



El Maestro
y los compañeros
de Gurvich en el
Taller Torres García



Ministro de Educación y Cultura
Pablo da Silveira

Subsecretaria de Educación y Cultura
Ana Ribeiro

Director General de Secretaría
Pablo Landoni

Directora Nacional de Cultura
Mariana Wainstein

Coordinadora INAV
Silvana Bergson

Coordinador Área de Gestión Territorial
Juan Carlos Barreto

Fundadora
Julia Añorga de Gurvich

Consejo de Administración
Martín Gurvich - Presidente
Joaquín Ragni - Vicepresidente
Mariano Arana
Laura Alemán
Tatiana Oroño
Diego Gamarra
Juan Grasso
Uruguay Russi
MEC - Silvana Bergson (Titular)
MEC - Enrique Aguerre (Suplente)

Consejo Asesor
Julio María Sanguinetti
Wilfredo Penco
Enrique Cadenas
Martín Cerruti
Gabriel Peluffo Linari
Rafael Lorente
Isaac Lisenberg
Ricardo Pascale
Gustavo Serra
Mercedes Jauregui de Gattás

Equipo

Directora Ejecutiva
María Eugenia Méndez

Administración y Finanzas
Lila Verga Ipar

Archivos Digitales
Jacqueline Bascou

Asistente
Valentina De los Santos

Peatonal Sarandí 594/101
Tel./Phone: + (598) 2916 0378
C.P. 11.000 Montevideo Uruguay
info@josegurvich.org
www.josegurvich.org

Equipo

Directora
Vivian Honigsberg

Administración y Finanzas
Lila Verga Ipar

Área Cultural
Ana Gotta
Florencia Astori

Área Educativa
Natalia Mata
Jimena Delgado
Eugenia Ravera

Conservación Preventiva
Leire Escudero

Recepción y Tienda
Matilde Moura
María Eugenia Camacho

Consejo de Amigos Museo y Fundación
Aline Herrnstadt
Alfredo Halm
Jorge Stainfeld
Rebeca Riva Zucchelli
Isaac Lisenberg
Uruguay Russi

Peatonal Sarandí 524
Tel./Phone: + (598) 2915 7826
C.P. 11.000 Montevideo | Uruguay
museo@gurvich.org
www.museogurvich.org

Intendenta de Montevideo
Carolina Cosse

Secretaria General
Olga Otegui

Directora General del Departamento de Cultura
María Inés Obaldía

Director División Artes y Ciencia
Baltasar Brum

Museo Histórico Cabildo de Montevideo

Dirección
Rosana Carrete

Producción y Coordinación de Proyectos Multimedia
Brian Mckern

Área Administrativa
Florencia Barsanti, Mayda Tognini

Conservación Preventiva del Acervo
Sandra Ferreyra, Paula Larghero, Luciana Ruiz, Marco Tortarolo

Área Investigación
Gonzalo Leitón

Área Educativa
Laura Cañette, Gerardo González

Atención al Público
Nohelia Erosa, Daniel Martínez, Rossana Sosa

Pasantes de la UdelaR
Fernanda Martínez, Valeria Mastrángelo, Melina Rosa

Electrotenia
Mario Garda

Operativa y Mantenimiento
Germán Aycardo, Mauro Demarco, Claudio Pazos



Ministerio
de Educación
y Cultura



FONDOS DE
INCENTIVO
CULTURAL



POSADAS, POSADAS E VECINO
POSADAS
DESDE 1974



EL PAIS



El Maestro y los compañeros de Gurvich en el Taller Torres García

23 de noviembre de 2022 – 16 de marzo de 2023

Museo Gurvich, Museo Histórico Cabildo

Créditos de la exposición

Curadurías

Museo Gurvich

María Eugenia Méndez

Museo Histórico Cabildo

Rosana Carrete

Investigación y textos

María Eugenia Méndez

Marcos Torres Andrada

Daniel Rovira Alhers

Carlos Serra

Presentaciones institucionales

Martín Gurvich

Rosana Carrete

Asistente de investigación

Valentina De los Santos

Registro y comunicación

Jacqueline Bascou

Fotografías de obras

Rodolfo Fuentes

Corrección de estilo

Aída Altieri

Corrección de prueba

Joaquín Ragni

Diseño gráfico

Rodolfo Fuentes/NAG

Montaje Museo Gurvich

Ariel Alarcón

Montaje Museo Histórico Cabildo

Niklaus Strobel

Conservación preventiva

Marco Tortarolo

Impresión

Gráfica Mosca

Producción y coordinación



fundaciónjosegurvich

Patrocina:



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura
ÁREA TÉCNICA + FONDOS

Proyecto seleccionado por el Fondo Concursable para la Cultura

Auspician:

mosca
GRÁFICAMOSCA

CASTELLS
DESDE . 1838

Colaboran:



aquarela
CUADRERÍA

Índice

- 11** **Presentación del Ministro de Educación y Cultura** **Pablo Da Silveira**
- 13** **Presentación institucional** **Martín Gurvich**
- 17** **Maestro y compañeros de Gurvich en el TTG / El legado** **Rosana Carrete**
- 23** **Introducción: La importancia de una Escuela** **María Eugenia Méndez**
El sendero de un maestro
La Asociación de Arte Constructivo
El Taller Torres García
La naturaleza de la colección
EL MAESTRO Y LOS COMPAÑEROS DE GURVICH EN EL TTG
- 35** **Las lecciones del maestro** **María Eugenia Méndez**
Antecedentes al desarrollo de la enseñanza
Una visión general de la enseñanza
Una aproximación a los ejercicios del TTG
El énfasis en la Estructura y la Sección Áurea
Un acercamiento al misterio del tono
Una contribución social: los murales del Saint Bois
Segunda etapa del TTG
Una misión histórica: “*Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*”
Bibliografía
- 93** **El proceso de individuación en el TTG** **Marcos Torres Andrada**
Introducción
El valor de la individuación en Torres García
Un abordaje a la visión junguiana de la individuación
“La realización humana integral”: una teoría sobre la individuación en el TTG
Individuación: empoderamiento, continuidad, ruptura, comunión y libertad
Bibliografía

La chispa del arte

Manual Manolo Aguiar. La transmisión del arte.

Julio Alpuy. Creación y docencia.

Elsa Andrada. La fina observación.

Day Man Antúñez. El pintor trashumante.

Guido Castillo. La palabra escrita.

Josep Collell. Cerámica y pintura.

Walter Deliotti. Reconocimiento y perfil bajo.

Guillermo Fernández. Dibujo, enseñanza y creación.

Gonzalo Fonseca. La forma está en la piedra.

Gloria Franchi. Concentrada, silenciosa y de pincel fuerte.

Pedro Gava. Perdurar a través de la obra.

Hugo Giovanetti. La mansedumbre objetiva.

Héctor Yuyo Goitino. Arte, amistad y solidaridad.

José Gurvich. Pintor en todas las horas y todos los lugares.

Anhelo Hernández. Expresión plástica y cultura.

Manuel Manolo Lima. La creación generosa y compartida.

Carlos Llanos. El pintor embajador.

Mario Lorio. El mensaje creativo.

Berta Luisi. Una obra valiosa.

Julio Mancebo. Pintor en todas las edades.

Francisco Matto. El constructivismo como emblema.

José Pepe Montes. Pasión y deseo por pintar

Jonio Montiel. Pintura y bohemia.

Marta Morandi. Una artista silenciosa.

Gastón Olalde. La recreación del espacio.

Dumas Oroño. Ideales, trabajo y contemplación.

Manuel Otero. El artista en su mundo.

Manuel Pailós. Dedicación, trabajo, serenidad.

Antonio Pezzino. Las facetas del arte.

Olga Piria. Pintura, música y joyería.

Héctor Ragni. El diseño y la pintura.

Alceu Ribeiro. El constructivismo ha sido mi lenguaje.

Lily Salvo. Simbología de mujer.

Roberto Sapriza. Amigo, entusiasta y patrocinador.

Edwin Studer. Entre el muralismo y la pintura.

Joaquín Torres García. El maestro fecundo.

Augusto Torres. Orientador y pintor mayor.

Horacio Torres. De la abstracción a lo figurativo.

Rodolfo Visca. *Homo faber* renacentista.

334

Relato visual de la colección
 (Presentación alfabética)

614

Biografías de los compañeros
Carlos Serra





El Maestro y los compañeros de Gurvich en el Taller Torres García



Ministerio
de Educación
y Cultura

Declarado
de Interés
Ministerial



Organiza:

fundación **joségurvich**

Presentan:



museo **gurvich**



Intendencia
Montevideo

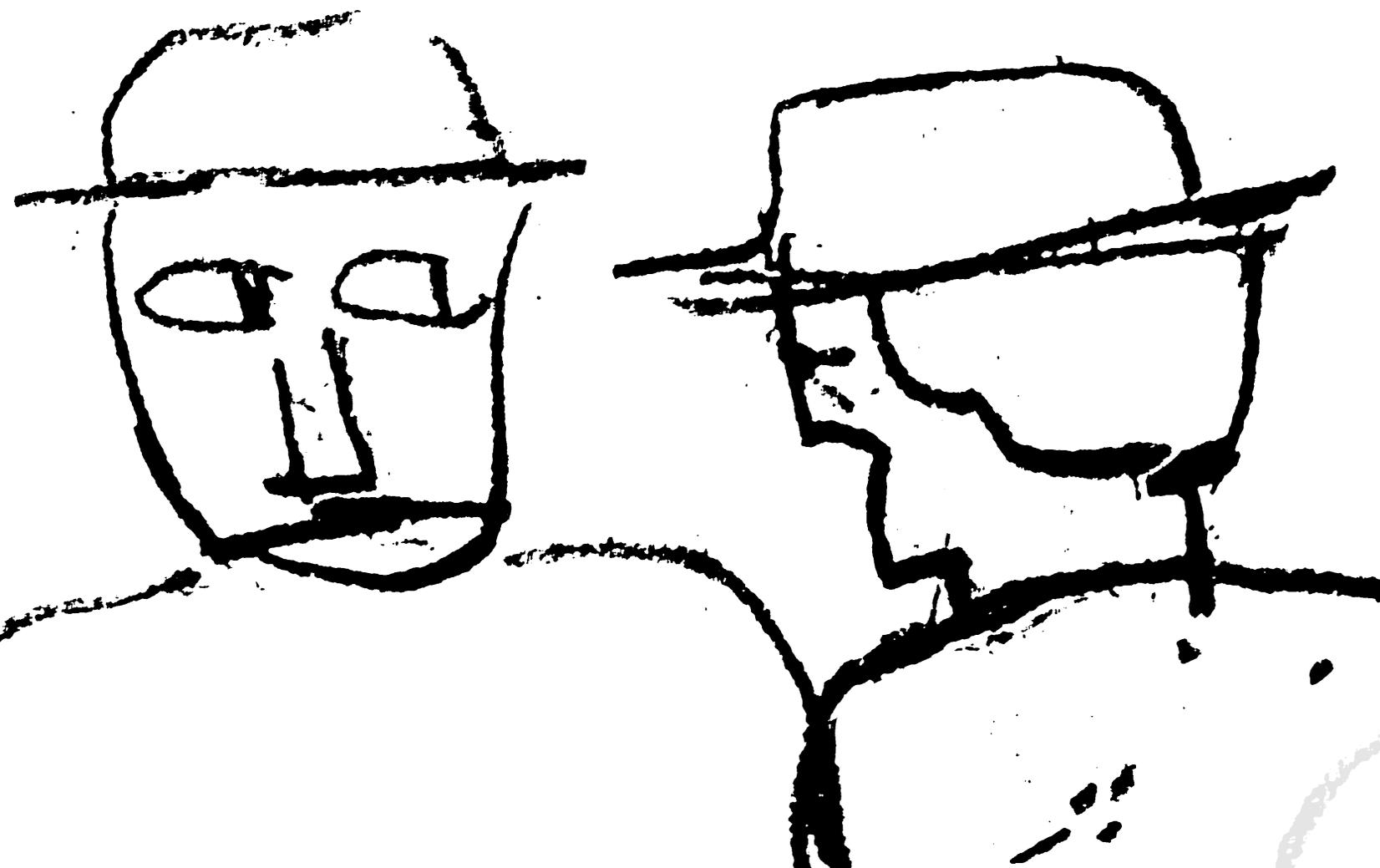


CABILDO DE MONTEVIDEO

2022

**Presentación
del Ministro
de Educación y
Cultura**

**Pablo
Da Silveira**



El Maestro y los Compañeros de Gurvich en el TTG

Es un gran orgullo y satisfacción para la Fundación José Gurvich presentar esta colección de obras de artistas del Taller Torres García (TTG).

La Fundación ha asumido como uno de sus cometidos el conformar varias colecciones de artistas del TTG, de las cuales la más amplia y abarcativa es la que presentamos en este hermoso libro catálogo: *El Maestro y los Compañeros de Gurvich en el TTG*. Dicha colección está conformada por obras de Torres García y de 56 artistas de la Asociación de Arte Constructivo (AAC) y del TTG —en su extensa mayoría—, junto con obras del maestro Joaquín Torres García.

Además de esta colección colectiva y de la COLECCIÓN ARQ. LÓPEZ REY, la Fundación ha consolidado otras siete colecciones de artistas individuales: Carlos Llanos, Berta Luisi, Elsa Andrada, Gloria Franchi, José Montes, Antonio Pezzino y Gonzalo Fonseca, cada una con su propia investigación y catálogo. La meta es presentar estas colecciones en Museos de Montevideo y otras ciudades de Uruguay para que muchas generaciones de uruguayos puedan disfrutar de nuestra rica historia plástica.

En esta ocasión presentamos varias colecciones simultáneamente en varios Museos y Salas Culturales de Montevideo: Museo Gurvich, Museo Torres García, Museo Histórico Cabildo, Sala Carlos F. Sáez del MTOP y el SODRE.

El deseo y el concepto detrás de esta colección son, por un lado, que Gurvich homenajee a su Maestro y a sus Compañeros, y por otro, mostrar al TTG no solo como una Escuela de Arte muy significativa sino también como una comunidad de artistas que, además de compartir las enseñanzas del gran maestro Torres García, han estado unidos por una profunda fe en el arte, en valores humanos y por un gran compañerismo, junto con el afán de seguir enseñando a futuras generaciones de artistas, tanto en valores como en principios y enseñanzas torresgarcianas.

Es por lo antedicho que también comenzamos a preparar otra colección importante, denominada EL LEGADO TORRESGARCIANO: ALUMNOS DE GURVICH Y DE OTROS MAESTROS DEL TTG, que presentaremos en el 2024 como homenaje a los 150 años del nacimiento de Joaquín Torres García. El impacto que tuvieron las enseñanzas del maestro Torres García y de sus discípulos del TTG en Uruguay fue y sigue siendo muy significativo, no solo desde el punto de vista estético sino también cultural y social. La huella de la Escuela del Sur ha influenciado a cientos o a más de mil artistas uruguayos, lo que, para un país pequeño, es un impacto enorme.

Es de considerar que Joaquín Torres García dejó tres grandes legados: por un lado varios textos de su teoría del arte, presentados en muchas conferencias que daban cuenta de su visión del Arte Constructivista; por otro lado, una Escuela de Arte que formó a muchos artistas uruguayos, de los cuales algunos se transformaron en referentes del arte nacional; y finalmente, una Tradición de Arte con lenguaje plástico original: el Universalismo Constructivo. Internacionalmente, Torres García es en especial reconocido por sus obras, que reflejan ese lenguaje plástico propio y original. Algunos de sus alumnos lograron, a su vez, crear obras con ese lenguaje pero con una impronta muy individual, lo que permite apreciar la Tradición del Universalismo Constructivo con variantes más personales. Alguien que no conozca mucho a Joaquín Torres García y a los artistas del TTG podría decir que los constructivos de Gurvich, Matto, Pailós,

Presentación Institucional

Martín Gurvich

Presidente
Fundación José Gurvich

Horacio Torres u otro integrante del Taller —por nombrar solo a algunos— son copias de los constructivos del maestro, pero si miramos y observamos con mayor detenimiento, se pueden ver muchas diferencias dentro del estilo, aun haciendo constructivos.

La Fundación José Gurvich espera que, junto con el apoyo del Estado Uruguayo, a través del Ministerio de Educación y Cultura, se pueda lograr próximamente la creación del Museo del TTG y su Legado, un gran sueño que muchos aspiramos a ver materializado. En ese espacio físico se podrán presentar regularmente las colecciones de la Fundación José Gurvich, más muchas otras colecciones individuales de los artistas del TTG y su Legado. Dicha institución sería un referente sobre esta Escuela de Arte tan significativa que tuvo Uruguay. Entre todos trabajaremos para lograrlo.

No podemos dejar de mencionar el valioso aporte de todos los que han contribuido a conformar esta colección, a los artistas y a familiares de los artistas que ya no están. Es nuestro deseo mencionarlos a todos, manifestando nuestro profundo agradecimiento:

Manuel Aguiar

Walter Deliotti y Susana

Cecilia de Torres

Tatiana Oroño

Joaquín Ragni

Marcos Torres Andrada

Eduardo Alvariza Luisi

Virginia Lorieto

Isabel Cárpena de Llanos

Arq. Rodolfo López Rey

Gerardo Otero

Hugo Giovanetti Viola

Familia Hernández Holz

Teresa Adriana, Raúl Martín, Elena Ester y Jorge Domingo Mendy

Ignacio Martín Pérez Mendy

Amalia y Alfredo García

Helena y Ana Goytiño Morandi

José Luis, Mariana, Ximena y María Martha Montes

Josefina, Marta, Juan Lucas y Javier Pezzino

Alejandro, Andrés y Wenceslao Seré Franchi

Mara, Andrés Neumann y Aldo Grompone

Juan Castells



CASA



Los museos son un ámbito de encuentro, intercambio y conflicto entre diversos saberes, culturas y prácticas a través del tiempo. Ante un constante cambio de paradigmas, el Museo Histórico Cabildo busca generar conexiones entre su propuesta curatorial y el público al que va dirigida, mediante narrativas que propicien la empatía y el desarrollo de experiencias significativas.

La curaduría es entendida, pues, como disciplina crítica, propiciando ámbitos de intercambio y reflexión a través del amplio abanico de obras, a lo que nos habilita, en este caso, una de las colecciones de la Fundación José Gurvich.

Es ineludible en la presente exposición no referirse a la influencia de Joaquín Torres García, en su calidad de artista, fundador y maestro “*de una nueva escuela de arte en Montevideo, a la vez estética y ética, inserta en el trabajo grupal que suscribía la utopía de lo colectivo, contra el individualismo [...] Eran jóvenes que recogían fragmentos de la tradición para contestarla o para convertirla en función de un presente en el que resultaba urgente pensarlo todo de nuevo*”¹.

A propósito de la obra de Torres García y de otros artistas latinoamericanos, resulta esclarecedora la idea de simultaneidad en relación con las vanguardias europeas y neoyorquinas que plantea Andrea Giunta: “*Unos llegaban de la experiencia europea, otros habían nacido en las ciudades latinoamericanas y desde tal posición establecían conversaciones distintas con la cultura europea. Diálogos que no se expresaron desde nociones como «derivativo», «copia» o «dependencia», sino que se generaron desde la idea de la contribución a una preocupación compartida: cómo realizar un arte innovador, original, de vanguardia. En diversas ciudades del mundo se elaboraban, de forma simultánea, propuestas para volver a pensar el futuro [...]. El concepto de simultaneidad privilegia aspectos que nociones como periferia o descentramiento desdibujan*”².

Cuando en el N.º 1 de *Círculo y Cuadrado*, se publica uno de sus dibujos más difundidos, representando el mapa de América del Sur invertido, Torres García escribe: “*He dicho Escuela del Sur porque en realidad, nuestro norte es el sur [...]. Por eso ahora ponemos el mapa al revés y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo*”³.

Torres García denominó Universalismo Constructivo “*a una estética que hacía referencia a universos humanos, afectivos, mentales, vegetales, animales, o minerales paralelos*”⁴. Su doctrina constructivista “*se había instalado como un concepto filosófico, estético y antropológico que tenía sus fundamentos en una tradición universal abstracta*”⁵.

El legado del Taller Torres García trasciende la estética y la didáctica; propició “*un nuevo imaginario ético e iconográfico de la ciudad*”⁶. Tras la muerte de Torres García en 1949, algunos de sus discípulos y docentes del Taller continuaron con su práctica y su filosofía junto con nuevas generaciones de alumnas y alumnos hasta mediados de la década del 60; otros generaron nuevos espacios colectivos, no exentos de una cuota de utopía, como fue el taller que hacia 1950 instalaron en el Cerro, José Gurvich, Francisco Matto, Gonzalo Fonseca y Horacio Torres.

1 Giunta, Andrea, *Contra el canon*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, Argentina, 2020, pp. 14–15.

2 *Ibidem*, p. 16.

3 Peluffo Linari, Gabriel, *Historia de la pintura en Uruguay 2*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, Uruguay, 2015, p. 85.

4 Giunta, Andrea, *ob. cit.*, p. 19.

5 Peluffo Linari, Gabriel, *ob. cit.*, p. 89.

6 *Ibidem*, p. 99.

Maestro y compañeros de Gurvich en el TTG/ El legado

Rosana Carrete

Directora
Museo Histórico Cabildo

En *Maestro y compañeros de Gurvich en el Taller Torres García / El legado*, las obras expuestas comprenden el período posterior a 1963 e incluyen a artistas con derivas, trayectorias y visibilidades disímiles, pero cuya producción tiene inconfundibles puntos de encuentro.

Manuel Aguiar, Julio Alpuy, Elsa Andrada, Walter Deliotti, Guillermo Fernández, Pedro Gava, Hugo Giovanetti, Héctor Goitiño, Anheló Hernández, Mario Lorigo, Berta Luisi, Francisco Matto, Marta Morandi, Gastón Olalde, Dumas Oroño, Manuel Pailós, Alceu Ribeiro, Lily Salvo, Nelsa Solano, Hugo Sartore y Edwin Studer integran una selección que oficia de disparador de múltiples lecturas, más allá de la implicancia de sus obras, su poética y su capacidad de movilizar emociones. Resulta insoslayable en esa selección la asimetría en lo que a género se refiere; si bien en el registro fotográfico del TTG se visualiza una activa participación femenina, en la colección objeto de esta exposición y tal como sucede en la mayoría de las colecciones de nuestros museos, se repite la inequidad característica de otros contextos históricos y socioculturales, que nos priva de miradas y perspectivas.

En esta nueva etapa de apertura al trabajo colaborativo con la Fundación Gurvich, queremos reflexionar colectivamente con el público sobre el sentido e impacto social del arte y la representación, trascendiendo cuestiones estéticas. A ello nos habilita este legado.





1

Introducción: La importancia de una escuela

María Eugenia Méndez*

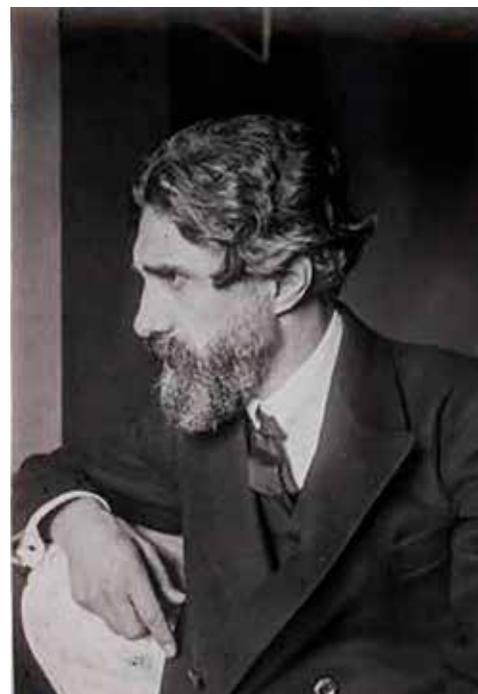
* Licenciada en Artes (ENBA, UDELAR) y Técnica Universitaria en Museología (FHUCE-UDELAR). Docente en Facultad de Artes (UDELAR) y Directora Ejecutiva de la Fundación José Gurvich.



Torres García en la Sagrada Familia, 1903



Torres García en Barcelona, 1916



Torres García, 1912

En la primera mitad del siglo XX, Europa transitó por una profunda crisis generalizada, debida en parte a los avances tecnológicos y científicos, así como a factores sociales, políticos, económicos y culturales. Los colapsos de varias economías, el surgimiento de los movimientos de masas orientados por las ideologías partidarias y la fluidez en la difusión de las comunicaciones iban a poner de manifiesto las contradicciones inherentes a los sistemas políticos y económicos de las sociedades europeas, lo que desembocaría en la violencia de las dos grandes Guerras Mundiales —entre otros eventos relevantes—, conflictividad que se profundizaría hasta alcanzar una gran crisis de identidad europea.

Este continente —que fue un referente para varias naciones, especialmente de las Américas tras la invasión que se inició en 1492— fue asimismo cuna para el origen de las vanguardias artísticas que se suscitaban desde fines del siglo XIX y se desarrollaron en los contextos antes mencionados. Dichos movimientos estéticos se caracterizaron por la ruptura con los viejos estilos y la exploración de nuevos caminos expresivos, concomitantes con la búsqueda de un sentido para la vida humana y el arte.

En esos contextos, Joaquín Torres García (1874-1949), tras haber participado en las vanguardias europeas, generó, a su retorno a Uruguay, el Movimiento Constructivista, que se concreta en una escuela de arte muy excepcional entre las que fueron las expresiones artísticas de la primera mitad del siglo XX.

Mientras que otros movimientos dieron respuesta a la crisis de la época desde una visión mayormente eurocéntrica, el Constructivismo torresgarciano dio una respuesta firmemente ubicada en América, a través del cometido de buscar un arte propio al continente, reconociendo y valorizando la tradición del arte de los pueblos originarios.

Esta particularidad está determinada por la amplia obra teórica de Torres García y su sistema educativo, así como por la dinámica de su escuela: el ya mítico Taller Torres García. El Constructivismo torresgarciano presenta una visión holística que permite fundamentar un estilo de vida y también un nuevo paradigma cultural, cuya expresión estética es el Arte Constructivo¹. Torres García fundamenta esta gran visión en un estudio correlativo de diversas estéticas, a fin de encontrar el hilo conductor con el cual se conectan las grandes obras de todos los tiempos.

El maestro, denominado así porque su enseñanza fue sustancial y profunda, parte su propuesta del legado del horizonte cultural mediterráneo, para conectar con los grandes logros de culturas distantes, a saber, del arte de los distintos continentes. Todo esto estaría ligado por lo que él denominó el Principio de Estructura, que es Universal.

“Todos los pueblos del viejo mundo son hijos de tradiciones locales que les pertenecen y, además, están ligados entre sí por una más vasta tradición que casi puede equipararse a la de la humanidad”².

1 Joaquín Torres García, *Tradición del Hombre Abstracto*, 1938.

2 Joaquín Torres García, *Metafísica de la prehistoria indoamericana*, 1939, p. 14.

El sendero de un maestro

Torres García nació en Montevideo en una familia de artesanos y comerciantes, el 28 de julio de 1874. Contempló desde muy joven los oficios manuales de quienes lo rodeaban, de lo que años más tarde dejó testimonio en su texto *Historia de mi vida* (1939). Esta convivencia le hizo valorar, desde su temprana edad, la importancia de la correcta adquisición de las destrezas requeridas para la producción de los objetos de uso diario. Mantuvo esa valoración a lo largo de su vida, la manifestó en el texto antedicho y fue transmitida en sus enseñanzas.

Tras emigrar con su familia a tierras catalanas, comenzó su educación formal en la Escuela de Artes y Oficios de Mataró y paralelamente en la academia del pintor local Josep Vinardell i Rovira (1851-1918). Un año más tarde, ya radicado en Barcelona, asistió a la Escola d'Arts i Oficis La Llotja (1892) y a la Academia Baixas, recibiendo así los fundamentos de su oficio en la tradición académica española.

En la Lotja también estudió, en diferente época, Pablo Picasso, con quien Torres García coincidió en una exposición colectiva de trabajos, en 1896.

En su juventud, él se integró al Cercle Artístic de Sant Lluc, donde además de vincularse a varios artistas, conoció al presbítero Torras i Bages, quien tendría una importante influencia espiritual e intelectual en su vida³. Este sacerdote fue autor de numerosas obras, entre otras, *La tradición catalana* (1892).

La visión de tradición, que ya existía en Cataluña, dio arraigo al artista uruguayo-catalán, quien encontró influencia en el arte clásico y en las obras de Puvis de Chavannes⁴, lo que se concretaría en su participación activa en el Noucentisme catalán.

En 1903 conoció y trabajó con el arquitecto Antoni Gaudí en la restauración de los vitrales de la Catedral de Palma de Mallorca y en los talleres de la Catedral de la Sagrada Familia⁵ de Barcelona, en la cual Gaudí y su equipo trabajaban con un espíritu afín al de los constructores de catedrales del Medioevo. Esto provocó una profunda impresión en el joven artista, ya que estos talleres eran una “escuela de disciplinas” en las que se aunaban espiritualidad y trabajo.

Hacia 1907 comenzó a dictar clases en la escuela Mont d'Or, fundada dos años antes, que seguía una orientación

³ Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, 1939, p. 70.

⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁵ *Ibidem*, pp. 94-100.



Manolita Piña y Joaquín Torres García, 1909

pedagógica influenciada por el método Montessori. Allí enseñó dibujo a niños de entre 7 y 12 años. En esa época estudió además psicología y pedagogía⁶.

Promovido por Eugeni d'Ors y apoyado por Enric Prat de la Riba⁷, en 1911 Torres García fue convocado y posteriormente contratado para participar de la decoración del Palau de la Generalitat, en Barcelona. Para dicha tarea desarrolló uno de sus más grandes proyectos: una serie de murales que pintó al fresco entre 1913 y 1917, siguiendo la inspiración clásica.

Las obras murales desencadenaron una tormenta de controversias, entre otras causas, por su estilo austero. Como consecuencia, durante el período presidencial de Josep Puig i Cadafalch, el contrato para continuar el proyecto de los murales fue cancelado, y alrededor de nueve años más tarde los murales serían tapados.

En 1917, Torres García también creó sus primeros juguetes en madera pintados⁸, que produjo en serie, tras

⁶ Joaquín Torres García. *Catalogue Raisonné*. Recuperado de: www.torresgarcia.com

⁷ En ese entonces Enric Prat de la Riba era el Presidente de la Mancomunidad de Cataluña.

⁸ *Ibidem*.



Familia Torres-Piña, en Mon Repós, 1916. Cortesía Museo Torres García

asociarse un año más tarde con Francisco Ramblá, como una forma de generar el sustento para su familia.

Torres García abandonó Barcelona en 1920, adonde jamás regresó, para dirigirse a Nueva York, ilusionado por las posibilidades de la modernidad por la que era conocida esa gran ciudad, donde permaneció dos años. Allí también realizó sus juguetes, luego de lo cual retornó a Europa, radicándose en Italia por dos años y continuó esa labor.

A finales de 1924, se estableció con su familia en el sur de Francia, en Villefranche-sur-Mer. A los pocos meses, se enteró de que el almacén donde estaba ubicada la *Aladdin Toy Company* en Nueva York había sido destruido por un incendio⁹, por lo que se perdió la mayor parte de la producción de juguetes que habían sido fabricados por él.

En París, tomó contacto con artistas del medio local, como Luis Fernández, Jean Hélion, Amadeo Ozenfant, Georges Vantongerloo, Theo Van Doesburg y Piet Mondrian, entre otros, todos vinculados a la abstracción en las vanguardias. Es en esa ciudad donde conformó, en 1929, el grupo *Cercle et Carré* junto con Michel Seuphor, buscando agrupar a artistas abstractos y constructivistas. El grupo editaría la revista homónima al siguiente año, de la que solamente se publicaron tres números durante su historia en Francia.

La estadía de Torres García en la capital francesa determinó un profundo cambio en su estética y aportó

⁹ Ídem.

sustancialmente a su desarrollo teórico. Profundizó sus estudios sobre el Orden Universal, la Sección Áurea y la simbología, lo que daría origen a sus manuscritos *Père Soleil* (1931) y *Raison et Nature* (1932). Las ideas presentadas serían parte fundamental de sus enseñanzas posteriores, especialmente las que transmitió en Montevideo.

A causa de la crisis económica, Torres García decidió mudarse a Madrid en setiembre de 1932, donde permaneció hasta los primeros meses de 1934. En ese período conformó el Grupo de Arte Constructivo con algunos jóvenes artistas, entre los cuales participaron los pintores Manuel Ángeles Ortiz, Luis Castellanos, Maruja Mallo, Francisco Mateos, José Moreno Villa, Benjamín Palencia, Antonio Rodríguez Luna, y los escultores Alberto Sánchez, Germán Cueto, Eduardo Díaz Yepes y Julio González¹⁰.



Dibujo en Villefranche-sur-Mer, c. 1924.
Joaquín Torres García. Colección Torres-Andrada

Las experiencias y vivencias desde su juventud hasta entonces fueron conformando en Torres García una visión sobre la vida y el arte, la que se enriqueció con sus aprendizajes en la práctica del oficio y en lo teórico, desde sus lecturas y su desarrollo conceptual. Esto se expresó en las diferentes épocas de su obra plástica y escrita, y en su actividad como docente, que continuó desarrollando a lo largo de su vida.

¹⁰ Estos artistas son mencionados en el folleto de la 1.a Exposición del Grupo de Arte Constructivo, en octubre de 1933.



Exposition Cercle et Carré, Paris, abril de 1930

Cercle et Carré

NUMERO 1 — 15 MARS 1930
 PARAÎT SIX FOIS L'AN
 PRIX DE CE NUMERO : 3 FRB
 A B O N N E M E N T :
 FRANCE ET COL. : 20 FRB
 ÉTRANGER : 30 FRANCS

REDACCIÓN: M. SEUPHON - 5 RUE KLEBER - VANVES-SEINE (FRANCIA)
 ADMINISTRACIÓN: J. TORRES GARCÍA - 3 RUE MARCEL SEMBAT - PARIS 16^e

POUR LA DÉFENSE D'UNE ARCHITECTURE

1. Les expériences diverses et comparées de nos arts, transmises au temps, trouvent en nous l'insupportable certitude de vivre. Exister dans le temps et dans l'espace, tel est par une force éternelle intérieure que nul monde le monde extérieur : être une substance déterminée par son être, l'être de l'objet. À l'analyse, l'être est perçu comme transformation, adaptation de constantes (théorie des braschings), ou un mode de quaternité (système simple ou progressif, croissance (théorie du tracé)).

2. Nous sommes toujours dans le monde, mais nous sommes aussi hors du monde, la dernière conséquence de son évolution jusqu'à ce jour, et nous la résolvons tout entière en nous. Le monde ne peut donc que s'appuyer à la mesure et la première condition de son existence est de donner qu'il y ait une harmonie constante entre elle et lui. La nature archaïque de l'homme, si, c'est un monde de lui-même, il est tout un monde. L'homme, constructeur, s'élève pour se défendre contre les éléments de sa propre décadence. En effet l'homme a été créé en tant qu'être, mais finalement il revivra à cet état et il est lui-même, son être se reflète dans la nature, à l'échelle réelle visible, celle de l'homme et de son monde, les œuvres de son génie, et de son esprit. Il est et n'est pas dans des gestations sans fin, et dans l'attente de son être. Il est et n'est pas dans la simple volonté de connaître clairement, dans la faculté de mesurer exactement les choses, de les comparer entre elles méthodiquement et d'en tirer des conclusions types que l'homme a la faculté de conserver sous forme d'abstractions afin de les reproduire à volonté et de les appliquer comme on le veut, à des situations nouvelles. Notre génie, la faculté de concevoir des objets précis de son monde à cette occasion, est le monde de notre existence constante, de notre avenir. Elle nous permet d'appréhender le monde de l'homme, l'homme, l'esprit, le physique, et l'esprit. L'œuvre architecturale est donc : précéder de l'être, les connaître, vivre un être supérieur, vers une conception constructive, superlativement la vie. C'est aussi l'œuvre de développement de la machine et du progrès de la science, toujours la vie à certains moments de l'être de ce monde. Aux dernières nouvelles de développement que la machine a eue, elle a un monde rang qui les détermine successivement et successivement que l'homme habite et se trouve en lui-même. Quelle œuvre d'architecture ? On a bien sûr tenté de se rendre compte une fois de plus que nous sommes en fonction de l'architecture qui nous entoure et que la nature est un cadavre sans parole et parfois sympathique qui nous rendent à la possibilité par simple coïncidence. Nos décisions premières restent et restent irrévocables, quel que soit le monde et que l'on trouve plus facilement à être que jamais. Il faut en effet que l'on trouve plus facilement à être que jamais. Il faut en effet que l'on trouve plus facilement à être que jamais. Il faut en effet que l'on trouve plus facilement à être que jamais.

I. EXPOSICION

del Grupo de Arte Constructivo

ARTISTAS INVITADOS

PINTORES	<p>Angeles Ortiz (Manuel) - 1 pintura</p> <p>Castellanos (Luis) - 2 pinturas</p> <p>Mallo (Maruja) - 2 pinturas</p> <p>Mateos (Francisco) - 2 pinturas</p> <p>Moreno Villa (José) - 4 pinturas</p> <p>Palencia (Benjamín) - 3 pinturas</p> <p>Rodríguez Luna (Luis) - 3 pinturas</p> <p>Torres-García (Joaquín) - 4 pinturas</p>
ESCUPTORES	<p>Alberto - 1 escultura</p> <p>Cuelto (Germán) - 1 escultura</p> <p>González (Julio) - 1 escultura</p> <p>Yepes (Eduardo) - 2 esculturas</p>

Esta Sala ha sido cedida por el Comité de Exposiciones del Salón de Otoño

OCTUBRE DE 1933

Revista Cercle et Carré, N° 1, 1930

Anuncio I.a. Exposición del Grupo de Arte Constructivo, Madrid, octubre de 1933.

La Asociación de Arte Constructivo

Tras cuarenta y tres años de ausencia de su país natal, Torres García regresó a Montevideo en abril de 1934.

Casi inmediatamente después de su llegada, se dedicó a difundir sus ideas y a dar a conocer sus obras proactivamente, y en el mes de agosto del mismo año fue aprobado como docente en la Facultad de Arquitectura, donde dictaría un curso sobre morfología comparada de las artes plásticas. También fundó el Estudio 1037, donde realizó variadas exhibiciones suyas y de otros artistas.



Primer logo de la AAC realizado por Héctor Ragni

Seguidamente, en enero de 1935, constituyó la Asociación de Arte Constructivo (AAC), con la visión de promover y difundir la doctrina constructivista y sus manifestaciones artísticas. La Asociación fue conformada por intelectuales y artistas de la época, entre los cuales participaron en su inicio: Carmelo de Arzadun, Dr. Alfredo Cáceres, Dra. Esther de Cáceres, Enrique Dieste, Ing. Eladio Dieste, Arq. Román Fresnedo Siri, Felisberto Hernández, Amalia Nieto, César Pesce Castro, Héctor Ragni, Carmelo Rivello, Rosa Acle, Clemente Estable, Zoma Baitler, Julián Luis San Vicente, Arq. Ernesto Leborgne, entre otros. El Estudio 1037 fue sede de la AAC, donde Torres García inició un curso sobre historia del arte¹¹.

La AAC fue determinante para organizar las conferencias, publicaciones y exposiciones constructivistas. Siendo muy activa en este propósito, bajo esta agrupación se llegaron a dictar más de quinientas conferencias y se publicaron varios textos de autoría del maestro, dejando testimonio de sus ideas, entre panfletos, revistas y libros; destacándose: la revista *Círculo y Cuadrado* (que apareció en 1936 como continuación de *Cercle et Carré*),

11 Cecilia de Torres y Anna Rank, *La Escuela del Sur. El Taller Torres García y su legado*, 1991, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 30.



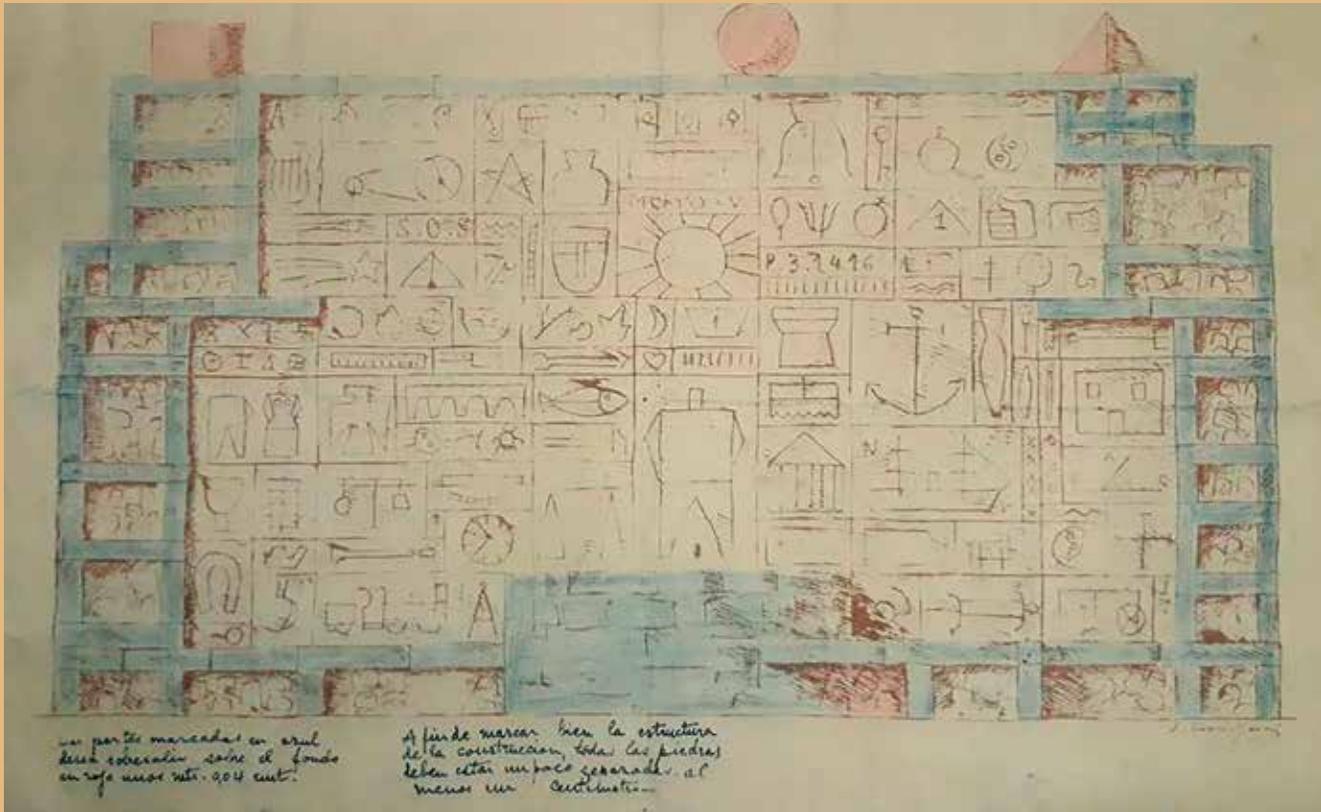
Logo de la Asociación de Arte Constructivo, realizado por J. Torres García. Cortesía Galería Sur

dos de los tres Manifiestos Constructivistas, los libros *Estructura* (1935), *Tradición del Hombre Abstracto* (1938), el opúsculo *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana* (1939) e *Historia de mi vida* (1939), entre otros.

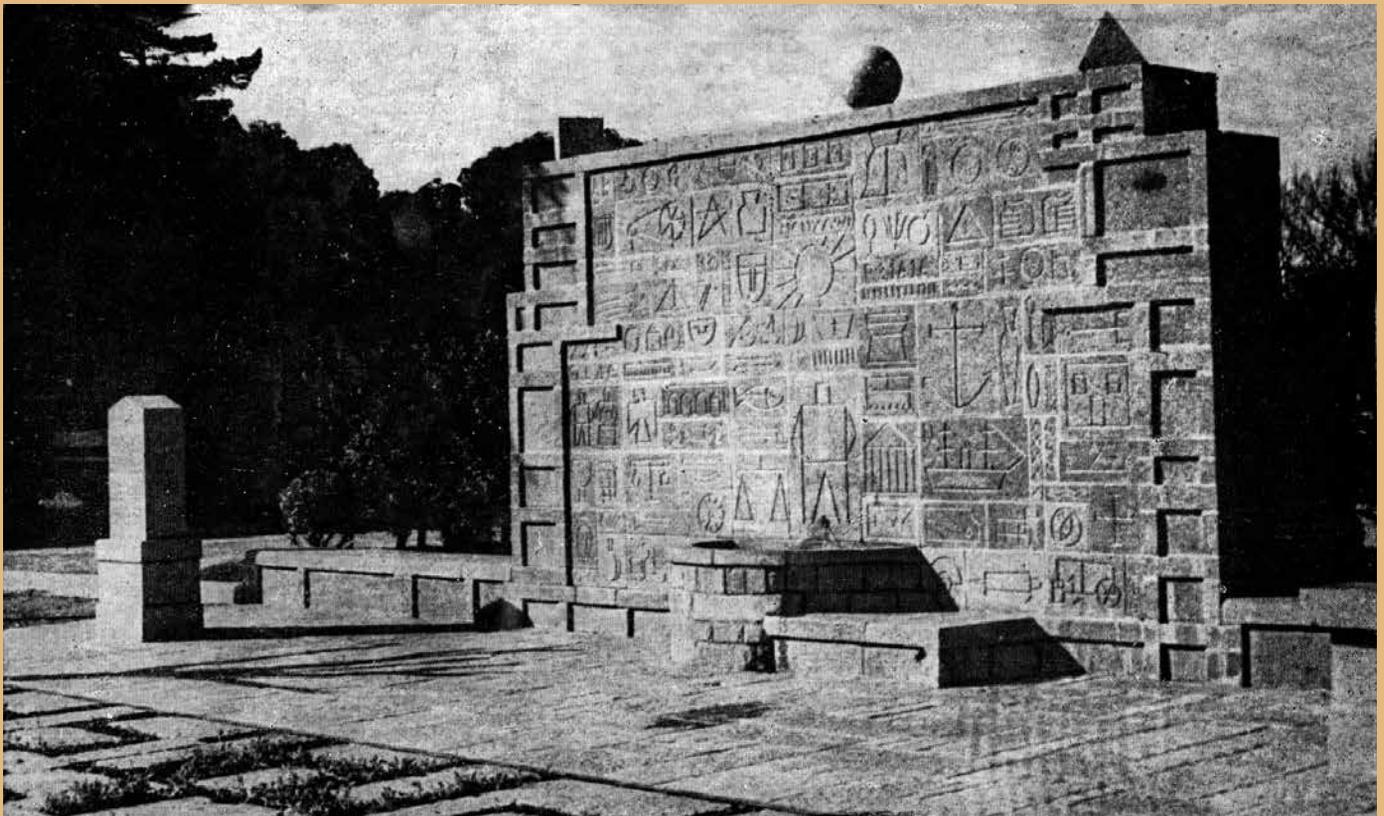
En 1937, apoyado por la AAC, Torres García trabajó en su gran obra *Monumento Cósmico*, constituido por tres piezas talladas en granito rosado: la pieza central es un muro cuya superficie está estructurada por la sección áurea con la que compuso un universo simbólico, en la parte superior de este situó tres sólidos básicos (esfera, pirámide y cubo) y en la parte inferior del monumento ubicó una fuente y un banco; a la derecha del muro ubicó un reloj de sol, en cuya superficie grabó un dibujo con coordenadas, y a la izquierda del conjunto colocó un monolito en el que grabó una oración a Inti, la deidad solar incaica. En su emplazamiento original, en los cimientos del monumento, se incorporó una caja de metal con un documento firmado por los integrantes de la Asociación, declarando los principios¹² que la guiaban. La inauguración de la obra ocurrió en 1938, y en la ocasión Torres García fue acompañado por miembros de su familia e integrantes de la AAC.

En el mismo año el maestro publicó, con apoyo de la Asociación, su *Doctrina Constructivista*, bajo el título *Tradición del Hombre Abstracto* (1938). En este texto presentó de un modo esencial, profundo y sintético, la base holística de su pensamiento:

12 *Ibidem*, p. 31.



Proyecto para el Monumento C3smico, Colecci3n MNAV



Monumento C3smico, 1938



Público asistente a una conferencia del maestro J. Torres García, Asociación de Arte Constructivo, c. 1936.
En primera fila se encuentran Ernesto Leborgne, Julián Álvarez Márquez y Héctor Ragni.

“Esa doctrina [Constructivista] se fundamenta en la ley de Unidad. Deduce una Regla. Apoyado en ella, se constituye un Orden. Y en él todo está inscrito.

Dentro de tal doctrina, saber y conocer son saber y conocer algo total [...]”¹³.

Dicha doctrina fundamentada en la ley de unidad aspira a la relación armónica del hombre con el *todo*, es decir consigo mismo, con sus pares, el medio, el Universo y lo que trasciende a este. En otras palabras, refiere a las correspondencias armónicas con el Orden Cósmico, en tanto que microcosmos y macrocosmos.

Asimismo, tal doctrina se manifiesta en las obras de arte cuando estas presentan una armonía entre el tono, la estructura y lo original e inefable de cada artista¹⁴.

En diciembre de 1940, Torres García dictó su 500.ª Conferencia, donde enunció:

“La Asociación de Arte Constructivo fue fundada sobre los postulados de eso clásico, y de ahí el colocar a la ley de unidad por encima de todo y como ley de leyes: ley única. Y por esto, exploró en las antiguas culturas del viejo mundo, y más aún en las prehistóricas culturas del continente americano y preferentemente en

la preincaica. De ahí que fuera un movimiento profundamente plástico (de un plasticismo bien concreto) y de ahí el repudiar a todo lo literario u otra cualquier alianza. Y al explorar en el campo del arte moderno, el tomar partido por el Cubismo y el Neoplasticismo”¹⁵.

Asimismo, en esa conferencia dejó manifiesta la disolución de la AAC¹⁶, como “*propulsora de un movimiento colectivo de arte*”¹⁷, transformándola, a partir de ese momento, en una sociedad de amigos para mantener un taller de pintura¹⁸. En ese acto él estableció que la enseñanza del oficio artístico, dentro del pensamiento constructivista, se limitaría exclusivamente a quien se lo solicitase.

Su desconsuelo por la falta de entendimiento de su público quedó evidenciado en esta conferencia, en la que además sentenció: “[...] *la Doctrina Constructiva cayó en el vacío. Y a remolque, el arte que ella determinaba. Quise yo levantar la cultura de este país a la más alta esfera: al plano de la sabiduría de otras edades*”¹⁹.

¹³ Joaquín Torres García, *Tradición del Hombre Abstracto*, ob. cit.

¹⁴ Joaquín Torres García, *Estructura*, Montevideo, Alfar, 1935, p. 17.

¹⁵ Joaquín Torres García, *500.ª Conferencia de las dadas por J. Torres García en Montevideo entre los años 1934 y 1940*, 1940, p. 26.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 28–31.

¹⁷ *Ibidem*, p. 40.

¹⁸ *Ibidem*, p. 41.

¹⁹ *Ibidem*, p. 31.

Para ese entonces, en la AAC participaban²⁰ más de noventa integrantes, entre los cuales se encontraban —además de los ya mencionados—: el Arq. Armando Acosta y Lara, Julián Álvarez Márquez, Víctor Bacchetta, Esteban Batista, Daniel de los Santos, Prof. David Julber, Dra. Clotilde Luisi, Francisco Matto Vilaró, Arq. Juan R. Menchaca, las hermanas María Luisa y Teresa Olascuaga, Juan Carlos Onetti, José María Podestá, Lía Rivas, los hermanos Alceu y Edgardo Ribeiro, Cipriano Viturera, entre otros.

Pese a lo antedicho sobre la disolución, algunos integrantes continuaron apoyándolo y la AAC siguió figurando en las diversas publicaciones como editora de los textos del maestro, hasta 1948, con la edición del quinto y último fascículo de *“Lo aparente y lo concreto en el arte”*.

El Taller Torres García

Ya Torres García había anunciado en 1935 su intención respecto al surgimiento de una nueva Escuela de arte, anunciando que el referente sería el *Sur* por contraposición al norte²¹, y que dando la espalda a propuestas ya caducas se daría en América, específicamente en Montevideo, una nueva tradición del arte:

*“Y puesto que la caduca civilización de Europa se descompone y se hunde, pues perdió el camino de la sabiduría, hallándolo nosotros, y que es el de esa ciencia universal, vieja como el mundo, podemos cumpliendo una eterna ley de equilibrio, restablecerla nuevamente aquí”*²².

Y esto porque a través de la ley dinámica de los contrarios, todo tiende eventualmente hacia un equilibrio. Se evidencia en la historia que la decadencia de una cultura tiende a compensarse por el surgimiento de otra, en este caso en América.

Hacia 1942 aquel taller de la AAC se reestructuró como el Taller Torres García (TTG), también conocido como la Escuela del Sur.

Dicho Taller tuvo su sede primeramente en la propia residencia del maestro, en la calle Abayubá 2763, y se-

20 En tanto que contribuyentes y asociados, según la 500. a Conferencia de las dadas por J. Torres García en Montevideo entre los años 1934 y 1940, ob. cit., pp. 4 y 5.

21 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 213.

22 *Ibidem*, p. 744.

guidamente, en el subsuelo del Ateneo de Montevideo, a partir de 1946.

La formación del TTG estaba enmarcada bajo la visión constructivista, fundamentada en la doctrina escrita por el maestro en 1938. Aquellos fundamentos filosóficos y estéticos comprendieron el marco general de las prácticas en el TTG, donde la producción estética se orientaba al camino de la abstracción sensible, que no pierde la cualidad del hecho plástico en una radicalidad.

Para guardar una relación con el propio universo, como lo hicieron las grandes culturas, en el TTG se cultivó la composición desde el ordenamiento de la sección áurea, mediante el compás de proporciones para estructurar la obra.

Asimismo, el proceso vivenciado por los aprendices del oficio pasaría de la visión física del *“naturalismo bárbaro”*²³, a la síntesis plástica que captura lo esencial deviniendo en la representación abstracta, que es mental. A esta última responden las pinturas constructivistas. Esto evoca un cambio de plano: de lo real (físico) a lo estético (abstracto).

En la primera época del TTG, en vida del maestro, se formaron los hijos del maestro Augusto y Horacio Torres, así como Julio Alpuy, José Gurvich, Francisco Matto, Gonzalo Fonseca, Elsa Andrada, Manuel Pailós, los hermanos Alceu y Edgardo Ribeiro, Manuel Aguiar, Julio Mancebo, Day Man Antúnez, Antonio Pezzino, Anhel Hernández, Lily Salvo, Berta Luisi, los hermanos Jorge y Rodolfo Visca, María Olga Piria, los hermanos Cristy y Pedro Gava, Jonio Montiel, Gastón Olalde, Héctor Da Cunha, María Esther Mendy, Teresa Olascuaga, María del Carmen Cantú y Dumas Oroño, entre muchos otros que tuvieron quizás una participación más esporádica.

Como un hito excepcional en la historia uruguaya y única en la trayectoria del TTG, en 1944 los discípulos junto con su maestro realizaron treinta y cinco murales constructivistas para el pabellón Martirené de la Colonia Saint Bois, a solicitud del Dr. Pablo Purriel, siendo esta magna realización una contribución del Taller al bienestar de los pacientes y el enriquecimiento de la sociedad uruguaya.

En esa ocasión, Torres García pintó siete murales y los discípulos convocados para dicha tarea pintaron los veintiocho restantes, siempre bajo la orientación del propio maestro. Años más tarde, los murales de Torres García serían retirados para ser salvados del deterioro, siendo posteriormente exhibidos en tres ocasiones²⁴.

23 Joaquín Torres García, *Estructura*, ob. cit., p. 33.

24 Los siete murales pintados por Joaquín Torres García se exhibieron en 1974 en la exposición retrospectiva del artista realizada en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo. Seguidamente, en 1975, en el Musée d'Art Moderne de París, en



El Maestro Joaquín Torres García y sus alumnos, 1947. Fotografía H. E. Rodríguez

1. Francisco Matto, 2. Elido Marín, 3. Gonzalo Fonseca, 4. Alceu Ribeiro, 5. Augusto Torres, 6. Day Man Antúnez, 7. Jorge Visca, 8. Guido Castillo, 9. Jonio Montiel, 10. Horacio Torres, 11. Federico Amen, 12. Julián Luis San Vicente, 13. Nelsa Solano, 14. Raúl Eiras, 15. Gastón Olalde, 16. Justo Manuel Aguiar, 17. Héctor Ragni, 18. Martha Vasconcellos, 19. Berta Luisi, 20. Elsa Andrada, 21. Andrés Moskovics, 22. Olga Piria, 23. Manuel Pailós, 24. Rodolfo Visca, 25. Julio Mancebo, 26. Carmen Pailós, 27. María Cantú, 28. Lía Rivas, 29. Joaquín Torres García, 30. Teresa Olascuaga, 31. María Angélica Piola.

Lamentablemente, en 1978, junto a otras obras, serían consumidos por el fuego en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (Brasil).

Así como pasó en la época de la AAC, fueron pocos los que entendieron la propuesta torresgarciana en su visión metafísica, así como en su profundidad y extensión histórica. El ambiente artístico de la época del TTG fue mayormente hostil a sus propuestas. Esto generó intensas polémicas entre el Taller, críticos y artistas, especialmente en la prensa escrita, y luego desde la revista *Removedor*, que funcionó como publicación oficial del TTG entre los años 1945 y 1953, con Guido Castillo como redactor responsable.

Debido al deterioro de la salud del maestro, las clases del Taller continuaron siendo supervisadas también por Augusto Torres. En 1945 comenzó la docencia Julio Alpuy, conforme a las orientaciones constructivistas.

El 28 de julio de ese año, fecha conmemorativa del nacimiento del maestro, se inauguró el Salón Permanente de Exposiciones del TTG en el subsuelo de la Librería Salamanca, ubicada en Ciudad Vieja²⁵.

Tras la muerte del maestro, en 1949, sus discípulos se vieron obligados a reestructurarse para continuar con la labor del TTG. Es así que se le propuso a Augusto Torres ser el sucesor de su padre, pero la idea no prosperó ya que Augusto se negó. En consecuencia, la docencia pasó a estar a cargo de varios discípulos, entre los cuales estaba Augusto.

Julio Alpuy, quien siguió como docente del Taller, decidió viajar a Europa en 1951, y dejó en su lugar a José Gurvich para continuar la enseñanza hasta su regreso en 1953; también lo hizo, por la misma causa, Francisco Matto, en 1955²⁶. Y tras radicarse Alpuy en Bogotá, en 1957, Gurvich lo sustituyó definitivamente. El mismo año comenzó allí la docencia Guillermo Fernández, hasta 1961. Horacio Torres tuvo a su cargo el TTG a partir de 1959, en un curso de dibujo de retratos con modelos vivos²⁷.

En la enseñanza del TTG existió un cambio relevante a partir de la donación de un horno de cerámica en 1951²⁸, que daría origen a la producción de artes aplicadas en cerámica por parte de varios discípulos del Taller.

la muestra *CONSTRUCTION ET SYMBOLES*, y en 1978 en el Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro, en la exposición *AMÉRICA LATINA, GEOMETRÍA SENSIBLE*, donde ocurrió la tragedia.

25 La librería estaba situada en Bartolomé Mitre 1382 (Ciudad Vieja, Montevideo).

26 Francisco Matto, *Matto: un espíritu mágico*, Fundación Francisco Matto. Recuperado de: www.franciscomatto.org

27 Cecilia de Torres y Anna Rank, ob. cit., p. 90.

28 Donado por Jorge Piria, según Cecilia de Torres y Anna Rank, ob. cit., p. 89.

En paralelo con ello se conformó el grupo MAOTIMA, integrado por Manolita Piña, Otilia Villagarán, Ifigenia Torres y María Angélica Senatore, quienes produjeron varios tapices constructivos bordados manualmente.

Respecto a la Escuela del Sur, Augusto Torres expresó:

“Esta escuela surgió en Uruguay como lógica consecuencia de los problemas que Joaquín Torres García planteó entre los años 1935-1949.

Su aporte fundamental al arte contemporáneo sería el hallazgo de aquel antiguo nexo en que Razón y Naturaleza se complementan. De esta unión nace el Signo (idea-materia) —escritura mágica, directa y no narrativa—. Lograr esta unidad entre vida y geometría es lo que nosotros llamamos una estructura, es decir un arte en el orden.

Para nosotros el arte no es solo esteticismo, es la puerta para la comprensión de toda una metafísica en que lo abstracto antecede a lo concreto. A esta concepción Torres García la llamó «Tradición del hombre abstracto», en oposición a la tradición renacentista del hombre individuo. El tener esta fe en común es lo que hace posible una escuela.

[...] La idea de escuela cuenta menos que esa búsqueda; es una consecuencia y nunca un fin”²⁹.

En esta segunda etapa del Taller participaron: Guillermo Fernández, Manuel Otero, José Montes, Carlos Llanos, Josep Collell, Archivaldo Almada, Walter Delioti, Linda Kohen, Eva Olivetti, Mario Lorigo, Angelina de la Quintana, Ernesto Vila, Héctor Goitiño, Marta Morandi, Gloria Franchi, Eva Díaz, Cecilia de Torres y Lidya Buzio, entre varios otros; muchos de los cuales recibieron su formación mayormente en los talleres individuales que fueron parte de las ramificaciones del TTG.

En su larga trayectoria, el TTG realizó más de un centenar de exposiciones colectivas como tal, en su amplia mayoría en el territorio nacional, y en Buenos Aires, Santiago de Chile, Washington y Nueva York. Además, algunos miembros participaron en otras destacadas exhibiciones, como por ejemplo, en Bienales internacionales de arte.

Esta prolífica actividad del Taller se desarrolló hasta su primer cierre en 1962, que fue anunciado de forma oficial por un artículo en el diario *El País*³⁰. Sin

29 Augusto Torres, en *The New School Presents. Taller Torres García*, 1960, p. 1.

30 María Luisa Torrens publica un artículo en el diario *El País* el día 2 de abril de 1962 con el titular “*El cierre del Taller Torres García marca el fin de una etapa importante en la historia de*



CONFERENCIA SOBRE ARTE. — La doctora Esther de Cáceres, en la tribuna de conferencias de la Comisión Nacional de Bellas Artes, en su erudita y amena disertación acerca de los trabajos del taller Torres-García, allí expuestos.

Revista *Mundo Uruguayo*. Conferencia sobre Arte de Esther de Cáceres, 5 de julio de 1956

embargo dicha clausura fue muy breve, ya que la actividad continuó hasta el cierre definitivo en 1967. En este período la docencia la continuó Manuel Pailós.

Tras el cierre definitivo del Taller, la transmisión del oficio continuó en esos talleres individuales de los discípulos directos y de los discípulos en segunda generación, lo cual de un modo u otro, con sus variantes y aportes, continúa vigente hasta nuestros días³¹.

La naturaleza de la colección EL MAESTRO Y LOS COMPAÑEROS DE GURVICH EN EL TTG

Cabe destacar que el TTG, en su amplitud temporal, fue un grupo muy fraternal, unido por un mismo espíritu surgido de la vocación y de la profundidad de las enseñanzas torresgarcianas. Por esta razón, primeramente el maestro, luego seguido por sus discípulos, como colectivo, lograron marcar la historia por su importante, persistente y cabal trabajo en el oficio, las exhibiciones y las publicaciones.

Los vínculos trascendieron las paredes del Taller y se extendieron a lo largo de décadas y fronteras. Como evidencia de ello, tras la muerte del maestro la decisión de Augusto Torres conformó una visión de horizontal *la pintura nacional*".

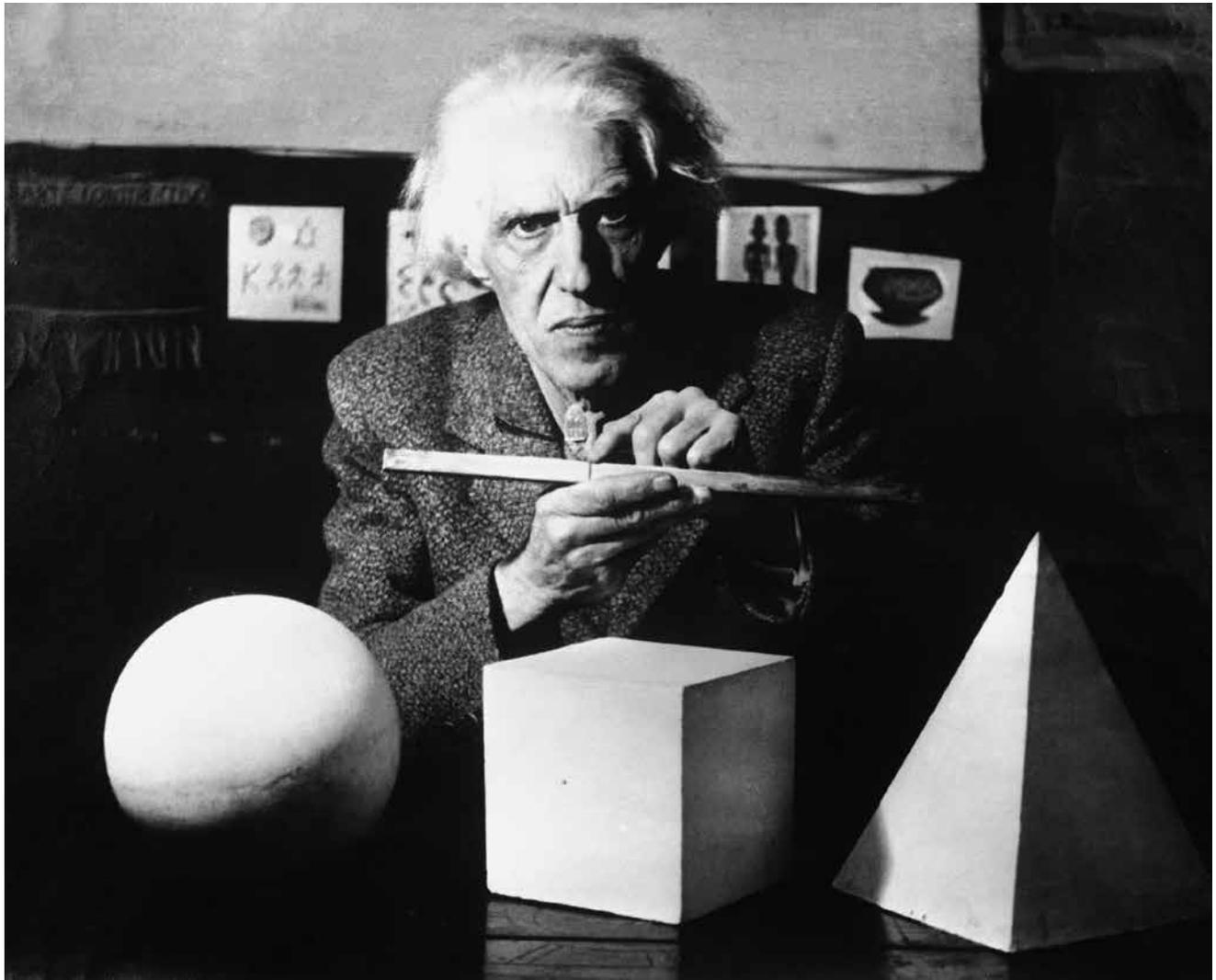
31 María Eugenia Méndez, *Doctrina Constructivista de Torres García: su tradición, enseñanza de los oficios artísticos y actualidad del legado*, tesis de grado, Montevideo, 2018.

lidad con varios de sus pares para la docencia, y con el resto del Taller para las correcciones que se suscitaban colaborativamente mediante el colgado de trabajos en la arpillera y los comentarios subsiguientes. Por otra parte, también es visible por las diversas ramificaciones que tuvieron los talleres individuales con el paso de los años, aunque las visitas mutuas eran recurrentes, debido a los fuertes lazos de amistad entre quienes integraron el TTG y su entendimiento del arte.

En estas visitas, además de hablar de temas mundanos y valiosas anécdotas, intercambiaban opiniones sobre sus propias producciones y otros asuntos relacionados con el oficio, siempre con el respeto y la solidaridad de compañeros.

Las lecciones fundamentales de la propuesta torresgarciana transmitidas en el TTG llegaron hasta nuestros días, aún con el gran desconocimiento que hubo del asunto en el medio local. Por esa razón, al hablar de la enseñanza de la Escuela del Sur se suelen enumerar ciertos ejercicios que realizaban sus integrantes, ya que se evidencian en las obras que han trascendido, y esto demuestra que se ha pasado por alto la propuesta teórica planteada por Torres García. Sin embargo, la transmisión del oficio estuvo constituida por un sustancial marco conceptual realizado por el maestro, en el que conjugó filosofía, metafísica y el oficio del arte, correlacionado con el estudio de estéticas de diversas culturas y épocas. Esta complejidad hace que su entendimiento haya sido muy difícil de aprehender.

Asimismo, las manifestaciones estéticas de los discípulos del TTG evidenciaron transformaciones que con



Joaquín Torres García con elementos, 1939. Cortesía Museo Torres García

el paso del tiempo manifestaron un estilo personal. Este proceso estético y biográfico fue facilitado por la propia naturaleza de la enseñanza torresgarciana, en la cual la revelación de lo inédito de cada individuo (su alma) es una parte fundamental de las aspiraciones que tuvo el maestro, lo que revela su respeto por el proceso de individuación de cada quien.

La colección **EL MAESTRO Y LOS COMPAÑEROS DE GURVICH EN EL TTG** es la primera colección abarcativa de varios discípulos del TTG, por lo cual permite, desde la humildad de

su conformación, dar a conocer la obra de muchos de los integrantes de este movimiento, a través de sus vinculaciones estéticas y personales. Asimismo, rescata varios nombres que han caído en el olvido, más allá del devenir de sus logros estéticos. Por otra parte, esta colección es un homenaje que la Fundación José Gurvich realiza, en nombre de José Gurvich, a su maestro y a sus compañeros del TTG, aspirando a preservar su tradición y a que sea una contribución para toda la sociedad ■



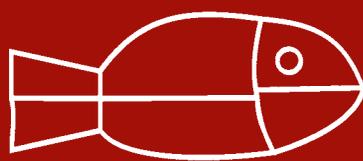
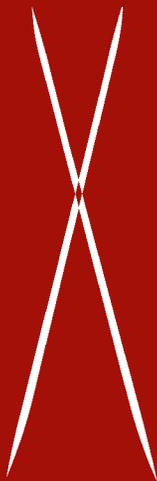
2

Las lecciones del maestro

María Eugenia Méndez



Torres García dando clase a sus discípulos, Ateneo de Montevideo, 1947. Foto ©H. E. Rodríguez.



“Una gran Escuela de Arte debiera levantarse aquí en nuestro país. Lo digo sin ninguna vacilación: aquí en nuestro país. Y tengo mis razones para afirmarlo”¹.

Joaquín Torres García, 1935

Para abordar las lecciones del maestro Joaquín Torres García (1874-1949), es necesario considerar sus antecedentes pedagógicos y muy especialmente su obra teórica, la que elaboró, expuso y promovió en gran cantidad de conferencias, escritos y enseñanzas, primeramente en sus tempranas elaboraciones en catalán a principios de 1900, seguidamente en sus elaboraciones neoyorkinas, posteriormente en sus escritos parisinos (mayormente inéditos), sus textos madrileños, y luego con un desarrollo más sistematizado en su producción y magisterio montevideano, entre 1934 y 1949.

Con esa finalidad, es menester presentar un primer abordaje de los elementos fundamentales de las enseñanzas que abarcan no solo lo inherente al arte sino que comprenden una vivencia mística y una visión filosófica, y devienen en una cosmovisión².

En decantación de esto, el maestro explicitó estas visiones relacionadas con el arte, que era su propio oficio, señalando que son aplicables a otro oficio cualquiera.

Dado lo desconocido del pensamiento torresgarciano, en el presente abordaje se utilizarán variadas citas del maestro, con el propósito de fundamentar nuestra interpretación y además difundir una selección de su propio testimonio.

1 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 213.

2 Joaquín Torres García, *Estructura*, Montevideo, Alfaro, 1935, pp. 1-22.

Joaquín Torres García dando clase en Mont d'Or, 1912.

Antecedentes del desarrollo de la enseñanza

Para abarcar la enseñanza específica del oficio artístico del TTG, primero es necesario introducirnos en sus antecedentes, ya que las lecciones comenzaron a desarrollarse varios años antes, a partir de escritos y conferencias dictadas por el maestro, las que justifican y explican la visión y la actividad del mencionado Taller.

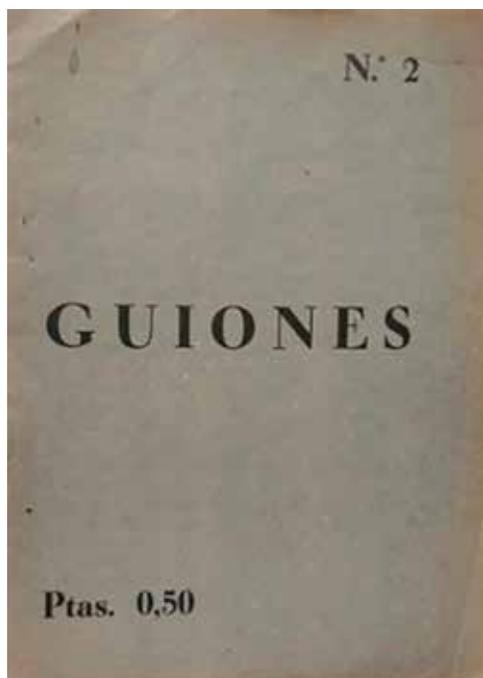
Las primeras experiencias de Torres García como docente se iniciaron en 1901, en Barcelona, dictando clases particulares de dibujo y pintura a las hermanas Piña —Carolina y Manolita— (esta última sería su esposa años más tarde). Once años después, ingresó como docente de dibujo y cerámica en la Escuela Mont d'Or, enmarcada en las pedagogías de Fröbel, Dewey y Montessori³, innovadoras y libertarias para la época.

Esta última experiencia contribuyó a forjar su visión humanista de la enseñanza, algo que continuó estando presente en sus distintas experiencias a lo largo del tiempo.

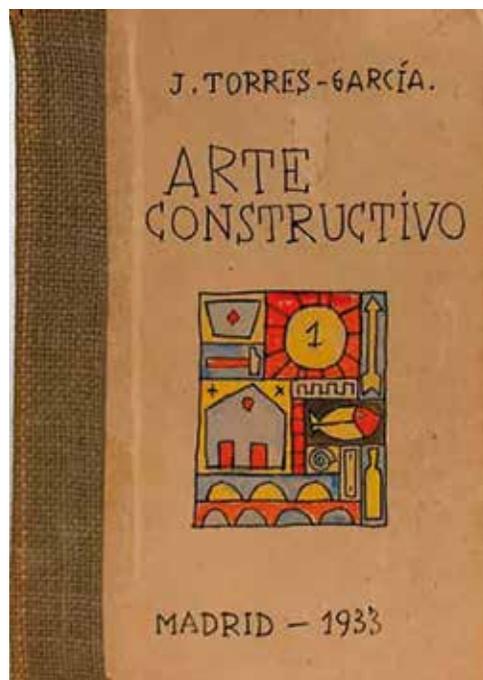
En 1930, Torres García ya había enunciado cuál era su visión de *construcción*, en la que la liberación del artista estaba dada a partir del alejamiento de la copia de la naturaleza y de la simulación que genera la perspectiva sobre el plano compositivo, resultando el considerar la estructura en sí como una

3 Alejandro Díaz, *Joaquín Torres García. Obra Viva*, Santiago de Chile, Centro Cultural La Moneda, 2019, p. 27.





Fascículo de *Guiones*, N.º 2, Madrid, 1933.



Manuscrito *Arte Constructivo*, 1933.

búsqueda por armonizar las formas en relación con el conjunto, independientemente del propio objeto o agrupamiento real. Sumado a esto, además de la visión de la forma plástica relacionada con el conjunto, debía estar considerada la unidad de la superficie compositiva, ya que las divisiones que generan las formas deben guardar una relación armónica en pro de un orden, y logrado esto, se está en otro plano: el Universal⁴. Dicho enunciado sería publicado años más tarde en Madrid, en el fascículo segundo de los tres *Guiones*, tras crear el Grupo de Arte Constructivo en 1933.

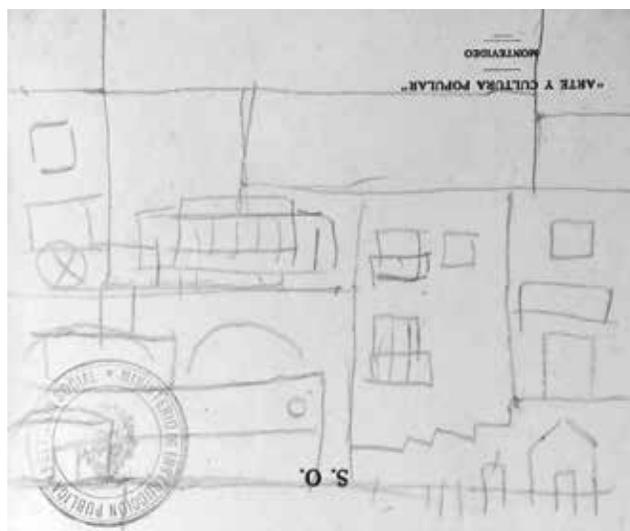
En ese mismo año, Torres García escribió su manuscrito *Arte Constructivo* (1933)⁵, que sería la base de su libro *Estructura* (1935), publicado dos años más tarde. A diferencia de este, el primero contó con mayores dibujos a color, que ejemplificaban visualmente sus conceptos.

Luego de su llegada a Montevideo, en abril de 1934, comenzó pronto e intensamente su actividad. A las pocas semanas dictó su primera conferencia en el Salón de Actos Públicos (Paraninfo) de la Universidad de la República, en el marco de las presentaciones "Arte y Cultura Popular"⁶, donde también disertó el Dr. Alfredo Cáceres sobre el pen-

samiento de Matila Ghyka referido al número de oro y los ritmos⁷. En el mes de junio siguiente, realizó un ciclo de conferencias en la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP), y en agosto fundó el Estudio 1037, ubicado en la calle Uruguay de Montevideo con la misma numeración; allí realizó exposiciones y dictó una conferencia⁸.

Para ese entonces las polémicas en torno a la figura de

Torres García ya habían comenzado en Montevideo. En el mes de julio se publicaba en la revista *Movimiento*⁹ un artículo del pintor Norberto Berdía donde este sentenciaba que en la evolución de su obra, Torres García se internaba más en su "yo" y sus búsquedas postcubistas, haciendo un "arte purista" y "arcaizante", y que en definitiva, por su postura, hacía política: "La del indiferencialismo ante la lucha decisiva entre el proletariado y el



Composición de la ciudad, c.1934,
En hoja de la conferencia "Arte y Cultura Popular".
Joaquín Torres García. Colección Torres-Andrada.

capitalismo". En razón de esta dura crítica, a los pocos meses Torres García replicó, en su *Manifiesto I*, que su búsqueda era

7 Dato encontrado al pie de una fotografía histórica, diario desconocido, presente en el *Catalogue Raisonné* de Joaquín Torres García.

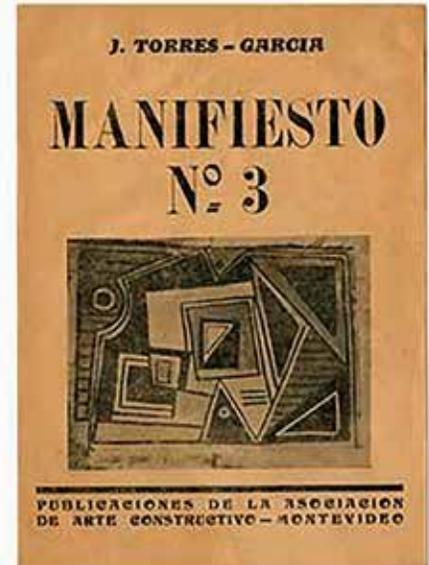
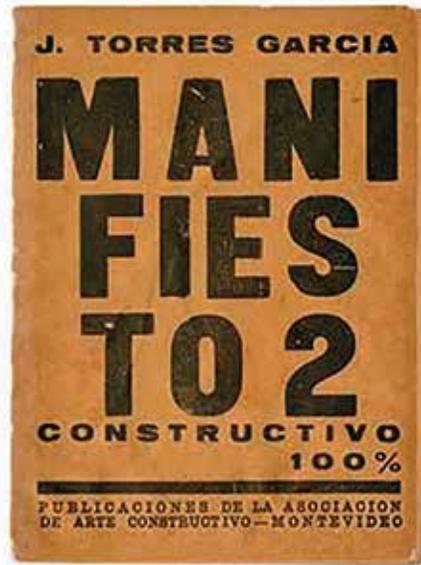
8 Según el *Catalogue Raisonné* de Joaquín Torres García, elaborado por Cecilia de Torres, la conferencia realizada fue sobre el artista uruguayo Rafael Barradas.

9 Revista *Movimiento*, junio-julio de 1934, Año II, N.º 7, Montevideo.

4 Joaquín Torres García, *Guiones*, N.º 2, París, 1930, pp. 1-3.

5 Archivo Fundación Torres García, Montevideo.

6 Joaquín Torres García. *Catalogue Raisonné*. Recuperado de: www.torresgarcia.com



Portadas de los Manifiestos 1, 2 y 3, 1934-1940.

otra: encontrar aquello atemporal en el arte, que fuese manifestación y alimento del espíritu, y que a su vez guardara relación con las leyes inherentes al universo: “[...] un arte constructivo con base universal —estas cosas que son de siempre y que a todos los hombres tendrán que interesar siempre— como es el movimiento de los astros, el bien y el mal, el ser y el no ser, el hombre y el cosmos —cosas tan concretas como la ley de proporción y la forma que hay en las cosas, [...] precisamente para liberarme de la pintura acaramelada, sentimental y burguesa y dar algo sano en que el espíritu pueda complacerse y reposar de la lucha, un momento”¹⁰; concluyendo por considerar que su arte podía ser colectivo e impersonal. El manifiesto, que constituye en sí mismo el rumbo que mantendría y que además da cuenta de su elocuencia discursiva, dejó constancia de la claridad de ideas con las que transitaba los primeros meses de actividad en su tierra natal.

Entre esas primeras controversias, fue elegido para dictar un curso teórico y práctico de morfología comparada en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, cuyo programa elaboró y presentó al decano, el Arq. Armando Acosta y Lara.

En ese programa tenía como objetivos:

- a. Determinar la razón de ser del arte, su función adecuada y por esto su verdadera base.
- b. Procurar, dentro de la corriente universal del arte, un movimiento nacional de cierta homogeneidad, sin contrariar empero las tendencias individuales de los estudiantes¹¹.

Asimismo, se proponía abarcar en su programa:

- 1. Estudiar la morfología comparada de las artes plásticas:
 - a. Lo abstracto (idea-materia).
 - b. Lo descriptivo (proceso histórico)¹².

¹⁰ Joaquín Torres García, *Manifiesto 1*, Montevideo, Alfar, setiembre de 1934.

¹¹ Carta al señor decano de la Facultad de Arquitectura, Arq. Acosta y Lara, escrita por Joaquín Torres García, 6 de agosto de 1934.

¹² Ídem.

En este punto, la profundización de los contenidos abarcaría aspectos plásticos, filosóficos, religiosos, sociales, etc. Asimismo, los materiales y procedimientos utilizados, abarcando: arquitectura, escultura, pintura y artes aplicadas.

2. Formación gradual del Museo Morfológico, que contemple los materiales necesarios para dichos estudios.

Al año siguiente, en enero de 1935, se conformó la Asociación de Arte Constructivo (AAC), gracias a la participación de varios artistas e intelectuales de la época, que comenzaron a seguir y a apoyar el desarrollo teórico que el maestro presentaba en sus conferencias. Sobre el mencionado programa planteado en la Facultad de Arquitectura, la AAC registró¹³ que se realizó en un total de trece conferencias, pero es evidente que el segundo punto propuesto sobre un museo no se consolidó.

La AAC terminó teniendo un taller en la propia vivienda de Torres García, en la calle Abayubá 2763, donde el maestro intensificó su magisterio.

Entre el 12 de enero y el 9 de febrero de 1935 —a menos de un año de su llegada a Montevideo—, Torres García dictó un curso sobre dibujo escolar en el Instituto Normal de Señoritas, dedicado a la formación docente. En su primera lección pronunciada ante las futuras maestras, enfatizó la importancia de preservar aquello propio del niño en el proceso de su formación, criticando duramente las formas existentes que estandarizan y generan modos únicos de pensar y hacer, dando prioridad a los contenidos. Su propuesta era preservar aquello puro que el niño posee, señalándolo como un sabio: “el viejo hombre que hay en el niño”¹⁴, quien por su inocencia podrá

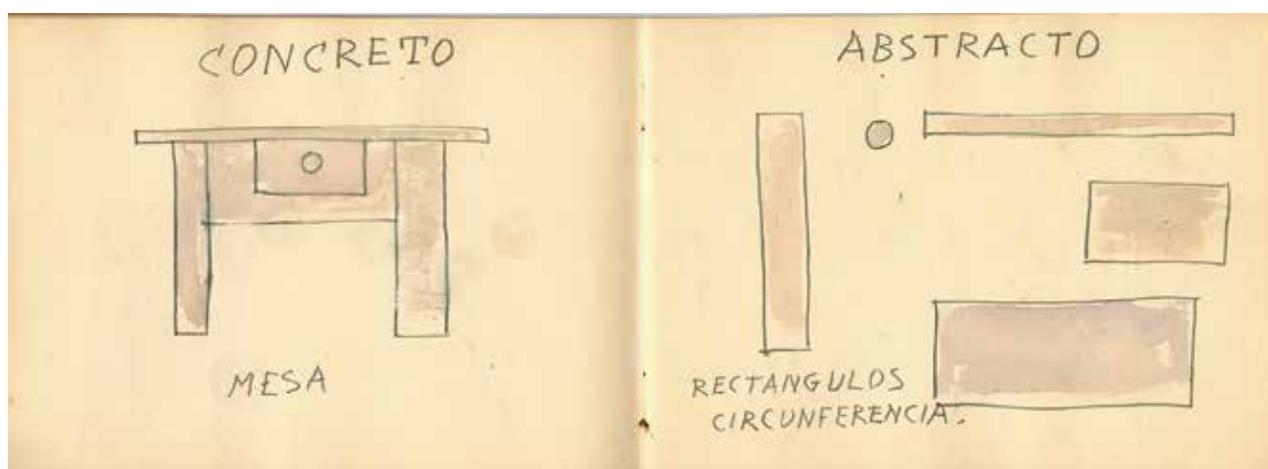
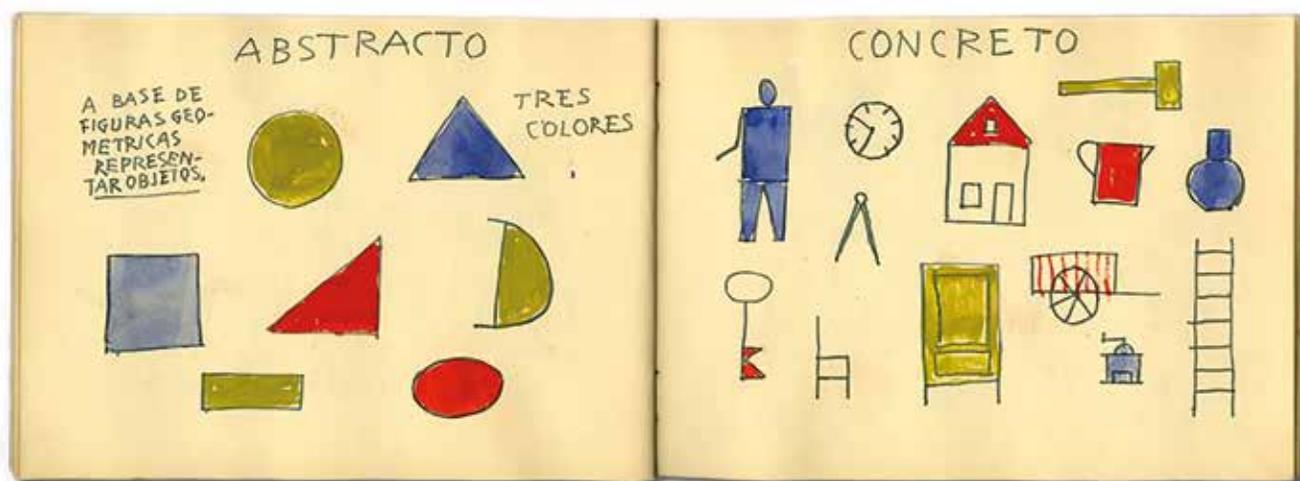
¹³ Folleto de la AAC, c. octubre de 1935, Montevideo, ICCA, ID 1258077.

¹⁴ Torres García, en Alejandro Díaz, *Torres García. El niño*

Imitación / Creación, c. 1920.
 Joaquín Torres García
 Colección Torres-Andrada



Ilustraciones de Dibujo-escritura
 (Abstracto-Concreto), 1933.
 Museo Torres García.



desarrollar sus mejores cualidades, en tanto se le permita la libertad para hacerlo. Por consiguiente, el descubrir eso permite que su carácter crezca fortalecido, en un proceso en el que lo espontáneo y lo sentimental sean partes fundamentales para tomar conciencia de “lo que hace”, “lo que sabe” y “lo que es”, y acercarlo a aquello

“verdadero”¹⁵ —que hay en sí mismo, en aquello que aprende y en lo universal—. Para esto, la actitud del maestro debe ser pasiva, empática y sin imposición.

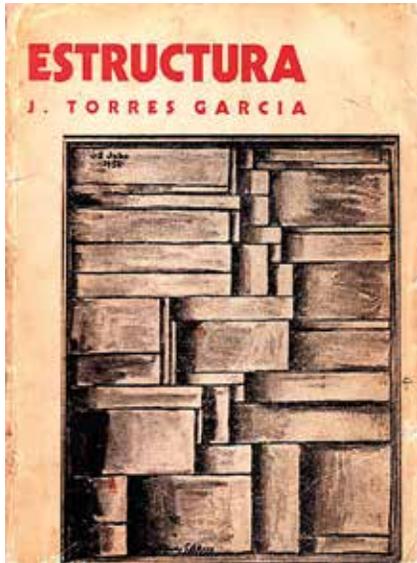
En su propuesta, el dibujo escolar debía tener al mismo tiempo valor estético y unidad de propósito, además de fomentar las libertades ya mencionadas.

aprende jugando, São Paulo, Biblioteca Mario de Andrade / Editora Ipsis, 2015, p. 64.

¹⁵ *Ibidem*, p. 70.

Partir de la paraula
 (mot) i de la seva repre-
 sentació mental: casa,
 arbre, home, olla, etc.
 Del fet, en la paraula:
 un verb: caminar,
 dormir, estimar, etc.
 Un esquema, el més sen-
 zill, del mot. Sense vol-
 quer fer composició, ex-
 cepta sinó dispers. Ex:
mesa - cadira = nou
persiana, = cu - olla.





Estructura, 1935.



Tradición del Hombre Abstracto, 1938.



Metafísica de la prehistoria indoamericana, 1939.

Como un fenómeno particular en las conferencias de Torres García, esta serie de cuatro disertaciones para estudiantes de magisterio incluyó un método con varios ejercicios de dibujo, detallados por él específicamente: treinta y un ejercicios para edades escolares hasta los doce años —en su mayoría— y para edades superiores, a partir de doce años.

Las cuatro conferencias presentaron además una correlación con la serie de ilustraciones *Dibujo-escritura*, desde una visión entre lo *abstracto* y lo *concreto*.

Amalia Nieto (1907-2003), quien formó parte de la AAC, rememoró en la entrevista realizada por María Jesús García Puig (1990) las primeras enseñanzas recibidas de Torres García: “Sus primeras lecciones básicas fueron: el dictado de objetos para soltar a la gente del naturalismo (dibujar un barco, un pez, un hombre, etc.) y la enseñanza de la medida áurea”¹⁶. Ese dictado de objetos se hacía con la finalidad de conseguir un dibujo espontáneo, sin un pensamiento previo¹⁷, para realizar un dibujo esquemático y geométrico.

Observando las ilustraciones de *Dibujo-escritura*, podría decirse que según lo que rememoró Amalia Nieto, existió una concordancia entre las lecciones de abstracto-concreto y las enseñanzas en el taller de la Asociación.

Por otra parte, la AAC fue la que facilitó las varias publicaciones del maestro, que se editaron bajo el sello de esa agrupación. Entre otras: *Estructura*, editada en 1935, *Tradición del Hombre Abstracto (Doctrina Constructivista)*, en 1938, *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*, en 1939.

Precisamente en *Estructura* (1935), el maestro escribió los

¹⁶ Amalia Nieto, en María Jesús García Puig, *Joaquín Torres García y el Universalismo constructivo. La enseñanza del arte en Uruguay*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990, p. 115.

¹⁷ Joaquín Torres García, *Estructura*, ob. cit., p. 17.

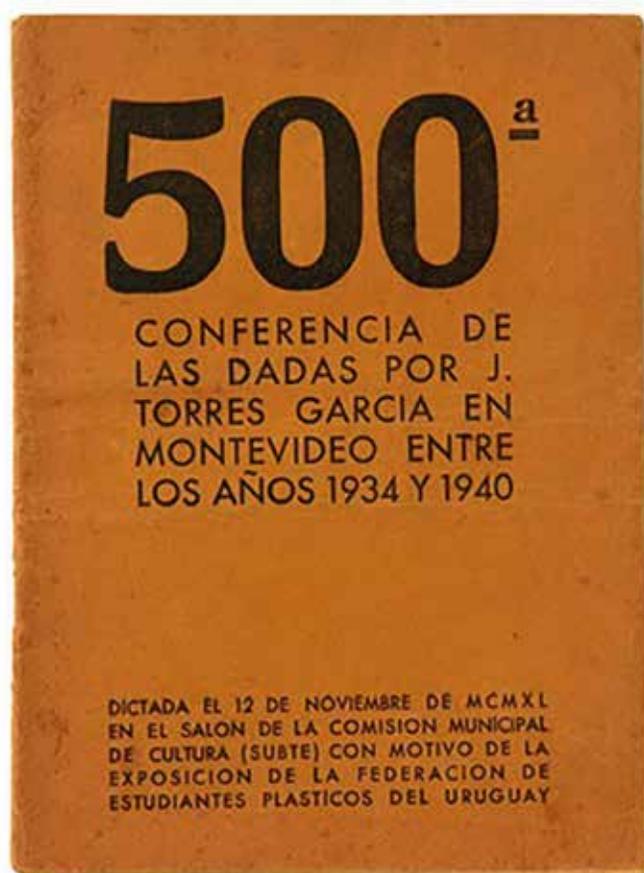
siguientes postulados que planteaban el alejamiento del orden real con la finalidad de crear un ordenamiento plástico:

- 1.º *Toda forma debe acercarse a la geometría. Por esto, siempre que en una obra domine lo geométrico* (es decir, lo concreto: tono, dimensión, línea, forma en sí misma) a lo imitativo, la obra es mejor.
- 2.º La naturaleza no ha de servir más que para sugerir formas al artista.
- 3.º Debemos destruir el orden normal real, para crear un orden plástico.
- 4.º Operar con formas, no con objetos.
- 5.º Liberarse, para un artista, es entrar en el plan de lo plástico¹⁸.

Tras el anuncio de la disolución de la AAC en la 500.ª Conferencia de Torres García en 1940, en el Salón de la Comisión Municipal de Cultura (SUBTE), en la cual expresó su desencanto con el medio donde se desenvolvía por considerar que no consiguieron comprenderlo, resolvió en consecuencia restringirse a su taller y a los pocos artistas que quisieran seguirlo. Pese a esto, las siguientes publicaciones de textos del maestro continuaron teniendo el nombre de la Asociación como sello editorial.

Además de los lugares mencionados, el maestro dictó sus conferencias en: la Sociedad de Amigos del Arte, la Asociación Cristiana de Jóvenes, el Centro Israelita, la Sociedad Teosófica, el Círculo de Bellas Artes, el Centro Gallego Normal de Señoritas, la Unión Nacional de Magisterio, el Salón de Arte Francés y el

¹⁸ Ídem.



500ª conferencia de la dadas por J. Torres García en Montevideo entre los años 1934 y 1940. Editado en 1940

Museo Municipal, entre otros¹⁹. Además, en el Ateneo de Montevideo, el que facilitó la sede histórica del TTG a partir de 1946.

Paralelamente, su pensamiento se transmitió en artículos en las revistas *Círculo y Cuadrado* (1936-1943, continuidad de la francesa *Cercle et Carré*), en el órgano oficial del TTG, *Remove-dor* (1945-1953), y posteriormente en *Escuela del Sur* (1958-1961). Asimismo, en los periódicos *El Pueblo* y *Marcha*, entre otros, y en emisoras de radio como Radio Oficial —SODRE—, Westinghouse, El Espectador, Femenina, Carve, etc.²⁰. Esto evidencia la tenaz intención de Torres García de difundir su pensamiento.

En cuanto a los estudios de investigación realizados sobre la enseñanza en el TTG, en 1974 el catedrático de Estética de la Facultad de Humanidades (UdelaR), Juan Fló, publicó una selección de textos de Torres García, denominada *Escritos*, en la que reúne extractos temáticos que cubren una variedad de temas tratados por el artista a lo largo de sus principales publicaciones. Estos textos refieren mayormente a los principales conceptos de sus lecciones, aclarando que si bien existe una reiteración que, según el autor, “[...] se explica por su naturaleza didáctica y polémica —aparentemente contradictoria y

dentro de una continuidad fundamental, manifiesta a lo largo de cuarenta años de realización [...]”.

La investigadora María Jesús García Puig planteó, en 1990, en su estudio sobre la enseñanza constructivista, que el maestro no dejó elaborado por escrito cómo daba sus clases de pintura, por lo cual su obra teórica carecería de sustento práctico²¹ y además que “no existió ningún programa preestablecido para su organización y funcionamiento, sino que se iba desarrollando conforme a las necesidades que se iban presentando”²².

Por su parte, Cecilia de Torres —pionera en el estudio sobre el constructivismo uruguayo— expresó en su investigación histórica sobre el TTG (1991) que el maestro tuvo que resignarse a enseñar a sus estudiantes lecciones básicas de técnicas inherentes al dibujo y a la pintura a partir de un modelo, y que muchas de las enseñanzas al respecto quedaban a cargo de Augusto Torres y de Julio Alpuy, puesto que desde que el Taller se trasladó a su sede en el Ateneo, el maestro concurría solo una vez a la semana²³.

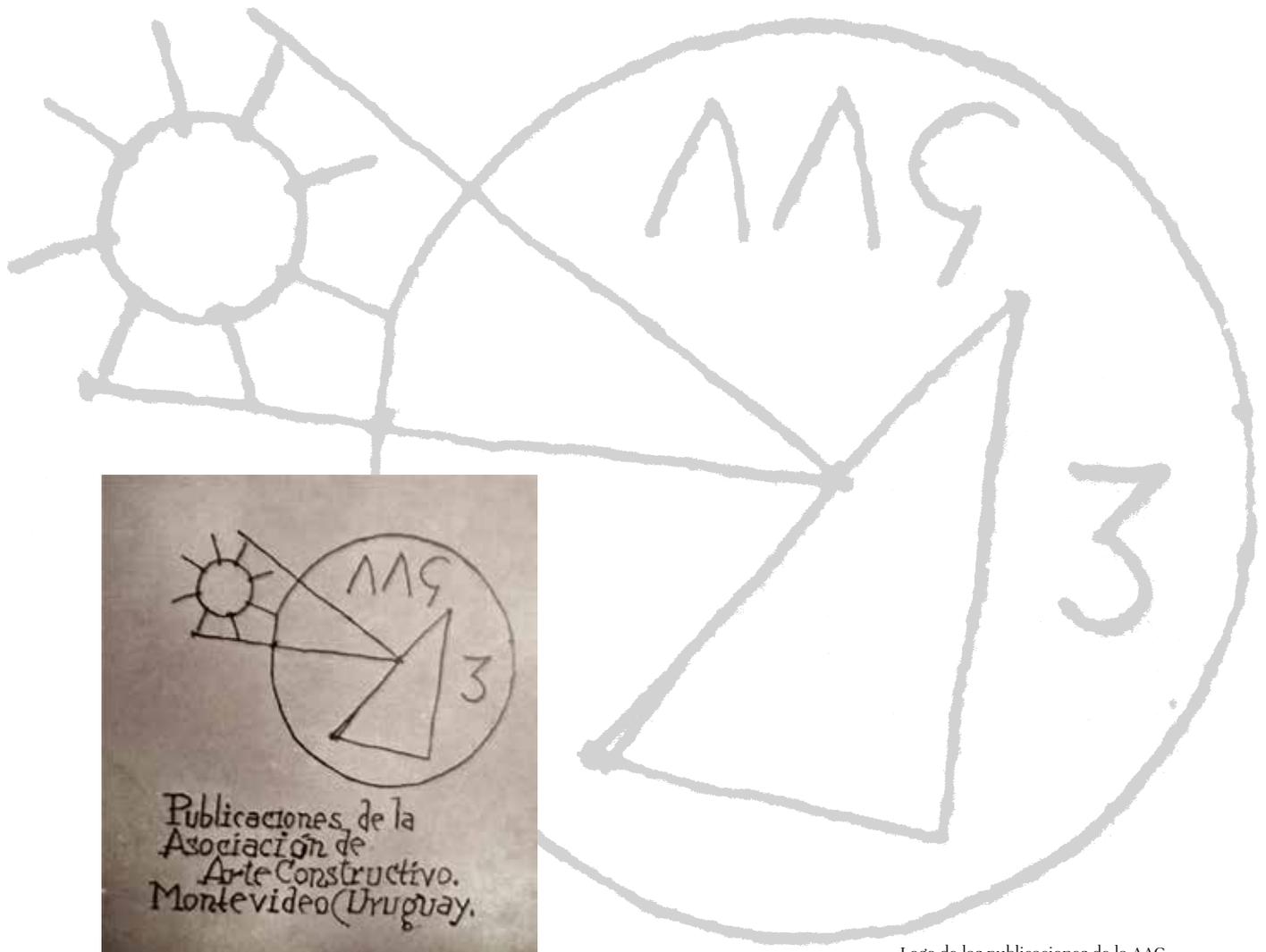
19 Joaquín Torres García, *500ª Conferencia de las dadas por J. Torres García en Montevideo entre los años 1934 y 1940*, Montevideo, AAC, 1940, p. 10.

20 Ídem.

21 María Jesús García Puig, ob. cit., p. 68.

22 Íbidem, p. 152.

23 Cecilia de Torres et al., *La Escuela del Sur. El Taller Torres García y su legado*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, p. 71.



Logo de las publicaciones de la AAC.

Junto con esas lecciones, las visitas al maestro generaban instancias de intercambio con sus discípulos, ya que varios trabajaban en sus casas y llevaban sus trabajos para ser revisados. Según la misma autora, el dictado de clases no era sistemático y tampoco era obligación la asistencia regular: “[...] podían ir con la frecuencia que desearan, las puertas del Taller estaban siempre abiertas”²⁴.

El Ing. Carlos Petrella, en su tesis doctoral sobre *La propuesta educativa del TTG*, publicada en 1996, indagó sobre la metodología y el contexto histórico del Taller a partir de una mirada en tres niveles: desde lo macro o general, con una aproximación a la realidad del arte en las sociedades latinoamericanas de la época, específicamente de la uruguaya; en un nivel medio, las relaciones del Taller con su entorno; y en un nivel micro o particular, las dinámicas internas del TTG. Según su estudio, la doctrina siempre estaba presente, como guía y no como limitante del desarrollo individual, por ende coexistían teoría y práctica, siendo responsabilidad de cada uno el ritmo de trabajo²⁵. Asimismo, señaló que: “No existía un programa de actividades académicas preestablecido”²⁶ ya

que los estudiantes comenzaban su labor por el dibujo, el cual era “duro y exigente”²⁷, condicionado por el ritmo de trabajo individual y el apoyo de aquellos discípulos que ya poseían ciertas destrezas y conocimiento del oficio adquirido.

En 2019, en el marco de la exhibición JOAQUÍN TORRES GARCÍA. OBRA VIVA, el director del Museo Torres García, Alejandro Díaz, mencionó que ya Torres García había hecho explícitas sus ideas de una enseñanza innovadora, publicándolas en 1908 en Barcelona, en un artículo denominado “L’Art a l’Escola”. Al respecto mencionó: “[...] el papel que Torres García le da al docente en 1933 es el mismo que le daba en 1908: el de ayudar al niño a descubrir”²⁸. En tanto que señala una diferencia sustancial en dicho descubrimiento, ya que para su magisterio inicial importa que el niño descubra —como quedó explicitado anteriormente—, y por el contrario desde la madurez de su magisterio el procedimiento didáctico no buscará la representación fiel ni el logro de la belleza como fines en sí mismos, sino que estos devendrán como resultado de la creación estética²⁹.

24 Ídem.

25 Carlos Petrella, *La propuesta educativa del TTG*, tesis doctoral, 1996, p. 166.

26 *Ibidem*, p. 158.

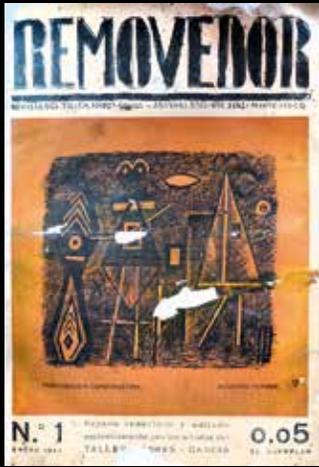
27 Ídem.

28 Alejandro Díaz, *Joaquín Torres García. Obra Viva*, ob. cit., p. 30.

29 Ídem.



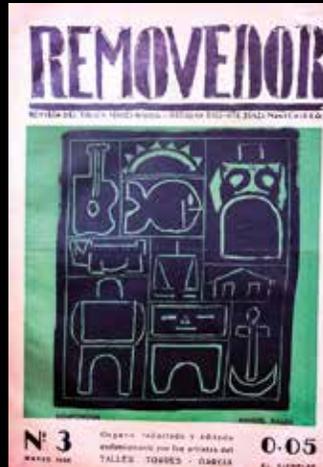
Alumnos del TTG en el Ateneo



N.º 1 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.05



N.º 2 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.05



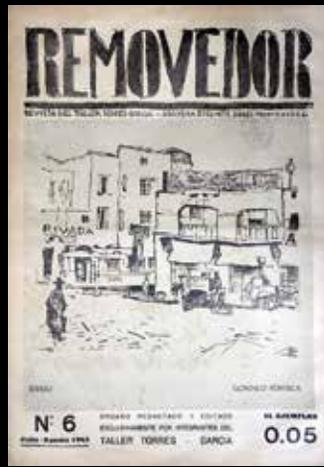
N.º 3 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.05



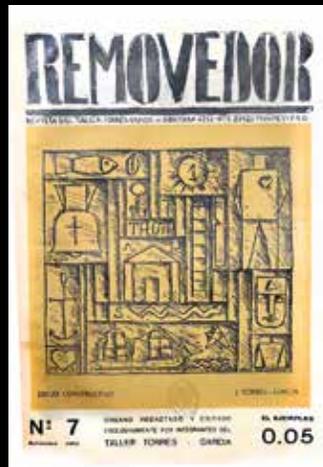
N.º 4 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.05



N.º 5 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.05



N.º 6 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.05



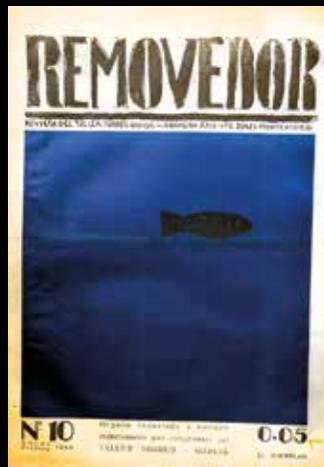
N.º 7 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.05



N.º 8 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.05



N.º 9 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.05



N.º 10 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.05



N.º 11 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.05



N.º 12 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.05



N.º 13 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.05



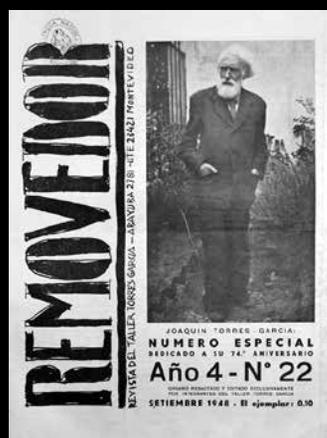
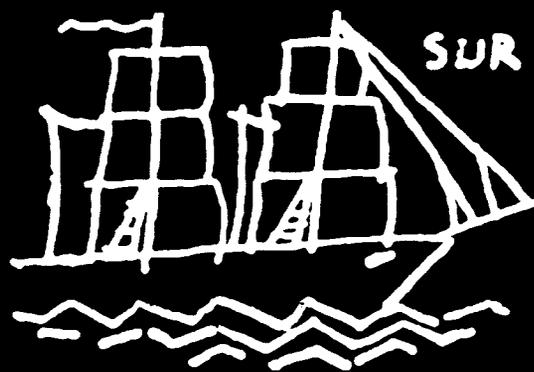
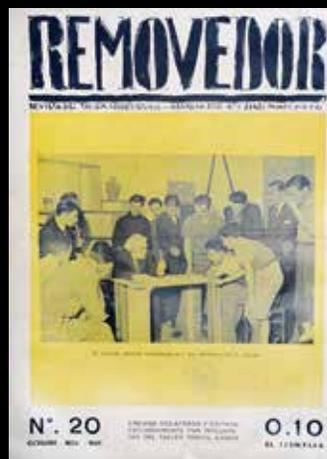
N.º 14 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.25



N.º 15 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.10



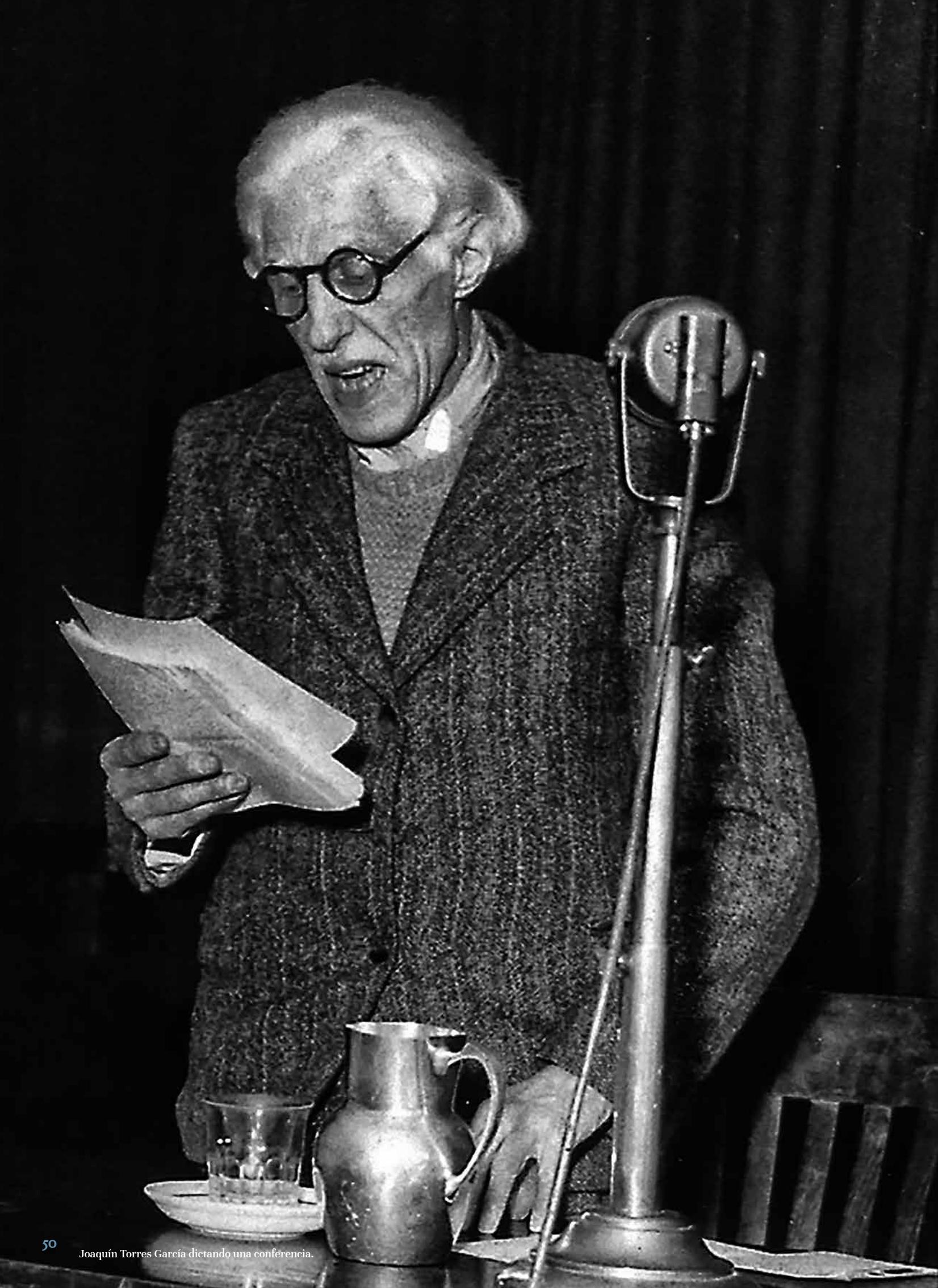
N.º 16 Organo redactado y editado exclusivamente por integrantes del TALLER TORRES - GARCÍA 0.10



Publicaciones del
Taller Torres-García
Montevideo (Uruguay).

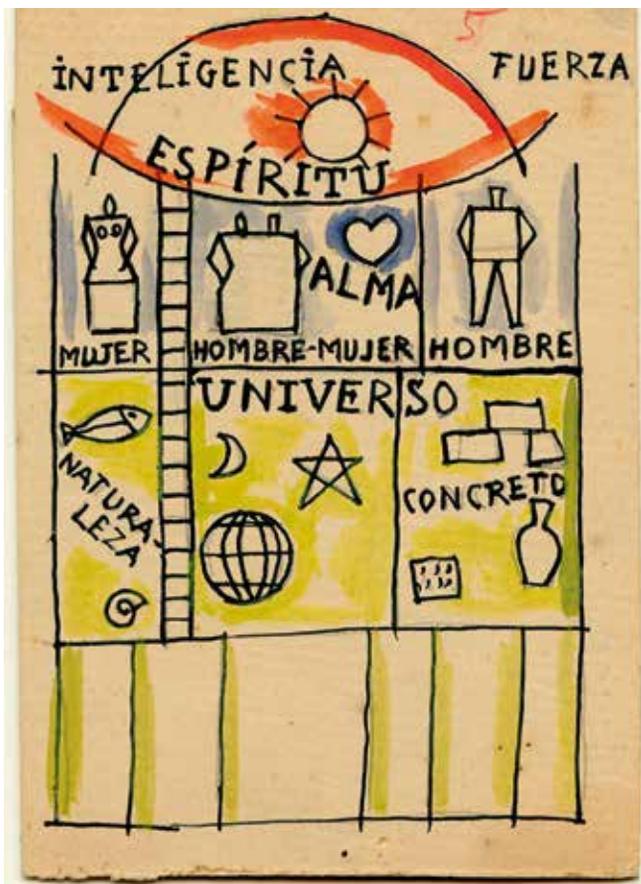
Logo de las publicaciones del TTG.
Revistas *Removedor*, 1945-1953.





Particularmente, en una investigación de grado realizada entre 2015 y 2018, previa al presente trabajo³⁰, que versó sobre la *Doctrina Constructivista de Torres García: su tradición, enseñanza de los oficios artísticos y actualidad del legado*, se indagó, entre otros aspectos, sobre la raíz del pensamiento torresgarciano, la visión de la realidad del maestro, sus principales conceptos estéticos y los procesos pedagógicos implícitos.

En ese estudio ya se planteó que desde las lecciones y los guiones dejados por el maestro se puede inferir que el constructivismo uruguayo se caracterizó por tener un proceso sistemático pero no rígido, que si bien no quedó manifiesto en un punteo escrito detallando una serie de pasos concretos a seguir, tras ver los ejercicios —las obras— y la transmisión oral del oficio —que trascendió por el discipulado y quedó consignado en diversas entrevistas—, se puede apreciar cómo fue tal proceso. Y desde aquí partimos para realizar el presente estudio de las lecciones en el TTG.



Sin título, 1931. Joaquín Torres García

30 María Eugenia Méndez, *Doctrina Constructivista de Torres García: su tradición, enseñanza de los oficios artísticos y actualidad del legado*, tesis de grado, Montevideo, 2018.

Una visión general de la enseñanza

En sus escritos, Joaquín Torres García abordó conceptos clave de su visión Constructivista, que forman parte de su *corpus* doctrinal y que insistentemente enfatizó a lo largo de sus lecciones. Algunos de estos conceptos son: el Principio de Unidad (base de la realidad), el Principio de Armonía (vínculo entre lo trascendente y lo contingente), el Principio de Estructura (interrelación armónica entre las partes y el todo, y de las partes entre sí), la disciplina del oficio y el hecho plástico (constituido por la espiritualidad del artista manifestándose mediante los elementos compositivos absolutos).

Además, es importante señalar términos de uso común, explicados en varias lecciones por el maestro, especialmente: arte imitativo, naturalismo, del natural, aparente, concreto y abstracto.

Estos puntos mencionados se hacen asequibles mediante la armonía de la *intuición* y la *razón*³¹.

Como mencionó el maestro:

“[...] la razón, en cierta esfera (es decir, cuando es pura, libre, absoluta), entra en perfecta coordinación (o puede entrar) con la intuición. Pueden correr tan parejas que sean una sola cosa”³².

El concepto de *intuición*, si bien podría parecernos cercano, connota todo un camino de discernimiento y fe que, en el mejor de los casos, acercaría a los humanos —entre ellos, los artistas— a la verdad en lo más puro, por contenerla en sí misma.

Este conocimiento intuitivo, que es directo y donde no interviene el razonamiento, permite a su vez comprender el mundo que nos rodea, desde una postura que es complementaria a la lógica racional. Asimismo, está determinado por uno o más estímulos sensoriales que de alguna forma, en lo abstracto de la psique, captan lo implícito, lo esencial y lo sutil en las cosas.

Con referencia a ello, el maestro indicó: “Lo que se pediría, urgentemente, sería la subordinación de la inteligencia. Darse al fin cuenta de que ella no es más que un instrumento. Que no es el hombre mismo. Subordinación, pues, de la inteligencia a la conciencia”³³.

Para este camino, Torres García propuso un abordaje al oficio de artista, centrado en el desarrollo del carácter del individuo³⁴, lo que lo sensibiliza respecto al hecho plástico,

31 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p. 891.

32 Ídem.

33 Íbidem, p. 890.

34 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., pp. 135-141, 584-590 y 620-627.

promoviendo así conectar y desarrollar la intuición, la que estaría arraigada a una sabiduría universal: “Poseer el don de la intuición es poseer, gratuitamente, una maravillosa ciencia universal. El intuitivo sabe sin aprender”³⁵. Y como complementario de esto: “[...] se sabe o no se sabe”³⁶.

Este despertar no es cosa sencilla en lo individual, pero es aún mayor el trabajo de fomentar en otros ese camino. Entre sus propuestas, el maestro consideró necesario evidenciarlo, y como toda luz que devela, fue comprendido por pocos e incomprendido por muchos, como lo evidencian las polémicas en la prensa de la época.

Tras su 500.^a Conferencia en 1940, él dio por disuelta la actividad de la AAC (en tanto que conferencias³⁷), para dar mayor énfasis en la enseñanza desde la actividad plástica, algo que tuvo eco en jóvenes que, deseosos de aprender pintura, lo siguieron y defendieron sus planteos. Pero ¿cómo enseñar este bagaje adquirido? ¿Cómo transmitirlo a sus estudiantes?

Enfrentado a estas preguntas, que son vitales para la continuidad de una tradición, en el caso del Constructivismo, Torres García las abordó de este modo: “Sentir por tal modo intuitivo es como una luz, y no admite controversia, y entonces ¿será extraño que, a tal modo de conocer, prestemos absoluta fe? Y esto para nosotros basta. Pero si no fuera el caso de

querer comunicarlo a otros, ¿cómo lo haríamos? Ahí está la dificultad: esa luz no es transmisible. Pues bien: debido a esto, se ha tenido que inventar el arte, el símbolo (arte y símbolo en este caso son lo mismo) o la alegoría: dar un signo. El cual, a su vez, tendrá que ser captado por la intuición. De ahí que, ante las obras, un racionalista (o un hombre vulgar) al querer explicarle el signo o el símbolo, o la alegoría, no lleguen a resultados, y condenen tales expresiones”³⁸.

El propósito del Arte Constructivista es ser un camino para la realización de lo humano integral en lo universal, que revela

35 *Ibidem*, p. 888.

36 Joaquín Torres García, *Tradición del Hombre Abstracto*, Montevideo, AAC, 1938.

37 Joaquín Torres García dio por disuelta la AAC, pero las publicaciones continuaron saliendo en nombre de esta, y también se realizaron exposiciones bajo el mismo nombre hasta 1943, con la 12.ª Exposición del Taller Torres García de la Asociación de Arte Constructivo.

38 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p. 887 y 888.

lo trascendente³⁹. Este propósito se puede actualizar mediante el cultivo del hecho plástico, por ser este un vehículo para transmitir aquello que nos lleva de lo temporal a lo eterno.

Por esto el maestro señaló: “Despertar, pues, esa conciencia [la intuición de lo trascendente], ha sido y será siempre (o tendría que ser) el solo objeto de lo que se llama formación o educación. Educación sin la cual tendrá que carecer de base toda posterior instrucción; toda técnica, toda ciencia o arte”⁴⁰.

En una parte significativa de las disciplinas humanas, y en relación con la evolución humana, se ha llegado a un vacío, por carecer de este nexo con lo más elevado, lo puro, en cambio sosteniéndose por lo mayormente material. Es entonces que, mediante la inteligencia se adquiere el conocimiento relacionado con lo material, que es mensurable, y conlleva a finalidades individuales o prácticas (*episteme*). Pero existe otro conocimiento, del *ser*, atemporal, que permite acercarse a las cosas, y a lo absoluto⁴¹ (*gnosis* y *noesis*).

Según Guido Castillo: “Como para Platón, para Torres García —platónico ferviente—, lo geométrico no fue, al principio, otra cosa que un punto de partida desde el cual se podía comenzar a establecer la diferencia entre el fenómeno y la esencia, entre la apariencia y la verdad, entre el orden sensible y el orden racional, entre la doxa y la episteme, entre lo fugitivo y lo eterno”⁴².

Para ello, en el camino del arte, la propuesta que planteó el maestro Torres García es el trabajo con los elementos formales absolutos, en lo concreto de los mismos, teniendo presentes la geometría y el símbolo. En estos elementos, el interés debía estar puesto en formas, líneas y colores, y su relacionamiento armónico en la totalidad del espacio compositivo.

Asimismo, en el fondo de toda obra, para que lo sea, existe una *estructura*, que relaciona y armoniza las partes con el todo, manifestando una unidad.

Según el maestro: “ESTRUCTURA quiere decir reconocimiento de que en el fondo de todo reside la unidad. Fuera de ese concepto todo es fragmentario y sin base”⁴³.

La vida misma está basada en el Principio de Estructura, comprobable por la geometría y el número.

En ese sentido, la importancia de cultivar el hecho plástico en el fondo responde a que el arte conduce de la vivencia del mundo como caos a la experiencia de algo inmutable, llevando “de lo temporal a lo eterno” (como ya se

39 Joaquín Torres García, *Tradición del Hombre Abstracto*, ob. cit., Advertencia.

40 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p. 889.

41 Joaquín Torres García, *ibidem*, pp. 888 y 889.

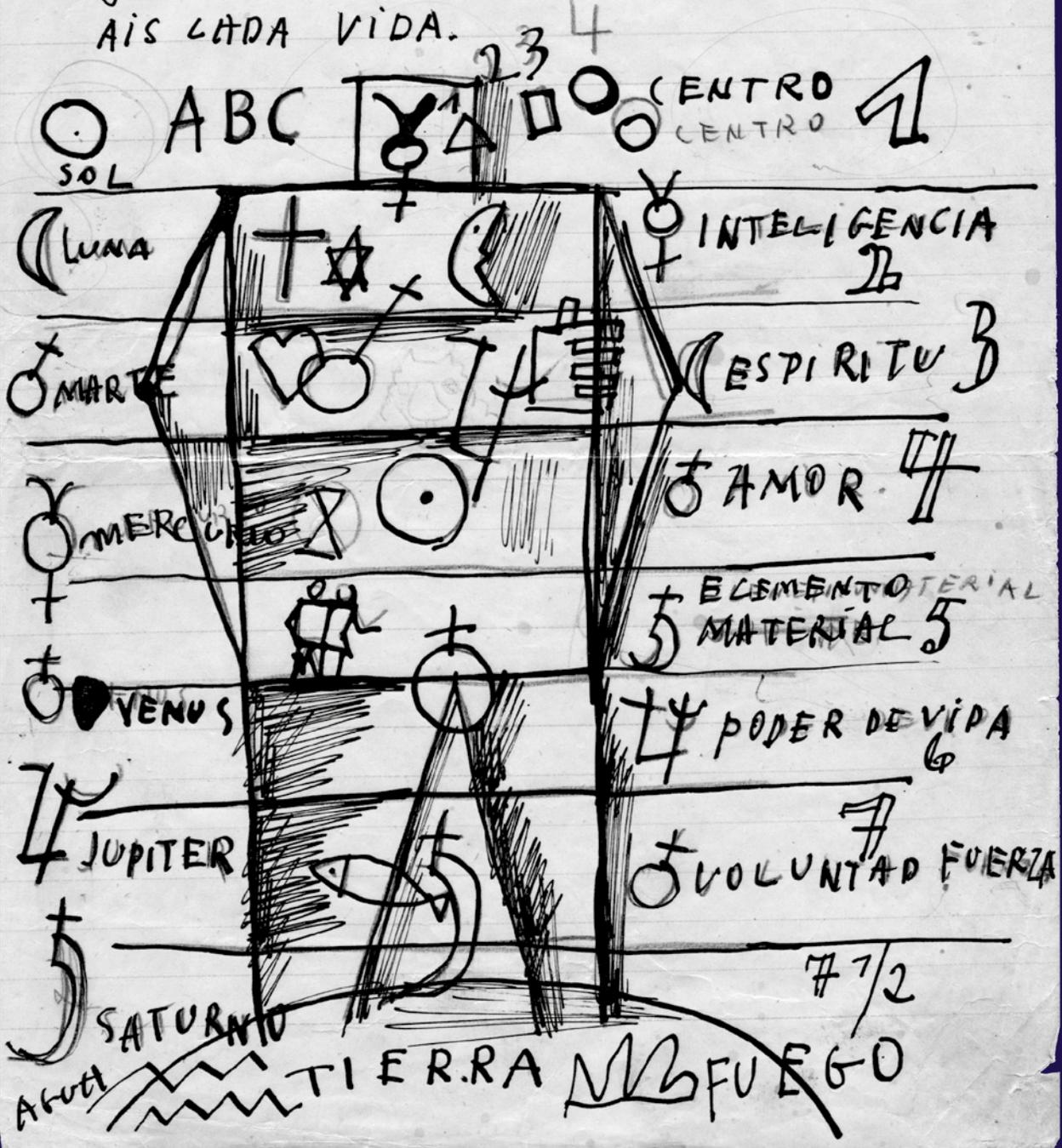
42 Guido Castillo, *Primer manifiesto del Constructivismo por Torres García*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1976, p. 23.

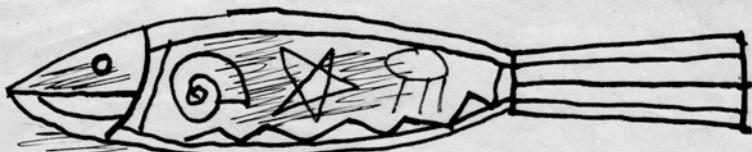
43 Joaquín Torres García, *Estructura*, 1935, Montevideo, Alfar, p. 17

El maestro Torres fue el artista que ^{apuro} inició esta lucha para ~~formar~~ ^{crear} con sus ideas, un taller para formar artistas y revalorar el concepto de la pintura. No podemos olvidar este hecho. ~~Por Torres forma~~

SENECA

JUZGA CADA DIA AISLADO COMO UNA AISLADA VIDA.



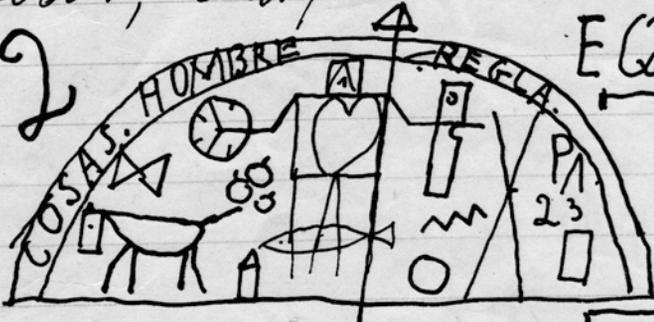


ARISTOTELES.

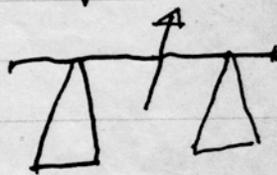
« La felicidad es para aquellos que se bastan a si mismos. »

Chamfort: Muy difícil es hallar la felicidad en nosotros, e imposible hallarla fuera »

1952



EQUILIBRIO



LOS OJOS AL SERVICIO DEL ALMA, VER. SENTIR Y COMPRENDER, CON EL ALMA A TRAVÉS DE LOS SENTIDOS.

EL FIN TRASCENDENTE DEL HOMBRE ES LA CREACION.



TABACO

EL ÚNICO TESTIMONIO VERDADERO DE NUESTRA VIDA. QUE AL INTERESA SON NUESTRAS



OBRAS.

porque obras son actos de FE EN

EL HOMBRE Y PARA EL HOMBRE.

SER. CONOCER. QUERER.

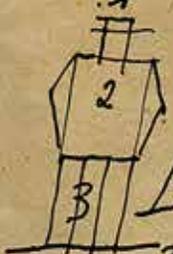
IDEA. MENTE. VOLUNTAD.



'Ser', 'conociendo' nuestro
 "querer" "ser"
 conocer nuestro ser, queriendo
 es ser
 Querer conocer es ser.

Es la unidad del hombre que
 consta de estas 3 partes.

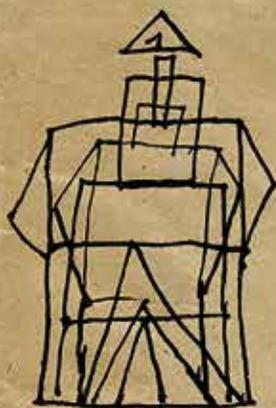
En el 3 esta la unidad.
 el 1 contiene el 3.



1 Dios es el 1.

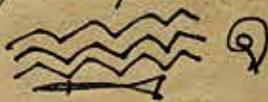


3 es el espíritu Santo.



El universo es el 1
 sus elementos el 3

Los cielos la tierra y el agua.



3333

4x3=12.

36

El hombre abstracto.
 contiene a los tres.
 HOMBRE RAZÓN

|| ALMA

|| MATERIA



UNIDAD.

32
 124
 12

369.12.

12 mens.

de 30 días.

3
 6
 9
 12

el mes contiene 4 semanas.
 las semanas son 7 días.

4 estaciones. Verano

30 días invierno y primavera.

3

el sol es el padre - 1
 la tierra es la madre - 2
 la vida es el hijo - 3.

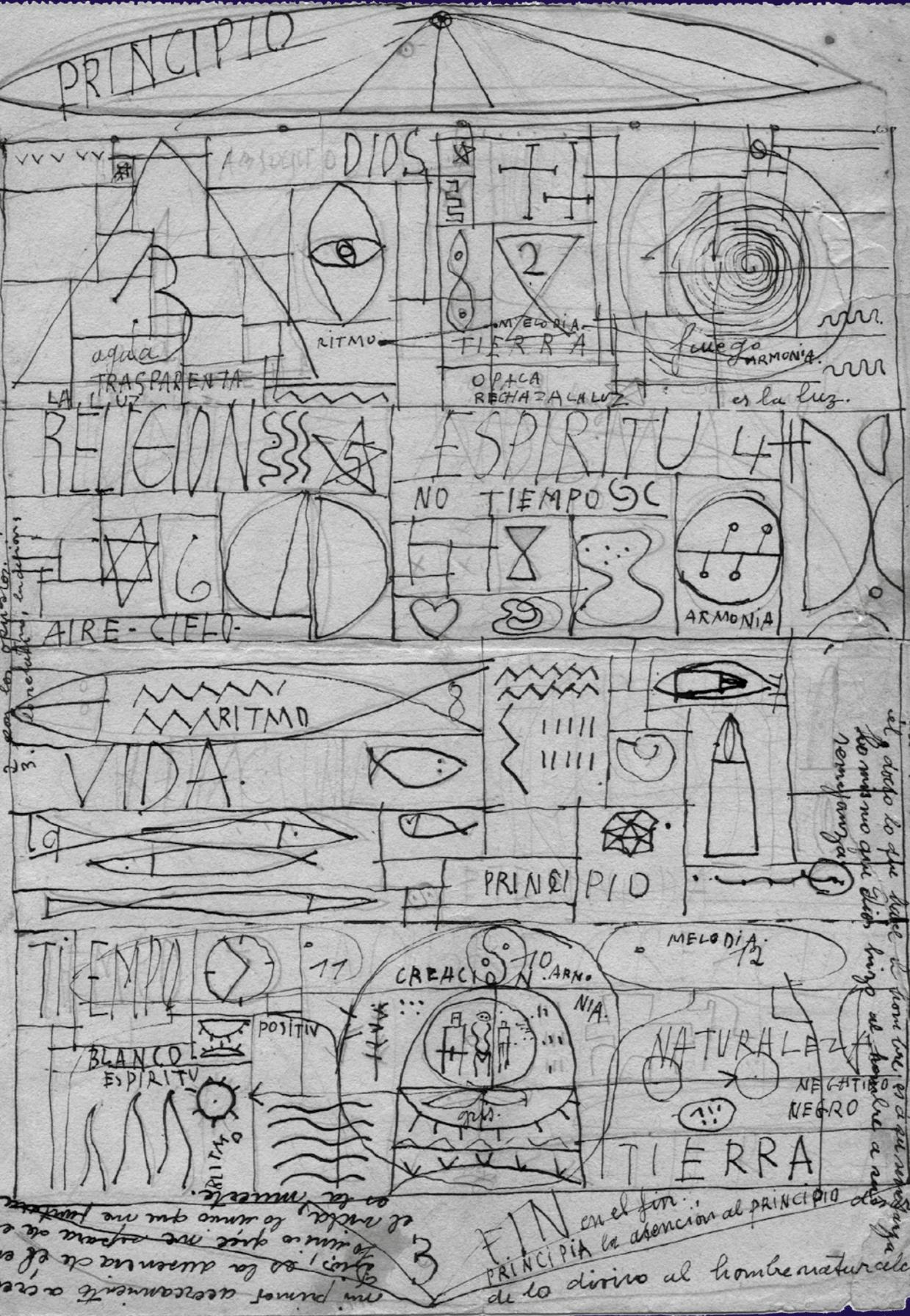
el agua es la naturaleza

VIDA. NATURALIZA. a

Tierra Femenino
 Masculino a

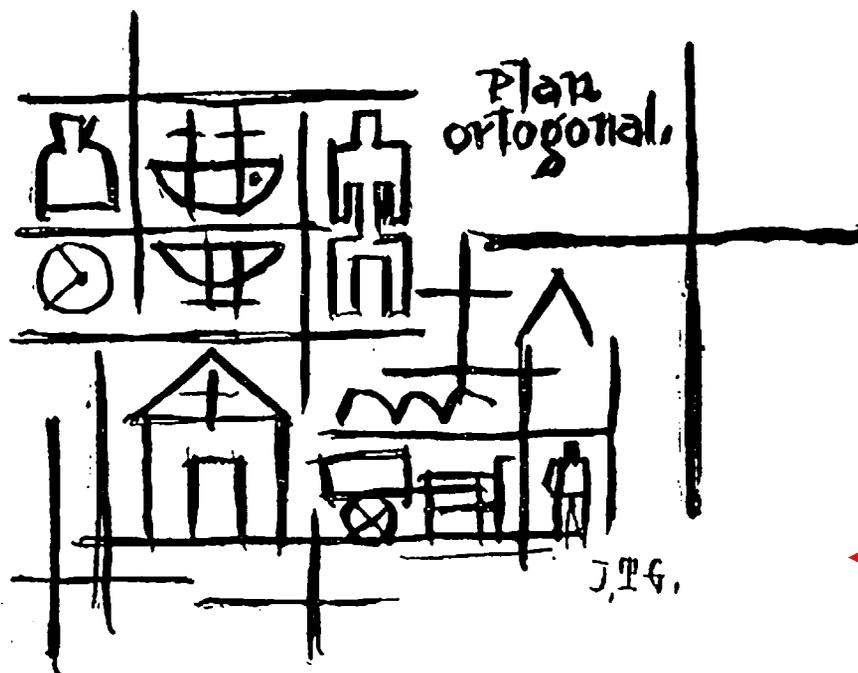
3

FIN en el fin.
 PRINCIPIA la ausencia al PRINCIPIO de lo divino al hombre naturaleza.



Dios comienza hasta formarse hombre.
 el hombre suava a dios, el aserviente a dios.

el camino del hombre a dios es
 la vida. la vida fue creada para
 el hombre lo que tiene el hombre es el alma para
 ser un ser que vive en el mundo a través de la vida.



◀ Joaquín Torres García, dibujo de las lecciones del Universalismo Constructivo, plan ortogonal.

mencionó): eso es evidenciado por lo que el maestro entendía por fe, en tanto que confianza en la intuición proactiva y transformadora.

Tomar conciencia del hecho plástico no implica al comienzo trabajar con el Principio de Estructura o tener una experiencia trascendente y transformadora, pues alcanza con contemplar una obra y que esta nos conmueva, dando la evidencia de la paz que emana de un sentido profundo. El proceso de aprendizaje conlleva, entonces, que el pintor se conciencie, comprenda y cultive el hecho plástico en su práctica del oficio. Ya que como lo dijo el maestro: “La idea debe ser plástica, sin otro añadido, si queremos conservar la unidad idea-materia”⁴⁴. Pues en la visión torresgarciana derivada de la tradición hermética, por fundamentarse esta en la unidad, se puede decir que *idea* y *materia* son polarizaciones de lo mismo.

La enseñanza torresgarciana, como se impartió en el Taller Torres García (TTG), abarcó desde el trabajo del natural hasta las lecciones de *La Recuperación del Objeto*, lo que se continuó a través de las enseñanzas de sus principales discípulos. En estas, existió un abordaje sistemático y gradual del oficio de artista, que va desde un conocimiento práctico de los materiales hasta los conceptos profundos de las enseñanzas, incluidos algunos de los aspectos filosóficos, morales, espirituales y matemáticos; todo esto condicionado por el nivel y el ritmo de asimilación, comprensión y fe de cada estudiante. Por ello, el Arte Constructivo es un “arte de estrecha disciplina y también de estrecha y austera base ética”⁴⁵.

Incluido en esto también se intentó una aproximación al entendimiento de la obra de arte. En tanto que en un nivel esencial, esta nos lleva a lo trascendente, y en un nivel concreto, la obra de arte es tal por estar fundamentada en una *estructura*, la que en lo

particular se evidencia en la conciencia de las leyes incluidas en el Principio de Armonía⁴⁶, aplicadas en el propio oficio.

El concepto de *estructura*, tal como fue trabajado y aplicado en el Taller, primeramente buscó las relaciones existentes en lo natural. Y seguidamente se profundizó con el uso de la Divina Proporción, la que evidencia el Principio de Armonía: “Para llegar a esa divina armonía (RELACIÓN DE LAS PARTES CON EL TODO, IGUAL A UNIDAD), los artistas en todos los tiempos, los sabios y pensadores, los matemáticos, los magos y cabalistas, idearon diversos medios. Ya por el de figuras geométricas, por cálculos numerales, por combinaciones de toda suerte. Y esto en todos los pueblos [...] pues otra base no hay”⁴⁷.

Todos estos aspectos mencionados hasta aquí están comprendidos y emanan del Principio de Unidad. Dicho concepto es tan amplio que trasciende incluso lo mensurable y lo comprensible; por esto, si bien hay evidencias concretas —como ser en la propia naturaleza—, se requiere de una contemplación más amplia y profunda; por ir más allá del razonamiento, es asequible más por la intuición que por la filosofía y las ciencias concretas.

El maestro Torres García, aun teniendo presente esto, en su obra *Estructura* (1935) intentó señalar de qué se trata el tema de la Unidad a la que hace referencia en toda su obra: “LA UNIDAD, EL UNO, ES IGUAL A SÍ MISMO, es antes que todo, pues antes que él no puede haber nada”⁴⁸.

Asimismo, en su escrito doctrinal *Tradición del Hombre Abstracto* (1938), mencionó: “Esa doctrina [constructivista] se fundamenta en la ley de Unidad. Deduce una Regla. Apoyado en ella, se constituye un Orden. Y en él todo está inscrito”⁴⁹.

44 Joaquín Torres García, *Estructura*, ob. cit., p. 17.

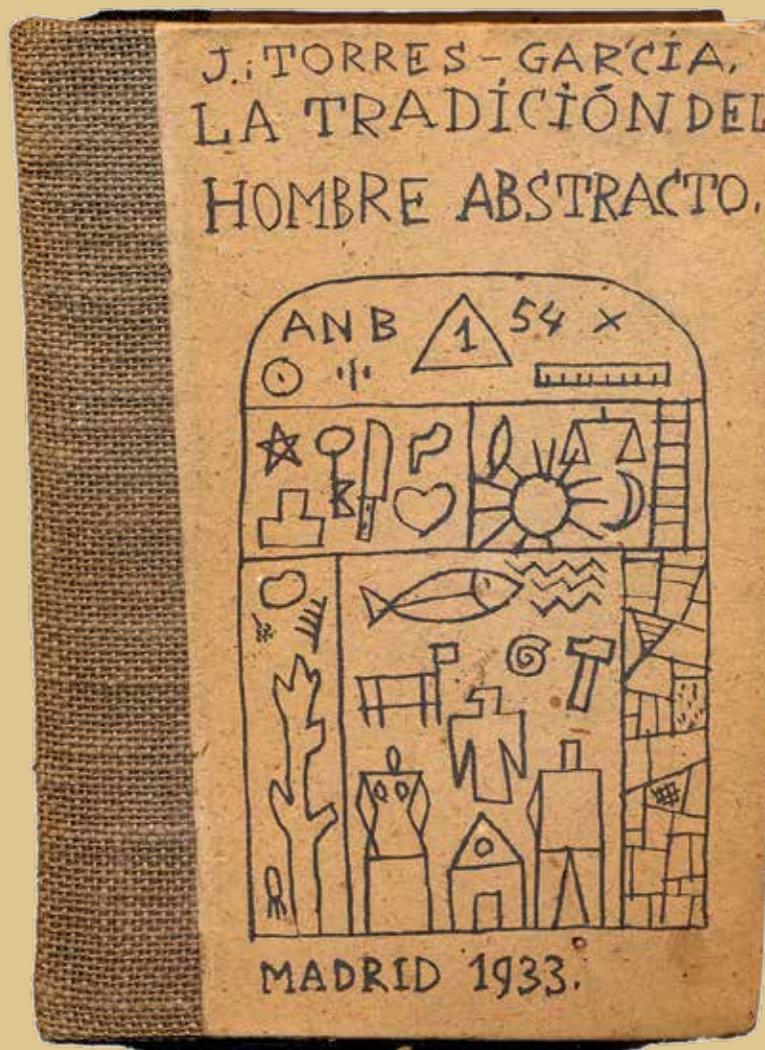
45 Joaquín Torres García, en *Obras constructivas de Rosa Acle*, Montevideo, AAC, 1939, p. 6.

46 Joaquín Torres García, *Estructura*, ob. cit., p. 16.

47 Ibídem, pp. 16 y 17.

48 Joaquín Torres García, *Estructura*, ob. cit., p. 14.

49 Joaquín Torres García, *Tradición del Hombre Abstracto*, ob. cit.



Manuscrito
Tradición del Hombre Abstracto,
Madrid, 1933

En realidad la Unidad, por ser el *todo*, trasciende al individuo y por ende a su capacidad de concienciación. Sin embargo, en el Constructivismo se considera que el alma puede profundizar en la vivencia de la Unidad⁵⁰, y por esto lo de *Mística de la Pintura* (1947). La vivencia de la Unidad, en la visión torresgarciana, también se consigue en el logro de una obra en la cual se manifiesta el hecho plástico⁵¹.

Es entonces que mediante el logro de la armonía tenemos una vivencia más profunda de la Unidad: "La ley de armonía es una ley exacta, precisa, y siempre que se realiza ese milagro, entramos en lo universal, somos uno con el todo, cada uno con el todo"⁵².

Ante esto expuesto es de esperar, por la propia naturaleza de lo humano, que los resultados en vivencias, entendimiento y producciones artísticas hayan sido variados entre los individuos y en cada uno en sí mismo.

En consideración de todo lo antedicho, es importante señalar que la transmisión del oficio de artista en el Constructi-

vismo torresgarciano es un proceso que decanta en lo místico de vivencia y práctica que trascienden al propio oficio.



Dibujo de apuntes de José Gurvich.

50 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p. 589.

51 Joaquín Torres García, *Estructura*, ob. cit., p. 16.

52 Ídem.

Una aproximación a los ejercicios del TTG

“Hay algo invariable —en arte— que hay que tratar de encontrar. Los que se llaman Maestros (porque pueden enseñar) es que han llegado a tal grado de profundidad. Y toda verdadera Escuela —lo es tal— porque se apoyó en eso inconvencible”⁵³.

Joaquín Torres García, 1946

Para una mayor comprensión del tema a profundizar, es necesario realizar la siguiente división temporal de las enseñanzas impartidas en el TTG: una primera época en vida del maestro de 1942 a 1949, y una segunda desde el fallecimiento de Torres García hasta el cierre definitivo del Taller en 1967⁵⁴.

En la primera época, Torres García impartió sus lecciones mayormente en conferencias, muchas de las cuales fueron publicadas, y la mayor parte de las instrucciones prácticas las derivó a su hijo mayor, Augusto, y más adelante a otros discípulos que tenían cierto nivel en el oficio adquirido, en tanto que el maestro dedicó cierto tiempo semanalmente para corregir individualmente las obras que los estudiantes le llevaban para recibir nuevas orientaciones.

El 10 de julio de 1943, el maestro Joaquín Torres García redactó una carta oficial a sus alumnos (denominados así por él en el propio escrito), donde a raíz de “una serie de circunstancias” postula algunas razones por las cuales circulaba su enseñanza. Allí indicó primeramente que él no convocó a nadie, ni indujo a nadie al arte, sin embargo se manifestó abierto a compartir sus enseñanzas. En tal sentido, señaló que creía en una sola *verdad* en el arte y que ese era su camino y el de su enseñanza⁵⁵.

Seguidamente, en el mismo escrito, enumeró distintos aspectos constitutivos de esa *verdad*: la *superficie bidimensional*, por la cual manifiesta su rechazo a cualquier concepción tridimensional de la pintura; el *plano de color y la línea*, rechazando por consecuencia todo esfumado que pueda dar relieve a la obra; el concepto *geométrico y geometral*, donde la figuración responde al plano y por ende al orden mental, distando de

53 Joaquín Torres García, *Nueva Escuela de Arte del Uruguay. La Regla Abstracta*, Montevideo, AAC, 1946, p.1

54 Manuel Pailós menciona el cierre del TTG entre 1967 y 1968 en una entrevista realizada por María Jesús García Puig, ob. cit., p. 159. Tras su investigación Cecilia de Torres indicó que el cierre del TTG fue en 1967 y posteriormente el local del Ateneo se destinó al Museo Torres García. Cecilia de Torres et al., *La Escuela del Sur. El Taller Torres García y su legado*, ob. cit., p. 91.

55 Joaquín Torres García, carta dirigida a sus alumnos, 10 de julio de 1943.



Augusto Torres, *Naturaleza Muerta con Frutos y Botijo*, c. 1940. Col. Torres-Andrada

la tercera dimensión para entrar en la geometría total del cuadro; restablece la *Ley de Frontalidad*, ya visible en el arte de grandes culturas antiguas; el arte construido deviene en la *Unidad*, por ende tendrá presente la *Armonía*, y esto estará dado por la *Estructura*; y esta última lograda a través del número, manifiesto en la *Sección Áurea*, dada por el compás de proporciones; por consiguiente rechaza el uso de la medida armónica ajena al planismo, por ser incongruente. En razón de esto se llegaría entonces al verdadero Arte Americano —tema fundamental que desarrollaremos particularmente—.⁵⁶

Como todo proceso de aprendizaje, las enseñanzas del oficio artístico en el TTG transitaron por distintos ejercicios, según el ritmo de trabajo y los alcances obtenidos por los alumnos, y por la influencia del propio proceso del maestro.

Un elemento importante a ser señalado es que, dadas la magnitud de los conceptos y su complejidad, es estimable que incluso en las lecciones que el maestro impartía como conferencias, se requiriese de un comentario oral para poder aprehender la relación entre los elementos teóricos y la realización práctica de los mismos en el contexto de la doctrina constructivista. Pues el constructivismo, como el arte, no son disciplinas simples, como lo es aplicar recetas, pues es un camino profundo, sutil y extenso, que requiere un gran compromiso individual, además de ciertas cualidades de carácter; de ahí la importancia de la disciplina para adquirir el oficio.

Ingresando a la formación torresgarciana, a partir de un estudio de diferentes obras de artistas del TTG⁵⁷, se puede apreciar que los estudiantes comenzaban su desarrollo en el

56 Joaquín Torres García, carta dirigida a sus alumnos, 10 de julio de 1943.

57 María Eugenia Méndez, 2018.

oficio a partir de estudios analíticos del natural, desde la observación directa del modelo. En una primera fase, tenían que aprender a dibujar y pintar, alejándose de la representación anecdótica del modelo (por ende, de imitar los detalles sin atender al conjunto), realizando un énfasis en el estudio de las relaciones de las medidas, la proporción, las formas, la luz y las sombras, considerando siempre las grandes líneas de estructura compositiva. Se utilizaron como pretextos de estudio mayormente bodegones, retratos y paisajes.

Cabe aclarar que en los estudios del natural realizados en el TTG, específicamente en la “pintura de la luz”, el centro de interés era la construcción y la estructura (que estaba dada por el relacionamiento de proporciones antedicho), por lo cual es un abordaje construido, lo que dista de otras concepciones.

Seguidamente, el abordaje del natural fue de orden sintético, en el que el foco de interés estaba en captar el conjunto abstrayendo y simplificando formas, representando al pretexto con recursos muy simples. En esta etapa surgía lo que entre ellos llamaban “pintura a trocitos”⁵⁸ que oscilaba entre el análisis y la síntesis, en tanto que las formas de los objetos y “el fondo”, que responde a los huecos, debían tener el mismo valor compositivo, ya que responden al plano bidimensional (pues el fondo en pintura no existe). Otro ejemplo son algunos de los estudios de paisajes del natural realizados en la chacra Mendizábal o los retratos más sintéticos. También son referencia de esto la gran cantidad de apuntes del natural en las libretas de los artistas, para lo cual empleaban distintos medios (lápiz de grafo, tintas, acuarelas, etc.).



José Gurvich, *Naturaleza Muerta, fósforos y taza*, c. 1949. Col. Fundación José Gurvich

En lo referente a los estudios de copias de obras del maestro, se realizaron atendiendo lo general y lo particular de la composición, incluyendo un estudio cuidadoso de lo concreto

58 Manuel Aguiar, *Manuel Aguiar. Memoria y vigencia*, Buenos Aires, Yo editor, 2015, p. 107.



Horacio Torres, *Retrato de Teresa Olascuaga*, sobref. Col. particular. Montevideo

de cada detalle. Por ejemplo en el caso de Augusto Torres, se sabe que fue muy minucioso, pero estas copias, como las de varios de sus compañeros, fueron mayormente destruidas⁵⁹.

Continuando, en un siguiente nivel de desarrollo de las capacidades inherentes al oficio, se suscitaban los ejercicios de composiciones que surgieron a partir de la idea o de recuerdos de formas del natural: paisajes, bodegones, retratos, etc. Entre estas pinturas mentales, podemos destacar los paisajes y bodegones en colores puros, retratos sintéticos y ejercicios de “plano de color y línea”; en estos últimos “se trataba de crear una estructura de planos de color y de formas en donde las líneas podían o no afirmar una forma”⁶⁰. En palabras del maestro, esta síntesis se explicaba así: “La imagen que se presenta al espíritu de golpe: un libro, una pipa, una botella, un reloj. De manera que en el final de estos estudios que hacemos, casi debemos pintar de recuerdo... creo que primitivamente... todos los que pintaron debieron hacerlo así”⁶¹.

Avanzados en el oficio, se presentaban ejercicios que requerían una mayor abstracción (correspondiente al plano mental), como la realización de obras constructivistas (propriadamente dichas), por ejemplo las pinturas con estructura explícita, con o sin símbolos, con motivos y formas que re-

59 Marcos Torres, comunicación personal, 13 de marzo de 2021.

60 Manuel Aguiar, ob. cit., p. 107.

61 Joaquín Torres García, *La recuperación del objeto*, Montevideo, FHCE, Udelar, 1952, p. 171.



Augusto Torres, *Naturaleza Muerta con Sartén Negro*, 1947. Col. Torres-Andrada

miten a la realidad y/o con un dibujo disociado del color⁶² (algo que el maestro ya aplicó en 1928). Los más característicos fueron con colores primarios (también llamados puros: rojo, azul y amarillo) blanco y negro; aunque también realizaron constructivos con tonalidades tierras.

Como lo señaló el maestro: “[...] ya aquí tiene derecho el artista a querer llevar al espectador a algo universal, a algo que en cierto sentido no es suyo, pues es de todos: o sea, al orden, a la geometría, a lo concreto de las cosas. Pero no tiene derecho (porque no es de todos) a llevar al espectador a lo subjetivo personal, y menos a lo anecdótico suyo. De ahí que lo primero sea algo grande (como lo antiguo) y que arte anecdótico y naturalista sea mezquino. [...] no reza para nada con que la obra sea figurativa o no figurativa”⁶³.

En cuanto a los signos y símbolos, son una expresión sintética y geométrica, en tanto que lenguaje o idea gráfica, ya que forma e idea son la misma cosa⁶⁴. Asimismo, es menester señalar que los símbolos representados en las composiciones, según indicó Torres García, provienen de la intuición del artista, por lo tanto se representan solo a sí mismos y tienen valor en sí; por ende, deben ser interpretados también por la intuición, sin la necesidad de lecturas que puedan connotar un pensamiento discursivo, pues son ininteligibles al mismo; y en esto señaló la diferencia entre el simbolismo intelectual y el mágico⁶⁵.

62 Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, Montevideo, AAC, 1939, p. 257.

63 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p. 151.

64 Ibídem, p. 98.

65 Ibídem, p. 99.

Según el maestro, el verdadero arte constructivo es entonces un arte simbólico: “Arte y simbolismo son la misma cosa. Y este sería el arte constructivo. Un arte construido es un arte simbólico⁶⁶, y simbolista sería el artista que lo practicase, y la obra simbólica sería así una obra así concebida, fuese cuadro, escultura, poema, música o monumento arquitectónico”⁶⁷.



Elsa Andrada, *Chacra de Mendizábal*, 1945. Col. Fundación José Gurvich

A partir de la publicación de *Mística de la Pintura* (1947) y de las conferencias en Facultad de Humanidades (UdelaR) denominadas *Lo aparente y lo concreto en el arte*, en 1947, que coinciden con la recuperación de una intervención quirúrgica

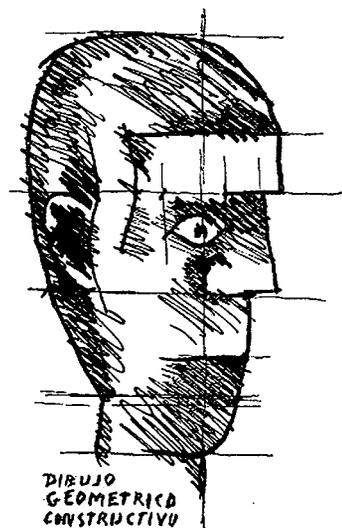
66 Arte simbólico concebido desde la visión constructivista, lo cual difiere del arte simbólico francés del siglo XIX.

67 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p. 99.

sufrida por el maestro, se retorna a una pintura figurativa desde una apariencia diferente, donde predominó una paleta restringida de colores: ocre, rojo Pozzuoli, tierra de Siena, tierra verde, ultramar, negro y blanco. Los bodegones de este período muestran, en algunos casos, una luz mental⁶⁸ sintetizada en el valor local⁶⁹, y uno en sombra, y en otros evidencian una abstracción mayor con planismo muy acusado pero que aun así remite a una cierta figuración de la realidad. En estos casos, según refiere Manuel Aguiar: “[...] las formas surgían de dibujos y apuntes directos, pero utilizados de manera libre. [...] En un momento Torres [García] llevó la experiencia anterior a una propuesta de reducir aún más la paleta: primarios, blanco y negro. Fue muy poco lo que se trabajó con ello, incluido Torres [García]”⁷⁰.

Por otra parte surgieron estudios de bodegones que incluían una perspectiva supeditada a la estructura ortogonal, pintados en pocos colores, lo que generaba que la ilusión de una tercera dimensión dada por el recurso renacentista quedara sin efecto y por el contrario se acentuara la construcción bidimensional en el plano. En el caso de Augusto Torres utilizó incluso la “perspectiva invertida”⁷¹, lo que acusó la ley de frontalidad.

A continuación de estos trabajos, se presentaron los ejercicios de *La Recuperación del Objeto*, correspondientes a las lecciones que el maestro pronunció también en Facultad de Humanidades entre 1948 y 1949. La propuesta apuntaba a que una vez lograda la abstracción, el camino era retornar a lo concreto desde una visión de síntesis, o sea depurada, en tanto que se salvaguardara la esencialidad de aquello que dio el pretexto, mantenido el “esquema geométrico”⁷² en el plan frontal. Los elementos representados con gran simplicidad manifestaban la medida sin explicitar las líneas de la estructura, dejando las formas distribuidas aisladamente (pero relacionadas por la medida que determina la estructura) en el espacio compositivo. Esta lección fue practicada por pocos⁷³ en la casa del maestro



Joaquín Torres García, dibujos de las lecciones del Universalismo Constructivo.

en el barrio Punta Gorda⁷⁴, aunque se puede apreciar que luego de la muerte del maestro la lección se continuó transmitiendo.

Torres García, en estas últimas lecciones, explicitó que todo lo que había mencionado se encontraría pintando, pues la pintura surge del mundo interno, que tiene su propio tono: “[...] pinten; que, haciendo pintura, lo hallaremos todo sin que nada se pierda. Yo solo les pido una cosa: que practiquen la lección fielmente. Ahí está el toque de la cosa”⁷⁵.

Esencialmente reconocemos que el quehacer artístico está centrado en la creatividad, la cual, en la visión de Torres García, surge de la realidad interior del artista, y esto requiere todo un proceso de reconocimiento y familiarización, ya sea consciente o inconsciente, señalado por el maestro de este modo: “[...] ¿qué es crear? Sacar cosas de la nada, ¿no es eso? No repetir lo que otro dijo, no componer una obra con retazos de otros, no tomar una manera de otro, no hacer como hacen muchos, que escriben sobre ideas de otros para deducir un criterio, etc. Nada de esto; sino crear. ¡Sacar de la

68 Es la luz estética generada por el artista en el cuadro, que responde a la creación y no a la realidad física.

69 Es el color en luz de determinado objeto en la realidad, que se traduce en un valor estético, con una determinada forma.

70 Manuel Aguiar, ob. cit., p. 107.

71 Un antecedente de la utilización de este recurso en la historia del arte se puede apreciar en la obra *Lamentación sobre Cristo muerto* (1457–1501) de Andrea Mantegna, actualmente situada en la Pinacoteca de Brera, Milán.

72 Joaquín Torres García, *La Recuperación del Objeto*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1952, p. 202.

73 Manuel Aguiar, ob. cit., p.108.

74 La familia Torres-Piña habitó la casa ubicada en la calle Caramurú 5612 desde 1948.

75 Joaquín Torres García, *La Recuperación del Objeto*, ob. cit., p. 202.

nada! [...] tomar del mundo interno, del intelectual y del moral; donde todo está”⁷⁶.

Esta *creación* está ligada a esos conceptos esenciales del oficio. Indagando hallamos en la lección 41 del *Universalismo Constructivo* (1944) algunas indicaciones escritas para lograr la composición:

“1.º Por la esquematización geométrica llevar todo, lo objetivo y lo subjetivo al plano universal.

2.º *Valor concreto de la forma y del plano de color.*

3.º *Ley de frontalidad (ritmos, funcionalismo).*

4.º *Ley de proporción o medida (ordenamiento).*

5.º *Calidad y tono [...]”⁷⁷.*

Anteriormente, ya en el catálogo de la DÉCIMA EXPOSICIÓN DEL TALLER DE LA AAC⁷⁸ en 1942, Torres García explicitó de manera muy clara algunos de los objetivos propuestos en su enseñanza:

“En los estudios directos [del natural], se evidencia la preocupación de llegar al «hecho plástico», o sea, a la conjunción entre el descubrimiento del valor plástico que se habrá abstraído de la realidad, y la realidad de la pintura, que con independencia de la realidad objetiva, debe encontrar el artista. Es decir, destacar estas dos realidades efectivas, analíticamente, para después reunir las, sintéticamente, en el estudio emprendido”.

Aquí es importante enfatizar que el maestro señaló dos realidades: la realidad percibida por los sentidos, y por otro lado la realidad plástica de la obra, que contiene sus propias reglas.

Continuó mencionando algunos propósitos en el mismo texto:

“En los trabajos de estructura, el propósito ya es otro: llegar a un perfecto ajuste entre los elementos constitutivos de la obra, a fin de lograr su perfecta unidad, y entonces, por tal propósito, el vincularla a un orden universal, y esto con independencia de que la obra sea o no figurativa, anímica, o simplemente geométrico puro.

Entre estas dos preocupaciones hay otra de no menor importancia: el logro de «calidad», sea en el plano estético o de materia, y que contribuye el aspecto más elevado del arte, ya que es el que realmente da categoría a las obras.

76 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p. 254.

77 *Ibidem*, p. 290.

78 Pese a haber sido disuelta la AAC en 1940, se denomina así en el folleto mencionado.



José Gurvich, *Naturaleza Muerta plano color y línea*, c. 1947. Col. Fundación José Gurvich



Augusto Torres, *Naturaleza Muerta con Cafetera*, 1946. Col. Torres -Andrada



José Gurvich, *Paisaje en Colores Puros*, 1946. Col. Museo Gurvich



José Gurvich, *Naturaleza muerta en colores primarios*, 1952. Col. Fundación José Gurvich



Augusto Torres, *Constructivo del Lagarto*, c. 1940. Col. Torres-Andrada

Y en esto, que se impuso el que estudia y que fue el norte para su trabajo, no quiera verse la pretensión de haberlo realizado, sino solo la voluntad de querer llegar a tal logro”.

Por lo expuesto aquí, es necesario comprender que las expresiones estéticas podían estar en consonancia o manifestar el predominio de uno de tres aspectos: lo instintivo, lo anímico o lo mental (abstracto)⁷⁹, correspondientes en los esquemas del maestro con el pez, el corazón y el triángulo⁸⁰. En síntesis el proceso de aprendizaje presenta: “primero tendencias instintivas; segundo imaginación creadora, intuición; y tercero, actividad ideo-motriz”⁸¹; algo que es transversal al verdadero arte de cualquier época.

Por otra parte, para comprender el léxico cotidiano del oficio expresado por Torres García y sus discípulos, es relevante aclarar algunos términos que son transversales a varias lecciones.

En primer lugar cabe diferenciar *arte imitativo*, *naturalismo* y *del natural*. Lo *imitativo* se manifiesta en la realización de un pretexto que no implica creatividad, sino que por contrario intenta una mimesis y esa es su limitante. El *naturalismo*, además de haber sido una corriente estética por sí misma, presenta otro grado de mimesis, por requerir una representación selectiva de elementos naturales. Al respecto Torres García mencionó: “Cuando una obra no figurativa describe algo (aunque sea una idea o un sentimiento subjetivo) es naturalista; y en cambio, si una obra figurativa está dentro del ritmo y la proporción, ya no es descriptiva”⁸². Para no caer en malas interpretaciones, es necesario señalar que aquí el maestro se refiere al hecho *naturalista* como la mimesis superficial de algo, ya sea por ponderar la anécdota y/o la imitación, por sobre el hecho plástico. Por el contrario, el *arte del natural* implica una contemplación del modelo, en que el artista, mediante el relacionamiento de partes, extrae intuitivamente lo esencial del pretexto, por ende requiere una síntesis mayor que en los casos anteriores.

En tanto *lo aparente* refiere al pretexto sobre el cual se está trabajando, por ende a su apariencia, y *lo concreto* es el manejo que se hace de los elementos compositivos entendiéndolos en sí mismos, por ejemplo, una forma es en sí misma, vale por sí y en el conjunto. Lo *abstracto*, por su parte, implica eliminar todo elemento irrelevante, para poner en evidencia la armonía por la cual “entramos en lo universal”⁸³.

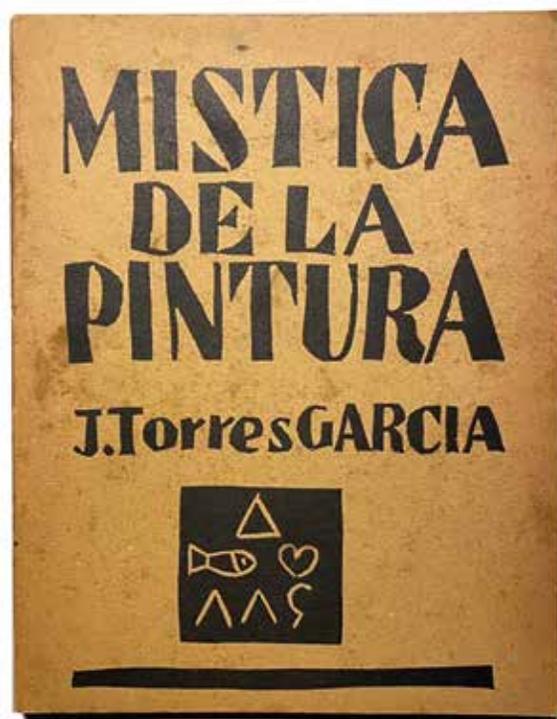
79 Joaquín Torres García, *Estructura*, ob. cit., pp. 8 y 9 / María Eugenia Méndez, ob. cit., p. 79.

80 Joaquín Torres García, *Estructura*, ob. cit., pp. 3 y 9.

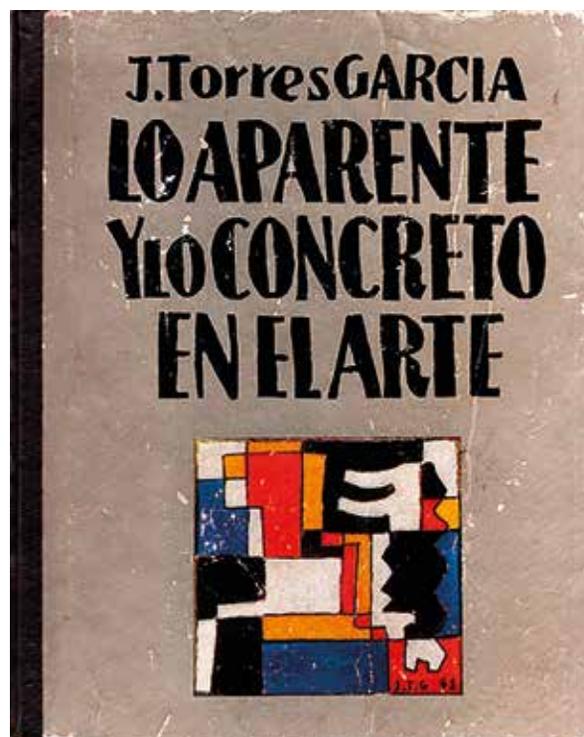
81 *Ibidem*, p. 9.

82 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p. 151.

83 Torres García, *Estructura*, ob. cit., p. 16.



Mística de la Pintura, 1947



Lo aparente y lo concreto en el arte, 1947

En apuntes de Francisco Matto respecto a la enseñanza del Taller, el artista hizo mención a que más allá del tema propuesto para trabajar, todo recaía en una misma visión desde la cual lo abordaban: “[...] se siguió en ella [en la Escuela del Sur] una disciplina fuera de lo común, en que se alternaban lo abstracto y lo figurativo. Un figurativo donde primaban, si-



Elsa Andrada, *Bodegón*, 1949. Col. Fundación José Gurvich



Augusto Torres, *Constructivo Juan*, c.1947. Col. Torres-Andrada



Augusto Torres, *Naturaleza Muerta con Pescado*, c.1947. Col. Torres-Andrada.

guiendo las directivas del maestro, los valores abstractos. De esta suerte, lo no figurativo fue algo vivo porque nunca perdió contacto con la realidad, y lo figurativo alcanza a un plano netamente estructural. Vemos que el esquema constructivo de un paisaje o una naturaleza muerta, creados dentro de estas directivas, y el de una forma abstracta, descansaban sobre un mismo planteo. Lo figurativo y lo no figurativo llegaron así, prácticamente, a convertirse en una sola cosa de índole abstracta⁸⁴.

El camino propuesto por el maestro indicó que la pintura distaba totalmente de la copia anecdótica del natural (*mimesis*), por el contrario se debía entrar en las mismas leyes que rigen el universo⁸⁵.

El maestro señaló una diferencia sustancial al respecto, pues el camino de la imitación dejaría al aprendiz del oficio en el sendero de la apariencia de las cosas: “[...] la luz, pues, que pone en los objetos de un cuadro un artista, si la copia tal cual la ve en ellos, no nos dará más que una apariencia, y lo mismo por lo que atañe a las formas; y un constructivo ha de buscar la esencia y no la apariencia, de ahí el ir a lo concreto del tono y de la forma”⁸⁶.

En el mismo sentido, Torres García expresó públicamente en el semanario *Marcha*, en 1944, que más allá de estar en lo físico o en lo metafísico, aspectos en los que puede estar situado el pintor, en ambos casos puede existir la verdadera pintura, más allá de si responde al natural o al planismo, en tanto que ambas son concebidas en el plano, ejemplo que se puede percibir en la pintura de los impresionistas, donde lo físico se manifiesta claramente, pero es verdadera pintura. En tanto el mal pintor está en lo físico: “[...] no pinta; no crea, no construye, no abstrae; imita solamente. El pintor que está en lo metafísico parte de lo mental y por esto no es nunca naturalista”⁸⁷.

El proceso de adquisición del oficio implicaba entonces un arduo trabajo desde la observación analítica y la contemplación del natural, con el objetivo de hacer verdadera pintura.

Augusto Torres mencionó una diferencia sustancial a tener presente, ya que indicó que en el TTG no solo se realizaba pintura constructiva sino que estos ejercicios se darían con el tiempo y el oficio: “Hay que aclarar que en el Taller no solo se hacía arte constructivo, eso era para los que pedían o sencillamente llegaban a él. Lo que siempre se trató de enseñar era

84 Francisco Matto, *Sobre Torres García*, Fundación Francisco Matto. Recuperado de: www.franciscomatto.org

85 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p. 156.

86 Joaquín Torres García, *La Recuperación del Objeto*, ob. cit., p. 118.

87 Joaquín Torres García, *Significado del monumento Cósmico del Parque Rodó y de los Murales de la Colonia Saint Bois*, semanario *Marcha*, Año VI, N.º 250, 15 de setiembre de 1944, p. 14.



Augusto Torres, *Construcción con Elementos*, c. 1949. Col. Torres-Andrada

un arte construido, saber crear una estructura, eso era lo fundamental. Por ejemplo, la medida de oro aparece en obras que sin ser constructivas son construidas. [...] en el Taller se enseñó pintura medida y arte constructivo. A partir de ahí, libertad”⁸⁸.

En las palabras de Augusto Torres quedó enunciada la diferencia entre pintura construida y constructiva. Mientras que la primera responde a una visión de construcción, donde cada mancha y línea se ligan en función de las partes y donde el dibujo responde a la medida, la pintura constructivista, además de contener la visión primera, contiene la utilización explícita de la Sección Áurea (entre otros aspectos), respondiendo a una abstracción mayor. Con referencia al ejemplo dado por Augusto, podemos mencionar la serie de los *Hombres célebres, héroes y monstruos*, del maestro, que son pinturas figurativas construidas. Y por otra parte, un ejemplo de arte constructivo es la serie de murales del Hospital Saint Bois, realizados por el TTG en 1944, que se tratarán más adelante.

Estas enseñanzas mencionadas dan cuenta de que los fundamentos dados por el maestro, desde aquellos primeros años del Grupo de Arte Constructivo, luego en la AAC y seguidamente en el TTG, no implicaban la repetición de un estilo de forma sistémica y restringida; por el contrario, las bases dadas por el constructivismo permitían desarrollar las cualidades individuales de cada estudiante, permitiendo con el devenir del oficio que cada uno lograra encontrar su propio camino, en tanto el oficio fuese tomado con disciplina.

Sin embargo, la libertad creadora se podía interpretar limitada, pues las enseñanzas indicaban las directrices a seguir, como la brújula insistentemente marca un punto cardinal. Manuel Pailós dijo en relación con esto: “Torres [García] nos daba libertad, cada uno podía hacer lo que quería y luego él nos corregía. Usted hace su cuadro de acuerdo, lógicamente, a la línea

88 Augusto Torres en María Jesús García Puig, *Joaquín Torres García y el Universalismo Constructivo. La enseñanza del arte en Uruguay*, ob. cit., p. 153.



Gonzalo Fonseca, *Hombres - Mujer - Casa*, 1949. Col. Privada

del Taller, no iba a hacer una cosa que no correspondiera, que no estuviera dentro de la línea del Taller; él nos dio sus bases y dentro de ellas nosotros hacíamos lo que queríamos. Insistiendo en que cada uno, según las normas de Torres García, hacía lo que sentía, constructivo u otra pintura”⁸⁹.

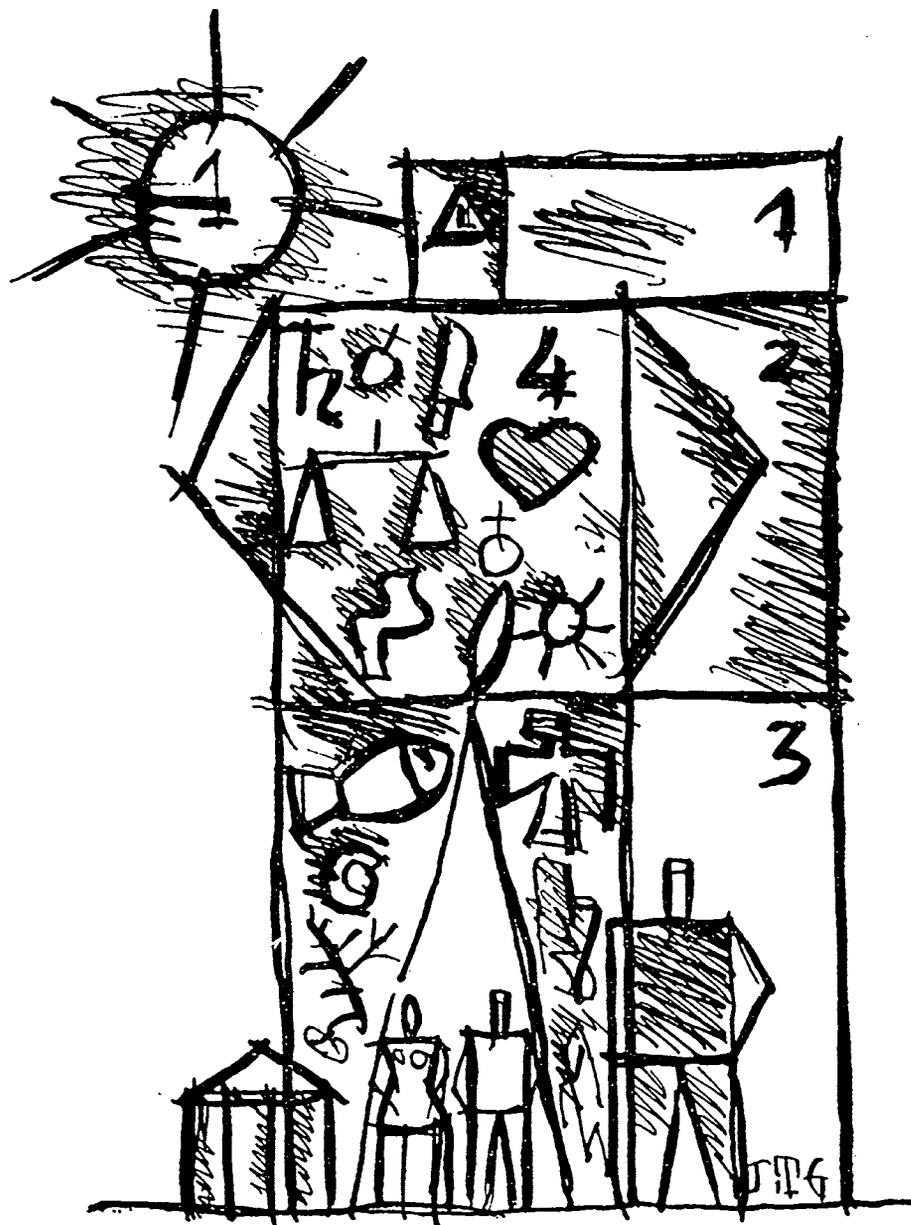
Con esto señalamos que pese a que la visión torresgarciana tenía un lineamiento muy claro, existió una considerable variabilidad en las obras, presente tanto en lo que manifestaba el maestro como en los procesos individuales de cada uno de sus discípulos, ya que los ejercicios se fueron alternando con fluidez. Consecuentemente, una vez adquirido el oficio (con todo lo que este conlleva), el artista se podría manifestar libremente, según sus procesos individuales, fundamentándose en la enseñanza, promoviéndose así el proceso de realización humana integral en lo universal y en lo trascendente.

Por su parte, Francisco Matto señaló: “[...] todos hemos oído decir que Torres García coartaba la libertad de acción de sus discípulos. Nosotros, que recibimos sus enseñanzas, podemos dar fe de que es una mentira llena de insidia, siempre pudimos caminar con entera libertad hacia la meta, mientras veíamos vacilar a muchos”⁹⁰,

Sobre el período del TTG, Manuel Aguiar escribió: “Durante mucho tiempo me pregunté si los que estábamos más motivados por lo constructivo, buscábamos algo más en el arte y la expresión plástica [...]. Y en esto se intuía una actitud común en algunos de nosotros, de percibir valores plásticos y simbólicos, que constituían el alimento esencial de una forma de intuición. [...] En una de sus conferencias, Torres [García] habló sobre «los

89 Manuel Pailós en María Jesús García Puig, *Joaquín Torres García y el Universalismo Constructivo. La enseñanza del arte en Uruguay*, ob. cit., p. 163.

90 Francisco Matto, *Sobre Torres García*, ob. cit.



Joaquín Torres García, dibujo de las lecciones del Universalismo Constructivo.

pintores del día» y de «los pintores de la noche», definiendo así dos estados o procesos creativos diferentes. «Los pintores del día» se identificaban con la luz del natural, «los pintores de la noche» trabajábamos con la luz de una intuición confiada a la sección áurea. ¡Nuestra luz era el compás!»⁹¹.

Aguiar señaló también que el TTG fue un nexo con ideas relativas a ideas estéticas contemporáneas, acercado a estas mediante los postulados hechos por el maestro en torno a las manifestaciones estéticas de principios del siglo XX.

Asimismo, dijo: “El propio Torres [García] y luego su hijo Augusto nos iban dando las bases técnicas del dibujo y la pintura para ir generando en nosotros una práctica del oficio y, luego, ir experi-

mentando las diferentes propuestas según el momento que se vivía en el grupo. Al mismo tiempo se generaban intercambios entre nosotros, sobre todo al salir a pintar y dibujar juntos. Otras instancias de encuentro eran en el Taller o en las exposiciones colectivas que se hacían anualmente en la gran sala contigua de la calle Rondeau»⁹².

Como parte del camino formativo, Torres García promovía que sus estudiantes exhibiesen sus obras, dando cuenta al público visitante de los alcances obtenidos por la escuela, por lo cual existieron muchísimas —más de cien— exposiciones del Taller.

Ante lo expuesto hasta el momento, es importante señalar una enseñanza del maestro indicada en el texto *La Regla Abstracta*, donde aclara que por más que exista una enseñanza sóli-

91 Manuel Aguiar, en Cristina Rossi, *Manuel Aguiar. Memoria y vigencia*, ob. cit., p. 33.

92 Manuel Aguiar, *Manuel Aguiar. Memoria y vigencia*, ob. cit., p. 105.

Si se nos pregunta

¿Qué es el ARTE CONSTRUCTIVO?

podemos dar una respuesta categórica: es el arte que, apoyado en conceptos universales, puede llegar a una verdadera **construcción** en la que todo esté comprendido.

El aceptar o rechazar la pintura planista construída, depende del grado de evolución estética en que esté cada uno.

Imp. L.T.O.U. 4197

El planismo restablece la visión normal, deformada por la visión física.

El Arte es **CREACION** y no **IMITACION**

Para el naturalismo, la pintura es un medio, para el constructivismo, un fin en sí misma.

Imp. L.T.O.U. 4197

Se puede hacer este paralelismo:

El Verso ||| La Prosa
El arte constructivo ||| El arte naturalista

El que busque precedentes para justificar su obra ¿cómo va a crear nada nuevo?

Imp. L.T.O.U. 4197

Por basarse en un **ORDENAMIENTO**, el Constructivismo se vincula a las culturas indoamericanas.

Lo que establece una línea divisoria entre el arte naturalista y el arte constructivo, es la **LEY DE FRONTALIDAD**.

Imp. L.T.O.U. 4197

¿Qué sería lo "Moderno"?

En este momento del mundo tiene que ser un realismo absoluto. Lo concreto, en todo, sin añadir ni quitar nada a las cosas. Un objetivismo total, y por ésto, de acuerdo con lo puro, con la razón universal.

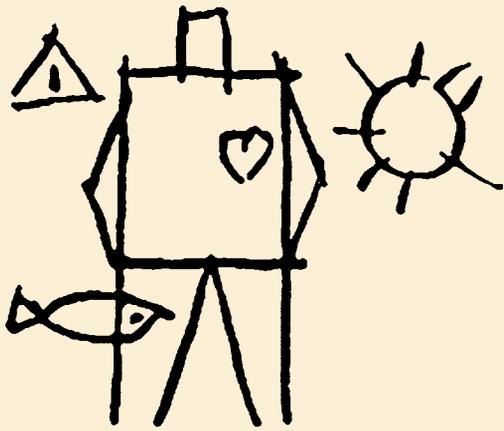
Sería una reintegración a lo estético.

Por ésto, el artista opera solamente con el plano de color y línea, dentro de una expresión Geométrica. Arte planista, sin tercera dimensión, barrido todo elemento no concreto. Excluye lo que trate de crear una ficción o de dar una expresión cualquiera, o de establecer otro orden, aparte de este puramente realista. Un arte que solo trabaja con elementos plásticos, y no con objetos (cosas).

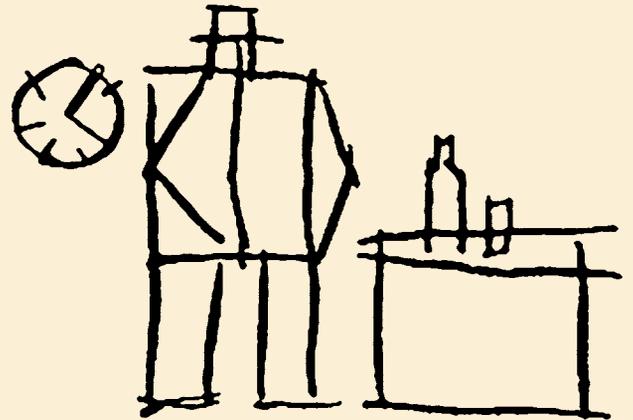
Y este arte es el que corresponde a nuestra época, porque entiende que el arte debe ponerse permanentemente en la evolución, y nuestra época es realista. La idea de construcción o estructura, pues, regulada por la Medida Armónica, ha de primar sobre toda otra, por ser el arte mismo.

J. Torres García.

TALLER GRÁF. EL PROGRESO. — DURAZO



HOMBRE UNIVERSAL



HOMBRE INDIVIDUO

ABSTRACTO
MENTAL

CONCRETO
VISUAL

PINTURA
UNIDAD POR EL COLOR
PINTURA PLANISTA
TONOS LOCALES

PINTURA
UNIDAD POR EL COLOR
PINTURA A TRES DIMENSIONES
PASAJES

ESCULTURA
FORMA EN EL RITMO

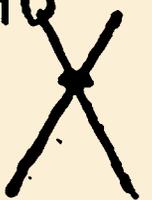
ESCULTURA
FORMA LIBRE

ARTE CONSTRUCTIVO UNIVERSAL. (MAS)

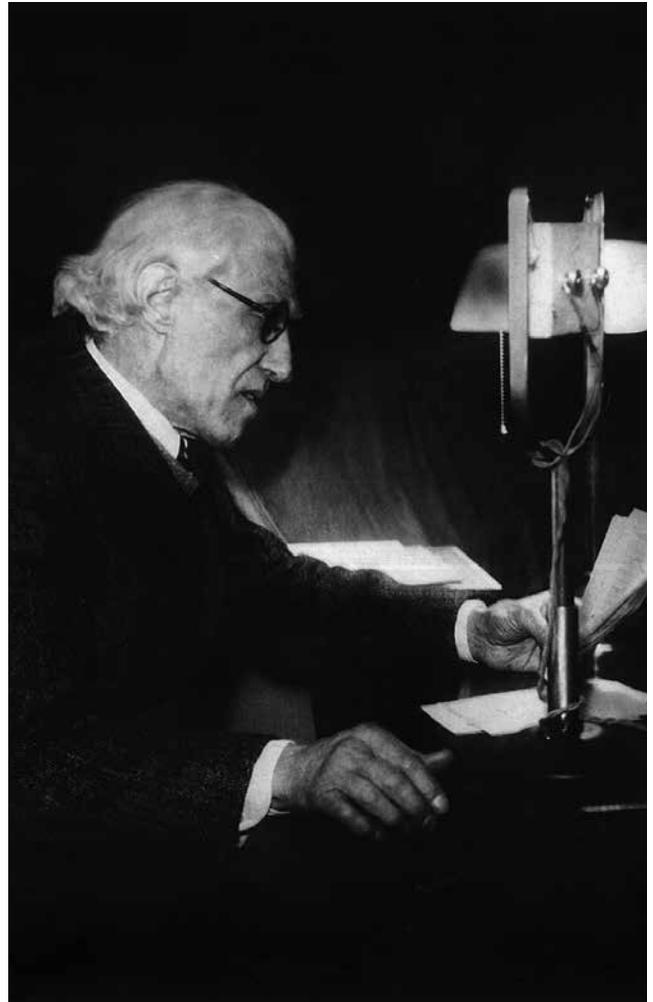
TODOS LOS ORDENES EN EL ORDEN - LA TOTALIDAD

LEY FRONTAL **CONSTRUCCION** RITMO

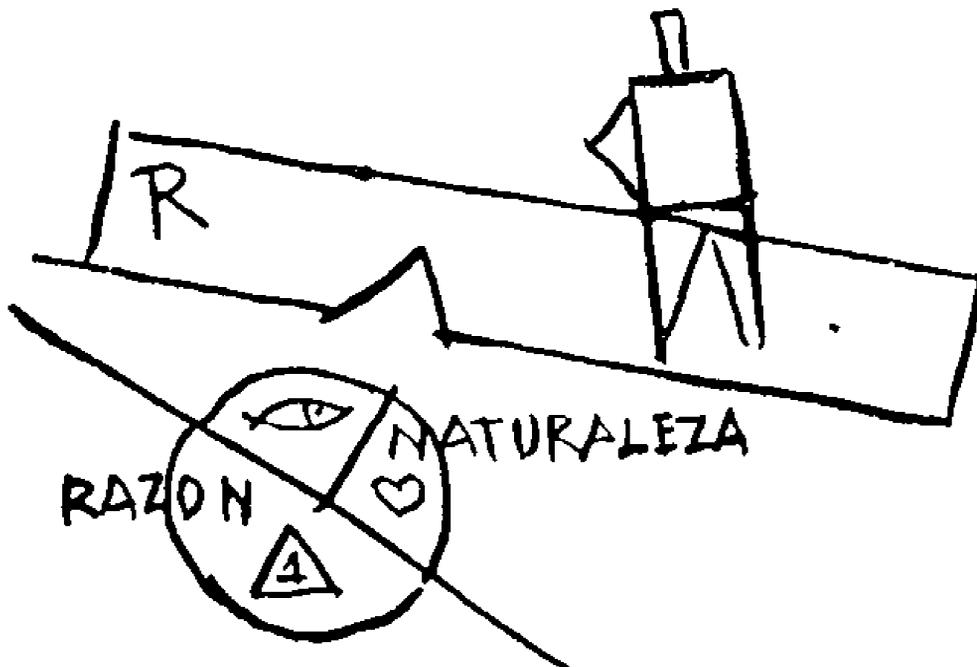
—+— ARTE ES SABER CONSTRUIR CON LAS REGLAS
SIMBOLISMO DIRECTO



da y profunda, deberá intervenir el alma para alcanzar aquello único, y por esto hay una metafísica: “[...] el artista, solamente con las reglas —por sabias que fuesen—, nada haría. Tampoco con ninguna teoría estética —por bien formulada que fuese—. Ni aun con la visión más extraordinaria del mundo. Necesita la intervención de un elemento primordial: su alma. Por ella dará con algo inédito —algo que no conoce el mundo— y que será su aporte original —suyo— a las generaciones: algo que podría llamarse divino —por surgir de las profundidades del ser”⁹³.



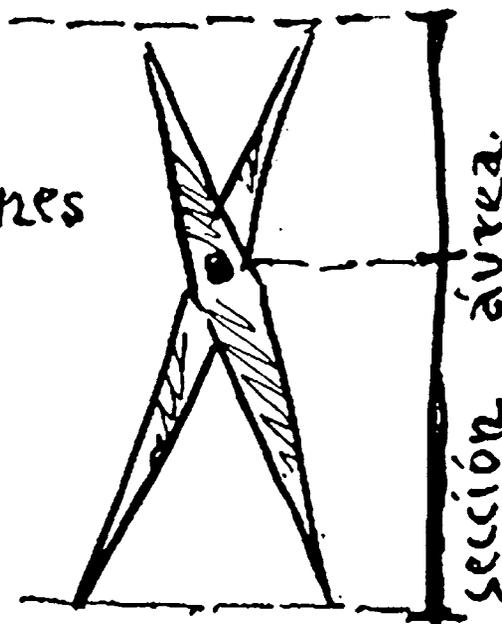
Joaquín Torres García dictando una conferencia.



93 Torres García, *Nueva escuela del arte. La Regla Abstracta*, Montevideo, AAC, 1946, p. 8.

Joaquín Torres García, dibujo de las lecciones del Universalismo Constructivo.

compás de proporciones



Joaquín Torres García, dibujo de las lecciones del Universalismo Constructivo.

Un énfasis en la Estructura y la Sección Áurea

Al igual que fuese fundamento en diversas culturas y manifestaciones estéticas de distintas épocas, Torres García aplicó y enseñó el uso de la Divina Proporción como parte de la construcción de la estructura compositiva, especialmente en el desarrollo de las obras constructivistas “ortodoxas”.

La estructura, ya estudiada en la relación de proporcionalidad a partir de estudios del natural, estaba dada por la armonización de dos opuestos irreductibles: la vertical y la horizontal.

La estructura así concebida facilitaría, de cierto modo (y entre otros aspectos), el orden estético en el Plano Ortogonal, que deviene y encausa en una concepción de frontalidad; en otras palabras, en un orden plano.

La Regla de Oro (Sección Áurea) armoniza partes desiguales a partir de una constante matemática existente en la propia naturaleza. Explicado de forma simple como: la relación entre la totalidad y una parte mayor es la misma que existe entre la parte mayor y la menor restante.

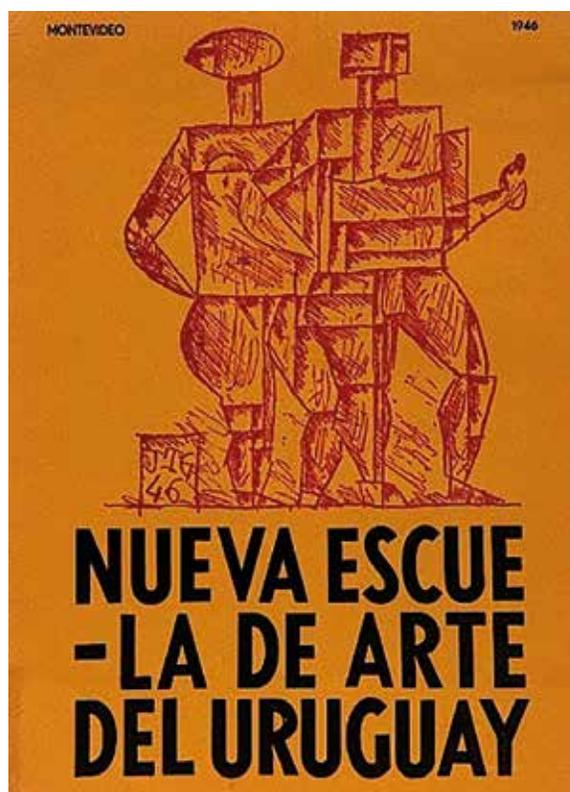
Considerando esto, la obra entraría en el orden puramente estético a partir de la relación de elementos absolutos, en una creación arraigada en un vínculo directo con el propio ordenamiento inherente a la existencia y a lo que la trasciende (por ser la primera la manifestación de esta última).

Las formas, entonces, ya no responden al orden de la realidad, sino que son concebidas como formas en sí en relación con el propio espacio que ocupan, y por esto, en apariencia, pueden sufrir deformaciones que no responden más que a lo puramente plástico.

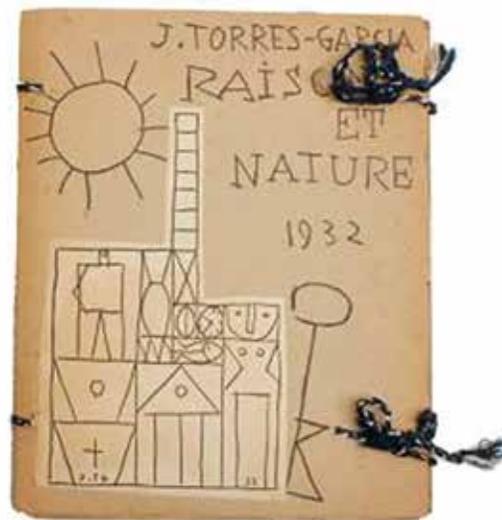
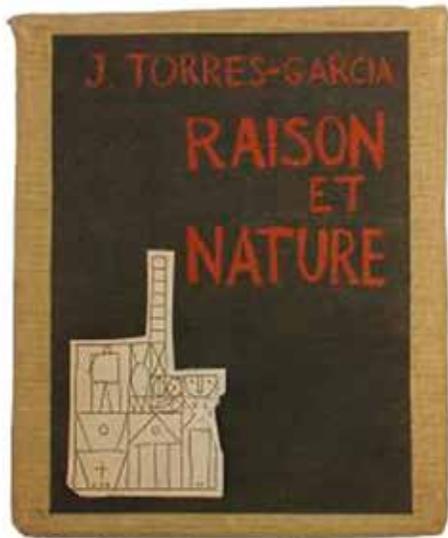
Asimismo, la estructura facilita también la relación de puntos, determinados por líneas y formas, en la búsqueda de la unidad de la obra.

Por otra parte, el compás de proporciones utilizado por el maestro y sus discípulos para estructurar sus obras no solo contiene la relación de proporción regida por el número de oro, en tanto que vínculo con la Razón Universal sino que, como lo representó el maestro en su lección 86 “Nuestro concepto de religión”, en el lado pequeño de la regla se sitúa el hombre real y en el lado grande el Hombre Abstracto, con el cual debemos armonizar al primero mencionado.

Por ello podríamos decir que en el Constructivismo el compás, además de ser un útil de trabajo, señala una regla de vida y es un símbolo que sintetiza al mismo sistema. Como lo son también el triángulo con la unidad dentro y el pez, que se aprecian en la pared en las fotos históricas del Taller.



Nueva Escuela de arte del Uruguay, 1946, contiene La regla Abstracta



Raison et nature, 1932

Un acercamiento al misterio del tono

El concepto de *tono*, por su parte, esencial en el Constructivismo, no es de explicación sencilla, por connotar aspectos inherentes al propio misterio de la pintura.

Augusto Torres se refiere a la búsqueda del *tono* de la siguiente forma: “Se ha de buscar la armonía de tonos, bien por oposición de colores, bien por armonía entre los colores primarios y los mezclados, etc. En el Taller [Torres García] se enseñaba todo eso, pero partiendo del dibujo del natural, eso como base inicial”⁹⁴.

Por su parte Guido Castillo⁹⁵ lo explicaba de la siguiente forma: “El tono es, con relación a los colores que lo componen, lo que la estructura es con relación a las formas que la integran; por lo tanto, el tono sería *más* abstracto que el color. Pero por ser más sensorial (genial, pero sensual) que la estructura, el tono solo puede ser realizado, y percibido, por la sensibilidad, no por la inteligencia”⁹⁶.

En el *Universalismo Constructivo*, en su lección 41, “El problema del color”, Torres García aclaró: “El tono no es color. Los tonos o valores no son las tintas o los colores. El color es pura sensación; el tono es forma, peso volumen: arquitectura. El tono es conciencia, afirmación, acento. La escala de colores es nada, algo físico; la escala de valores es medida. Los tonos, por esto, entran dentro del orden”⁹⁷.

94 Augusto Torres, en María Jesús García Puig, *Joaquín Torres García y el Universalismo constructivo. La enseñanza del arte en Uruguay*, ob. cit., p. 155.

95 Editor responsable y redactor de la revista *Removedor del TTG*.

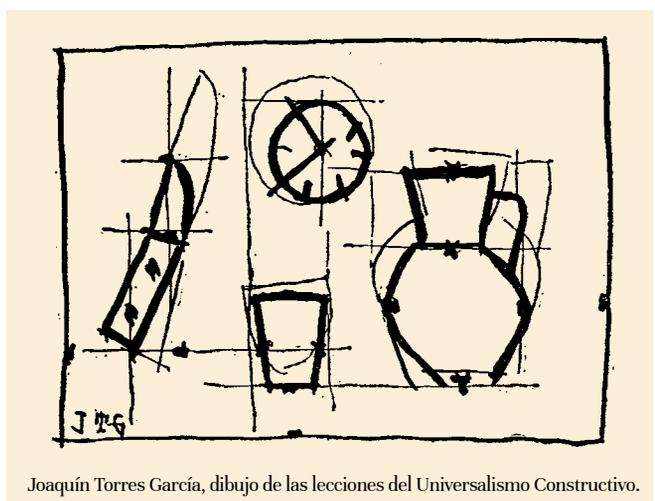
96 Guido Castillo, *Augusto Torres*, Italia, Scala Books, 1986, p. 24.

97 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p. 287.

Desde el propio entendimiento de los discípulos, se editó en la revista *Escuela del Sur* publicada en enero de 1961 por el Taller, una explicación sobre el *tono*, desde dos significaciones complementarias⁹⁸: una en sentido *concreto*, donde se puntualizó el sincronismo entre dos escalas, una de valores que se expresa del blanco al negro y otra de colores que conjuga con la anterior; y la otra acepción desde lo *abstracto*, que connota un sentir, más allá de que se cumpla el sentido anterior, pues comprende la intuición de un valor absoluto, “esencial, ininteligible”, y desde este punto es algo transversal al verdadero arte.

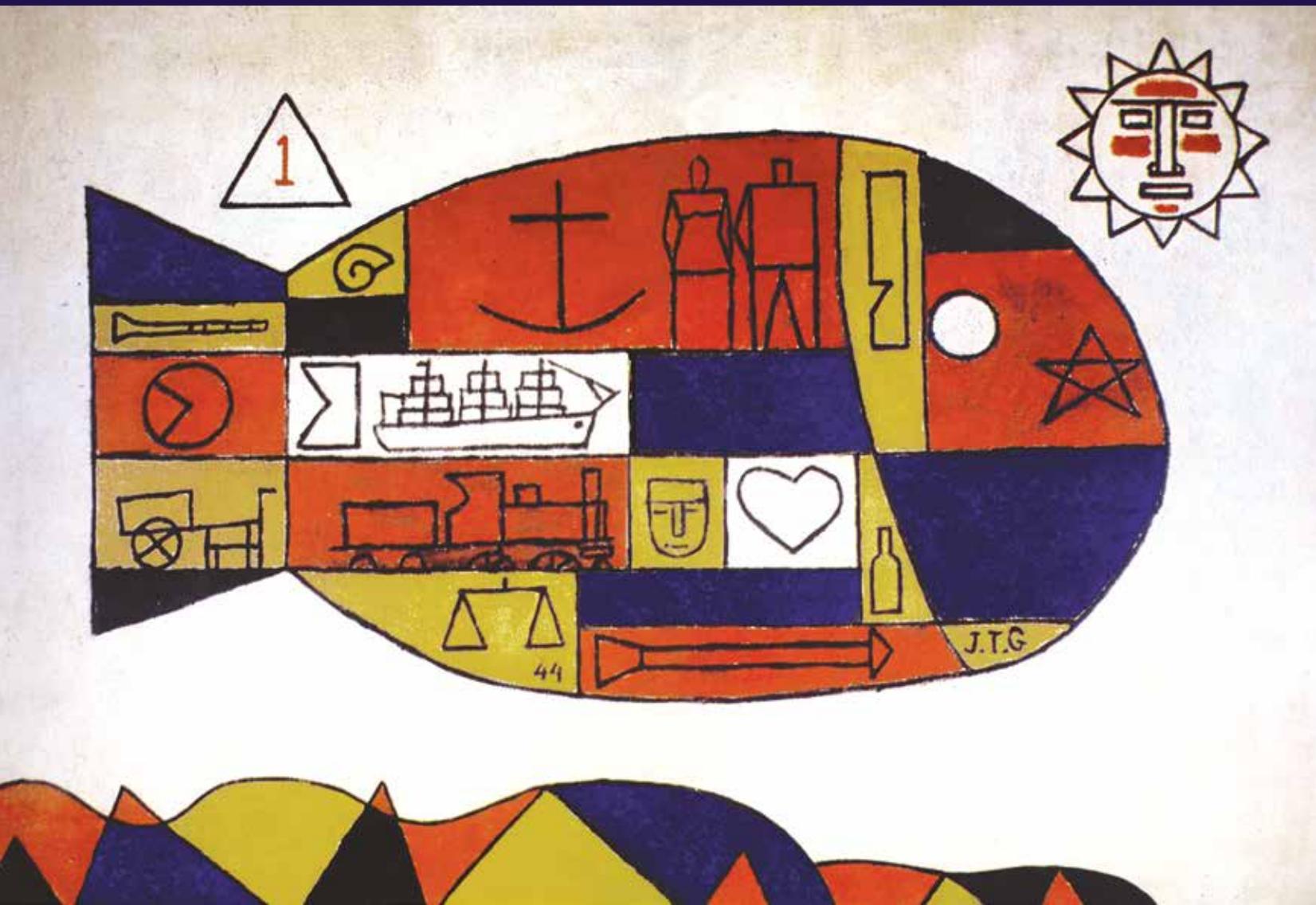
Ha de ser entonces el *tono* algo sutil, de elaboración intuitiva, y es parte de la propia construcción; por esto cada pintor encontrará su propio *tono*, y así en cada obra.

Por mucho que se intente definir, su esencia rebasa las explicaciones, por ser parte inherente al Misterio de la Pintura.



Joaquín Torres García, dibujo de las lecciones del Universalismo Constructivo.

98 Taller Torres García (enero de 1961). Montevideo, *Escuela del Sur*, p. 10.



JOAQUÍN TORRES GARCÍA, *El Pez*, 1944. 189 × 285,5 cm.

Una contribución social: los murales del Saint Bois

Una de las lecciones más importantes que Joaquín Torres García transmitió a sus discípulos fue el trabajo mancomunado en un proyecto común, al estilo de los gremios de los constructores medievales, en el cual de algún modo transmitió su experiencia de trabajar conjunta y colaborativamente, como lo hizo en el proyecto de Antoni Gaudí en la basílica de la Sagrada Familia.

El Dr. Pablo Purriel, motivado por sus nobles valores y altruismo, acordó con Joaquín Torres García el proyecto de la decoración de ciertas salas del Pabellón Martirené de la Colonia Saint Bois, con la intención de mejorar la calidad de vida de los pacientes enfermos de tuberculosis que se atendían allí.

Este cometido, que aspiraba a contribuir al bienestar espiritual, psíquico y físico de los pacientes, facilitaba una vivencia de armonía, a través del arte, por la contemplación y la convivencia con las obras.

En palabras del Dr. Purriel (1944), expresando este espíritu: “[...] Es necesario desviar su atención, creando entretenimientos adecuados, que a su vez sirvan de incentivo a la formación de una cultura que cree nuevos horizontes y renovadas esperanzas para el futuro. Es preciso crear nuevos refugios espirituales a estas almas atormentadas. Nada mejor para ello que poner a estos seres en contacto con la más alta y pura manifestación del espíritu humano: la Pintura, la Música, la Literatura. [...]”⁹⁹.

Es así que colectivamente, junto al maestro Joaquín Torres García, comenzaron a pintar el día 29 de mayo de 1944 varios discípulos: Julio Alpuy, Elsa Andrada, Day Man Antúnez, Esther Barrios de Martín, Sergio de Castro, Josefina Canel, Gonzalo Fonseca, María Elena García Brunel, Luis A. Gentieu, Andrés Moskovics, Teresa Olascuaga, Juan Pardo, Manuel Pailós, Héctor Ragni, María Celia Quela Rovira, Julián Luis San Vicente, Daniel de los Santos, y los hijos del maestro, Augusto y Horacio Torres.

Este importante proyecto fomentó la asimilación de los principios de la estética constructivista, el trabajo grupal y el aporte social del artista mediante sus obras.

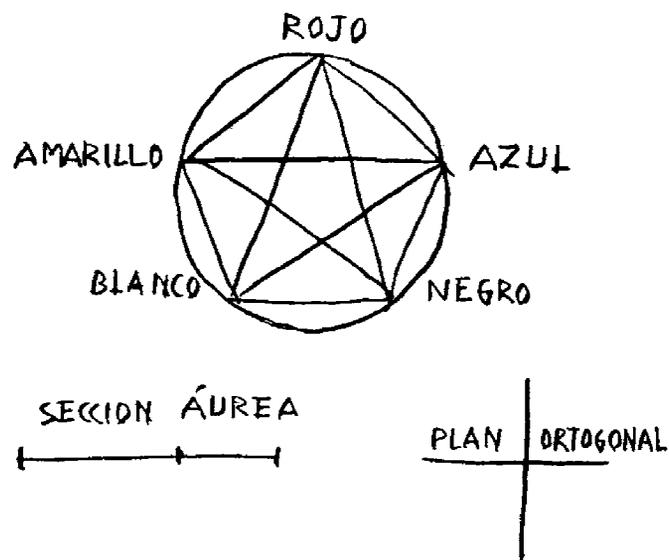
La experiencia vivencial de los murales puso en práctica aquella visión de la decoración mural en comunión con la arquitectura, donde las representaciones con estructura explícita regida por la Sección Áurea y los colores puros generaban unidad por tener un criterio común, más allá de las figuraciones

99 Pablo Purriel, et al., *La decoración mural del pabellón Martirené de la Colonia Saint Bois*, Montevideo, s. d., 1944, párrs. 3 y 4.

escogidas, pues todas respondían a la “ley frontal”¹⁰⁰, algo que el maestro abordó en varias lecciones y específicamente en la lección “Nuestro problema de decoración mural”¹⁰¹, donde problematizó las diferencias entre una pintura mural que adolecía de un criterio estético con dicha finalidad, por ser imitativa, y la decoración desde una visión constructiva, donde arte y arquitectura debían ser afines y compartir un mismo criterio basado en la estructura.

En el recuerdo de Elsa Andrada (1997): “[...] se estudiaron primero los lugares, las formas, las paredes, para ir trabajando. El maestro elegía los lugares para cada uno; a los alumnos que tenían más experiencia les dio para hacer más de uno. [...] para los murales no fuimos tantos, porque algunos tenían un poco de temor de ir al Saint Bois por el contagio. Pero también estábamos los desaprensivos que hacíamos la tarea sin preocupación ya que nos parecía algo muy importante. [...] También fue bueno para nosotros como unión ese trabajar juntos, ese compañerismo; quieras o no, decíamos: «qué tanta historia, aquí no nos va a pasar nada», y efectivamente, no nos pasó nada a ninguno. Además de dejar realizada una escuela determinada, nos entusiasmaba la función social que cumplían las pinturas”¹⁰².

En total se pintaron treinta y cinco murales: veintiocho realizados por los discípulos y siete por el maestro¹⁰³.



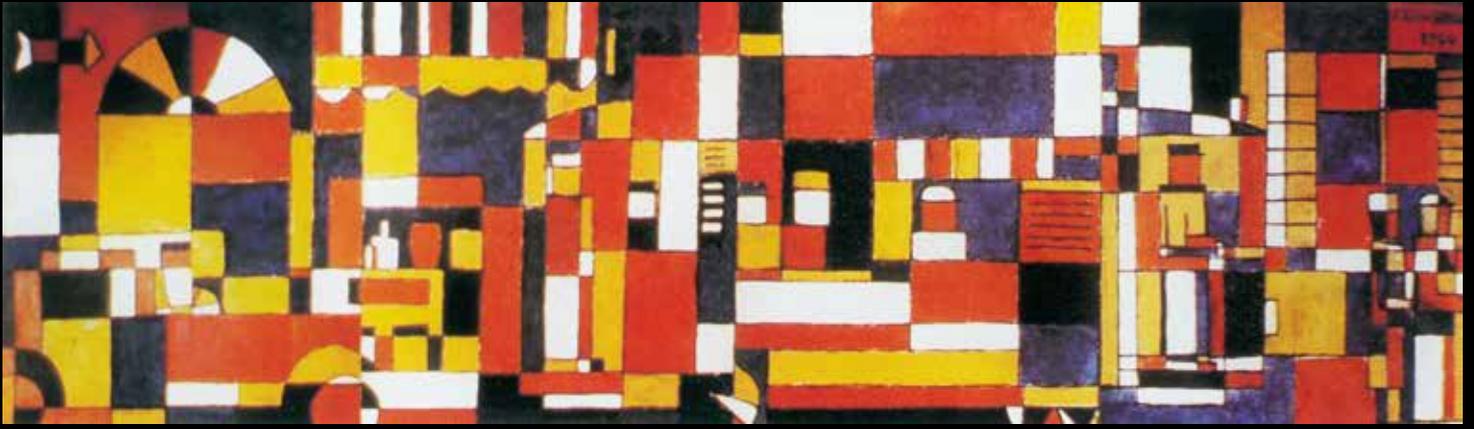
Joaquín Torres García, dibujo de las lecciones del Universalismo Constructivo.

100 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p. 790.

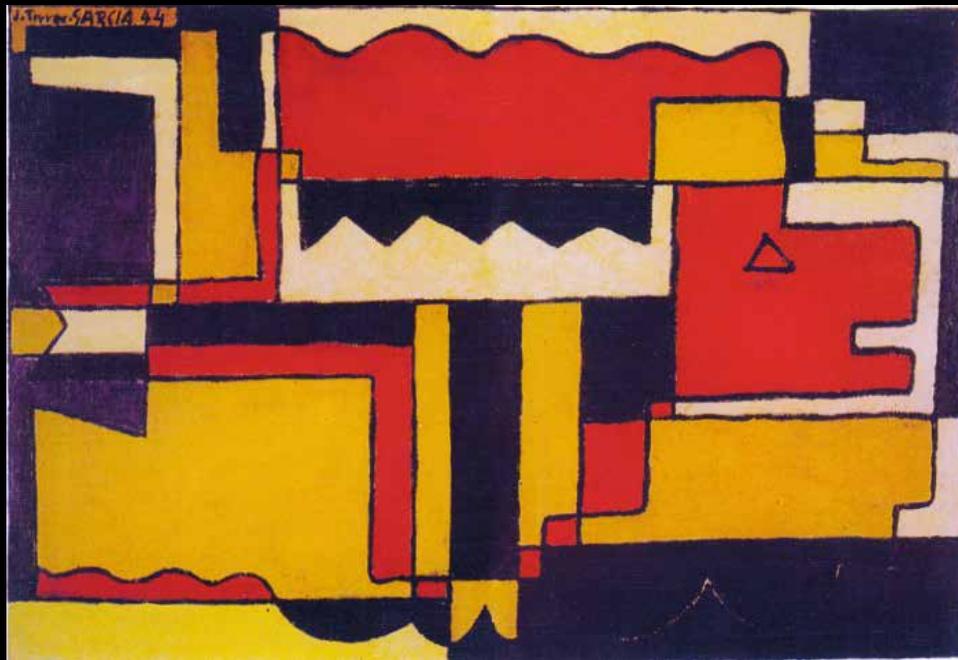
101 *Ibidem*, pp. 785-793.

102 Elsa Andrada en Eduardo Roland, 4 de julio de 1997, “Torres García y los murales del Saint Bois”. *Posdata*, Montevideo, p. 85.

103 Actualmente la mayoría de los murales de los discípulos se encuentran en la Torre de las Telecomunicaciones de ANTEL y uno solo se conserva aún en el Hospital Saint Bois. Los siete murales del maestro quedaron destruidos luego del incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en 1978.



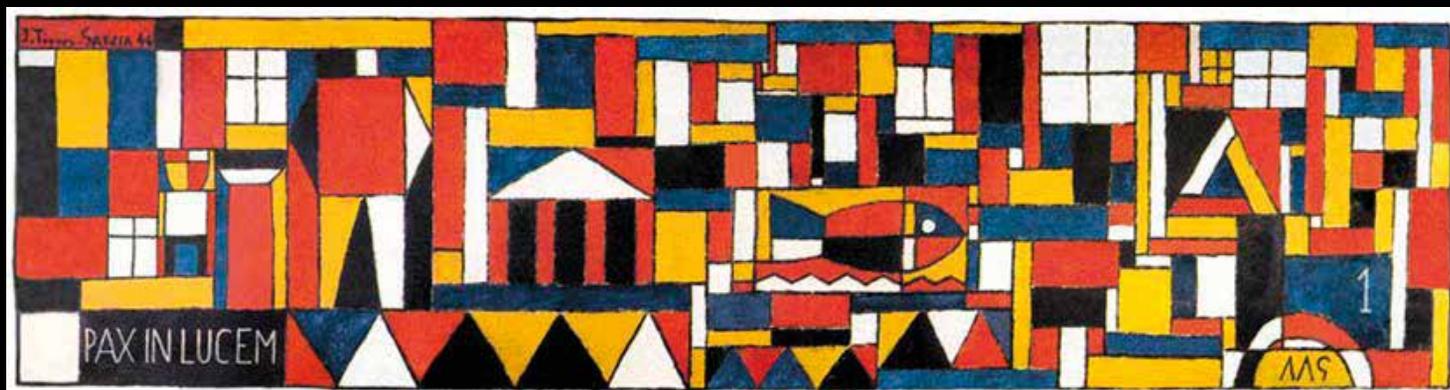
Forma, 1944. 122 x 193 cm



Pacha Mama, 1944. 87 × 280 cm.



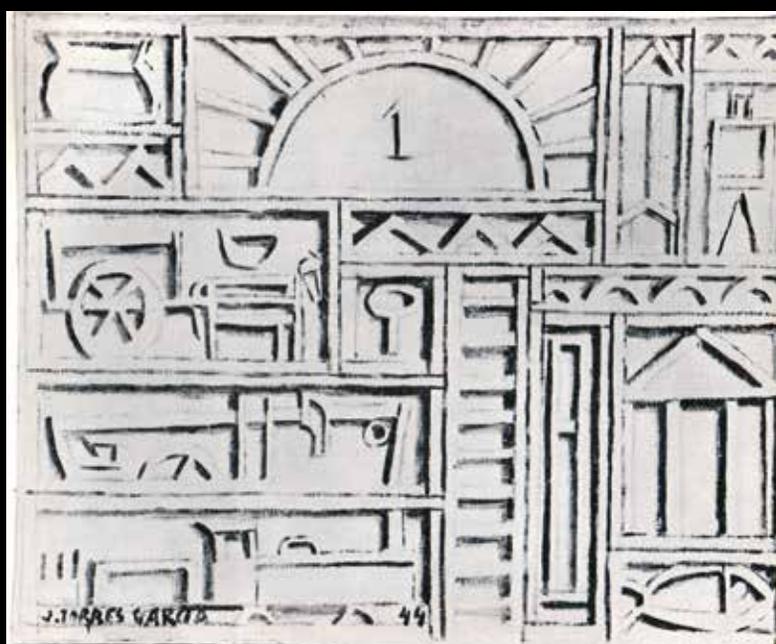
El Tranvía, 1944. 189,5 × 657 cm.



Pax in Lucem, 1944. 100 × 427 cm.



El Sol, 1944. 192,5 × 662 cm



Locomotora blanca, 1944, 103 × 129,5 cm.

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

Murales del Hospital Saint Bois,
Pintura al esmalte sobre muro.
Arqs. Surraco y Morialdo.

Removidos y restaurados, posteriormente destruidos
en el incendio del MAM de Río de Janeiro, 1978.
Archivo Fundación José Gurvich



AUGUSTO TORRES, *Ferrocarril*, 190 × 490 cm



HORACIO TORRES, *El barco*, 180 × 490 cm



AUGUSTO TORRES, *Almuerzo*. 189 × 205

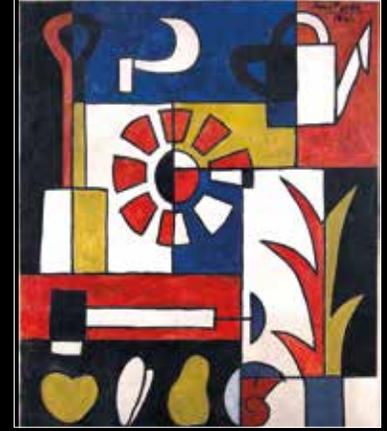


HORACIO TORRES, *Hombre*, 189 × 192 cm

Fotografías de los murales realizados
por los discípulos: Mario Núñez
Cortesía Juan Ignacio Gil y Mario Núñez



HÉCTOR RAGNI, *Herramientas*, 135 × 281 cm



JUAN PARDO, *Jardín*, 153 × 189 cm



ELSA ANDRADA, *El Tambo*, 152 × 197 cm



DANIEL DE LOS SANTOS, *Barco*, 190 × 228 cm



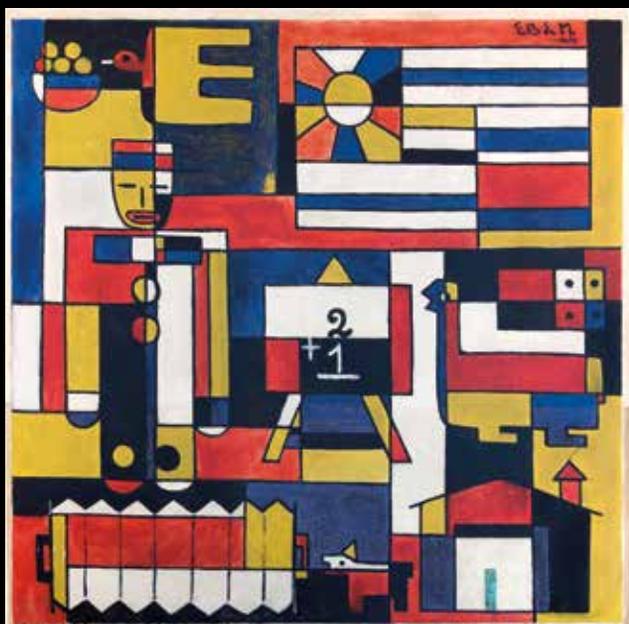
MANUEL PAILÓS, *Locomotora*. 88 × 276 cm



JULIO ALPUY, *Composición*. 108 × 266 cm



JULIO ALPUY, *Ciudad*. 200 × 300 cm



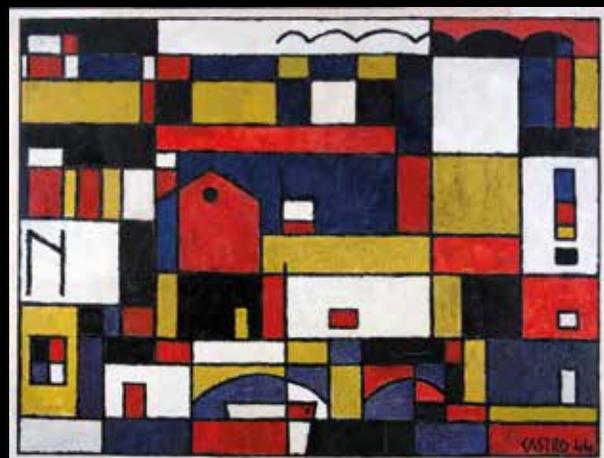
ESTER BARRIOS DE MARTIN, *La Escuela*, 148 × 151 cm



MARIA CELIA ROVIRA, *La escuela*. 189 × 272 cm



SERGIO DE CASTRO, *Mar*, 188 × 276 cm



SERGIO DE CASTRO, *Casa*, 140 × 185 cm



DAY MAN ANTÚNEZ, *Ciudad*. 189 × 293 cm



GONZALO FONSECA, *Ciudad*. 190 × 375 cm



GONZALO FONSECA, *Café*. 132 × 188 cm



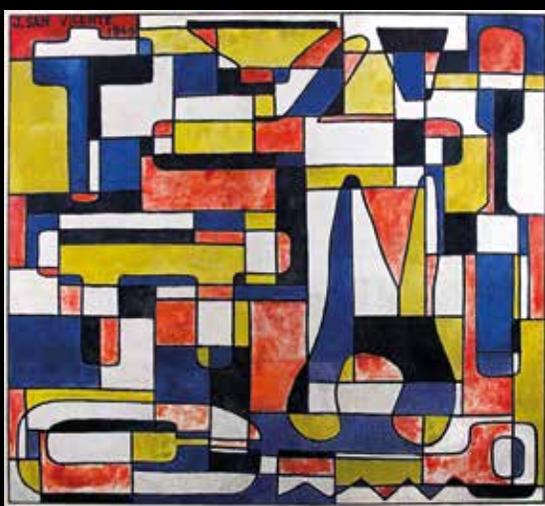
DANIEL DE LOS SANTOS, *Submarino*, 127 × 280 cm



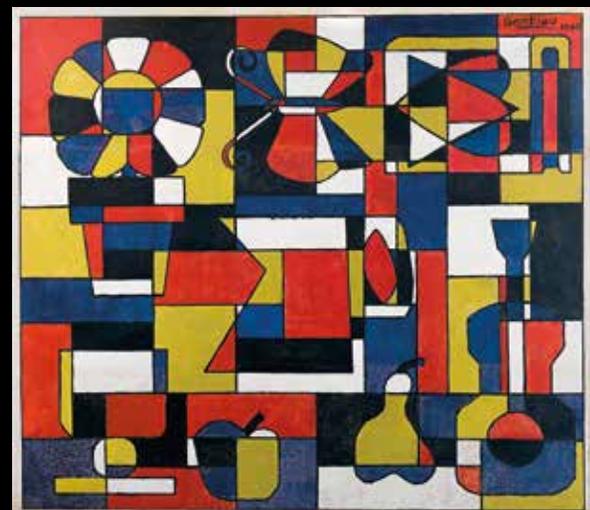
Ma. HELENA GARCÍA BRUNELL, *La música*, 190 × 203 cm



JULIÁN LUIS SAN VICENTE, *Composición*, 104 × 268 cm



JULIÁN LUIS SAN VICENTE, *Herramientas*, 189 × 209 cm



LUIS GENTIEU, *La música*, 189 × 218 cm



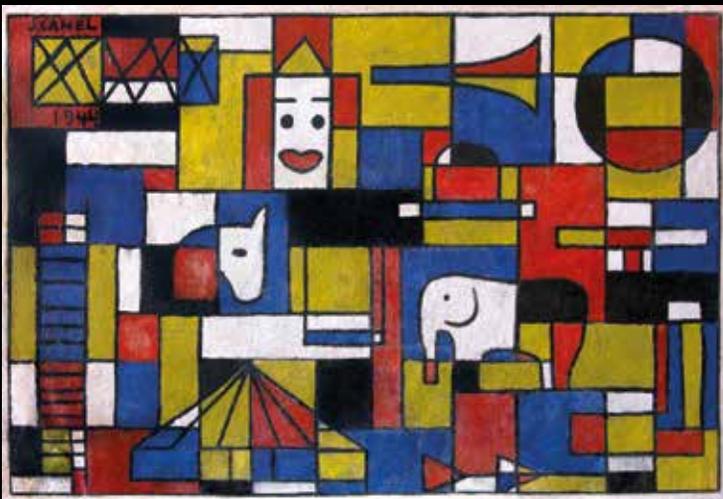
TERESA OLASCUAGA, *Utensilios*, 190 × 280 cm



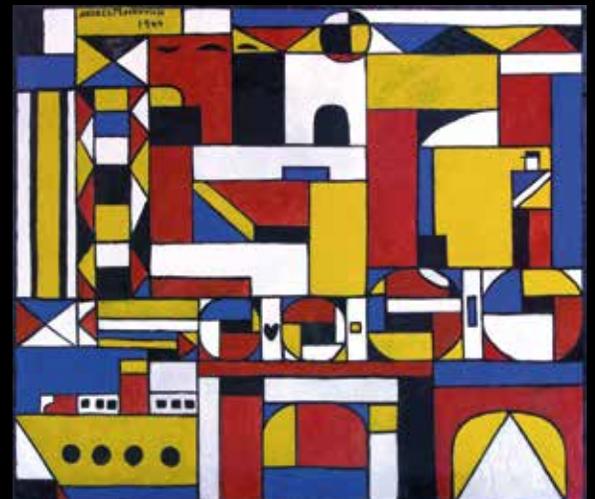
TERESA OLASCUAGA, *La ciencia*, 190 × 280 cm



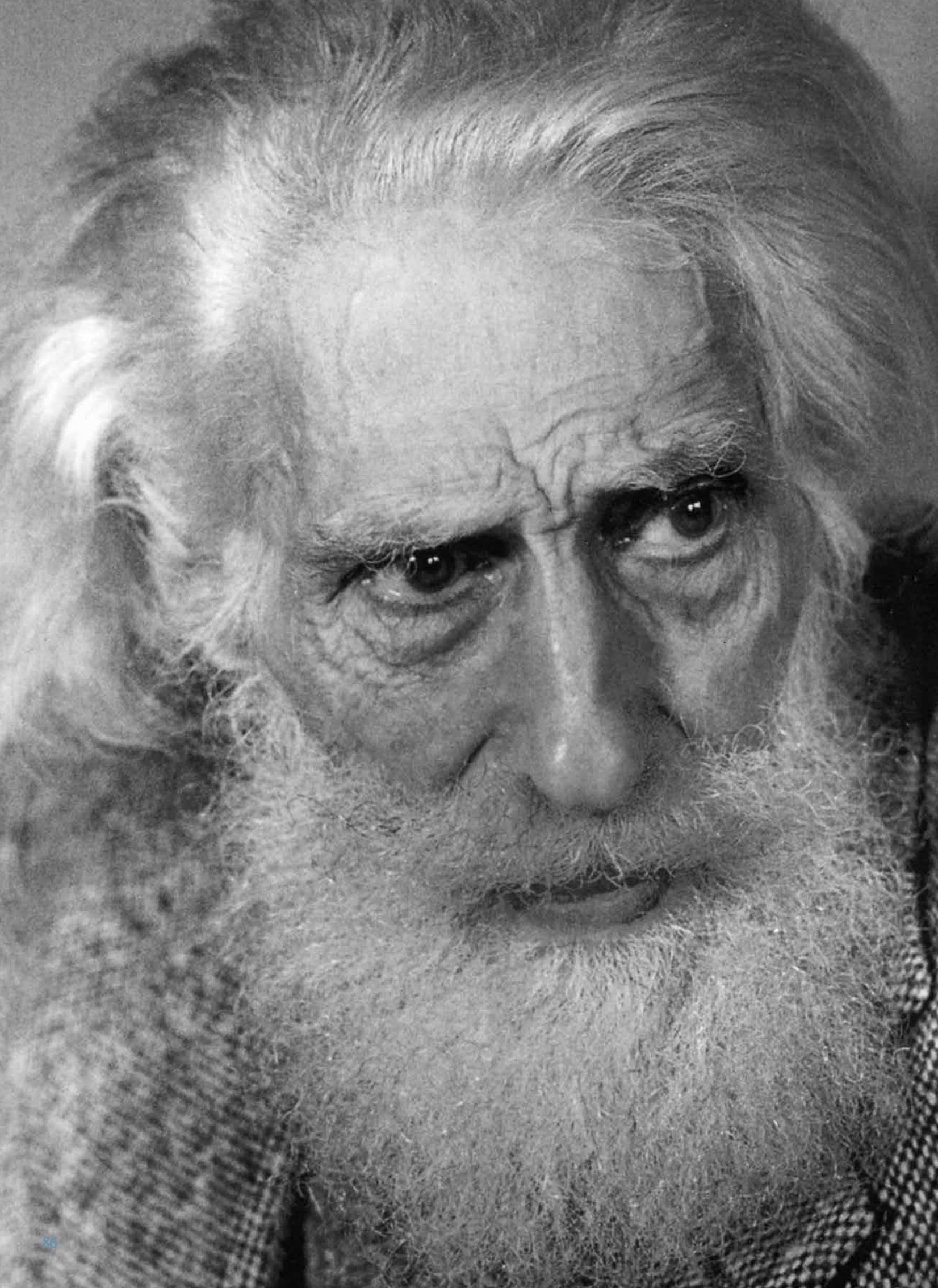
ALCEU RIBEIRO, *Ciudad*, 100 × 260 cm



JOSEFINA CANEL, *El Circo*, 100 × 150 cm



ANDRÉS MOSKOVICH, *El transporte*, 189 × 219 cm.



Segunda etapa del TTG

En 1949, la muerte del maestro generó un cambio de ciclo en las dinámicas del Taller. Primeramente se le solicitó a Augusto Torres que continuase con la labor de su padre, propuesta que este rechazó proponiendo que las orientaciones y correcciones fuesen realizadas de forma conjunta entre varios condiscípulos. Las mismas devinieron en la dinámica de “la arpillera”, en la cual un día a la semana se juntaban en el Taller todos los discípulos para colgar, sobre la mencionada tela rústica, sus trabajos para ser comentados de forma colectiva.

Las lecciones entonces quedaron a cargo de varios discípulos maestros, entre los cuales estuvieron Augusto —principalmente— y Horacio Torres, continuando con el legado de su padre; Julio Alpuy, quien se dedicó a la docencia especialmente en dibujo —desde 1946 en presencia del maestro—; Francisco Matto y José Gurvich, quienes enseñaron pintura y este último cerámica a partir de marzo de 1960¹⁰⁴, y por último Manuel Pailós, quien extendió solo la enseñanza hasta 1967¹⁰⁵, cuando se cerró el Taller.

Desde 1965, Augusto Torres visitaba semanalmente el Taller, observando los trabajos que los estudiantes iban realizando y comentándolos si estos se lo solicitaban, ya que estaban a cargo otros instructores y él era muy respetuoso de sus compañeros¹⁰⁶. El ambiente era muy cordial y él no estaba dedicado a los detalles de la enseñanza. Sin embargo, los días domingos se dedicaba un promedio de tres horas a la revisión y comentarios de los trabajos que eran presentados en la arpillera. Allí Augusto participaba como uno más, junto con Matto, Horacio, Elsa, entre otros.

Según apuntes de Gloria Franchi, se continuó haciendo énfasis en los aspectos que permitían lograr la unidad compositiva: “Hay que mirar las grandes proporciones y no quedarse en detalles. Ver qué grandes formas arman el conjunto”¹⁰⁷. Y asimismo hizo mención a la diferenciación en el tono de la línea en el dibujo, considerando “en qué lados hay líneas claras y finísimas; en qué lados se destacan para ser líneas fuertes”¹⁰⁸.

Tras finalizar los comentarios de las obras, alguno de los presentes se dedicaban a leer en voz alta una o dos páginas de las lecciones escritas del maestro, tras lo cual se ponían a dialogar respecto a lo que cada uno había entendido del tema.

104 Taller Torres García (enero de 1961). Escuela del Sur. Montevideo, p. 12.

105 Manuel Pailós, en María Jesús García Puig, ob. cit., 1990, p. 159.

106 Marcos Torres, comunicación personal, 8 de junio de 2022.

107 Gloria Franchi, apuntes de la artista.

108 Ídem.

Augusto Torres, en algún momento, le llegó a comentar a su hijo Marcos, tras reiteradas consultas al respecto, que el uso del compás como una de las lecciones había quedado restringido, de común acuerdo, a aquellos estudiantes avanzados que tuviesen ya cierto conocimiento adquirido¹⁰⁹. Asimismo, de común acuerdo los discípulos directos del maestro destruyeron las copias fieles que habían realizado de este, para evitar que en algún momento se comercializasen adjudicadas al maestro¹¹⁰.

El 30 de marzo de 1951, el TTG emitió una carta firmada por el secretario Luis San Vicente, dirigida a los compañeros del Taller, donde se mencionaba que las clases de dibujo serían en el local de la calle Rondeau 1398 los días lunes, martes y viernes en el horario de 15 a 17 horas, y que las conferencias quedaban pautadas para los días lunes a las 19 horas. Asimismo, se estableció que la información respecto a las siguientes exposiciones se brindaría en las reuniones pautadas los días lunes y viernes a partir de las 19 horas¹¹¹.

En la misma comunicación se estableció que las obras que se exhibiesen al público —en cualquier destino— debían ser anteriormente mostradas en la “arpillera del Taller”. Y por otra parte se establecieron normas claras ya expuestas por Torres García sobre la decoración mural:

“La pintura mural ha de ser en cierto modo una arquitectura ligada a la arquitectura;

Evidenciando al muro en estrecho andamiaje con él, por tal razón ha de ser planista;

No debe olvidar la época en que vivimos, y por esto, ir a lo concreto de los materiales y de los colores y formas, por responder esto a la mentalidad del hombre de hoy, francamente realista;

Aliado de lo mecánico y de cuanto significa progreso;

Dejar lo analítico descriptivo para ir a la síntesis;

Llevar lo particular al plano de lo universal;

No olvidar, por fin, que el gran paso del arte moderno ha consistido en pasar de lo real a lo abstracto”¹¹².

Junto a estos mismos lineamientos, se convocó a una asamblea extraordinaria, el 3 de abril del mismo año, con la finalidad de dilucidar los caminos venideros del Taller, en tanto que ya se anticipaba que se eliminaría la pintura de la luz, que reiteradamente aparecía, con una concepción en tres dimensiones, para continuar con las directrices propias de la enseñanza constructivista. Y por otra parte se exhortó a no participar de concursos de pinturas de caballete.

109 Marcos Torres, comunicación personal, 8 de junio de 2022.

110 Ídem.

111 Taller Torres García, carta a los compañeros, 30 de marzo de 1951.

112 Ídem.

La pintura mural, entonces, y las artes aplicadas tuvieron un auge en el Taller en esta segunda etapa, ambas desde una visión propuesta por el maestro —ya existente en antiguas culturas— donde el arte se manifestaba en la vida cotidiana.

El concepto del arte en la vida diaria devenía en que los objetos de uso común cobraban identidad a partir de la misma visión que regía las obras de arte: la armonía del individuo consigo mismo, su entorno y el universo, conjugándose todo esto en la estética de un estilo. Esto ya era visible por los discípulos en la propia casa del maestro, en el piso, muebles, rejas e incluso una radio pintada e incisa en estilo constructivo. Así pues, varios de los integrantes del TTG elaboraron en los años venideros juegos de café y de té, platos, ceniceros, flores, lámparas, cajas, bibliotecas, aparadores, roperos, baúles, sillas, mesas, tapices, cubiertas para libros, cajas de fósforos, llaveros, batik, bordados, vitrales, mosaicos, joyería, etc., e incluso una moneda conmemorativa¹¹³. Todos fueron elaborados en diferentes técnicas y materiales: cerámica, vidrio, piedra, madera, metales, cueros, huesos, etc.

Incluso, con este mismo espíritu, Francisco Matto diseñó un proyecto que consistía en un pueblo taller para sus compañeros del TTG, que estaría construido en ladrillo rojo por el colectivo y ubicado en el campo del artista en Belastiquí, sobre el río Santa Lucía, donde además coexistirían sus obras y monumentos¹¹⁴, proyección que finalmente no se efectuó. A su vez, Horacio Torres contempló la realización de una propiedad con las viviendas necesarias para que toda la familia pudiese convivir en un mismo terreno y llegó a realizar incluso una maqueta de su proyecto¹¹⁵.

Algunos discípulos trabajaron en proyectos de gran envergadura, por ejemplo, el Seminario Arquidiocesano de Toledo que llevó a cabo el Arq. Mario Payssé Reyes entre 1954 y 1958, donde colaboraron Augusto y Horacio Torres y Fonseca¹¹⁶ con murales y vitrales; e incluso participó Héctor Goitiño, quien realizó el diseño del Vía Crucis para el templo¹¹⁷.

Asimismo, como fruto de las lecciones del maestro se ven aplicadas a la arquitectura obras murales en las casas del Arq. Ernesto Leborgne, la del Arq. Payssé Reyes —que incluso tenía un tapiz de Augusto Torres y Elsa Andrada—, la del Arq. Lorente Escudero, las de Horacio y Augusto Torres, y la de

Mario Lorieto. Como también se puede apreciar en la amplia producción muralística —magnífica para aquellos tiempos por la cantidad y calidad estética— que se propagó por el territorio nacional y en casos esporádicos en el extranjero¹¹⁸.

A mediados de los años 60 algunos discípulos tuvieron acceso al texto inédito de las conferencias que el maestro impartió en 1935, en el Instituto Normal de Señoritas de Montevideo, tras lo cual realizaron “copias” de la serie de dibujos representativos de los ejercicios propuestos en dichas disertaciones. Es así que Julio Mancebo, Marta Morandi y Guillermo Fernández, entre otros, estudiaron las propuestas contenidas en el manuscrito *Dibujo-escritura* con los ejercicios de *abstracto/concreto*.

Por otra parte, de aquella visión de estudio de una morfología comparada de las artes plásticas —propuesta por el maestro en su curso en la Facultad de Arquitectura—, se puede decir que los discípulos del maestro continuaron con aquella propuesta desde el estudio y la comparación de imágenes de obras de arte de diferentes culturas y períodos. De hecho, se sabe que en varias ocasiones algunos discípulos comparaban sus propios trabajos con estas imágenes de obras maestras, para saber si sus producciones lograban la unidad y se sostenían ante tal comparación.

El maestro realizó en París, en 1932, un álbum denominado *Structures*, donde agrupaba una colección de imágenes pertinentes al estudio de las estructuras en las obras de arte. Siguiendo las mismas intenciones, algunos de sus discípulos juntaron imágenes de obras de diferentes épocas, lugares, estilos y culturas, formando álbumes; entre otros, Augusto, Alpuy y Fonseca.

Dichas prácticas probablemente reforzaban su fe, en tanto que conectaban con una metafísica atemporal de otros pueblos a través de la conexión con sus piezas: “De su fe metafísica saca el indio fuerza para construir su arte, que es la cristalización del mundo superior en que vive. Entremos un poco en esa metafísica”¹¹⁹, señaló el maestro.

Torres García escribió, en 1942, en razón de una exposición de artistas norteamericanos, que se debe conectar con aquello invariable en el arte que en definitiva es parte de una tradición atemporal: “Volver en cierto sentido a la prehistoria, considerar de nuevo lo que es esencial al arte, dar de nuevo con sus eternos principios y ser lo que no hemos sido jamás: unos primitivos. Solo así, a mi modo de ver, nos nutriremos y tal como debe ser, de las esencias de la tierra, y solo así conoceremos realmente qué es el arte en sí mismo; qué es su íntima función, y cuáles son sus elementos indispensables”¹²⁰.

118 Augusto Torres realizó varios murales en Barcelona y Fonseca en Nueva York.

119 Joaquín Torres García, *Metafísica de la prehistoria indoamericana*, Montevideo, AAC, 1939, p. 29.

120 Joaquín Torres García, *Mi opinión sobre la exposición de artistas*

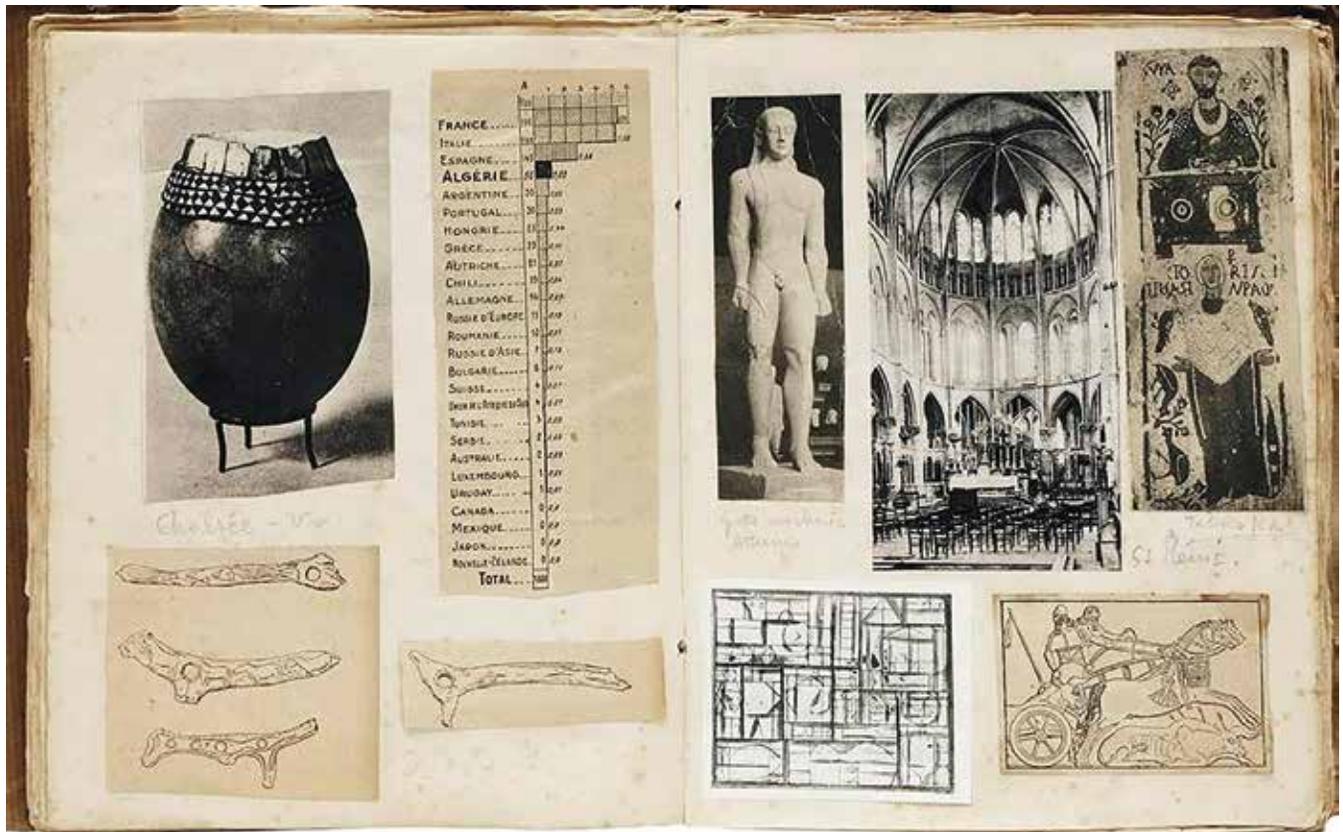
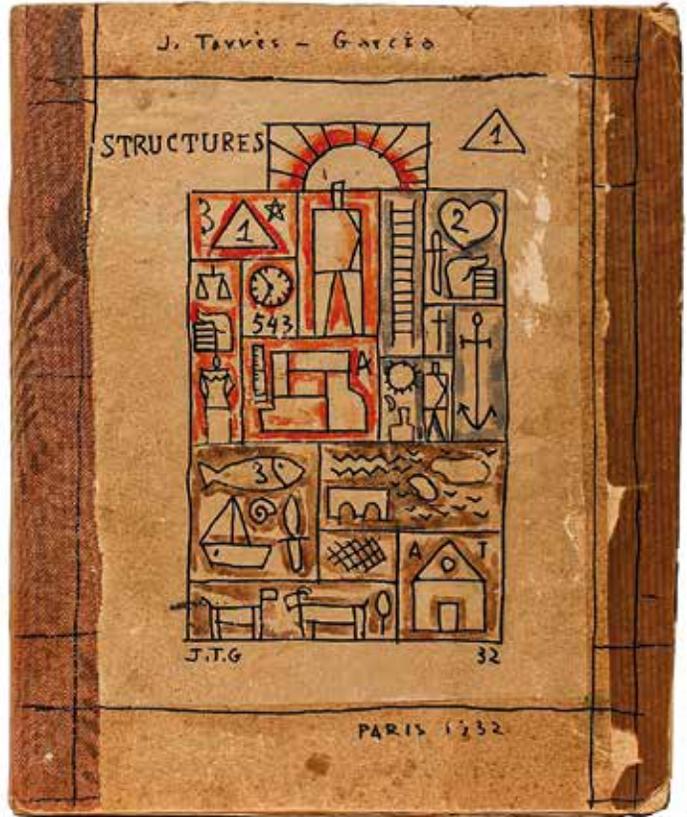
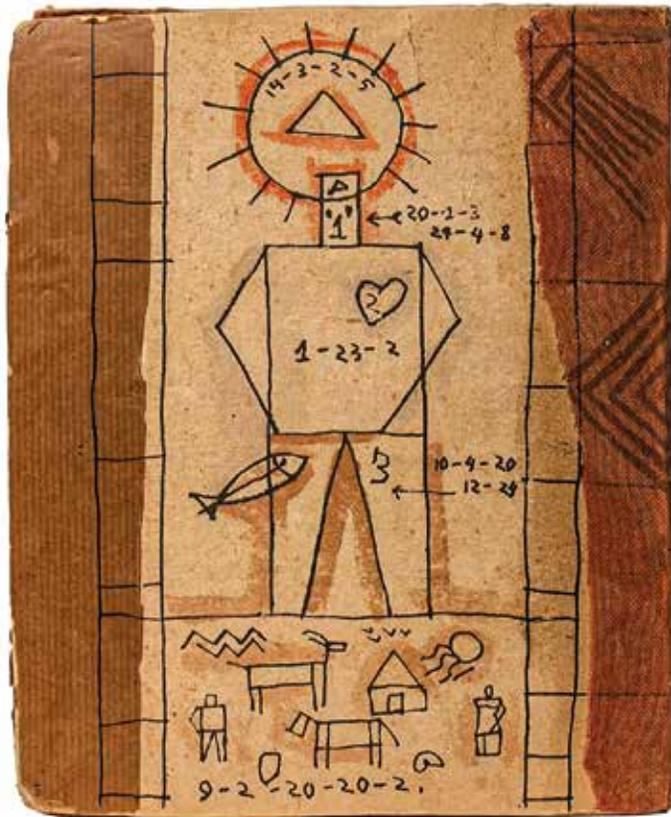
113 Moneda elaborada por Francisco Matto a solicitud del Banco Central del Uruguay en 1969, para sumarse al plan numismático iniciado por la FAO. Recuperado de: www.franciscomatto.org

114 Francisco Matto, *Sobre Torres García*, ob. cit.

115 Marcos Torres, comunicación personal, 6 de julio de 2022.

116 Rafael Lorente Mourelle, *Arte y arquitectura en Uruguay 1930-1970*, Montevideo, 2015, p. 125.

117 Folleto de la exposición homenaje a Héctor Goitiño, 2016, Museo Gurvich.



Torres García, *Album Structures*, 1932. Tapas extendidas e imágenes del interior del álbum. Cortesía Museo Torres García.

Elementos que de un modo particular, en cada pueblo, darían paso a una síntesis, no solo estética, sino que esta decantaba por la propia síntesis espiritual y vivencial.

La continuidad de este estudio es constatable además por los intereses que fueron surgieron en varios discípulos, que con el tiempo lograron adquirir piezas originales para conformar sus propias colecciones etnográficas, que fueron consecuencias de aquellas experiencias inspiradas por el maestro¹²¹.

En consonancia, el TTG organizó dos exhibiciones relevantes que daban cuenta de esas lecciones, la primera EXPOSICIÓN DEL ARTE DE LAS CIVILIZACIONES ANTIGUAS Y DE LOS PUEBLOS PRIMITIVOS, que como el propio grupo expresó: “[...] de esta manera el Taller, recogiendo las enseñanzas de Torres, puso al alcance de un extenso público, obras, que además de su indiscutible valor arqueológico y etnológico, poseían un valor estético”¹²². Seguidamente se expuso ARTE DEL ECUADOR PRECOLOMBINO, con el mismo objetivo.

Según una comunicación personal de Raúl Campa Soler a Marcos Torres Andrada, el reconocimiento de las piezas arqueológicas ecuatorianas, en tanto que obras de arte, fue un acto pionero realizado por el TTG en Uruguay, en un tiempo en el cual los académicos de otras latitudes lo denominaban folklore¹²³.

Otro ejemplo del coleccionismo de este tipo de piezas fue la gran colección de obras precolombinas conformada por Francisco Matto, que constituyó el acervo de su Museo de Arte Precolombino, con sede en Mateo Vidal 3249, Montevideo. Con un espíritu afín, Augusto Torres y Elsa Andrada también conformaron su gran colección, que se especializó en objetos precolombinos, arte africano y en producciones de los aborígenes de las praderas de Norteamérica¹²⁴.

Los caminos entonces habían quedado indicados, restaba continuar con el oficio, intuir y tener fe: “[...] en consecuencia —de sacrificar lo personal (en cierto modo —pues lo personal no puede perderse ni aun dentro del hieratismo más ortodoxo—) y poner a contribución de este nuevo ideal toda su fe. Podremos —entonces en estas tierras de América— levantar un nuevo clasicismo”¹²⁵.

norteamericanos, Montevideo, La Industria Gráfica Uruguaya, 1941, p. 18.

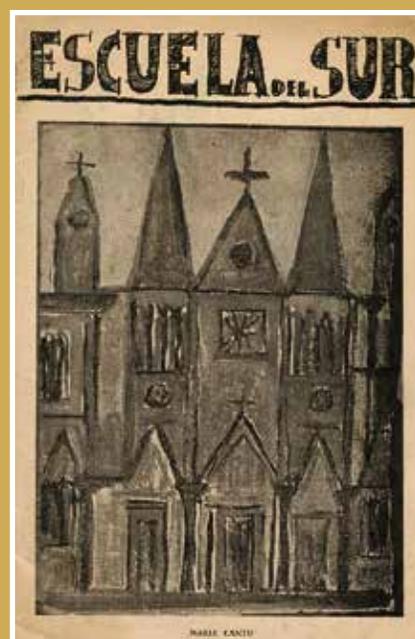
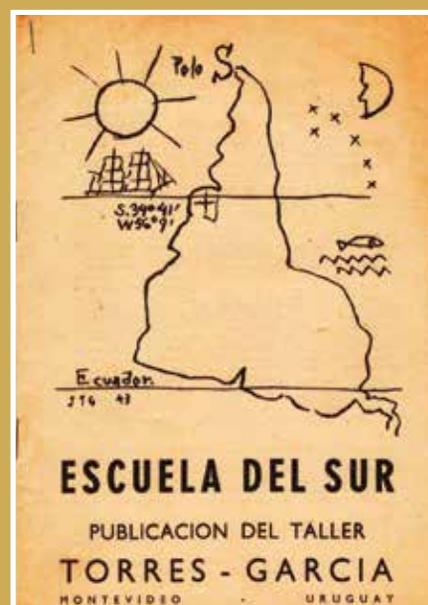
121 Taller Torres García, *El Arte de las Civilizaciones Antiguas y de los Pueblos Primitivos*. Montevideo, ediciones de la Escuela del Sur del Taller Torres García, 1959, p. 2.

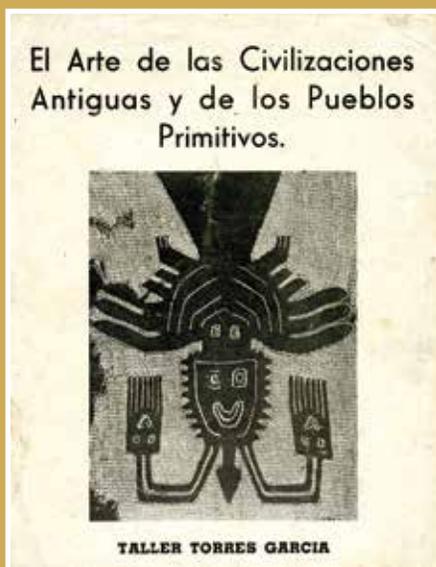
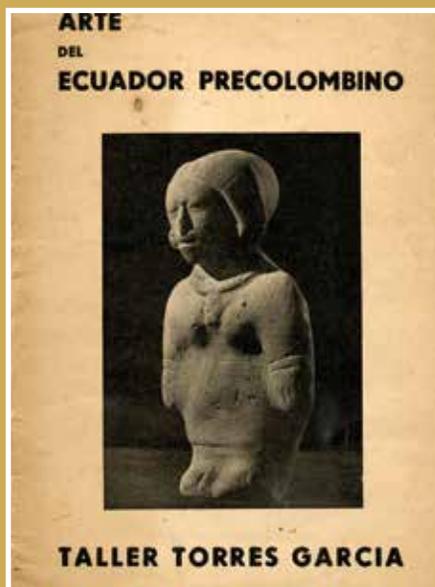
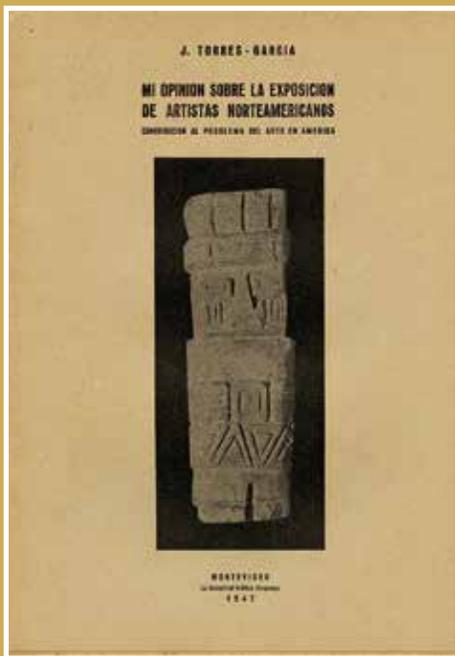
122 Taller Torres García (enero de 1961). Montevideo, Escuela del Sur. p. 12.

123 Marcos Torres, comunicación personal, 12 de junio de 2022.

124 Actualmente la colección precolombina se encuentra cedida en comodato al MAPI de Uruguay, y el conjunto de arte africano se encuentra en custodia de su hijo Marcos.

125 Joaquín Torres García, *Nueva Escuela de Arte del Uruguay. La Regla Abstracta*, ob. cit., p. 16.





Mi opinión sobre la exposición de artistas norteamericanos, Torres García, 1942.

Arte del Ecuador precolombino, TTG, 1960.

El Arte de las Civilizaciones Antiguas y de los Pueblos Primitivos, TTG, 1959.



Una misión histórica: “Contribución a la unificación del arte y la cultura de América”

“Debemos hacer un arte de todos; un arte casi anónimo, como en las grandes épocas. Y esto aparte de que, por otro lado, dé al arte, cada uno, una expresión personal”¹²⁶.

Joaquín Torres García, 1939

Las lecciones desarrolladas por el maestro tenían una aspiración mayor. Resultaban de la visión de una misión histórica de un movimiento de arte, que él proponía, con el que anhelaba contribuir a un arte propio de América, lo que explicitó en *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana* (1939)¹²⁷; posteriormente, en la primera hoja del *Universalismo Constructivo* (1944), que tuvo como objetivo dicha contribución¹²⁸, y donde dedicó varias lecciones al respecto, y también en *La Regla Abstracta* (1946)¹²⁹.

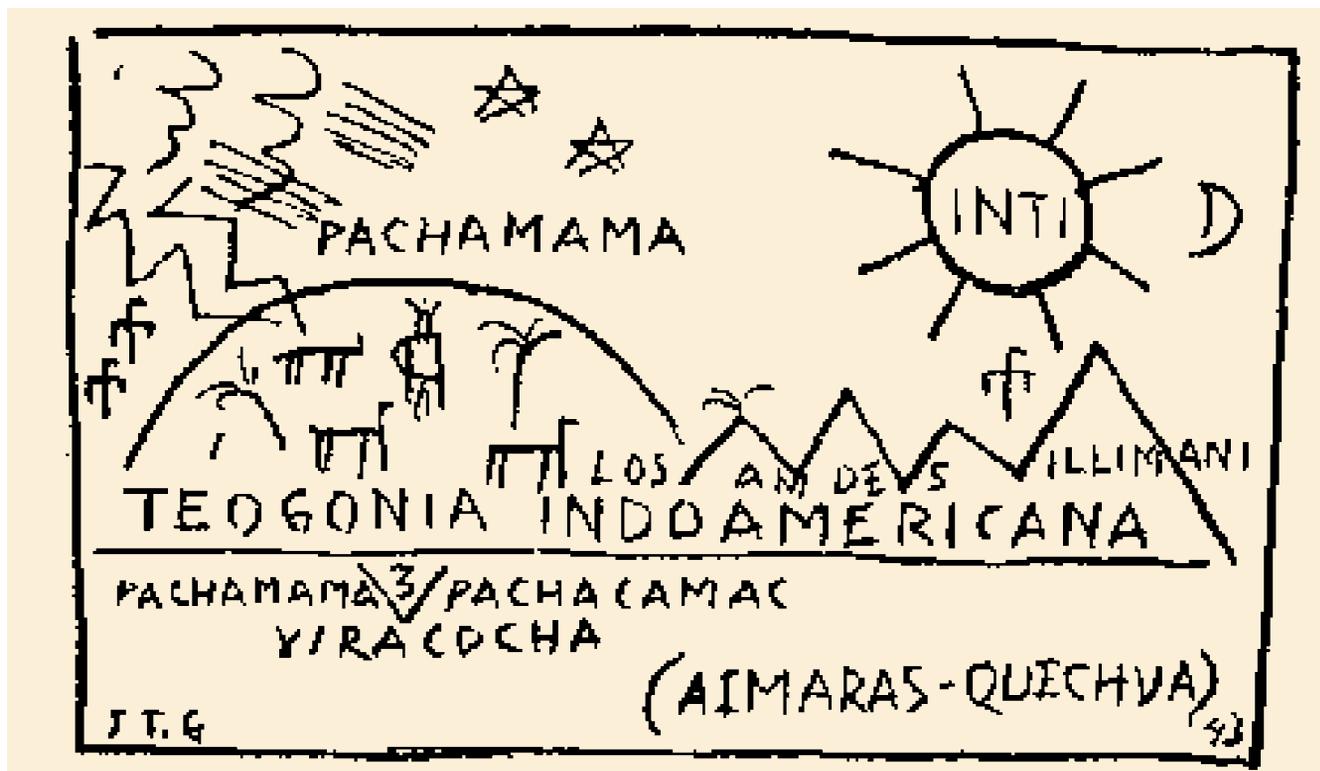
Cabe mencionar que el maestro explicitó en el semanario *Marcha* (1944) que elaborar la teoría del *Universalismo Constructivo* (1944) le tomó quince años de intensa e incansable labor (1929-1944), en la cual consideró haber resuelto el problema que se le planteaba por las circunstancias del arte contemporáneo en su

¹²⁶ Joaquín Torres García, *Metafísica de la prehistoria indoamericana*, ob. cit., p. 16.

¹²⁷ Ídem.

¹²⁸ Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p. 1.

¹²⁹ Joaquín Torres García, *Nueva Escuela de Arte del Uruguay. La Regla Abstracta*, ob. cit., p. 15.



época, reafirmando su rechazo al arte que se limita a lo físico, y por el contrario promoviendo un arte en lo abstracto y lo metafísico; esto a través de la construcción, la geometría, la síntesis¹³⁰.

A muchos les ha generado extrañeza la dura intransigencia con la que el TTG difundió y defendió los principios constructivistas¹³¹, lo que, de haber sido un problema exclusivamente estético, se podría considerar como el desvarío de un grupo de artistas obsesivos que solamente veían la realidad en los términos de su oficio, pero en los hechos fue que se defendió enfáticamente el estilo constructivista debido a que con este se intentaba promover la unidad armónica de poblaciones que han vivido en permanente conflicto a lo largo de siglos¹³², y esto para quienes lo entendieran.

El proyecto con el que Torres García aspiraba a participar en la realidad histórica comprendía la regeneración de la manifestación de la Gran Tradición Universal en América, realizable con base en el Principio de Estructura —entendido este como armonía de las partes entre sí y con el todo—, lo que se manifestaría como la sinergia armónica entre los pueblos de América arraigados en su entorno y considerando al movimiento cósmico¹³³, lo que resultaría en una cultura que integrase las

130 Joaquín Torres García, *Significado del monumento Cósmico del Parque Rodó y de los Murales de la Colonia Saint Bois*, ob. cit., p. 14.

131 Constatable en varios artículos de la revista *Removedor* (1945-1953).

132 Marcos Torres, comunicación personal, 19 de junio de 2022.

133 Es determinante para el ciclo de las estaciones, el clima, la producción de alimentos, por ser la base de nuestra relación con el ecosistema.

muy diversas poblaciones respetando lo específico de cada una.

El por ello que Torres García declara, en su obra *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*, su compromiso: “[...] queremos velar por el alma de tales pueblos, manifestamente envilecida y sin norte”¹³⁴.

La aplicación para hacer evidente esto era crear un lenguaje estético que pueda ser de empleo común a todos, pero sin imponerse a nadie. Esto es lo que el maestro intentó transmitir en el TTG, pese a las diversas interrupciones.

En su lección “Escuela del Sur”¹³⁵, donde explicita que “Una gran Escuela de Arte debiera levantarse aquí en nuestro país” y seguidamente señala la dirección “Nuestro norte es el Sur” que constituye nuestro referente, se expresa su concepto de realidad objetiva, en la cual el maestro sitúa la Cruz del Sur en la parte superior del mapa, ya que esta constelación —y no la Osa Mayor—¹³⁶ es la que corresponde al hemisferio sur. Así pues, el trabajo de construir una cultura apropiada a nuestra geografía, poblaciones e historia, queda definido como algo que debe hacerse sobre la base de concienciarnos de nuestra propia realidad, evitando así la imitación, el trasplante o la apropiación de modelos logrados en otras latitudes, por ejemplo, en Europa, pues aun teniendo en cuenta nuestros problemas, nosotros debemos conseguir nuestras propias soluciones.

134 Joaquín Torres García, *Metafísica de la prehistoria indoamericana*, ob. cit., p. 46.

135 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p. 213.

136 Marcos Torres, comunicación personal, 19 de junio de 2022.

Cabe distinguir, además, que el concepto de América surge con la irrupción europea en 1492, por lo cual el abordaje torresgarciano requiere un estudio de pre América para ser aplicado en América. Pues el maestro consideraba que para construir la nueva cultura requerida para nuestros tiempos, existe la necesidad vital de continuar las orientaciones fundamentales comunes a las culturas originarias preamericanas, ya que en definitiva ellos habían logrado coexistir con su entorno de modo sostenible, incluso en armonía con el movimiento cósmico, y que sobre esta base fundamentaron sus grandes logros culturales, sociales y económicos; lo que con la llegada de los pueblos extracontinentales, a partir de la fecha mencionada, aún no han logrado, comprobable en los desastres ecológicos generados por esos pueblos foráneos.

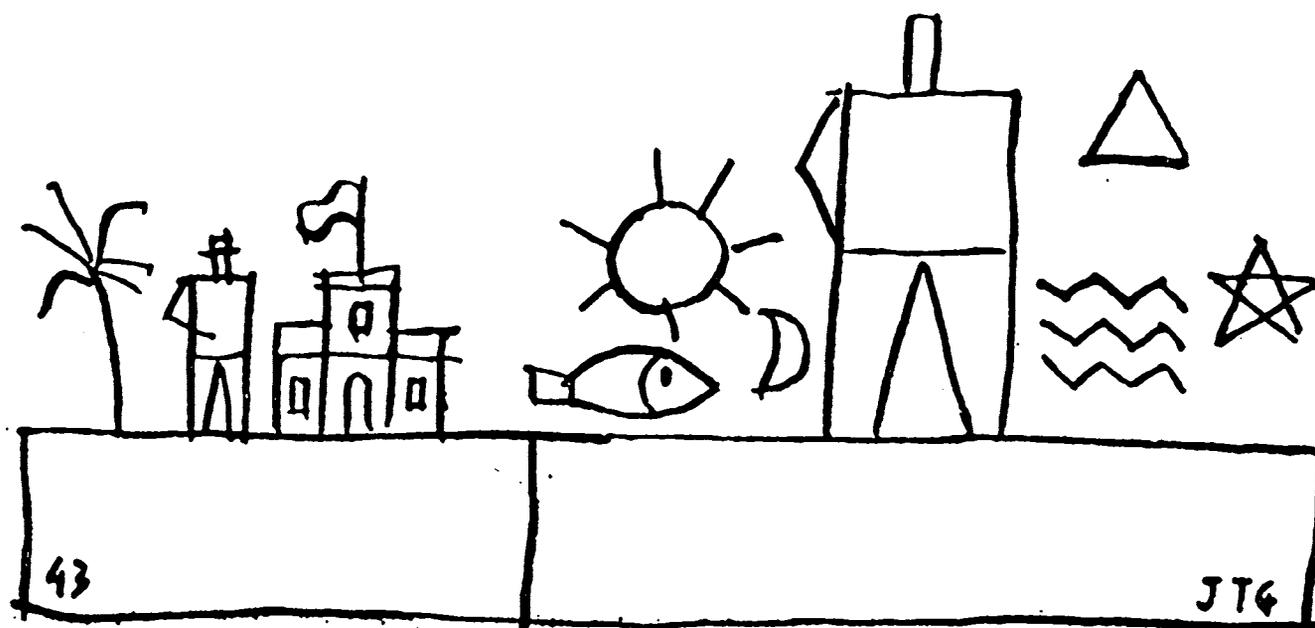
Por consiguiente, dentro de un lenguaje estético constructivista, basado en lineamientos transversales al verdadero arte de todos los tiempos, donde prima la visión de estructura, armonía y unidad —por esto verdadero—, podrían incorporarse signos, símbolos, motivos y formas locales de las varias poblaciones del continente¹³⁷

De alguna manera, Francisco Matto dejó entrever que la formación constructivista iba más allá de lo puramente común al oficio, en una búsqueda de algo más profundo conectado al mismo: “En el TTG se actúa de un modo diferente al criterio

los verdaderos valores del arte universal que primó. [...] Fue el nuestro quizás un espíritu semejante al que imperaba en las corporaciones de la Edad Media”¹³⁸.

Es en este sentido mencionado por Matto donde se señala un espíritu universal, al que probablemente Torres García accedió por su conexión con la teosofía y el hermetismo¹³⁹, y por su vínculo con los constructores de catedrales en el tiempo en que trabajó con Antoni Gaudí. Torres García estableció una forma particular de transmisión en su escuela de arte, logrando así preservar una tradición que vela por aquello trascendente del arte, en comunión con la salvaguarda de una tradición americana, pues sin esta no habría surgido un arte nuevo contundente, ya que: “el arte es la manifestación de la esencia de una cultura”¹⁴⁰ y por esta vía se llegaría entonces a tal profundidad.

En esa búsqueda de lo profundo, el maestro señaló en sus últimas lecciones la importancia del Taller, en tanto que espíritu, que ideal, más que lo puramente físico, y en este sentido aspiraba a que trascendiera: “[...] aun el taller puede ser un símbolo: el deseo de encontrar la verdadera pintura, desentendiéndose del resto. [...] el Taller ideal, que está en todas partes. Y bien: tal Taller es el que ha de perdurar”¹⁴¹.



dominante en otros talleres. Fue la búsqueda sin descanso de

137 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., pp. 1006 y 1007.

138 Francisco Matto, *Sobre Torres García*, ob. cit.

139 Joaquín Torres García, *Notre Boussole de navigateur dans la vie*, 1932, manuscrito inédito.

140 Joaquín Torres García, *Tradición del Hombre Abstracto*, ob. cit.

141

Joaquín Torres García, *La Recuperación del Objeto*, ob. cit., pp. 203 y 204.

Montevideo, 10 de julio de 1943.-
Querido alumno:

Debido a una serie de circunstancias que he tenido en cuenta, que podría citar, pero que aquí no he de mencionar, he resuelto lo siguiente:

1) Que yo no llamo a nadie, y por consiguiente que no quiero inducir a nadie en ningún sentido, con respecto al Arte, pero que estoy dispuesto a ayudarle con mis conocimientos, aunque dentro de las bases precisas que luego indicaré.-

2) Que no creo mas que en una VERDAD, con respecto al arte, que ni por un momento mas estoy dispuesto a contradecirla. Lo que se hizo por benevolencia hasta el presente, bien hecho está, pero yo no puedo continuar mas por tal camino.-

3) La Verdad a que me refiero, puede desglosarse en estos conceptos: (a) No creo mas que en una SUPERFICIE BIDIMENSIONAL para la Pintura y, por esta razón, una tercera dimensión queda abolida. En consecuencia no estoy dispuesto a enseñar otras reglas que las que puedan corresponder a una Pintura PLANISTA. (b) La Verdad de tal Arte, no puede admitir mas que el PLANO DE COLOR y la LINEA, y por consiguiente repudia todo esfumado con intención de dar relieve a la obra. (c) Destaca, por esto, un CONCEPTO GEOMETRICO Y GEOMETRAL, en la figuración planista. Los objetos representados, sin intervención de tercera dimensión, mentalmente concebidos dentro de un plan GEOMETRAL, dándonos sólo sus perfiles o cortes, serán absolutamente PLANOS. Por otra parte entrarán dentro de un plan GEOMETRICO total; es decir, en el conjunto geométrico del cuadro. (d) Tal Arte, por esto, restablece la antigua LEY DE FRONTALIDAD. (e) Por creer que sólo un Arte construido puede llegar a la perfecta UNIDAD que pide toda obra (Concepto de ARMONIA), la piedra angular de nuestro Arte será siempre una ESTRUCTURA. Tal estructura, dentro de las reglas que ya se han expuesto, sólo pueden realizarse mediante el NUMERO, esto es, LA SECCION AUREA, que prácticamente realizamos con nuestro compás de proporciones. (f) Rechazamos toda MEDIDA ARMONICA basada fuera del planismo, por creerle incongruente. Fuera, pues, de estas bases estrictas, no puedo CORREGIR NI ENSEÑAR, y ruego que se tenga presente esto, desde la fecha, que no se me pida otra cosa.

Tal decisión no obedece a un capricho o cosa de momento. Sin entrar en detalles, entre otras razones, hay estas: tal VERDAD que ahora expongo, se basa en 50 años (que justamente en el presente se cumplen) de práctica en la Pintura y después de innumerables ensayos o estudios, recorriendo todo el campo de la Pintura. Además, y por esto, sólo teniendo en cuenta cosas CONCRETAS que puedan verificarse en todo momento y lugar, que, por tal razón, no tienen que fallar. Además también, a fin de partir de una BASE PROPIA para la creación, sin ingerencia de estilos ni escuelas. Por esto se dan reglas absolutamente teóricas o ABSTRACTAS, con objeto de no inducir a nadie en un sentido determinado y por esto también, sin coartar la manera de ser y sentir personal. Esto, además, sin olvidar, que queriendo desvincularnos de cualquier Arte, a fin de llegar a un verdadero ARTE AMERICANO, tenemos que partir de bases restringidas, absolutamente libres de toda influencia. Todo esto es con respecto a mi actuación de profesor; es decir en lo tocante a mis lecciones de Arte y corrección de trabajos. También por lo que afecta al Taller que tendrá que ser siempre EXCLUSIVAMENTE PARA EL ARTE CONSTRUCTIVO.

Aparte de esto, tengo que manifestar que no pretendo ir mas lejos ni meterme en lo que ya sería la vida íntima del pintor. Por consiguiente, él, particularmente podrá hacer todo género de ensayos, sean o no, naturalistas o constructivos y atender a sus compromisos y necesidades a que esté o pueda estar sujeto. Pretender otra cosa sería una actitud dictatorial, máxime tratándose de jóvenes que todavía han de hacer muchas experiencias. Además no podemos negar, y menos de pecar de necios, el arte en tres dimensiones y dentro de la luz. Si hay una cosa siempre tiene que haber la opuesta, que integra la composición del Cosmos. Por tal motivo no de derecho el ser Constructivo, para inferiorizar al que no lo sea.-

JOAQUIN TORRES GARCIA.-

TALLER TORRES GARCIA.-

Montevideo, 30 de marzo de 1951.-

Estimado compañero:

Comunicamos a Ud. que las clases de dibujo se realizarán en el local del Taller-Avda. Gral Rondeau No. 1398, todos los lunes Martes y viernes, de 15 a 17 horas.-

Se ha establecido que los días de conferencia son todos los lunes a las 19 horas y los días de reunión, serán todos los lunes y viernes, después de las 19 horas.-

En lo sucesivo no se avisará a los integrantes del Taller, la fecha de las Exposiciones colectivas, para el envío de sus obras, debiendo enterarse de las novedades al respecto, en las reuniones que se realicen en los días citados.-

Se ha tomado como norma, que todas las obras de los integrantes del Taller, que sean expuestas al público, deben ser anteriormente expuestas en la Arpillera del Taller, sean dichos trabajos para exposiciones, decoración mural o cualquier otro destino.-

El Taller ha decidido que toda decoración mural tendrá que estar estrictamente dentro de los siete puntos, anotados por el Maestro don Joaquín Torres García en su artículo sobre "De los Muros Norteamericanos", publicado en nuestra Revista "REMEDIADOR" No. 14 y que son los siguientes: "1º) El pintor mural no debe olvidar siete cosas indispensables a su arte: 1º) que la pintura mural ha de ser en cierto modo una arquitectura ligada a la arquitectura; 2º) evidenciando al muro en estrecho matrimonio con él, por tal razón ha de ser planista; 3º) no debe olvidar la época en que vivimos, y por esto, ir a lo concreto de los materiales y de los colores y formas, por responder esto a la mentalidad del hombre de hoy, francamente realista; 4º) aliado de lo mecánico y de cuanto significa progreso; 5º) dejar lo analítico descriptivo para ir a la síntesis; 6º) llevar lo particular al plano de lo universal; 7º) no olvidar, por fin, que el gran paso del arte moderno, ha consistido en pasar de lo real a lo abstracto.-"

Para imponer estos siete puntos, se justifica la concurrencia de los integrantes del Taller a los concursos de decoración mural realizados sin intervención de autoridades dependientes de salones, sean estos oficiales o privados, a los cuales los integrantes del Taller continuarán no concurriendo.

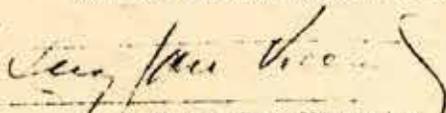
A los concursos de cuadro de caballete, no podrán presentarse los integrantes del Taller.-

Para el día lunes 3 de abril venidero, se realizará en el Taller una asamblea extraordinaria, para la cual lo citamos a Ud. y le encarecemos puntual asistencia y en la que se tratará el siguiente tema:

Dilucidación de caminos que seguirá el Taller, al eliminar de sus exposiciones la pintura dentro de la luz, a tres dimensiones, quedando solamente esta como una experiencia particular de cada pintor, sin influir en las directrices del Taller; retomando las normas de Arte Constructivo planista a dos dimensiones para la pintura Mural y Arte constructivo a en las tres dimensiones para la pintura de caballete, como lo dice el maestro Torres en su libro "L'ART CONSTRUCTIF" "Lo aparente y lo concreto en el Arte", que todos debemos consultarlo en esta oportunidad.-

Aprovechamos la oportunidad para saludarle muy atte.

Por el TALLER TORRES GARCIA



J. Luis San Vicente
Secretario

Bibliografía

Libros y catálogos

- Aguiar, M. & Rossi, C. (2015). *Manuel Aguiar. Memoria y vigencia*. Buenos Aires, Yo Editor.
- Castillo, G. (1976). *Primer manifiesto del Constructivismo por Torres García*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- Castillo, G. (1986). *Augusto Torres*. Milán, Scala Books.
- Díaz, A. & Casares, M. (orgs.). (2015). *Torres García. El niño aprende jugando*. São Paulo, Biblioteca Mario de Andrade / Editora Ipsis.
- Díaz, A., Bustos, B. & Fló, R. (2019). *Joaquín Torres García. Obra Viva*. Santiago de Chile, Centro Cultural La Moneda.
- De Torres, C. & Ramírez, M. C. (1991). *La Escuela del Sur. El Taller Torres García y su legado*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- De Torres, C. (2007). *Murales TTG*. Montevideo, Museo Gurvich / Fundación José Gurvich.
- Fló, J. (1974). *Joaquín Torres García. Escritos*. Montevideo, ARCA.
- García Puig, Ma. J. (1990). *Joaquín Torres García y el Universalismo Constructivo. La enseñanza del arte en Uruguay*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- Gutiérrez, A., Gil, J., Blau, L. & Núñez, M. (2017). *Arte Torresgarciano en el Hospital Saint Bois. Ayer, hoy y mañana*. Montevideo, Imprenta Mastergraf
- Bois. Ayer, hoy y mañana. Montevideo, Imprenta Mastergraf.
- Lorente Mourelle, R. (Ed.) (2015). *Arte y arquitectura en Uruguay 1930-1970*. Montevideo.
- Rossi, C. (2015). *Manuel Aguiar. Memoria y Vigencia*. Buenos Aires, Yo Editor.
- Torres García, J. (1935). *Estructura*. Montevideo, Alfár.
- Torres García, J. (1938). *La Tradición del Hombre Abstracto (Doctrina Constructivista)*. Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo / Lacaño Hnos. Impresores.
- Torres García, J. (1939a). *Obras constructivas de Rosa Acle*. Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo / Talleres gráficos Sur.
- Torres García, J. (1939b). *Historia de mi vida*. Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo / Talleres gráficos Sur.
- Torres García, J. (1939c). *Metafísica de la prehistoria indoamericana*. Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo / Talleres gráficos Sur.
- Torres García, J. (1940). *500.a Conferencia de las dadas por J. Torres García en Montevideo entre los años 1934 y 1940*. Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo / Talleres LIGU.
- Torres García, J. (1941). *Mi opinión sobre la exposición de artistas norteamericanos*. Montevideo, La Industria Gráfica Uruguaya.
- Torres García, J. (1944). *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires, Poseidón.
- Torres García, J., De Cáceres, E., De Arzadun, C., Cáceres, A., Purriel, P., Menchaca & J., Castillo, G. (1944). *La decoración mural del Pabellón Martirén de la Colonia Saint Bois*. Montevideo, s. d.
- Torres García, J. (1946). *Nueva Escuela de Arte del Uruguay. La Regla Abstracta*. Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo / Talleres LIGU.
- Torres García, J. (1947). *Mística de la pintura*. Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo / Talleres LIGU.
- Torres García, J. (1952). *La Recuperación del Objeto. (Lecciones sobre plástica)*. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias / Impresora Uruguaya S.A.
- Torres García, J. (16 de julio de 1933). *Guiones. N.º 1*. Madrid, s. d.

- Torres García, J. (30 de julio de 1933). *Guiones. N.º 2*. Madrid, s. d.
- Torres García, J. (5 de marzo de 1930). *Guiones. N.º 3*. Madrid, s. d.

Materiales inéditos

- Gloria Franchi, apuntes de la artista. Colección particular.
- Torres García, J. (1932). *Notre Boussole de navigateur dans la vie*. Copia en archivo particular, Montevideo.
- Torres García, J. (1933). *Arte Constructivo*. (Manuscrito inédito). Archivo Fundación Torres García, Museo Torres García, Montevideo.

Documentos oficiales

- Torres García, J. (6 de agosto de 1934). [Carta al Sr. Decano de la Facultad de Arquitectura Arq. Acosta y Lara]. Copia en colección particular.
- Torres García, J. (10 de julio de 1943). [Carta a sus alumnos]. Copia original en colección particular, Montevideo.

Trabajos de Grado

- Méndez, M. E. (Ed.). (2018). *Doctrina Constructivista de Torres García: su tradición, enseñanza de los oficios artísticos y actualidad del legado*. (Trabajo final de egreso Licenciatura en Artes, declarado de interés institucional). IENBA-UDELAR. Montevideo.
- Petrella, C. (1996). *La propuesta educativa del Taller Torres García* (Tesis de Maestría, Facultad de Psicología y Educación, Universidad Católica). Montevideo, Ediciones de la Plaza.

Hemerografía

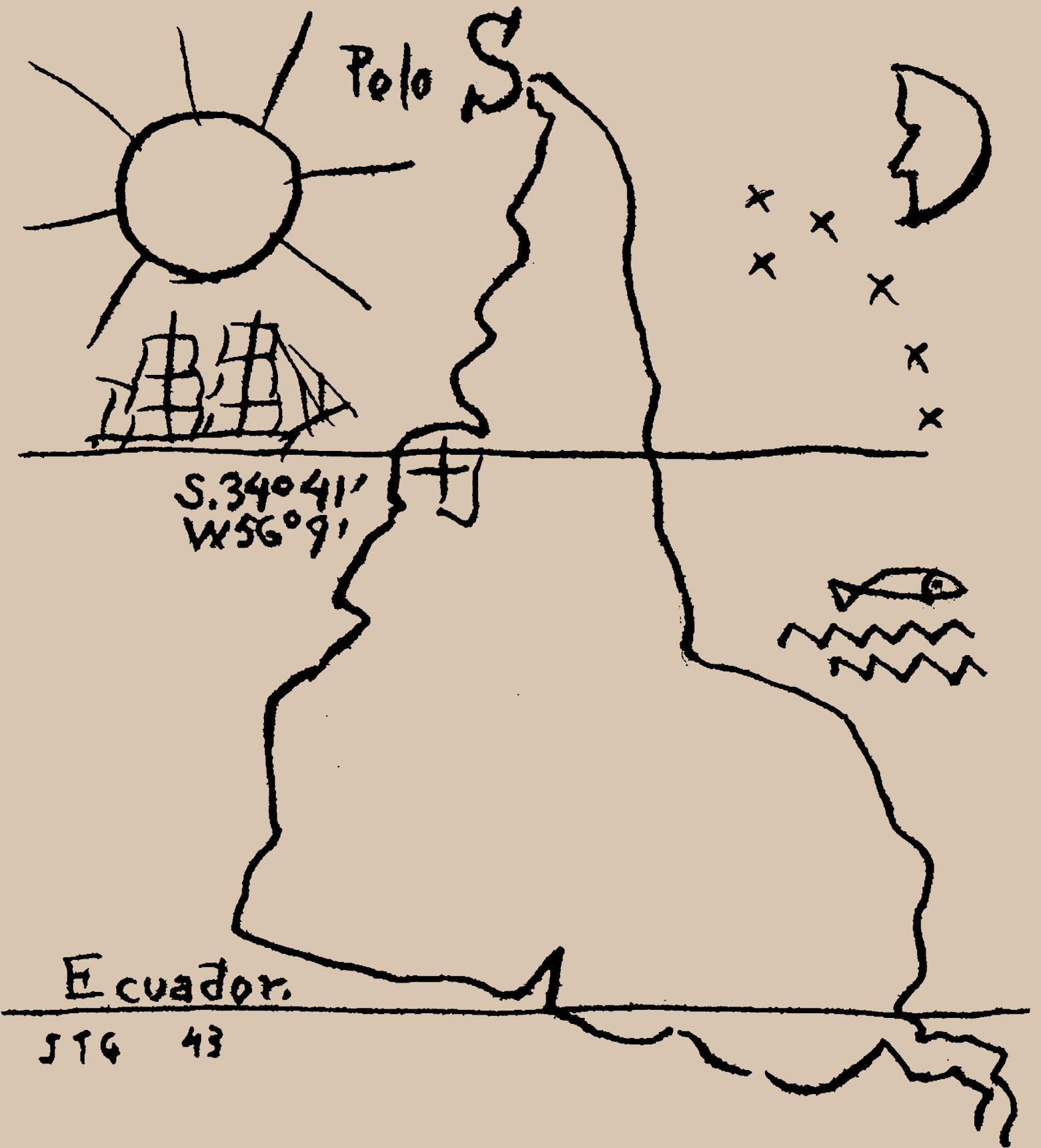
- Roland, E. (4 de julio de 1997). "Torres García y los murales del Saint Bois". *Posdata*, pp. 77-88.
- Taller Torres García (1945-1953). *Removedor*. N.º 1 al 28. Montevideo.
- Taller Torres García (enero de 1961). *Escuela del Sur* N.º 3. Montevideo.
- Taller Torres García (julio de 1959). *Escuela del Sur* N.º 2. Montevideo.
- Taller Torres García (octubre de 1958). *Escuela del Sur* N.º 1. Montevideo.
- Taller Torres García (3 de abril de 1962). "El Taller Torres García formula puntualizaciones sobre su cierre". *El País*, s. d.
- Torrens, M. L. (19 de marzo de 1962). "El cierre del Taller Torres García marca el fin de una etapa importante en la historia de la pintura nacional". *El País*, p. 32.
- Torres García, J. (15 de setiembre de 1944). "Significado del monumento Cósmico del Parque Rodó y de los Murales de la Colonia Saint Bois", semanario *Marcha*, Año VI, N.º 250, p. 14.

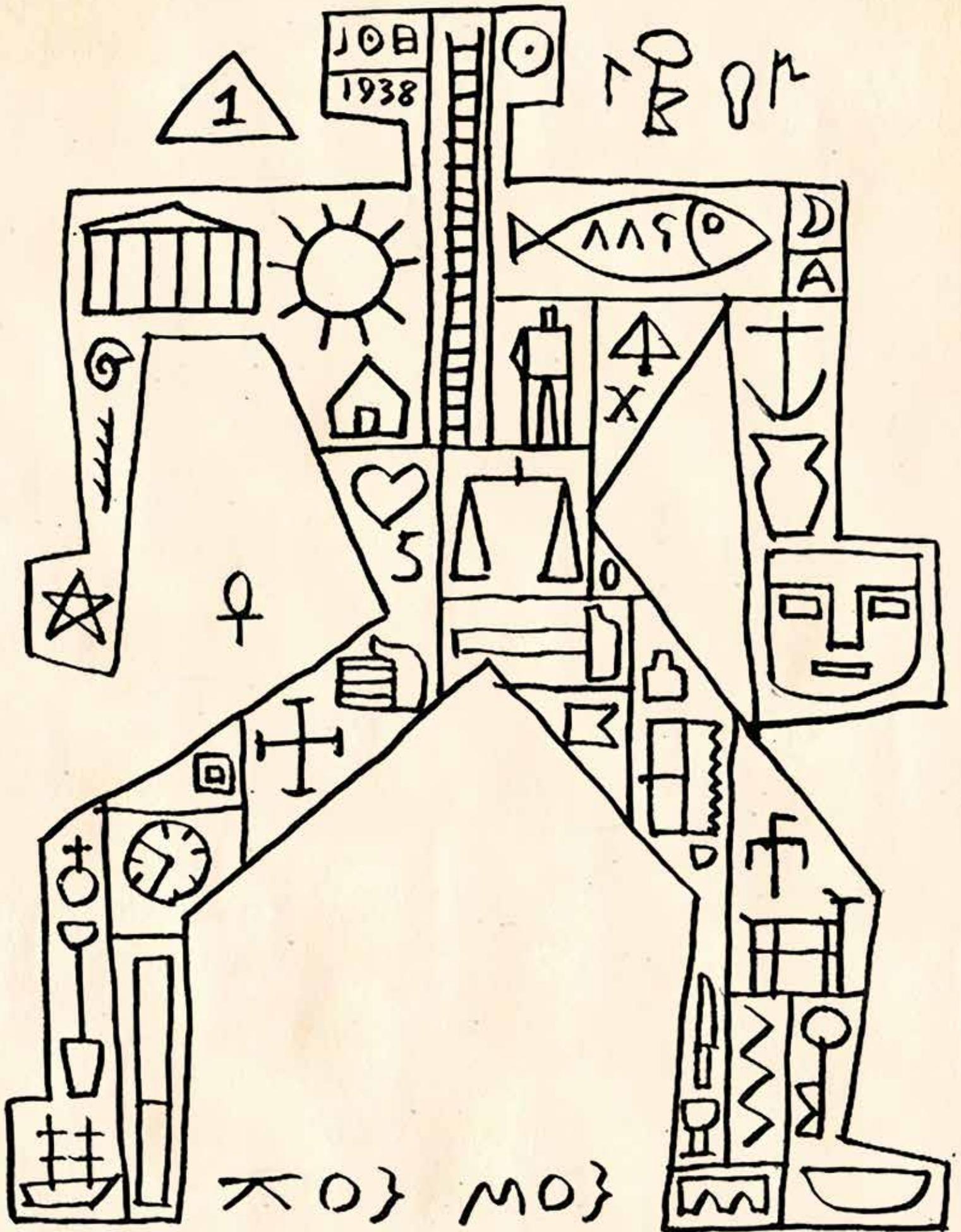
Folleto

- S. d. (1935). Asociación de Arte Constructivo. [Folleto informativo], Montevideo.
- Folleto de exposiciones colectivas del Taller Torres García.
- Folleto de la exposición homenaje a Héctor Goitiño. (2015). Museo Gurvich.
- Taller Torres García (1960). *The New School Presents Taller Torres García*. New York, The New School.
- Taller Torres García (1960). *El Arte de las Civilizaciones Antiguas y de los Pueblos Primitivos*. Montevideo, Ediciones de la Escuela del Sur del Taller Torres García, 1959.

Sitios web

- Centro Internacional para las Artes de las Américas en el Museo de Bellas Artes de Houston*: www.lcaa.mfah.org
- Joaquín Torres García Catalogue Raisonné*: torresgarcia.com
- Fundación Francisco Matto**: www.franciscomatto.org





Hombre Constructivo - Kosmos, 1938. Joaquín Torres García.

3

El proceso de individuación en el TTG

Marcos Torres Andrada

Dedicado a Demian Díaz, quien me presentó a Carl Gustav Jung, y a Luigi Zoja, que me guió en el entendimiento de la individuación.

“Tener el conocimiento de nuestro propio valor, pero no desear para nada que ello sea reconocido por los demás”.

Joaquín Torres García, *Augusta et Augusta*, 1904

Introducción

En el ensayo anterior presentado en este libro se realiza un abordaje de las enseñanzas operativas mediante las cuales se transmitían los oficios de artista en el TTG. Como complemento, en el presente ensayo se propone desarrollar una aproximación a uno de los fundamentos sistémicos sobre los cuales se construye lo anterior.

Es frecuente que quienes observan la trayectoria de los artistas del Taller Torres García (TTG) señalen que si bien “todos se parecen al principio”, “muchos se transforman con el paso del tiempo, manifestando en sus obras algo muy personal y diferente del aprendizaje recibido en el TTG”. Y hay quienes —debido a que la ignorancia es osada— anuncian con mórbida satisfacción que estos artistas “han rebasado esa etapa, y por fin se liberaron de Joaquín Torres García (1874-1949) y su doctrina, superando finalmente la práctica del constructivismo”.

Una vez que el maestro volvió a Montevideo en 1934 se dedicó, entre otras actividades, a impartir con diligencia conferencias en las cuales explicaba los elementos doctrinales humanos y operativos de su propuesta, con lo que produjo un *corpus* muy destacado entre todos aquellos que intentaron hacer teoría del arte en la primera mitad del siglo XX.

La recepción de estas conferencias fue variada, y hay quienes, como Augusto Torres y Guido Castillo, consiguieron hacer elaboraciones muy profundas y sutiles de los temas tratados por Torres García, cuyo interés en la psicología fue sin duda estimulado por su amistad con el Dr. Alfredo Cáceres, que recuerdo mantenía conversaciones muy profundas al respecto con Augusto Torres.

Estos temas también interesaron mucho a otros integrantes del TTG, como Gonzalo Fonseca y Anhele Hernández, cuyas elaboraciones al respecto se muestran de un modo muy patente en la evolución de sus respectivas obras. Ya en el caso de Fonseca como en el de Francisco Matto, existía un gran

interés por lo antropológico y la reminiscencia de culturas primordiales, y en el caso de Hernández, por el estudio de la percepción y la teoría del color, así como de las realidades sociales e históricas.

En este ensayo nos proponemos, además, demostrar que la diferenciación de cada artista, al madurar en su expresión, es evidencia del proceso de individuación de cada uno. Facilitar ese proceso es un elemento sistémico fundamental del constructivismo torresgarciano. Señalar su importancia individual y colectiva es relevante, específicamente, porque la realización de la misión histórica del constructivismo torresgarciano de “contribuir a la unificación del arte y la cultura de América”¹ requiere que los individuos aporten algo propio; en palabras del maestro Torres García, “algo inédito”². Esta misión histórica fue enunciada por el maestro en la AAC³ y en el TTG⁴, evidenciando la coherencia de su propósito.

En el presente estudio sobre la individuación en las dinámicas del TTG, se emplearán preferentemente los conceptos de Carl Gustav Jung (1875-1961), si bien Torres García también teorizó y escribió sobre este tema.

En estas páginas consideraremos lo que Carl Jung denominó “el proceso de individuación”⁵, y Torres García denominó “la realización integral humana”⁶, y que en ambos casos es uno de los elementos centrales en sus respectivos sistemas.

1 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 1.

2 Joaquín Torres García, *Nueva Escuela de Arte del Uruguay. La Regla Abstracta*, 1946, p. 15.

3 Joaquín Torres García, *Estructura*, Montevideo, Alfar, 1935, p. 105 y 106. / *Metafísica de la prehistoria indoamericana*, Montevideo, AAC, 1939, p.26

4 Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo*, ob. cit., p.1.

5 Carl Gustav Jung, *Los tipos psicológicos*, 1921.

6 Joaquín Torres García, *Tradición del Hombre Abstracto*, 1938.

El valor de la individuación en Torres García

Es importante señalar que cuando el maestro Joaquín Torres García inicia su actividad en Montevideo lo hace desde la madurez de su experiencia humana, artística y docente, la que se termina concentrando en el TTG. Esto demuestra su interés por la educación como un elemento muy importante a lo largo de su vida, al que dedicó tiempo de calidad, tanto para su estudio y práctica como para reflexionar sobre los temas fundamentales a ese respecto.

El estudio del proceso de individuación en el TTG requiere considerar la biografía, así como los escritos y las obras de su fundador, pues un maestro moldea su propuesta educativa a partir de su propia formación, experiencia existencial y destilación de sus vivencias, así como de las necesidades y aspiraciones de sus educandos en la realidad en que viven.

En sus escritos catalanes, Torres García enfatiza la importancia de tener fe en la propia intuición —por encima y pese a todo planteo ajeno a la misma—, y esta orientación continuó a lo largo de su obra, tanto plástica como escrita. Sus trabajos presentan una coherencia con esta libertad interior, manifiesta en las variaciones de su obra plástica y teórica, la que sin embargo es consistente con los principios que encontró ya en Barcelona: *presencia*⁷, *tono*⁸ y *estructura*⁹, siendo facilitar la expresión de esa verdad, profunda e inédita de cada individuo, un elemento central en la propuesta educativa del TTG.

La orientación del maestro en tanto que educador está muy vinculada a los educadores de su época, tales como María Montessori, John Dewey, Friedrich Fröbel¹⁰ y Ovide Decroly, así como a los antecesores de los mismos: Jean-Jacques Rousseau y Johann Heinrich Pestalozzi. Sin embargo, la orientación básica de Torres García está arraigada en las propuestas de Sócrates (*mayéutica*), Platón (*anamnesis*) y Aristóteles (formación del carácter y la motivación).

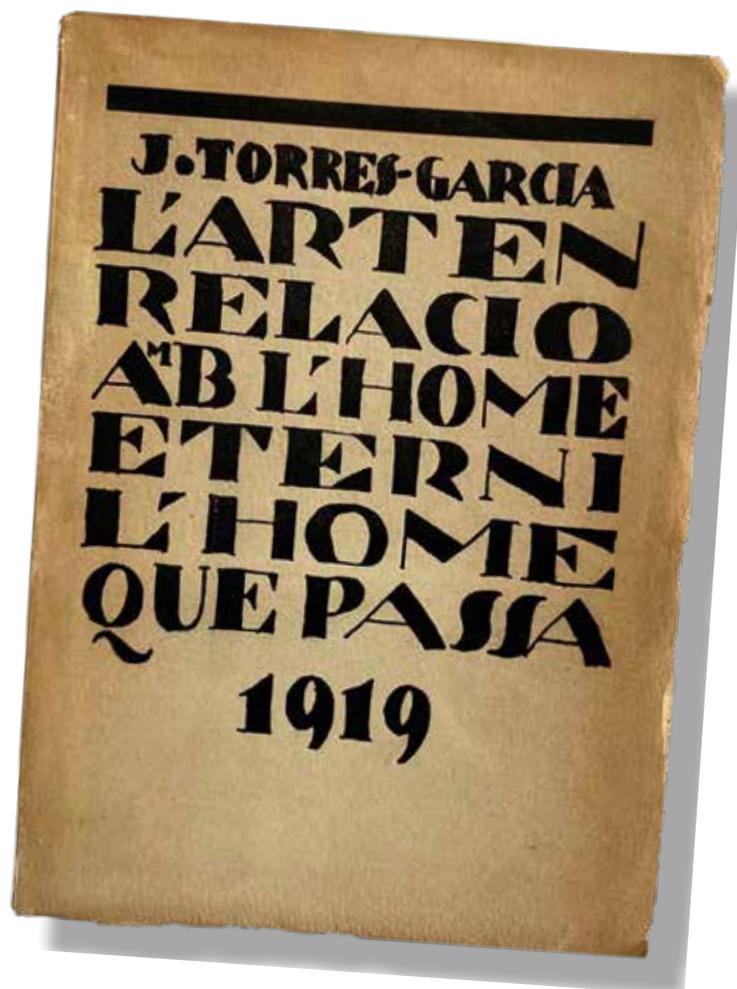
En su obra *La Regla Abstracta* (1946), publicada en Montevideo, Torres García señala los fundamentos que están presentes en las grandes obras de arte de todos los tiempos, y cuyo elemento central es manifestar lo inédito, el alma del artista, y consecuente con esto, la visión torresgarciana de la enseñanza de los oficios artísticos tiene como elemento necesario y central facilitar la armonía de la expresión de la verdad

7 Joaquín Torres García, *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa*, 1919, p. 32.

8 Joaquín Torres García, *Escritos sobre art*, 1980, p. 51.

9 Ibídem, p. 55.

10 Alejandro Díaz, *Joaquín Torres García. Obra Viva*, 2019, p. 27.



L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa, 1919

profunda, inédita e irrepetible, propia de cada individuo, con los principios universales, el tenor del tiempo, el temperamento del artista y la verdad de los materiales.

Es importante señalar que en la enseñanza del TTG se consideraba que la integración armónica cultivada en el quehacer del oficio debía traducirse a lo cotidiano y al devenir biográfico de estos artistas, pues en esta escuela se entiende que el modo en que se construye la obra construye a su vez a quien la realiza, por aquello de “ser hijos de nuestras obras”.

La interacción entre carácter, cultivo de la excelencia y espiritualidad era tomada muy en serio por el maestro y los discípulos, y recuerdo que cierta vez, comentándole a mi padre —Augusto Torres— las malandanzas de un conocido, él muy serio me respondió “es que no entiende nada de pintura”, lo que en lenguaje vernáculo se traduciría como “que se trata de alguien que desconoce los fundamentos de la buena conducta que posibilitan una buena vida”: dichosa, armónica, plena, beneficiosa para sí y para su entorno.

Entiendo que la observación precedente se fundamenta en que si bien la grafología revela el carácter con base en el

gesto plasmado en la escritura, un cuadro es una ventana al alma de quien lo realizó, con lo cual la respuesta de Augusto toma una dimensión muy seria.

Una posible razón por la que se habría formado en 1929 el grupo denominado *Cercle et Carré*, en París, era resistir al Movimiento Surrealista, debido a que la operativa del mismo resultaba en abrir las compuertas del inconsciente y en dejarlo fluir, representándolo pero sin la determinación consciente de ordenarlo, lo que es muy afín a los estados alucinatorios de las patologías psicológicas, o a aquellos inducidos por sustancias psicotrópicas. En contrapartida, estos artistas afines a la visión constructiva planteaban la necesidad de un enfoque muy diferente, que en definitiva consistía en armonizar al yo consciente con los contenidos inconscientes mediante una “regla abstracta”.

Es importante señalar que en este tiempo en París eran populares tanto las teorías psicológicas como las concepciones esotéricas de la teosofía, el hermetismo y de otros movimientos afines. Torres García era uno entre otros varios artistas, como sus amigos y colegas Mondrian, Van Rees, Vantongerloo, Van Doesburg, que profesaban ideas teosóficas, las que eran un referente fundamental para su concepción y práctica del arte.

En la visión teosófica y hermética, el surgimiento de imágenes mentales involuntarias y espontáneas se considera como la manifestación de la actividad de una realidad sutil. Por ser inconsciente hasta que se expresa, es importante armonizarla con el yo consciente, siendo esta una práctica esotérica fundamental en ciertas tradiciones orientales (vinculadas a la teosofía) y el hermetismo. En estas tradiciones se considera muy problemático permitir ese flujo de imágenes sin armonizarlas, pues pueden producir profundas alteraciones en la persona que las experimenta.

Estas ideas hacen que la producción de los artistas tenga también un componente de responsabilidad social, ya que exhibir obras producto de alucinaciones desbordadas podría exponer al público que va a vivir entre ellas a desequilibrios mentales, pues las impresiones sensoriales alimentan el funcionamiento psíquico.

La lucha de los Constructivistas contra el Surrealismo fue consecuencia de una sentida responsabilidad social, la que también se hace sentir en lo que Torres García señaló en Montevideo como “malas artes”, es decir, las artes imitativas y los caprichos de la fantasía plasmados en obras sin regla y sin estructura, por ser estas expresiones profundamente destructivas de la creatividad de los individuos, y por tanto a su “realización integral”, es decir a su proceso de individuación.

Un abordaje de la visión junguiana de la individuación

El autor Carl Gustav Jung define el concepto de *individuación* de la siguiente forma: “[...] individuación significa llegar a ser un individuo, y en cuanto a la individualidad entendemos nuestra peculiaridad más interna, última e incomparable, llegar a ser uno mismo. Por ello podría traducirse «individuación» también como mismación o autorrealización”¹¹.

La decisión de abordar dicho proceso en el TTG desde una perspectiva junguiana se debe mayormente a tres factores:

- 1) Jung y Torres García coinciden en valorar el desarrollo consciente de la individualidad, y esta afinidad hace que sus respectivas propuestas sean mayormente compatibles, y también coinciden en abordar los procesos individuales, poniendo énfasis en acceder a los contextos colectivos, culturales, históricos y transculturales en los que trascurren.
- 2) Ambos autores tienen también en común su interés por la Tradición Hermética¹², comparten elementos fundamentales de esta visión y emplean muchos de sus sistemas, categorías y métodos.
- 3) La propuesta de Jung sobre esta temática es más conocida que la de Torres García, y por tanto, facilita al lector la comprensión del tema.

Al escribir estas páginas, la aspiración es señalar algunos de los fundamentos de la enseñanza y las actividades en el TTG orientadas hacia la “realización humana integral”¹³, mediante el cultivo de los oficios del arte, las artes aplicadas y las artesanías.

El conjunto de las propuestas de Jung está arraigado en una visión teleológica en la cual los seres humanos —así como otros organismos vivos— tienden, en la realidad existencial, a la realización integral de la plenitud de sus potenciales.

El sabio suizo denominó *individuación* a este proceso. Él consideraba que de un modo u otro permanece activo, sea de modo latente o sea de modo dinámico, hasta la muerte del sujeto.

El asumir de un modo consciente y proactivo dicho proceso es vital para la salud integral, para la felicidad, la buena convivencia, las relaciones significativas válidas, la creatividad, el desarrollo de la vocación, la participación responsable en las

11 Carl Gustav Jung, *Recuerdos, sueños y pensamientos*, Barcelona, 2005, p. 381.

12 En Carl Gustav Jung, *Psicología y alquimia*, 1944; en Torres García, *Notre Boussole de navigateur dans la vie*, 1932 [inédito].

13 Joaquín Torres García, *Tradición del Hombre Abstracto*, ob. cit.



Carl G. Jung (1875-1961)

realidades históricas de las sociedades de las que se es parte, para la armonía con el entorno natural, para morir en paz y para posibilitar el acceso a la trascendencia, entre otras cosas.

El estudio de las expresiones culturales, tales como arte, literatura y religión, evidencian que este proceso, si bien permanece invariable en sus fundamentos, tiene una enorme variabilidad en función de las varias condicionantes, tanto de una cultura como de grupos e individuos.

El estudio correlativo de las varias culturas y sus períodos señala que las hay cuyos referentes orientan hacia el proceso de individuación, y las hay que lo obstaculizan seriamente, y esto también se aplica a oficios y actividades.

Desde el abordaje aquí presentado, los aportes de Jung, si bien se conocen como psicología analítica o psicología profunda, se entiende que sería más apropiado denominarlos *psicología de la individuación*, o para más detalle, *psicología de los procesos de individuación en armonía con el Unus Mundus*, ya que este es el concepto conductor de toda la obra de Jung desde su primera publicación, en 1902, hasta su última obra mayor, en 1956.

El abordaje de Jung para facilitar el proceso de individuación enfatiza la armonización del ego (el yo consciente arraigado en el cuerpo biológico y sus circunstancias) con lo inconsciente, por ser este un paso necesario para la salud mental y la individuación.

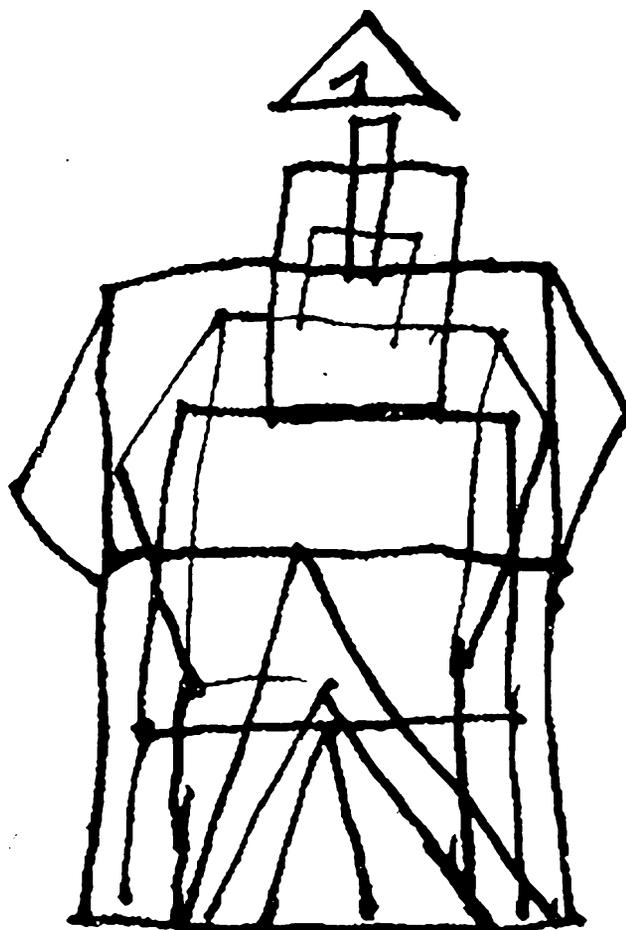
En el sistema de Jung, el acceso al inconsciente se realiza de un modo muy gradual, para proteger al ego de una potencial avalancha de contenidos inconscientes, y se lo expone a los mismos en la medida en que “el contenedor psíquico” tenga la consistencia suficiente para contener los procesos así facilitados, sin fracturarse o desbordarse.

Jung señala que los “complejos” —aún más que los sueños— son el “camino real” al inconsciente, pues evidencian

de un modo más perceptible la actividad y la disposición del inconsciente de un individuo.

El proceso de individuación, por ser un dinamismo inherente a la realización de la totalidad del individuo, requiere de la armonización de los opuestos que constituyen a dicho individuo, y esto se actualiza en lo constitucional —por la disposición a la introversión o a la extroversión, por las funciones psíquicas preponderantes, por los arraigos culturales—, así como en lo dinámico —ciclo biográfico existencial, dinámicas y transformaciones de la libido (energía psíquica)—, mediante la activación de la función trascendente y las manifestaciones simbólicas que posibilitan el acceso al sentido profundo del proceso que se está viviendo.

Los temas fundamentales de la psicología analítica tienen su correlación en la obra publicada por Joaquín Torres García, si bien con algunas diferencias, más o menos significativas, y estas temáticas eran parte fundamental de la enseñanza teórica y práctica en el TTG, por lo cual es posible afirmar que facilitar el proceso de “realización integral” (denominado por Jung “proceso de individuación”) era algo muy estudiado por el maestro, hasta el punto de constituir un elemento sistémico fundamental de gran importancia en la propuesta educativa del TTG.



Dibujo de apuntes de José Gurvich.

“La realización humana integral”: una teoría sobre la individuación en el TTG

“Hay que realizar el equilibrio: el hombre integralmente. El que está en lo universal no puede estar en nada convencional. De acuerdo con una ciencia única está en todos los trabajos humanos indistintamente: en todos los oficios y artes: recibe cada cosa y da cada cosa —pues están en la ley. Hombre sin etiqueta— sin título”.

Joaquín Torres García

Tradición del Hombre Abstracto, 1938

En la obra del maestro Joaquín Torres García existe una elaboración doctrinal, propuestas de cultivo personal y orientaciones para las operativas del oficio, como queda evidenciado en la siguiente cita: “Con independencia del arte en general, a la base del «Arte Constructivo» hay una doctrina. Es decir, que este se fundamenta en algo bien definido, que le antecede, y que podría destacarse con toda independencia”¹⁴.

Aquí hay una consideración en la que el autor señala que el cultivo del oficio es significativo en el proceso existencial del artista, y a su vez manifiesta que la armonización de una visión universal con las vivencias individuales es lo que produjo el arte constructivo.

Torres García aclara su entendimiento de su arte constructivo en sus propias palabras: “Pero también hay que aclarar que tal doctrina surgió de la especulación artística, y que por esto hoy se ve ligada al arte, indisolublemente. Es el Arte Constructivo”¹⁵.

También en sus palabras el maestro declara su entendimiento doctrinal de su arte constructivo: “Tal doctrina, en su doble aspecto, metafísico y artístico, puede resumirse así: define al arte como una Armonía y no reconoce otra expresión que esa. Lo sitúa en un plano geométrico, rechazando toda manifestación que no emane de sus puros acordes. Por esto, tal arte toma fundamento en el ritmo, que es la proporción basada en el número. Es su finalidad bajo cualquier aspecto que revista el realizar la ley de unidad. Asimismo, por la fidelidad a este principio, quiere hacerse solidario, el artista constructivo, de una tradición que lo ha mantenido durante siglos. Por esto, el ser constructivista implica responsabilidad moral. Tal propósito, que evidentemente es la vuelta a una

14 Joaquín Torres García, *Tradición del Hombre Abstracto*, ob. cit., Advertencia.

15 Ídem.

regla, tiene hoy que suscitar nuevos problemas al arte. Pero estos solo atañen a los que quieran llegar a esa universalidad por vía del Arte Constructivo”¹⁶.

Las pautas que comentaremos son inherentes tanto al frente como al fondo de las propuestas torresgarcianas, por ser transversales a los muchos temas contenidos y elementos de su enseñanza, lo que está claramente expresado en su Doctrina Constructivista, sistémicamente planteado en su propuesta educativa, y claramente evidenciado en sus manifestaciones materiales —obras de arte, artes aplicadas, artesanías y estilo—, tanto las realizadas por Torres García y sus discípulos, como por las de aquellos que continúan su legado.

La realización humana integral en la visión constructivista torresgarciana requiere de la reintegración del ser humano al *Anthropos*, lo cual —dicho muy sintéticamente— se actualiza armonizando el hombre individuo con el hombre universal, el hombre real con el hombre abstracto, el hombre que pasa con el hombre eterno y el microcosmos con el macrocosmos.

En el quehacer del TTG, esto se realizaba mediante un serio compromiso con el camino del arte, con un estilo de vida ajustado a los preceptos constructivistas y con la práctica del oficio, la cual dinamizaba el proceso de armonización, integración y trascendencia de opuestos y diferencias irreductibles.

En los planteamientos del maestro queda claramente establecido que la actividad del artista está centrada en la actualización de tales armonizaciones y que la obra de arte es como una manifestación de tal logro en un momento dado.

Hay otro tipo de armonización que el artista necesita cultivar para que la presencia de su alma vibre en su obra: la del intelecto (cabeza), sentimiento (corazón) e instintos (pez), la que produce la necesaria coherencia para que la personalidad sea sustancial.

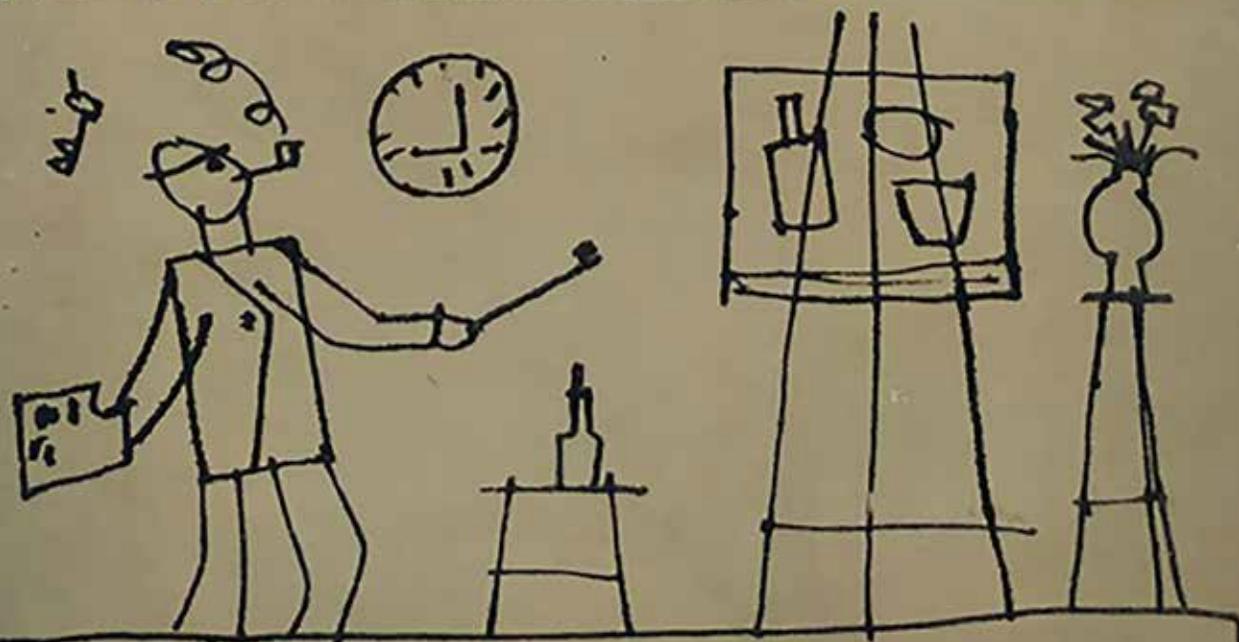
En las obras producidas por el maestro y sus discípulos, la manifestación física de estos tres conjuntos se evidencia como: cabeza-intelecto, mente abstracta, número, que se corresponde con la estructura compositiva de la obra; pecho —se corresponde con sentimientos, emociones, atracción y repulsión, y se expresa en el tono—; el vientre —se corresponde con los instintos, la mente concreta, el arraigo en lo presente, y se percibe en el trazo.

El logro de madurez en uno u otro conjunto no implica la integración lograda por la sinergia armónica entre los tres conjuntos, la que es una importante evidencia de la consolidación del proceso de individuación (Jung) y en la visión de

16 Ídem.

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

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



J. TORRES - GARCIA - 1930 -

Torres García se corresponde con la “Tradición del Saber: vida en la totalidad”¹⁷.

A un nivel más profundo, se trata de la armonía del individuo con el universo, aspiración que Torres García explica en su obra *Estructura*: “La consideración de que debemos sentirnos existiendo siempre en la totalidad, en la armonía universal, y no como unidad separada”¹⁸.

En última instancia, se trata del acceso del ser humano a la trascendencia mediante la realización de la unidad en sus obras: “La ley de armonía es una ley exacta, precisa, y siempre que se realiza ese milagro entramos en lo universal, somos uno con el todo, cada cosa uno con el todo”¹⁹.

En resumen, cuando se está hablando de la realización integral en el constructivismo torresgarciano se está hablado de “vida en la totalidad”²⁰, de la que hay varios niveles: del “Hombre que pasa”²¹, que se trata del ser humano cuya conciencia individual está arraigada en su cuerpo biológico desde la concepción hasta la muerte; del “Hombre real”²², que si bien vive a merced de sus sentidos, impulsos y pasiones, es el complejo caracterológico que transmigra²³; y del “Hombre individuo”²⁴, que es la manifestación de un principio de individualidad a través del cual lo universal se conoce a sí mismo²⁵ (relaciones entre microcosmos y macrocosmos).

Estas labores se facilitan mediante los trabajos de armonizar el microcosmos con el macrocosmos, por ejemplo, en el empleo de la astrología, de los calendarios, de las diferentes prácticas en las que se cultiva la correspondencia de los órganos con las constelaciones, los planetas y los cultivos, teniendo presente las estaciones y las fases de la Luna.

A nivel de la obra de arte el lograr el ajuste entre presente, estructura y tono en una integración armónica, que es la unidad de la obra, hace que el artista a su vez encuentre la unidad de sí mismo y la unidad con aquello que lo trasciende; así pues, en la profundización en el trabajo constructivista se requiere estabilizar el proceso de individuación para que sea posible desarrollar y madurar las obras de arte.

17 Ídem.

18 Joaquín Torres García, *Estructura*, 1935, p. 16.

19 Ídem.

20 Joaquín Torres García, *Tradición del Hombre Abstracto*, ob. cit.

21 Joaquín Torres García, *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa*, 1919.

22 Joaquín Torres García, *Tradición del Hombre Abstracto*, ob. cit.

23 Joaquín Torres García, *Estructura*, ob. cit., p. 90.

24 Joaquín Torres García, *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa*, ob. cit.

25 Joaquín Torres García, *Tradición del Hombre Abstracto*, ob. cit.

Individuación: empoderamiento, continuidad, ruptura, comunión y libertad

Después del tránsito del maestro, las funciones docentes quedaron a cargo de un colegiado, y las idiosincrasias de cada uno de ellos se hicieron manifiestas en el modo en el que transmitían las enseñanzas del oficio. Resultó que con el paso del tiempo las obras de los discípulos de la segunda generación —o sea, a partir de los discípulos que quedaron a cargo— se diferenciaron entre sí, debido a que la tónica particular del Taller se le imprime la impronta particular de sus maestros.

El problema que hay con las observaciones superficiales que se hicieron sobre el TTG por parte del medio, en esa segunda época, es el desconocimiento profundo no solo de la propuesta torresgarciana sino también de los procesos profundos vividos por los artistas, y que se manifiestan en sus obras como cambios en la expresión de sus realizaciones.

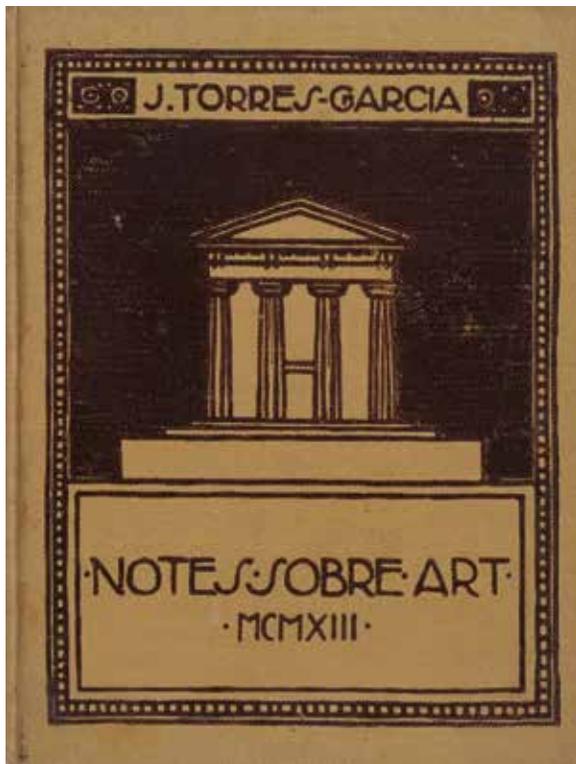
En el caso de los artistas del TTG, la dialéctica entre el estilo propio de la Escuela y la expresión propia de cada individuo, valiéndose de los elementos recibidos, es muy notoria, así como lo es el proceso por el cual el dominio del oficio y de la comprensión de las enseñanzas facilita a cada artista una expresión profundamente individual en sus obras.

Observando un amplio panorama de las obras de los artistas del TTG, especialmente de aquellos que tuvieron un desarrollo del oficio más pronunciado, se puede ver cómo sus trabajos fueron encontrando ese camino propio de un lenguaje más personal.

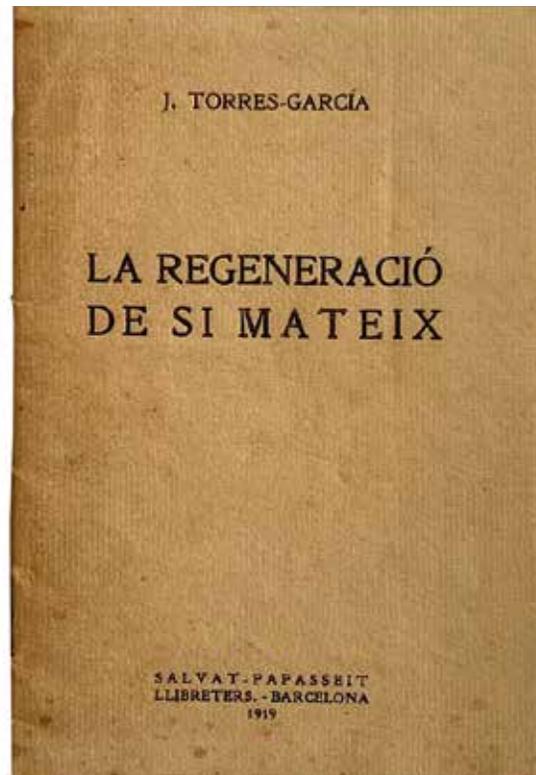
Si bien en la madurez estas producciones se podrían encontrar en apariencia muy distantes de las lecciones aprendidas con el maestro, aquellos que estudien en profundidad dichos procesos podrán apreciar que, pese a que las apariencias muestren lo contrario, en la base de todo continuaron las bases constructivistas²⁶, y de hecho el propio proceso de individuación explicitado anteriormente es parte de aquel cometido propuesto por el maestro. Y esto porque cada expresión artística, además de ser una “ventana al alma de su autor”, debe atender al contexto histórico y sociocultural en el que se desarrolla, algo que también fue estipulado por el maestro.

La *originalidad* era algo ya planteado por Torres García como parte del propio artista, que se manifestaría en un proceso natural tras el cultivo del oficio. Esto es evidente ya en 1913 en su obra *Notes sobre Art* (Gerona), cuando el maestro dijo: “Que el artista se siga a sí mismo es lo primero que se le ha de exigir. Y que aquello original que lleva nadie puede

26 María Eugenia Méndez, *Doctrina Constructivista de Torres García: su tradición, enseñanza de los oficios artísticos y actualidad del legado* [Tesis de grado], 2018.



Notes sobre art, 1913.



La regeneració de si mateix, 1919.

enseñarle nada, ninguno puede servirle de maestro, ni puede imitarlo en ninguno, puesto que él es un caso único, hijo de las más complejas combinaciones de la civilización y de la naturaleza. Porque, como lo he dicho, lo que se le exige es él mismo, y esto ¿quién podrá enseñarlo? Y así, pues, si imita, abdica de sí mismo. Ha de seguir su genio, su instinto, pensando que ningún otro que él puede resolver su caso”²⁷.

Para ampliar lo aquí expuesto, se debe decir que en el pensamiento de Torres García la posibilidad de realizar una auténtica obra de arte surge de armonizar la irreductible diferencia existente entre la *razón*, en tanto que elementos universales, y la *naturaleza*, en tanto que elementos específicos que incluyen el subconsciente, los atavismos, los sentimientos, las sensaciones y la voluntad²⁸.

Lo que se transmitía en el TTG, además de la enseñanza formal del oficio, en tanto que pintura del natural y que pintura figurativa fundamentada en el recuerdo, era una pintura mental fundamentada en el fluir de las imágenes, lo que requería la habilidad de alternar —con el flujo del subconsciente— la deliberada actividad consciente de ordenar la expresión de este según las reglas de construcción.

Como lo mencionó el maestro: “Apoyándonos en los consciente e inconsciente, tal como se apoyan los opuestos

27 Joaquín Torres García, en Juan Fló, *Joaquín Torres García. Escritos*, 1974, pp. 61 y 62.

28 Joaquín Torres García, *Raison et nature*, París, 1932.

hilos en el tejido, así el artista va tejiendo la tela de su arte”²⁹. En ese sentido, en el TTG se transmitía un modo de generar una dinámica de diálogo del yo consciente y el inconsciente, mediante la cual el artista realizaba su obra.

En mis conversaciones con los discípulos de la primera generación del TTG —es decir, aquellos que estuvieron antes de la muerte del maestro y posteriormente continuaron—, cuando yo les preguntaba por qué pintar era tan importante para ellos, me decían que se trataba de una necesidad vital que debía cumplirse, so pena de experimentar malestar.

En tanto que las reglas del arte constructivo se fundamentaban en elementos universales de número y geometría, el fluir de las imágenes subconscientes que afloraban gracias a la destreza por ellos desarrollada debía armonizarse, y la unidad de la obra de arte es la armonía entre ambas dinámicas.

El maestro tenía muy claro que la forma de transmitir y practicar un oficio moldea profundamente a los individuos que a ello se dedican, y que por tanto la transmisión del oficio de artista contribuye al proceso de “realización integral” o lo dificulta. Con la presencia del maestro, los discípulos que ingresaban al TTG eran orientados por la transmisión del oficio artístico hacia el proceso de individuación.

La regla de vida planteada por el maestro en sus conferencias y demostrada con su ejemplo les facilitó la construcción del —denominado por Jung— “contenedor psíquico”, es decir, de un espacio seguro y estable desde el cual se puede trabajar con las

29 Joaquín Torres García, *Estructura*, ob. cit., p. 93.

tremendas tensiones que genera la confrontación de las imágenes inconscientes y la necesidad de ordenarlas deliberadamente, según la regla conscientemente aceptada, procedimiento que Torres García expone en su opúsculo *Raison et Nature* (París, 1932): “Puede definir la [Razón] como nuestra facultad de generalizar. Por ella pasamos de la materia al espíritu —de la realidad a lo que es ideal—, de la vida al pensamiento. [...] por otra parte: la Vida. Aquí están la intuición, el instinto, el amor, el odio, el sentimiento, la voluntad. Todo esto debe inscribirse en el sistema del Hombre —que es la Razón— para encontrar el equilibrio (entre Razón y Naturaleza) y esto para el arte y para la vida”³⁰.

En los ejemplos de los artistas del TTG que continuaron pintando tras la muerte del maestro, se puede apreciar que la base fundamental de su enseñanza continuó presente de una forma u otra. Esto es visible en muchos casos por la predominancia de la abstracción y la concepción del plano frontal en la obra, y en otros se evidencia por la acusada geometría que se puede observar en la construcción de formas, si bien en apariencia el estilo cambia según cada artista.

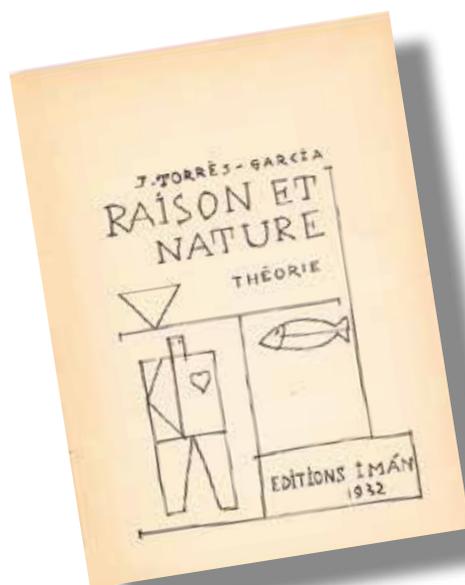
Recuerdo algunas conversaciones de José Gurvich con mi padre y Horacio, en las cuales Gurvich sostenía que aun cuando los humanos pudiésemos llegar al Sol con nuestra tecnología, de no encontrarnos antes a nosotros mismos en nuestra esencia trascendente, no habríamos logrado un cambio fundamental para nuestra realidad existencial. Esa conversación volvió vivamente a mi memoria al leer el logro del sol artificial que se construyó recientemente en China y que tristemente cotejo con la brutalidad del mundo en que vivimos, causada por la profunda disonancia entre las ambiciones y la bondad esencial a todo ser humano.

La concienciación de la esencia profunda —el alma— del individuo es, según Jung, el antídoto contra la deshumanización, cada vez más presente en nuestra época³¹.

Bibliografía

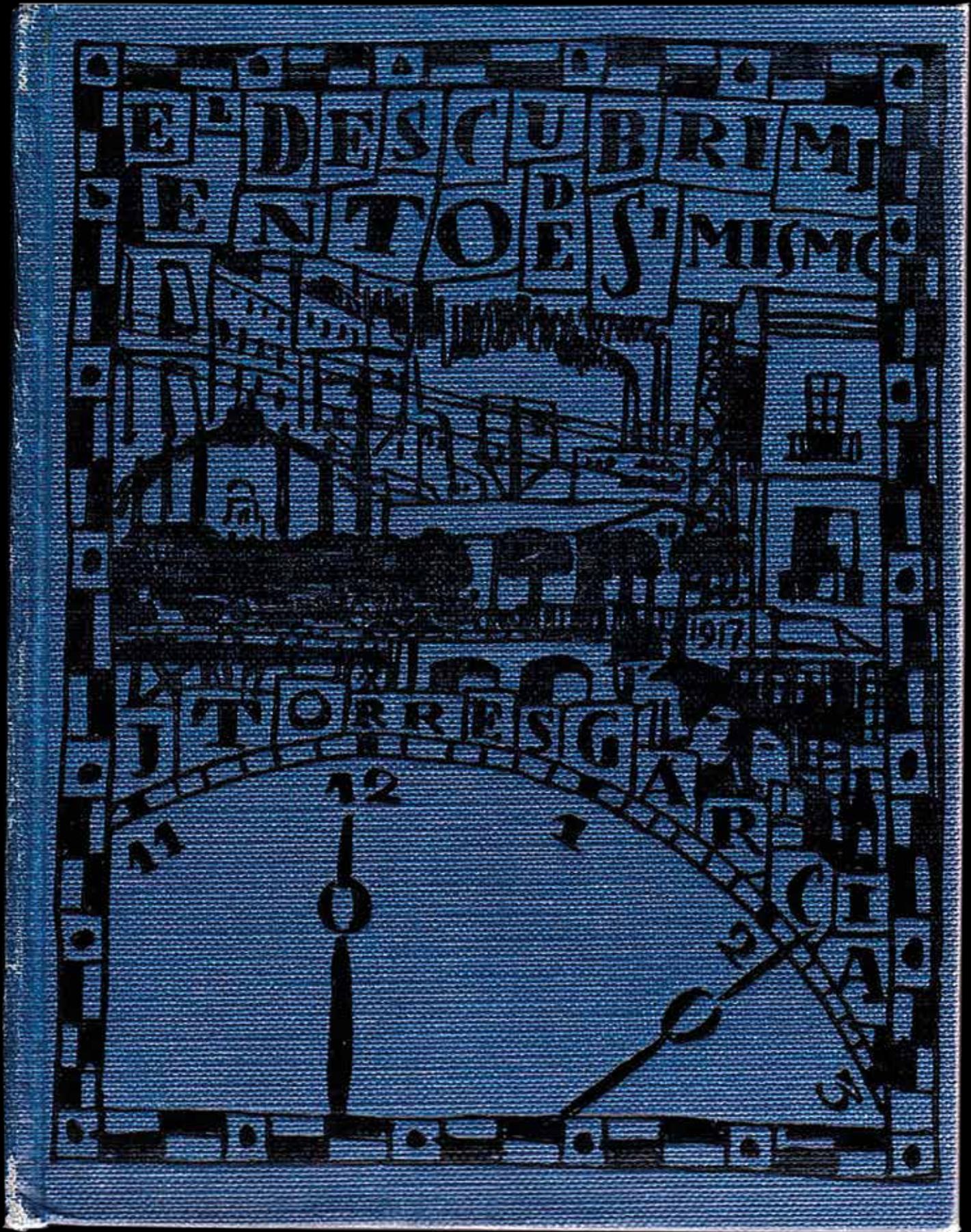
- Díaz, A., Bustos, B. & Fló, R. (2019). *Joaquín Torres García. Obra Viva*. Santiago, Centro Cultural La Moneda.
- Fló, J. (1974). Joaquín Torres García. *Escritos*. Montevideo, ARCA.
- Jung, C. G. (2005). *Recuerdos, sueños y pensamientos*, Barcelona, Seix Barral.
- Jung, C. G. (1921). *Los tipos psicológicos*. Zurich, Rascher Verlag.
- Jung, C. G. (1933). *El hombre moderno en busca de un alma*. Londres, Kegan Paul.
- Jung, C. G. (1944). *Psicología y alquimia*. Zurich, Rascher Verlag.
- Mattoon, M. A. (1985). *Jungian Psychology in Perspective*. New York, The Free Press.
- Méndez, M. E. (Ed.). (2018). *Doctrina Constructivista de Torres García: su tradición, enseñanza de los oficios artísticos y actualidad del legado*. (Trabajo final de egreso, Licenciatura en Artes, declarado de interés institucional). IENBA-UDELAR. Montevideo.
- Torres García, J. (1935). *Estructura*. Montevideo, Alfár.
- Torres García, J. (1919). *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa*. Sitges, Imp. El Eco de Sitges.
- Torres García, J. (1932). *Raison et Nature*. París, Éditions Iman.
- Torres García, J. (1932). *Notre Boussole de navigateur dans la vie*. (Manuscrito inédito). Copia en archivo particular, Montevideo.
- Torres García, J. (1938). *La Tradición del Hombre Abstracto (Doctrina Constructivista)*. Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo / Lacaño Hnos. Impresores.
- Torres García, J. (1944). *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires, Poseidón.
- Torres García, J. (1946). *Nueva Escuela de Arte del Uruguay. La Regla Abstracta*. Montevideo, Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo / Talleres LIGU.
- Torres García, J. (1980). *Escrits sobre art*. Barcelona, Edicions 62 i “la Caixa”.

Dibujo de *Raison et nature*, 1932.



30 Joaquín Torres García, *Raison et Nature*, ob. cit.

31 Carl Gustav Jung, *El hombre moderno en busca de un alma*, 1933.



El descubrimiento de sí mismo, 1917.



4

Los compañeros del Taller: historias de pintores

Daniel Rovira Alhers

La chispa del ARTE

La reunión de la obra de más de cincuenta artistas que integraron el Taller Torres García (TTG) implica un gran esfuerzo de organización. Para que esta exposición reciba —como es debido— la asistencia, el apoyo y la convergencia del público actual, es necesario tener presente que muchas obras de algunos de los artistas convocados hace largo tiempo que no tienen el contacto mágico y supremo que es la mirada del público, único y legítimo destinatario de ese legado artístico.

En esta ocasión, además de esa multifacética tarea de selección y presentación de las obras, la necesidad de volver al presente muchas de las circunstancias que tuvieron en sus caminos vitales esos artistas se hacía precisa, ya que, al igual que muchas obras, sus vidas, sueños, esperanzas y contradicciones son parte de una mirada abarcadora del fenómeno que significó, y lo sigue haciendo, la presencia del arte convocado y de la mano de Torres García, en el Montevideo de esa época.

La riqueza, la especificidad de los recuerdos, las anécdotas y los derroteros que cada uno de esos artistas vivió son, en esta ocasión, también motivo de regocijo para que sean conocidos y apreciados por el público.

Nuestra tarea ha sido buscar, buceando entre recuerdos más o menos presentes y papeles olvidados, los distintos procesos creativos que estos artistas debieron transitar con esfuerzo y sorteando dificultades, para que su trabajo fructificara, su arte prevaleciera y estuviera presente hoy, contándonos también esos avatares pasados.

Hemos querido ser lo más precisos y lo más profundos en develar sus vidas. De algunos de ellos no hemos podido conocer mucho; otros, en cambio, han dejado más huella y la hemos levantado con el respeto y la consideración que sus biografías y su obra artística merecen.

Además, el descubrimiento que ha significado para este autor el conocer tantos y tan interesantes, sinuosos y complejos caminos, ha sido enriquecedor. A los artistas y a sus familiares, mi más profundo agradecimiento por su entrega tan entusiasta a esta tarea. Todos hemos descubierto cuán imprescindible es que estas historias —que son parte del acervo cultural de nuestro país— sean difundidas para que las conozca el gran público.

Entre las reseñas de los artistas hemos incluido una semblanza del propio Torres García. Entendimos pertinente que el maestro compartiera las páginas dedicadas a sus discípulos: fue a partir de la chispa energética encendida por su presencia en Montevideo que se generó el múltiple abanico de destinos artísticos producidos en la juventud de la época, el aprendizaje del arte y sus desafíos.

Tampoco hemos olvidado la presencia de José Gurvich en el recuerdo y su hasta hoy influyente vivencia en este conglomerado de historias. En consecuencia, es su casa la que abre sus puertas para esta convocatoria. Con las miradas sumadas a través de cada testimonio, podemos dar volumen y dimensión a Gurvich en el colectivo de artistas del taller, y más allá, trascendiendo la clausura del centro de enseñanza y recorriendo, con muchos de esos artistas, los nuevos caminos.

Que el esfuerzo y su contenido sean, como lo han sido para este autor, un lugar fecundo donde la vida y el arte se fundan en un mismo sentido.

Daniel Rovira Alhers

Joaquín TORRES GARCÍA

El Maestro Fecundo

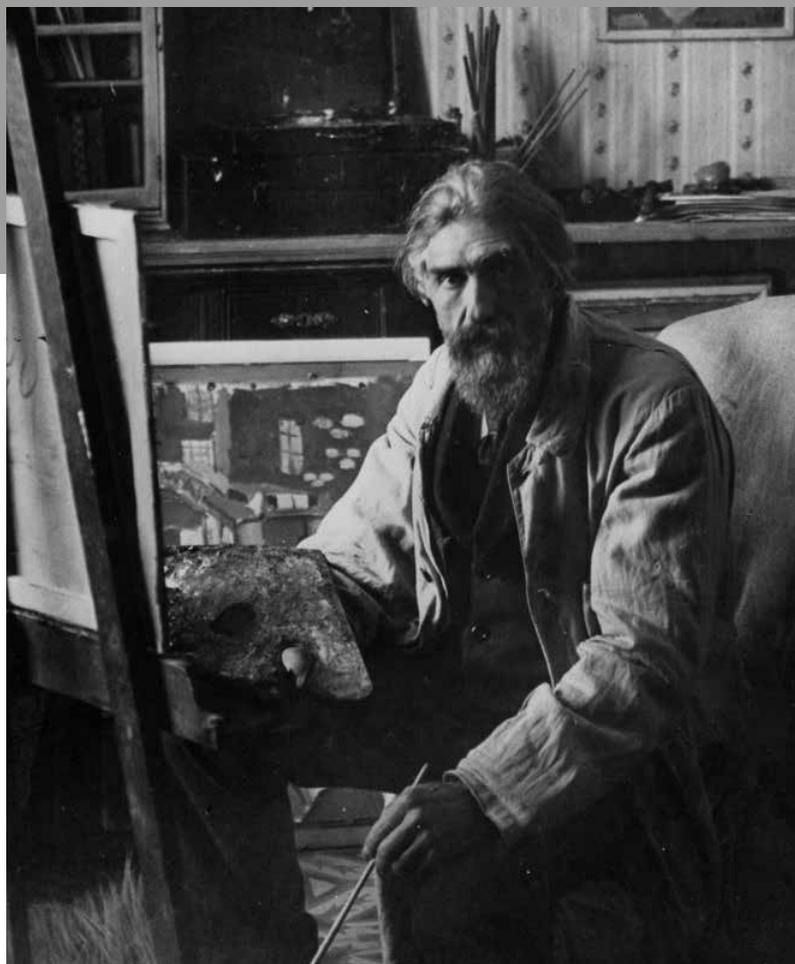
A pesar del tiempo que ha transcurrido —más de setenta años desde su fallecimiento—, la presencia de Joaquín Torres García en la historia de la pintura uruguaya no ha menguado. Su figura seguramente ha crecido con el decurso de las décadas, decurso que nos ofrece la perspectiva para comprender con mayor precisión procesos y sucesos que tuvieron lugar decenas de años atrás, y por qué la incidencia del maestro sigue prevaleciendo en el presente.

Este es el caso de la obra, pictórica, filosófica y doctrinaria, que este catalán nacido en Uruguay regó por todos los espacios donde anduvo, pero fue en especial al final de su vida, en sus últimos quince años, cuando multiplicó, como nadie antes, los ojos, las manos y el espíritu de una enorme cantidad de artistas —brillante y talentosa generación— que tuvieron contacto con él, con su enseñanza y con su ejemplo de entrega sin límites cuando de arte se trataba, en el Montevideo de los años treinta y cuarenta del siglo xx.

Había nacido el 28 de julio de 1874 en Montevideo, hijo de madre uruguaya y padre catalán. En 1891, su familia se alejó del país para establecerse en Barcelona. Torres García estudió en la Academia de Bellas Artes de aquella ciudad y en la Academia Baixas. Era muy joven cuando trabajó con Antoni Guadí en los vitrales de las catedrales basílicas de Santa María, de Palma de Mallorca, y de la Sagrada Familia, de Barcelona, entre los años 1904 y 1905. Pintó frescos para la iglesia neoclásica de San Agustín y para el Salón Sant Jordi del Palacio de la Generalitat de Cataluña.

En 1909 se casó con Manolita Piña Rubies, nacida en Barcelona el 22 de febrero de 1883. Del matrimonio nacerán cuatro hijos: Olimpia en 1911, Augusto en 1913, en 1915 Ifigenia y en 1924 Horacio, todos fuertemente vinculados al mundo del arte y de la pintura en particular.

La vida de Torres García fue una sucesión de hechos en que los cambios acontecían de forma tajante, una especie de episodios de una serie con finales y comienzos muy marcados. Uno de esos eventos tuvo lugar después de que, entre 1913 y 1914, pintó los frescos para la Generalitat de Cataluña y fue criticado con dureza por la prensa (por ser demasiado



catalanistas las pinturas), hasta tal punto que las autoridades decidieron suspender los trabajos de Torres García, cubriendo los muros con telas de otros autores. Dolido por la forma en que sobrevinieron los hechos, abandonó la ciudad y se instaló a 20 kilómetros, en una localidad llamada Tarrasa. En ese paraje construirá una casa, levantada y diseñada por él mismo, a la que denominó *Mon Repòs* (mi descanso, en catalán). Allí vivirá unos cinco años hasta que, acuciado por las deudas, vendió la propiedad, cruzó el Atlántico y llegó a Nueva York, donde permanecerá durante dos años. En 1921 comenzó la producción de juguetes de madera en una pequeña fábrica en esa ciudad.

Su inserción en el medio neoyorquino no fue fácil, las dificultades principales fueron el idioma y la imposibilidad de conectarse con la colectividad hispana. El espíritu emprendedor de Torres lo llevó a incursionar en el teatro, aplicando su arte y su técnica de diseño y decoración a los espacios dramáticos como escenógrafo, pero no logró su objetivo. Luego la familia viajó a Italia en 1922 y de allí a Francia. En 1925 la mala noticia vino de Nueva York: su fábrica había quedado reducida a cenizas, luego de un incendio.

Nuevamente su espíritu lo puso en el camino y en 1926 llegaron a París, la capital cultural del mundo. Aquí las cosas sucedieron de mejor forma; se relacionó con pintores como el abstracto Jean Hélion, el cubista Juan Gris, Georges Braque y el escultor Jacques Lipchitz, entre otros artistas destacados.

Torres se convirtió en una figura importante, de los principales animadores del grupo de pintores. Se acercó, huyendo del ascenso del nazismo, uno de los fundadores del arte abstracto, Vasili Kandinski, así como el expresionista Theo van Doesburg, Piet Mondrian y Le Corbusier. En París, él y el pintor abstracto Michel Seuphor (Ferdinand Louis Berckelaers) fundaron la revista *Cercle et Carré*; organizó exposiciones, entre otras, la de Arte Moderno Nacional y Extranjero desde París, para Galerías Dalmau en Barcelona. Participaron Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, Theo van Doesburg, Mondrian y Otto van Rees, entre otros pintores.

En 1934 volvió a residir por poco tiempo en Madrid, desde donde retornó a su Montevideo natal, ese mismo año, acompañado por su familia. Para su asombro, al llegar fue recibido en el puerto de Montevideo por una gran comitiva, ya que la noticia de su arribo había aparecido en la prensa como el gran titular de esos días. A partir de entonces, Torres García inició una importante y diversa actividad en la que se destacó la de conferencista. Alcanzó a dar más de seiscientas disertaciones en distintas instituciones, tales como la Universidad de la República, la Asociación Cristiana de Jóvenes, la Facultad de Humanidades y Ciencias, entre otras. Fundó la Asociación de Arte Constructivo. Presentó su primera exposición individual en Montevideo, en la galería Amigos del Arte. Fue designado profesor en la Facultad de Arquitectura. Retomó, ahora en español, la publicación de la revista *Círculo y Cuadrado*, en la que aparecía publicado por primera vez el diseño que muestra el mapa de América del Sur “al revés”, y que se ha convertido en uno de sus símbolos más reconocidos.

Su capacidad de trabajo era inagotable: escribió su autobiografía *La historia de mi vida* en 1934; publicó el libro *La tradición del hombre abstracto (Doctrina constructivista)* en 1938 y un año después *Metafísica de la prehistoria indoamericana*.

Disolvió la Asociación de Arte Constructivo y a comienzos de la década del 40 empezó a instaurar paulatinamente el Taller Torres García (conocido como TTG), ya que desde distintas procedencias comenzaban a llegar los futuros pintores que le solicitaban tomar clases con él.

El escritor y periodista Guido Castillo recordaba el momento en que llegó por primera vez al TTG: “Cuando atravesé el umbral de la puerta de calle (de la casa donde vivía Torres García), experimenté una emoción similar a la del que pisa la cubierta de un barco que va a partir hacia un país desconocido, sabiendo que no podrá regresar jamás... Sé que sus palabras, sus silencios, su persona entera y todo lo que lo rodeaba, en aquel espacio y en aquel tiempo, decidieron mi destino”.

En 1944 se realizaron los famosos murales en el Hospital

Saint Bois, uno de los hechos más relevantes de la vida del taller y de la historia de la pintura en Uruguay; lo que confirmaba, a su vez, la oportuna y eficiente dirección de Torres García, quien se sumó a los alumnos convocados y pintó cuatro de esos murales que, luego de rescatados de las paredes del hospital, integraron el conjunto de obras del maestro que se perdió en el incendio que afectó al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1978.

Entre 1945 y 1953 se publicó el órgano de prensa del TTG *Removedor*, una revista que difundía las enseñanzas del centro. En el número inicial se lee: “El público, por ejemplo, tiene una verdadera manía en cambiar de trajes y en disimular la voz; se disfraza de hombre de la calle, de jurado de arte, de crítico, y a veces hasta quiere imitar al otro personaje y se viste de artista; más, lo mucho de su torpeza y lo poco de sus luces os lo harán inconfundible. Y para mayor seguridad REMOVEDOR, aquí presente, os lo señalará haciéndolo, al mismo tiempo, el comentario de las gracias y desgracias que sucedan en la escena, facilitando con ello la risa y el llanto”.

A pesar de que sus fuerzas flaqueaban (alcanza con observar alguna fotografía como la de 1947 con sus alumnos, donde se advierte su deterioro físico), Torres García se mantuvo activo hasta el final, yendo al taller, mirando y conversando con sus alumnos sobre el trabajo de cada uno, aconsejando y discutiendo de arte, organizando las exposiciones que el TTG hacía con frecuencia.

El 8 de agosto de 1949, Torres García falleció, a la edad de 75 años.

El TTG continuó con las clases luego de su fallecimiento. Hubo dos momentos de cierre de actividades: el primero en 1962, que fue una conclusión parcial, y el de una segunda etapa, en 1967, cuando se clausuró definitivamente.

Uno de sus discípulos, el pintor Manuel Aguiar, recordó la forma y disposición que Torres tenía a la hora de impartir sus clases: “Era de una total entrega y disponibilidad con quien entraba en relación con él, dando enteramente su atención al alumno que fuera: su don de sí y su pasión por la enseñanza no le permitían predilecciones ni relaciones exclusivas. Horas y atención que dedicaba a cada uno de nosotros y que hubiera podido utilizar para pintar”.

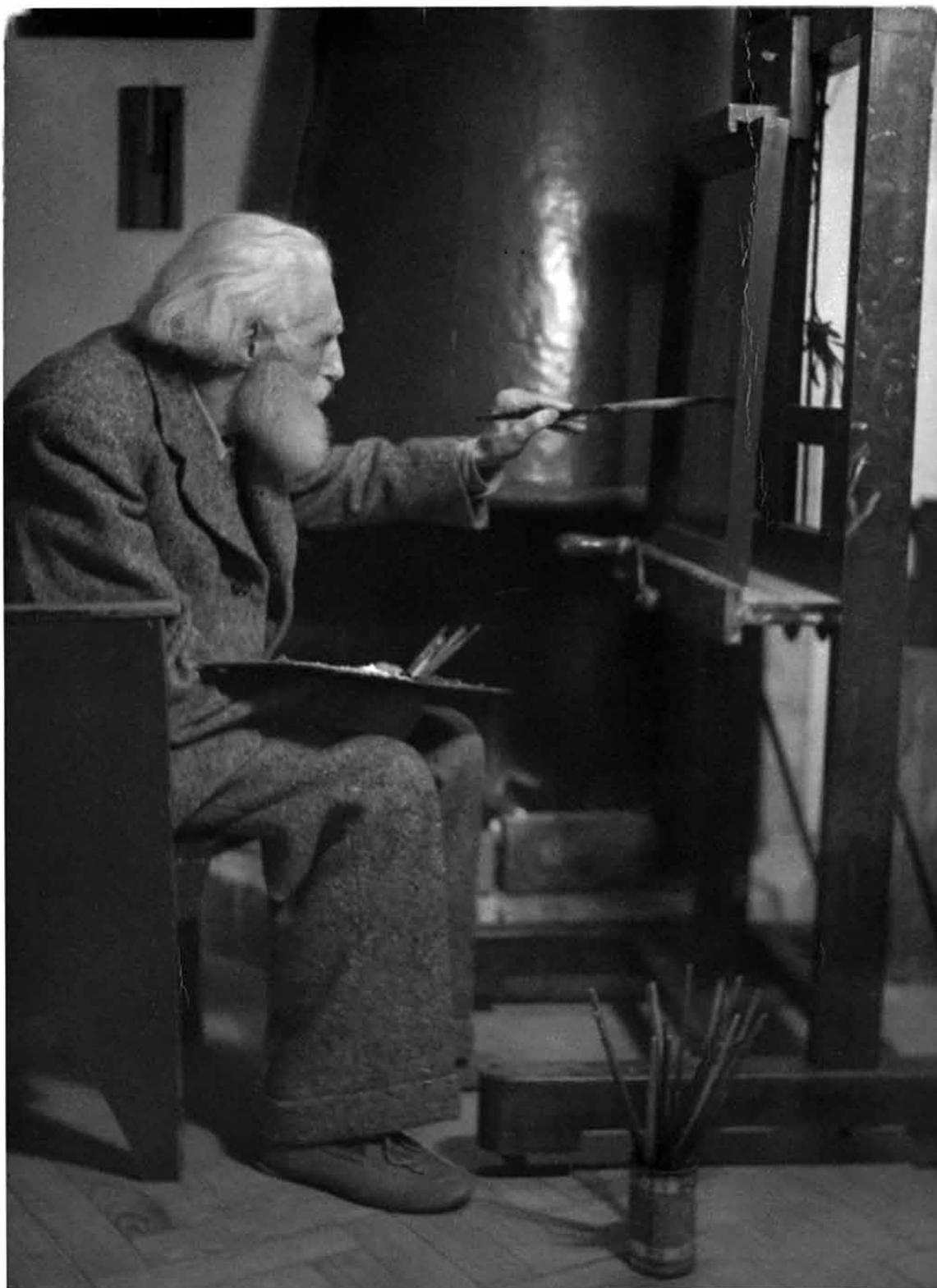
Guillermo de Torre se preguntaba en 1950: “Cómo si su vida fue un continuo comenzar y su arte una serie de rupturas inaugurales —una pugna tenaz, contracorriente, agravada por la sombra insoslayable de la precariedad económica— pudo guardar siempre la misma ingenuidad fervorosa, idéntico espíritu creador...”.

La figura de Joaquín Torres García está presente en este trabajo a través de la mirada multifocal de sus alumnos,

allegados y descendientes de los que fueron sus discípulos, en una sucesión de diferentes caras y ángulos desde donde recuerdan la personalidad del maestro, su vida, su enseñanza y su pasión por la pintura y el arte en general.

La singularidad, la ocasión especial, el momento histórico que vio nacer al TTG, también llamado Escuela del Sur,

fueron únicos; el pasaje de más de ciento cincuenta personas por el sótano del Ateneo (donde funcionó) confirman el especial entramado que significó para la sociedad de la época. Para el arte y la cultura de nuestro país su legado se mantiene vivo, permanente, siempre dispuesto a impactar a las nuevas generaciones con su revulsivo mensaje plástico ■



Manuel *Manolo* AGUIAR

La transmisión del arte

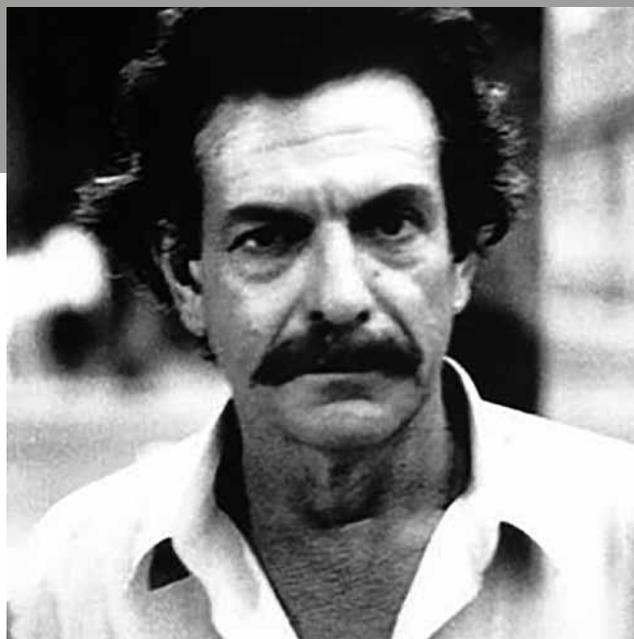
A cercarse a la obra de Manolo Aguiar es conocer una rica experiencia donde el arte se ha ido sembrando de diversas maneras, eligiendo entre lo más cercano a Torres García y lo que está más alejado de nuestra proximidad artística.

Aguiar nació en 1927, en Montevideo. Ha transitado por los caminos de la abstracción y refleja la influencia de las culturas orientales hasta un neosimbolismo donde la unión de elementos, por lo general dispersos —tal el caso de hojas y cuerdas—, genera nuevas tensiones. Pero también es recrear, ya que los conserva muy cercanos, sus comienzos junto al maestro Joaquín Torres García, cuando apenas contaba con los años adolescentes.

“Usted podía concurrir al taller, aprender a dibujar los primeros elementos del oficio, la pintura posteriormente, pero tener una relación distante y formal con Torres García. Eso ocurrió en muchísimos casos. Otra cosa era una toma de contacto, ya con la persona, con su trayectoria y el pensamiento directamente”.

Resulta que Aguiar se presentó de buenas a primeras ante el pintor y así comenzó el aprendizaje y la experimentación con el constructivismo que impartía el maestro. “Un buen día de 1945, una vez que se habían terminado los murales del Saint Bois, me encuentro en una exposición de Torres García en la Galería Salamanca. Había estado buscando por otros lados, había pasado por Bellas Artes, y nada me convencía demasiado. Descubro el primer ejemplar de la revista *Removedor*; me interesó mucho, y en la revista figuraba la dirección de Torres. Entonces voy, toco el timbre en su casa y me pongo a hablar con el pintor. Estuve como una hora y media hablando con Torres. Me invita a conocer el taller y de ese modo empieza el trabajo”.

Aguiar tiene presente que Torres “era una persona muy cálida, sobre todo con las personas jóvenes que se acercaban y le preguntaban cosas. El hecho de que llegara alguien con 17 o 18 años y este hombre se ofreciera a hablarle y a intercambiar —más que intercambiar, a exponer— durante una hora y media, ya demuestra una calidez y un interés por ese joven que simple y potencialmente podía llegar, a lo mejor, un día, a ser



un artista. Ahí empieza el proceso, porque a partir de ese respeto que él genera uno empieza a comprender, paralelamente, lo que se tiene que respetar dentro de la búsqueda, dentro de la estética: a priorizar ciertas cosas en detrimento de otras”.

En los primeros tiempos, Manolo empezó a recibir clases con Augusto Torres, en la casa de la calle Abayubá. Esto ocurrió durante unos cuantos meses, hasta que un día Augusto le dice “Llévele a mi padre” los trabajos que estaba haciendo y ahí empieza una relación más directa con Torres García. “Cada quince días le llevaba una serie de cuadros e intercambiaba impresiones y juicios sobre las obras: esto va, esto no va, lo cual era interesante también, porque se habla mucho de que Torres tenía un aspecto fanático o por lo menos una visión muy parcial de cómo exponía las cosas. Yo puedo decir que una vez le llevé una serie de cuadros que no eran exactamente lo que él pedía, y me dijo: «Mire, esto no es precisamente lo que yo enseño, pero si usted se pone de acuerdo con usted mismo, yo no tengo nada que decir. Solamente no me los muestre». Y así quedó. Para los que recién empezaban, con los medios que cada uno tenía, encontrar un maestro que le diera orientación a su desarrollo, con esa amabilidad y esa claridad de visión, era una cosa rara, no solamente en Uruguay, en cualquier parte del mundo; estar atento a la necesidad del joven y no imponerle una forma de arte”.

El taller de la calle Abayubá quedaba a pocos metros de la casa de Torres. Aguiar participó en reuniones y clases hasta que se mudaron a la calle Zapicán. “Allí se hicieron asambleas a las que concurrían artistas como Gonzalo Fonseca. En medio de discusiones: si mandar obras al salón o no, decidieron no mandar. Pero había algunos que argumentaban que estaban pasando una situación muy difícil, que el jurado les había prometido un premio”. —Se ríe—. “Parece que era así en esa época.

En ese momento, el único que tenía acceso a los estudiantes primerizos era Augusto. Yo empecé con él. Después vino Julio Alpu y luego otros. En esa época me relacioné con ellos. Fue antes de mudarse de Abayubá”.

En ese entonces, Aguiar se desempeñaba como funcionario en la Dirección de Catastro y tomó la determinación de renunciar al trabajo y dedicarse a la pintura. “Mi madre se inquietó mucho. Dejé la casa y me fui a dormir al taller, en un diván. Ahí fue que empecé a conocer gente del ambiente. Cuando pasó eso, Fonseca tenía su piecita allá, en la rambla 25 de Agosto, en aquel conventillo. Y fui y me quedé un par de noches en el piso de la habitación de Fonseca. Me fui moviendo hasta que pronto se fue arreglando mi situación”.

Con Gonzalo Fonseca tuvo un gran acercamiento. Él, como Aguiar, se había ido de la casa y eso los hacía más unidos. Se visitaban. Aguiar iba al puerto, a la pieza donde vivía Fonseca. “Después entré en amistad con Antonio Pezzino, que había llegado de Argentina”, con mucho interés por el arte y con algunas clases recibidas en su país. “Decidí llevarlo al taller y así es como se integró Pezzino. Vino con otro amigo que se llamaba Jorge Brito, que dudó en entrar al taller. Hizo algunos dibujos pero después no se integró”, afirma Aguiar.

De acuerdo con su testimonio, en 1947 Torres García fue sometido a una cirugía para ser tratado por la enfermedad que padecía. Aguiar tiene presente que cuando retornó el maestro “era una persona bastante frágil. Viene al taller, nos reúne y dice: «Fui operado y esta operación para mí es como un nuevo nacimiento, esto quiere decir que mi visión y mi pintura tienen que cambiar». Empezó a escribir, primero *Mística de la pintura* y *La recuperación del objeto*, que son conferencias dadas en el taller. Venía con un papelito y nos leía lo que había escrito”.

El maestro entendió que podía ser poco el tiempo que le quedaba de vida; por eso “quiso transmitirnos lo más que pudo inmediatamente. Ese deseo de comunicar las experiencias que iba viviendo semana a semana era sumamente importante. Por eso siempre digo que hay una diferencia entre alumnos del taller y alumnos de Torres. Lo que era una vivencia directa y la comprensión de cómo fue tratando de transmitir elementos de sus propias inquietudes —que a veces eran contradictorias, pero que lo sacudían seriamente— a los que éramos sus aprendices: eso necesariamente tendió a expandirse. Lo importante era eso: sentirlo venir frágil, llegar a nosotros, con esa pasión por transferir lo que vivió en la semana o lo que pintó, todo eso. Esa comunicación era dinámica: lo que lo motivaba, lo que lo movía quería proyectarlo anímicamente hacia la inquietud de los muchachos, de nosotros. No era el maestro que solo ordenaba hacer esto o esto otro; nos estaba con-

tagiando su evolución, sus inquietudes, porque abandonaba una cosa y empezaba otra; esa actitud participativa entre los estudiantes que teníamos 20 años y él, que tenía 70 y pico. Creo que en él se superponían un poco el líder y el guía. Esto tenía mucho que ver con algo de sus características: la necesidad de irradiar, de tener gente que lo escuchara, a quien transmitir todo eso”.

Luego de su operación, Torres García no asistió más a las conferencias en la Facultad de Humanidades. Solo continuó yendo al taller. Aguiar afirma que de las cincuenta personas que iban a tomar clases al TGT, solo unas veinte concurrían a las charlas que el maestro ofrecía. “Iba la gente para escuchar atenta, respetuosa y afectiva, para recibir la información, de alguna manera pasiva. El asunto es que la transmisión generara en usted una dinámica que por sí misma se nutría, y otra cosa era recibirla, acumularla, tenerla como referencia, pero no dinamizarla por su propia acción. También eso se realizaba de manera más activa en alguno de nosotros. En la gente más dedicada o más joven ya se daba por una frecuentación importante y a diario de la pintura y el dibujo. Salíamos a hacer paisajes juntos, creando una cohesión en un pequeño grupo que estaba absolutamente atento a cada charla de Torres y a cada diferente proceso que fue exponiendo. El hombre empezaba con una lección basada en un librito que sacaba de su bolsillo, *Mística de la pintura*. Eso apasionaba mucho a la gente, a todos nosotros nos entusiasmaba. Entonces se producía, se trabajaba mucho, era una pintura de siete tonos bien definidos, pero con cierta libertad para encarar el exterior”.

Aguiar era muy joven y estaba todavía con Torres García cuando pasó por la experiencia de la primera venta de un cuadro elaborado por él; el episodio guardó una significación especial para el entonces novel pintor. “Se hace una exposición en el Ateneo, en una sala grande que había. Alguien compra un cuadro mío, era una marina. Como yo no estaba y Torres sí, le dan el dinero a él; eran cincuenta pesos. A los dos o tres días me entero de que había vendido un cuadro y voy a lo de Torres a verlo, todavía vivía en la calle Abayubá. Me recibe Augusto y le digo: «Me dijeron que vendí un cuadro». «Sí, sí», contesta, «hable con mi padre, que él tiene el dinero». Entonces le respondo: «Dígale a su padre que quiero tener un cuadro suyo, que me diga cuánto dinero más tengo que agregar». Esperé unos diez o quince minutos. Regresó Augusto con un atado de cuadros, y me anunció: «Mi padre dice que elija el cuadro de estos que más le guste, por el mismo precio». Esto demuestra la calidad de persona que era Torres García”.

En ese momento, Aguiar le llevaba cada semana entre siete y ocho cuadros para que Torres los evaluara y les hiciera correcciones. Este contacto fortaleció una “relación directa con él. “Después, en alguna ocasión le mostré pinturas a Au-

gusto. Empecé a hacer mis cosas, a ir trabajando, haciendo cosas bien o cosas mal, todo lo que viniera, y borraba muchísimo. Era la experiencia de una persona que no era particularmente dotada ni mucho menos, pero que me había atraído mucho el aspecto de la pintura y su visualidad”.

En el conjunto de compañeros del TTG que le eran más afines, Aguiar tenía cercanos a Pezzino, a Fonseca y a Gurvich. “Gurvich venía y a veces pintábamos juntos, compartíamos salidas y empezó a darse una relación como con Pezzino. Había otro alumno, el doctor Acuña, que después se fue para España, que vivía también en la Ciudad Vieja y a veces nos reuníamos y comíamos los tres o los cuatro”.

En 1949, Torres García se mudó a la casa en Punta Gorda. Poco después moriría, a los 75 años. “Recuerdo haber ido a su casa de Punta Gorda, a pintar. El último planteo que él hizo fue el de hacer cosas planas de tres o cuatro planos solamente, bien ajustados de valores y nada más, como si uno tomara el trozo de un cuadro y lo ampliara. Ya no bajaba al sótano, al taller; le costaba mucho”.

El 8 de agosto de 1949 falleció Torres García. Después de su muerte “se dio un momento difícil para todos, era el *alma mater* del aprendizaje, de la transmisión de elementos dinámicos de la pintura, y había desaparecido. En ese momento yo tenía un taller en Pocitos, y Pezzino vivía conmigo. A veces hacíamos sesiones de dibujo, venían otros amigos, los Visca, por ejemplo. Posábamos unos para otros y hacíamos dibujos. Cuando muere Torres, después de unos días, a la gente que había estado en contacto más personal con él nos reunió Augusto en el taller y nos dijo: «Mi padre ha muerto, yo no soy maestro y, por lo tanto, a partir de ahora, vamos a colgar una arpillera, cada uno trae sus experiencias, sus trabajos de la semana, los cuelga, escucha las opiniones de todos, y también la mía, y saca sus propias conclusiones». De una honestidad muy grande, su actitud fue algo sincero: «Que cada uno se rasque y empiece a hacer su experiencia». Pero siempre estaba dispuesto a escuchar”.

La vida de Aguiar seguirá un rumbo distinto a partir de 1952 o 1953. “Tomamos contacto —sobre todo Pezzino y yo— con un grupo llamado Artes y Letras, integrado por diferentes personas. Había poetas como Carlos Brandy y Graciela Saralegui, actores como Roberto *Berto* Fontana. Eran artistas que venían desde distintas disciplinas y que se reunían con la intención de juntar dinero. Nos cedieron un apartamento en Pocitos para hacer un sorteo, y vendíamos los números en la plaza Cagancha, lo que ya hacía Arquitectura un poco antes. Del taller no salió nadie más que Pezzino, Gurvich y yo, a vender numeritos, puerta por puerta. En esa época compartíamos muchas cosas. Como éramos los pintores, si organizaban algún

espectáculo nosotros hacíamos el decorado. Tanto es así que en 1954 logramos viajar a Europa. Ya me había casado con Carmen Hughes. Nosotros fuimos por un lado y Pezzino y Gurvich fueron por otro. Todo en el mismo mes. Habíamos quedado en que el 31 de diciembre nos encontraríamos en Florencia. Ellos se fueron a España, después a Francia; yo me fui a Italia y al Medio Oriente, recorrí Turquía, Egipto, Siria y Líbano. Pasamos un tiempo en Sicilia y después llegamos a Florencia y ahí nos encontramos. Estuvimos dos o tres meses juntos”.

“Después del 54 vino una cantidad de gente al taller, algunos que no habían estado con Torres, como Guillermo Fernández. El taller después de Torres, al poco tiempo, empezó a ponerse de moda como una cosa prestigiosa. Los cursos tenían gran concurrencia: muchas mujeres que iban a aprender a dibujar, que se interesaban por el arte; pero la concepción, toda la dinámica que generó Torres, los cuestionamientos contemporáneos quedaron en nada. Era simplemente eso. Yo he sabido de compañeros que han ido más que nada para aprender el oficio de pintor con Torres, pero a los cuales la formulación contemporánea y los planteos críticos que él hacía sobre la evolución del cubismo no los tocaron para nada. Haber sido alumno de Torres es una cosa, lo que usted hace o madura como inquietud fermental, con lo que él generaba, es otra. No solamente como un aprendizaje formal sino con una responsabilidad vital de que usted es una creación, y por lo tanto tiene que estar cuestionándose permanentemente para no caer simplemente en un sistematismo que lo favorezca. Eso es un punto importante”.

De acuerdo con su memoria, para Aguiar “después de la muerte de Torres García, el primer cuadro constructivo del maestro que se vendió en Uruguay lo compró Roberto Sapriza. Había una exposición de Torres en Amigos del Arte. No se vendía ni un solo cuadro constructivo. Sé de gente que tenía cuadros constructivos que Torres les había regalado y los tenían recostados atrás de la heladera. Hubo cambios sociales, económicos, una cantidad de elementos que fueron incidiendo en la aproximación del fenómeno expresivo en la gente joven, de la misma manera que hay una especie de «locura total» en el universo expresivo en este momento; desde hace ya muchísimos años existen esos elementos que crean inestabilidad, porque usted ve cosas que se venden por mucho dinero y son cosas que no lo merecen”, sentencia Aguiar.

“En 1958 —ya me había ido a Europa— lo que significa que hacía casi diez años de la muerte de Torres; estaba en París, en la Sorbona, y un amigo mío norteamericano pasa por casa y yo no estaba; encuentra a mi señora, Carmen. Venía en un taxi y cuando va a despedirse ella ve que tiene un catálogo de Torres dentro del taxi, por lo que le comenta que yo había sido alumno de Torres: «Me interesa muchísimo», le respon-



de el amigo". Aguiar cuenta que con ese amigo estadounidense "se hace una asociación; establecí contacto con Manolita Piña, la viuda de Torres, acá en Montevideo, y se hace una gran venta de Torres en la que estaban Rodríguez Fabregat, un representante de la Galería Rose Fried y un diplomático boliviano. El galerista viene a Montevideo, compra diez o quince cuadros el primer año y al año siguiente otros tantos. Después vuelve a venderlos y sube el precio. Debe haberlos comprado a mil dólares y eran cuadros muy elegidos, de los mejores constructivos del maestro".

Aguiar tuvo un especial recuerdo por Gurvich, en quien descubrió elementos pocos frecuentes entre los pintores del TTG. "Éramos muy amigos Gurvich, Pezzino y yo, pasábamos fin de año juntos". Con ellos fue que hicieron parte del viaje inicial a Europa. "Era un individuo que tenía una capacidad natural, a lo que él le agregó un trabajo permanente, era un hombre que trabajaba muchísimo. Ningún alumno del TTG trabajó ni la mitad de lo que lo hizo Gurvich. Trabajaba y trabajaba. Y lograba, además, una ejecución muy rápida, cosa que no era común; yo era muy lento y lo mismo le sucedía a Antonio Pezzino. Gurvich tenía una velocidad de captación sobre los elementos realmente muy personal. Recuerdo haberlo visto mirando un cuadro de Torres que había pintado hacía poco —estaba Pezzino, también—, nosotros estábamos mirando el cuadro del maestro y diciendo: «¡Qué bárbaro!», etc. etc., y Gurvich nos pregunta: «¿Saben cómo fue hecho esto? Primero hizo el dibujo, después armó así con el pincel, después manchó, después borró y después vino por arriba y juntó ciertas cosas». Detalló «el proceso temporal» mientras nosotros estábamos admirados con la pintura. Creo que fue la persona más dotada de todo el TTG, muy inquieto; introduce elementos poéticos en el taller, donde la poesía no existía".

»No sé si fue el comportamiento de los Torres, que se trataban de usted con todo el mundo, incluyendo a la madre

y al padre, que generó en nosotros una cosa tipo adolescentes de 20 años: nos tratábamos de usted, era rarísimo. En cambio, Gurvich venía y saludaba: «¡Hola, qué tal!», y con humor decía cosas de una frescura que era contagiosa y que generaba una cantidad de cosas muy positivas".

"Hacia fines del 58, principios del 59, trabajando fundamentalmente con ejercicios y prácticas de respiración consciente, encaré los elementos expresivos ya no como lo practicado en Montevideo y luego en París dentro de lo constructivo, sino como una nueva experiencia de acercamiento a la expresión gráfica, desde una actitud sensible, que anulara toda intromisión mental. Un largo tiempo de relajación física y mental fue entonces necesario para ir aquietando expectativas y tensiones, e ir luego abriéndome hacia una disponibilidad activa. Ahora bien, esto podía o no dejar su trazo en el papel o en la tela en un momento dado, pero este proceso era ajeno a toda intención personal. Lo que se daba entonces era el testimonio de un momento".

Luego de treinta años de permanencia en Francia, Aguiar volvió y se radicó en Montevideo en 1985. Ese año presentó una exposición retrospectiva de su obra que abarcó su producción desde 1961 a 1985, en el Centro de Exposiciones del Palacio Municipal de Montevideo. En 2007, fue galardonado con el Premio Figari a la trayectoria. En 2013, Aguiar presentó una muestra en el Museo de Artes Visuales de Montevideo, *ATANDO Y DESATANDO CABOS*, en la que mostró su última línea de trabajo.

"El principio de la cuerda es el torneado de dos haces que se robustecen mutuamente. Las cuerdas, sogas o piolines están siempre al servicio de quien quiera atar: anclas, objetos, afectos, posesiones o conjeturas", decía el autor. Su labor expositiva ha continuado durante estos últimos años, tanto en nuestro país como en el exterior. Aguiar en la actualidad sigue trabajando, siendo un referente de la escuela de Torres García. ■

Julio ALPUY

Creación y Docencia

Venía del interior, había nacido en 1919 en Cerro Chato, en Tacuarembó. Con 16 años abandona el campo y se viene a Montevideo. Serán muchos los oficios que Julio Uruguay Alpuy tuvo que realizar hasta encontrarse, en 1940, con Joaquín Torres García, y su vida cambió.

Desde el comienzo, su participación y su entrega al trabajo fueron sin descanso. En sus comienzos, la presencia y orientación de Torres García resultó fundamental. “El aprendizaje fue a través del trabajo. Haciendo se encontraban los problemas y entonces él [Torres García] se aplicaba la regla en el momento oportuno. La enseñanza era práctica, y por eso efectiva”, recordó Alpuy.

La curadora Cecilia de Torres ha manifestado en torno al trabajo de Alpuy que “la adhesión a las ideas de Torres García no fue un proceso fácil para él (...) cuánto le costó comprender y aceptar los conceptos de planismo y de frontalidad”.

Alpuy, por su parte, se refirió al proceso señalando que “yo necesitaba partir de lo natural figurativo para mi búsqueda hacia lo geométrico, me costó muchísimo”.

Poco después de integrarse al Taller Torres García, la habilidad y destreza lo destacan y logra conducir las clases de dibujo del taller, comenzando una actividad docente que lo acompañará toda la vida.

Son muchos los testimonios de otros compañeros del taller que lo señalan como la “puerta de entrada” al mundo de la pintura —en especial al dibujo— y al constructivismo más apegado a las lecciones recibidas por Torres García en forma directa, recibiendo a los jóvenes aspirantes a pintores y enseñándoles los rudimentos iniciales sobre el trabajo que el dibujo tiene en la formación y en la técnica de un pintor. El recuerdo de esas clases primeras sigue vivo en muchos pintores que recibieron clases con él.

Desde la fundación del Taller Torres García hasta el fallecimiento del maestro, fueron años de intenso trabajo para los jóvenes pintores y en especial para Alpuy.

En mayo de 1944 expuso por primera vez, en la undécima exposición colectiva del TTG, cuadros de la serie CHIMENEAS del año anterior. Al año siguiente, tiene lugar el gran acontecimiento que resultaron los murales del Saint Bois. Entre los artistas convocados por el maestro estaba Alpuy, que pintó dos murales: un paisaje urbano y una composición con chimeneas



y techos en apretado equilibrio. El respeto que el TTG comenzaba a recoger en el exterior se contraponía a la adversión que alguna crítica local tenía sobre el trabajo que realizaban los discípulos de Torres García. De esta época es la exclusión de los artistas del taller de la convocatoria al IX Salón Nacional. Como contrapartida, enfrente de donde se realizaba la exposición oficial, los pintores excluidos organizaron una muestra en la sede de la Asociación de Empleados de Correos y Telégrafos. Alpuy era de los más fervientes convocantes repartiendo volantes para que el público fuera a ver los cuadros censurados; incluso el reparto lo hacía dentro de la exposición nacional, donde se cuenta que llegó a entregar un volante al mismísimo presidente de la República, antes de que lo echaran.

En 1946, Alpuy y otros compañeros del TTG (Fonseca y Montiel) emprenden un viaje por Bolivia y Perú donde el contacto con la cultura indígena y precolombina genera un fuerte impacto en los viajeros. Poco antes de morir, Torres García, con sus fuerzas menguadas, asiste a la exposición del taller en Amigos del Arte. El día del cumpleaños del maestro, el 28 de julio, Alpuy le regala un mosaico de mármol pintado por él. El 8 de agosto, se produce el deceso de Torres.

Entre 1951 y 1956, Alpuy viaja a Europa. Visita Italia, Francia, Irak, Líbano y Egipto. A su regreso, retoma la actividad en el taller como docente de dibujo. Entre los artistas que lo tuvieron como profesor, se encuentran: Walter Deliotti, Mario Lorio, Juan Storm, José Montiel, Josep Collell, Manuel Otero, Linda Kohen, Norma Calvete, Guillermo Fernández.

En 1957, Alpuy se aleja del TTG rumbo a Colombia, y allí expone su trabajo en una de las salas prestigiosas de Bogotá. En 1959 viaja a Alemania, donde permanece unos meses. A

su regreso se instala en Caracas, Venezuela, exponiendo en la Sala Mendoza. Vuelve en 1960 a Bogotá. Su estadía en esta ciudad se extenderá hasta diciembre de 1962.

En Montevideo y en su ausencia se presentan, en la exposición n.º 112 del taller, obras de su autoría. En diciembre de 1957, tuvo lugar la primera muestra individual de Alpy, en el marco de las exposiciones organizadas por el TTG, en la que el pintor estuvo ausente.

Entre los documentos que se conservan, existe una cálida y afectuosa postal de diciembre de 1962, ilustrada con una imagen en acuarela. En el reverso, Alpy le escribe a todos los compañeros del taller y les anuncia su próximo viaje a Estados Unidos de América.

TEXTO DE LA TARJETA NAVIDEÑA ENVIADA POR JULIO ALPY
- DICIEMBRE DE 1962

Queridos amigos: Quiero hacer llegar un saludo para toda la comunidad del TTG en estos días en que, aunque no se es demasiado tradicionalista, hay un deseo de beber una copa con los queridos amigos.

Desearía escribir a cada uno, pero ustedes saben lo numerosos que son y sería malo dejar a alguno sin su saludo personal.

He recibido el catálogo de la muestra exposición y he quedado enormemente impresionado por la fuerza, la calidad y el nivel general de la exposición. Creo que el hecho de estar separado tanto tiempo de ustedes, viviendo en un ambiente tan diferente, me pone en condiciones muy buenas para poder juzgar esta impresión.

Debemos felicitarnos de haber podido mostrar el verdadero espíritu del TTG, y sobre todo, a mi modo de ver, que no se ha dado preferencia a la pintura como se ha hecho en otra época, sino que se han seleccionado las obras que por su materia y estructura entran más en el espíritu de la idea.

En verdad que Fonseca y Augusto han hecho una buena obra y el taller debe estar agradecido.

Amigos queridos, reciban todos y cada uno el abrazo más afectuoso de Julio Alpy.

Espero dentro de dos meses, si el destino no manda otra cosa, estar en Estados Unidos con [Gonzalo] Fonseca y Augusto [Torres]. Aquí he estado trabajando durísimo y he cumplido así una etapa que me había propuesto.

En diciembre de 1962 llegó a Nueva York, ciudad que lo acogió con reparos al principio como a todo emigrante. Des-

pués del reencuentro con Augusto Torres y Gonzalo Fonseca, que estaban instalados, para el recién llegado no fue fácil: la soledad y el aislamiento le hicieron decir, tiempo después que “caí en un pozo, en un vacío”. Pero con su trabajo y dedicación logró insertarse en los espacios que los latinoamericanos podían lograr. De ese pozo salió el constructor en madera, el escultor de formas nuevas y desconocidas. “Yo hacía lo que la madera me exigía, del caos salió lo que quería”, dijo Alpy.

Durante los años de 1962 al 64, desarrolla sus relieves en madera que revelan el cambio interior del pintor. En marzo de 1964, organiza una muestra en la compañía J. Walter Thompson, en Nueva York. Y en el invierno de ese año, vuelve por primera vez a Montevideo y expone sus maderas en el Centro de Artes y Letras del diario *El País*. En diciembre de ese año, la Universidad de Massachusetts presenta una exposición con sus obras. Alpy había cambiado: de lo frontal propio de la pintura, había mudado a lo espacial, ingrediente indispensable en un escultor. De este período de piezas y conjuntos escultóricos en madera, surge una de sus obras más acabadas: *El caracol de la vida*.

Se muda al bajo Manhattan y alquila un estudio en la calle Bond. Viaja a Europa, destino que será repetido varias veces durante los meses de verano.

En 1970, los uruguayos que residían en Nueva York: Augusto Torres y Elsa Andrada, Gonzalo Fonseca y Julio Alpy, fueron convertidos en los anfitriones para la delegación de compañeros del taller que se reunieron en torno a la exposición de las obras de Torres García que se iban a exponer en el Museo Guggenheim. Allí estuvieron presentes: Francisco Matto y su esposa; Manolita Piña; Ifigenia Torres; José Gurvich, Totó y su hijo; Horacio Torres y su esposa Cecilia Buzio, y Luis Solari entre otros artistas uruguayos convocados a la gran exposición. Todos han recordado esos días como aquellos en los que pudieron revivir los tiempos del taller, de la camaradería, apacibles y de muchas muestras de afecto. Más allá de los resultados de la muestra, que fue muy mal recibida, hubo tiempo para las visitas, las comidas; en suma, los encuentros donde el tiempo corría sin que nadie lo notara.

No obstante, el medio neoyorquino no era demasiado permeable a los artistas latinoamericanos, de alguna manera eran segregados de los grandes acontecimientos de arte que tenían lugar en la ciudad. Por ello tal vez, y con la idea de poder permanecer más tiempo en Montevideo, Alpy compró una casa en la calle Magallanes, en el corazón del barrio Palermo, y en una de las habitaciones instaló su taller. La experiencia no durará mucho. En dos años volvió a la Gran Manzana, “porque aquí [en Nueva York] hay un escenario más grande de cultura, de todo lo que se produce en el mundo en todos los tiempos”, argumentó Alpy sobre ese momento.

El público montevideano siempre estuvo actualizado respecto de la obra de Alpy, quien en forma permanente tuvo la delicadeza y la afectividad para llegar y mostrar su obra, la de uno de los grandes pintores que surgieron en el TTG.

A lo largo de su vida, además del aporte artístico que representan sus cuadros y sus esculturas en madera, entre otros materiales, el artista se dedicó a la docencia de manera marcada por un interés en la formación y divulgación del arte y la concepción torresgarciana a la que nunca renunció.

Un texto suyo publicado recientemente, con motivo del centenario de su nacimiento, devela la incógnita sobre su amor a la docencia, su apoyo a las nuevas generaciones de artistas y su preocupación por generar espacios fecundos para la elaboración artística.

Alpy lo admite: “Sé que mi experiencia es grande por haber tratado de formar a muchos estudiantes de una forma muy particular y desconocida hasta hoy en día, que tiene raíces en la gran tradición del arte. Podría decirse que hace un siglo que esa tradición desapareció y después de varias generaciones nadie sabe de esa sabiduría milenaria que ha sostenido el arte hasta épocas modernas, como es el caso de Cézanne, Picasso, Braque, Torres García y todos los buenos artistas que entendieron el problema”.

A finales de la década de los ochenta, el artista plástico Gustavo Serra junto con el también artista Daniel Batalla tuvieron ocasión de conocer a Alpy en la casa de Augusto Torres, en Montevideo.

“Alpy estaba de viaje por Montevideo, debe de haber sido en 1988. Nosotros llegamos a casa de Augusto y bajamos al taller y ahí nos encontramos con él: «Sí, ya me hablaron de ustedes», dijo después de la presentación. Y comenzamos a conversar. Fue como si ya nos conociéramos. Y fue igual con Augusto, con Matto y con Fonseca, nos trataron siempre como a un amigo más, no hacían diferencias. Cada vez que Alpy venía a Montevideo, nos encontrábamos, y cada vez que yo iba a Nueva York, ocurría lo mismo. Me pasaba el tiempo en su casa, si no estaba en lo de Fonseca. Con Julio no tuve ocasión de pintar y que me corrigiera. Igual que con Matto, hablábamos todo el tiempo de arte; e íbamos a exposiciones y a museos. Él trataba de esa manera a todo el mundo; a los uruguayos les hacía de comer, los paseaba; es imposible decir algo malo de Alpy. Siempre estaba rodeado de discípulos. Yo trataba de no ir en los momentos en que estaba con ellos. Iban de todas partes: colombianos, norteamericanos, uruguayos. Siempre tenía seis o siete alumnos en la vuelta”, afirmó Serra.

El recuerdo de la casa-taller donde vivía Alpy en Nueva York está bastante “dibujado” por los detalles que tiene pre-

sente Serra: “En 1991 fui por primera vez a Nueva York y ya no vivían en todo el piso, lo habían dividido con su esposa Joana e hicieron tres apartamentos. Cuando lo conocí, él ya estaba en uno de esos tres apartamentos, y casi todo era taller, menos el dormitorio, era taller hasta la cocina. Tenía plantas, cuadros y relieves en madera y pequeñas esculturas por todas partes. Había un cuarto donde cortaba y encolaba sus maderas y pintaba en un ambiente grande; allí también comía y hacía gimnasia. Alpy era muy disciplinado, para el arte, para su salud, para todo. Tenía sus horarios muy bien marcados”.

El poder ver de qué manera el artista construía sus obras y se relacionaba con el material que tenía que moldear es un beneficio del que Serra pudo ser testigo en ocasiones en que Alpy trabajaba la madera. “Me acuerdo de una madera que lo vi hacer; estaba aparentemente terminada y de repente, dijo: «No, no, esto está mal y así no tiene solución», entonces cortó una buena parte del relieve y le encoló otro pedazo de madera y al otro día lo volvió a tallar. Esto lo hizo dos o tres veces, hasta que le convenció el resultado. En un cuadro no te das tanto cuenta de las correcciones, son manchas y líneas que vas cambiando al hacer, en la madera tenía que cortar, encolar, volver a tallar, lijar y pintar”.

También pudo apreciar que “era una persona muy agradable, pero tenía su carácter. Cuando se enojaba, por ejemplo con algún pintor que lo visitaba—porque él recibía a todo el mundo, sobre todo a los uruguayos—, entonces te decía: «¡Estuvo un mes en Nueva York y no fue al MOMA (Museo de Arte Moderno)!», y se agarraba una gran rabieta. Incluso con sus discípulos o amigos ¡no se guardaba nada!”.

Para Serra, la dedicación y el tiempo que le asignaba Alpy a la pintura y a la escultura en madera, en la época en que lo frecuentó, eran bastante parejos. “Tal vez, le dedicaba más tiempo a sus maderas en esos años, pero no lo puedo asegurar. Los relieves y las esculturas ocupan más espacio que las telas, por eso siempre había varios como expuestos, recostados por todo el lugar. También una o dos telas grandes, y uno notaba los cambios en cada visita”. Dijo Serra.

Una de sus alumnas era Anna Rank, artista plástica uruguaya radicada en Argentina. En el texto que ilustra el catálogo de la muestra por el centenario de Alpy, ella señala que “a lo largo de su vida, Julio Alpy formó una gran familia a través de la docencia y de su cálida amistad. Una familia de artistas de diferentes países, culturas y generaciones, que se reconoce en el lenguaje pictórico y en el recuerdo de sus enseñanzas”.

Julio Alpy falleció en Nueva York en 2009, cuando tenía 90 años.

Desde su primera exposición en 1943, la obra de Alpy ha sido presentada al público en muchas ocasiones tanto en gale-

rías de arte, museos como otras instituciones. Entre las recordadas, fue su participación en 1991 en la exposición itinerante LA ESCUELA DEL SUR, EL TALLER TORRES GARCÍA Y SU LEGADO.

Sus obras se encuentran en colecciones públicas y privadas de Uruguay, Colombia, Estados Unidos de América, Israel, entre otros lugares.

Al cumplirse el centenario de su nacimiento, en 2019, dos exposiciones póstumas recordaron su legado en Montevideo: el Museo de Historia del Arte y el Museo Nacional de Artes Visuales ■



Elsa ANDRADA

La fina observación

Hacía muy poco tiempo que había ingresado al Taller Torres García (TTG), pero de todas maneras Elsa Andrada fue de los artistas convocados por Joaquín Torres García para que pintara, junto con los demás, el grupo de murales del Saint Bois. La obra que realizó fue denominada fue *El tambo*.

El conocimiento que ya tenía de la pintura venía de sus clases con Renée Geille Castro de Sayagués Lasso a las que, a partir del año 1943, Elsa concurrió con frecuencia. Pero al año siguiente se integró al TTG, y uno de los desafíos iniciales fue su participación en esa experiencia inédita de pintura grupal, en una institución de salud.

Elsa había nacido en Montevideo, el 14 de marzo de 1920, y desde los inicios tuvo clases directas con Torres, aunque, según recuerda su hijo Marcos —que también se dedica a la pintura—, parece ser que la primera persona con que se encontró al llegar al taller fue con Augusto Torres, el hijo mayor del maestro, con el que después se casaría.

De acuerdo con las memorias de Marcos sobre las conversaciones mantenidas en la familia, Elsa y Augusto comenzaron a pintar al natural en los viajes que hacían a la chacra de los Mendizábal, en Carrasco; algunas veces concurrían en grupo y otras ellos solos. “Existen esos paisajes, eran los ejercicios del natural, y después están otros ejercicios que hacían en el taller y los de los viajes por Europa”.

El hijo de Elsa evoca sobre su primera infancia: “Son cosas curiosas desde una edad tan remota. Recuerdo vivamente algunas escenas, por ejemplo, en casa de mi abuela materna, cuando íbamos a viajar (yo tenía 3 años) a Estados Unidos por primera vez; me regalaron un elefante que se llamaba Dumbo. Lo conservé durante muchísimos años, no sé si todavía está en Montevideo. O cuando fuimos a Buenos Aires —cómo es la memoria—, mi madre me llevaba en brazos y en un descuido alguien casi me saca un ojo con un cigarrillo encendido. Me acuerdo del gentío, el ruido, la cantidad de gente y la impresión de estar en sus brazos pues a los 2 años no podía estar caminando”.

“Tengo otro recuerdo de Buenos Aires de cuando se hizo la exposición de Torres García. En esa ocasión Manolita subió a una escalera mecánica, la escalera ascendía pero la baranda



no se movía y ella se cayó. Yo tenía unos 9 años. Me acuerdo de algunos elementos de la casa de mi tía materna Ema, a la que le decíamos Chicha, como el ascensor y los árboles”.

Marcos tiene fugaces imágenes de aviones, aeropuertos, el regreso a Montevideo desde Nueva York y recuerdos de esa ciudad. Después, a sus 5 años, la familia se radicó en Montevideo y así conoció el TTG y a algunos de los pintores que lo integraban.

La instalación en Montevideo llevó a la familia a vivir unos dos años en la casa de su abuela paterna, Manolita Piña: “Nosotros íbamos a ver a los amigos a sus talleres y también venía bastante gente a ver a Manolita, incluso Augusto dio clases a algunas personas en la casa. Era muy agradable vivir ahí. Además, nos veíamos con Horacio y con Olimpia con frecuencia y solíamos ir al taller que estaba en el Ateneo”. El niño acompañaba a sus padres en las tardes a las actividades del TTG. Los domingos era el día en que se instalaba la arpillera en donde los compañeros colgaban las obras realizadas en la semana para que, entre todos, hicieran los comentarios que cada uno esperaba con interés. “Si llevabas diez cuadros todo el grupo los miraba y daba su parecer. También hacían las lecturas de las obras de Torres. Mamá tenía que contenerme para que fuera juicioso, porque yo era algo así como un «tallarín eléctrico», era muy curioso y sociable y me doy cuenta de que poco a poco, en los pequeños detalles, me fue enseñando sobre la combinación de estética, de colores, en la forma, en el modo de ver las cosas”.

Elsa tenía predilección por la observación de los pájaros y la realizaba junto a su hijo, advirtiéndole al niño los detalles del comportamiento de las aves: “Se las ingeniaba para tener una regadera con agua, de modo que venían los gorriones y otros pajaritos a bañarse ahí y mi madre los estudiaba. Yo también lo hacía con mucho cuidado, por algo me especialicé en pintar

pájaros y flores. Mi mamá me mostraba cómo observarlos, cómo volaban, cómo se posaban y cómo se movían. He pintado algunos íconos pero no hice retratos al natural de personas, no me interesaba entonces y no me interesa ahora, sí me gusta pintar pájaros y flores, aunque no mucho en paisajes. Si uno se interesa en aprender a pintar tiene que aprender a copiar. Si no sabe copiar no va a aprender a pintar, es así de simple. El pintor ve la realidad a través de su temperamento pero la expresa a través de un estilo. Ahora, que se invente un estilo el solito, si no es un genio... Es algo que no se sabe adónde va. Mi padre decía una cosa muy particular: que hay estilos que son tan fuertes que no dejan lugar para los pintores y que hay pintores tan fuertes que se manifiestan a pesar de los estilos, a través del estilo. También decía que el estilo es el trampolín del pintor genial, la salvación de un pintor mediano y la protección del público de un mal pintor, de la obra de un mal pintor, así no rompen los ojos de quien lo mira”.

“De vuelta al Uruguay, de mis 5 años en adelante, compartí la espera del crepúsculo para ver cómo se produce el rayo verde... Sí, es verdad, porque en la latitud sur si miramos la puesta de sol, cuando se oculta sale como un fognazo verde. Es un instante, como chasquear los dedos; no dura más que eso el rayo verde”.

Para el joven aprendiz, el ojo de su madre era cada vez más “memorable”. Durante la estadía de la familia en Montevideo, que se prolongó hasta la edad de 16 años del hijo, las salidas que Elsa organizaba, por ejemplo, a la feria de Tristán Narvaja, lo dejaban asombrado. Es que su madre “tenía un ojo increíble para elegir las cosas más extrañas, que tenían colores y las formas que a ella le causaban interés”. Esa época coincidió con la construcción de la casa para la familia en la calle Itacurubí. Elsa se dedicaba a conseguir viejos azulejos, tanto en la feria como en construcciones a punto de ser demolidas. Incluso les daba algún dinero a los obreros, para que le rescataran los viejos y bellos azulejos, testimonios del trabajo de artesanos de otros tiempos, difíciles de encontrar e imposibles de conseguir nuevos, según afirmó Marcos. En la cocina —entre otros lugares de la casa— las paredes fueron engalanadas con los azulejos rescatados de un infame final por el ojo “memorable” de Elsa Andrada. “No solamente los azulejos sino las baldosas de mármol, porque también encontró baldosas de mármol en sitios que se estaban demoliendo; era una cosa increíble. Si alguien pregunta de dónde sacaron esas cosas, les cuento y se quedan



pasmados, porque era poco menos que reciclar basura lo que hacía. Tanto ella como mi padre tenían esa capacidad de reciclar cosas que otra gente había desechado y les encontraban un uso y les daban una sobrevida que era poco imaginable”, afirmó Marcos.

En esa casa construida casi a medida fueron contemplados el espacio y la luz para que el área de trabajo de los pintores tuviera los requerimientos indispensables para ser acogedora y a la vez práctica para la labor creativa. “Tenían el taller que construyeron, pero en casa se dio que ellos compartían espacios para trabajar en diferentes lugares. En la calle Itacurubí se puede encontrar el taller en una parte alta y después, si uno bajaba una escalera había otro taller, ambos iluminados por la misma claraboya. La claraboya es un tema bien importante, pues si no está resuelto el tema de la luz se obstaculiza todo el trabajo con la pintura”.

“Cuando Elsa o Augusto pintaban, la cosa era no acercarme, sabía que no debía ponerme a llamarlos ni fastidiar ni preguntar”. La explicación sobre la rutina de trabajo señala que existían al menos dos momentos en el día en que Elsa pintaba: uno era en la mañana temprano y llegaba hasta un poco antes de las doce y media, momento en que se ocupaba de hacer el almuerzo.

En su memoria, Marcos mantiene los momentos “cuando iba a estudiar de tarde sabía que ella empezaría de mañana algunos días —si no había feria, porque aprovechábamos para ir a la feria los viernes, a comprar alimentos—, tenía sus tres o cuatro horas para trabajar. Cuando volvía de la escuela, encontraba que había una obra realizada que estaba fresca. Los cuadros de ella, esos paisajes a los que les dicen *los metafísicos*. La gracia de sus paisajes es que esté todo medido con el compás para que el paisaje quede bien, claramente armonizado. Y entonces ahí se ponía a pintar. Pintar un cuadro no era un trabajo tan rápido. Era algo muy variable, podía terminar un cuadro en la tarde pero eso era poco común, en promedio le llevaba tres días terminar uno, a veces más y a veces menos. Aproximadamente unos tres días, porque el material también tiene una manera de marcar los tiempos; si se está pintando al óleo hay que ver cómo se manejan los tiempos de secado, si es

sobre una tela o sobre un cartón, porque el cartón absorbe el aceite más rápido que la tela, y en cierto sentido, si uno se equivoca en una tela, la raspas. Después estaba el tema de cómo entonar, porque aunque eran paisajes mentales hay una gran observación, por ejemplo, de las perspectivas, de las distancias, de los colores. Mi ma-

dre pintó muchos paisajes al natural también cuando estaba en el taller”.

Elsa tuvo una etapa como tapicista y esa época de elaboración de las piezas también tiene un recuerdo de la niñez en su hijo: “Estábamos en Nueva York, hacía sus trabajos de bordar con cuentas, cosa que sabía hacer muy bien. Había un señor en Nueva York que le vendía las cuentas y todo tipo de artículos originales, similares a las piezas de los indígenas”.



Elsa tenía una gran disposición a colaborar con la tarea de su esposo, Augusto, según el testimonio de Marcos: “Cuando era el tiempo de los retratos la cosa era más divertida. ¡Pobre modelo! Tenía que venir durante dos meses una o dos veces a la semana y estar ahí posando unas cuatro horas, aunque tenía descansos. Augusto en ese sentido era muy exigente. Entonces Elsa venía, les traía café, tostadas, manteca, iba a buscar bizcochos a la panadería porque había que hacerles una merienda sustancial para que se recuperasen”.

La forma de ser y de relacionarse con los demás de Elsa era de mucha naturalidad, advierte Marcos. Lejos estaba de que se pudiera descubrir en ella algún aspecto de excentricidad o esnobismo; era una mujer muy normal, y al decir de su hijo, siempre iba al punto exacto del tema, sin perderse en divagaciones: “No tenía nada de ser extraordinario, era posiblemente de los seres con los pies más en la tierra que haya conocido, así de simple. Era muy inteligente, iba muy al punto. Algunas cosas simplemente no las veía pues no las quería ver, eso le pasa a todo el mundo, y tenía poder de síntesis en su razonamiento, pero era la más normal de las personas. Poseía una curiosa capacidad de hacer amistades, porque era muy tímida por naturaleza según me confesaba; yo le respondía: «sos muy ágil, muy locuaz, una persona muy sociable»”.

Durante su permanencia en el TTG, Elsa Andrada hizo amigas con las que mantuvo la relación a lo largo de los años. Tenía amistades en la pintura pero también fuera del arte. Su hijo tiene presente “el caso de una compañera de escuela primaria con la que tuvo amistad hasta que la señora murió. “Mi madre la cuidó cuando la mujer no se podía valer por sí misma. Después tenía otras amigas que eran también de la familia. Elsa conservaba las amistades a través de las décadas, era una persona muy estable en sus afectos”. Tal vez el caso más evidente sea el de Eva Olivetti, la amiga que la acompañó en su viaje final a Nueva York.

El viaje final a Nueva York fue en diciembre de 2003, cuando las dos pintoras, Elsa y Eva, llegaron a la gran manzana y las recibió Marcos, que ya vivía en la ciudad desde hacía unos años. En Montevideo, Elsa se había caído, y aunque estaba re-

puesta, de alguna manera ese percance sufrido ayudó a extender la visita más allá de lo previsto. Las dos amigas se quedaron hasta febrero y ayudaron a preparar la festividad de Yemanjá, el 2 de febrero. En 2006 en el marco de la misma festividad, Elsa pintó un cuadro sobre la diosa del mar, a pedido de su hijo. De acuerdo con el recuerdo de Marcos, ese fue el último cuadro que su madre pintó: “Había alquilado un lugar con espacio, que tuviese ventanas y luz que le permitiera pintar. Ella tomaba sus apuntes donde fuera, llevaba sus libretas y tomaba apuntes todo el tiempo. Pintó algunas cosas, no mucho al óleo, pero finalmente pintó su último cuadro: una representación de Yemanjá que le pedí porque íbamos a celebrar su día y no tenía la imagen. Yo quería que ella la pintara y me dio el gusto. En dos días la tuvo pronta. Es un cuadro muy lindo, sobre todo si se pone a cierta distancia; se unifica todo y queda muy impresionante, aunque no es grande”.

Poco después Eva Olivetti retornó a Montevideo, pero al mismo tiempo llegó Anhele Hernández y “con él visitaron museos, lo cual era muy bueno; para mí eran como clases magistrales porque los dos tenían no solo muy buen ojo para ver los cuadros sino gran facilidad para explicarlos, para compartir lo que estaban viendo a partir de esa mirada y explicar una cantidad de cosas que uno normalmente no ve en un cuadro, uno solo no las ve”.

Para el hijo el recuerdo de su madre pintora es singular: “Cuando yo pintaba, ella me corregía. Elsa era muy cuidadosa en cómo debía ser yo, en lo que leía cuando pintaba al natural para poder pasarlo a un lenguaje propio del estilo que yo cultivaba. Me entrenó la vista para que observara, el ojo de ella era muy fino. Elsa tenía una notable capacidad de distinguir enseguida cuando a un cuadro le sobraba algo o no estaba bien puesto”.

Elsa Andrada realizó viajes de estudio a Europa en 1950, desde 1954 hasta 1956 y en 1968, visitando diversos países. Asimismo, viajó a Estados Unidos desde 1960 a 1962.

Participó en exposiciones en Montevideo, Buenos Aires, La Plata, París, Ámsterdam, Santiago de Chile y Nueva York. Su obra está presente en Montevideo en el Museo Nacional de Artes Visuales, en el Museo Juan Manuel Blanes y en el Mural del Hospital Saint Bois, hoy en Torre de Antel, y en colecciones privadas de Uruguay, Argentina, Chile, Brasil, México, Estados Unidos de América, España, Francia, Italia, Holanda, Alemania, Israel y Sudáfrica.

Elsa Andrada falleció en Nueva York el 13 mayo de 2010, a la edad de 90 años ■

Day Man ANTÚNEZ

El pintor trashumante

La obra de Day Man Antúnez (1917-1991) se despegó solitaria y alejada. Reúne características singulares en relación con los caminos creativos que tomaron la mayoría de los alumnos del Taller Torres García. Su propio nombre despierta curiosidad, ya que se lo ha escrito de diferentes maneras: para algunos es Daymán y para otros Day Man. Parece ser esta última la forma en que lo llamaban sus allegados. Había nacido en Guazunambí, una localidad rural rodeada de cerros, en el departamento de Cerro Largo.

Su aporte a la plástica fue principalmente como muralista. Tal vez sea el discípulo torresgarciano que más obras de gran tamaño plasmó a lo largo de su vida; la técnica aprendida del maestro lo transformó en el artista que dejó su pintura en cada rincón del país adonde tuvo ocasión de llegar. Los cuadros y murales de Day Man se encuentran dispersos en la gran geografía que el pintor, de alguna manera siempre constructivo, recorrió en su periplo vital.

Todavía se aguarda la ocasión de lograr reunir en un catálogo los numerosos retratos —tanto óleos como acuarelas o incluso dibujos— y murales que el artista realizó en distintos lugares y circunstancias; su inventario, su análisis y su divulgación son materias que permanecen en el debe de una futura investigación. Tampoco se conoce la cantidad de sus obras.

La viuda del pintor, María Adelina Pérez López, lo acompañó en el trecho final de su vida. Ella, bastante menor que él, lo conoció siendo su alumna. Su vida en común tuvo lugar mucho tiempo después del pasaje de Day Man por el Taller Torres García. Afirma que, de esa época del taller, su amigo más entrañable, al que siempre recordaba como a su hermano, era el compatriota Andrés Moskovich, artista plástico fallecido recientemente.

Entre los galardones que Day Man cosechó en su carrera destaca el haber sido uno de los artistas convocados por Joaquín Torres García para pintar la serie de los murales en el Hospital Saint Bois, las 35 obras murales realizadas por pintores del TTG en julio de 1944, en un hecho inusitado tanto por la naturaleza del emprendimiento como por la diversidad y la cantidad de obras que fueron producidas por un importante y numeroso grupo de artistas, alumnos de Torres García y el propio maestro, en el ambiente del arte local de la época.



“Day Man fue un gran pintor, dibujante y escultor. Esculpió a Artigas en Punta del Diablo y le hizo un busto en Minas. Pintó excelentes retratos, al óleo y en acuarela; paisajes a lápiz. También hacía caricaturas. Creó murales por muchos lugares en diversos departamentos de nuestro país. Sospecho que fue el alumno del TTG que más obras dejó en el interior de Uruguay, aunque también se ubican varias en la capital”, dijo su viuda.

A su vez, Day Man fue un gran precursor en la docencia artística para un gran número de jóvenes que se acercaban, inquietos e interesados en conocer las herramientas de la pintura y en convertirse en sus alumnos. De esta manera “formó talleres en diferentes sitios”, explicó María Adelina, “dejando una secuela de discípulos artistas, muchos de ellos de gran trayectoria”.

Era tan intensa su actividad que logró, además de impartir clases y de formar talleres de pintura en lugares muy alejados, pintar numerosos retratos y vivir de ello; algo que debería ser lo lógico, pero no es lo usual. Gracias a esta modalidad, esas obras se encuentran entre las más dispersas y seguramente menos preservadas, ya que en su mayoría permanecen en el entorno de las familias para las cuales las pintó.

Aficionado a la numerología, la alquimia y la metafísica, esta combinación lograba profundizar más su singularidad y su particular mirada sobre el arte y el hombre. Day Man siempre fue un viajero asiduo: “Visitó Estados Unidos, casi todos los países de América del Sur, América Central, Europa y también Oriente”, afirmó su viuda.

En nuestro país su derrotero lo llevó a vivir en muchos parajes, dejando en cada uno de ellos rastros de su obra. Se han encontrado trabajos suyos en Paysandú, Durazno, Salto, Castillos, Paso de los Toros, Aguas Dulces y Punta del Este,

donde vivió sus últimos años. Antúnez desarrolló el constructivismo aportando su visión personal. Su discípulo y amigo **Ricardo Pickenhayn dijo al respecto:** “A comienzos de la década de 1960, Day Man aporta a este original arte universalista sus constructivos disociados, con una gran visión estructural que sintetiza, aún más, la geometría de las formas dentro del plano. De esta manera, la trama se vuelve más uniforme y equilibrada en un espacio bidimensional donde no cabe la falacia de lo anecdótico”.

Casi ausente del sistema de galerías tuvo, no obstante, alguna incursión esporádica; en 1968 presentó exposiciones en las galerías Arte Bella y Aguerre, ambas en Montevideo. En 2008, en una importante casa de remates, una obra de Day Man se cotizó a muy alto precio, despertando el interés sobre este pintor casi nómada y del que poco se ha ocupado el mundillo del arte nacional.

En una oportunidad, en la época del Taller Torres García, “... fueron Horacio Torres y él al escritorio, a la mesa de trabajo de don Joaquín y resolvieron, sin ninguna mala intención, solamente en la búsqueda de un objeto o herramienta, algo como un compás áureo diferente, que pensaban que utilizaba en secreto y que no lo mostraba. Hay que aclarar que Torres García pintaba a solas, sin que nadie lo viera. La curiosidad de dos de sus alumnos avanzados y audaces, con cierta rebeldía propia de la juventud, los llevó a esa pillería. El resultado para

Day Man no fue positivo. ¡Claro, Horacio era el hijo y Torres lo habrá censurado, pero no de la misma manera que lo hizo con Day Man!”, refiere María Adelina.

De las estadias en ciudades del interior existen muchos cuentos que lo describen como a un artista con una importante impronta torresgarciana a todas horas. La historia recrea que Day Man hizo una protección para una huerta con un entramado, con algún vegetal que seguía el diseño y la espaciosidad típicos que le había enseñado el maestro.

Su viuda conserva otra memoria específica que Day Man le confió sobre la lejana época del taller y que hace referencia a la forma que tenían —al parecer todos— los integrantes del taller en su manera de caminar. “Otra de las características de la gente del Taller Torres García era una modalidad que los pintores habían adoptado, que Day Man contaba: todos caminaban con una postura agobiada imitando al maestro, y Day Man, entonces, con su rebeldía innata y su gran personalidad, caminaba totalmente erguido. Por supuesto que él admiraba y mucho a don Joaquín”, reconoció quien fue su esposa.

Day Man Antúnez fue el alumno de Torres García que, con su accionar en el interior del país, multiplicó la presencia del constructivismo en lugares apartados, donde no se lo conocía.

Falleció en Punta del Este, en 1991 ■



Guido CASTILLO

La palabra escrita

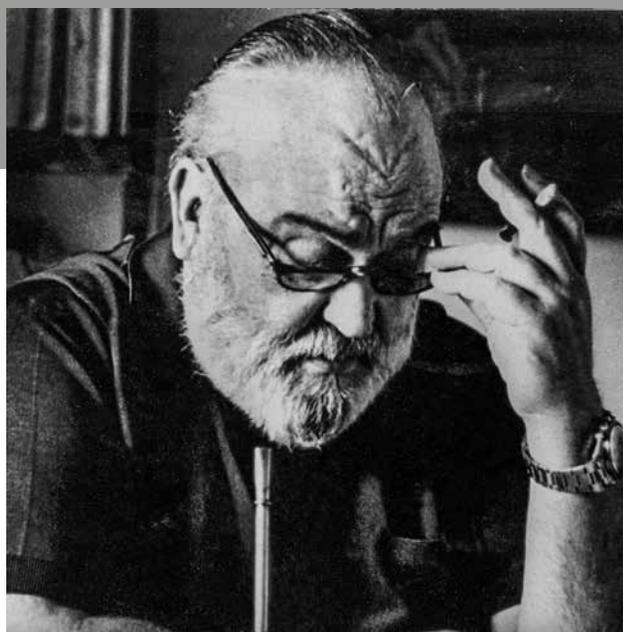
Cercano o integrante de la llamada “generación del 45”, profesor de Literatura, escritor, ensayista, conferencista y periodista, Guido Castillo fue un fiel y consecuente intelectual, próximo no solo a los escritores y poetas sino también amigo y muchas veces vocero, interlocutor genuino y oficial del Taller Torres García (TTG), así como colaborador inmediato del maestro del constructivismo en Uruguay.

Su hijo Fernando mantiene presente los comentarios de su padre en torno a los comienzos, cuando siendo Guido un joven de 16 años se encuentra con Joaquín Torres García y le muestra —luego de insistir— unos poemas de su autoría.

Aunque nació en Montevideo, Castillo fue un salteño más, ya que su madre llegó a la capital con los propósitos exclusivos de la atención del parto y del nacimiento de su hijo. Luego de unos días retornaron a Salto. A la edad de 16 años, Guido y su padre tuvieron una discusión que terminó con el alejamiento del hijo de la casa paterna y el viaje, sin dinero ni recursos, a Montevideo. Deambuló por la ciudad, seguramente haya dormido a la intemperie, y en esas imprecisas circunstancias es que Guido Castillo conoció a Gonzalo Fonseca, que estaba viviendo “una situación parecida porque se había distanciado de su padre y residía en una especie de sótano, creo que por Capurro”, citó Fernando.

“Mi padre lo cuenta en un artículo que fue ampliamente publicado: que él vio a Torres después de una conferencia y luego fue con Fonseca, quien le mostró las obras que estaba pintando. Fonseca termina quemando los cuadros porque Torres, después de decirle lo que estaba bien, criticó pormenorizadamente las pinturas. Es por eso que Fonseca decidió convertir los cuadros en leña. A partir de ahí, mi padre empezó su propia relación con Torres. Le llevó unos poemas porque Torres se lo pidió, ya que mi padre era muy tímido; Torres insistió y al cabo se los mostró”.

“Papá inició su trato con Torres quizás en 1944, tendría 22 o 24 años. Fonseca era un poquito mayor; Augusto era nueve años mayor que mi padre, en cambio Horacio era menor que él. Los hermanos se llevaban bastante diferencia porque en el medio estaban Ifigenia y Olimpia. A Horacio lo conocí muy



Fotografía Sr. Cañeque, cortesía familia Castillo.

poco porque se fue a Estados Unidos muy pronto, igual que Fonseca”.

Esa relación de Guido con el maestro fue creciendo en poco tiempo. Cuando aparece la idea de una publicación periódica que reflejara las posturas estéticas y filosóficas del TTG fue la circunstancia perfecta para que Castillo oficiara de redactor responsable de la revista *Removedor* y se convirtiera en uno de los periodistas que más escribió en la publicación a lo largo de su existencia.

Fernando afirmó que “... fue una relación de mucha confianza entre mi padre y Torres respecto a todo el tema de prensa escrita y de literatura. Mi padre se encargó de *Removedor*, fue el secretario de redacción y el director responsable desde el número uno hasta el último. Incluso fue quien habló en el cementerio cuando murió Torres, el que pronunció el discurso en su homenaje”.

Castillo no fue artista plástico, rodeado por los alumnos y por Torres García aplicó su arte y ejerció su oficio como un anexo a la tarea creativa de ellos. Fue el responsable, en buena medida, de hacer conocer las opiniones del maestro ante los problemas del arte y la sociedad, de la estética y de las posturas filosóficas que el TTG desplegó en un momento en que, desde distintos sectores, el fuego era nutrido contra las posturas que ellos defendían y que, por lógica, contraatacaban con firmeza.

Castillo hijo no tiene recuerdos de los tiempos del TTG, la corta edad que tenía en ese entonces no se lo permite. Pero sí está en su memoria alguna reminiscencia de los tiempos que siguieron al cierre del taller, que para algunos ocurrió en el año 1962: “Yo tenía entre 11 y 12 años en esa época, en realidad no puedo describirla con exactitud. Alguna vez fui con mi padre y sí me acuerdo de las reuniones que tenía con frecuencia, durante toda su vida, no solo las del taller”.

Guido también desarrolló una gran amistad con el hijo mayor del maestro, Augusto. Esa amistad más adelante sería heredada, de algún modo, por su hijo Fernando, en el exilio en Barcelona. En la época del TTG “muchos alumnos frecuentaban mi casa, también venían a menudo a la casa de mi abuela materna. A través de Jorge y Rodolfo Visca, que eran alumnos del taller, mi padre conoció a mi madre; se integró al TTG por medio de Gonzalo Fonseca pero fueron los hermanos Visca quienes le presentaron a mi mamá. Los miembros del taller con los que más camaradería tuvo mi padre fueron Fonseca, que fue el que lo conectó, Augusto sobre todo y con gran afecto, y Jonio Montiel con quien compartió, desde diferentes ciudades, la larga estadía en España, donde se veían a menudo. Y con algunos «alumnos de alumnos» como Carlos Llanos, que era muy asiduo al taller”, contó Fernando.

“He visto fotos de mi padre en las publicaciones del taller. Recuerdo particularmente algunas, una que es la tapa del n.º 20 de *Removedor* y un par más donde están casi todos, incluyendo a Torres”.

“De la época en que escribía en el *Removedor* no me acuerdo de nada; cuando se escribió el último número, yo era aún un bebé”, indicó Fernando. De todas maneras, la palabra escrita permite conocer que “eran tremendamente combati- vos, si se leen los artículos de mi padre surge que «estaban contra el mundo entero». Al final Torres y todos los otros artistas recibían palos por todos lados y devolvían los golpes, era un «toma y daca» entre ellos y el *establishment*. Hay números redactados por él exclusivamente. Prácticamente todos los artículos son suyos. Torres escribía bastante y con alguna frecuencia también Sarandí Cabrera, pero el que más escribía era mi padre. Eran colaboradores esporádicos Roberto Sapri- za, Héctor Ragni, Luis San Vicente, Guillermo de Torre, Theo van Doesburg, entre otros”.

“Era una persona con una gran cultura, sabía un poco de todo: de arte, de filosofía y de literatura. Dominaba varios idiomas, era un gran conversador, escribía y lo hacía muy bien. Tiene textos bellísimos, subyugaba con el verbo. Era un gran orador, daba conferencias buenísimas, en las que nunca leía nada, hablaba directamente y también tenía los conoci- mientos de un hombre de bar, con calle”, sostuvo el hijo de Guido Castillo respecto de su padre.

En el libro *Antología del ensayo uruguayo*, de Carlos Real de Azúa, publicado en 1964, el autor señaló sobre Castillo: “... recargado de deberes y trabajos pero siempre dispuesto a pos- tergarlos en torno a la mesa y al diálogo, vivaz, permanentemente fatigado pero sacando de su cansancio fuerzas para un animoso, gozoso, encandilado vivir. Castillo Meirelles, salteño de origen y montevideano por necesidad, se enderezó, tras

unos años de bohemia juvenil, hacia la senda habitual del profesorado, en su caso de filosofía, de literatura y de lenguas muertas”.

“Mi padre era profesor del Instituto de Profesores Ar- tigas. Junto a Real de Azúa, Bordoli y Díaz eran los únicos profesores de Literatura. Le gustaba llevar a los alumnos de su clase al bar de la esquina. Disfrutaba mucho la tertulia”, acotó Fernando.

La presencia de Torres García fue determinante, y en buena medida siempre constante, era “el que más contaba”. La obser- vación precisa sobre el maestro es elocuente: “Decía que Torres tenía una gran rapidez pintando, nunca dejaba un cuadro para el otro día, empezaba y terminaba todo el mismo día. Muy rá- pido. Tenía mucha facilidad, mucha soltura y pintó muchísimo”.

“Creo que mi padre era muy buen profesor de arte, escri- bió mucho sobre Torres García y acerca de Augusto también. Es autor de un libro sobre Augusto que explica su obra. Era un hombre muy bondadoso, de muy agradable conversación. Lamentablemente en una parte de mi vida, en mi juventud, lo vi poco porque él vivía en Madrid y yo en Barcelona”.

“Fue amigo de una cantidad de gente: Francisco *Paco* Espí- nola iba a mi casa a cenar; Onetti también venía muy seguido y era el padrino de mi hermana Beatriz; nos visitaba Felisberto (Hernández), al que le decíamos «el gordo banana» porque un día de apagón —yo tenía 5 o 6 años y dejé una banana en la pileta en el lavatorio, en el lugar donde va el jabón—, Felisber- to, que era muy gracioso y nos caía muy bien porque era muy simpático con los niños, sale del baño y se da el gran chiste cuando dijo: «Está un poco pegajoso el jabón». A partir de ahí le dijimos «el gordo banana» porque se había lavado las manos con una banana. También nos frecuentaban Augusto Torres y su esposa Elsa Andrada. Venía muchísima gente”.

“Cuando yo era niño mi padre era una figura. Estaba poco en casa. Venía cada día pero daba clases en el IPA, tra- bajaba en el diario *El País*, además de su participación en la página cultural del diario, participaba de un programa en el canal 12. En fin, tenía cantidad de actividades y en una época también daba clases en la Facultad de Humanidades. Enton- ces, no estuvo muy presente, era como una imagen que veía los domingos. Yo estaba siempre con mi madre y después mi padre se fue a Madrid en el año 73. Yo viajé a Madrid al año siguiente, estuve unos meses y luego me instalé en Barce- lona. Estábamos con esa distancia, cada año nos veíamos en Madrid, o cuando él venía para pasar la Navidad conmigo, en Barcelona”, reseñó Fernando.

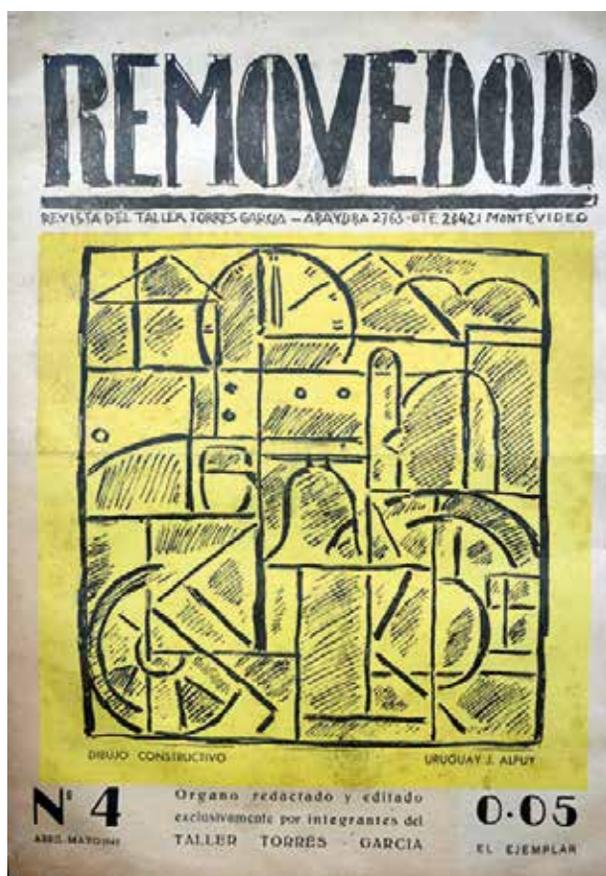
El exilio fue también una consecuencia para Guido Cas- tillo, por las condiciones que se vivieron en Uruguay en los años setenta. Continúa narrando Fernando: “Mi padre fue va-

rias veces a España a dar conferencias. Lo habían invitado a dar una conferencia sobre Onetti en 1973. Estaba allí cuando en Uruguay se produjo el golpe de Estado. El nombre de mi padre estaba en unas listas de votación, no era político en absoluto, pero figuraba en las listas de Unidad Popular (dentro del Frente Amplio) que encabezaba Enrique Erro. Le aconsejaron que mejor no volviera. Él fue a Madrid por tres meses; llegó en mayo y en junio fue el golpe de Estado y por eso tuvo que quedarse. Nuestra familia se trasladó a España. Tuvimos algunos problemitas. A mí me costó mucho sacar el pasaporte. Mi padre tenía buena relación con Juan Tena Ibarra, el entonces presidente del Instituto de Cultura Hispánica, que había sido agregado cultural de la Embajada de España en Uruguay y se había hecho muy amigo de mi padre, de Augusto Torres y de otra gente del arte de Uruguay; si bien casi todos eran afiliados a sectores de izquierda no era gente muy involucrada en política. Mi padre hizo que me invitaran a un congreso de periodistas —yo era periodista en aquella época— en el Centro de Cultura Hispánica; me mandan una carta con la convocatoria y como venía de la España franquista las autoridades uruguayas me permitieron ir al simposio. Saqué pasaje de ida y vuelta, pero me quedé. Mi madre tuvo que liquidar todo lo que había en la casa; fue una pena, pues mi padre tenía más de diez mil libros, se perdió mucho”.

“Él escribía mucho sobre Homero y sobre Goethe. En Madrid hizo de todo: guionizó, con Antonio Taco Larreta, para el programa de televisión del Curro Jiménez, dio clases en la Universidad Menéndez Pelayo, trabajó para revistas populares. Publicó ensayos de arte y de literatura; más de literatura. Escribió un guion sobre Goya, para el Curro Giménez. La serie tuvo 39 episodios. Taco había escrito solo los primeros 13, los restantes fueron producto de las plumas de tres autores: el propio Taco, mi padre y, en sus inicios, mi hermano Álvaro Castillo (1948–2015). También incursionó en el cine; escribió muchos artículos para talleres literarios y, por supuesto, para diversos medios de prensa”, apuntó Fernando.

La obra de Guido Castillo se encuentra en revistas culturales como *Entregas de la Licorne*, *Asir*, *Removedor*. Es autor de trabajos críticos: *30 dibujos constructivos* (1952), *Fausto* (1962), *África*: pinturas de viajes de Carlos Páez Vilaró (1963), *Tres fragmentos de Don Juan el Zorro, de Francisco Espínola* (1968), *Notas sobre Don Quijote* (1970), *Garcilaso* (1974), *Virgilio* (1974), *Primer manifiesto del constructivismo por Joaquín Torres García* (España, 1976), *Augusto Torres* (compilación con Elizabeth Fonseca, EEUU, 1986), *Eva: vida y obra de Eva Díaz Torres* (con Anhel Hernández, 1996), entre otras publicaciones.

Guido Castillo falleció en Madrid el 29 de diciembre de 2010, a la edad de 88 años ■



Josep COLLELL

Cerámica y pintura

En la actualidad, la obra de Josep Collell tiene su lugar físico en el museo que lleva su nombre, Casa Collell, para aquellos que quieran conocer más y bien de cerca el legado que significaron treinta años dedicados al trabajo junto a su esposa, Carme Cano, creando y fabricando cerámica, pero además, dejando su herencia como pintor e integrante del Taller Torres García.

Su acercamiento al taller se agrega al de varios extranjeros que llegaron y se sumaron al trabajo de otros, en el sentido más profundo de la búsqueda de los aprendizajes que hicieran posible desarrollar una forma de creación personal, conducidos por los parámetros del constructivismo de Torres García y su importante insumo filosófico. Es así que Collell llegó un día al sótano del Ateneo, preguntando si allí era el TGT, ese lugar que conocía de oídas en la España que había dejado atrás y que se debatía entre ruinas todavía, en la posguerra de Franco, con escasa comida y menos futuro.

Josep Collell había nacido en Cataluña, en la ciudad de Vic, a unos 60 kilómetros de Barcelona, el 18 de julio de 1920. Estudió para mecánico tornero, oficio que le permitió vivir también en Montevideo en los comienzos difíciles. Su esposa, Carme Cano, también oriunda de la misma ciudad, esperó tres años para reencontrarse con Josep, luego de un casamiento por poder. Al joven Josep, en Vic, el gusto por el arte lo llevó a integrar un grupo de pintores jóvenes llamado Els 8 (Los 8), del cual se destacaron algunos integrantes. Seguramente en esta época Josep debió conocer el nombre y la obra de Torres García. Cuando llegó a Montevideo buscando al maestro, este ya había fallecido meses atrás.

El matrimonio no tuvo hijos, pero la cercanía con los integrantes del taller generó amistades y afectos. Entre los amigos entrañables de la pareja de catalanes se encontraban Antonio Pezzino y su esposa, Leticia Barrán. Una de las hijas de la pareja, Josefina Pezzino, es ahijada de los Collell y es la continuadora de su obra, impartiendo la enseñanza de la cerámica de la forma en que la entendía su maestro, del que fue alumna desde los 12 años, y a su vez abriendo al público las puertas de lo que fue la casa de los ceramistas en las calles Durazno y Yaro, creando el museo que lleva el nombre del emigrante, exponiendo una nutrida colección de piezas



hechas por los Collell. Josefina hace constar que en el museo se llevan a cabo las clases en la actualidad. Este lugar es para ella, además de su espacio de trabajo, un entorno que le habla de muchas cosas del pasado, y cuando se le pregunta por la casa, ella señala: “Me hace acordar a cuando yo venía de chica a las clases con Collell y con Carmen, su esposa. O cuando me sentaba en el cordón de la vereda con Collell y prendíamos las hojas secas de los árboles... Yo entonces era muy chica. Al olor de café en la casa, esas cosas, y obviamente al taller y a todo lo que aprendí con ellos”.

“Fue en ese verano en que terminé la escuela, tenía 12 años... Collell no quería niños en las clases. Ellos antes vivían en la calle Juan Paullier y Dante (hoy Haedo), en una casa de altos. Me acuerdo de haber ido más chica, veía a la gente, las clases, todo; ellos fueron mis padrinos. Yo iba a visitarlos con mis padres, me acuerdo de esas imágenes como desde abajo, sería muy chica, hasta que un día, tanto, pero tanto insistí —yo era muy callada y tímida— que Carmen le dijo a Collell: “Ya terminó la escuela, ya empieza el liceo...”, en las clases entraban chicos de 16 años en adelante. Y como era callada y tranquila se ve que no molestaba mucho. Collell me hace acordar a esa época, la década del setenta, la dictadura. Era un lugar donde la gente que venía se refugiaba mucho en ese carisma que tenían ellos”.

En la memoria, las clases que impartía el matrimonio están vivas y presentes para la muy joven discípula de entonces: “Ellos eran gente muy austera. Tenían muchos amigos y siempre estaban dispuestos a dar lo que fuera. Pese a que Collell tenía fama de muy severo, era muy noble y de gran corazón, pero en las clases no le gustaba que la gente viniera porque sí nomás, como a tomar el té: en las clases tenías que trabajar. Josep siempre era mucho más estricto y Carmen más suave, entre los dos se complementaban. Las clases las daban ambos.

Si bien Collell era el maestro, el que conducía, con Carmen trabajaban a la par”.

El vínculo de afecto entre los compañeros del TTG fue, en muchos casos, uno de los fuertes estímulos que entre ellos tejieron. El padre de Josefina, Antonio Pezzino: “... siempre contaba cuando entró Collell por primera vez al taller. Era en el Ateneo, decía que bajó la escalera, con la boina puesta, y preguntó: «¿Acá es el Taller Torres García?»». Él llegó a Montevideo a principios de 1950. Hacía poco que había fallecido Torres, no hacía ni un año; vino a Uruguay en esa época que estaba Franco en España. Después de la guerra civil, la gente quedó muy mal económicamente, comían lo que podían. Como muchos españoles vino buscando la América, también. Llegó aquí a raíz de que tenía un tío fraile que había venido a Uruguay”, narró Josefina.

El primer profesor que tuvo Collell fue Julio Alpuy, con el que tomaba clases de pintura. También él será uno de sus primeros amigos cercanos del taller; se fue a vivir al apartamento que Alpuy alquilaba en la calle Nicaragua. A principios de la década del 50 el taller recibe, como obsequio de Jorge Piria, un horno de cerámica. En él comienzan a hornear las primeras piezas vidriadas. Entre los integrantes del TTG que se interesan están Julio Alpuy, Horacio Torres, Manuel Pailós, Antonio Pezzino, José Gurvich y Manuel Otero. La influencia y el impacto que significó el conocimiento de la cerámica precolombina, y que estuvo presente en los viajes que integrantes del taller hicieron en la década anterior a Perú y Bolivia, fue reavivado por el uso de ese horno, y así pudieron descubrir la técnica. La idea era que el lenguaje constructivo tuviera su expresión en la cerámica como una forma más accesible para su producción y venta.

Josefina manifestó que tal vez hubiera sido Gonzalo Fonseca uno de los primeros integrantes del taller en interesarse por la cerámica: “En esa época vivía en el Cerro y había empezado a experimentar con el barro que encontraba allí. Ya había hecho esculturas en piedra y era un artista que había trabajado con gran cantidad de materiales. Collell lo visita en el Cerro. Fonseca le muestra su horno, uno común, de pan. Experimentan un poco, ponen cosas en el horno, juntan el barro de ahí; por otro lado, había una fábrica de cerámica comercial que los alumnos del taller comienzan a frecuentar. Al primero que se le ocurre ir a la fábrica es a Fonseca, luego irá mi padre, Alpuy, Horacio; van todos, creo. Esas cerámicas que aparecen por ahí, que tienen formas iguales, son las que los alumnos pintaban sobre las piezas ya pasadas por el horno una sola vez; eran piezas de molde y ellos les adaptaban el constructivismo. Lo que buscaban era el soporte, no la fabricación de la cerámica en sí. A su vez, Fonseca había empezado a experimentar con el barro del Cerro, pero a fines de los cincuenta, se va de Uruguay”.

“Gurvich fue de los que experimentaron con la cerámica en cuanto llevaron el horno al taller. Cuando estuvieron en París con mi padre, ellos hicieron cerámicas; esa fue como la introducción para Gurvich. Mi padre ya había experimentado en el Cerro con Fonseca; aprendieron muy bien el engobe, porque hay piezas de Gurvich de esa época que son como en simultáneo a las que experimentaba Collell. Los dos lograron el engobe. Nunca trabajaron juntos; Collell había experimentado más en la técnica y Gurvich empezó a interesarse en la cerámica en Europa. Cuando él vuelve a Montevideo, mi padre se va de la casa del Cerro, en 1956. Al año siguiente llega Gurvich y ese horno ya estaba en la casa. Él sigue experimentando, se muda a la otra casa y fabrica un nuevo horno. Las piezas de engobe las hizo en Europa, acá las trabajó poco. Creó mucha cerámica antes de irse y en Nueva York, también”, relató Josefina.

De acuerdo con su testimonio, en internet pueden encontrarse piezas de cerámica pintadas por compañeros del TTG de este período “con esa forma industrial, de Alpuy, de mi padre, Pezzino, de Gurvich, todas con la misma forma. Hay una foto de una pintada en azul que es de Gurvich. Este es un poco el origen de la cerámica en Collell”. “A fines de los años cincuenta en la casa del Cerro se queda mi padre viviendo por seis años. Collell frecuenta la casa y en ese mismo horno de pan empiezan a experimentar con otro compañero del taller que se llamaba Carlos Martínez, que fallece joven. Los hermanos Visca también van al Cerro. Empiezan a hacer la técnica que se llama engobe bruñido. Esta técnica la usaron los egipcios, los griegos y los romanos; consiste en la utilización de óxidos, puede ser óxido de hierro, con los que se obtienen los rojos, o el manganeso. El engobe general es el que se hace cuando está la pieza húmeda, en ese estado de «cuero» en que no está ni blanda ni seca, se le pasa una piedra muy lisa arriba de los óxidos y eso le otorga esa textura suave. Solo que Collell lo adaptó de otra manera. Lo que caracterizó a Collell en la técnica fue que tenía su visión de pintor, de artista plástico; quería justamente lograr pintar sobre la cerámica. Experimentó mucho hasta poder alcanzar los tonos y consiguió llevar la pintura de caballete a la cerámica. Hay muchas otras maneras de hacer el engobe, Collell lo logró con su técnica propia”.

El 28 de julio de 1955 fue inaugurado el primer Museo Torres García en la calle Sierra (hoy Fernández Crespo) en las inmediaciones del Banco Hipotecario, con motivo del aniversario del nacimiento de Torres García. Al matrimonio Collell le ofrecen la tarea de vigilar y resguardar el museo a cambio de un lugar donde pudieran instalarse. Así ocurre, y además del espacio para vivienda, se les concede el uso de un altílo que tenía la edificación. En ese espacio Collell instala su taller. En 1962, Collell se trasladó a la calle Juan Paullier y en 1976 a

Durazno 1797, sede actual del museo y de los cursos de cerámica. Durante los treinta años en que el matrimonio impartió clases acudieron a su taller tanto pintores como ceramistas.

El conocimiento y la experimentación llevaron a Collell y a su esposa a destacarse en la enseñanza de la cerámica. “Hubo alumnos que eran del taller. Eva Olivetti comenzó haciendo cerámica; mi madre, Leticia Barrán, también fue su alumna. Angelina de la Quintana, Norma Calvete, que hizo junto con Carmen piezas para vender en la librería Mosca. Josep también producía. En los años setenta fueron característicos los juegos de café hechos por él. La gente de la Facultad de Arquitectura los compraba a menudo; Rosario Castellanos me dijo una vez que tenía un plato de Collell, que se lo habían regalado sus compañeros cuando estudiaba Arquitectura. Collell recibía muchos pedidos. El arquitecto Payssé Reyes les encargó a muchos artistas del taller variados aportes para la casa que se construyó en Punta Gorda. Después hizo el edificio

de la Embajada uruguaya en Buenos Aires, ahí hay tres fuentes murales, de las últimas obras en cerámica que hizo Collell, ya que después se dedicó a la pintura”.

A partir de 1985 y hasta su fallecimiento, Collell no volverá a la cerámica, se dedicará a la pintura, su primera pasión. Del matrimonio sabemos que “pocas veces viajaron juntos, nunca dejaron de dar clases. Se turnaban para viajar. Por lo general, Carmen se quedaba en verano con las clases”. A fines de los sesenta, Collell hizo dos excursiones con alumnos por Perú y Bolivia. También viajó a España en más de una ocasión. Fue invitado por Intendencias del interior a dar cursos en algunos departamentos, San José y Rocha, de los que me acuerdo. En Rocha hay alguna cerámica que tiene influencia de Collell”, concluyó Josefina.

Josep murió el 21 de julio de 2011. Poco tiempo después, el 11 de diciembre del mismo año, fallecía su esposa, Carmen ■



Walter DELIOTTI

Reconocimiento y perfil bajo

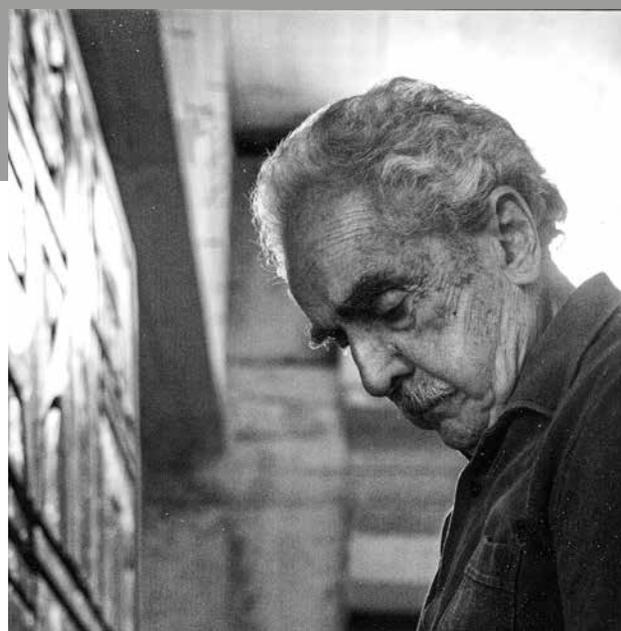
Al igual que muchos otros compañeros del taller, Walter Deliotti dedicó toda su vida a la creación artística, desde los lejanos años de la década del 40, cuando comenzó a pintar, hasta los últimos momentos en que su salud y su edad se lo permitieron, ya entrada la primera década del siglo XXI.

Deliotti nació el 2 de octubre de 1925 en Montevideo. Era un joven veinteañero cuando descubrió su vocación y su talento; eso lo condujo a comenzar el aprendizaje del oficio y el arte de la pintura.

Su segunda esposa, Susana Valero, testimonia que la vida del pintor fue casi siempre solitaria. Se casó por primera vez ya cincuentón y quedó viudo al poco tiempo: “Lo conocí porque mi hija se casó con un sobrino de él, fue por contacto familiar en la casa de mi cuñada, que era la suegra de mi hija. En ese momento él estaba casado y yo divorciada, pero un poco después enviudó y empezamos una relación y no demoramos en casarnos, en el año 1988”.

“Fue una persona que toda la vida vivió solo”, confirma su viuda, “tuvo una vida muy individualista”. Deliotti trabajaba desde muy joven en los casinos municipales, tenía su actividad en la noche y durante el día debía descansar. “Tenía sus costumbres, hacía gimnasia en el Club Rowing; es lo que él me contó, porque en esa época yo no lo conocía”.

El recuerdo de Susana nos lleva a 1983, cuando “Deliotti se casó con una señora con quien tenía una relación sin concretar desde hacía muchos años y se fueron a vivir a lo que era la casa de Alpuy, en la calle Magallanes. Están juntos hasta el año 87. La señora tenía su misma edad. Ella fallece y Walter vuelve a quedar solo”. “Nosotros nos casamos cuando Walter tenía 62 años. Siempre fue un hombre solitario, nunca tuvo hijos ni relaciones familiares parecidas. Yo tengo dos hijos de mi primer matrimonio y con ellos formamos una familia, aunque fueran grandes. Con mi hija compartíamos el hogar, era muy cercana, y aun mi hijo, que era estudiante en una escuela agraria y que solo venía los fines de semana, se integró al núcleo. Logramos eso respetando sus costumbres peculiares; sus hábitos de soledad lo hacían tener una forma de ver la vida distinta a la mía, pero nos llevábamos bien y congeniamos mucho”.



Deliotti entró a trabajar en los casinos a los 19 años. A los veintipocos comenzó a sentir que había un vacío en su existencia, que su empleo, sus amigos y sus idas al club a hacer gimnasia no alcanzaban para colmar su vida. Su primo Raúl Deliotti, también funcionario de Casinos, era aficionado a la pintura y lo invitó a integrarse al grupo que pintaba en los campos de Mendizábal, en las inmediaciones de avenida Italia y avenida Bolivia, en Carrasco. Eran varios los jóvenes pintores que utilizaban esa locación para ejercitar su gusto por el arte en pleno contacto con la naturaleza, en un lugar donde la ciudad todavía no había llegado. En esos encuentros conoce a Alceu Ribeiro: “Raúl le presentó a Alceu y empezó a tomar clases con él y permaneció unos años con este discípulo de Torres García, desde 1948 hasta su ingreso al TTG en el año 1954”.

“En esos años entraron al taller muchos de los que serían importantes pintores de nuestro país. Hacía unos años que el maestro había fallecido pero el centro de enseñanza de arte se mostraba muy dinámico. Al frente de las clases iniciales de dibujo estaba Julio Uruguay Alpuy, el primer profesor de Deliotti en el taller. Lo que él quería era pintar, pero Alpuy era muy exigente, entonces lo hacía dibujar y dibujar constantemente”, dijo su viuda. Luego recibió clases de pintura de Augusto Torres.

El gusto por la pintura y la pasión que se despierta en Deliotti lo llevan, en pocos años, a formar parte de las exposiciones que se hacían en el taller y a sentirse parte del núcleo de pintores. En los tiempos del taller “parece que eran muy unidos y se apoyaban muchísimo uno al otro, no había competencia sino colaboración entre todo el grupo. Pero no duró demasiado, se fue Alpuy y quedó Augusto, pero él no quiso permanecer al frente del taller. Entonces al poco tiempo se

cerró, pero ellos continuaron reuniéndose los domingos para charlar, para mostrarse lo que habían hecho y para criticarse sanamente. Durante un tiempo los domingos de mañana hicieron eso. Después, de a poco, empezaron a faltar hasta que el grupo se deshizo. Más adelante se juntaron cuatro o cinco pintores (y pintoras) que hacían desnudos y se reunían en la calle Magallanes o en el taller de casa, en Carrasco; traían un modelo y trabajaban en conjunto sobre desnudos. De todas maneras, él siempre estaba haciendo exposiciones y contactándose con uno o con otro. Por charlas por teléfono o algunas veces se encontraba con algún pintor, siempre mantuvo una buena relación con todos”, recordó Susana.

De esa interacción entre los artistas surgen las amistades, algunas entrañables. Susana describió el núcleo de los más allegados entre los compañeros del TTG: “De ese grupo de compañeros y colegas pintores del taller, entre los que consideraba amigos más cercanos estaba Julio Alpuy, por supuesto, que fue un gran amigo de Walter. Incluso en el año 80 estubo viviendo en su casa de Nueva York; ahí le enseñó serigrafía y una cantidad de cosas que desarrollaron durante su estadía en Estados Unidos. También Augusto, que vivía frente a nuestra casa en la calle Cuneo Perinetti, con quien nos visitábamos a menudo, los cuatro: nosotros y Augusto con Elsa Andrada. Walter le pedía su opinión sobre los trabajos porque para él siempre seguía siendo su profesor; además lo consideraba el mejor pintor luego de su padre, el maestro. Tenía muchos compañeros a los que apreciaba pero no con una amistad tan fuerte como la que existía con Augusto y con Alpuy (con quien hablaba por teléfono, ya que residía en Nueva York). Después estaban Alceu y Edgardo Ribeiro, que lo apoyaban muchísimo, charlaban a menudo, sobre todo con Alceu. Asimismo, con Anhele Hernández, que regresó después de vivir mucho tiempo en México con su esposa y sus hijos. Manuel Otero era muy amigo de mi marido, lo quería muchísimo. Otero era una persona excelente, al igual que toda su familia, con la que teníamos una muy buena relación. Era muy humilde, de bajo perfil y un excelente pintor”, afirmó la viuda de Deliotti.

Entre las amistades, su antiguo profesor Alpuy siguió manteniendo un lugar de preponderancia. Cuando el amigo residente en el exterior llegaba a Montevideo no perdían ocasión de encontrarse. Susana recuerda que ella “lo vio dos o tres veces”, “tuve muy poca relación con Alpuy porque nosotros nos casamos en el 88 y Alpuy vino después al país solo una o dos veces, en las que fuimos a alguna exposición de él”. No quiere olvidarse del matrimonio Collell: “Nos hablábamos, los visitábamos. Ellos no salían nunca, pero nosotros íbamos a verlos. Sobre todo Walter iba a verlos muy seguido al taller y Carmen nos llamaba todas las semanas”.

También aparece José Gurvich. La viuda conserva un re-

cuerdo que le transmitiera Deliotti sobre el pintor del Cerro: “Mi esposo tenía una buena relación con Gurvich, por lo que me contaba, en especial una anécdota. Cuando Alpuy se fue primero a Colombia, no sé bien cómo fue su periplo, le dejó a Walter el taller que estaba por la iglesia de la Aguada, cerca del colegio Sagrada Familia. Walter alquilaba ese taller, pero se llovía terriblemente, la construcción era muy antigua. Una vez había venido Gurvich y se quedaron trabajando y mirando cuadros. Gurvich no se pudo ir pues se le hizo muy tarde y parece que ya no había ómnibus para el Cerro y esa noche tuvieron que quedarse a dormir en el taller. Lo apreciaba mucho, lo distinguía mucho como pintor, a pesar de que le gustaba más la pintura de Augusto. Consideraba que el trabajo de Gurvich era único, que solamente él podía hacer ese tipo de pintura, que era excepcional; realmente lo estimaba mucho, no era de su estilo pero lo valoraba mucho. Cuando íbamos al museo o veíamos obras de Gurvich, decía que era increíble toda su obra. Admiraba su forma de trabajar y su estilo individualista de hacer pintura. Tuvo buena relación con Gurvich y con su esposa. No digo una amistad como con Elsa y Augusto, pero sí lo admiraba muchísimo. Y como murió joven, tampoco siguió mucho más la relación con la familia, después conocimos a Martín y quedamos encantados”, refirió la viuda.

Ya retirado de sus obligaciones como funcionario del Estado, Deliotti se entregó de lleno al trabajo artístico, a pintar tanto cuadros como murales. Su esposa tiene presente el recuerdo de la rutina que a diario realizaba el artista: “Walter le dedicaba todo el día al arte, no le digo sus últimos dos o tres años, en que debido a su enfermedad y por su edad tan avanzada no pudo seguir haciendo lo que quería, pero hasta que cumplió 90 años tenía la rutina de levantarse de mañana, desayunar y a las nueve o nueve y media se metía en su taller hasta que hacia las dos de la tarde yo lo llamaba para almorzar. Él pasaba prácticamente todo el día en el taller; almorzábamos, descansaba un ratito, no se acostaba sino que se sentaba en su sillón y dormitaba. A eso de las cuatro de la tarde volvía a su taller a seguir trabajando; a veces eran las ocho o nueve de la noche y también tenía que «tironearlo» para que viniera a cenar y para que descansara un poco. Venía agotado, me decía «aunque te parezca que no, a mí todo este trabajo mental y de creación me cansa muchísimo». Así que dedicaba prácticamente todo el día al arte”.

“Fue un artista de muy bajo perfil, no quería sobresalir demasiado, él siempre se mantenía callado. Le gustaba, por supuesto, y se sentía muy orgulloso cuando sacaba los primeros premios en las exposiciones; estaba muy feliz, las preparaba con mucho entusiasmo y se sentía muy bien cuando las presentaba. No era de esas personas de hacerse cartel, ni publicidad, al contrario”. Susana fue inspectora de Primaria.

“Después que dejé Primaria estuve trabajando en una empresa de cosméticos y era jefa de ventas. Entonces le hablaba de *marketing*, de cómo vender, de esto o de lo otro; él respondía que no, que el arte es una cosa y el comercio era otra. Que el arte que él hacía no era para comercializar. Por supuesto nosotros vivíamos también del arte, porque evidentemente con la jubilación de él y mi sueldo no nos alcanzaba pero no era eso lo que él sentía; él lo hacía porque era feliz haciendo sus cuadros, sus murales. Sus últimos murales fueron muy importantes, un mojón en su vida artística”.

Walter Deliotti tuvo, sobre el final de su carrera como artista, dos momentos de mucho destaque, en los que su obra fue considerada valiosa y de esa manera presentada a consideración del público. El primero ocurrió cuando se instaló uno de sus murales en la sede del Banco Central, en Montevideo. Ese proyecto nació en 1967, basado en las maderas que el artista recogía o pedía en obras en construcción o las que se encontraba en sus caminatas. Él decía que la madera que había sido trabajada, en el caso de la construcción, en el encofrado, era la que más le atraía, mucho más que la que es nueva y se vende en una barraca. En ese mural aparece el tema recurrente y que mejor ha desarrollado en su obra: la ciudad en el siglo xx, el hombre, los anónimos que deambulan por la urbe, el transporte, la geometría que encierran, la ciudad como espacio real o posible. La obra de instalación se prolongó por un mes y medio. El mural tiene una superficie de dos metros con noventa y cuatro de alto por seis metros con cuarenta de largo. Las autoridades del banco dispusieron trabajadores para apoyarlo y del espacio necesario, porque “la carpintería

parecía una ballena dentro de un dormitorio”, según comentó Deliotti sobre lo que debió montarse para colocar esa obra.

El segundo acontecimiento importante fue la elección de otro mural de su autoría para la sede de “la CAF (Banco de Desarrollo de América Latina, antiguamente Corporación Andina de Fomento); para él fue llegar a la cumbre sin haber hecho nada para lograrlo, sino que lo vinieron a buscar para que hiciera esa obra. Se sintió muy feliz de eso, sin haberse promocionado ni presentado ni nada, porque fue distinguido por su valor como artista”, sostuvo su viuda.

En el año 2017, Deliotti recibiría otra sorpresa de parte de las autoridades; se trató de la inclusión de su obra *Construcción portuaria* en el billete de cincuenta pesos, actualmente en circulación, que estaba en la etapa de diseño. “Fue una sorpresa para nosotros, estábamos viendo televisión y en ese momento presentan el nuevo billete de cincuenta pesos «¡Con su mural! ¡Es el mural!», decíamos. Llamamos al contador Mario Bergara (entonces presidente del Banco Central) y confirmó la noticia, nos dijo: «Sí, queríamos darles una sorpresa». Después el banco nos mandó el billete, una muestra sin valor, enmarcado en un acrílico, muy lindo, una cosa muy importante, realmente muy importante”, afirmó Susana.

Walter Deliotti falleció en Montevideo, el 4 enero de 2020, a la edad de 94 años.

Sus obras figuran en museos y colecciones públicas y privadas de Uruguay, Argentina, Chile, Brasil, Colombia, Venezuela, Estados Unidos de América, Canadá, España, Italia, Francia, Alemania, Israel, Inglaterra y Suecia ■



Guillermo FERNÁNDEZ

Dibujo, enseñanza y creación

La atmósfera era propicia y seguramente algún amigo o familiar impulsó a Fernández a tomar una carpeta de dibujos hechos en el liceo y presentarse ante un hombre anciano que enseñaba pintura. Más o menos ese es el recuerdo que mantenía vivo Guillermo Fernández de cómo conoció a Joaquín Torres García. Parece que el maestro miró con mucha atención los dibujos y lo aceptó como discípulo, no sin antes decir una frase que Fernández utilizó en muchas ocasiones y que repetía como un homenaje a ese hombre cargado en años y con una gran sabiduría sobre lo que debía ser el arte y el conocimiento del oficio del pintor, al que casi no tendría ocasión de tener como su maestro: “Todos somos románticos, pero para serlo antes tuvimos que ser clásicos”. “A Torres García lo conocí muy poco, fue el año en que él murió”, acotaba Fernández. Esto ocurrió en 1949, Guillermo tenía 21 años y poco después el maestro fallecía.

En los primeros tiempos, que resultaron ser tres años, Guillermo Fernández tuvo como instructor a Julio Alpuy, que era el que enseñaba introducción a la pintura, destacando el aprendizaje en dibujo. Después vendrían las clases con Alceu Ribeiro y, eventualmente, con Gonzalo Fonseca, que también era profesor. De esta manera la formación del pintor tuvo la impronta torresgarciana, pero podemos indicar que fue transmitida como de segunda generación, ya que él conforma esa tercera oleada de jóvenes tan integrada al Taller Torres García, al que consideraban “una segunda casa y una segunda familia”, que se formaron con los discípulos del maestro.

Su hermana Lola, menor que él, también se dedica a la enseñanza del dibujo; conserva muy presentes los años de aprendizaje de su hermano y al grupo de jóvenes que iban y venían de su casa al taller, llevando el entusiasmo por el arte y la pintura consigo, impregnando todo lo que estuviera a su alcance. “Era mi hermano mayor, teníamos una diferencia de catorce años. Cuando era chica para mí era como un paisaje, además de muy buen hermano. Mis padres eran grandes, aparecí yo y se ve que hubo muchos festejos”, comentó Lola.

Guillermo “empezó a dibujar todo el tiempo pero también se daba cuenta de que le faltaba algo. La persona que más lo orientó fue un tío político nuestro, José María Fernández Saldaña, casado con una hermana de mi madre. Ya era un



hombre grande, un investigador a la manera de ese tiempo, bastante serio en sus asuntos; vivía en la calle Inca, en un caserón. Recuerdo que tenía el escritorio lleno de cosas, era coleccionista de distintos objetos. Allí Guillermo disfrutaba mucho porque había abundante material gráfico que le interesaba. Y Fernández Saldaña le demostraba interés, le seguía la corriente. Cuentan de un dibujo —yo no lo vi nunca— que le encargó a Guillermo cuando tenía diez años, para el suplemento del diario *El Día*. No sé de qué personaje, pero era un criollo. Y ese dibujo lo publicaron, era de la época de la guerra, había un montón de dibujos de soldados”.

Para su hermana el comienzo debió ocurrir cuando “alguien terminó por convencerlo de que fuera al Taller Torres García y ahí se quedó muy cómodo. Entendió qué era dibujar, qué era pintar, qué era crear, no tanto el constructivismo, por más que él hizo mucho constructivo porque es un ejercicio precioso”. Las clases con Alceu Ribeiro, a las que asistió después de las de Alpuy, tenían lugar fuera del Ateneo. Guillermo iba a un apartamento en la avenida Brasil y Santiago Vázquez, recordó su hermana. “Era chica pero conocí ese apartamento, fui alguna vez. Estuvo como tres años con Alceu. En determinado momento, le dijo: «¿Qué esperás para ir al TTTG a tomar clases con Augusto? Más o menos te enseñé para que te manejes...». No sé cómo habrá sido la forma exacta en que se lo dijo pero fue más o menos así. Entonces Guillermo decidió ir al taller que estaba en el Ateneo”.

Los amigos veinteañeros que visitaban la casa de los Fernández eran gente que más adelante estaría ligada a la cultura y a la intelectualidad. “Esto lo puedo reconocer de adulta, para mí era como una fiesta tener a Guillermo y a sus amigos. A mi casa llegaba un montón de muchachos, estudiantes de Preparatorios que estaban en el entorno de los 20 años. Tengo

amigos de esa época con los que continuamos la amistad de adultos: Alberto *Tucho* Methol, Mario Fernández, los hermanos Arteaga y uno de los Williman, el que escribía”, enumeró. “Eran muchachos comunes y corrientes, no futuros pintores ni estudiantes de pintura, simplemente jóvenes estudiando diversas carreras, era un ambiente muy lindo. Todos muy lectores, eran de otra generación. El taller y toda su magia eran novedades absolutas en mi casa”.

Además, el entorno en que vivían esos jóvenes tiene signos curiosos y, al menos, atípicos: “Siempre cuento una cosa que parece una extravagancia: recuerdo dos cuadros con los enanos de Velázquez en el salón de mi casa, eran copias, una de Augusto Torres y la otra de su esposa, Elsa Andrada. Habían viajado por Europa y se habían puesto delante de Velázquez y se «mandaron» esas copias. Oía hablar de Velázquez, veía libros, a veces copiaba alguna cosita, de las manos, de las meninas, en fin, era algo que estaba en la vuelta. En ese período, Alceu y Guillermo ganaron premios en concursos reconocidos”, evocó Lola.

La hermana menor tuvo una incipiente participación con estos jóvenes estudiantes de pintura. En la etapa en que su hermano iba al apartamento de Alceu Ribeiro ella solía posar para su hermano y para otros alumnos. “Siempre andaban detrás de las modelos... Me acuerdo de que Alceu me decía: «Te voy a pintar los ojos de azul cobalto». Yo tenía un uniforme verde con una camisa blanca, usaba trencitas, era chica. Guillermo hacía unos manejos para convencerme para que fuera a posar —cosa bastante aburrida para un niño— y yo iba. Bueno, no me acuerdo de cómo era la compensación a esa edad. Más adelante, ya en el TTG, también posé varias veces. Ahí había otras negociaciones importantes: me llevaban al cine. Posé en tres oportunidades y con distinta edad. Mamá quería tener un retrato mío, tenía que ser un retrato de Augusto, sin duda fue lo que Guillermo indicó. Fui a posar con el traje blanco de la comunión, con un relicario rojo en la mano. Y ese cuadro de Augusto está en mi casa. Yo posaba para Augusto porque era un encargo de mi mamá, pero había un montón de alumnos que también pintaban y aprovechaban para usarme de modelo. Algunos me hacían morisquetas y me hacían reír, incluyendo a Guillermo, que estaba practicando. Porque allí se hacía, como se decía: «el perfeccionamiento del oficio y la corrección» con el maestro Augusto, que estaba ahí, dibujando y pintando. Era un traslado de conceptos e ideas que se hacen en «la vuelta», en ese momento,” explicó Lola.

Existen vestigios de esa participación. Lola Fernández afirma que “tengo en mi casa, y es precioso, un retrato mío de esa época que hizo Guillermo; calculo que ese cuadro debe ser del año 1952 o 53 y es un trabajo muy correcto desde el punto de vista de retrato torresgarciano”. Es el cuadro más querido

por Lola: “Estoy con una moñita roja y soy una chiquilina de 11 años”. La mirada de la jovencita Lola rescata escenas del “pozo” en que tenían lugar los encuentros del Taller Torres García en el Ateneo. “Era muy particular ese lugar. Había un olor a óleo tal que hasta hoy, cuando siento ese olor, inmediatamente me «caigo» en el TTG. Había un mundo de gente: el grupo de alumnos y pintores que eran habitués, aunque no fueran a pintar. Estaban las mujeres, Olga Piria, que diseñó alhajas; Gloria Franchi, Berta Luisi, Chiche de Sans y otras; eran mujeres comunes, algunas muy bien vestidas, agradables y finas, así las veía; estaba María Cantú que era espléndida, bastante veterana, hija de Federico, el escultor. Ella conversaba con mi madre en las exposiciones. Estaba también Marta Morandi, esposa de Yuyo Goitíño, ellos eran más jóvenes. Ahí conocí a Manolita Piña (viuda de Torres García), igualmente interlocutora de mi mamá”.

Tiene una imagen precisa de la viuda de Torres García, a la que veía diferente de las uruguayas, tanto en su manera de ser como en la de hablar. Era fumadora, algo poco habitual en las mujeres de ese tiempo y “era poco conversadora; no era de aquí, era española, no sé de qué conversaría con mi madre. Vestía de negro, con un sombrero medio raro, de terciopelo o de pana negra. De sus dos hijas conocí más a Ifigenia, muy poco a su hermana Olimpia, la esposa de Yepes. No registro que estuvieran mucho en el taller. En una época Ifigenia bordaba dibujos de su padre, con otra chica, Pelusa Villagrán, y había alguien más en el tema de los tapices. Recuerdo especialmente a los esposos Collell. A los años fui vecina y amiga de los dos”.

La joven advertía las dificultades por las que pasaba el TTG y los desplantes y desaires que la sociedad montevideana infligía al grupo de artistas. “El taller tenía una batalla con el exterior, su gente estaba marginada o automarginada. Sé que son palabras muy fuertes, pero había algo de eso. Por ejemplo, se prohibía intervenir en ningún Salón Nacional de Pintura. Si llevabas un cuadro al salón no podías ir más al taller. Había una actitud, aunque esté mal decirlo, sectaria, que tal vez era defensiva, porque, a su vez, a Torres lo habían maltratado mucho”, refirió Lola.

Pero el TTG generó aceptación en algunos círculos. Entre las personas que Lola recuerda con buena relación con el grupo está el escritor y en esos momentos periodista, Juan Carlos Onetti. Torres García aceptó tener una entrevista con Onetti. El mismo escritor relató ese encuentro, que tiene un aspecto pintoresco pero que reafirma cierto desacuerdo entre los pintores y el entorno: “Como yo era joven —juro que era joven en aquel tiempo— respondía a todo brutalmente, sin pensar en la reacción que podía provocar en aquel hombre que sabía todo lo que humanamente se puede saber de la pin-

tura. Cuando se terminaron las palabras, Torres García sonrió, dejó de mirarme, inclinó la cabeza hacia un costado y dio su veredicto: «¡Qué cosa más extraña! Este Onetti, que no sabe nada de pintura, no se equivoca nunca», dirigiéndose a un grupo de amigos que allí se encontraba».

Lola, a su vez, reconoce que hubo una serie de arquitectos que lo entendieron; una cosa y la otra. Cree que una de las claves para comprender a Torres García y a sus hijos es que “eran tan catalanes. Yo viví en Cataluña: son gente muy discreta en su vida personal y en sus dichos. Eran muy sobrios. Los encontraba raros, sobre todo a los hijos de Torres. Eran distintos. Hablaban de otra manera, tenían un humor diferente”.

La determinación que tomó Guillermo Fernández de dedicarse a la pintura dejó a sus padres desacomodados. Los primeros tiempos no fueron fáciles. “A mis padres los dejó medio turulatos porque, según su criterio, todos debían estudiar, intentar tener un título, para después colgarlo en algún lugar y ser abogado, escribano, médico, en fin. Guillermo desechó esa posibilidad. Además podía estudiar pintura tranquilo porque sabían que estaban en condiciones de mantenerlo, que no estaba obligado a trabajar. Económicamente no llegábamos ni a la sombra de ser ricos, pero éramos una de esas familias en las que se comía bien y se tenía una buena casa; pertenecíamos a esos niveles de la clase media uruguaya que eran increíblemente cómodos. Mi mamá era ama de casa y mi papá hizo la carrera de funcionario público hasta llegar a lo máximo, que era ser tesorero general de la Nación. Realizó todo el recorrido, comenzó desde abajo. Fue un buen empleado siempre”.

La persistencia y la permanencia, sumadas al talento de Guillermo, consiguieron que se le confiaran tareas de mayor responsabilidad en el TTG. Cuando algunos de los integrantes dejaron el país, otros debieron ocupar sus lugares. Así Guillermo Fernández, que se destacaba en dibujo, ocupó el lugar como docente para reemplazar a Alpuj. El cierre del TTG tuvo muchas consecuencias. En el caso de Fernández, incluso las padeció desde el punto de vista económico. La pérdida de las clases significó un grave problema para el pintor. Gurvich logró mantener su grupo de alumnos porque trasladó sus clases a su taller en la casa del Cerro. “Cuando se produjo el cierre del taller, Guillermo —que ya estaba casado— se enfermó de hepatitis, tuvo que guardar reposo durante más de un mes. Junto con el TTG se perdió el hábito de juntarse los domingos, de las reuniones en el Ateneo, donde leían a Torres y se piloteaban los términos y las ideas del maestro. Creo que esos encuentros perduraron un invierno, después el asunto «se desinfló». Fue cuando Horacio se fue para Nueva York, hubo una dispersión de gente”, admitió Lola.

De acuerdo con lo que manifestó “a mi hermano lo vi

sufrir también. Había una situación bien concreta: pintás todo el día pero llegás a una edad en que tenés que conseguir un trabajo. Estuvo mucho tiempo mal por esa situación. Porque quería pintar, pintar y pintar. La salida fue, en parte, Secundaria. Empezó a hacer suplencias, creo que en el liceo de Las Piedras, después en San José y por los años setenta se presentó a un concurso y quedó presupuestado para elegir grupos en el interior. Dio clases en San Carlos y en Progreso. Ya tenía su propio taller en su casa. Es muy importante y reconocido el aporte formativo que brindó a sus alumnos en las clases que con tanta pasión impartía. Guillermo tuvo una extensa carrera docente a nivel de Secundaria y a nivel privado, primero en el TTG y luego en su taller. Sobre su rol como profesor el pintor sostuvo en alguna ocasión que “enseñar me ayudó, además, como una forma de reconocer el proceso de mi trabajo”. “En 1962 empieza a dar clases particulares en la casa de mis padres, en una buhardilla. Cubría algunas suplencias en Secundaria, todavía no había concursado. El fuerte de sus entradas de dinero jamás estuvo en la venta de los cuadros, por lo menos no en esa época. La idea era ir acomodando los horarios, su vida y los momentos para pintar, porque eso era lo fundamental”.

En el año 1963 Guillermo se muda con su esposa a la calle 26 de Marzo, a un apartamento de dos habitaciones y en una de ellas instala el taller para dar clase. “Allí tenía alumnos”, relató Lola.

En 1964, cuando estaba viviendo en la casa de Acevedo Díaz, se separa de Mirna, su esposa. Y se va a un taller en Acevedo Díaz y Canelones, donde tenía el estudio Paysé Reyes. Ahí estuvo varios años y arremetió con sus clases. Y además surgió lo de Paysandú, otro lugar donde él realmente hizo una labor fantástica en el taller de la Intendencia de Paysandú. “Al principio iba una vez por semana, después cada quince días”. “Guillermo siempre fue muy buen administrador del dinero, de los llamados «gasoleros», los que funcionan con casi nada, aunque luego de tanto trabajo «se le fue arreglando» el aspecto económico”, relató Lola.

Los hermanos estuvieron separados unos años, cuando ella debió vivir en el exterior. A su regreso, en 1985, volvieron los encuentros y los momentos de trabajo en conjunto ya que Lola era, a impulsos —según lo que ella narró—, su alumna y colaboradora. Es muy numerosa la obra que ha dejado Guillermo Fernández. Su trabajo incesante de sesenta años de pintura ocupa cajas y cajas, en su mayoría son obras en papel, según atestiguó su hermana. En la exposición póstuma realizada en el Museo de Artes Visuales “se vio una muestra bastante nutrida de obra, pero hay como para tres exposiciones más”.

Sobre su legado a la pintura uruguaya ella resalta que “en la época de la calle 26 de Marzo están consolidadas determinadas ideas sobre la plástica, que evidentemente son traídas del taller, por la influencia de Augusto. Torres García hablaba siempre de la funcionalidad, de la superficie de los cuadros. Funcionalidad es un término que se asocia, entre otras disciplinas, a la arquitectura; Torres tenía su medida áurea, su molinete, todo lo cual estaba, según entiendo, en función de eso, de una funcionalidad”.

“Guillermo era muy compinche con José Gurvich, salían juntos a pintar paisajes, desde su relación en el local del Ateneo. Era la época en que se cultivaba un estilo bohemio: poca

ropa para lucir, poca comida y solo pintar y pintar. Guillermo lo ha inmortalizado en caricaturas de Gurvich y de él, con panes bajo el brazo y unas «pilchas» bastante ruinosas. Muchas veces venían a almorzar a casa de mis padres y ahí, con tiempo, llevábamos la velada conversando de cosas banales. Recuerdo las gentilezas de Gurvich hacia mi madre, que era muy buena cocinera. ¡Eran graciosos! Los dos habían elegido esa «malquerida bohemia» en pos de un ideal que era tener todo el tiempo del mundo para pintar”.

Guillermo Fernández expuso su trabajo en cuarenta muestras colectivas y en ocho exposiciones individuales. Falleció en Montevideo, el 7 de enero de 2007 ■



Gonzalo FONSECA

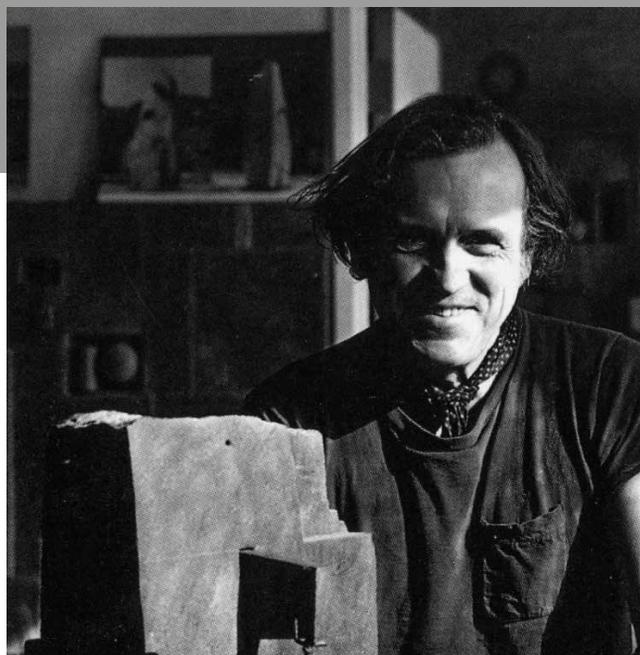
La forma está en la piedra

El encuentro entre Gonzalo Fonseca y el maestro Joaquín Torres García sucedió cuando aquel era muy joven, recién estaba comenzado sus estudios en la Facultad de Arquitectura, siguiendo los deseos y proyectos familiares. Las consecuencias de ese hecho casi fortuito fueron el abandono de la carrera por parte del muchacho y, poco después, la ruptura de su relación con la familia, en especial con su padre, un ingeniero que creía tener todo bajo control; la rebeldía y la determinación alejaron a uno de sus cuatro hijos, y forjaron un artista de gran magnitud, cuya obra perdura en el arte nacional y en aquellos que conocen y aprecian su legado.

Fonseca no comenzó pintando. Acatando las pautas generales del TTG, se adaptó al proceso de la enseñanza que allí se impartía, aunque tenía en su haber una interesante experiencia en tallado en piedra, aprendizaje que adquirió a sus 15 años. Su tiempo más pleno en la pintura de caballete, su momento constructivo, fue una etapa que luego él no apreció, pero al observar sus cuadros se descubre fácilmente su singular vuelo creativo, propio de un artista con un lenguaje pleno.

Luego apareció la cerámica y, más tarde, se produjo el resurgimiento impetuoso y avasallante de la pasión por la piedra y la elección de la escultura como herramienta y formato para su expresión. El gran aporte de su obra viene por la escultura, pero no puede soslayarse el rico y fermental período de su pintura, su lenguaje y su estructura, en medio del conglomerado de ebulliciones y evoluciones que ocurría entre los integrantes y las amistades del TTG en su etapa formativa.

Su hermana menor, Elena Fonseca, tiene presentes muchos recuerdos de su hermano Salo —así lo llamaban en la familia— y de episodios en que ambos estuvieron juntos y con el resto de sus parientes. Ella rememora “cuando era chica hicimos un viaje a Europa. A mi padre, que era ingeniero, lo nombraron encargado de la compra de los teléfonos Siemens, que eran automáticos. Yo fui casi por equivocación, mi abuela estaba enferma y no pude quedarme con ella. Esto ocurrió en 1933, dictadura de Gabriel Terra de por medio. Mis hermanos tendrían 12, 13 y 14 años, yo tenía 2. Ese viaje a Europa fue muy educativo. Mi padre estuvo un mes en Alemania con los teléfonos, después fuimos a Venecia, a Florencia y a París en un auto que había llevado, un De Soto. Durante ese viaje a



Alemania mis hermanos fueron insoportables, eran un trío poderoso. Vivíamos en una pensión en Berlín. Mi madre les daba el desayuno, después una vianda, un paquete con comida, plata para el transporte y les decía: «¡De aquí hasta las cinco no vuelvan!». ¡En Alemania! Y no hablaban alemán. Ellos iban a museos. No sé cómo ellos se interesaron por el arte. Habrá pasado de todo, nunca contaron lo que hacían. Y cuando volvieron, lo hicieron de manera diferente, eran como adultos. En el caso de Salo, pintó desde chiquito. ¡La vocación y la manualidad las tenía!”.

Esas visitas a los museos alemanes, la frecuentación con las obras de arte y tal vez las visitas a ruinas o restos arqueológicos, pueden haber despertado en el joven el gusto por la piedra y el tallado que aprendería un tiempo después, antes de que practicara la pintura. En Montevideo la familia vivía en el Prado, en la calle Buschental. Para la hermana “el drama familiar se produjo cuando mi hermano, que estaba estudiando en la Facultad de Arquitectura, que venía de una familia burguesa, tradicional, resuelve entrar al Taller Torres García. Mi padre se pone como una hiena, porque intuitivamente él sabía que no era solo pintura lo que le iba a enseñar Torres, que iba a iniciarlo en una forma de vivir que, por cierto, no era la suya. Mi padre tenía la profesión de ingeniero, y era —cómo decirlo, yo lo quería mucho—, de una manera amable hoy puedo decir que era muy conservador. Y se sintió golpeado por «ese comunista», como decía con desprecio, cuando Torres era un anarquista total. Mi padre sintió que le estaban sustrayendo un hijo. Cuando empezó a ir al taller, comenzó a vestirse de una manera que era diferente. Y el TTG era una forma de vida. Se reunían en lo de Torres, oían música no sé dónde, iba Carlos Vaz Ferreira, era todo un ambiente muy particular donde la corbata no estaba presente”, afirmó.

“Había entrado en primer año en la Facultad de Arquitectura. No sé cómo conoce a Torres García y su taller y es cuando empieza a concurrir al TTG. Además en casa, antes de haberse ido, empezó a decir que Torres García esto o que Torres García aquello, hasta que mi padre entró en oposición con ese otro «padre» que estaba teniendo Gonzalo, que le mostraba otra verdad y otra vida, que le estaba enseñando no solamente a pintar sino una forma de entender el mundo que lo apasionaba. Eso es muy importante en Torres García: tenía una cosmovisión y una filosofía particulares”.

Las desavenencias tuvieron un punto álgido que Elena no olvida. Su hermano Salo “había ocupado, por ese entonces, una especie de torreón que estaba en la calle Lucas Obes, vacío”. El joven estudiante de pintura “había pedido permiso a los dueños de la quinta, le habían contestado que sí y se había instalado en ese lugar a pintar, a hacer su taller, digamos”. Pero los hechos se precipitan cuando “estábamos sentados a la mesa, comiendo, toda la familia, mis tres hermanos que eran muy cercanos en edad y en afecto: Rodolfo, Pepe y Salo, que se llevaban un año entre ellos, y mi padre hace una broma tonta sobre Torres. Mi hermano se levantó de la mesa y, antes de salir, le dice: «Me voy de esta casa». Y nunca más volvió. Este hecho debe de haber ocurrido en 1943 o 44, y no era como ahora que una chica se va de su casa y dice: «Me voy a vivir sola a ver cómo me va». Era el «abandono del hogar», era más simbólico. Fue una ruptura profunda y de verdad, ya que Gonzalo comenzó otra vida, otras formas de vida con relación al dinero, la familia, en relación con todo”.

Gonzalo *Salo* Fonseca siempre tuvo en su vida cierto desapego hacia el dinero y las oportunidades que el mismo brinda. No obstante, en más de una ocasión, en diversas etapas de su vida, el apoyo del dinero lo acompañó; vino a través de los afectos o directamente desde el amor. Después del cisma que se produjo en la familia, eran su madre, Elena Muñoz, y su hermana las que iban a visitarlo a la torre en donde vivía a dos cuadras de la casa. “También iba mucho, y se quedaba con él, Guido Castillo. Allí vivieron durante un tiempo. Sobrevivieron porque Ángela, la novia de Guido, les llevaba comida porque estaban sin nada. Salo nunca más aceptó plata de su familia. Desde ese momento se dedicó a pintar. En principio no trabajó en nada que no fuera el arte, aunque sospecho que llegó a trabajar en la calle haciendo no sé qué. Él era muy radical”, reflexionó su hermana.

Fonseca llegó a vivir en la torre del vecino tal vez un año, dijo Elena. De allí se muda al conventillo de la rambla 25 de Agosto, en Ciudad Vieja, adonde su hermana fue a verlo acompañando a su madre. La forma de ser de su hermano era agradable y “se llevaba muy bien con todo el mundo, lo querían, y lo extrañaron cuando se fue”, explicó.

Después vino la etapa del Cerro. Para comprender cómo tuvo lugar la instalación del joven alumno de pintura en ese barrio de la ciudad, debemos recordar que Fonseca mantenía una gran amistad con Roberto Sapriza, al cual se presume que conocía del Colegio Seminario al que ambos habían asistido. Sapriza era muy joven también y concurría al TTG en calidad de amigo y por compartir las ideas filosóficas que se impartían en el taller. No era alumno en el sentido estricto, pero estaba siempre presente. A su vez, “había quedado heredero de una fortuna muy grande, su padre murió muy joven, por lo que él estaba al frente de las barracas Sapriza. Cuando Gonzalo vio la casa del Cerro quiso comprarla, hizo un trato con Roberto, por el cual le prestaría la plata y Gonzalo se la devolvería con cuadros. Entonces, cada semana o cada diez días, Sapriza venía y, como tenía buen gusto, Gonzalo escondía sus cuadros preferidos para que no se los llevara. Y él siempre le decía «¿y esto que estás haciendo acá?». Supongo que así le pagó lo que le debía”, imagina Elena.

Sin más, Gonzalo Fonseca se instala en el Cerro muy cerca del mar y al borde de donde terminaban las calles del barrio. Algunos años después, casi en términos tan libres como los que tuvo con él Sapriza, le dejará a Gurvich la casita del Cerro, cuando Fonseca abandona Uruguay. Empezó varios viajes, pero de Uruguay se fue por última vez en 1958, con destino a Nueva York. A partir de 1970, comienza a pasar largos períodos del año en Italia, en una localidad cercana a Carrara, donde instala su taller de elaboración de esculturas.

Elena manifiesta que con su hermano Salo solamente se hablaba del presente: “No era para nada nostálgico, ni afecto a lo emotivo. Antes de la exposición de Venecia, vino a Montevideo a quedarse como dos meses, a corregir el catálogo que se estaba haciendo. En ese momento moría mi otro hermano, Pepe; el mayor ya había muerto”. Pese a la falta de nostalgia que Elena señala en su hermano, hubo un acontecimiento que de alguna manera pone en entredicho si lo pasado es solo lo viejo, lo antiguo y olvidado. “Hicimos una excursión al Cerro, habrá sido en 1990. Fuimos los tres en un Volkswagen que tenía mi hermano, a ver su antigua casa en el Cerro. La mujer que vivía allí protestaba porque había gente que iba de la Facultad de Arquitectura que venía a mirarla, porque se paraban los ómnibus; ya estaba harta de todo eso. Salo tenía muchas ganas de contemplar el lugar donde había vivido. Llegamos. Subimos la cuesta, llamamos a la señora; él le explicó a la mujer quién era, entonces le permitió pasar. «¿Cerraron la ventana que daba al mar?», preguntó, y la señora contestó que «Sí, porque venía un viento que volaba». También estuvimos viendo que el patio estaba cambiado y de repente Salo le consulta: «¿No encontró en el muro de entrada una cerámica?», y revisando una enredadera la encontraron. Allí estaba una

cerámica chica que él había hecho. Ese viaje fue muy lindo, él se quedó contento. Para mí fue muy importante porque nunca había vivido con ellos de grande.

»Yo me casé, tuve mis hijos, viví en España, en Canadá, nos veíamos cuando estaba en Canadá. Salo y su esposa iban a vernos, pero muy poco. Entonces para mí ese viaje de Salo fue importante, nos fuimos a la Laguna del Sauce con mi hermano Pepe, que tenía una chacra, nos pasamos una semana solos, encerrados. Llenó el auto de vino y de alcohol, todo era al vino, que era lo que tomaba. Creo que ni siquiera mencionamos a nuestros padres. Hablamos de la política del momento, de cómo estaban las cosas, de los chicos, sí, cada uno tenía sus hijos. Había muerto Bruno, el hijo de Salo, había sido muy brutal para él, como todo hijo que se muere, es imposible de entender. Un hijo mío murió hace dos años y todos los días digo: «¿Qué tal? ¿Cómo andás, loco?», no se va, no se olvida, ni tampoco está”.

Gonzalo Fonseca se casó con la pintora norteamericana Elizabeth Kaplan, cuya carrera se encontraba en su apogeo. Se conocieron en Italia, los dos estaban de paseo y “Salo no sabía que ella tenía una fortuna muy grande, se enteró más tarde. No era que tuviera rechazo al dinero, rehusaba vivir y trabajar para tener plata. No era su meta”. Cuando el artista se decidió a casarse y a convivir “mis padres estaban en París en ese momento. Con mi marido, Sergio Pittaluga, que era diplomático, nos fuimos a París y nos encontramos con Salo, que venía a presentar a su novia. Durante mucho tiempo no se habían visto con mi padre, desde los 18 hasta pasados los 30 años. Se dieron un abrazo, se golpearon las espaldas y tuvimos un almuerzo conversando todos lo mejor posible en español, francés e inglés”, dijo la hermana recordando momentos importantes en la vida de la familia.

En tanto, los padres de Kaplan era “una familia norteamericana muy diferente. La madre era muy culta y agradable, el padre era el clásico simpático y canchero, eran una familia judía de mucho dinero. Para que el padre aceptara su casamiento, Elizabeth fue a verlo desde Italia a Nueva York. Se pasaron una noche entera hablando, ella diciéndole que se iba a casar con un sudamericano que no tenía un peso, que venía de Uruguay, un país que ni siquiera conocían. Tal habrá sido el enamoramiento y el convencimiento que para ella, Salo siempre fue el «gran artista», esa visión la tuvo constantemente. Cuando se conocieron ella era pintora y continuó teniendo su taller, pero siguiendo la clásica historia femenina, dejó pasar primero al hombre y ella casi no pintó más. No abandonó del todo la pintura pero sin la pasión del comienzo. Ella creyó que Gonzalo era un grande y yo también lo pienso. Fui a la exposición en el museo Noguchi, de Nueva York, en el año 2018, que fue la última que se hizo sobre su obra, y me impactó, me emocionó mucho”, confesó su hermana.

“La pareja se casa en Tánger, no recuerdo la fecha, puede ser en (1954 o 1955). El matrimonio tuvo cuatro hijos: Quina, su primera hija, nacida en Montevideo, Caio, artista visual; Bruno (fallecido), también pintor, e Isabel, la novelista. Gonzalo siguió trabajando pero “no le gustaba la forma de vida que Elizabeth le había organizado: permanecieron juntos unos quince años y luego se separaron”, afirmó la hermana. Kaplan y Elena continuaron en contacto y con su amistad luego de la separación, por mucho tiempo.

Elena tiene presente la ocasión en que acompañada de su hija “que vive en Mallorca, desde el exilio, y que se quedó viviendo allí, fuimos a ver a Salo. Allí fue que nos dijo: «Ustedes vienen, yo las recibo. Cierro el boliche y las atiendo». Era como decir, no se vayan a quedar un mes porque no es la onda, ¿no? Fue muy considerado, charlamos mucho, comimos, bebimos, paseamos y estuvimos unos días, ni siquiera una semana. Gonzalo era muy divertido, muy ameno, desde muy chico se había interesado por lo arqueológico, por todas las cosas antiguas, por eso el primer viaje que hizo fue al norte de África, al Nilo, llegó hasta los lagos africanos, eso sucedió cuando se fue de Uruguay. Estuvo como un año, después cruzó a Grecia, ahí estaba la guerrilla y casi lo matan, pero él priorizó su inclinación por lo arqueológico. A instancias de Joaquín Torres García había hecho largos viajes por Bolivia y Ecuador, con sus amigos, esos viajes lo deslumbraron”.

Su hermana es testigo privilegiada para ayudarnos a entender a este artista inmerso en su mundo, solo conectado con las formas que imagina y que quiere plasmar en un soporte duradero como es la piedra. Elena señaló que “no hay nadie en la familia que pueda ser el heredero” del arte que desarrollaba su hermano. “Admiré mucho su pasión, la pasión que él tenía por la pintura, y su humildad. Si una persona pinta todos los días de todas las semanas, es un pintor; será mejor o peor pero eso es. Y él era un poco así: artesano de lo que hacía, obstinado. Cuando tenía 50 años ya decía: «No me va a dar el tiempo para terminar lo que quiero». ¿Qué era lo que él quería? Tenía un sueño —igual que Martin Luther King— y era representar al mundo en sus esculturas. En la época de Luis Batlle —él era muy joven—, le dieron la oportunidad de tener un cerro para hacer esculturas, para cubrirlo con esculturas. Hay unos diseños que conserva Isabel, la hija de Salo, maravillosos, de un monte habitado por su propio universo. Lo que más me atrajo y aún me emociona es su pasión por el trabajo, sabía lo que tenía que hacer, lo que quería. Era difícil vivir con él, imagínense verlo todos los días obseso con lo que está haciendo”, concluyó cerrando el perfil personal del pintor.

Gonzalo Fonseca falleció en Seravezza, Italia, el 11 de junio de 1997, a la edad de 75 años ■



Gloria FRANCHI

Concentrada y silenciosa

Ella ya se había interesado por la pintura, pero no fue hasta pasar por el Taller de Torres García y visitar la exposición que se ofrecía que le resultaron determinantes para que se integrara al grupo de alumnos y que desde sus jóvenes años se dedicara al arte, lo que haría durante toda su vida.

Gloria Franchi había nacido en Montevideo, en el barrio Colón, en 1926. Poco después, la familia se trasladó al Centro y ella asistió a la escuela Argentina en la calle Colonia. Terminará primaria y secundaria en el Colegio Elbio Fernández.

El bachillerato lo culminó con Medalla de Oro, confirmando su gusto por la enseñanza, la literatura y el arte en general. Comenzó la carrera de Abogacía, pero solo duró un año. Ella misma dijo a la revista del Elbio Fernández que “creía que era como en los años de Preparatorios, que son muy lindos porque tienen filosofía, literatura, historia; pero era puro código y no seguí”. Su nuevo intento fue Humanidades y Ciencias, donde tuvo el primer contacto con la pintura y el arte. Comenzó a tomar clases con el pintor Manuel Rosé (1882-1961), pero será con el descubrimiento de Joaquín Torres García y su taller que su vida tendrá el vuelco definitivo por la pintura y el arte.

“Estaba estudiando con Manuel Rosé cuando un día que pasaba por el Centro vi una exposición de Torres García y me impresionó muchísimo; quise conocerlo y me puse en contacto con él y su taller”, recordaba Franchi en la revista mencionada.

Tenía 22 años cuando en 1948 ingresa como alumna a las clases de Julio Alpuy, en el Taller Torres García (TTG), y luego al contacto directo con el maestro.

“El maestro supervisaba todo y una vez por semana nos daba unas conferencias estupendas”, decía Franchi sobre esos momentos iniciales de su aprendizaje. Torres García “no era mucho de diálogo, él hablaba y hablaba y nos dejaba a todos soñando con lo que decía porque era como un profeta: ¡Tenía una fe en lo que hacía...! ¡Era fantástico!”.

También se conserva, en esa nota, la visión que Franchi tenía de la atmósfera del TTG, ya que “en el taller se vivía la pintura plenamente. La disciplina residía en la actitud del trabajo, no había una imposición horaria, era cuestión personal el poder dedicarle el mayor tiempo posible”, recordaba la pintora ha-



ciendo mención a uno de los pilares, tal vez de los más sólidos, en los que se asentaba el quehacer artístico de ese grupo de jóvenes pintores, que los convertía en una suerte de discípulos de excepción para la época.

Wenceslao Séré es uno de los tres hijos de Gloria Franchi (Alejandro, el mayor, y Andrés, el menor). También es pintor y vive en Madrid. Desde Berlín, donde presentaba una exposición, dijo que para su madre, la época inicial en el TTG fue un momento que “marcó a todos los que integraron ese grupo por la unión que había. Se generaron importantes relaciones ya de por vida. Eso ella me lo transmitía, no con una frase concreta, sino por diferentes comentarios, ya que la pintura de Torres surge como una pintura de taller, el universalismo constructivo habla de una pintura que no le pertenece a alguien, y el maestro lo afirmaba desde el principio, (prueba de ello) en el Hospital Saint Bois habían pintado todos los alumnos. Eso da el grado de unión que había en el grupo”.

El hijo de Franchi rememora que la enseñanza del maestro era estricta, según el recuerdo de las conversaciones que mantuvo con su madre. Wenceslao cree que muchos de los alumnos “no lo toleraron, y comentaba que otros que trataron de ser alumnos tuvieron un breve pasaje por el taller por lo estricto que era el maestro”. En su memoria aparece una anécdota que involucra a dos alumnos de los que no recuerda los nombres y que se volverían pintores destacados. “Estuvieron pintando todo el verano, y cuando les llevan los dibujos, Torres los mira a todos, se los devuelve y les dice: «dedíquense a otra cosa». Ninguno de los dos dejó de pintar. Creo que era como un desafío que establecía el maestro”. Tal vez fuera para poner en juego la capacidad y la resistencia ante lo duro de la tarea.

En 1949, cuando se produce el fallecimiento de Torres García, Franchi siguió pintando bajo la tutela de Augusto To-

rres, que daba clases en su casa. Gloria también fue alumna de José Gurvich y de Manuel Pailós. Durante el tiempo en que el TTG se mantuvo abierto, hasta fines de 1962, Franchi participó en todas las muestras colectivas. En 1954 se integró a la exposición 4 PINTORAS URUGUAYAS, en el Ateneo de Montevideo. En esos años se casa y tiene a sus hijos. “Cuando uno pinta querría disponer de más tiempo, entonces yo les daba [a mis hijos] la comida rápido, rápido, pensando que así crecerían más ligero”, dijo la artista a la revista.

Siendo adolescente, Wenceslao veía a su madre que todas las tardes, con mucha concentración y silencio, se dedicaba a la pintura, y apenas paraba para tomar el té con su hermana que vivía al lado, y volvía al caballete. Y él miraba con atención el ritual que significaba “pintar” y no se alejaba de su observación.

Sobre la forma y la rutina que desarrollaba, su hijo recuerda que “tomaba un cuadro y por ahí le llevaba tres meses, lo estaba trabajando todos los días, moviendo una cosa u otra. Cuadros que hoy tal vez parezcan simples conservan una sencillez lograda, muy medida y muy estudiada. Me la imagino siempre en silencio, trabajando, y con mucha energía, que hacía temblar los caballetes, ya que apoyaba el pincel con fuerza, y a los cuadros les hacía sentir algunas pinceladas. En otras, en cambio, era muy delicada, siempre en silencio”.

El carácter de Gloria Franchi fue siempre reservado, “siempre fue muy introvertida, callada, de pocas buenas amigas, pero no de socializar demasiado; siempre en casa y la pintura fue algo muy importante en su vida. No fue algo que hiciera en ocasiones”, afirmó su hijo.

En 1965 participó en una exposición colectiva en la Scuola Italiana. Al año siguiente fue seleccionada para integrar la muestra: EL RETRATO EN LA PINTURA URUGUAYA, DE BLANES A NUESTROS DÍAS, en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

“Tal vez heredado del taller, me llamó la atención verla siempre borrando cuadros, los limpiaba con removedor. Limpiaba las paletas con la llama del fuego de gas, siempre concentrada con sus cosas, sus pinceles, mirando algún cuadro antiguo, también”, dijo Wenceslao.

A su casa iban algunos compañeros del TTG, como Augusto y Horacio Torres, José Gurvich, que acababa de regresar de Israel, dijo Wenceslao: “Lo recuerdo jugando con su boina. En ese momento yo tendría cuatro o cinco años. Le hizo a mi hermano Alejandro unos dibujos en una revista”. También tiene presente a “Juan Storn, preparando alguna exposición”.

En los años setenta, Franchi expuso en el Instituto Uruguayo de Cultura Hispánica en dos ocasiones y viajó a Estados Unidos. En otro viaje en 1991, se encuentra con Manuel Pailós que residía en Nueva York. Su hijo dijo que Pailós ya no recibía visitas, pero hizo una excepción para recibir a Gloria, su esposo y su hijo menor, Andrés. La pintura de su exmaestro

siempre le había gustado, recuerda Wenceslao. De ese viaje se trajo, luego de un acuerdo con el pintor, una de las obras que Pailós pintaba entonces.

Wenceslao es el hijo del medio y el único pintor de los tres hermanos. Cuando su madre estaba pintando, él estaba cerca, “de chico me gustó la pintura y tal vez desde los 14 o 15 años ya la ayudaba a entelar los bastidores, a veces limpiando con el removedor, y fui aprendiendo de ella, limpiando las paletas; me le sentaba al lado, o pasaba, opinaba del cuadro y a veces me pegaba un reto, a veces lo pensaba mucho y en algunos pocos momentos —vamos a dejarlo así—, me hacía caso”, dijo recordando cómo el arte fue transmitido de su madre a él. “A veces discutíamos sobre la forma de pintar, porque le preguntaba por qué así esto y lo otro...”.

El comienzo del “aprendizaje”, o de transmisión de conocimientos, su hijo Wenceslao lo recuerda en detalle: “Lo hizo de una manera muy pasiva, no fue que me dijera: «sentate y pintá». Fue cuando comencé a robarle un poco los pinceles, o le dije «dame una tela y dejame». Ella me empezó a explicar... Era muy fuerte la comunicación que teníamos en el terreno del arte. Ella era muy introvertida, pero para hablarme de arte se abría más a la comunicación. Yo era el que quería saber, que tenía la inquietud, le preguntaba: ¿cómo era?, ¿cómo se hacía? Ella me daba alguno de los libros que todavía tengo: *Removedor*, *La ciudad sin nombre*, *La recuperación del objeto*, además de *El universalismo constructivo*. Los he leído a todos. Ella me decía: «léé esto», «mirá...». Pero yo tenía que andar atrás, no era que ella me empujara, tenía que sonsacarle, y salían conversaciones muy interesantes a la hora del té”.

En la década del ochenta, Gloria Franchi registra varias exposiciones en las que participó: Museo Departamental de San José (1982), Primer Premio en el 5.º Salón de Pintura del Automóvil Club del Uruguay (1983), exposición en la Embajada de Perú (1984), Segundo Premio en el 6.º Salón de Pintura del Automóvil Club del Uruguay (1984), colectiva en el Instituto de Oncología en Montevideo (1984), Premio Adquisición en la exposición colectiva en el Museo Departamental de San José (1985), colectiva en la Galería Zira Guichón (1985), exposición colectiva en Tokio, Japón (1987).

En la mitad de los noventa, Franchi se acercó al taller de pintura que funcionaba en la Casa de Cultura del Prado. Allí se creó un grupo que pintaba desnudos en el que ella participó. La enfermedad muscular que padeció le fue impidiendo seguir pintando y así fue alejándose de su arte.

Falleció el 16 de mayo de 2013 a la edad de 87 años.

Sus obras se encuentran en colecciones de Uruguay, Argentina, España y Estados Unidos de América ■

Pedro GAVA

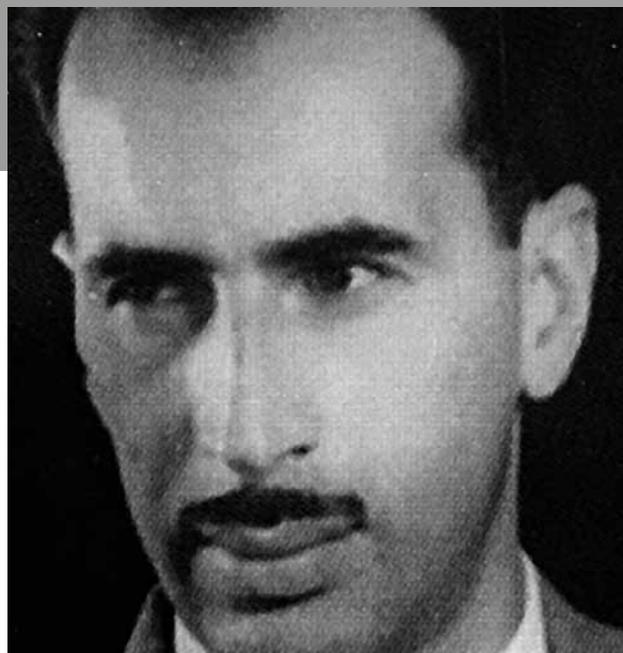
Perdurar a través de la obra

La presencia de los hermanos Gava en el Taller Torres García tiene un aspecto particular: ellos no eran oriundos de Uruguay. Tanto Pedro como Cristy Gava eran norteamericanos, originarios de Brockton, una pequeña ciudad del estado de Massachusetts, Estados Unidos de América. Pedro nació el 27 de marzo de 1918 y en 1923 llegó con su familia, que obtuvo la ciudadanía legal. “Mi viejo era medio griego, medio albanés, nacido en Estados Unidos. Mi abuelo era turco albanés y mi abuela griega albanesa. Vivían en la frontera, entonces, si el límite se corría resultaba que un día eran griegos y al otro día turco-otomanos”, de esa manera describe Pedro Gava hijo, la mixtura étnica de sus ancestros.

Los dos hermanos estuvieron en el TTG, fue Pedro el que permaneció más tiempo y más obra produjo, tanto durante su paso por el taller como después de abandonarlo. Sus primeros estudios los desarrolló en el Círculo de Bellas Artes con los pintores Domingo Bazzurro y Guillermo Laborde, entre 1929 y 1933. En 1943, Pedro Gava se integra al Taller Torres García, en los primeros momentos del taller. Su fundación está datada el 26 de enero de 1943, e incluso es posible que antes de esa fecha oficial ya estuviera “integrado” de hecho, ya que un grupo de pintores iban regularmente a la casa de la calle Abayubá, a reunirse, pintar e intercambiar ideas sobre el arte con el maestro.

Los comienzos fueron duros para los hermanos que se quedaron en Montevideo mientras la familia se radicaba en Piriápolis. “Mi padre comenzó a pintar en el Círculo de Bellas Artes con 12 años, fue alumno de Domingo Bazzurro. En esa época vivía por la Ciudad Vieja. Después mis abuelos se radicaron en Piriápolis y liquidaron todos los negocios que tenían en Montevideo. Creo que eligieron ese balneario porque se parecía un poco a su tierra, Albania, un lugar escarpado con caída hacia el mar. Mi abuelo, cuya historia era fantástica, quedó medio inválido. En aquellas épocas la gente envejecía más temprano que ahora y con más problemas. A pesar de que vivió casi 90 años, estuvo inválido mucho tiempo y debía usar una silla de ruedas. Escogió Piriápolis por su condición de discapacitado, le gustaba más que la capital y por eso instaló allí su residencia y sus negocios”.

“Mi viejo y mi tío quedaron «flotando en Montevideo»”, cuenta su hijo, que conoce algunos datos de cuando ellos vi-



vían en la casa de Torres García y la que llevaba las riendas de la casa, de sus hijos y de sus amigos, era Manolita Piña: “El cuento que escuché es sobre el método para poder comer: doña Manolita les daba, a mi viejo y a mi tío, un cuadro de Torres para que fueran a venderlo, y con ese dinero debían hacer las compras para hacer la comida del día; porque era como una pensión la casa, aparte de ser el taller de plástica. Pasaban vicisitudes allí”.

Pedro trabajaba para un bazar, hacía las decoraciones en las vidrieras. Era allí donde llevaba el cuadro que Manolita le había dado, y lo vendía para conseguir el dinero necesario para la comida del día: “Si se enteraba Torres, se armaba un lío bárbaro, porque prefería pasar hambre antes que hacer esas herejías. Las negociaciones eran con la señora de Torres, que manejaba el tema de la alimentación de todos los que vivían ahí”.

Instalado en Maldonado, Pedro Gava se desempeñó como profesor de expresión plástica en los liceos de Piriápolis y de Pan de Azúcar, a la vez que atendía los negocios de la familia junto a su hermano. “Se quedaron al frente mi padre y mi tío, hasta que los liquidaron; no eran comerciantes. No sabían vender cuadros y menos instalaciones de hotel o platos de comida”. El hijo de Gava atestigua que promovían actividades culturales en Piriápolis: “Hacían exposiciones y jornadas de poesía, a las que iba gente del mundo de las artes y las letras. Todos los años organizaban esos eventos culturales. Se juntaban muchos escritores, mi viejo hacía una especie de dibujo de presentación y todos escribían algo sobre los momentos que habían vivido y firmaban al pie. Se pasaban tomando vino, conversando; uno daba una charla, otro recitaba y alguno presentaba un libro. Eran muy interesantes desde el punto de

vista formativo. No tenían mucha repercusión porque no los publicitaban muy bien. No concitaban la atención del público externo a ellos; era como un club de grandes cerebros, pero en un círculo cerrado. Desde chiquito yo les decía que había que invitar a más gente, que tenían que aprovechar a los otros. Hacían cosas atractivas, a mí gustaba la poesía, los escuchaba y me decía: «¡Qué bueno!». Es algo simplista mi observación, pero hacían cosas buenas”.

La relación de Gava con el TTG se vio truncada en 1946 cuando debió instalarse en Piriápolis, pero a menudo venía a Montevideo acompañado de su hijo. “Los encontrábamos (a los compañeros del taller) en el café Sorocabana. Veníamos con mi papá, a veces nos quedábamos en un apartamentito, me parece, yo era chico. Mi viejo me llevaba a todos lados, en realidad adonde nunca me llevó fue al Estadio Centenario, no lo conocía”. Entre los compañeros más cercanos, Gava destaca la amistad de su padre con Manuel Pailós, Juan Storm, Alceu Ribeiro, entre otros.

Para Pedro Gava la figura del maestro Torres García era especial. A través de la opinión de su hijo, descubrimos aspectos más cercanos e íntimos de la relación entre los alumnos, el maestro, el arte y el trabajo que implicaba la dedicación a la disciplina: “Con respecto a Torres, según los comentarios de mi padre, sé que era muy estricto con sus ideas. Era difícil salirse de sus convicciones porque él, así como encasillaba los cuadros, encasillaba a sus discípulos. Es lo que entendí, interpretando las situaciones con los años, porque nunca nadie me lo dijo así. Torres los encasillaba dentro de esas cuadrículas que hacía, y ahí repartía los colores y las figuras. Ellos hicieron mucho de eso. Después, a lo largo del tiempo, mi viejo fue desfigurando sus cuadros, sacándolos del típico Torres García, haciendo otras cosas, agregándole curvas y experimentando con cosas bastante distintas. De todas formas, uno de los mejores cuadros que tengo es un retrato de Torres. Es fantástico el retrato que le hizo mi padre”.

“Con Manuel Pailós tenía una gran amistad. Mi padre llegó a repartir leche y Pailós era el que manejaba el carro con caballos. Me encantaba salir con ellos. Era divertido ir por las calles empedradas con todos los ruidos de los casilleros de leche y las botellas sonando contra el metal... Y después de ahí, nos íbamos al taller de Pailós, que estaba por el parque Rodó. A mí me daban algo para que me entretuviera. Era una casa de altos, Pailós ocupaba la planta superior. Mi padre escribía sobre la teoría de los colores y sobre eso discutían”. “Con Pailós conversaban mucho, si había exposiciones iban juntos o se unían para participar, si algún excompañero exponía trataban de dar aliento y apoyo, no dejaban pasar la oportunidad”.

Alceu Ribeiro estaba radicado en España, se escribían con frecuencia e incluso Alceu motivaba a Gava para que viajara y se instalara allá. Al tiempo lo hizo, pero cuando su amigo ya había fallecido. “Mi padre tenía buena relación con José Gurvich, con Gonzalo Fonseca y también con muchos otros. Me acuerdo de Francisco Matto, de Juan Storm, de Olga Piria, una señora que pintaba y participó del taller. También fue amigo de famosos de otros círculos, como el salteño Carmelo de Arzadun y Dimitri Romariz, un brasileño que vivía en Santana do Livramento y venía a pintar paisajes con mi viejo, tenía ascendencia griega como mi padre, en parte”, refiere el hijo y afirma: “Él siempre ponderó muy alto a todos los condiscípulos del taller. Al que no era del taller, en general le «bajaba la caña». A mí siempre me gustó Van Gogh y lo embromaba: «Si te dicen que Vincent fue alumno de Torres decís que es buenísimo, si no, que no sabe nada, que se cortó la oreja porque estaba loco, nomás...». Criticaba a los que no eran del taller, en cambio sus integrantes eran como «vacas sagradas». Era gente que había recibido lo máximo, pues para él todo lo relacionado con Torres era lo máximo”.

La separación de Gava del taller fue transitoria, por su traslado al interior en 1945 o 46, volvía cada vez que podía ir a Montevideo. Joaquín estaba vivo y el TTG era un lugar cada vez más destacado en el panorama de la cultura oriental. Las apariciones frecuentes de Gava por la capital se sucederán hasta el año 1961, cuando el TTG comienza a desintegrarse.

La situación de los hermanos es compleja por esos años, tal como relata Pedro hijo: “Mi padre se va a Piriápolis; no se desvincula, pero dejó de vivir dentro del taller. Mi tío estuvo viviendo en Estados Unidos. Ellos nacieron en ese país. Cuando intentaron reclutarlo para la guerra (no se tiene certeza para qué conflicto), mi tío se viene de vuelta”.

“Cuando se produjo el fallecimiento de Joaquín Torres García, para él fue, como para muchos, «una tragedia». Era como si se le hubiera muerto su propio padre. Mi abuelo aún vivía, murió años después. No recuerdo lo de Torres, pero mi tía me contaba que nunca había visto llorar a mi padre, que la única vez fue por la muerte de su maestro. En el velorio de mi abuelo ella le demandaba: «¡No llores a tu padre! ¡Con lo que lloraste a Torres...!». Él le contestó: «Era mi padre del arte». Recuerdo el reproche de mi tía porque no lloraba en el velorio del padre”.

Hago una pequeña evaluación, muy modesta, como un hombre que se ha dedicado a otra cosa. Mi padre tenía razón: todo lo que venga de Torres y sus alumnos es algo superior. Será que me gustó mucho, me quedé muy grabado. Lo de Torres fue muy distinto y casi incomparable, no hay en el mundo un pintor con una escuela tan prolífica, tan generosa como la que él dejó. Lamentablemente, fue en un país con poco

desarrollo económico y pocos recursos; a la cultura la financia la economía, no existió la difusión que hubiera tenido Torres si hubiera sido español o ruso o norteamericano. Mi padre dedicó su vida al arte. Se pasó haciendo murales y cosas en todo el país, porque tiene obras en el interior, en Montevideo, en instituciones públicas y particulares. No era buen comerciante. Torres no pudo enseñarles a «los muchachos» gestión de comercio porque igual trabajaban gratis. Los artistas tienen la suerte de perdurar a través de sus obras. Por eso todo esto que está haciendo el Museo Gurvich, la Fundación José Gurvich, este empuje a revalorizar lo que fue el TTG, es importantísimo. Va a hacer perdurar la historia, la vida y las imágenes de estos pintores que con gran sacrificio dejaron su obra para los que vendrán. No van a desaparecer. Esa es la gran suerte de los artistas, sus obras permanecen a través del tiempo y sus recuerdos quedan plasmados en algo para que el mundo que viene los vea”, concluyó Gava hijo.

Entre los años 1943 a 1961 participó en todas las exposiciones realizadas por el Taller Torres García en Uruguay y en el exterior, además de otras exposiciones colectivas e individuales. Obtuvo premios como la Mención Especial en el concurso de mural para el Edificio Ancap en 1950; la Mención Concejo Departamental de Cerro Largo por su óleo *Calera de Piriápolis*, en el III Salón del Interior de San José, en 1958 y el Premio Adquisición UTE por su óleo *Los beat*, en el XIV Salón del Interior de San José, en 1970. Está representado en el Liceo de San Carlos (con los frescos: *Don Quijote* y *De la Hélade*), en instituciones oficiales y colecciones privadas de Uruguay, Estados Unidos de América, Argentina, Brasil, Canadá, España, Francia, Italia, Chile, Suiza y Bélgica.

Pedro Gava falleció el 8 de julio de 2005, a la edad de 85 años ■

Hugo GIOVANETTI

La mansedumbre objetiva

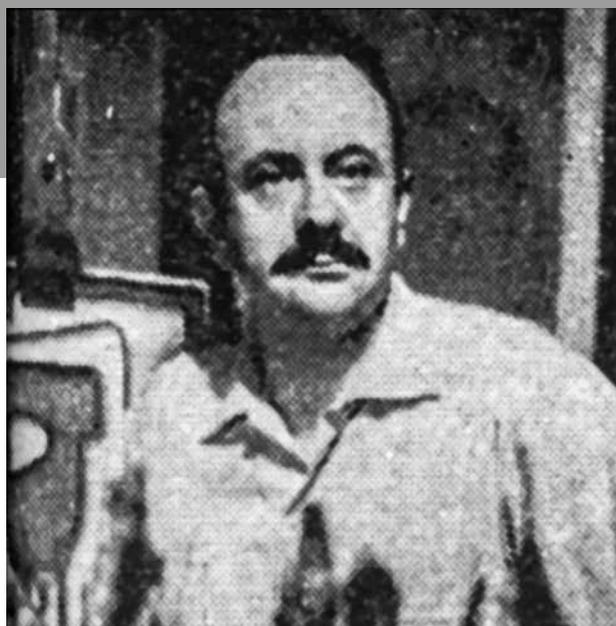
Tuvo las primeras prácticas como pintor en solitario, jugando la carta del aprendizaje autodidacta. Corría la década del 40 en Montevideo, más precisamente el año 1942, y en Hugo Giovanetti aún pulsaban muchas vertientes creativas, donde la literatura tenía un espacio no menor, hasta que, en difícil elección, a comienzos de los cincuenta, la pintura y el aprendizaje en el Taller Torres García aparecieron como posible y fecundo camino, desplazando otros intereses.

Nació en Montevideo el 26 de diciembre de 1919. Desde muy joven fue un ávido lector de poesía. Leía a Julio Herrera y Reissig, a Federico García Lorca, a Nicolás Guillén, y le gustaba escribir poemas y cuentos.

Su hijo, el escritor Hugo Giovanetti Viola, recuerda que su padre le leía poesía al borde de la cama en las noches, cuando él era muy pequeño. Su gusto y pasión por la poesía lo llevaron a conocer (y a presentarle a su reciente esposa) al poeta Nicolás Guillén, de paso por la ciudad.

Desde su adolescencia también se apasionó con el ajedrez, juego en el que se destacó y llegó a competir con el campeón nacional: “Apenas había cumplido los 16 años cuando casi hizo tablas con el campeón uruguayo. Se enfrentaban distintos clubes de ajedrez en el Parque Hotel y salió su foto en el diario; era un chiquilín, movió mal un peón y el campeón Julio César Balparda le dijo: «Pero mirá, pibe, si movías acá, era tablas»”, contó su hijo. Giovanetti jugaba por el Club Peñarol y tuvo que enfrentar a Alexander Alekhine, un ajedrecista ruso nacionalizado francés, campeón mundial que murió en posesión del título. El hijo considera que la etapa del ajedrez debe haber sido muy difícil porque su padre trabajó desde muy joven en un importante negocio textil dirigido por su tío, en el que Giovanetti asumió cada vez más responsabilidades, lo que le dejaba poco tiempo libre y energías para dedicarse a otras actividades.

“Además de extraordinario ajedrecista, mi padre fue una persona muy inquieta siempre. Tal vez el único desacato a lo estándar que cometió en su vida fue no terminar el liceo, porque parece que era fatal, muy inteligente pero fatal. Fue un hombre muy manso y santo; yo lo defino así a mi padre. Em-



pezó a trabajar en un negocio con un tío que lo explotó toda la vida y sus desahogos —era una persona muy polifacética— fueron escribir poesía, dibujar (muy bien) y copiar láminas”, indicó Hugo hijo.

Entre los 20 y 30 años Giovanetti pintaba, casi en soledad, cuadros abstractos junto con otro amigo del Paso Molino, su barrio. Un día, según una historia conocida, alguien se acerca a Giovanetti y le informa sobre un grupo de pintores que se reunían en el Ateneo y que habían sido dirigidos por el “viejo loco” Torres García, ya fallecido. El interés y la curiosidad empujan al pintor solitario al TTG y se quedará allí hasta el final.

En 1950, cuando ingresa al taller recibe clases de dibujo y pintura de Julio Alpuy, Augusto Torres, José Gurvich y Horacio Torres. “Era un muchacho con facilidades pero vivía en un lugar considerado una provincia (el Paso Molino), no venía de un ambiente cultural de primer nivel y de ningún modo relacionado con lo pictórico. Eso lo encontró en el TTG, además de una concepción filosófica. Yo escuchaba a mi padre cuando llegaba a casa y decía que «había que vivir en lo eterno»; eso es como un tatuaje que no me saqué nunca más. Mi padre era un cristiano suelto, no iba a la iglesia, se enganchó mucho con Platón porque Torres era muy platónico y mi padre leía a Platón”, siguió explicando el hijo.

También es su hijo quien relata un episodio entre Gurvich y su padre que es ilustrativo sobre el grado de exigencia que se manejaba en el taller a la hora de precisar el trabajo y marcar el rumbo de las obras, pero a su vez destaca el compañerismo y la amistad: “Mi padre era humilde y de bajo perfil. Un día estaba frente a una naturaleza muerta gigantesca, porque eso era lo que se enseñaban; Gurvich pasaba por detrás de los que

estaban dibujando y verificaba las medidas con el dedo y el lápiz, y le dijo a mi padre: «A ver, Gordo, ¡parate!». Se sentó Gurvich, midió y señaló: «Esa jarra y esto están mal». Mi padre lo miró y asintió: «Tenés razón». El profesor le manda borrar ese trabajo enorme y volver a dibujar. Mi viejo enrolló la lámina y salió por la calle Rondeau derecho, saludando «¡Hasta el lunes!». El lunes volvió como perro con la cola entre las patas. Gurvich lo vio, levantó la cabeza y exclamó: «¡Ah! ¿Viniste, Gordo?, ¡Vos no te vas más!».

Giovanetti, acompañando a Josep Collell, estuvo en una etapa muy atraído por la cerámica. Fueron muchos los compañeros que estuvieron interesados en adoptar esta modalidad para la exploración de sus posibilidades constructivas y él fue uno de los primeros: “Mi padre fue pionero, aunque eso no figura en la historia del taller, junto con Josep Collell, en la aplicación del arte constructivo a la cerámica. Collell lo visitaba en el altillito del Paso Molino e iban al Pantanoso a buscar barro. Llegaron a hacer unas piezas preciosas; los recuerdo experimentando con el barro. Veía a aquellos dos hombres enamorados de lo que estaban haciendo, sin interés económico, verdaderos pioneros en ese momento, solos en el sótano del taller los domingos de mañana, esperando a que se cocinaran las piezas de cerámica”, apunta emocionado Giovanetti Viola.

Después se alejará de la cerámica para internarse en lo que fue el aporte más singular y peculiar de su transitar creativo: las mesas taraceadas. Al respecto su hijo nos ilustra sobre las famosas mesas: “Construyó su primera mesa taraceada en un minúsculo altillito de la calle Valentín Gómez donde tenía que materializar sus ensoñaciones áureas con luz artificial. Aquella mesa o apoyatura fue construida en 1952, y a pesar de que papá había ingresado al Taller Torres García recién dos años antes, los molinetes de la estructura vertebral donde se incrustaban las miríadas de maderitas amosaicadas bizantinamente ya irradiaban una gracia de trabazón propia de un geómetra veterano”. (...) “Papá llegó a hacer una veintena de apoyaturas taraceadas, generalmente por encargo, con algunas excepciones, como la de la misteriosa mesa que terminó siendo impregnada por una especie de veladura davinciana y que un periodista especializado confundiera con una joya renacentista; ese fue un expreso regalo construido para Manolita Piña de Torres García”.

“Eran una belleza; por ejemplo, con el cedro que es rojo, la pinotea amarillo con rayitas, el pino Brasil amarillo, armaba la estructura. Se hacía con navaja y con formón, lo lijaba bien y después que tenía todo armado, como un mosaico bizantino, pintaba eso con la cola y lo apretaba todo”, explicó su hijo.

“Este aporte singular de mi padre tuvo su proceso de mejora cuando decidió quitar el vidrio que opacaba la imagen y

en su lugar decidió lijar con una pistola de taladro la superficie entera de los mosaicos”.

El deceso repentino de Hugo Giovanetti Sanna dejó a la familia sin ningún ejemplar de las mesas taraceadas. Pasado un tiempo la viuda del artista recibió la única tapa de mesa que el mueblero que las vendía tenía en exposición.

También recuerda el hijo: “En el Paso Molino mi padre tenía un altillito como taller, hace poco fui y me di cuenta de que casi no tenía luz. Él pintó allí. Entiendo que a mi madre y a mi abuela no les importaba el arte. Una vecina le comentó de una casa en Punta Gorda y nos mudamos, quedaba a dos casas de la de Torres García. En mi memoria se marcan las imágenes de cuando nos mudamos en el 53 e íbamos de noche a tertuliar con Manolita, Augusto, Horacio, Ifigenia y Olimpia. Para mí era como ir a Marte. Yo tenía 7 años y no existía la televisión; en realidad algunas personas tenían televisión pero en casa no había. Mis recreaciones eran ver y escuchar a Manolita Torres y a Horacio tocando *La Primavera* de Beethoven, ella al piano y él al violín. Mi padre se había hecho construir un taller grande en el fondo en la casita vieja, que pudimos comprar y reformar gracias a una participación de lotería premiada en la Grande de Reyes; recién allí logró tener un taller grande”.

“En 1956 mi padre hacía planos de color y líneas, produjo muchos objetos con pórtland. Tengo una locomotora hecha en madera del 57, preciosa; está hecha con madera saliente y tapizada con pórtland. Hizo algunas maderas que fueron expuestas en el Museo Gurvich. Mi padre era multifacético, pero la verdad es que la disolución del TTG lo castigó mal; empezó a pintar menos. Mi padre no pintaba mucho, no tenía demasiado tiempo por el trabajo, venía de noche y pintaba. Y después empezó a tantear, hay una serie de ventanas donde se ve una mesa, un florero, y se ve la ciudad, son geométricas. Es como una especie de paisaje geometrizado sobre tela, al óleo. Después hubo un tiempo en que hizo algún desnudo grande y no le quedaban mal”.

Aproximadamente un año antes de su fallecimiento, Giovanetti comenzó a hacer sus templos. Son iglesias vacías, dibujadas a partir de fotografías que él mismo tomaba a la fachada. “Después hacía un cielo plano, disimulando las pinceladas queda como un celeste compacto; tiene que ver con los cielos del gótico. Ahí él terminó de encontrarse a sí mismo. Mi padre había llegado a tener una paz espiritual muy grande”, explicó.

Esta serie de iglesias fue presentada en distintos lugares. El pintor Manuel Espínola Gómez se refirió a la secuencia de templos de Giovanetti: “Es un obrador con andadura. La retrospectiva que vimos en el Centro de Artistas Plásticos en 1997 nos enfrentó a un verdadero obrador con andadura, alguien que

investigó desde la entraña hasta el límite con gracia de construcción y claridad a la vez, destacándose el logro de esa falta de atmósfera tan particular que envuelve sus últimos templos. Estamos frente a un plástico que nos impregna de una alegre extrañeza o una extraña alegría, inquietante por cierto”.

Las obras de Giovanetti fueron expuestas por el Taller Torres García en más de sesenta muestras: en el Salón Municipal de Montevideo, en el Salón Nacional, en el Museo de Arte Moderno de *El País*, en el Museo Departamental de San José, en la Escuela Taller de Artes Plásticas de Rivera y en Florida, Melo, Paso de los Toros y Punta del Este, entre otras.

En 1977 participó en el Primer Encuentro de Arte Aplicado en la Asociación Cristiana de Jóvenes en Montevideo. Tiene obra en el Museo Blanes por haber obtenido un Premio en el

Salón Municipal. En 1982, formó parte del Salón de Maestros de la Exposición del Consejo Mundial de Artes y Oficios (WCC) realizada en el Subte Municipal.

Integró representaciones de pintura en Argentina y en el SALON DES SURINDÉPENDANTS de París. Expuso en Alemania, España y Estados Unidos. Tiene obras en colecciones particulares en el país y en el exterior, también en las Galerías Rose Fried y Kaplan de Nueva York, Estados Unidos, y en pinacotecas de San Pablo y Europa. *BAJO LA CORTEZA. MADERAS DE WALTER DELIOTTI, HUGO GIOVANETTI, MARIO LORIETO Y MANUEL OTERO* se presentó en el Museo Gurvich en 2017.

Hugo Giovanetti falleció en Montevideo, el 22 de diciembre de 1979, a los 59 años de edad ■



Héctor Yuyo GOITIÑO

Arte, amistad y solidaridad

Legó al Taller Torres García por invitación de José Gurvich. Entre Yuyo Goitiño y Gurvich se estableció una amistad entrañable, nacida de los encuentros que tuvieron en un bar y cantina que había en la calle Rondeau, de nombre La Democrática Italiana, donde se encontraba gente de teatro y de otras disciplinas artísticas a comer y a conversar. Héctor Yuyo Goitiño era hermano de la actriz Nelly Goitiño. Junto a ella y a otros dos hermanos más (de los diez que llegaron a sumar), había arribado a Montevideo con solo 15 años desde su Durazno natal.

Con los teatreros Yuyo se ganaba la vida colaborando en la carpintería de escena, oficiaba de utilero y de tramoyista, clavaba y armaba las estructuras de escenografía y ya había empezado a pintar junto con Manolo Lima. Pero el encuentro con Gurvich fue decisivo. Entre las mesas del bar, Yuyo le mostró sus dibujos y escuchó las primeras correcciones. Comenzó a ir a clases de Gurvich en su pieza de la Ciudad Vieja y después, venciendo tal vez algunas inseguridades, llegó al TTG de la mano del nuevo amigo pintor.

Helena Goitiño, una de sus hijas, afirmó que “Gurvich lo convenció —como decía él mismo— por dos razones: Augusto y Horacio Torres. Un año después de estar tomando clases con Gurvich se integró al TTG. Esta historia fue más o menos en el año 1957”. Esta amistad, nacida del interés por el arte, en un lugar donde los artistas de distintas actividades se daban cita, fundamentó para siempre el acercamiento; desde allí fueron colegas (iguales, aunque uno enseñaba y el otro iba a cursar) en el proceso de aprendizaje en las técnicas que la escuela del constructivismo de Torres impartía, donde elegían permanecer los jóvenes (y los no tanto) que buscaban en el arte el sentido de su vida y su expresión más profunda. Goitiño llegaría con el tiempo a convertirse en uno de los más claros exponentes de la corriente torresgarciana.

Además de la relación y de la amistad con otros integrantes del TTG como Augusto y Horacio Torres, Yuyo conoció a la que sería, a partir del 25 de noviembre de 1964, su esposa, Marta Morandi, también integrante del grupo de jóvenes artistas, dibujante y sutil creadora en el arte pictórico. De ese matrimonio nacieron sus hijas Helena y Ana, las que conser-



van presentes los clarososcuros de la vida de sus padres artistas, las diferencias a favor y en contra de lo que significaba enfrentar y sortear las estrecheces económicas en una época en que el país pasaba por uno de sus peores momentos. Yuyo estaba más volcado a la realización artística, mientras que Marta alternaba sus tiempos entre ser profesora de Dibujo en Secundaria, atender las tareas de la casa y, cuando el tiempo lo permitía, ser pintora. En noviembre de 1965 la pareja Goitiño-Morandi, sumando a Juan Cavo, presenta una exposición en el Club Neptuno, donde se exhibieron pinturas y tapices.

Otro reflejo de la amistad entre Yuyo y Gurvich es el “traspaso” de la pieza del puerto que recibe Yuyo de su amigo. Luego él hará lo mismo cuando se case y se mude: le cede su lugar en la famosa pieza a Ernesto Vila. Goitiño y Marta fueron de los que soñaron con crear una suerte de colonia de artistas en el Cerro, a iniciativa de Gurvich. Pero en esa época los terrenos en el Cerro eran más caros que en la mayoría de los barrios. Desde el apartamento contiguo a la pieza de Ciudad Vieja, con mucho trabajo y sacrificio y ya con sus hijas nacidas, el matrimonio logra comprar un terreno en Carrasco Sur y Yuyo construye la que fue su casa por mucho tiempo.

Ana Goitiño tiene presente la única vez que recuerda haber ido a la casa de Augusto Torres y su esposa, Elsa Andrada, y apreciar la colección de máscaras que despertó la atención en la niña que era en ese entonces. La amistad con los hermanos Torres fue un vínculo importante para Yuyo y su esposa. El alejamiento de Gurvich debido a sus viajes y el posterior traslado de Horacio para establecerse en Estados Unidos espaciaron el trato con los amigos más cercanos. No obstante, el contacto con la familia Torres García continuó siendo fuerte. La casa de Manolita —viuda del maestro— estaba muy cerca de la escuela a la que asistían las hijas de los Goitiño, por

eso era frecuente que pasaran a visitarla. Además, Manolita apreciaba a Yuyo y confiaba mucho en él, tanto como para encomendarle la restauración de los cuadros de su marido. “Nosotros íbamos a una escuela que estaba en la otra esquina de la casa de la viuda. A veces nos decían: «Las pasamos a buscar y después vamos a la casa de Torres García». Tengo muchos recuerdos de esa casa; había una bóveda, un sótano donde estaban depositados todos los cuadros. Estoy hablando de los años 1974 al 76. Mi padre se llevaba los cuadros y los restauraba en casa”. Yuyo viajaba en bicicleta: “cargaba bajo el brazo los cuadros de Torres García. Los dejaba en casa, donde no teníamos ninguna reja ni seguridad ni nada; él los restauraba y después los devolvía. Estos son los recuerdos de la aproximación a los personajes del TTG, mi memoria viva. Vila (Ernesto Vila), después de estar preso (fue a prisión por la dictadura), iba a casa, pero las personas más influyentes no estaban en el país o murieron muy jóvenes. La situación cambió, el taller dejó de existir”, dijo Ana.

Según el testimonio de las hijas, la tarea de restauración era honoraria, “por su amistad con Manolita jamás se le ocurrió cobrarle; Manolita se lo pidió y él lo hizo”, afirmó Helena Goitiño. “Después, en ocasión de no sé qué venta, Manolita le insistió y le entregó dinero por ese trabajo. Para mi papá era así: la viejita se lo pedía y él lo hacía”. El vigoroso lazo de amistad y reconocimiento hacia la familia era muy fuerte: “Había como un sentido de lealtad incondicional. Nosotros teníamos un montón de carencias, pero para él, eso era lo que se tenía que hacer. En algún momento algo le pagaron, porque me acuerdo de que nosotras no teníamos bicicletas y un día llegamos de la escuela y estaban las «bicis» esperando”, evocó Ana. Entre los trabajos que le encomendaban, Yuyo era quien certificaba los cuadros de Torres García: “En lo que se precisara, mi padre estaba. En la certificación de obras era Yuyo el que avalaba: «Sí, esta es», «no es», «es de tal época», en fin, porque no todo estaba firmado”, argumentó Ana.

Los fallecimientos de Gurvich y de Horacio fueron hondamente sentidos por Yuyo Goitiño y su esposa. En el caso de la muerte de Gurvich, en 1974, “fue mamá la que escuchó la noticia del fallecimiento por la radio, papá no estaba. Cuando llegó en la noche, le preguntó: «¿No sabés quién murió?»». La cara que tendría mi madre —nosotras éramos chicas—. Al final le confesó: «Gurvich». Papá se encerró en el living-taller que teníamos en ese momento. Estuvo como dos días con un gran estado de desconsuelo. Yo tengo unas imágenes vagas porque, por supuesto, no nos dejaban acercarnos y verlo tirado en el piso, tremendamente disgustado”. En 1976, cuando se conoció la enfermedad de Horacio, “quería ir a Estados Unidos para donarle un pulmón o un riñón, no sé, pero se le había metido en la cabeza que él iba a donarle un órgano de los que

Horacio tenía enfermos. Y costó trabajo hacerle entender que con eso no se iba a solucionar... Su vínculo con ellos era muy fuerte: Gurvich, Augusto y Horacio fueron los referentes, los maestros, los amigos”.

El valor y el gusto por la obra de sus padres fue una de las consultas a las que respondieron las hijas. Ana contestó: “Siempre me gustó el arte. Era lo normal en casa. Estás tan acostumbrada a los cuadros de ellos, a sus cosas, que a mí me gustan. Hay muchas cosas que me parecen poderosas. Realmente poderosas”. En una de las paredes de donde se realiza esta entrevista hay obras de los dos artistas, Ana hace referencia a una de su padre: “Ese cuadro está colgado desde hace quince años y nunca te cansa. Él me lo regaló cuando me casé, hace veinticinco años; jamás te cansa, resiste. Las obras de mamá también”, aseveró. En tanto su hermana Helena afirmó que “el gusto por esto casi es genético. Es algo que creció con nosotros, es parte de nuestra vida. Muchos cuadros a mí me gustan muchísimo y algunos son de esos que yo digo: «este no lo colgaría». Es el disfrute del arte, de ese arte en particular, sin duda. Hay cosas que me sorprenden. Yo siempre necesitaba más otra cosa, algo más estándar. Convivía muy bien con los dos, pero no sé si les prestaba la suficiente atención. Lo miraba, me gusta, no me gusta, y después, de más grande, menos”.

“Las cosas tienen como perspectivas. Cuando la vida fue pasando, te percatás de que nuestra infancia no fue la mejor. Te das cuenta de que estabas sumergida en eso. En casa estaban los cuadros de Torres García, que hoy valen fortunas y eran cuadros grandes. Capaz que pensás que estabas en un lugar levemente privilegiado, lo que pasa es que en el momento es tu tiempo cotidiano, no es lo que es ahora y capaz que no es lo común, pero estabas inmersa en eso. Cuando era chica yo decía: «¿Por qué mi padre no es ingeniero?, ¿un médico, algo normal». Cuando lo ves en perspectiva, decís que quizás hubiera tenido una vida mucho más tradicional, sin tanto sobresalto y, a la vez, sin los momentos y recuerdos que significaron picos altos en el otro sentido”, admite Ana.

Entre las tareas más significativas que tuvo a su cargo Yuyo Goitiño se destaca su participación en el montaje de la exposición de Torres García en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro que, como se recordará, sufrió un siniestro que arrasó las instalaciones, en el cual el fuego afectó la obra del maestro que se exponía en esos momentos. El incendio, ocurrido el 8 de julio de 1978, dejó como saldo la destrucción de setenta y tres cuadros y los siete grandes murales pintados por Joaquín Torres García para el Hospital Saint-Bois. Helena evoca que “cuando llegó la noticia del incendio mi padre estaba conmigo, tirado en un silloncito; habíamos terminado de comer y estaba leyendo el diario. Yo había terminado de lavar los platos y ya me iba para mi cuarto. Era común que sintoni-

záramos el informativo del mediodía y así fue que escuchamos la noticia del incendio en el museo de Río de Janeiro. Yo quedé parada en un portal de la casa, veo que papá bajó el diario y me preguntó: «¿Escuchaste lo mismo que yo?», después levantó el tubo del teléfono y llamó a la casa de Torres. Se vistió y se fue a lo de Torres y ya se fue para Brasil. Hay fotos en los diarios de la época”. La otra hija recordó que “hay una foto de una revista brasileña en que aparece papá con un pedazo de un cuadro en la mano. Cuando fue a salir del museo se lo hicieron dejar. No le permitieron traer ni un pedazo”.

La amistad que envolvía a los compañeros del TTG tiene, como hecho simbólico, un acontecimiento importante en la vida de esta familia. “En algún momento Gurvich había tenido una

pequeña discusión con mi padre, algo que no era raro porque papá se peleaba con todo el mundo, tenía su carácter. Mientras mis padres estaban haciendo la casa se quedaron sin dinero. Papá mandaba y mandaba cuadros al remate, pero no alcanzaba el dinero para hacer la planchada, es decir, faltaba el techo. Un amigo en común le llevó a papá un sobre y le dijo: «te mandan esto para ti»; era el dinero para pagar la planchada, no tenía remitente ni nada, enseguida se dio cuenta de que se lo mandaba Gurvich. «Teniendo un techo todo lo demás se soluciona» era un dicho de Gurvich que papá siempre mencionaba”, recordó Helena.

Meses después de su fallecimiento, el 15 de diciembre de 2016, tuvo lugar la exposición homenaje a Yuyo Goitiño en el Museo Gurvich ■



José GURVICH

Pintor en todas las horas y todos los lugares

José Gurvich fue, en buena medida, un pintor nómada. Nacido en Lituana, su arribo a Montevideo ocurrió a una edad tan temprana que posibilitó que su arraigo a la ciudad y al país fuera el más precedero en el largo itinerario que emprendió en el transcurso de su corta vida. Gurvich se sentía un uruguayo más, pese a su lugar de nacimiento, a sus viajes, a sus temporadas en Israel y a su estancia final en Nueva York. Este es un factor que lo diferencia del resto de los compañeros del Taller Torres García, a excepción de los hijos del maestro, Augusto y Horacio que, de alguna manera, también fueron un poco nómadas como él. Ese afán de fijar residencia venía acompañado del deseo de una mejor comunicación con el medio.

En Israel, convertido en pastor, cuidando su rebaño de cabras en tierras desoladas, consiguió sentirse integrado; sin hablar inglés, logró mantener fluido contacto con un medio tan adverso como es Nueva York para los latinos emigrantes en la década del 70. Fue su dedicación al trabajo, tan mencionada y destacada por sus compañeros, la que significó y calificó una obra extensa, nutrida y con visiones diferentes, que lo convirtieron en un referente de la pintura uruguaya del siglo xx. Su obra numerosa, abigarrada, con muchas tendencias y períodos, fue atesorada por su esposa Julia Helena *Totó* Añorga quien, con sabiduría y mucha responsabilidad, fue administrando la conexión con el público, dosificando la exposición de los cuadros, custodiando el legado de su marido. Luego ha sido su hijo Martín el que ha asumido el papel de administrador y dinamizador de esa herencia; juntos concretaron, primero la fundación y luego el museo que lleva su nombre.

Las primeras impresiones de Martín sobre su padre no cubren el período del TTG, ya que él nace luego que se produjera el cierre del centro de enseñanza creado por Joaquín Torres García junto con sus discípulos: “Yo nací en el año 1963, después del cierre del taller, por lo menos, de la acción «más oficial» de clausura en 1962. Pero la relación, obviamente, entre mi padre y los distintos compañeros del taller siguió hasta su muerte”.

Entre las amistades más fuertes y perdurables que José Gurvich cosechó en la época de formación se destaca la que mantuvo con Horacio Torres. Ambos se conocieron muy jóvenes en las clases de violín, antes de que la pintura invadiera



todos los rincones posibles de sus vidas. “Tengo muchos recuerdos de la conexión de mi padre con Horacio, los dos se casaron el mismo año, en 1960, hay unas fotos muy lindas de ellos”, contó su hijo, rescatando entre memorias propias y fotografías que lo confirman. “Eran frecuentes las visitas a la casa de Horacio, desde que yo tenía un año, más o menos; los artistas del taller se veían mucho en el mundo cultural de las exposiciones. No sé si venían tantos a nuestra casa del Cerro. Mi padre ya era profesor, tenía sus propios alumnos, algunos de los integrantes del taller venían a estudiar con Gurvich cuando empezó a dar clases en el Cerro. Entre ellos estaban Ernesto Vila y Linda Kohen, aunque no sé si ella iba tanto al Cerro. Yo era muy chico, no soy un buen testigo directo de esto”.

Cecilia Buzio, viuda de Horacio Torres, relata los tiempos en que Gurvich era su maestro: “Mi iniciación en la pintura fue frente a una mesa llena de objetos en el sótano del Ateneo cuando allí funcionaba el TTG. José Gurvich guiaba mis torpes intentos artísticos, cuando al final de los años cincuenta enseñaba dos veces por semana dibujo y pintura. Él arreglaba cacharros y utensilios de cocina de manera tal que en nuestros primeros pasos en el dibujo del natural tuviéramos que aprender a medir las proporciones del alto, el ancho y la profundidad; tratar las sombras como una forma; diferenciar la relación de un volumen con el próximo y muchas cosas más”.

Después de la exposición en los salones del Círculo de Bellas Artes, al costado del Teatro Solís, la familia viaja a Israel

y permanece un tiempo en el país. Luego el destino será Nueva York. Los compañeros del taller vuelven a encontrarse en 1970, con motivo de una exposición de obras de Torres García en el Museo Guggenheim. La familia Gurvich llega a la ciudad sin la idea firme de quedarse allí, pero la ocasión fue inmejorable para que muchos de los antiguos compañeros del TTG se reunieran. “Cuando llegamos a Nueva York yo tenía 6 años y estuve en esa ciudad hasta los 11, que fue cuando falleció mi padre. Julio Alpuy y Gonzalo Fonseca ya estaban instalados en Nueva York cuando llegamos. Horacio Torres arribó un poco después que nosotros y se instaló a unas cuadras de nuestro departamento. En el momento de la muestra de Torres García en el Museo Guggenheim pasaron por la ciudad muchos de los compañeros del TTG. Hay una foto famosa en que están Francisco Matto, Augusto Torres, Manolita Piña y otros cuantos”, refirió Martín.

La camaradería reinante entre el grupo de los ya establecidos y los que iniciaban su estadía en la Gran Manzana propició motivos para permanecer, cultivar la amistad, retomar la obra, conocer otros pintores, visitar exposiciones, buscar, en suma, insertarse en un medio muy desarrollado, pero esquivo a los llegados desde el sur. “Los que vivían en Nueva York, con los que había una continua relación y visitas frecuentes eran Horacio, Alpuy y Fonseca”, continuó recapitulando Gurvich hijo. La visión que conserva de esa época establece detalles sobre la vida de los pintores en la ciudad y las posibilidades que despertaba estar allí: “Los recuerdos son de mucho contacto, creo que mi padre y Horacio hablaban diariamente sobre temas de arte, de las obras, de problemas técnicos de las obras, de aspectos conceptuales del arte; comentaban, como en la época del taller, las tesis sobre plástica y los argumentos teóricos y filosóficos”.

Uno de los episodios más destacados de esa etapa fue el pedido que recibió Gurvich de que pintara las fiestas judías, lo que no solo alteraría el desarrollo de las obras que lo ocupaban sino que generó en él otras dificultades, “estaba muy angustiado cuando el marchante de Nueva York que promovía y comercializaba sus pinturas le hizo un encargo relativo a las fiestas judías. Esto le originó un gran problema porque «él era un artista libre, que hacía lo que le parecía, etc., etc.». Nunca trabajó por pedidos, salvo alguna cosa aislada y mínima: algún retrato que hizo aquí en Uruguay, cosas muy puntuales. Escuchaba a mi padre conversándolo con Horacio, que trataba de alentarle diciéndole que todos los grandes artistas del Renacimiento —porque él estaba muy en el Renacimiento, vivía en esa época— trabajaban por encargo y que no había nada malo en pintar por pedido”, evoca Martín. En medio de esas contrariedades, el acercamiento con los amigos era la forma de paliar los malos ratos: “El contacto con Horacio era

continuo e íbamos muy seguido a su casa. Yo jugaba con los hijos de Horacio y de Cecilia Buzio; a veces ellos venían a casa pero eso ocurría menos porque nuestro apartamento era muy chiquito y no entrábamos las dos familias. En cambio, Horacio vivió en lugares bonitos en Manhattan, primero en la calle Nueve, en un lindo apartamento, y después se mudaron al SoHo donde alquilaron un *loft* muy grande, con un taller muy cómodo, y ahí íbamos muy seguido y jugaba con los chicos. Lo que hablaban por teléfono, cada día, era breve, pero en los encuentros personales eran horas y horas de comer, charlar y discutir sobre arte. Hablaban largo y tendido y de todo. Mi madre también era muy sociable, conversaba con Cecilia. Los niños no participábamos de las discusiones, sí me acuerdo de nuestros altercados, sobre todo con Alejandra; nos sacábamos chispas y nos peleábamos, pero jugábamos mucho también. Hacíamos performances para presentarles a los adultos, era una especie de teatro, lo armábamos y se lo mostrábamos”, afirmó Martín.

El pintor Julio Uruguay Alpuy vivía en la ciudad desde hacía años. Su inserción ya transitaba por una etapa diferente a la de Horacio y de Gurvich, recién llegados. “También íbamos a la casa de Alpuy; tengo un lindo recuerdo de Joana, su esposa, que era muy afectuosa. A veces íbamos a su estudio o al apartamento donde vivían, que era muy simple, en un último piso, y había que subir muchas escaleras para llegar. La relación entre Gurvich y Alpuy era muy fluida, con Fonseca un poco menos”, detalló Martín.

El caso de Gonzalo Fonseca —el primero de los discípulos de Torres García que había llegado a la Gran Manzana— era diferente del resto. Fonseca se había casado con la pintora norteamericana Elizabeth Kaplan, proveniente de una familia con un nivel económico y social muy distinto al de los artistas emigrantes: “Estaba socialmente en otra categoría, era de la *high society* de Nueva York. Íbamos a su casa pero la situación era más formal, eran un poco más exclusivas esas visitas. Las conversaciones eran en un ochenta por ciento sobre arte y hablaban también de otros temas, de política, y supongo, de cultura en general, de muestras y conciertos a los que habían asistido”, continuó narrando el hijo de Gurvich. “Fonseca era muy distinto a los demás, no era tan comunicativo como Alpuy y Horacio. Vivía en otro mundo porque su esposa pertenecía a la alta sociedad neoyorkina. Los Kaplan no eran una familia cualquiera, no era simplemente adinerada sino socialmente bien situada, conocida y respetada, en una posición privilegiada, alejada de la nuestra. De todos modos imagino que las conversaciones serían similares a las de Alpuy y Horacio, sobre arte y sus conceptos, sobre sus obras en curso. A mi padre lo fascinaba Fonseca, no solo por las ideas y la creatividad sino por su posibilidad económica de realizar

monumentos y esculturas de gran porte con materiales caros; se precisarían miles de dólares para poner un taller como el que tenía Fonseca. En cambio, Gurvich trabajaba en un sótano, con muy pocos materiales que iba comprando en la tienda de pinturas, todo era muy simple. Los Fonseca vivían en una avenida del West Side; me acuerdo del *living*, la parte «pública» de la casa, donde yo jugaba con los hijos, que eran un poco mayores que yo, pasaba el tiempo con ellos porque, como siempre, separaban a los chiquilines de los adultos”.

A su vez, para el niño Martín: “Horacio, Cecilia y sus hijos también estaban en otro universo, como en paralelo, en otro tiempo. Horacio era un hombre del Renacimiento, vivía en un mundo muy estético, de mucha belleza visual, nada semejante a mi entorno diario o al de los compañeros de la escuela, de la casa y del barrio donde vivíamos. Y en su pintura y en su manera de ser, era una persona muy sensitiva, exquisita; todo tenía mucha belleza y sensualidad. Cecilia, su esposa, era igual. Los juegos con los hijos de Horacio eran siempre muy creativos. Era un mundo muy diferente al común. Los hijos ya empezaban a hacer un tipo de «arte», construían barcos con maderas, cosas que tenían relación con lo que hacía el padre. Yo me asombraba. Hasta en los olores había diferencia; los olores del taller de Horacio eran diferentes a los que había en el taller de Gurvich. Era como ir a otro tiempo, como viajar al pasado. Sobre todo las obras que Horacio hacía en Nueva York, retratos, figuras humanas, desnudos, grandes cuadros

con óleo, los lugares donde posaban los modelos o los muebles hechos por él, la madera pintada. Era muy creativo, especial y de mayor opulencia. Mi padre era muy humilde, vivíamos de las economías de las ventas de la muestra de 1967 y después que eso se acabó fue muy difícil. No había muchos ingresos, hasta tuvo que trabajar fuera. Estábamos en otro mundo”.

Luego del fallecimiento de Gurvich, el 24 de junio de 1974, a la edad de 47 años, su esposa Julia Helena *Totó* y Martín regresaron a Montevideo. “Después que falleció mi padre seguimos en contacto con muchos artistas del taller aquí en Uruguay, cuando volvimos. Seguramente fui alguna vez a la casa de Manolita Piña, la viuda de Torres García de chico, y después que falleció mi padre, también. Tengo un recuerdo muy vago del taller en el Ateneo, al que debo haber ido más pequeño”, sostuvo el hijo.

Las obras de José Gurvich se encuentran en muchas colecciones privadas y de organismos oficiales. Además de las exposiciones colectivas que se han realizado, las obras del maestro se han presentado en más de 40 exposiciones individuales en distintos lugares. En Uruguay fueron expuestas en: Montevideo, Melo, Punta del Este, Maldonado y Fray Bentos. En el exterior se han presentado en: Roma, Tel Aviv, Nueva York, Buenos Aires, Madrid, París, Bogotá, San Pablo, Barcelona, México, Long Beach, Santiago de Chile y Miami ■



José Gurvich, Julio Alpuy, Francisco Matto, Augusto Torres y Elsa Andrada, en ocasión de la muestra de Joaquín Torres García realizada en el Museo Guggenheim, Nueva York, 1970. Archivo Fundación José Gurvich

Anhelo HERNÁNDEZ

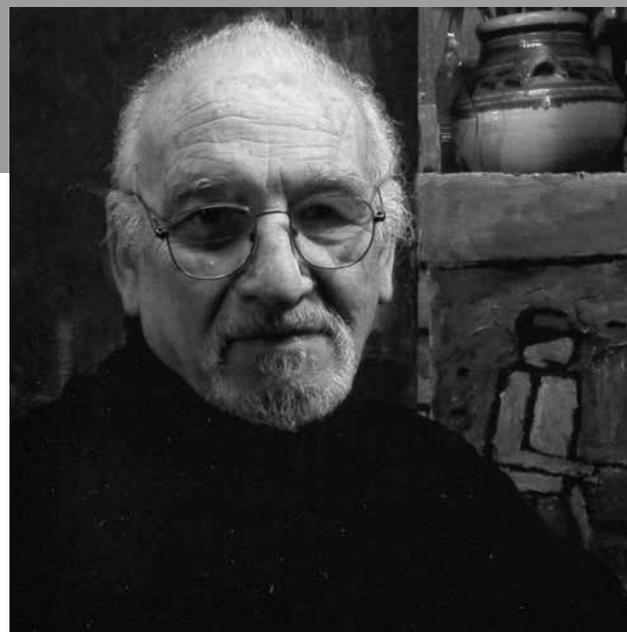
Expresión plástica y cultura

La trayectoria de Anhelo Hernández comienza muy temprano y se extiende generosa y múltiple casi hasta el final de su vida. Nació en 1922. Su pasaje por el TTG fue antecedido por el aprendizaje con otros maestros y con otras enseñanzas: a los 19 años ingresó a la Escuela de Artes Aplicadas. Allí tomó clases con Antonio Pena, Edmundo Pratto y Federico Möller de Berg. En el joven pintor hay mucho interés, muchas energías; por eso, poco después asiste como alumno de cuarto año a la recién formada Escuela Nacional de Bellas Artes y al taller del escultor Severino Pose. A finales de 1942, Anhelo Hernández ingresa en el TTG y permanecerá hasta el fallecimiento de Torres García en 1949, convirtiendo este período en el más fecundo hasta ese entonces y en el primer remanso de su carrera artística.

Entre otros momentos sobresalientes de Hernández en el TTG se destaca la primera muestra individual, en 1947, como miembro del Taller Torres García, en el Club Tacuarembó. Vivió en esa ciudad entre los años 1944 y 1953 y se desempeñó como profesor de dibujo en el Liceo Departamental. Luego gana un cargo por concurso y se va de la ciudad para ocuparlo. Estuvo casado en dos ocasiones. Su segunda esposa fue Ida Holz (1935), ingeniera, profesora e investigadora, considerada la madre de la informática y de Internet en Uruguay, de reconocida ascendencia en los proyectos que se materializaron en torno a las técnicas informáticas y al desarrollo de las telecomunicaciones en el último cuarto de siglo en nuestro país.

Entre 1954 y 1957 es profesor de Dibujo en la Escuela Industrial de San Ramón, en Canelones. “Sobre la época de Tacuarembó, según lo que él me contaba, ganó un concurso para dar clases en la UTU, en San Ramón. Se viene a Montevideo, y viaja a San Ramón dos o tres veces por semana a dar las clases”, cuenta su viuda. La cercanía con Montevideo le ayuda a volver al TTG más a menudo. También fue profesor de la Escuela de Artes Aplicadas de la UTU.

Los encuentros iniciales que tuvieron Anhelo e Ida son originales y anecdóticos. Ocurrieron en 1963, cuando el pintor ya estaba divorciado de su esposa anterior. Holz tiene presente que “es algo muy gracioso porque fue en una reunión que organizó una amiga para poder conquistar a Anhelo. Y bueno,



no le resultó. No voy a dar los detalles, pero fue muy divertido y Anhelo empezó a llamarme y a buscarme a mí”.

Esa relación significó un cambio profundo en la vida de la joven Holz. Hasta ese momento ella no tenía ningún contacto con el mundo del arte y de la cultura artística. “Y eso fue lo que me pareció muy importante. Después, con los años, lo valoré muchísimo más. Porque los que nos dedicamos a las ingenierías, en general, somos bastante limitados en cuanto a la cultura. A pesar de que yo había tenido una vida muy complicada y muy activa: había estado en Israel, ingresé al Ejército israelí, tenía experiencias muy fuertes, había vivido en un kibutz, etcétera; de todas maneras no tenía un apego importante a los temas culturales”.

Ella estima que en esa etapa de la relación con el pintor: “Yo gané en ese momento. Al conocer a Anhelo ingresé en otra forma de conocimiento, empecé a verlo pintar, comencé a leer sus libros e inicié mis visitas a las exposiciones y después a las conferencias. Anhelo era un hombre muy culto, no todos los pintores lo son. Era muy culto, un lector voraz, gran aficionado a la filosofía, asistía a muchas y diversas conferencias, entonces a mí se me abrió otro mundo y se lo agradezco enormemente”.

Holz manifiesta: “Me atrajo su persona. Era encantador, tenía un mundo muy interesante. Tuve muchos problemas para salir con él. Soy hija de judíos. Soy huérfana de padre desde muy chica, él falleció a mis tres años, mi mamá era hija de un rabino que murió en el Holocausto, junto a nueve de sus hijos y muchos integrantes de su familia. Ella era la menor de los hermanos, dos eran rabinos como su padre; fue una crisis espantosa cuando yo empecé a salir con Anhelo. Él no era judío, era artista plástico, divorciado, con una hija, no le faltaba nada”, afirmó. Esta historia tiene algunos puntos de

contacto con la de Gurvich y Totó, pero a la inversa. Aquí es ella la que provenía de una familia —en este caso— extremadamente religiosa, diezmada por el racismo en la Segunda Guerra Mundial, por lo cual las trabas a la relación parecían muy difíciles de vencer y de lograr superar. “Lo de mi mamá era tremendo. Con todo el dolor que ella sintió con la muerte de sus hermanos, de sus nueve hermanos —yo solo conocí al mayor—, todos los demás, sus cuñados, los sobrinos... Ella hablaba de sesenta personas que habían muerto en el Holocausto, sin saber cómo ni dónde ni cuándo. Y los buscamos. Yo escribía las cartas para buscarlos cuando era chica, tenía 9 o 10 años cuando terminó la guerra. Era una cosa penosa lo que yo le hice a mi madre, fue muy duro”, sentenció Holz.

En algunas ocasiones hay un momento para la reconciliación que puede aparecer a destiempo, cuando lo que resta es muy poco. Esto es lo que ocurrió con la madre de Holz. “Incluso cuando nos fuimos exiliados a México, yo le mandé el pasaje. Fue, pero siempre estaba a disgusto. Nunca se conformó con la situación. Finalmente se fue a vivir a Israel; yo fui a verla, ella se estaba muriendo y me dijo: «Anhele es una muy buena persona, muy buen padre, la culpa no la tiene él»”.

Ida se integra a la vida del pintor mucho después de su paso por el TTG. No obstante, de ese breve período Hernández cosechó amistades importantes y muy cercanas que seguirán presentes en su vida. “Anhele tenía pocos amigos del TTG, amigos de verdad. Su gran amigo era Augusto Torres, con el que se veía permanentemente: lamento no haber grabado las conversaciones que mantenían entre ellos. Un día, le dije a Elsa Andrada, su esposa —de la que me volví muy amiga, aunque todos eran mucho mayores que yo—: «Tengo que grabarlos». Nosotros vivíamos en Punta Gorda y ellos entre Punta Gorda y Carrasco, en la que es hoy la calle Cuneo, creo. Y nos veíamos muy seguido, en especial los fines de semana, casi todos los fines de semana. Los sábados caminábamos hasta su casa. Por lo general era a la casa de ellos, o a la casa de Mario y Eva Olivetti, de los que también éramos muy amigos. Anhele y Augusto tenían una gran amistad, pero no eran de muchas palabras. Su relación se asentaba en ver cuadros juntos y comentarlos y esas conversaciones eran memorables. Me acuerdo de su última charla, nunca voy a poder olvidarla. Un día llegamos a la casa de Augusto y él había pintado un cuadro en tonos grises y un color rosa, entonces se lo muestra y Anhele empieza: «¡Ajá! ¡Mirá qué color!», y Augusto le responde: «¡Ajá, ajá!», y «El gris con el rosa ese, ¡qué bien!». «¡Ajá, ajá!», así siguió la conversación entre ellos. Había un entendimiento tremendo entre ellos casi sin palabras de por medio.

»Augusto y Elsa estuvieron en México —nosotros vivimos once años allí— durante un mes, a medias en nuestra casa: ellos se fueron al sur, a Yucatán, pero la estadía básica

fue en mi casa. Y para nosotros fue realmente muy lindo tenerlos. Mi casa era una especie de hotel.

»No recuerdo su relación con Gurvich, iba a las exposiciones y ahí podían charlar, pero no recuerdo una visita. Cuando Anhele falleció, Totó me llamó para ofrecerme hacerle un homenaje en el Museo Gurvich y yo le contesté que no estaba en condiciones para organizarlo en ese momento. Como un mes después fui con Jorge Castillo a la casa de Totó y le dije: «Hagámoslo». Entonces ella me reprendió: «No debe desaprovechar las oportunidades». ¡Me regañó con severidad!”. La exposición de homenaje a Anhele Hernández tuvo lugar en el Museo Gurvich, el 23 de setiembre de 2010, a iniciativa e invitación de Totó, la viuda de Gurvich.

“La otra relación personal muy fuerte era con Jonio Montiel” (1924-1986, pintor del TTG). “Ellos habían coincidido en el taller desde jóvenes. Y después se visitaban pero fuera de mi esfera, porque yo hacía de todo: estudiaba, trabajaba, era ama de casa. Anhele salía y había cosas que se me escapaban. Iba a todas las exposiciones tres o cuatro veces, ni hablar cuando estuvimos en México”.

Con el otro hijo de Torres García, Horacio, Anhele Hernández tuvo amistad, pero no muy cercana, afirmó su viuda. “Anhele fue de los últimos alumnos de Torres. Él daba clases de dibujo en Tacuarembó. Según me contaba, era el único casado y Torres estaba encantado de tener un alumno que estuviera casado, como él. Sostenía que pudo estar hasta el último momento de la muerte de Torres a su lado. Él volvió a Montevideo uno o dos años antes de su fallecimiento y fue entonces que intensificó enormemente su relación con el TTG y con el maestro cuando él estaba decayendo, muriendo. Y sigue trabajando con los hijos de Torres porque era la única oportunidad que tenía de una convivencia más intensa con el TTG. Relataba que en los últimos momentos de Torres estaban sus dos hijos y, como alumnos, solo Elsa y él. Que iban a verlo, que estaban en el sótano pintando, que el maestro bajaba de vez en cuando a visitarlos”.

Entre las anécdotas que involucran a Horacio Torres resalta: “Horacio ganó un premio nacional de pintura y el cuadro era de un hombre acostado en la cama. El que estaba en el cuadro era Anhele. Horacio le pidió que posara para él. Cuando fuimos a verlo a la exposición al costado del Solís, le dije: «¡Qué parecido a ti!». Él se rio y me dijo: «Sí, soy yo». Esto debe haber sucedido a mediados de los años sesenta”, relató Holz.

Para la viuda del pintor, “la etapa en que estuvo en el TTG fue muy importante. La primera señora de Anhele venía a Montevideo muy seguido, y él, desde Tacuarembó, le

mandaba cuadros al maestro y Torres le devolvía cada cuadro con correcciones y explicaciones que lamentablemente nunca encontré, porque verdaderamente deben ser documentos interesantes, pero no existen”.

Otra de las personas que estuvo cerca de la pareja fue la viuda de Torres García, Manolita Piña. “Tampoco conservo una carta que nos mandó Manolita cuando estábamos en México. Era un personaje esa mujer, impresionante. Tuve una convivencia intensa con Manolita, a la que conocí bien. Nosotros vivíamos en un apartamento chiquito que estaba a dos cuerdas de la casa de ella y la íbamos a ver. Cuando nos fuimos al exilio a México, antes Manolita nos había ofrecido irnos a vivir a su casa, a pesar de que tenía tantos problemas como nosotros, ella con los nietos. Le dijimos que no, gracias, porque la casa de Manolita fue allanada diecisiete veces. Muy lindo de parte de ella pero... Nosotros nos exiliamos a comienzos de 1976, pero vivimos medio clandestinos todo el 75. Mi hijo Arauco nació a fines de 1974 y me destituyeron de la Universidad al mismo tiempo”. El matrimonio tuvo dos hijos, Arauco y Ayara y tres nietos. Moriana Hernández es fruto del primer matrimonio de Anhele.

Sobre la obra de su marido, Holz señaló que “los cuadros torreanos los hizo mientras vivió Torres. Anhele siempre midió lo que hacía, no siempre con la proporción áurea pero siempre midió. Además era un investigador. Indagó, por ejemplo, cómo hacían los cuadros los pintores famosos; cuadrículó un cuadro para saber cómo estaba hecho. Él sostenía que ese pintor, que había vivido en el siglo xvii, medía los cuadros, estudiaba los cuadros. Era un personaje increíble en los museos. Cuando Anhele iba a un museo miraba los cuadros y les hablaba. Al rato tenía una cantidad de gente alrededor, escuchando. Decía cosas como: «No me explico cómo hiciste tal cosa»”.



Para Holz, “entre los torreanos había unos fanáticos de Torres que siguieron realizando lo que hacían en el TTG y otros que aprovecharon ese conocimiento para reproducirlo de otra manera. Anhele y Gurvich eran de estos últimos. Los cuadros de Gurvich no son los típicos cuadros torreanos ortogonales. Eso, Anhele lo respetaba mucho, y lo admiraba, como pintor y como ceramista. Me acuerdo de que cuando fuimos a una exposición en el Museo de Artes Visuales, en el parque Rodó, Anhele estaba admirado de algunas cosas, porque Gurvich sentía que en Israel no había avanzado; el tiempo que estuvo en Israel se había relacionado más con Chagall y se desarrolló más en ese mundo, aunque después retornó a su camino de siempre, que era el de él mismo. Anhele le tenía mucho respeto porque Gurvich era un trabajador infatigable. No sé si dormía, o si tenía un don de Dios; pero ese hombre, con tan pocos años de vida que tuvo, era un trabajador y eso se ve en la obra. Igual que Gurvich, Anhele pintaba más de un cuadro a la vez. En los últimos años hizo cuadros muy grandes”, evocó la viuda de Hernández.

De 1983 a 1987, Hernández fue profesor de la División de Postgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de la UNAM, México. En 1989 ingresó por concurso como profesor Grado 5 al Taller Fundamental de Libre Orientación de Estética del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA), de la Universidad de la República, en Uruguay. En 2003, recibió el Premio Figari a la trayectoria. El 2 de diciembre de 2007 fue declarado Ciudadano Ilustre por la Junta Departamental de Montevideo.

Su última exposición ocurrió en agosto de 2008, en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo: ANTOLOGICA, ANHELO HERNÁNDEZ, donde se expusieron pinturas, estampas digitales, aguafuertes y documentos.

Anhele Hernández realizó muestras individuales en Uruguay, en Montevideo, en Tacuarembó, y en el exterior: en Moscú (Rusia), Sofía (Bulgaria), Bratislava (Eslovaquia), Praga (República Checa), Berlín (Alemania) y Buenos Aires (Argentina). Exhiben obras suyas la Colección del Senado de la República, los Museos Nacional de Artes Visuales, el Histórico Nacional, el Histórico de San José, el Museo Pushkin de Moscú y el Hermitage de San Petersburgo e importantes colecciones particulares.

Hernández falleció en Montevideo, el 11 de marzo de 2010 ■

Marcos Torres, Elsa Andrada, Anhele Hernández y Augusto Torres en la zona arqueológica de Tula, Hidalgo, México, c.1985. Cortesía familia Hernández.

Manolo LIMA

La creación generosa y compartida

El pasaje del pintor Manolo Lima por el Taller Torres García fue intermitente. Algunos hablan de que estuvo asistiendo durante cinco años; pueden ser más o ser menos. De todas formas el pintor, que no hizo del constructivismo su medio para la expresión de su pintura, conservó durante su vida elementos que el maestro Torres le enseñó, más allá de lo formal.

El 24 de mayo de 1919 nació en el pueblo San Miguel, en el departamento de Rocha, Manuel Vicente Lima, conocido por todos como Manolo.

En un hogar en que eran trabajadores, su padre era ladrillero y su madre operaria en el Frigorífico Nacional, junto con Manolo había otros cuatro hermanos que componían la familia. El padre se aleja hacia Brasil, siguiendo el camino de los ladrillos. Su madre sufre un accidente. Los hermanos son alojados en el Consejo del Niño (actual INAU).

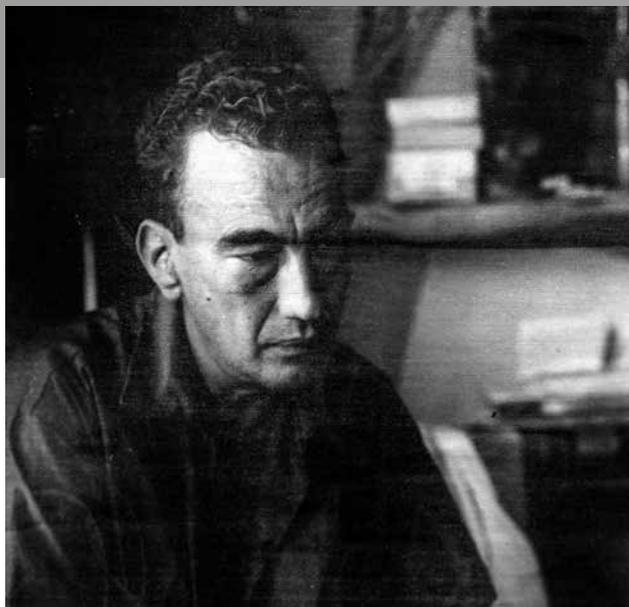
Allí es donde Manolo aprende el oficio de carpintero. Además, junto con otros compañeros funda, y edita una revista que lleva por nombre *Educación*.

El secretario de la Fundación Manolo Lima, Ariel Inzaurrealde, logró ubicar en la Biblioteca Nacional la edición bimensual que a partir de 1939, y hasta el año siguiente, fue publicada. En esta se recogía, entre otros materiales, noticias de la guerra en Europa, la poesía de Rubén Darío, los dibujos de Manolo Lima, y reportajes sobre las actividades en el Consejo del Niño.

La amistad entre el pintor e Inzaurrealde nació en la infancia; sus padres eran amigos del pintor y de su señora, Mariquita (Hortencia Rivero). El matrimonio de Manolo y Hortencia no tuvo hijos y de alguna manera “adoptaron” al hijo de sus amigos, legando la casa donde vivieron y buena parte de la obra que se conserva del artista para la formación de la fundación, que busca promover la pintura de Manolo y hacer conocer su legado.

Inzaurrealde sostiene que “Manolo entra en contacto con personalidades de la política uruguaya del momento dentro de la colonia del Consejo del Niño, más ligadas al anarquismo. No sé si es por el Cerro (donde vivió con sus padres) o por la colonia”, que se produce ese acercamiento.

Desde chico, la habilidad para el dibujo fue una característica notoria en el joven Manolo. Un compañero del liceo



nocturno, un tiempo después, lo invita a conocer a su maestro de pintura. El compañero no era otro que Julio Alpuy, y su maestro, Joaquín Torres García. De acuerdo con el testimonio de Inzaurrealde, esa fue la forma en que se produjo el comienzo del aprendizaje sistemático y formal del oficio de pintor por parte de Manolo. El acercamiento al maestro, y a los hermanos Alceu y Edgardo Ribeiro, que vivían cerca, terminó dando a Manolo el entorno necesario para una formación que no corrió por los caminos del constructivismo, pero que sí fue marcada por Torres.

Inzaurrealde destaca el afecto que guardaba Manolo Lima por Torres García y el legado que significó su enseñanza para la concreción de su obra; aunque “entendí que para Manolo, el modelo era el constructivismo. El maestro les decía: «Este es el modelo y está hecho para romperlo». En cierta forma, es como el molde, y está hecho para ir más allá, por eso sucede que vemos obras de algunos alumnos de la escuela que se salen de los lineamientos estrictos del constructivismo de Torres. Pienso en José Gurvich, algunas obras de Alceu Ribeiro, y tantas otras. Manolo, por alguna razón, no adopta ese camino”.

Es clara la influencia de la enseñanza de Torres García en obras de Manolo, dijo Inzaurrealde, “como por ejemplo, en naturalezas muertas, en el tratamiento de algunos paisajes; la obra de Manolo está marcada no solo por el maestro Torres García sino por las influencias de Goya, de Velázquez, de Cézanne, pero sin duda que el maestro fue una guía en su obra. Él habla con mucho respeto y cariño de lo que aprendió con el maestro Torres García. Hay reportajes de Manolo en que habla de esa influencia”, indicó.

“Sé que los vínculos de amistad eran muy importantes con algunos de los compañeros del taller, Manolo se refiere con mucho cariño a unos cuantos. Por ejemplo, para Julio

Mancebo su primer maestro fue Manolo, antes de entrar al TTG. Fue él quien lo llevó al taller”, afirmó Inzaurrealde.

Pero también “la época del TTG fue momento de muchas dificultades para muchos de ellos. No la pasaban tan bien, tenían que salir a buscar comida. No todos tenían esos problemas. Alguno tenía a sus padres, o dinero como para ir saliendo. Alceu y Edgardo contaban las dificultades —y que Manolo también las pasaba—. Una vez tuvieron que vender una obra no sé dónde, y les dieron unos pesos para comer unos churrascos que no les cayeron bien. Creo, además, que a Manolo se le agregó el compromiso social, que también tenían otros. No sé si es importante para el legado de la obra el camino político de Manolo”.

Manolo Lima llegó a Maldonado y Punta del Este en el año 1959 con motivo de un trabajo que le encargaron. Cuenta en un reportaje que le hace Mecha Gattás, que su llegada fue a pedido de Edgardo Ribeiro quien no puede cumplir con un compromiso en el Country Club y en su lugar lo invita a que se presente él.

Luego, una vez terminada la obligación de su permanencia, fue la amabilidad de la gente la que fue torciendo en los hechos un retorno a la capital, que nunca se produjo. Allí fundó un taller en que daba clases de pintura a alumnos que se acercaban espontáneamente y a los que no les cobraba por las clases. Vivía con su esposa Mariquita de las pinturas que vendía allí y en Montevideo.

“En 1975 Manolo Lima funda el Taller Maldonado junto con alumnos que se van acercando a los montes de Maldonado, donde enseña gratuitamente; les da los materiales, los cartones, las pinturas, etc. El segundo punto importante es la creación de la Pinacoteca del Taller Maldonado”, señala Inzaurrealde, y que consiste en el préstamo de obras al modo de una biblioteca, con la posibilidad de compra si el interesado puede. Este sistema fue impuesto por Inzaurrealde en Ginebra, Suiza, donde estuvo en la década de los ochenta, bajo el nombre de Pinacothèque des Eaux-Vives y funciona en la actualidad bajo el nombre de La Pinacothèque. “Y el tercer legado es el taller que deja en el fondo de su casa, que está dedicado

a la docencia, donde los jóvenes gratuitamente pueden venir a aprender cerámica, esmaltado en cerámica, carpintería, y diferentes trabajos de esmaltado sobre metales”.

Son decenas las obras que Manolo pintó a lo largo de su vida: paisajes, la serie de fantasmas, y sus numerosos retratos, además de dibujos, las obras en cerámica y en madera. Su amiga Mecha Gattás estima que pueden llegar a ser trescientos solo los retratos que pintó en Maldonado cuando se puso de moda, según sostiene en un video producido por la Fundación Manolo Lima.

Señalado como un hombre dedicado por entero a su arte, definen a Manolo Lima como cálido, cariñoso, solidario, generoso, bueno y buen artista. La actriz Pelusa Vera, que fue su amiga, dijo en el video mencionado que “su casa siempre estaba abierta”, dando albergue a cuantos lo necesitaban.

Manolo Lima expuso sus obras desde 1941 en muestras colectivas e individuales, en el Centro de Estudiantes de Derecho, en Galería Arte Bella, IV Bienal de San Pablo, en Casa de la Cultura de Montevideo, en Galerías Witcomb de Buenos Aires, en Casa de las Américas en La Habana, en Casa del Pueblo del Partido Socialista, y en Galería Santos Dumont, en Punta del Este, y en Ginebra, Suiza.

Sofía Loureiro recuerda en una entrevista en video de la Fundación Manolo Lima, que el pintor quería hacer una muestra retrospectiva, pero le advirtió a su galerista, su padre, que debían hacerla cuanto antes, porque según él, se moriría pronto. Loureiro al fin se pone de acuerdo y organiza la exposición en todos los salones de la desaparecida Galería Río de la Plata. La inauguración tuvo lugar el 1.º de setiembre de 1990. La hija del galerista recuerda que después de la muestra, que fue un éxito de ventas, se fueron a comer pizza, y luego los acompañaron a tomar el ómnibus para Maldonado. Esa noche al llegar, Manolo no se sintió bien. Cuando su esposa regresó con un té, descubrió que había fallecido.

Su casa en Maldonado y la exposición de su pintura en ese lugar construido por el artista son el legado permanente, invitación para conocer a un pintor de gran valía ■

Carlos LLANOS

El pintor embajador

No fue fácil para el joven abandonar la ingeniería en agrimensura que por varias generaciones fue el destino de los hombres en la familia y terminar acatando lo que insistentemente le decían los pintores locales, sumados a los montevidianos que se encontraban de paso por su Melo natal, Spósito y Gurvich: que tenía que ir a Montevideo, más precisamente al Taller Torres García (TTG) y, en especial, recibir clases del maestro del constructivismo y mostrarle lo que estaba haciendo. Por lo difícil de la situación y porque era un joven de 19 años, Carlos Llanos debió posponer ese viaje al sur. El fallecimiento de Joaquín Torres García, en agosto de 1949, lo afecta de tal manera que entiende que no puede dejar pasar ese momento y decide venir como pueda a las clases que se imparten en el taller. Así lo hace, al fin, un mes después, con la pena de no haber conocido al maestro, como se lo expresó a Isabel, su esposa, en más de una ocasión.

“Llanos entró al taller al mes de haber fallecido Torres García. Se formó con Augusto Torres y con Gonzalo Fonseca, quienes habían quedado al frente del taller. Él pensaba ir antes, mucho antes; se entera del fallecimiento y se viene de Melo, de apuro. Los que lo estimularon fueron, como se mencionó, algunos pintores coterráneos; Américo Spósito, que estuvo de viaje en Melo, y después José Gurvich, que llegó muy joven a la ciudad y de quien se hace amigo”, dijo Isabel, que fue la segunda esposa de Llanos. Gurvich presentaba su propia exposición en Melo y en esa ocasión nace su amistad con el joven Llanos y la persistente invitación para que asistiera a los cursos del TTG. Gurvich advirtió de inmediato el valor y la potencialidad artística de ese joven, lo beneficioso que sería para él aprender en el taller, para convertirse en menos tiempo en ese verdadero y destacado pintor que ya despuntaba.

Según Isabel, “es Gurvich el que le insiste: «Vení al taller, vení al taller». Y Carlos se demoraba; era muy joven, vivía con sus padres, pero se decidió y se vino. Le dio horror que se hubiera muerto el maestro, no haber tenido el privilegio de conocerlo y resolvió no perder más tiempo: de esa forma es como entra al TTG y permanece en él hasta su cierre en 1962”. Su llegada a Montevideo y su integración al taller fueron experiencias muy importantes y las conser-



vó toda su vida: “Tenía un sentimiento de pertenencia muy fuerte al taller, estaba feliz de haberlo integrado; allí labró amistades personales con José Gurvich y con Gonzalo Fonseca. Fueron muy amigos. Tenía presentes a sus compañeros de lo que fue su etapa formativa. Nunca entró en polémicas sobre el constructivismo, simplemente se dedicó a desarrollarlo en sus obras, que son muy personales. Me transmitió un profundo amor al taller”. “Yo lo conocí después. Pienso que ese colectivo marcó un hito muy grande en la historia uruguaya y el mérito seguramente fue de Torres García, que los nucleó bajo un concepto de pintura y también bajo un concepto filosófico. El grupo, naturalmente, tenía sus lados oscuros y sus lados claros. ¡Eran muy prejuiciosos! Allí Llanos encontró su lugar en el mundo. Y luego pudo vivir recreando lo que le gustaba, que era la pintura. Entre ellos, después, con los años, tuvieron controversias pero mantuvieron amistades entrañables. Todo esto lo digo por relatos de Llanos”, siguió atestiguando Isabel.

A su vez encontró la amistad y el afecto de la familia de Torres García. “Ahí fue que convivió con todos, en una situación muy particular. Manolita, Ifigenia y Olimpia lo querían muchísimo. Durante cuatro años comió y prácticamente vivió en la casa de ellos. Estrictamente no vivía con ellos, no dormía allí, pero iba a almorzar y a cenar casi todos los días. Hizo otra amistad personal muy fuerte con Horacio. Él hizo un retrato de Carlos que no sé por dónde estará. Ellos pintaban juntos. Horacio tocaba el violín y Llanos, que tenía muy buen oído para la música, lo escuchaba. Conversaban, intercambiaban ideas. Él tenía una imagen muy linda de la época del taller y estableció una relación muy especial con la familia de Torres García”, recordó la viuda. El acercamiento era estrecho. Ella refiere que, de acuerdo con el comentario de su esposo, él participó en la apertura de la famosa bóveda

de la casa de los Torres García: “Cuando construyen el sótano para guardar las obras de Torres García, Llanos fue a ayudar; creo que fue el único que no era de la familia que participó en la clasificación de los cuadros. Él me contaba cómo era ese cofre en el sótano en la casa de Torres García en Punta Gorda. Mucha gente no supo de su existencia. Nadie hablaba de eso, no debía saberse. Se acordaba de haber visto la colección de retratos de Torres García. Estas cosas Llanos me las contó al principio de nuestra relación”.

Entre los hechos relevantes de esa época, existe otro que tiene como agregado la chispeante mirada de la viuda del maestro, Manolita, hacia esa familia extendida que conformaban los jóvenes pintores del TTG. “Cuando nos fuimos a casar, me pregunto: ¿a quién me presentará mi futuro marido? ¿A mi suegra? No. Me presenta a Manolita Piña, me lleva para que ella me apruebe. Y Manolita, que tenía un humor fantástico, le dice: «Llanitos, ¿esta vez te vas a casar con esta o es como con las otras?». Porque la española era muy picante. La relación con la familia siempre fue muy buena, luego vino la dictadura y todo se desparrramó”.

Pocos años después de su entrada al taller, Llanos recibe, de parte de sus compañeros, un espaldarazo significativo para su dedicación al trabajo y para el desarrollo de sus posibilidades artísticas. En 1952 —tres años después de su ingreso— es premiado en el concurso de murales del Taller Torres García, y dos años después, es seleccionado para integrar el envío oficial a la Bienal de San Pablo, en Brasil.

De acuerdo con la memoria de quien fue su esposa, el amigo más entrañable del taller y del que más se acordaba Llanos era Gurvich. “Carlos vivió unos años con Gurvich en la casa del Cerro, cuando los dos eran solteros, y siempre contaba que se decían: «Sacá ese cuadro de acá» y cualquiera de ellos le pegaba una patada al cuadro del otro. Sentía admiración por la velocidad con que trabajaba y pintaba Gurvich, con un aceleramiento muy grande y asertivo. Era el compañero del taller del que más hablaba. Y Gurvich lo respetaba mucho a Llanos, no sé si como pintor o como amigo, tal vez por las dos cosas”.

El 24 de junio de 1974 falleció su amigo José Gurvich, en Nueva York: “Se enteró porque alguien le avisó por teléfono, no recuerdo bien; se paró delante del ventanal que teníamos hacia la calle y se le llenaron los ojos de lágrimas. Él lo quería mucho, se le caían las lágrimas. A Llanos lo vi llorar tres veces: cuando murió Gurvich, cuando murió nuestro perro y cuando murió su hijo, cinco años antes que él”, confesó Isabel.

En 1957, Llanos participa, junto con Gastón Olalde, Huidobro Almada y Rodolfo y Jorge Visca, de la fundación del 1.º Taller de Artesanía de Montevideo, llamado Sótano Sur, en el barrio Palermo, donde se realizaban actividades plásticas y

docentes, en pintura, cerámica, escultura en madera, piedra y metal y esmaltado en cobre y en plata. En poco tiempo el “sótano” se convierte en lugar de reunión de personalidades de la cultura, como los escritores Juan Carlos Onetti, Francisco Espínola, Enrique Estrázulas, Juan Capagorry, el ensayista y crítico literario Guido Castillo, el ceramista Marco López Lomba y el escultor Germán Cabrera, entre otros. Ese mismo año, Llanos ingresa por concurso como profesor de Dibujo a Enseñanza Secundaria.

Lamentablemente, el local en Palermo donde funcionaba el centro de producción y enseñanza de arte y artesanías “se inundó seriamente, sobre todo el «gran salón», un espacio enorme. Llanos perdió todas sus pinturas y las de los demás compañeros que las guardaban allí. Se destruyó todo. En aquella época se pintaba mucho sobre cartón. No nos conocíamos cuando se inundó Sótano Sur. Esto me lo contó: lo de las artesanías en cobre y del grupo con Olalde y los Visca. Cuando llegaron, a la mañana siguiente, todo flotaba. Carlos, como se había separado de su primera esposa, tenía allí mucho más que sus obras; estaban sus documentos, sus pertenencias personales. Perdió todo: cartas, cuadros de Gurvich que eran de él, que se habían canjeado, perdió mucho en ese momento”, relató la viuda.

De su primer matrimonio el pintor tuvo dos hijos. La relación con Isabel Cánepa comenzó diez años después de su divorcio y tuvo como origen el interés de ella por conocer a Juan Antonio *Cacho* Cavo, uno de los pintores del taller. Cuenta Isabel: “Un amigo me había presentado a Cacho Cavo, y me surgió esa novelaría de ir al taller de un ceramista. Yo tenía veintitantos años. Voy, lo conozco y desarrollo una afinidad con Cacho. Tanto fue así que con los años se hizo muy amigo de mi madre. Un día entra Llanos, que vivía en el famoso conventillo de la calle 25 de Agosto, en el «cuarto de los pintores», que pasaba de mano en mano, donde estuvieron varios de ellos. Cavo nos presenta. Llanos estaba por ofrecer una exposición en la galería Pintos. Él hacía unos cofres artesanales como medio de vida y estaba vendiéndolos para poder enmarcar los cuadros a exhibir. Me ofrece uno y se lo compro. Pide la dirección de mi trabajo para llevarmelo. Después me arrepentí, porque mi papá era artesano y yo tenía muchos cofres hechos por mi padre. Fui a verlo a la exposición y le dije que le devolvería el cofre y que preferiría dejar el importe como entrega inicial de un cuadro. Aceptó, llevé el cofre y me puse a elegir un paisaje de la exposición. Entonces me dice: «Andá por mi taller, que allí no te cobro la comisión». Fui, por supuesto. No sé qué diablos hizo, pero en vez de traerme el paisaje que yo quería, me «enchufó» un abstracto total. Llegué muy disconforme a mi casa, porque no quería ese cuadro; en esa época yo tenía una formación más orientada a lo naturalista, pero me resigné. Arreglamos que se

lo pagaría en cuotas. Cuando voy a pagarle la segunda cuota me indica: «No, después me das la plata». Me invita a cenar, vamos... y ahí nos «enganchamos». Nunca le pagué las cuotas que restaban y me quedé con toda la colección. Nos casamos a los cuatro meses. Un día me dice: «¿Y si nos casamos? Existe el divorcio, si más adelante nos llevamos mal». En ese momento yo tenía 25 o 26 años y él tenía 41 o 42”.

Para Isabel, el mundo de los pintores era interesante. Ella se dedicó a la enseñanza de Dibujo en Secundaria, actividad muy cercana a la plástica. Luego del casamiento la pareja viajó de luna de miel a la ciudad natal del pintor. “Nos fuimos de luna de miel a Melo y me encontré con una familia de abolengo, algo que no me imaginaba. Para mí Carlos era profesor de dibujo y pintor. Me impactaron las costumbres familiares, sus casas, quiénes eran. Llanos es hijo, nieto y bisnieto de agrimensores; tuvo una gran pelea con su padre porque él no quiso serlo. Parte de su pintura geométrica no es producto del Taller Torres García, sino que él, desde los 14 años le hacía las mensuras a su padre, y esa tendencia, las figuras similares a las de los planos de agrimensura, se aprecia en su obra, en alguna etapa de forma más palmaria. En 1976 nos fuimos del país”.

Isabel evoca un encuentro particular que tuvo al poco tiempo de vivir con Llanos. “En el año 1972, un día llego a casa —éramos recién casados— y vi a un señor durmiendo en el sofá, tapadito. Voy a mi dormitorio y le pregunto por el hombre que está durmiendo en el *living*. Y me contesta: «Dejalo, tomo algunos tragos de más». «¿Pero quién es?»», insisto. «Es un amigo mío, Onetti», me responde. Llanos trataba a los personajes nuestros con total naturalidad. Ahora pienso en la mala sensación que tuve al verlo, ¡y estoy hablando de Juan Carlos Onetti!”.

El mismo año de su casamiento, un poco antes del quiebre institucional de junio de 1973, Llanos fue detenido por la Policía “en averiguaciones, por espacio de un mes, y le dieron la libertad. Estuvo preso antes del golpe de Estado, incluso compareció ante la justicia militar. Lo declararon inocente. Él era muy sensible y quedó con miedo a todo lo que fuera uniformado. El que me ayudó a conseguir su libertad fue el pintor Guillermo Fernández. Éramos muy amigos. Guillermo me aconsejó: «Vamos a ver a un abogado». La situación era caótica pero el abogado fue muy eficaz, consiguió que el juez militar lo exonerara e incluso que pidiera disculpas por el error cometido. Porque Llanos no militaba en nada, no sé por qué lo apresaron; se decía que uno de sus hijos había quemado gomas en la calle, algo que aunque fuera cierto no ameritaba que lo juzgaran. Como consecuencia de ese rumor muchas veces lo detuvieron «porque tenía antecedentes» y él tenía que mostrar la sentencia del juez para que lo dejaran ir”. De todos modos, la fuerte presión que ejercía la represión sobre la población generó cansancio y el inevitable exilio. “Estaba

harto de que lo pararan en la calle y de tener que explicar, una y mil veces, la situación de sus «antecedentes». En 1976 decidimos irnos porque se ponía cada vez peor”, explicó la viuda.

La llegada del pintor y su esposa a la capital de Argentina inaugura una época que fue fructífera para ambos. En Buenos Aires ella desarrolló una importante labor dentro del mercado de la industria del libro, trabajando para dos editoriales, y en una de ellas llegó al cargo de directora general de la empresa. “En la etapa en Buenos Aires hubo dos momentos clave para Llanos: el primero cuando funda el Taller Lavalle. Lo montó donde vivíamos y ahí trabajó muchos años. Del Lavalle salieron muchos pintores y varios alumnos recibieron premios importantes. Después alquiló una casona en San Telmo para dar las clases de pintura y la mantuvo varios años”.

La situación económica de la pareja, que no tuvo hijos, fue mejorando hasta lograr estabilidad. En ese momento, Isabel exhortó a su esposo: “Dedicate a pintar, no des más clases”, pues “él perdía mucha energía en las clases”. Sus consejos lograron que abandonara la enseñanza y “a partir de que cerró ese taller se dedicó exclusivamente a pintar. Esto fue un acontecimiento importante, pues fue el único que llevó el constructivismo a Buenos Aires. También hubo quienes imitaron, descaradamente, a Torres García; este es un fenómeno conocido. La segunda etapa comprendió los últimos años que vivimos en Buenos Aires. Expuso en la OEA. Fue nombrado Notable de la Cultura Uruguaya en la Argentina, lo que implicaba idas a la Embajada y participaciones en actos protocolares, con las autoridades y con la colectividad de los uruguayos radicados allá. Fueron años lindos. Organizó un par de muestras. Tenía una marchante que vendía sus cuadros y era muy reconocido por la comunidad uruguaya”. La pareja permaneció en Buenos Aires hasta el año 1985, pero hubo una época en que Llanos “solía venir a pintar a Montevideo porque acá nadie sabía que estaba. No sonaba el teléfono, nadie le tocaba el timbre, vivía feliz en nuestro apartamento. Fue una buena época en cuanto al éxito, casi todos los momentos que vivimos en Argentina fueron disfrutables, buenos momentos humanos”, afirmó Isabel.

La rutina de una tarea solitaria, como es la pintura, es peculiar. Carlos Llanos, según su viuda “aun cuando trabajaba en Secundaria, aun cuando daba tantas clases, le «robaba» minutos a su tiempo para pintar y cuando ya no tuvo actividades extras se levantaba a las seis o a las siete de la mañana, preparaba su mate y se iba al taller. Almorzaba, descansaba un ratito y volvía al taller hasta la noche. De noche nunca pintó. Pintaba todos los días, no existían domingos ni feriados, a tal punto que mis amigas en Buenos Aires me decían «la viuda alegre», porque jamás iba con él a ningún lado, «andá vos sola, dejame pintar», me pedía. Era un hombre muy dedicado al trabajo, por eso la producción que circula de él es tan grande”.

De acuerdo con los críticos, la obra de Llanos es muy numerosa y se aprecia esa necesidad, hacia el final de su vida, de intensificar el trabajo, de dedicar cada minuto del tiempo que le quedaba a la creación. Además “estudiaba mucho. Cuando estaba cansado de pintar, a la tardecita o a la nocecita, destinaba largos ratos a la lectura. Él sabía de pintura, de pintores, de los movimientos artísticos en el mundo; también le gustaba mucho la filosofía, era sumamente estudioso. Conocía sobre música, al extremo de que teníamos un vecino músico que tocaba en el Teatro Colón y, cuando el hombre se ponía a ensayar, Llanos me decía: «Mirá, empezó a tocar esto y ahora esto, esto otro y aquello». Era un hombre que prefería vivir para adentro. Era muy simpático, muy carismático, pero nada sociable. A él, que no lo invitaran a tomar un *whisky* porque venía Juan Pérez, no le importaba. Echó del taller, en Buenos Aires, a varios marchantes importantes, algunos de los cuales estaban encantados con su obra, por proponerle: «Pinte esto, haga este tipo de pintura, yo le voy a comprar los cuadros». Por asuntos similares se peleó con otros tantos. Él siempre dijo que no a eso, nunca hizo algo contrario a sus convicciones personales”.

Su esposa rememora la forma que tenía el pintor de pararse frente a la tarea creativa: “Tenía una disciplina rígida, una pulcritud increíble en la paleta, porque los pintores suelen ser chanchos. Llanos tenía la paleta impecable, era muy prolijo, sistemático. Ahora me toca la tarea de revisar los dibujos y me abruma. Él sacaba mucho apunte, mucho esbozo. Y creo que tengo los anteproyectos-dibujos de muchos cuadros, eso también importa. Básicamente era eso, metódico y muy imaginativo. Hasta en las bromas era un hombre muy chispeante. Además tenía el interés normal de un hombre culto por enterarse de lo que pasa en el mundo”. De todos modos, por su proceso creador, en su afán por valorizar el tiempo vital necesario para su obra, hubo un abandono de la frecuentación mundana; las obligaciones fuera de la pintura y su entorno dejaron de atraerlo. “En una época dejó de ir al teatro, al cine, fue dejando los espectáculos. Un día le comenté «Quiero ver tal película» y me dijo «Andá vos, tranquila. Andá con alguna amiga». Insistí: «¿Y por qué te estás negando a salir?». Y me contesta: «Ya absorbí mucho, es la hora de dar». Y lo respeté. A partir de ahí asumí que cuando tuviera ganas de salir me lo diría. Él quería concentrarse y crear, utilizar el tiempo para su pintura; en eso era monotemático. La música era un gusto refinado pero su obsesión era la pintura”.

“Llanos nunca mostró muy bien su obra, las exposiciones que hizo fueron en Montevideo, en el interior y solo dos en Buenos Aires. Su pintura es distinta, creativa, propia, con

un desarrollo que no se encuentra en los continuadores de Torres García, aunque parezca pedante por decirlo. Trabajó mucho, era aplicado, intenso, se identificaba con aquel pintor profundo, laborioso. Era sumamente retraído, encerrado en sí mismo, incluso en el taller, pero cuando se veía con gente, en sociedad, era muy simpático y le salía el buen humor, el encanto, era un seductor. Eso ocurría si se encontraba en un lugar cómodo o cuando recibíamos gente en casa; era la estrella. No era aficionado a aparecer en los medios, nunca llamó a un periodista, detestaba todo eso; no es contradictorio afirmar que era un ratón de taller y que, a la vez, era absolutamente encantador y simpático. Su vida no tuvo grandes maravillas ni demasiadas desgracias, era muy reflexivo, muy observador.

»La muerte de su hijo le provocó el cáncer del que luego moriría. Empieza a caer justamente cuando muere su hijo, que tenía 53 años; era su hijo menor, falleció a causa de una trombosis.

»Llanos era un hombre muy humilde, no hacía gala de nada, hablaba de pintura porque lo enloquecía. Una vez, en una exposición suya, una señora miraba un cuadro —y yo pensaba: «Ojalá lo compre»—. La mujer se le acerca y le dice: «Me encanta su pintura porque me permite viajar en ella, me permite ser yo la que disponga de lo que usted hizo». Quedó fascinado porque era eso lo que él pretendía: que la pintura pudiera darle al espectador la emoción de viajar como cada uno quiera por ella. No qué significa, qué quiso decir el artista, esa era la esencia emocional de Llanos”.

El 6 de enero de 2014, Carlos Llanos dio una conferencia en el Centro Cultural La Paloma, en Rocha, con motivo de la exposición de su obra. En un pasaje de esa conversación, destacó que “un tema gigante es la plasticidad. Eso se vuelca en el advenimiento de un tema nuevo, expresivo, que se llama temas oníricos, temas de ensueño, y viene una cosa que es, yo no sé si es la realidad o lo agregué imaginativamente. El espectador lo hace también. (...) En las pinturas mías les voy agregando situaciones oníricas, de ensueño. Dibuje, siga dibujando, que el cuadro quede bien armado, que no se le desarme, entonces después puedo entrar en el tema perfectamente, eso después de saber que el cuadro está armado, para que el espectador reciba la plasticidad bien armada, y centrarse en el tema; ¿soñaste?... ahora tenés que hacerlo. Con esto queda explicado cómo es la imaginación en los cuadros figurativos”.

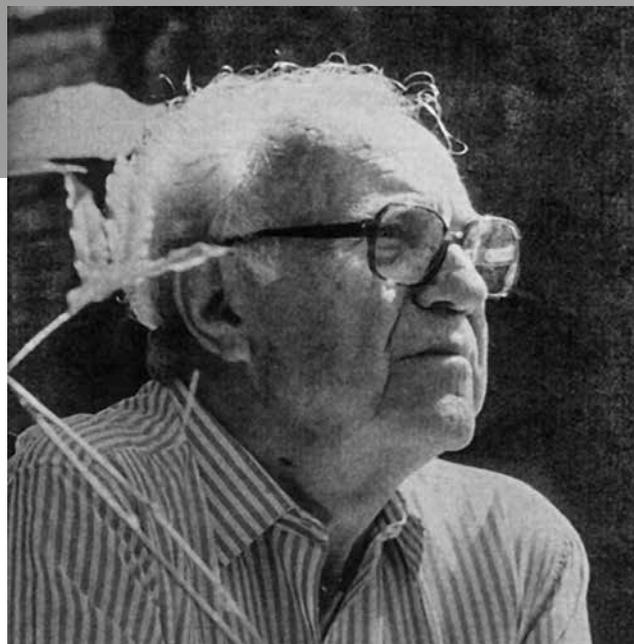
Llanos fallece en Montevideo el 10 de setiembre de 2014. Sus obras se encuentran en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en la Rose Freid Gallerie de Nueva York, y en colecciones particulares en Uruguay, Argentina, España y Estados Unidos de América ■

Mario LORIETO

El mensaje creativo

Al igual que la mayoría de los pintores del Taller Torres García, Mario Lorigo no tenía antecedentes artísticos en su familia. Sí contaba con una fuerte y arraigada vocación de trabajo, que lo llevó a generar su propio medio de vida a través de una gestoría inmobiliaria en el centro de la ciudad, al mismo tiempo que desarrollaba la carrera artística que le forjó un lugar destacado en la historia del arte uruguayo. Cuando las agujas del reloj marcaban las cinco de la tarde, invariablemente y sin que nada pudiera evitarlo, Lorigo cerraba su negocio y se iba al Ateneo, a escuchar las charlas sobre arte y a participar de las clases que recibía en “su otra vida, la de artista plástico, la más entrañable, la que él más quería”, explicó su hija Virginia. “Él se sentía atraído por las artes plásticas. Estudió dibujo con Gurvich y con Guillermo Fernández, prácticamente durante toda mi niñez y mi adolescencia los vi a los integrantes del TTG en mi casa”. Había nacido en Montevideo el 10 de agosto de 1919, hijo de inmigrantes italianos; conservaba familiares en la península, lo que le fue útil en ocasión de su primer viaje a Europa en 1954, cuando visitó varios países, además de Italia.

“Mi padre tenía mucho interés en conocer Europa. Cuando yo era niña fue dos o tres veces. Años después Walter Deliotti y yo lo acompañamos en otro viaje, fue complicado por la gran diferencia de edad con ellos, que se traducían en preferencias e intereses distintos respecto de los lugares a visitar. Éramos dos generaciones distintas. Yo tenía veintipocos años y ellos 50. Mi relación con Deliotti era buena, para nosotros era más fácil despegar. Mi padre tenía parientes en Italia y quería verlos. Por supuesto que íbamos de un museo al otro y de ahí a las galerías, no era el prototipo del viaje turístico sino que primaba el criterio estético, el artístico. Al poco tiempo llegaron también mi madre y mi hermano. Antes nos había exigido, a sus hijos, que leyéramos sobre el antiguo Egipto, toda su historia, y la de Grecia, porque íbamos a ver cosas para las que teníamos que tener una base. Todo lo hacía en ese estilo, íbamos a ir de viaje pero teníamos que hacer eso. A esa edad no queríamos leer Historia pero esa fue la única condición que puso para llevarnos. Pasamos días en el Louvre y nos hacía ver cosas que, capaz que sin él, nosotros no sabríamos



interpretar: «¡Fíjate qué pincelada esta!», nos decía. Algunos días estábamos más receptivos, otros no, y tal vez en estos nos perdimos algunos «detalles» que nunca apreciaremos en algunas obras de arte. La plasticidad que mi padre tenía en su cotidianidad me marcó; él logró vivir para el arte. Era muy chica cuando él comenzó a ir al taller. Tengo recuerdos de Gurvich; mi papá me llevaba cuando iba a su casa, creo que hasta hoy conservo una visión de cómo era la casa de Gurvich en el Cerro, no recuerdo su interior pero tengo imágenes de esa casa, incluso tengo unos dibujos de mi padre de una casa que para mí es la de Gurvich. Él iba varias veces a la semana al Taller Torres García y participaba con mucho entusiasmo en todos los eventos. Tenía muchos amigos del taller que nos visitaban con asiduidad, Walter Deliotti, Manuel Otero, Hugo Giovanetti y Alpuy, a quien frecuenté hasta que fue muy viejito”.

Algunos investigadores afirman que su acercamiento al mundo del arte se produce a partir de las clases que toma con José Gurvich, en 1952, quien luego de un año lo invita a integrarse al taller, en el sótano del Ateneo. Este es un dato contradictorio ya que no hay testimonios de que Gurvich diera clases fuera del TTG en esa época.

A Lorigo lo señalan como un hombre metódico, detallista en extremo, con una impronta autocrítica que lo impulsaba a modificar y corregir reiteradamente los trabajos en proceso de creación. Respetando la estructura de funcionamiento del taller, asiste a las clases de dibujo a cargo de Julio Alpuy durante tres años. A partir de 1957 su formación prosigue a manos de Augusto Torres, la persona más influyente en el taller luego del fallecimiento del maestro. “Mi padre veía a Torres García como a alguien absolutamente importantísimo, en verdad. Al principio se nutría de toda esa gente pero no

pintaba; comenzó por intuición, porque le gustaba. Venía de una familia que no tenía contacto con el mundo artístico, fue algo natural de él. No tenía formación ni ningún antecedente en el arte”, refirió su hija.

En muchos casos, y el de Lorio es un buen ejemplo, la dedicación a la pintura tenía dificultades desde el inicio. Importante y significativa era la disposición de horas del día para consagrar a esa actividad. “Mi padre no pintaba de día porque trabajaba. Él no pudo nunca vivir de su pintura. Creó una oficina de administración que se ocupaba de tributos, gastos comunes y gestoría de propiedades en general. Y trabajaba desde la mañana hasta las cinco de la tarde. A esa hora religiosamente cerraba, no se quedaba más tiempo, y de la oficina en la calle Paraguay se iba al Ateneo. Si había alguna exposición o conferencia asistía. Entonces pintaba los fines de semana o tal vez alguna noche y yo no me enteraba. Estableció una separación en el *living*, como un miniestudio, pero usaba casi todo el ambiente. Integró su taller a la familia, estaba naturalmente integrado y yo crecí en ese lugar. Después nos mudamos porque él pretendía tener un taller propiamente dicho, lo cual era correcto, lógico y estuvo bien”, afirmó Virginia.

En sus comienzos el espacio de creación, “el taller”, se mezclaba en las paredes estrechas de su hogar. “Cuando era niña vivíamos en Pocitos en un apartamento, mis padres, mi hermano y yo; el *living* era su taller. Esto demuestra hasta qué punto él priorizó su espacio en un apartamento que era chico, y en la familia se respetaba esa decisión. Cuando ya fui una adolescente, nos mudamos a Punta Gorda y allí ya tenía su taller”, contó su hija.

En los años 1958 y 1959, Lorio se presentó al Salón Municipal de Artes Plásticas y fue reconocido al otorgársele el Premio Adquisición en ambas ocasiones.

Virginia aporta la recreación más directa del proceso creativo de su padre y de las circunstancias que lo rodeaban al momento de iniciar una obra: “Él sentía que había algo interior que lo llevaba a crear, algo que él traía sin saber cómo. De repente se levantaba de noche y tenía una idea o, según sus dichos, la soñaba; se iba al taller y hacía el bosquejo para desarrollarlo después, lo tenía incluido en su ADN, sin saberlo”. Esa aceptación casi automática del “mensaje creativo” no es frecuente y no siempre es fácil de reconocer ni es común en otros artistas. Seguramente, en su caso, la acción de “correr” al taller en la noche pueda parecer como un momento de inspiración que luego, dosificado por la técnica, se volvía tema de una nueva acción creativa, a fuerza de trabajo y dedicación.

Finalmente las condiciones fueron favorables y en 1960 le encarga al arquitecto Ernesto Leborgne la construcción de su nueva casa en Punta Gorda, dándole al taller un lugar impor-

tante en la distribución de la planta principal. “Era precioso. Construyó su casa sobre la base del taller. Le pidió al arquitecto Leborgne que le construyera la casa y que diseñara un taller independiente, que seguramente era un cuarto de toda la edificación de la casa. Para mí ese lugar era algo inspirador; tenía una importante biblioteca y abajo era puro taller. Hay fotos de mi padre en ese lugar. Él era muy participativo: así como hizo el taller en su *living*, nos comunicaba las obras que iba haciendo. Incluso cuando mis hijas eran adolescentes, a una de ellas, que se recibió de arquitecta años después, como él veía que ella era afín a sus obras, la invitaba: «Vení, que te quiero mostrar algo que estoy haciendo». En ese tiempo ella no había empezado la facultad, era pura intuición como él; mi padre fue intuición pura. Y esa percepción nos la contagió a todos, yo la tengo sobre lo que me gusta o no, tengo plasticidad para ver las cosas y es natural porque me rodearon con ese tipo de cosas”.

Lorio siempre fue un gran anfitrión: “Al taller en la casa de Punta Gorda iban esos pintores amigos y también compañeros de estudio de arquitectura de mi hija; querían conocer la casa, ya que el arquitecto Leborgne era emblemático en la Facultad de Arquitectura, por eso a mi casa la visitaban muchos estudiantes”, continuó contando la hija.

El proceso de construcción de la casa fue *sui generis*. Al conocimiento y talento en arquitectura de Leborgne se agregarían los aportes de varios compañeros del TTG, para dejar, a modo de presentes, improntas muy personales: “En la casa había muchos murales exteriores; hay un mural de Josep Collell, hecho en cerámica, que debe tener como tres metros por dos metros; Walter Deliotti hizo otro mural; había uno de papá y varios más. El jardín tenía esculturas en hierro. Luego del fallecimiento de mi padre, mamá mantuvo un tiempo la casa, pero era muy grande para ella sola. Por fortuna, hace quince años se vendió y los nuevos propietarios mantuvieron las obras”, sostuvo su hija.

En la época en que su padre creó los cuadros en *collage*, Virginia ya no vivía con él. “Estaba dedicado completamente. Era muy inquieto, dibujaba para hacer los *collages*, iba a la feria a buscar revistas alemanas, decía que las texturas del papel de Alemania eran perdurables; sacaba, buscaba, enmarcaba sus obras, con madera que conseguía en la carpintería de un amigo, iba a verlo y le pedía lo que necesitaba; en suma, todo lo hacía él. Además de los dedicados a la pintura, pasaba días sin salir. Mi madre era muy colaboradora y siempre lo apoyaba. Él era entusiasta y se presentaba a todos los concursos que podía, sobre todo de escultura”. También contaba con la presencia cercana de los compañeros del taller: “Tenía muchos amigos del Taller Torres García, yo conocía a Guillermo Fernández; a Fonseca, con quien, aunque no vivía acá, había un

buen vínculo; a Augusto Torres. Llegué a ir a casa de Augusto cuando vivía en Carrasco, mi padre nos incorporaba a su taller artístico”, relató Virginia.

Lorieto fue un gran vendedor de su trabajo. Así lo confirmó su hija, reiterando que su modo de vida fue a través de la gestoría que él mismo proyectó, pero en la comercialización de obras aparecía un factor que lo desestimulaba: el momento de separarse del cuadro: “Era naturalmente vendedor. Su negocio lo hizo él y vendía sus servicios con total solvencia. En el arte también se autogestionaba; lo comercializaba, pese a que él no quería, como lo confesó muchas veces, «desprenderme de mis cuadros, son como mis hijos». Le costaba «soltar» sus obras. Lo reconoció un día cuando le pedí un cuadro y me dijo: «¿Te parece? Te hago algo parecido». «No, ¡yo quiero ese!», le insistí. Al final me lo dio, pero hasta a miembros de su propia familia le apenaba entregar sus obras, unas más que otras. Nunca podría haber vivido de su arte ya que le costaba el desprendimiento. Obviamente vendió, pero cada vez que lo hacía, sentía pena. Le encantaba conversar y expresar lo que él sentía respecto a temas artísticos, nos participaba. Ahora me doy cuenta, y lo lamento, de que muchas veces no nos prestábamos de buen grado. Tengo dos sobrinas, ambas muy sensibles, y él trataba de involucrarlas, las llamaba, les preguntaba «¿Qué te parece?». Le contestaban: «¡Ah, eso no me gusta, Tatá!». Él perseveraba: «Vos miralo, si no te gusta está bien, pero miralo». A pesar de todo, tomaba en cuenta sus opiniones. Una de ellas se dedica al diseño gráfico, una disciplina que algo tiene que ver con el abuelo. A mi hija la

llamaba: «Vení, Marianita, que quiero mostrarte», y ella iba porque le gustaba. Me consta que no echaba en saco roto lo que le decían”.

La obra de Lorieto comprende diferentes técnicas: la escultura en metal, el *collage*, el trabajo con maderas, en una sucesión donde el detalle, mínimo y acabado, se destaca en el concierto general de la obra.

Uno de los momentos importantes que protagonizó en su trayectoria fue cuando en el ámbito urbano de la capital se colocó una escultura de su autoría: el Árbol de la vida y el tiempo, en el año 1989, en el cruce de las avenidas Italia y Bolivia. En el año 1994, fue invitado por la Presidencia de la República para exponer en forma permanente en el parque de las Esculturas, en los jardines de la ex Casa de Gobierno, Edificio Libertad. Una nueva instancia que puso su obra a consideración del público fue la ubicación del monumento en homenaje a la colectividad italiana en Uruguay: *Italia infinita*, en avenida Italia y bulevar Artigas, un lugar de alto tránsito vehicular y peatonal. Otras de sus esculturas engalanan diversos espacios públicos y privados de Montevideo y algunos en Argentina, España e Italia.

Lorieto fue premiado con Medalla de Oro en el Concurso del Instituto Panamericano de Cultura, 1969; Premio Adquisición XII Salón Municipal, 1960 y 1961; 1.º Premio Escultura XXXVI Salón Municipal, 1989; Premio Nacional Pedro Figari del Banco Central, 1998.

Falleció en Montevideo, en 2003, a la edad de 84 años ■



Berta LUISI

Una obra valiosa

A finales de los años cuarenta, un poco antes de que falleciera Joaquín Torres García, Berta Luisi se acercó al taller y comenzó a tomar clases con el maestro. Ella integraba, junto con otras mujeres precursoras, la avanzada femenina que buscaba abrirse camino en un medio muy masculino como era la pintura en esos años. Fueron varias las que se aventuraron en la época y se convirtieron en pintoras destacadas.

El 22 de junio de 1924 había nacido en el barrio de Pocitos, Berta Inés Josefina Luisi Rodríguez-Serpa —conocida como Berta—, hija del marino Héctor Luisi Janicki¹ y de Josefina Rodríguez-Serpa. Su nombre es un homenaje a su abuela paterna. El padre de Berta era hermano menor de las reconocidas Paulina, Luisa y Clotilde, dedicadas a la Medicina, la Literatura y el Derecho, respectivamente, e importantes feministas. Berta fue la mayor de los tres hijos del matrimonio. Sus hermanos fueron Héctor Ángel y Marta.

Los datos sobre su vida son escasos. Su hijo, el periodista Eduardo Alvariza, afirmó que Berta nunca hizo una exposición individual y que muy pocas veces participó de las colectivas con sus colegas, confirmando su perfil bajo y su poca visibilidad pública. Una foto en la que se la ve rodeada por sus compañeros y por el maestro Torres es el testimonio documental de su integración al Taller Torres García a finales de los cuarenta.

Alvariza relató que sus padres no convivieron mucho: “Se separaron cuando yo tenía tres años. Mi madre había nacido en 1924 y mi padre un año después. Mi madre murió en 2008 y mi padre en 2012”.

Entre los recuerdos y las fotos que perduran puede verse a Berta Luisi participando activamente del Primer Festival de Cine de Punta del Este, en 1950. Muchos pintores se hicieron eco del acontecimiento y colaboraron exponiendo obras e incluso presentaron muebles pintados o intervenidos constructivamente. Eduardo Alvariza padre fue uno de los fundadores del Cine Club del Uruguay, situado en la calle Rincón 567, frente a la plaza Matriz. El Cine Club organizó la presencia

¹ Hijo del legionario garibaldino Ángel Luisi Pisano y de la profesora María Teresa Josefina Janicki, quien organizó la primera escuela con jardín de infantes en Paysandú en 1885.



Berta Luisi en la casa de Joaquín Torres García, c.1960. Fotografía Renata Mascaró. Cortesía familia Domínguez Mascaró.

del TTG en la muestra cinematográfica. “Hubo exposiciones colectivas del TTG en Punta del Este con motivo del Festival de Cine. Tengo fotos de mi madre junto con Gérard Philipe (destacado y famoso actor francés de la época) que fue a visitar la muestra de pintura”, dijo Alvariza.

Ese año la pintora padeció una grave crisis nerviosa, afirmó su hijo, una de las tantas que padecería a lo largo de su vida. De acuerdo a su testimonio, su madre sufría de depresión, afección que en la época era poco tratada y que —como es conocido— modifica el estado y el ánimo de la persona y sus relaciones con los demás. Luego de ese momento en que su salud fue motivo de preocupación, Luisi “emprende un viaje a Europa, con destino a Italia en particular. Viajó dos veces a Italia y en ambas ocasiones se quedó un año aproximadamente. Eran viajes que se hacían en barco, solo la ida y la vuelta duraban días. Estuvo también en Portugal, hay algunos bocetos hechos allí. Más bocetos y alguna pintura al aire libre son testimonio de la Vía Apia, adonde fue a conocer a los grandes pintores y sobre todo el tema de la luz, porque Italia tiene una luz muy especial... no sé si son las corrientes del Mediterráneo o qué, no es la misma luz que tienen España o Francia. El Renacimiento nació ahí”.

Como para muchos artistas del taller, la impronta torresgarciana fue determinante en sus primeros tiempos de pintura. Luego su paleta se irá personalizando, su forma de ver y transmitir en la tela o el papel dejará transparentar su perfil más particular. Ella “tuvo una influencia del constructivismo y después hay un despegue, en mayor o en menor medida, ese es un tema para los críticos de arte. Más allá de que cada uno puede tener una impronta personal dentro del constructivis-

mo, o del impresionismo, o del cubismo, de la abstracción pura, hay ejemplos de su pintura absolutamente intransferibles. Mi madre pintaba «series», una de las más bellas es una serie de catedrales distintas, muy jugadas, con elementos constructivos”, destacó su hijo.

Cuando en 1949 fallece Torres García, la joven pintora “toma clases con el que queda al frente, que es Augusto Torres, el hijo del maestro. Él venía a la casa de mi madre a ver la obra y a conversar. Así trabajó ella en el TTG, bajo la supervisión de Augusto, y continuó hasta el cierre. Tengo recuerdos del taller ubicado donde hoy está el Teatro Circular. Yo la acompañaba”, indicó Alvariza.

Su escasa presencia en salones y exposiciones debió restarle conocimiento por parte del público. Es necesario recordar que en los años setenta no había mucha actividad cultural en nuestro país, sumido en una dictadura que duraría mucho tiempo. “Las dos únicas exposiciones, aparte de las colectivas del taller, que tuvo mi madre —nunca tuvo una propia— fueron una compartida con Juan Storm y Pepe Montes en el Club de Golf, en el año 1976, y al año siguiente fue la segunda, en una institución española de la cual no recuerdo el nombre, en la Ciudad Vieja, compartida con Esther Mendy”.

Por todo esto su hijo tiene el convencimiento de que “ella fue una de las discípulas del TTG «tapadas», además de Lily Salvo, que para mi madre era muy buena, y sería otra de las «tapadas». Admiraba a algunos de los destacados del taller, a José Gurvich, a Gonzalo Fonseca, a quien consideraba un gran artista. A Augusto y Horacio Torres, a Alpuy, a Matto y a Pailós les tenía mucho respeto, pero opinaba que lo mejor era que cada uno anduviera por su lado”.

Para Alvariza, “era difícil sacarlos de la estética de la paleta baja, no del constructivismo, porque para llegar a la idea de abstracción del constructivismo, cito lo que me dijo Alpuy cuando lo entrevisté en una de sus últimas visitas: «Para llegar a esa idea de la abstracción Torres García nos hizo cansar diciéndonos: “Señores, salgan a la calle y miren cómo atardece en el puerto, vayan y pinten una chacra, hagan retratos, hagan carbonilla, y después vamos a trabajar lo que es la abstracción”. Era así». Había una escuela de trabajo, no era venir y tirar una mancha, que es más el estilo de Bellas Artes, lo que te sale del alma; eran dos escuelas distintas, esta era una escuela de trabajo, la del TTG. Técnicamente eran buenos. Pueden gustar o no. Conservo cantidad de bocetos de figuras humanas que llevaron horas de trabajo... Recuerdo cuánto tiempo le llevaba a mi madre cada pintura y los procesos anteriores a la finalización de la obra”.

Para el entonces niño y adolescente, la actitud de su madre como pintora era especial: “Ella sentía un enorme respeto y

pasión por otras artes. Y digo más, la apasionaban incluso las artes modernas, como el cine. Ella siempre decía que si hubiese nacido en otro momento o en otras latitudes se hubiera convertido en cineasta. Es una cuestión que tiene que ver con lo audiovisual, pero ella no dijo escultora ni fotógrafa, dijo cineasta, la apasionaba el cine. De hecho, en algunos cuadros, se ve una especie de guiños que hace al respecto. Pueden ver, en los cuadros de mi madre que conservo y que adornan las paredes de mi casa, que uno es un homenaje a *2001, Odissea del espacio*, la película de Stanley Kubrick, y es como una estación espacial, está flotando; un amanecer o un atardecer, hay dos zonas lumínicas a la vez, como en la película”.

“Estos cuadros podrían tener que ver con De Chirico, el fundador del movimiento artístico *scuola metafísica*. Hay algo como una inclinación cinematográfica dentro de la férrea formación del taller, y aunque mucha gente dice: «Pintaban todos igual, no se sabía quién es el autor, nadie salía del trillo, del canon», mi madre a veces se preguntaba: «¿Este cuadro es mío o es de Augusto?», porque no tenía firma. Pero no pensaba en otros pintores. A menudo no firmaban las obras. Les decían: «la firma, después». Hacían exposiciones con cuadros sin firma para quitarle un poquito el ego al pintor y que se dedicara a trabajar y trabajar. No en pocas ocasiones los familiares debimos constatar la autoría de obras que no estaban firmadas”.

Berta Luisi tenía una gran admiración por algunos pintores que habían salido del TTG, pero a dos los consideraba los grandes del taller: a Gurvich y a Fonseca. Hablaba a menudo con Totó, la viuda de Gurvich, luego que él murió en Nueva York. Alvariza aseguró: “Puedo dar fe de los compañeros que iban a mi casa, sobre todo Augusto Torres”.

Luisi dio cursos relacionados con la pintura. “Creo que dio clases de laborterapia, no sé si sería parte de algún sistema más amplio”, explicó Alvariza. Según investigación de Eugenia Méndez, fueron en el Hospital Vilardebó, además de clases de dibujo y pintura en el Liceo José Pedro Varela, en 1956.

Entre los cuentos que le hacía su madre de sus dos viajes a Italia, el hijo recuerda los de cuando, en lugar de permanecer en las ciudades, ella se iba al campo a visitar pueblitos perdidos, a ver iglesias o museos desconocidos y alejados, como una forma de “impregnarse con muchas cosas”, que después modificaban su pintura.

Ella nunca pudo vivir de la pintura. “Nos manteníamos con la pensión de mi abuelo, después de que mis padres se divorciaron. Vivíamos en Iturriaga entre Luis Alberto de Herrera y Tomás de Tezanos. Es una calle muy linda, como una serpentina, en una zona residencial. Cuando nosotros llegamos, en el año 1966, tenía pavimento de balastro, veredas

amplias y había terrenos baldíos. En el apartamento teníamos dos dormitorios, yo ocupaba uno, el otro lo tenía mi madre y oficiaba de estudio para ella. Era en planta baja, un apartamento con jardín y con buena luz”.

La rutina que llevaba la pintora se resumía en trabajo y más trabajo. “Hacía todas las tareas de la casa, y todas las cosas que tenían que ver con un niño, y el resto del tiempo trabajaba en su arte. Solo dejaba de hacerlo cuando caía en depresiones. Realizaba muchísimos bocetos antes de pintar los cuadros, dibujaba bocetos hasta altas horas de la noche. Recuerdo también la luz que va decreciendo en la tarde. Ella empezaba a trabajar en la tarde y seguía después en la noche hasta altas horas de la madrugada, bajo luz artificial, con papeles y papeles, tintas, acuarelas y marcadores, e incluso conservo algunos óleos sobre papel”, confiesa Eduardo.

“La obra de mi madre es una obra oculta. Me da la sensación de que, como toda obra oculta, no deja de tener su valor, pero sé que se trata de una obra valiosa. El valorar a una persona directamente involucrada con la obra no sé que justeza tiene si desde niño mamaste todo eso”.

Sobre su imposibilidad de ganar dinero con su pintura, Berta siempre le decía a su hijo: “Es una herencia jodida la que te dejo, ¿qué vas a hacer con todo esto?”. “Se quejaba por ser mala vendedora de su propia obra. «Yo no sé valorar mi obra», repetía; de hecho, regaló muchísimos cuadros en los casamientos, en los cumpleaños... hasta que un día dijo basta. No había muchas exposiciones. Es el tema eterno, después de que se tiene

una obra, ¿es el propio autor el que la tiene que vender?”.

En su intento por cambiar el camino “llevó algunos cuadros a una galería; estuvieron, pero no tuvo suerte; logró vender algún que otro cuadro en remates. Pero siempre supimos que su obra valía. Sus cuadros no aparecían casi nunca en los remates, tiempo después surgieron algunos que yo mismo llevé. Yo sentía que su obra era valiosa, veía que estaba por varios lados. Le pedí fotografías a todos los que tenían obras que ella vendió, conservo una carpeta de fotos de las obras que están en el exterior”, admitió el hijo. “No era una buena marchante de su propia obra, quizás por su carácter personal, pero quizás también porque suele suceder que hay cosas que se olvidan en su momento y se rescatan tarde; ha pasado en la historia de la pintura y en la historia de la humanidad y seguirá pasando. Creo que hoy en día podrían valorarla como una de las discípulas mujeres, no sé por qué no se hace una exposición con la obra de una sola mujer del taller, creo que si la obra de mi madre se expone sola, se defiende cabalmente”, concluyó Alvariza.

Berta Luisi falleció en Montevideo, en el año 2008, a los 84 años de edad.

En marzo de 2022, el Museo y la Fundación José Gurruchica le hicieron el merecido homenaje a esta pintora tan prolífica y desconocida. BERTA LUISI. NO SON MOLINOS: ENTRE POÉTICA Y ESTÉTICA, fue el título de la primera exposición de Berta Luisi. La curaduría estuvo a cargo de María Eugenia Méndez, logrando de esa forma echar luz sobre el trabajo de esta artista ■



Julio MANCEBO

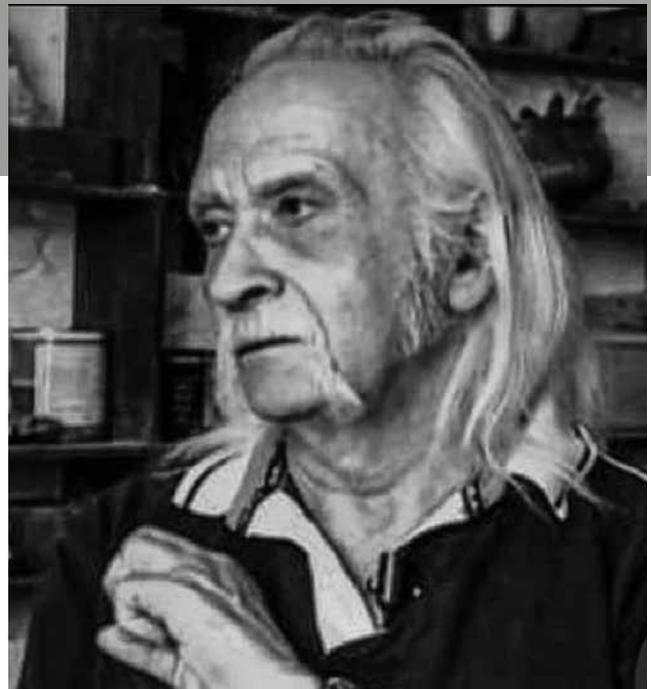
Pintor en todas las edades

No resulta incomprensible pero es, al menos, motivo de extrañeza saber que cuando Julio Mancebo llegó al Taller Torres García era un niño, apenas tenía 11 años. Para mayor asombro, no era el único caso. Podríamos decir que había una zona infantil dentro del taller donde, además de Mancebo, convivían con la pintura, el dibujo y su enseñanza, algunos niños-jóvenes como Joaquín Ragni, hijo del pintor Héctor Ragni, que estuvo poco tiempo, y otros estables como Rodolfo Visca. ¡Todos, de pantalón corto por esos tiempos!

En el caso de Mancebo, su inicio en el arte tuvo como motor inicial el temprano interés que venía demostrando hacia el dibujo, que despertaba la admiración de sus allegados. Siendo muy pequeño, a los 9 años, comenzó su formación. “Como todos los niños dibujaba, tal vez más que otros”, recordó el pintor. Ese interés se vio complacido ya que “unos tíos míos me llevaron con el pintor Manolo Lima, que había sido del taller, y él me dijo: «Cuando no le pueda enseñar más, tiene que ir al Taller Torres García»”. Esa advertencia de su profesor era un poco desconcertante, y al poco tiempo “Manolo un día desapareció, no se supo de él por dos o tres años; entonces mis padres me llevaron al TTG. Tuve la enorme suerte de que mis padres fueran muy comprensivos”.

En una foto emblemática del TTG de esos años puede verse a Mancebo: “Empecé en el TTG a los 11 años. Estoy en la foto de la escalinata. Está Rodolfo Visca también, que es un año menor que yo. En esa foto yo tenía 13 años”, admite el joven discípulo. Para el adolescente de ese entonces, no resulta difícil imaginar que a su modo de ver “todos eran unos genios”, y agrega: “¡Cómo se notaba en los cuadros!”. Augusto Torres era el que daba las clases, y después de un tiempo, en determinado momento le dijo al joven alumno: “Ese cuadro que pintó tiene que verlo mi padre”. Y se lo llevó. “Después me anunció: «Mi padre quiere verlo a usted». De esta manera fue como entré al recibidor, que era un lugar chico, con escalera; se ve que Torres estaba con gente. Y lo primero que vi ahí fue un cuadro del Viejo. Y con mi corta edad quedé impactado. Era el Cristo de JTG. Esto ocurrió en la casa de la calle Abayubá”.

También de esos comienzos es el recuerdo de la primera vez que se encontró con José Gurvich. “La primera imagen



segura que tengo de él es la siguiente: yo le había llevado unos cuadros a Augusto, me los estaba corrigiendo y aparece Gurvich, que pide permiso. Era un cuadro constructivo lo que me estaba corrigiendo, y yo pintaba guiado por el color, era como una textura que no seguía el dibujo. «Hacé que el color apoye al dibujo», me aconsejó Gurvich”. Hace muchos años de ese episodio, pero para Mancebo ocurrió hace muy poco, tanto como la frecuencia con que lo recuerda.

Joaquín Torres García era “una persona impresionante, sentías que estabas frente a un ser humano excepcional; yo era casi un niño, pero te impactaba. Era un hombre encorvado, de pelo blanco, ni siquiera tenía barba en aquel momento, que le podía dar un aire más apostólico; no sé de dónde venía, si era por la fe con que hacía lo que hacía, pero sentías que era un iluminado”. Fueron pocos los momentos que tuvo el joven alumno con el maestro “impresionante”. Cuando Torres fallece, Mancebo había cumplido sus 15 años.

“En ese momento fui a una exposición de Torres en la librería Salamanca. Estaba cerrada y había un cartelito. Fui para el TTG, no había nadie. Entonces volví el lunes siguiente, que era el día que nos reuníamos, y de esa manera me entero de la muerte del maestro. Estaba todo el mundo. Después hubo una asamblea. El tema era: ¿Qué se hacía con el TTG? Se podía cerrar o seguir, y si seguíamos cómo se haría. Estábamos todos mal, creo que fue Augusto el que empezó a hablar. No me acuerdo de cuál de las dos mujeres fue, si María Cantú o Berta Luisi, que propusieron que Augusto quedara a la cabeza del TTG. Augusto respondió que no. Dijo: «Soy uno más, acá se pone la arpillera, el que quiera hablar que hable lo que le parezca». Pero Augusto era importante y tuvo que ponerse al frente. A él no le gustaba enseñar. Pero era muy bueno”.

Mancebo explicó cierta vez: “Lo que le debo a Torres es la enseñanza que me brindó él y la que me dieron sus discípulos más formados. Torres me corregía y tenía una forma muy especial de corregir, le llevabas tres o cuatro cuadros, los miraba y te decía: «Este es el mejor, siga por ahí». Y uno tenía que averiguar por qué era el mejor, porque él no te lo decía”. Esa manera seca y austera de considerar la obra de sus alumnos seguramente generaba en ellos la discusión, de manera interna y externa, cuando la ocasión lo permitía.

Luego del fallecimiento del maestro Torres, se produce en el taller un crecimiento inusitado de jóvenes con intención de integrarse a las clases de dibujo y pintura que se impartían. Fue un momento en que parecía que el TTG se “puso de moda”, ya que venía gente desde distintos lugares. Para Mancebo la cantidad de alumnos no fue tan numerosa. “En general, el TTG nunca pasó de cuarenta personas. Todos los discípulos estaban en las exposiciones. El Viejo (Joaquín Torres García) dijo que yo tenía que estar, pese a que tenía 13 años. Y casi nunca se pasó de cuarenta personas, el máximo fue esa cantidad. Van pasando, se van yendo y va quedando siempre un grupo”, explicó el pintor. Sobre este comentario podemos descubrir que la población de alumnos resultó fluctuante; había como una marea que los traía y luego los devolvía. Haciendo hincapié en ese número, es que podemos considerar como “base” los cuarenta alumnos fijos y consecuentes que siempre se mantenían fieles con su presencia y su estudio.

Mancebo estruja su fidelidad hasta el último minuto. En el año 1962 se cierra oficialmente el Taller Torres García y el pintor cambia su rumbo. Las razones que impulsaron su cierre pueden ser más de una: “Algunos pensaban que el TTG ya no daba para más. Los mejores pintores se estaban yendo; Gonzalo Fonseca se había ido, Augusto Torres estaba muy cansado... José Gurvich permanecía, pero poco después se fue para el Cerro y todos los discípulos nuevos se fueron con él. A mí no me hizo ninguna gracia el cierre. Cuando eso ocurrió ya tenía 26 años. Y no trabajaba en el TTG, trabajaba en una pieza que tenía en el conventillo de la aduana, pegado al bar El Temerario, donde estaba el mural famoso de Fonseca”.

“En realidad yo me sentía muy cómodo en el TTG, era como mi casa, y con Augusto, al final, también me sentía muy bien porque era muy interesante escucharlo. Hablaba poco, pero cuando lo hacía valía la pena escucharlo. Recuerdo una frase de Augusto que quiero a poner en un mural que voy a hacer: «Un artista es un hombre que se juega la vida a una sola carta y se muere sin saber si fue la carta ganadora». Él tenía esas cosas. Cuando dijo eso yo tenía 22 años, más o menos, y me quedó grabado”.

Mancebo recordó que “los que siguieron trabajando y dando clase lo hicieron hasta 1966. En una asamblea anterior ya se ha-

bía decidido cerrar el taller y a la mitad de la concurrencia no le gustó esa determinación”, afirmó. No obstante, algunos pintores siguieron dando clases en el lugar y por ese motivo se atribuye una existencia más prolongada a las clases del famoso taller de pintura. Pero el divorcio —por decirlo de alguna manera— ya se había producido. A partir de 1962 y hasta 1966, serán algunos alumnos del TTG los que continúen con la tarea docente. Tal es el caso de Julio Pailós y Manuel Otero, entre otros.

“Hay un problema de edad. Augusto me llevaba veinte años; Gurvich, que era mayor pero mucho menos, hablaba con todos y escuchaba. Augusto y Fonseca eran los que tenían más peso entre los alumnos. Ernesto Vila, Yuyo Goitiño y yo nos llevábamos muy bien con Gurvich. Era un hombre muy especial; muchas veces nos quedábamos con él, hacíamos comidas, tomábamos vino, y pintábamos”. Como consecuencia de su apego, Mancebo comienza a tomar clases con Gurvich, ahora en su casa del Cerro. El pintor se instaló en una casa de Gonzalo Fonseca. Más adelante se mudaría a otra edificación en la ladera del Cerro. La amistad entre ambos se acrecienta. Gurvich “no nos daba clase, ponía el modelo y él pintaba con nosotros, nos daba indicaciones, pero no recuerdo que nunca tomara nuestro pincel. La pintura que hice con él fue más libre con respecto al modelo, y más estricta en lo que se refiere a los elementos de color y de construcción”.

Al costado de la casa, en una zona escarpada, frente a la playa, se puso en venta un terreno baldío. A instancias de Gurvich, Mancebo acepta comprar el solar, apoyando la idea de su maestro, expresada reiteradamente a viva voz: la creación de una especie de colonia de artistas en el Cerro. De esa idea utópica, de ese sueño de reducto para la comunidad de pintores, de vida en común y agreste, permanece como testigo hasta el presente la propiedad de Mancebo, casa habitación y taller, construida por sus manos, donde pueden observarse obras de gran porte hechas en hormigón en el empinado jardín, así como murales cerámicos o nuevas variantes que aparecen aquí y allá al borde de la rambla que ahora lleva el nombre de su amigo, vecino, colega y maestro, José Gurvich.

Luego de estar detenido por la dictadura, Mancebo vivió muchos años exiliado en Suecia, donde trabajó y expuso en varias ciudades de ese país. Su retorno se produjo, como le gusta precisar, de manera paulatina. A lo largo de su carrera artística ha desarrollado piezas en distintos formatos, desde el hormigón y la cerámica, a la pintura de caballete o en murales; su expresión plástica se plasmó de muy variados modos.

La obra de Julio Mancebo se ha expuesto en Uruguay, Argentina, Suecia, Brasil, Estados Unidos de América, España e Italia ■

Francisco MATTO

El constructivismo como emblema

Francisco Matto fue, ante todo, un pintor autodidacta. Desde muy joven expresó su interés y gusto por el dibujo y la pintura, para los cuales contaba con una facilidad natural. Cuando solo tenía 21 años, a principios de los años treinta, realizó un viaje al sur de Argentina y llegó hasta Tierra del Fuego. En ese lugar inhóspito y lejano, Matto tuvo ocasión de tomar contacto con una de las pasiones más encendidas que habría de tener en su vida: por primera vez se encontraba con objetos provenientes de la cultura precolombina, desconocida en Uruguay. El sentido que tendrá para él la conservación de piezas de culturas ancestrales tiene su inicio en este viaje.

En Tierra del Fuego compró las primeras piezas de una colección que sería interminable. Las cestas de los indios onas resultaron el fundamento de lo que más tarde sería un importante muestrario etnográfico, que se nutriría día tras día por la dedicación y el ferviente empeño que siempre tuvo el pintor en la investigación y búsqueda de nuevas piezas. A lo largo de su vida, Matto hará de la exploración y conservación del arte precolombino uno de sus más importantes intereses, tanto en su faceta de coleccionista como en la de creador, pintor y escultor, destacándose por su visión personal y perfil propio.

Francisco Matto Vilaró había nacido en 1911 en Montevideo. Después del tiempo necesario para conformar una formación autodidacta, con una clara influencia de Matisse, decide abandonar el movimiento pictórico del fauvismo y a partir de 1939 se acerca al maestro Joaquín Torres García. Así comienza un fluido diálogo que culmina con la formación del TTG en 1942 y con la participación destacada de Matto entre los más cercanos colaboradores.

Antes de la formación del taller, Torres García ya había incluido obras de Matto en las exposiciones que realizaron los integrantes de la Asociación de Arte Constructivo, que era conducida por el maestro. Entre los discípulos de Torres García había diferencias de edad, de posición económica e incluso de ideologías políticas. Francisco Matto pertenecía a la generación de los hijos del maestro y era de los de mayor edad en el TTG.

En 1945, Torres García invita a Matto a sumarse a los trabajos que están haciendo en el taller sobre pintura realista y cons-



tructiva. El nuevo integrante escribe un ensayo, que no se publicó, sobre el arte de Tiahuanaco, su otra pasión. Un año después, Matto culmina su primera construcción en madera, además de imaginar un proyecto para una posible comunidad de artistas.

Luego del fallecimiento de Torres García el artista viaja a Europa, destacándose su estadía en Italia, la que sería propicia para que realizara varias obras inspiradas en los cuadros del Renacimiento.

En el año 1954 se casa con Ada María Salomé Antuña Zumarán en nuestro país y regresa a Europa, donde permanece largo tiempo, intercalando un viaje para conocer Egipto.

Una vez vuelto a Montevideo, Matto destina dos habitaciones de su casa para ubicar allí lo que se convertiría en un museo de arte precolombino, frecuentado por sus compañeros del TTG. Recién en 1962, el Museo Precolombino de Matto se abre al público en general. Instalado por el arquitecto Ernesto Leborgne en la casa del pintor, lamentablemente su existencia fue efímera, pese a que la colección que logró reunir Matto era amplia e importante. Actualmente espera la ocasión de poder mostrarse al público.

Matto tuvo una experiencia sin igual cuando fue elegido por el Banco Central del Uruguay para que hiciera el diseño de la moneda conmemorativa de la FAO (Asociación y Fondo para la Agricultura) dependiente de Naciones Unidas. Este acontecimiento inédito sorprendió a Matto cuando en 1969 la institución bancaria se puso en contacto con él y le pidió que comenzara los trabajos para la creación de la moneda.

“Cuando uno llega a una casa es más fácil encontrar que decora el living una figura naturalista o un paisaje que un Picasso cubista. Tal vez sea por eso que me sorprendió. Porque el constructivismo no es uno de los movimientos plásticos

llamados populares, en el sentido de la aceptación masiva”, reflexionó Matto ante la prensa. Para muchos, la moneda de mil pesos diseñada por Matto se constituyó en “la moneda más bella del mundo”. Su dibujo tiene muy presente la fundamentación del arte torresgarciano. “No se llamó a concurso para el diseño, como habitualmente se hace. Un día me llamó Santiago Acosta y Lara —a la sazón director del Banco— para decirme que se había decidido hacer esta moneda y que debía realizarla dentro del estilo constructivo. ¿Por qué? Pues porque el Directorio del Banco entendía que el constructivismo era el arte del Uruguay. ¿No es sorprendente?”, dijo el artista en ese momento.

“De las cosas que más me sorprendieron con respecto a esa obra mía es que pudiera llegar a convertirse en algo tan popular, tan aceptado por gente de las más variadas clases, con el mismo entusiasmo. La veo como colgante, como prendedor, prácticamente cada día que salgo de mi casa”, afirmó Matto. Dos años después habría de convertirse “oficialmente” en la moneda más hermosa, ya que fue seleccionada y premiada por la asociación internacional *Gesellschaft Für Internationale Geldgeschichte*, con sede en Alemania Federal, como “la moneda más artística del mundo”.

Este reconocimiento fue para Uruguay la constatación de que el constructivismo era considerado el arte nacional y que sobre ello no había duda alguna, y para Matto, significó el honor de ser el autor de tan destacada pieza y de recibir tales halagos.

El artista plástico Gustavo Serra tuvo ocasión de ser alumno de varios de los grandes pintores del Taller Torres García, entre ellos, de Francisco Matto. Serra y Daniel Batalla eran discípulos de Augusto Torres, y cuando él y su esposa viajaron a Barcelona a mediados de 1988, donde pasaban buena parte del año, les recomendó que se acercaran y conocieran a Francisco Matto. Luego de algún titubeo, los inquietos jóvenes se decidieron a ir a ver a Matto. El pintor los recibió como si los conociera de toda la vida y al rato la conversación había olvidado los protocolos más rígidos y el diálogo entre el hombre mayor y los muchachos fue fluido y de intercambio sin reservas.

Serra seguramente sospecharía que Augusto habría hablado bien de ellos cuando llegó por primera vez a casa del pintor con sus cuadros, para mostrarlos al ojo avezado y someterse a su juicio. La paternidad de la historia de este encuentro corrió por parte de Augusto, que se había puesto en comunicación con Matto antes de su viaje, advirtiéndolo sobre la visita de los estudiantes de arte y la conveniencia de continuar el seguimiento de sus avances. Y así ocurrió. Luego de esa primera cita, se inició una serie de encuentros cada vez más asiduos; al decir de Serra, estaba más tiempo en la casa

de Matto que en la suya. Es que el joven aprendiz comenzó a colaborar con el pintor en áreas específicas de la actividad artística que a Matto le resultaban complejas, tales como sacar fotografías de las obras, preparar los lienzos o las maderas para ser pintadas, escribir a máquina datos, sentencias y frases que al pintor le parecía bueno conservar, inventariar las piezas del museo precolombino; en fin, acciones que hacen a la vida rutinaria del artista.

“Con Matto no pinté en su taller como lo hacía con Augusto enfrentándome al modelo y estudiando la luz, los contrastes o el claroscuro que ofrece la realidad. Con Matto, con Alpay y con Fonseca hablábamos de arte, les mostraba mis trabajos o intervenía en alguna de sus obras, pero aprendía a la par que con Augusto. Creo que en ningún punto de lo que me transmitían había diferencias”, dijo Serra.

Los pintores de este grupo, según Serra, “cuando se referían al arte de todos los tiempos o al arte contemporáneo o a lo que ellos hacían, hablaban el mismo idioma artístico. No me pasó con otros pintores que, por lo general, están tratando de buscar una vuelta sobre cómo usar el compás, cómo proporcionar, cómo ser originales —a la fuerza—; parece que si no hacen algo distinto, relativo al arte, está mal o se quedan en el tiempo. Por supuesto que si uno aporta algo original es mejor, pero no creo que sea la meta sino el resultado del trabajo. Para mí ellos son los mejores exponentes de los discípulos de Torres García”.

Matto y Augusto Torres no planeaban exponer constantemente. Realizaron pocas exposiciones, algunas de ellas juntos. “En los últimos años de Matto y después de su muerte se hizo más de lo que se había hecho antes. Tal vez la muestra más importante fue la realizada por Cecilia de Torres y Mari Carmen Ramírez en 1991, en el museo Reina Sofía de Madrid. A partir de esa muestra se ve claramente como aumentaron las cotizaciones y las obras del TTTG empiezan a formar parte de grandes colecciones”, contó Serra.

El joven de los años ochenta y noventa recuerda que otro de los lugares comunes era la fama que tenían tanto Matto como Augusto y Fonseca, de ser hombres de pocas palabras, hoscos y potencialmente temerosos y enojados: “La gente tenía esa idea de que era difícil hablar con Matto o creían que él era, no digo antipático, pero sí huraño y no sé cuál otra palabra usaban, y yo me mataba de risa con Matto, con Augusto y con Fonseca me pasaba igual. En Italia recuerdo reírme todo el tiempo con Gonzalo, por comentarios, gestos, cuentos. Una vez me hizo un chiste, me reí, y me dijo: «¿De qué te reís? ¡No es gracioso!». Nunca sabías para dónde tenías que agarrar...”.

Las anécdotas y los recuerdos sobre los momentos pasados con Matto son múltiples: “Una vez alquilamos una foto-

copiadora y empezamos a fotocopiar cosas que le interesaban, a intercalar dibujos suyos con escritos y fotos de obras precolombinas. Fue una época en que casi se publica un libro sobre arte precolombino, sus escritos y su colección, con el apoyo del agregado cultural de la embajada de Francia, a quien le encantaban la vida de Matto y la colección que había reunido. Al final no se hizo, pero quedó esa especie de boceto de libro. Cuando ya estaba viejito yo le preparaba las telas, le proyectaba diapositivas con imágenes y dibujos y así él pintaba. Hicimos infinidad de cosas juntos, siempre relacionadas con sus dibujos, sus cuadros, sus maderas, sus escritos y con su museo de arte precolombino; incluso tuve mi taller como dieciocho años en el predio donde estaba su museo”.

La cercanía y la frecuentación operaban a favor, develando los momentos más personales: “Lo veía pintar, lo ayudaba —no a pintar, claro— a preparar sus cosas. No era muy ordenado ni en el taller ni con sus materiales; él pintaba donde fuera, en el *living*, en su dormitorio o en una habitación a la que llamaba «el cuartito de vidrio»; agarraba cualquier tablita y la usaba de paleta, o si no, apretaba el pomo directo sobre la tela, o el pincel”.

Es valioso conocer lo que puede resultar una definición de la personalidad de Matto, de lo que cuenta el joven artista cercano a él en esa época: “No sé cuándo empecé a usar la palabra «maravilloso», pero la uso mucho. Para mí Matto era eso, un ser increíble, generoso, divertido y un grandísimo artista. Conmigo fue muy generoso de todo punto de vista: viajé gracias a él en dos oportunidades, estuve en contacto con tanta gente gracias a él y gracias a que me involucré en su colección precolombina. Una vez me pidió que fuera el director del museo, porque existió la posibilidad de reabrirlo; me dijo: «vas a ser el director», pero no pude aceptar; era imposible, tenía que ser alguien con más conocimientos. Pero al final no se hizo”.

Gustavo Serra afirmó que la relación con los grandes pintores del taller siempre resultó en una amistad formativa, sin misterios ni dobleces. A la hora de conocer más al respecto puede surgir la fantasía de creer que hay zonas ocultas o secretas en el proceso creativo: “Una vez, un pintor empezó a preguntarme cosas relacionadas al hecho plástico, a mi formación con ellos, y me interrogó: «¿Vos me contás todo...?». Le dije, no sé, ¿por qué no te lo contaría? Y él: «¿No hay cosas



que te las guardás, ciertos secretos?». Y no, ¿cuáles secretos? Se ve que hay gente que no dice todo y creen que así obtienen cierta ventaja. Ellos hablaban a calzón quitado, como se dice. Nunca me pasó lo contrario con ninguno de ellos. Es más, yo desconfío cuando hay secretos. ¡Qué puede haber de oculto! Lo que yo pude ver es que ellos no eran adictos a la técnica, o a usar determinado material o instrumento; si había querosén usaban querosén, si había aguarrás servía el aguarrás; si no tenían pinceles pintaban con los dedos o con un palo; si no había tela había cartón, no tenían muchas mañas con esas cosas. Capaz

que algún pintor no quiere decir lo que usa o como hace determinada cosa, para que no se sepa cómo hace esa línea o como resuelve el plano con ciertas manchas. Es una pavada, porque por más que te den todo servido o te digan como pintaba Velázquez o Cézanne, nunca vas a pintar como ellos, ni tendría sentido hacerlo”.

Un aspecto risueño y que ilustra certeramente la época en que estos pintores ejercieron su poder de convocar colores y formas tiene que ver con las costumbres, como atestigua Serra: “Todos saben que Torres García pintaba de saco y corbata, así se subió a pintar los murales del Saint Bois y aparentemente nunca se manchó, no sé si alguien lo puede asegurar. Matto era igual: pintaba de traje y corbata. La única vez que se ensució un saco blanco de lana, se lo manché yo; limpiaba un pincel y se me resbaló la lata de aguarrás y le manché el saco. Quedó todo salpicado de aguarrás con negro, y tuvo que tirarlo. Entonces me dijo: «Es la primera vez que me mancho en toda mi vida». Y yo le respondí: «No, no se manchó nunca, fui yo»”.

Las exposiciones individuales de Francisco Matto son muy escasas: en 1955 en el Ateneo de Montevideo, la 93ª exposición del TTG, en 1960 también en el Ateneo, la 128ª exposición del TTG. En 1975 en la Galería Contemporánea; en 1989, MATTO OBRA MONUMENTAL, una gran exposición retrospectiva que tuvo lugar en el Subte Municipal, y en 1993, en la Galería Moretti. En 1994, en la Galería Cecilia de Torres Ltd., en Nueva York. En exposiciones colectivas sus obras se han presentado en varios lugares del exterior.

Francisco Matto falleció en Montevideo, en 1995, a la edad de 83 años ■

José Pepe MONTES

Pasión y deseo por pintar

Al igual que muchos otros pintores-compañeros, José Luis Montes, o sencillamente Pepe Montes, se inició siendo muy joven en el estudio de las artes plásticas. Nació en Montevideo, el 6 de junio de 1929, y con solo 13 años comenzó, en 1942, el estudio de dibujo y pintura con Enzo Domestico Kabregu.

En 1950, es Francisco Matto el que le sugiere que continúe su formación con Alceu Ribeiro, conformando una especie de círculo por aproximación al Taller Torres García, al que ingresa finalmente un año después. Montes es de los creadores que conocieron el Universalismo Constructivo luego del fallecimiento de Joaquín Torres García.

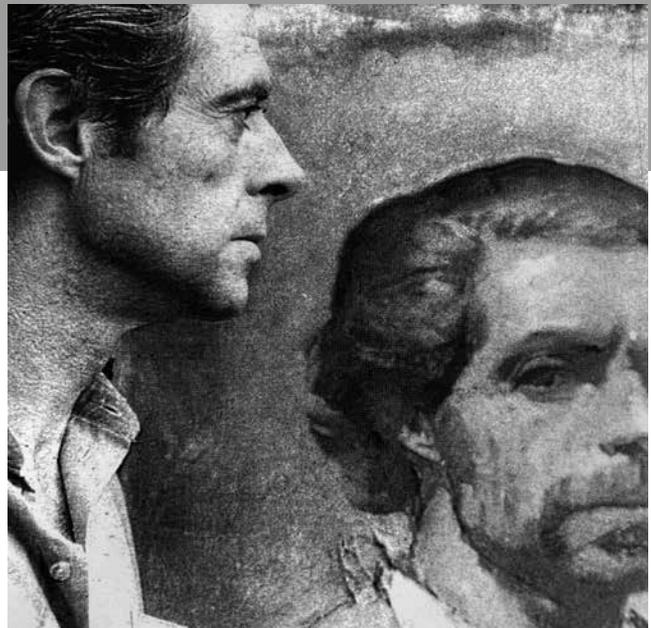
Ya en el TTG, entre los maestros que guiarán a Montes en su formación se encuentran Julio Alpy, José Gurvich y Augusto Torres.

Un año después, en 1951, se casa con Julia Elena Storm, hermana del pintor Juan Storm, y se radican en Soriano, para luego mudarse a Molles, en Durazno, continuando con las faenas del campo que practicaba desde muy joven.

Sobre sus inicios en la pintura, Montes expresaba: “Yo nunca elegí pintar. La vocación fue más fuerte que la renuncia en sí misma, porque no me di cuenta de nada. O sea que fue una cosa que salió de adentro; yo quería pintar. Lo único que decía es «no tengo para pintar, yo quiero pintar, no sé por qué esta inquietud rara...» Pero lo único que me proponía era eso: pintar, pintar, pintar”.

“[...] mi educación y la religiosidad del hogar de mis padres, más cierto espíritu muy libre que fui siempre, no digo de aventura, sino de un espíritu que no estaba ligado a las cosas comunes y tradicionales. Cuando entré al Taller Torres García todo esto se reforzó puesto que allí, aunque normalmente no se pensaba bajo el punto de vista religioso, tenía algo de templo”, expresó Montes al diario *El País*, en 1973, recordando los primeros tiempos en el TTG.

“Obtener una cultura artística, formarnos un criterio sobre la pintura, no es privilegio para unos pocos «asistidos»; es una actitud espiritual en la cual todos estamos llamados a participar con nuestras medidas correspondientes”, escribió Pepe Montes en la revista *Tiempo*, en marzo de 1971.



La amistad que mantenía con Matto le permitió, en el año 1955, continuar estudiando con él. Luego del regreso de Europa de Gurvich, y junto con Guillermo Fernández, se alejan a un retiro pictórico a orillas del río Yi, en Durazno. Allí se imponen entre los pintores las obras naturalistas de colores puros.

Sobre su amigo y colega, Guillermo Fernández expresó que “Pepe estudió y resolvió distintos modos de expresión plástica; pintura de síntesis geométrica, relieves en madera, arte aplicado, etc., dentro del Universalismo Constructivo, dando más de lo que el sistema o la idea proponían... Como testigo pienso que en la pintura de luz aporta una obra relevante que a esta altura es de lo mejor que se ha hecho aquí, en el Sur, en todo el Sur”.

Entre los años 1959 a 1963, Montes continuó su formación como artista plástico. El artífice que le permitió avanzar fue Augusto Torres, del que se convertiría en muy amigo durante largo tiempo.

En el año 1960, Montes se vuelve a casar. Martha Crevoisier es la segunda esposa y madre de Mariana, Ximena, María Martha, José Luis y Lola. Vivirán en Achar, en Tacuarembó, hasta su afincamiento definitivo en Montevideo. Un año después, en 1961, ingresa como docente al TTG y un poco más tarde tiene la ocasión de hacer un viaje de estudios a Brasil, visitando San Pablo y Río de Janeiro.

En 1962, Montes abre su taller de enseñanza de pintura. Serán varios los nombres destacados que pasarían por sus clases: Fermín Hontou, Javier Bassi, José Aguirre, Gabriel Bruzzone, Rogelio Osorio, Virginia Patrone, entre otros artistas.

Fermín Hontou dijo que “en definitiva, el amor y el entusiasmo con que Pepe comentaba y vivía la pintura eran contagiosos. Por ese tiempo, Pepe estaba pintando retratos que le

habían encargado, en 1972, de la Biblioteca Nacional (creo que en aquellos años el director era Arturo Sergio Visca). Tuve la suerte de verlo pintar algunos de esos retratos. El de Onetti, el de Paco Espínola, el de Vaz Ferreira, el de Enrique Amorim, el de Juana de Ibarbourou. Hay que decir que Pepe Montes no solo fue un gran maestro; sobre todo fue un artista ardiente que vivía la creación y el acto de pintar con la pasión de un místico”.

Una de sus hijas, Mariana Montes, es artista plástica. Ha desarrollado una extensa carrera en nuestro país y en el exterior. Consultada por una aproximación a la imagen de su padre, indicó: “Dos nociones me vienen a la mente. Por un lado, el rigor, y por otro lado, la sensibilidad. Riguroso, por una estricta continuidad a seguir reglas formales, y por otro lado, que eso abriera paso a algo que tuviera que ver con la sensibilidad, con la creatividad”.

En sus inicios, Mariana tuvo a su padre como profesor, un guía directo hacia el arte. “Pinté con él, aprendí, entonces tengo esa cosa más directa, pero él igual estaba siempre hablando de pintura aunque no tomara clases. [...] como una actitud exigente por un lado, en el sentido de poder aprender esas reglas y aprender a aplicarlas. Paradójicamente, eso se abrió a un camino, a una libertad muy grande, porque él siempre hablaba de la libertad con respecto al arte; por eso, por un lado existía ese lado de formalismo o formalidad (mejor dicho), obviamente como toda enseñanza, como toda escuela artística; pero que eso abriera paso a una libertad era muy importante para él. La sensibilidad es de las cosas que siempre rescató. De alguna manera me señaló como el camino de que lo importante era que yo siguiera mi sensibilidad de alguna manera”.

Una de las facetas temáticas de Montes, los retratos, tienen su huella en la memoria de su hija, que mantiene presente momentos de su niñez. “Él pintaba retratos cuando vivíamos en el campo, en la estancia, retratos de todas las personas que podía agarrar para pintar. Considero que mi padre fue un gran retratista. Pintaba afuera, también un paisaje, un arbolito. Siempre nos marcó a todos ese arbolito tan especial que pintó. Me acuerdo de esas cosas, de ponernos a pintar a mí y a mis hermanos cuando éramos niños y a veces nos daba alguna guía sobre dejarnos llevar con lo que estábamos haciendo en el dibujo. De niña, mirando libros de Modigliani, enseñándonos, siempre nos estaba hablando de algún pintor de los clásicos o de los grandes, como decía”, señaló la hija.

“Me acuerdo de las primeras clases con la rigurosa «naturaleza muerta». Para él, todos teníamos que empezar por ahí, era la manera de empezar. Entonces, las medidas y la geometría. Al principio no entendías nada, te hacía pintar por los huecos, había que medir todo el cuadro hasta que, después que seguías todos esos pasos, él parecía muy serio y cuando

no le gustaba lo que hacías, la cara no era muy feliz. Cuando veía que llegabas a producir algo verdaderamente abstracto y pictórico, veías la felicidad en su rostro y ahí era como si se abriera el mundo. Esa era mi experiencia y la de los otros alumnos también, entender por qué era eso de la geometría y por qué había que pintar por lo hueco, por qué había que independizarse del objeto, en el sentido del objeto-idea que tenemos concebido para la realidad, hacer algo abstracto que, a la vez, te iba a llevar a captar algo más real, no una imagen preconcebida o prejuiciosa de lo que estabas mirando”, explicó la hija.

Mariana también atesora momentos como los vividos en el taller donde trabajaba su padre. “Siempre me acuerdo del taller como un lugar muy entrañable: las sillas, el caballete, los olores del taller eran muy increíbles para mí. Después, cuando empecé a pintar más con él, ya era adolescente, son recuerdos más fuertes y muy aferrados a lo que era él pintando: retratos míos, retratos de mis hermanos, de mis amigas y amigos. Él, trayendo cuadros y mostrándoselos a mi madre porque siempre le pedía su opinión, pintaba algo y siempre mostraba lo que estaba pintando”, dijo su hija.

De los compañeros más cercanos del taller, Mariana conoció “mucho a quien no era su compañero, era su maestro, Augusto Torres, del que tengo más recuerdos en la infancia. Me acuerdo de cuando iba a casa a pintar. Se sentaban a hablar de pintura y yo participaba de esas conversaciones. Tengo recuerdos vagos de Gurvich, yo era muy chica, pero iba mucho a mi casa. Ellos eran muy compañeros, muy amigos. Gurvich iba a nuestra estancia a pintar, hay unos cuadros preciosos, muy *naïf*, con caballito blanco y una casita; unos dibujos divinos de las comidas que se hacían, esas cosas de Gurvich maravillosas que hizo muchas cuando estuvo en la estancia en Tacuarembó”, rememoró la hija del artista.

En los primeros años de la década del setenta, Mariana recuerda los encuentros que tenían en su casa o en la casa de Matto o de Augusto Torres. Allí también concurría Guillermo Fernández, “del que más me acuerdo —lo quiero mucho, aunque ya no está entre nosotros—”, precisó.

Fernández “era un entrañable amigo, también otro gran dibujante, un gran artista que enseñaba a mucha gente y a mí me enseñó muchísimo. Después, durante muchos años, los sábados se reunían todos en mi casa o en la de Francisco Matto. Todos vivían medio cerca: mi padre, Augusto y Matto. Yo era niña en esa época, pero los veía hablando de pintura, que era su pasión, era su vida. Augusto Torres era pintura. No me puedo olvidar de la casa de Augusto, la maravilla de ese lugar en que se respiraba arte por las paredes. En esas reuniones estaban todos los artistas que, en ese momento, eran muchísi-

mos, y algunos que eran seguidores del taller, por ejemplo, el doctor Fernández Mañé (1925-2009), que siempre estaba muy vinculado al taller, sin ser pintor”, dijo la hija de Montes.

En reconocimiento a su trabajo artístico, el Ministerio de Educación y Cultura le concedió a Montes un viaje de estudios a Europa, en el año 1969. De esa manera, Montes pudo recorrer los museos de Italia, España, Francia, Inglaterra y Holanda. “No viajó mucho, me acuerdo del viaje a Europa que hizo centrado en mirar a los artistas y el arte. Lo que más recuerdo es su pasión por Velázquez y por los italianos, más que nada Italia, Florencia, el gusto por Uccello (1397-1475, pintor y matemático pionero en la perspectiva visual). Mi padre siempre hablaba de Uccello con Augusto, hablaba de Velázquez. Siempre me arrepentí de no haberlo grabado porque siempre lo entendí de una manera que no sé si podemos encontrar a alguien que hable de esa forma. Y hablaba de los museos, los museos, los museos”, afirmó Mariana.

“Debemos usar todos los medios que sirvan para reforzar nuestro criterio de arte. En primer lugar está la Pintura, lo armónico, la unidad, el ritmo, el tono, la estructura, y luego que se hagan todas las clasificaciones necesarias y todas las divisiones aclaratorias, todos los ismos que se puedan inventar y ayuden a comprender y a aprender, puesto que en arte, todo es libertad”, explicaba con pasión el artista.

En 1984, la Intendencia de Montevideo le otorgó el cargo de docente en la Casa de la Cultura de El Prado, donde continuó impartiendo sus clases de pintura y dibujo. Luego es el Círculo de Bellas Artes el que le abre sus puertas para continuar con la enseñanza.

En 1988, se vuelve a casar con Silvia Schach, y a fines de los noventa, se une a Mirtha Cazet, que lo acompañará hasta su fallecimiento.

Para su hija, Montes encerraba complejidades que no eran fáciles de discernir. “Creo que algo de una búsqueda de sí mismo se reflejaba en una inquietud, hasta una intranquilidad, por momentos, con respecto a su pintura. Seguramente estos aspectos se expresarían en los caminos y recorridos que realizara en su pintura y en su vida. No estoy diciendo que fuera un pintor intranquilo. Él era muy seguro de sí mismo con respecto a su trabajo, era muy seguro de lo que sabía. Y tenía un gran ojo para la pintura. Solo que, en algunas de sus transformaciones, pareció expresar algo que a nivel de lo personal tal vez estaba también en proceso. Cambios algo radicales en su vida y en su pintura, pero que a la larga siempre se abrían a un mundo expresivo muy rico y muy vivo”.

Pero además, Mariana afirmó con convicción que Montes era un hombre “honesto y generoso en destacar los valores de otros con respecto a la pintura. A mí me toca demasiado



personalmente y no puedo evitar cuánto me dio la mano para decirme que tenía condiciones. Adoraba un cuadro mío que pinté con unas flores, no sé si yo tenía 18 o 19 años, y estuvo hasta el último día a su lado”.

La hija del artista debió despegar su camino en el arte y tomar distancia de lo que hacía su padre. “Me siento afortunada por tener esa formación. Por un lado, es una cosa muy buena para mí porque cuando empiezo un cuadro, tengo esa cosa de la estructura, la geometría, todo eso es una gran ventaja. Por otro lado, y soy sincera, hace unos años hice por desprenderme de algunas cosas que son más el lenguaje de «ellos», que son del taller, que tuvo su lenguaje. Viví inmersa en los símbolos de mi padre. Cuando empezás a hacer tus propios símbolos me encontraba haciendo el «hombrecito» y el «sombrecito» que hacía mi papá, y eso que intenté desprenderme todo lo que pude y buscar cómo darle una vuelta para encontrar mis propios simbolitos, no estar tan atrapada en una cosa que la hicieron ellos. Me parece importante. Si no, te sentís encasillada. Para mí, ellos lo hicieron fantástico, pero las cosas cambian, el mundo cambia y uno tiene que cambiar”.

José Luis Montes falleció en Montevideo, el 20 de febrero de 2001, a la edad de 72 años.

Participó en más de cuarenta exposiciones individuales. Expuso en Buenos Aires y en Tokio. Su obra está presente en varias colecciones particulares de Uruguay, Argentina, Estados Unidos de América, Alemania, Brasil, Chile, España, Francia, Italia, Israel, Japón, México, Panamá, Paraguay y Suecia ■

Jonio MONTIEL

Pintura y bohemia

La vida del artista Jonio Montiel se desarrolló desde muy temprano en el arte y en el gusto por la lectura y la arquitectura. Incurrió en la escultura y en la pintura de caballete, que se afianza con los años en que fue discípulo en varios talleres conducido por la mano y la guía de los maestros que tuvo.

Montiel nació en Italia, en la Comuna de Catania, Sicilia, el 19 de agosto de 1924. Hijo de Adolfo Montiel Ballesteros, cónsul general de Uruguay en Italia, y de Ofelia Valentini Guerra. Una vez terminada la misión diplomática, regresan a Uruguay en 1929, con Jonio de solo 4 años.

La familia se instala en Las Piedras, Canelones, en 1930. Su madre fue co-fundadora de la Escuela Experimental de Las Piedras que, con un programa avanzado de enseñanza, inicia al niño en su educación formal.

Cuando tenía 14 años y hasta el año 1940, Jonio estudia pintura y escultura en el Taller Paul Cézanne, con Germán Cabrera y Carlos Prevosti.

De acuerdo a información publicada, Montiel es muy joven cuando aparecen sus primeras obras escultóricas en la revista *Mundo Uruguayo*. El joven creador continuó sus estudios de escultura con el artista y su maestro fundamental Alberto Savio (1901-1971). Con él permanecerá como alumno desde 1940 hasta 1944, configurando una influencia decisiva en su obra y generando una amistad que se prolonga hasta el fallecimiento del maestro. Ese mismo año 1944, Montiel toma conocimiento de Joaquín Torres García y se suma al taller en que se imparte la instrucción constructivista.

A su vez, estudia la carrera de Arquitectura, en la que llega a cursar hasta quinto año.

El tiempo en que Montiel estuvo en el Taller Torres García ocupó varios años, hasta 1950. La afinidad que tuvo con el maestro se prolongó hasta su muerte. De esos años, el hijo de Montiel, Adolfo Montiel Valentini, publicó en 2011 una reseña que destacaba aspectos de la relación de su padre con Torres. “Hay recuerdos personales que se pierden en la memoria social del tiempo que discurre. Solo perdura la pincelada que marca la intención y la voluntad de imprimir en el tiempo la imagen que la sociedad nos refleja. La luz, trazo incoloro



que marca el camino del pintor y demarca la ilusión. «¡Luz, más luz!», pedía Goethe en su lecho de muerte”, comenzaba la semblanza sobre su padre, y advertía que “cuando Montiel llegó al taller del viejo Torres, como él lo nombraba con cariño y respeto, llegó cargado de existencias previas, de un modo nada escueto, sino todo lo contrario”, señaló.

De acuerdo a lo que manifestó su hijo en la nota, “la carga intelectual del joven Montiel, su sensibilidad para con el hecho plástico, lo hizo disponerse en una posición de preponderancia junto al maestro, lo cual generó cierta animadversión de algunos de sus compañeros de pincel”.

También hay una referencia a la forma en que tomó los acontecimientos previos a la muerte del maestro. “El último año, ese 1949, fue muy angustioso; ver a su maestro decaer físicamente, esos últimos meses de abril a agosto, le dolieron a Montiel como si fuera su propia agonía”, señaló su hijo Adolfo.

En el TTG “[...] siempre observarán por dónde discurre sus ideas, de las cuales muchas resultaban transgresoras de lo dictado por Torres García. Pero el maestro no pensaba igual que sus discípulos, y llegó a sugerirle [a Montiel] ser uno de los que dirigiese el taller en sus horas póstumas. Hecho que no ocurrió”, destacó el hijo.

Como reflexión global de los años de permanencia de Jonio Montiel en el taller, Adolfo expresó que “los cinco años compartidos junto a Torres fueron para Montiel la maduración necesaria para tomar su camino propio”.

En un texto escrito por Montiel en 1943, se expresan alguna de sus ideas sobre el arte y los artistas. “Opinión parcial sobre la pintura. ¿Qué es ser moderno? Sería realmente repetir aquello de la dudosa modernidad de lo moderno y no menos

sería lo de la modernidad del arte. Sin embargo, no lejos sino delante de nosotros, se realiza un arte que, en vez de pretender ser original, es no más que novedoso o simplemente modernista. El pintor —el artista— aún no ha perdido la costumbre de los renacentistas —avanzar mirando hacia atrás”.

Con la muerte de Torres García el vínculo con el TTG comienza a debilitarse hasta que termina con su alejamiento del resto del conglomerado de artistas, con algunas excepciones. En 1945-1946, se presenta a concurso para un cargo docente en enseñanza secundaria, al que accede poco antes de un viaje a Europa. De esta manera, Montiel tiene la posibilidad de seguir pintando y vivir con el salario docente.

Son años de entusiasmo y presentación en diversos concursos para ejecutar murales en empresas nacionales públicas y privadas.

En este período también tienen lugar los distintos viajes que Jonio Montiel llevó a cabo. En 1942 visitó Chile, entre los años 1946 y 1947 se trasladó a Bolivia y Perú para conocer de primera mano el legado que perdura de la cultura prehispánica, haciendo estudios de arqueología. En 1952 se produjo su viaje a Europa, donde permaneció por espacio de dos años ocupando el cargo de agregado cultural en Lisboa, Portugal.

Es nombrado por ese entonces profesor de Pintura en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU).

Para su hijo Adolfo, a Montiel “no le interesó construir una imagen de sí mismo como edificadora de su personalidad. Él construyó su obra, que es la que construye finalmente su ser y a lo único que tenemos acceso para conocerlo. La obra trascendental rima con lo anecdótico personal”.

Son “sus libretas y sus propios cuadros los que le van a dar a Montiel los motivos y las nuevas interrogantes a plantearse y por ende a solucionar”, señala Adolfo. A su vez, “incursión en nuevas técnicas y formas propositivas que le valieron el respeto y la proyección de quienes, como él, entendían que el arte es dinámico y discurrante”.

Montiel se casó en tres oportunidades. Elsa Napa fue su tercera esposa, con la que no tuvo hijos. Nacida en 1943, conoció al pintor cuando este daba clases en la ciudad de Minas. Con un grupo de amigos, el pintor se destacaba por su presencia, su condición de profesor y su buena disposición para conversar y hacer amistades. Son esos escenarios, rodeados del paisaje de la ciudad, en los que Elsa y Jonio se van acercando, al principio como una alumna más, luego, interesada en el arte y en los comentarios que Montiel expresaba.

Napa recuerda que además de profesor en el liceo, Montiel hacía trabajos de ilustración para una imprenta de la ciudad. Napa no era oriunda de Minas, había nacido en Montevideo pero su familia se había instalado en la ciudad. Ella, a su vez,

ingresó como administrativa en la UTU. Recuerda que Montiel era bastante reconocido en Minas, donde tenía su grupo de amistades.

“Uno va conociendo gente, uno se va haciendo de amigos, se van aprendiendo cosas. A mí no me gusta hablar de cosas personales. Yo soy la tercera de las mujeres. La primera esposa era su prima hermana. Ella era muy conocedora de su vida, pero lamentablemente ya falleció. Yo no me movía en el ámbito de la cultura, ni de la pintura ni de nada de eso; cada cual tenía su lado”, dijo la viuda del pintor.

Para la muchacha, el pintor Jonio Montiel “era una persona seria. Él tenía su rueda de amigos y nos relacionábamos como se relaciona la gente del interior, donde no siempre se está conversando de los mismos temas. Era un hombre serio, ni muy dado a la charla, ni muy parco”, señaló Napa.

Sobre los comienzos del noviazgo, Napa guarda silencio. A su entender, “es como les pasa a las mujeres y a los varones, en determinado momento uno empieza a mirar de otra manera, a relacionarse de otra manera. Son cosas de un romance y ya está”.

Entre los amigos que frecuentaba Montiel, se encontraba Sarandí Cabrera, recordó su viuda.

En 1971 la pareja comenzó su relación, que se confirmó en 1976 cuando se casaron en Montevideo. Los dos vivían de sus salarios, él como docente y ella como administrativa, pero en 1979 las autoridades de la dictadura los destituyeron a ambos. Eso afectó a la pareja y provocó que el pintor “saliera” a vender sus pinturas. En esa época vivían en un monoambiente, dijo la viuda. Algunos amigos traían gente que pudiera estar interesada en los cuadros y de esa manera el pintor pudiera comercializarlos. Él pintaba en el caballete unas cuantas horas, no todos los días pero sí mucho tiempo, según dijo la viuda.

Sobre el trabajo que realizaba, Montiel no siempre se mostraba de la misma forma. “[...] a veces mostraba lo que estaba en su caballete; otras, lo tenía cubierto, como si no dejase escapar la idea o el desarrollo de lo que estaba elaborando. Poco se le podía preguntar cuando estaba pintando”, indicó su hijo. A veces llamaba a su mujer para que mirara lo que estaba haciendo. Ella lo hacía con interés, pero sin emitir una opinión que fuera más allá de si le gustaba o no.

Otro factor que perturbaba la vida de la pareja eran las noticias en que indicaban la detención, por parte de los militares, de amigos cercanos, opositores, como ellos, al régimen. Las convicciones políticas de Montiel lo alejaban de cualquier cercanía con las autoridades de la época.

Su hijo Adolfo señaló que “a pesar de que tuvo que sufrir en carne propia dos exilios, como consecuencia de la perse-

cución política de los años setenta y comienzo de los ochenta, a causa de sus convicciones, Montiel siempre afirmó su deseo e interés de que su obra permaneciera en su tierra”.

En el año 1980 la pareja viajó a España, en donde permanecieron unos meses, hasta que volvieron sin lograr el objetivo, que era poder establecerse y desarrollar la carrera artística de Montiel. El cónsul uruguayo en la ciudad de Barcelona, Olavarría, les prestó ayuda, como antiguo discípulo del pintor. La aventura negativa en Europa generó inconvenientes en la pareja, que se distanció.

Montiel siguió pintando en su casa, en donde vivía solo. Alternaba su vida en Montevideo y en su casa en Costa Azul, adonde iban a visitarlo varios amigos, entre ellos Rodolfo Visca, para reunirse, conversar, comer y beber. “En la calle Arroyo Grande vivía solo, con una barra de amigos, y por eso estábamos separados”, dijo su viuda.

En ese momento, alejado de su esposa, Montiel se refugiaba en la charla con amigos, en los encuentros en torno a una mesa en algún café del centro de la ciudad. Sobre ese tiempo, su hijo Adolfo escribió que estaba en “un inmenso cuestionamiento propio, extendido para con sus discípulos o alumnos, y se dilataba fuera de clases, en las tardecitas del boliche de Neira o el Outes, en las conversaciones nocturnas, apoyado en algún mostrador de estaño de los que antaño funcionaban como foros y plateas para los diversos temas a abordar en la polémica intelectual bohemia. Entre ellos, [Montiel] era un pintor más...”.

En mayo de 1986 las nuevas autoridades de la enseñanza reintegraron a su cargo a Elsa Napa. Poco después, ella se enteró de la enfermedad que aquejaba al pintor. En los últimos tiempos, “pintaba todos los días, no muchas horas. Borraba lo que hacía si no le gustaba, y pintaba en cartón. Sus cosas quedaron en la casa de afuera, en Costa Azul”, afirmó su viuda. Debido a la atención que el tratamiento de su mal requería, y a la determinación de ella, que no quería que estuviera solo, lo llevaron a su nueva casa. Allí convivieron hasta su fallecimiento. “Era un pintor excepcional, un hombre macanudo”, dijo Napa.

Jonio Montiel falleció en 1986, en Montevideo, a los 61 años.

Realizó algunas exposiciones en Montevideo como en el interior del país. También fue premiado en varias ocasiones: Segundo Premio en el Concurso Nacional de Pinturas Murales (Uruguay, 1948), dos Primeros y dos Segundos Premios en los Concursos Nacionales de Pintura Mural (Fresco, 1950), murales en el Salón del Directorio del Palacio de la Luz UTE (1951), Premio Ilustración para el Libro Inédito en el XXIX Salón Nacional (Medalla de Plata, 1965), Premio Adquisición en el VII Salón Municipal (Uruguay, 1946), Premio al Grabado en el Salón Nacional (Uruguay, 1966).

Su obra se encuentra en varios museos nacionales y en colecciones privadas en Uruguay, Argentina, Brasil, Chile, Bolivia, México, Canadá, Estados Unidos de América, Sudáfrica, España, Portugal, Italia, Suiza, Nueva Zelanda, Alemania, Dinamarca y Mónaco ■



Marta MORANDI

Una artista silenciosa

Fue profesora de Dibujo en Secundaria y docente de esa asignatura en el Instituto de Profesores Artigas (IPA), pero también desarrolló su talento creativo en el Taller Torres García (TTG), donde aprendió pintura y cerámica. Sus hijas, Ana y Helena, la recuerdan como una mujer muy creativa y silenciosa.

Los comienzos de Marta Morandi tienen que ver con su hermana mayor: “Creo que mamá llegó al TTG por comentarios de una hermana que era siete años mayor que ella, con muchas inquietudes también en cuanto al arte; ella conocía a alguien o sabía de la existencia del taller y como mamá siempre tuvo intereses artísticos...”, ante la información sobre un lugar donde se podía aprender arte, no lo dudó “y se animó a ir, pese a que en su casa no se hablaba de esas cosas, su familia era muy conservadora”, advirtió Ana, una de sus hijas.

“Para mamá fue como un desafío meterse en ese mundo y en ese ambiente, fue con cierta complicidad de su hermana. Siempre hablamos con Helena que las cosas que son de la familia, los recuerdos que van quedando, son sobre el don para el dibujo que tuvo desde siempre. Ella quiso estudiar Arquitectura y su padre no se lo permitió, porque la Facultad de Arquitectura «no era un lugar para señoritas», según él”, afirmó Ana. El rol de la mujer estaba todavía muy restringido a las tareas del hogar y estudiar una carrera universitaria no dejaba de ser algo singular y poco frecuente para las jóvenes de mediados del siglo xx.

Sus hijas saben que Marta “dibujaba desde muy chica” y muchos de esos dibujos pudieron conservarse “por su madre, nuestra abuela”, que los salvó de que ella los destruyera como hizo con muchos. “A los 4 años podía dibujar figuras humanas perfectas, en toda clase de movimientos y situaciones; se inventaba una revista, del tipo de *Hola*, y contaba las historias y dibujaba todo: los personajes, los ambientes, la moda, todo. Ella después renegó de eso, pero yo conservo una de las revistas que hacía que se llamaba: ¡Hola, Marta!; la escribía e imaginaba todas las noticias y las dibujaba”, confirmó su hija.

De acuerdo con su testimonio, Morandi seguramente llegó en 1957 al TTG. Entre los datos que existen, se sabe que en su primera época fue alumna de Guillermo Fernández, quien



oficiaba de docente de dibujo en el taller. Era una joven que despertaba el interés por su belleza. Algunos de los integrantes del TTG se acercaron atraídos por la alumna, entre los que sus hijas registran a Horacio Torres y a Héctor Yuyo Goitiño. “Mamá no quería saber nada con nadie. Pretendía estar en el taller para dedicarse al arte y nada más. Era una mujer muy bonita, tenía bastante éxito con los hombres; Horacio estuvo bastante interesado, pero mi mamá no le hacía caso a nadie. Yuyo también la galanteaba y tampoco le daba ninguna bolicilla, hasta que papá tuvo un accidente en moto. Iba en la moto con Campal, que siempre andaba en la vuelta y, cuando tuvo el accidente, mamá se preocupó. Se dijo a sí misma: «Me estoy preocupando demasiado, algo me está pasando». Ahí se inició la relación. Se descubrió, se sorprendió a sí misma por estar interesada en Yuyo”, contó Ana. El acercamiento que se produce entre los dos jóvenes estudiantes de arte culminará en casamiento. Ante una declaración esperada, Morandi acepta y se casan por civil el 25 de noviembre de 1964.

La presencia de José Gurvich, Horacio y Augusto Torres está muy ligada a los comienzos de la pareja. Al cerrar el TTG, los dos continúan tomando clases con Gurvich en su casa en el Cerro. Morandi se interesa por la cerámica, material que Gurvich trabajaba en esa época y que priorizó en su taller. Es conocida la historia del profesor y sus discípulos recogiendo barro en las cercanías del Cerro para fabricar sus piezas.

El primer lugar adonde van a vivir es justo al lado de la pieza del puerto donde vivía Goitiño de soltero. Según la otra hija, Helena: “Alquilaron un apartamento al lado de la pieza de la Ciudad Vieja, la pared era compartida. Dos mujeres que vivían en el conventillo, una italiana y la otra española, ayudaban a mamá, tenían más cancha en criar hijos y los quehaceres domésticos. Ernesto Vila vivía ahí, ellos no

se alejaron de ese ambiente. Permanecí en ese apartamento dos años, hasta que estuvo por nacer mi hermana; mis padres querían comprar un terreno en el Cerro, donde residía Gurvich, pero era muy caro, entonces negociaron un terreno en Carrasco. Aunque parezca chiste era muchísimo más barato, pero era como irse a la pampa, a la mitad del campo. En la manzana donde construimos la casa estaba la nuestra y solo dos o tres viviendas más. Y alguna en la manzana de enfrente, eran terrenos baldíos por todos lados. Había un ómnibus que pasaba más o menos cerca pero aparecía a veces. Cuando no lo hacía debíamos caminar no sé cuántas cuadras al descampado para tomar otro. Llegar al Centro o al Cordón, donde vivían mis abuelos, era una proeza, ¡era como venir desde la mitad del campo! Compraron ese terreno por medio del Banco Hipotecario, Pali hizo el proyecto de la casa y la construyó papá, con lo que iban consiguiendo por rematar cuadros” (Pali es el apodo del arquitecto Rafael Lorente).

La vida de la familia fue dura, admiten las hermanas. Las posibilidades económicas siempre fueron escasas. El único dinero seguro que entraba era el producido por Morandi con sus horas en Secundaria o, por temporadas, el que se sumaba de alguna institución de enseñanza privada y, en las épocas de “zafra” por exámenes, el que ganaba dando clases particulares. Le quedaban poco tiempo y menos energías para poder dedicarse al arte en esas épocas. No obstante, Morandi desarrolló una obra plástica donde combina elementos sobre el plano de la figura pintada. “Ella pintaba en ese lugar donde inicialmente era el *living*, como dice Helena, en el estar de la casa, que funcionaba como de todo un poco. En una época en la que no pudo pintar, se acomodaba nomás en cualquier lado; trabajaba sobre una mesa y después juntaba todo”, explica su hija Ana.

Marta “era extremadamente creativa. Su creación artística se reflejaba en cosas que quedaban muy bonitas. De repente eran unos sillones incómodos, porque originalmente habían sido unos perfiles de hierro que había tirado no sé quién; ella les ponía una tabla arriba y con un colchón viejo les hacía el asiento y el respaldo, luego mamá fabricaba y les añadía unos almohadones haciendo juego, todos combinados; había aprendido a coser por necesidad, con vestidos de mis tías, sobre todo de Nelly (Goitiño) que le pasaban; ella los desarmaba y luego combinaba las telas por colores y hacía unas cosas que eran preciosas, ahora las miro en perspectiva y más me gustan”. De todas maneras, según Helena, “nada era estándar, no había un sillón adecuado para sentarse. En la estética, en el uso del color capaz que estaba adelantada veinte años, los platos eran

azules, nuestras cosas eran todas distintas; si tenía ocasión de comprar un vaso lo elegía por el color..., todo era diferente”, opina Ana.

“Mamá fue una persona mucho más «para adentro», no me parece que haya sido demasiado sociable”. Tanto es así que las hijas recuerdan que de las compañeras del TTG, que hubo varias, solo Dora Guidali fue su amiga próxima. “Dora vivía en Carrasco también. Tenía dos hijas un poco mayores que nosotras, de las cuales heredábamos algunas cosas. Con Dora tenían una amistad que duró toda la vida. Ella después se mudó a Buenos Aires y en aquella época no era tan fácil comunicarse, entonces los contactos fueron más esporádicos”, afirmó Helena.

La obra de Morandi refleja su forma de vivir y asumir la vida con “un perfil mucho más bajo, siempre desarrolló su arte en una línea de perfil más bajo”, dijo Ana y agregó, mirando un cuadro de su madre que considera “poderoso”: la obra de ella “nunca tuvo ninguna pretensión de trascender. Por supuesto que a mí me gustan las obras de los dos, como en toda obra hay cosas que te gustan más, cosas que te gustan menos, y períodos en que decís: «¡Qué bueno está esto!»». Me parece que mamá fue más aventurada y trató de buscar su propio camino, de desmarcarse más; a pesar de esa cosa para adentro que tenía, era una mujer muy potente. Era muy fuerte espiritualmente para sacarnos adelante y eso se reflejaba en su arte, aunque lo hiciera a solas consigo misma, como escribió ella por ahí, porque no tenía ninguna pretensión de nada. Yuyo (Goitiño, mi padre) era más de mostrarse, el personaje del pintor lo fascinaba”, reconoció Ana.

Su obra ha permanecido solo en la familia y poder exhibirla ante el público es una suerte de justicia necesaria. “Me parece que es un reconocimiento a dos personas que fueron consecuentes con su sentir y con su manera de vivir frente al arte. No siempre tuvieron el reconocimiento, la gente no pudo verlos, sobre todo a mamá, en el contexto del lugar al que ellos pertenecieron. En los museos no hay ningún cuadro de ellos. Está bueno que formen parte del conjunto de artistas que realmente integraron. Que se muestren más, especialmente en el caso de mamá, me parece muy justo que finalmente esté ahí”, concluyó su hija menor.

Finalmente, en marzo de 2020, se realizó en el Museo Gurvich una amplia exposición de su obra: MARTA MORANDI, INTIMAE, fue el nombre con que se presentó, con curaduría de Sonia Bandrymer, en la que la riqueza y la fuerza de sus “cajas” y *collages* despertó admiración ■

Gastón OLALDE

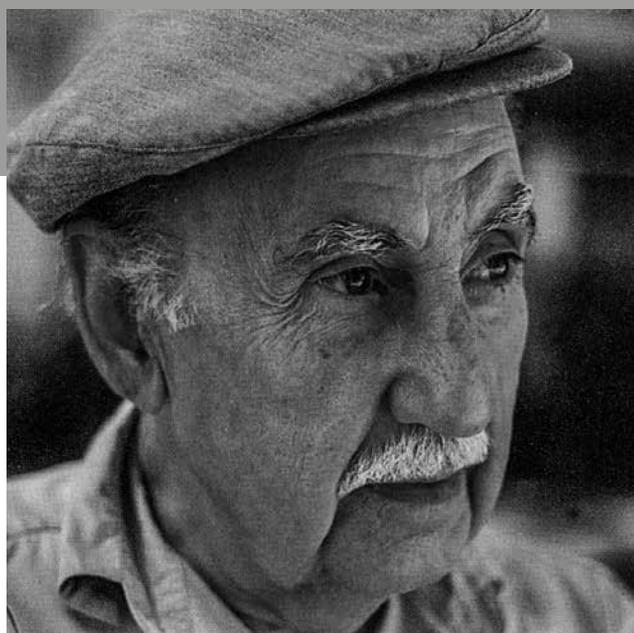
La recreación del espacio

La integración de Gastón Olalde al Taller Torres García ocurre en su época inicial, cuando acuden desde diversos orígenes los jóvenes interesados en la enseñanza de Torres García y su Universalismo Constructivo, emblema que despertaba mucho interés, admiración y una curiosidad mayor entre esa juventud que buscaba su camino. Fue a partir del año 1946 que comenzó a tomar clases con Torres.

Nació en 1925, en Montevideo. Era hijo del abogado Juan Antonio Olalde y de Odila Guerrero; fue el mayor de dos hermanos, con una diferencia de ocho años con Ulises, el menor. Su infancia tuvo el barrio del Cordón como escenario, luego la familia se mudó al barrio Lezica; años después regresan al Cordón, a Jackson y Durazno, hasta el año 1975 cuando se instalan en Playa Pascual, en San José. Al terminar el liceo concurre a las Facultades de Derecho y de Humanidades.

No tuvo hijos pero apreció como suyos a los hijos de su esposa, Irma Vitureira, Alfredo y Amalia García, a los que conoció de adolescentes. Amalia tiene presentes los momentos que pasaba con Olalde en la casa de su madre, cuando el pintor venía a visitarlos en las noches, a tomar café —según ella, era un gran tomador de esa bebida—, a fumar y a conversar: “Venía todas las noches, yo tenía 16 o 17 años y Gastón acompañaba nuestras veladas con sus cuentos, cafés de por medio, y siempre como maestro mío y de mi hermano”. Ese magisterio fue registrado por la adolescente: “trayéndome libros, incentivándome a leer a los clásicos, a Dostoievski, la poesía de Lorca, regalándome libros de pintura, enseñándome la vida de los pintores, tratando siempre de despertar mi interés de una forma muy suave porque él era un hombre muy suave, su modo de hablar era muy lento, muy pedagógico, muy amable, muy querido. Fue en el 65 o 66 que conocí a Gastón”.

El matrimonio con Irma duró treinta años. Ella le contó a su hija los comienzos de esa relación, la peculiaridad de los primeros encuentros y las singularidades del novio. “Mamá era profesora de sordomudos y el día que se conocieron había ido a cobrar a la caja de enseñanza primaria que quedaba cerca del Teatro Solís. Mamá nos contaba que esperaba el ómnibus de vuelta a casa y notó que un hombre la miraba muy intensamente y que luego la siguió. Ella se subió al ómnibus



121 y él también, mamá sintió que el hombre la seguía mirando. Cuando ella se bajó en avenida Brasil, él también lo hizo y le preguntó si podía tomar un café con ella. Mamá decía que ese día estaba muy enojada porque había ido a cobrar y le habían pagado de menos, entonces no tenía ganas de hablar con nadie. Él volvió a pedirle por favor y muy amable si podían tomar un café y ella accedió a hacerlo esa noche en el bar que existía en avenida Brasil y Libertad. Después ellos siempre se encontraban, caminaban en las noches y tomaban café en ese bar, antes de que mamá lo trajera a casa para presentarlo a la familia. Él solía decir que le habían impactado los ojos de mamá, ella era muy bonita y tenía ojos verdes, muy grandes y bellos. Pienso que los unió un matrimonio muy lindo, había una sensibilidad común, un hilo de sensibilidad entre ellos dos. Compartían un lenguaje en la línea sensitiva”. En el año 1974 se casaron Irma Vitureira y Gastón Olalde, “y vivieron felices más de treinta años juntos, casi treinta años de casados”, afirmó la hija.

De acuerdo con el testimonio de Amalia, Gastón desde muy joven trabajó con su padre en el estudio de abogacía de la familia, luego de un pasaje breve por la Universidad, asistió a clases de Derecho y ayudaba realizando los trámites notariales. Mantuvo ese trabajo mientras su padre permaneció con el estudio en actividad. Luego y durante unos años se desempeñó como profesor de Dibujo en la Universidad del Trabajo.

Cuando Olalde tenía 73 años de edad, Lucas Aguiar (hijo de su compañero del taller, Manuel Aguiar) le realizó un reportaje donde expuso aspectos fundamentales de su trayectoria en la pintura nacional. Entre lo más destacado se encuentra la explicación sobre el acercamiento a Torres García: “Me vinculé con Torres García en el año 1946. Yo ya pintaba desde 1943 aproximadamente, conocía la obra de Torres, había visto

algunas exposiciones de él y de sus discípulos, y lo escuchaba por radio, en CX 6, la emisora del Sodre, donde daba una charla semanal sobre arte. De esa forma fui configurando un panorama de su arte y de su pintura”.

Olalde explicó que: “El grupo de Torres García era muy activo, muy vivo; planteaba inquietudes que eran algo excepcional en el ambiente y que marcaban una diferencia enorme en la calidad y en la formación del grupo, que era de una gran jerarquía. Había leído algunas de las obras de Torres, conocía su trayectoria internacional y todo eso me fue afirmando cada vez más en que era un hombre muy valioso, que estaba realizando una labor importante en Uruguay. Me atraía la experiencia, me atraían su personalidad y su concepto de pintura. Yo pintaba y siempre me había interesado una percepción de pintura moderna. Me interesó mucho el cubismo, Picasso, Magritte, algunos abstractos, pero me fui dando cuenta, a través de la enseñanza de Torres García, de lo que significa en profundidad la pintura. Era algo que requería un diálogo con la realidad, para empaparse del tono, de la luz, de la calidad de la materia, y era imprescindible pasar por una experiencia naturalista”.

El joven pintor había tratado, en forma individual, de internarse en caminos creativos hasta que “me di cuenta del abismo que había. Igual logré aproximarme, hasta tal punto que la primera vez que le llevé mis obras, Torres las miró y me dijo: «Están bien, usted está casi en lo nuestro». Todo un halago para mis 20 años; me sentí como en las nubes: que una personalidad como Torres me diera esa pequeña palmadita en el hombro fue un estímulo importantísimo. Desde ese momento quedé vinculado al taller”, confesó.

La importancia que le daba a la actividad y formación artística que Torres García promocionaba lo llevaron a admitir que “con anterioridad pude haberme vinculado a Torres. Recuerdo que Sarandí Cabrera se había ofrecido, uno o dos años antes, a presentarme a Torres, pero yo aún no estaba totalmente decidido, seguía empapándome en sus ideas, sus teorías, leyendo sus libros, y creo que en cierto modo hice bien, porque cuando entré ya estaba muy compenetrado de lo que Torres García estaba planteando en el país”.

Amalia conserva fotografías de la época del taller, en las que se ve a su padrastro trabajando en la azotea de la casa en que vivía con sus padres, en la calle Jackson, o en el altílo contiguo, seguramente su primer espacio de creación plástica. De una etapa posterior, ya casado con Irma, de la época en que vivieron en Playa Pascual las imágenes del pintor lo muestran en el taller de ese lugar, un galpón alejado de la casa.

En referencia a los momentos que compartió con Torres García y con los compañeros del taller, Amalia recuerda los

comentarios y la posición reflexiva y crítica de Olalde sobre el devenir del arte constructivo y del desarrollo de los pintores formados en el TTG: “Tenía mucho respeto por el maestro, por Joaquín. Él entendió que la enseñanza era justamente como un trampolín, que la enseñanza de Torres, que había sido muy rigurosa, muy estricta y que él había absorbido y apreciado, era un trampolín a seguir evolucionado, a continuar la búsqueda. Afirmaba que muchos de los alumnos del TTG se habían quedado estacionados en eso, que si Torres viviera no estaría conforme con ellos, no era lo que él pretendía de sus alumnos. Olalde entendía que muchos se «repetían», seguían haciendo lo mismo que Torres les había enseñado, mientras que él y otros que dejaron el taller buscaban otras cosas. Con esa enseñanza partieron a otras búsquedas”.

Los compañeros más entrañables que Gastón cosechó en el taller eran Manuel Aguiar, Elsa Andrada, Rodolfo y Jorge Visca, y José Gurvich. Refiere Amalia: “Se escribía con algún otro que estaba en el exterior y con Gurvich, sé que mantuvo el contacto con la esposa luego que Gurvich murió. Mamá también la conoció y se visitaban”.

En la década del 70, Amalia dejó Uruguay y se instaló en Suecia, donde vive desde entonces. A partir de los ochenta viajó con frecuencia a Montevideo para visitar a su madre y a su padrastro. En esas ocasiones llegó a ver al pintor trabajando sobre una nueva obra, pero la lejanía no le permitió profundizar ese conocimiento: “Lo veía siempre trabajando, a las exposiciones no podía ir porque yo vivía en el exterior, el trabajo lo vi porque venía a Montevideo una vez o dos veces al año. Siempre nos reuníamos, ellos, mi esposo, mi hijo pequeño y yo. Ellos se iban a dormir y mi mamá, Gastón y yo nos quedábamos mirando las obras, lo que había hecho en los últimos tiempos; siempre me mostraba los óleos, nunca sus dibujos, que descubrí después, sí la pintura, la cerámica, las cosas que hacía en cobre, su arte en cobre, principalmente collares”.

“Por lo general, Olalde pintaba en su casa, después no sé si algo hizo en el taller que tuvo en el Taller Sótano Sur, que integró a partir de 1957 y al que denominaron Primer Taller de Artesanía de Montevideo. Entre los integrantes estaban los hermanos Visca y Carlos Llanos, ahí tenían un horno y hacían cerámica y esmaltes”.

El matrimonio participó durante muchos años en la Feria de Libros y Grabados de Montevideo, donde exponían cerámicas, obras en cobre y en cobre esmaltado y joyas fabricadas en ese metal.

Olalde se comunicaba de modo meditado y reflexivo. En el reportaje mencionado también explica su desarrollo en el arte, su trayecto creativo y específico descubierto a medida que trabajaba: “Mi camino se fue dirigiendo hacia la búsqueda

del espacio, yo diría a una recreación del espacio en lo que naturalmente interviene un concepto de pintura. Esa búsqueda del espacio, muchas veces sustentada en elementos abstractos, hizo que me apoyara más bien en los ritmos que estructuraban y se articulaban. Es decir, al no existir un objeto que creara un determinado espacio, lo creaba un ritmo, lo creaba un trazo geométrico. A veces más basado en el ritmo y otras más basado en lo gestual. Esa ha sido mi evolución posterior en cuanto a la pintura. He seguido haciendo una pintura más o menos naturalista, muy abstracta, muy sintética, pero naturalista, basada en una experiencia visual”.

En 1992 se creó la Asociación para la Certificación de las Obras, actividad que volvió a reunir, después de algunos años, a los discípulos del Taller Torres García, y en la que Olalde participó activamente. “Hay veces que cosas negativas pueden revertirse en cosas positivas. Todo comenzó con la aparición de algunas obras en el mercado con las firmas alteradas, obras de pintores que lucían firmas falsas de los que se cotizaban más, como Gonzalo Fonseca. El colmo se dio cuando Manuel Aguiar encontró en un remate una obra suya «firmada» como de Fonseca. El desgraciado descubrimiento fue «el origen»; Aguiar empezó a moverse, hizo retirar la obra, habló con nosotros y pensamos cómo se podía encarar y evitar ese tipo de hechos. Hicimos las primeras reuniones y ese fue el principio de la asociación”, contaba el pintor.

La acción del grupo de artistas en defensa de sus obras dio sus frutos, según detalló Olalde: “Han aparecido algunos cuadros, pero una vez que empezamos a radiarlos, una vez que los analizamos y los rechazamos (eran unos diez cuadros, creo, no recuerdo la cantidad de obras falsamente atribuidas), el mercado se clarificó mucho. Hoy en día nadie se atreve a presentar una obra con la firma alterada porque saben que la detectaremos fácilmente. Esas obras son sometidas a nosotros en conjunto y no es la opinión de uno ni de otro, somos cuatro, cinco, a veces seis que nos complementamos. Ha sido

una cosa muy positiva”. Uno de los efectos secundarios de esta actuación colectiva de los artistas nucleados en la asociación fue el fortalecimiento de “una relación más permanente que la esporádica que manteníamos los exdiscípulos del TTG. Nos ayuda a valorar lo que cada uno ha hecho en tanto evolución. A veces tenemos el defecto de que cada uno puede tener una visión más cerrada de lo que el otro está haciendo en ese momento; ahora todos sabemos lo que está pintando el otro, que no es lo que hacía necesariamente hace veinte años porque eso sería una cosa muerta”.

Olalde, en ese reportaje realizado por Aguiar hijo, también tuvo palabras de admiración por la obra de su compañero de taller y amigo José Gurvich: “Siempre fue un gran pintor. A medida que pasa el tiempo y se conoce más su evolución posterior, cada vez lo valoro más. Acabo de ver el año pasado [se refiere al año 1997] una exposición en el Museo de Artes Visuales de parte de su obra y me ha impresionado de manera inmejorable. ¡Era un pintor! ¡Era un gran valor!”.

Las exposiciones individuales que presentó en nuestro país Gastón Olalde fueron en 1956 en la Facultad de Arquitectura y en 1960 en el Subte Municipal y en Galería Estudio A. Participó en exposiciones colectivas del movimiento no figurativo y en salones municipales. En el exterior las exposiciones fueron en 1976 en la Praxis Gallery de Nueva York y en 1998 en la Galería Dalmau en Barcelona y en ExpoBA (Galería Rendir), Buenos Aires.

Obtuvo el Premio Adquisición en el Salón Municipal en 1956 y el de Pintura al óleo del Banco República en 1979. Sus obras pueden apreciarse en el Museo de Salto, Uruguay; en la Pinacothèque des Eaux-Vives de Ginebra, Suiza; en la Universidad de Essex en Reino Unido y en colecciones privadas en Uruguay, Argentina, Brasil, Chile, Bélgica, Francia, Italia y Reino Unido.

Gastón Olalde falleció en Montevideo, el 20 de octubre de 2003, a la edad de 78 años ■

Dumas OROÑO

Ideales, trabajo y contemplación

Los acontecimientos fundamentales de la vida y de la obra del pintor Dumas Oroño son conservados por su hija Tatiana en su memoria y en la sutil trama de sus sentimientos y sus afectos. Gracias a ella, recreamos momentos inéditos de la infancia de la niña de menos de 10 años cuando acompañaba a su padre los domingos, en una suerte de iniciación al mundo de los pintores, a sus reflexiones, sus económicos diálogos, sus silencios, pero sobre todo al descubrir inusuales y ricos poderes de observación y de reflexión producidos por la contemplación, ya fuera de las obras que realizaba, de las que imaginaba o de los paisajes que eventualmente se convertirían en futuras pinturas.

Dumas Oroño Gandola nació en Tacuarembó el 30 de octubre de 1921, en un hogar monoparental en los hechos; sus padres se divorciaron y la madre asumió la crianza de los siete hermanos. El joven Dumas sentía pasión por el deporte, jugaba al fútbol y al básquetbol integrando planteles en primera división en ambas disciplinas; también se las arreglaba para acceder, con artilugios, sin costo, a los espectáculos que brindaba el Teatro Escayola de la ciudad. Su hermana contó que le decían el Lape (lápiz, en lenguaje coloquial popular) por su costumbre de andar siempre con uno encima, dispuesto a dibujar todo lo que veía. La familia comenta que esa inclinación clara y temprana por el dibujo podría deberse a la ascendencia de algún aficionado al arte o incluso podía provenir de su padre, autor de unos grandes dibujos en carbonilla sobre una pared, pero Dumas no confirmó ninguna de las versiones. El escribano Julio Maia fue importante para el pintor: puso a disposición del joven Oroño su extensa biblioteca, en la que destacaban diversos libros sobre arte, en una ciudad donde prácticamente no había actividad cultural alguna.

En 1939 ganó un concurso departamental. Con la beca que por eso le otorga la Intendencia de Tacuarembó viaja a Montevideo, donde cursa Preparatorios de Medicina e ingresa a los cursos del Círculo de Bellas Artes. Tatiana Oroño afirmó que el acercamiento que tuvo su padre con Joaquín Torres García se produjo cuando “fue llevado por el pintor Zoma Baitler a la calle Abayubá (lugar donde vivía Torres y funcionaba su taller). Mi papá se enfermó de pleuresía al poco tiempo de llegar a Montevideo, en 1939, y ese año o el siguiente se vinculó con



Torres García. Creo que fue en el período de transición, en el que llegaron los hermanos Ribeiro (Alceu y Edgardo), justo cuando se está disolviendo la Asociación de Arte Constructivo y se está preparando el surgimiento del Taller Torres García. Concorre a unas clases con Torres García, luego abandona y se va a Tacuarembó. Cuando vuelve a Montevideo, tiene contactos esporádicos con la gente del TTG”.

“Sobre el maestro Joaquín Torres García mi padre tenía el mejor de los conceptos, lo consideraba lo máximo. No registro conversaciones de ellos hablando del maestro. Recuerdo a Augusto en una entrevista que me concedió en el año 1984. Él no otorgaba entrevistas; me la dio porque lo perseguí y lo perseguí. «Una obra sin estructura no existe», es el título de la nota que publiqué en el semanario *Jaque* en 1984 y que reeditaron en la revista *Fundación*. Tenía el concepto de estructura torresgarciano absolutamente consolidado. Augusto hacía otra cosa, lograba su propio estilo, buscaba un camino de tipo metafísico dentro de las proporciones de la estructura; pero la base lucía el sello de la enseñanza de su magistral padre, eso estaba incorporado”, expresó Tatiana.

“Cuando se ennovió con mi madre, en el 42, ya estaba preparando su ingreso a la docencia y lo trasladaron a San José. El contacto con Torres García no fue regular, pero mi padre lo admiraba inmensamente y creo que el mejor homenaje se lo rindió al trabajar de la forma que lo hizo en la divulgación y difusión de sus enseñanzas”.

Ese conocimiento breve y esporádico con el maestro del Universalismo Constructivo fue suficiente para que Dumas Oroño “cuando hablaba de Torres García lo hiciera como si estuviera hablando de las Tablas de la Ley; creo que ese era el valor que tenía de la enseñanza de Torres García, con el que

estuvo pocas veces, en el taller de la calle Abayubá”, sostuvo Tatiana.

Indagando en la memoria de esa primera época, y apoyando la idea de su acercamiento paulatino, su hija refiere que “mi madre recuerda que a la pensión en la que se conocieron, antes de casarse, iba muy seguido Zoma Baitler, que era un poco mayor que Dumas. Mi mamá comentó que en el año 44 fueron a varias conferencias de Torres García y a sus exposiciones”.

El matrimonio de Dumas Oroño se quebró cuando Tatiana era una niña pequeña: “Mis padres se divorciaron cuando yo tenía 7 años. Mi padre se había ido un año a Europa, a la exposición de París, en el 55, con Augusto Torres, Elsa Andrada y José Gurvich. Cuando vuelve ya no convive con nosotras; entonces los domingos pasaron a ser el día clave”. Dumas Oroño, luego de su divorcio, halló la manera de estar presente en la vida de su hija, dedicándole la mañana de todos los domingos. Durante varios años ese fue el momento de la niña para estar con su padre, conocer a sus amigos y ver de primera mano la peculiar vida de los pintores. No en balde Tatiana califica esos encuentros como “aprendizaje vital” e influyentes en su formación como poeta. Esos domingos de la infancia fueron fermentales. La niña se acercó al mundo de los pintores desde un lugar destacado, que le permitió incluso sentirse parte de ese ambular dominical entre las casas de los pintores amigos de su padre, sus talleres y sus exposiciones. “Mi padre era muy concentrado y pudoroso. En esos encuentros había muchos silencios, silencios y sobrentendidos. En lo de Gurvich era donde sonaba más música. ¿De qué conversaban? El diálogo que podían sostener era inextricable, porque ellos se entendían con monosílabos y con su lenguaje corporal: se acercaban, se alejaban, subían, bajaban, corrían los cuadros, volvían a sentarse, se alejaban otra vez, los miraban de nuevo. Había un lenguaje corporal de atención, de distanciamiento y de aproximación, del cual pocas cosas o ninguna captaba yo”.

Para la niña, el lenguaje con el que se comunicaban su padre y sus amigos era difícil, poco claro y, en algunos casos, hasta contradictorio. “Había una cosa que me llamaba la atención y que la despejé mucho después. Cuando entrevisté, varias veces, a mi padre, para el libro que se editó en 2001, le pregunté por una palabrita que estaba en los diálogos con Augusto, que era como más teórico, más abstracto; una palabrita que estaba presente y que cuando yo creía entenderla era algo opuesto a lo que había interpretado en otra ocasión: nunca comprendía lo que querían decir con la palabra «decorativo». El arte aplicado, la decoración, la decoración geométrica; todo eso tenía un gran valor para ellos, estaba puesto en valor. A veces, cuando íbamos a exposiciones —también estaba entre ellos en las exposiciones—, Augusto miraba un cuadro o lo miraban juntos, uno de un lado y el otro del opuesto, y coin-

cidían: «Es un poco decorativo». ¡Chan! Escuchaba eso y ya sabía que lo habían «planchado». Entonces me preguntaba: ¿Qué es ser decorativo, al final?, ¿qué valor tiene? Es como la punta de iceberg que de alguna manera señala la dificultad que yo tenía para entender el código con el que se manejaban. También estaba el tema de lo abstracto y de lo concreto. Ese tipo de términos insertados en la conversación, «lo abstracto y lo concreto» y «es muy decorativo o un poco decorativo», me intrigaban”.

“No pretendía entender ni mucho ni poco, el lenguaje era críptico pero lo que era transparente o cautivante era que ellos fueran felices —muchas veces en la pobreza—, comportándose con una gran austeridad hacia lo material y con una espiritualidad tan llamativa; eran los únicos seres que conocía que se conducían de acuerdo con esa sensibilidad. Eran excepcionales porque miraban el cielo, el agua, las gaviotas, los pájaros, el movimiento de la luz: todo eso que existía a tu alrededor y que, si no hubiera sido por ellos, tal vez nunca lo hubiera visto por mí misma. ¡Cómo podían ser felices en esas habitaciones desarregladas, llenas de trapos sucios, pinceles, vasos, de todo un poco! Eran desprolijos, desordenados; tenían la atención puesta en la composición y en los cuadros. Había un código de vida diferente al resto de la sociedad. Ellos eran una comunidad”, manifestó Tatiana.

La diferencia que advertía en la forma de vivir de los artistas era clara y poderosa. Esa “comunidad” poco tenía que ver con el resto de la realidad que ella conocía. Esos encuentros terminaban al mediodía “y seguía con mi madre en una vida distinta, en otro registro; era el mundo de los zapatos lindos, la ropa limpia, de los horarios, de los deberes. El universo de los pintores era como un corte en la semana. Y duplicado por el hecho de que mi padre estaba ahí”. Ella confirmó esa diferencia: “Yo vivía con mi madre, no con mi madre y una pareja de ella, mi madre y chau. Por esa circunstancia se daba esa periodicidad de los domingos de mañana durante varios años”. El grupo de amigos que eran participantes de los encuentros dominicales estaba integrado por los más cercanos e íntimos. En primer lugar estaba Augusto Torres: “Al que Dumas respetaba más de todos los compañeros del taller, a los cuales visitábamos, era a Augusto Torres. Veíamos con mucha frecuencia a José Gurvich, en más de una de sus residencias, la frecuentación con Gurvich era la más común. También a Francisco Matto y a Guillermo Fernández; a Alpuy prácticamente nunca, los vínculos con él eran esporádicos porque ya no vivía en Uruguay, lo mismo que Gonzalo Fonseca; pero ambos estaban en el aire, eran nombres que solían aparecer en la conversación”, señaló la hija del pintor.

La relación con Gurvich era más de igual a igual, aunque Dumas era seis años mayor. “Papá le reconocía y admiraba su

capacidad creativa, es decir, ese motorcito siempre prendido. Él decía de Gurvich, ese levantarse como un pájaro, ponerse a pintar como si cantara, todos los días. «No todos somos jilgueros, algunos somos calandrias», me dijo mi padre, una tarde en el portón de mi casa”. En esa etapa, las visitas más frecuentes se las hacían a Gurvich. El contacto con él era extremadamente dinámico, tenía una felicidad de vivir, eso yo lo recuerdo entrañablemente. De repente, guiada por mi padre, las dos figuras máximas para mí son Augusto y Gurvich, por su ternura y porque me dedicaban palabras especiales, me hacían interlocutora, cosa que no me pasaba con los demás, salvo el gesto que tuvo Yuyo Goitiño el día que desclavó el bastón de la tribu carayá, que colgaba de un clavo, y me lo dio porque vio que había estado jugando con él. Mi presencia era como inadvertida, en el taller de López Lomba, en el taller de Augusto y Elsa. A Manolita Piña la visitábamos, era muy tierna y amable, hasta me dejaba tocar el piano y me mostraba los pececitos rojos...”. Reafirmando lo mencionado, era evidente que para Oroño, “dentro de los creadores, de los pintores, las personalidades más destacadas para mi padre eran Augusto y Gurvich, y en su caso —incluyéndome— compartía esa felicidad de vivir, ese dinamismo”.

Es que el recuerdo de Gurvich está impregnado de momentos y palabras que el pintor del Cerro le dedicaba a la hija de su amigo. “Me tocaba la cabeza y me hablaba, aunque yo tuviera 7, 8 o 9 años; me hacía partícipe de estar allí, del simposio que se armaba. Una vez Gurvich me dijo: «Los dones que te han sido dados, si no los usas te serán quitados». Me dio algunos otros consejos de ese tipo que no retuve fielmente. Ahora que estoy contando que me hacía partícipe lo explico: si yo me paraba a leer o le preguntaba quién había escrito a lápiz en la pared esos versos, esas líneas, él me destinaba un tiempo para decirme algo, sin exceder ni extenderse mucho”. La frase que mantiene hasta el presente para la poeta Tatiana tiene un significado especial, ya que “ese consejo: «Los dones que te han sido dados...», era lo que hacía él dándome participación en el diálogo de dos pintores adultos, era favorecer que usara los dones que tenía, si es que tenía dones. ¡Que los empezara a usar en su propio taller! Tal vez le parecía que era muy pasiva, que no intervenía lo suficiente, que iba como adjunta al cuerpo de Dumas. En realidad a mí no me interesaba agarrar un pincel o un lápiz, había pintado y dibujado en mí más tierna infancia pero a esa altura de los 7, 8 o 9 años, una sola vez me puse a dibujar con los pintores. También mi padre me llevaba al puerto, a la granja Pepita y a lo de Mendizábal, y se sentaban de a dos, o de a tres, a dibujar. Ese consejo de Gurvich fue inolvidable”.

Ese aprendizaje sutil, solitario, de la observación, puede estar relacionado con la mirada específica que Tatiana desa-

rollaría en su adultez: “Si tenía dones intuía que estaban por otro camino y quizá muy vinculados a la observación. Para mí fue una escuela de vida rodearme de ellos, porque además, el hecho de no estar en primer plano, no tener que representar un papel ante ellos, me permitía observarlos en su bohemia, en ese estar más allá de las cosas prácticas, admirarlos en esa cofradía de la mirada que a mí me parecía maravillosa. Eso, en el fondo, era observar que existían seres adultos que vivían con libertad, mirando volar a las gaviotas, el color de los árboles, del follaje, este verde, el otro verde... O cuando íbamos al puerto: «Mirá el rojo del casco», es decir, ese estado de contemplación y de atención contemplativa para mí era un aprendizaje”.

La hija del pintor tiene pocos recuerdos de ver a su padre trabajando en su taller. Dumas volvió a casarse y tuvo una nueva familia. Esa situación seguramente no fue propicia para la cotidianidad que implica el trabajo diario. “Lo que él hacía siempre, y lo hizo toda mi vida era, cuando iba a visitarlo —siempre me estaba pidiendo que fuera a verlo y yo iba menos de lo que él quería—, esperarme con un té preparado, en la mesa, y después me llevaba al taller, a mostrar, a mostrar, a mostrar. A mí me complacía. Además le decía lo que me gustaba y lo que no me gustaba, era una situación muy cómoda. Pero verlo trabajar no, no lo veía trabajar, muy pocas veces lo vi, no era algo periódico pues no vivía con él y yo también tenía una vida ocupada”.

Tatiana lo impulsó en el último período de su vida a proseguir trabajando. Recuerda que su padre, estando de visita en su casa y con 75 años, le expresó que tenía unos proyectos, que quería hacer unas esculturas en piedra arenisca y que en su casa no encontraba el espacio para ello. “Yo le decía: «¿Qué estás esperando, papá? ¡Tenés 75 años!»», me contestó: «¡Cómo me vas a decir eso!». Y yo repliqué: «¿Y qué querés que te diga?»». Entonces retomó con energía y trabajó muy duramente esa obra que está publicada en el libro, produjo sus piezas en piedra arenisca como él quería”.

Entre padre e hija hubo colaboración y proyectos en común, ya que había zonas de interés que los unían y complementaban. “Nosotros hicimos cosas juntos, también. Le gustaba mucho la poesía, era muy buen lector. Ilustró poesía, hizo muchos calabazas con textos, hay una calabaza que tiene todo un poema mío”, dijo Tatiana. Dumas Oroño tuvo un período de arte aplicado en el que “ilustraba poemas en las calabazas, y en papel, de autores como Amanda Berenguer, Pablo Neruda, Rafael Alberti y Miguel Hernández; a mí me ilustró algunos e hizo proyectos de tapas para mis libros. Mi primer libro fue un proyecto de él, aparte de que pagó ese libro. Yo publiqué mi primer libro porque mi padre me incentivó, él estimulaba la escritura y la lectura”. En ese primer libro de poesía, su padre



escribió una dedicatoria en el último ejemplar que le quedaba, una dedicatoria que expresa su alegría por estar presente en el primer proyecto editorial de su hija: “En mi carácter de coeditor le dedico este querido incunable a mi hija Tatiana”.

Los datos que complementan esa historia indican que “los editores fueron los de la Comunidad del Sur. Este fue el último libro que editaron, pero fue el coeditor porque él tuvo la idea y puso el dinero. Su padre (mi abuelo) murió y ¿qué hizo con el dinero de la microherencia que le dejó su padre, que era un señor muy odioso, muy mal padre? Mi papá fue una antítesis del padre que tuvo. Entonces, cuando recibe ese dinero, como para limpiarlo, publica mi poesía. Este era el último ejemplar que le quedaba, no sé cuántos editó, si fueron 300 o 500. Yo criaba tres niños, vivía corriendo, estaba destituida, pero este libro tiene la tapa hecha por él”, precisó Tatiana.

Fruto de los años de docencia fueron los cuadernos pedagógicos que escribió Oroño —son cinco en total—, de los cuales uno fue impreso y del que Tatiana Oroño conserva un ejemplar, además de los otros que están bocetados y que su hija conserva en fragmentos. En ellos el pintor y docente de dibujo exponía de una manera pedagógica un método de enseñanza de la asignatura, con el fin de ser un apoyo y una guía para docentes y alumnos. El proyecto fue autorizado por las autoridades de la enseñanza.

Dumas Oroño tuvo una actitud particular sobre los aspectos comerciales del arte y sus relaciones con el mundo de las inversiones puestas en cuadros, objetos, esculturas y demás. Su hija tiene un recuerdo muy claro y preciso sobre este aspecto nada menor, a la hora de insertar la obra entre el público y su circulación en galerías y remates. “Nunca quiso ser vendido por un galerista. Venían los galeristas, le golpeaban la puerta y los echaba como si fueran la mano de Mefistófeles. Y esa actitud la pagó muy caro. Mi padre hacía una obra y, al no querer trabajar para un galerista, si la lograba y estaba satisfecho con ella no la repetía. Lo mismo le pasaba con el arte aplicado, con las artesanías. Para él cada pieza era única, odiaba repetirse y que otra fuera el remedo de la anterior. La obra tenía que nacer equilibrada, pura, en su tono, en su estructura, cada obra tenía que ser la prueba de (voy a usar un

término vulgar) la inspiración, es decir, de comunión del qué hacer y el querer decir y el hacer. Tal vez fuera lo que veía en las obras de Augusto, que para él eran poderosas y al mismo tiempo, exquisitas”.

“Presumo que estaba haciendo un balance cuando hicimos la entrevista para el libro. Ya tenía 70 y pico y decía: «Tengo períodos de mayor o menor producción pero además ando en bicicleta y doy clases», y sí, las mantuvo hasta el final, hasta el día en que se enfermó y lo internaron, hasta ese día dio clases. Y en el modelo estaba el Universalismo Constructivo. El último modelo que propuso fue el 5 de noviembre de 2004.

»Creo que mi padre vivió un conflicto del cual no habló nunca, tengo la impresión de que para él fue muy conflictivo —tiene que haber sido— ser militante social, tener un ideal político, ser afiliado al Partido Comunista en aquella época, durante la Guerra Fría y a la vez comulgar con la preceptiva de la doctrina torresgarciana y con la postura apolítica de Torres García, que influyó para que no fuera al TTG, aparte de que tuviera que prepararse para ser docente, dar clases, ganarse la vida e irse a San José, que fue donde yo nací y donde mi madre también consiguió clases como maestra. Es un conflicto que lo debe de haber acompañado buena parte de la década del 40. Después ya no estaba Torres, que fallece en agosto de 1949. «La política acá no entra», decía el maestro y era una condición indiscutible, lo que tal vez puede entenderse porque venía de la guerra y también tenía una hija, Olimpia, y un yerno, Díaz Yepes, en la guerra civil española, que significó la destrucción de la cultura y de tantas cosas.

»En el regreso de Torres a nuestro país recibe la colaboración y el respaldo de Gabriel Terra: «¡De política acá no se habla!». Mi viejo tenía 19 años cuando vino lleno de ideales. Supongo que estuvo toda esa década padeciendo una tensión importante. «He sido periférico de adentro», decía mi padre. Yo creo que era periférico de adentro del PC y que de alguna manera también se comportaba como periférico de adentro en el TTG”, concluyó su hija.

Dumas Oroño falleció en Montevideo en 2005, a la edad de 84 años ■

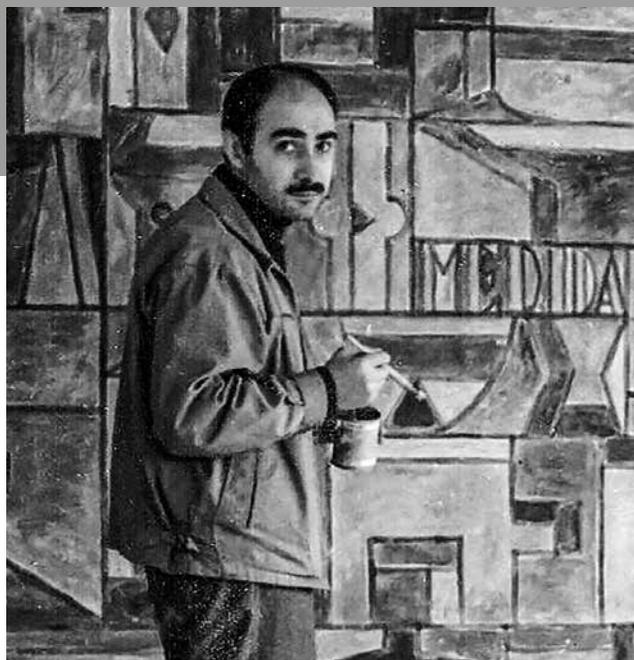
Manuel OTERO

El artista en su mundo

El encuentro ya había sucedido. Manuel Otero tuvo ocasión de acercarse a Joaquín Torres García en una exposición y de conversar e intercambiar puntos de vista en torno al arte mucho antes de que tomara la determinación de asistir al taller y tomar clases con los profesores del TTG. Pasó un tiempo largo hasta que Otero comenzó a asistir como alumno a las clases de dibujo de Julio Alpuy. El maestro ya había fallecido y el taller era conducido por un grupo de pintores, en el que se destacaba —pese a su poco afán por sobresalir— Augusto Torres.

Gerardo, el hijo de Otero, confirmó que su padre ingresó al taller en 1950: “Desde que me conozco, mi padre pintaba y lo hacía dentro del TTG; lo integró hasta que cerró las actividades, se quedó hasta la última época, nunca se separó. Él siempre siguió fiel a las enseñanzas de Joaquín Torres García y con lazos de amistad con otros integrantes del taller —no con todos—, pero siguió en contacto con la mayoría de ellos, hasta que falleció. Podríamos decir que toda su vida”.

Manuel Otero había nacido en Pontevedra, España, el 27 de diciembre de 1921, y viajó a Uruguay, muy pequeño, junto a su madre, en búsqueda de una mejor situación económica luego del fallecimiento del padre, un marino que murió en un naufragio. La única guía que les quedó fue un familiar que vivía en Montevideo. En esta ciudad la vida no les fue fácil. Llegados desde un ambiente rural a una ciudad desconocida, debió resultar muy duro poder salir adelante y sin apoyo: “Mi abuela decidió venir a Uruguay porque tenía un tío estibador que trabajaba en el puerto y vivía en una pensión en la Ciudad Vieja. Mi abuela llegó a Uruguay y tuvo una gran decepción. No era venir «a hacer la América». Pasó de tener su propia casa a tener que vivir en pensiones y trabajar de empleada doméstica, por lo que enloqueció”, dijo Gerardo. Trabajó en varias casas de familia y luego de algún episodio confuso, en el que trató de suicidarse “para estar junto a su esposo”, fue internada en el Hospital Vilardebó. Otero, como consecuencia, queda, en los hechos, huérfano. El chico fue recogido por la institución que en la época se llamaba Consejo del Niño. Permaneció dos años en el establecimiento estatal, hasta que fue rescatado por una de las familias para las cuales había trabajado su madre, la que lo crió como si fuera un hijo más de la familia.



Sigue refiriendo su hijo: “Una de las jóvenes de la casa era muy bonita y se casó con uno de los Soler. A mi padre lo prohijaron en esa familia y por eso el empleo en Casa Soler. Él tenía una deuda de gratitud muy grande con esa gente. «Nunca voy a dejar Casa Soler hasta que me jubile, porque yo a ellos les debo prácticamente todo», solía afirmar. Trabajó hasta 1982; había ingresado a los 15 años, en 1936. Fue empleado más de cuarenta años en la famosa cadena de tiendas. Trabajaba ocho horas, incluso los sábados. Comenzó de portero y llegó a ser encargado de personal de la planta industrial que confeccionaba las prendas de vestir. La «madre uruguaya», a quien no conocí, falleció antes. La señora Paula estaba casada, era cuñada de la joven que se casó con Soler. Hasta hoy en día, las hijas de ese señor Soler consideran a mi padre un primo. Estuve el domingo pasado en la casa de una de ellas; es mayor, tiene más de 80 años, ella y sus hermanas me comentaron que mi padre iba una vez por semana y les hacía los dibujos en los cuadernos de la escuela. Mi padre era adolescente y dibujaba para esas chicas escolares”.

Ese gusto por el dibujo lo acerca a la formación plástica. Otero toma clases durante dos años, de 1946 a 1948, con el acuarelista Francisco Luis Musetti, que le enseña los primeros secretos del oficio de pintor. “A los 15 años pintaba con acuarela. En su taller hay una acuarela de los años cuarenta. Francisco Musetti era un acuarelista que exponía en salones nacionales y en uno de esos salones mi padre conoció a Joaquín Torres García. Pero en ese momento no estaba muy afín a integrar el taller. Le parecía un lugar muy cerrado y dogmático, pero ingresó finalmente en 1950. Había fallecido Torres y tomó clases, sucesivamente, con Augusto Torres, José Gurvich y Julio Alpuy. Antes de eso conoció a Alpuy, porque me parece que trabajaba en una ferretería cercana; se encontraron, se

relacionaron, luego tomaban el mismo ómnibus para ir al TTG. De esa forma comenzaron a desarrollar más amistad. Y luego fue alumno de Alpuy”, comentó Gerardo.

Al igual que otros, Otero llegaba al taller a veces acompañado de su hijo: “Me llevaba a las exposiciones. Éramos algunos niños, más o menos de la misma edad, que andábamos por ahí. Supuestamente yo era un niño tranquilo, había otros que eran bastante revoltosos. Estaba la hija de Pailós, Georgette, que tiene mi edad, y los hijos de San Vicente, el secretario del TTG, que vivían por el barrio. Fuimos a la misma escuela y al mismo liceo. Siempre conocí el TTG en el Ateneo”, afirmó Gerardo.

La doble vida que llevaba Otero, entre sus obligaciones con su trabajo y el tiempo para poder pintar, le restaban presencia en la casa. Podía pintar solo los fines de semana o a veces, un poco, a última hora, antes de acostarse. “En esa época veía muy poco a mi padre. Salía de trabajar, se iba al taller y volvía a las diez u once de la noche, estábamos juntos un ratito, nada más. Vivíamos en la casa de mi abuelo materno, que era grande, con muchas habitaciones, la compartíamos con tres familias más. Mi padre pintaba en la cocina, en la noche, cuando ya todo el mundo había cocinado. Abría un tragaluz que dejaba salir el olor de la pintura al óleo para no molestar, de todos modos una de mis tías siempre se quejaba por el olor que quedaba. Pintaba en la noche, salvo los fines de semana en que disponía de más tiempo. En muchas ocasiones, cuando había días lindos yo salía a pasear con mi madre, no con papá, que se quedaba pintando; no era frecuente que viniera con nosotros. No tengo la sensación de que me abandonara, pero la prioridad era la pintura. Aunque mi madre me advertía: «No lo molestes, que está pintando», me gustaba estar a su lado”, cuenta el hijo.

Cuando el niño tenía 5 años, la familia logra mayor libertad al mudarse a un apartamento que estaba encima de la casa del abuelo. Gerardo recuerda que “tenía una entrada independiente. Se produjo un gran cambio, podía pintar más tranquilo y recibir a la gente del taller que venía a visitarlo. Yo me iba a dormir. El apartamento tenía dos habitaciones, mi padre pintaba en la cocinita o en un estar”. El cambio mejoró el contacto con los compañeros del taller. “Venían Walter Deliotti, Mario Lorigo, Hugo Giovanetti, Guillermo Fernández y Josep Collell, los que tenían más afinidad con mi padre. Con Collell siempre se saludaban así: Josep le decía: «¡Hola, gallego!» y él le respondía: «¡Hola, catalán!»». Mi padre nunca habló con acento español, vino a los 5 años de edad y cursó toda la escuela en Uruguay. No sabía si tenía familiares en España. Se hizo ciudadano legal en 1950. La prueba de su nacionalidad originaria, la documentación, se limitaba al billete de barco, con los nombres de su madre y el suyo; siempre lo conservó”.

La camaradería existente entre los pintores del taller siempre fue motivo suficiente para desterrar cualquier tipo de competencia o rivalidad. “Otero encontró en el taller una segunda familia. Era muy importante para él. Los amigos que tenía en el TTG eran más importantes que los demás. Ese grupo se visitaba con frecuencia. Yo lo acompañaba a sus casas, sobre todo a las de Lorigo y más aún a la de Collell”, continúa relatando Otero hijo. Por ese entonces llega una persona de España que se entera de que hay un hombre de apellido Otero trabajando en las Casas Soler y comienza a buscarlo. Ese señor “estuvo en mi casa, le contó que tenía un primo, que la casa de él todavía existía y desde ahí empezó a cartearse con el primo de España. Así recuperó, de algún modo, su identidad española, pero ya contaba con la ciudadanía legal uruguaya. Ser español en los años cuarenta no suponía la ventaja actual de obtener el pasaporte de la Unión Europea, el país quedó en la ruina absoluta después de la guerra civil”, advirtió Gerardo.

La trayectoria de Otero está marcada por momentos significativos, como lo fue por ejemplo, su primer viaje al extranjero, ya que no era relevante la travesía en que cruzó el océano con su madre siendo niño: mi padre viajó a ver la Bienal de San Pablo en 1957. Otros integrantes del taller viajaban por Europa y Medio Oriente, pero sus recursos económicos fueron siempre muy limitados. Cecilia Buzio de Torres deja constancia de que esa salida al exterior de mi padre se caracterizó por sus reducidas posibilidades; se fue a San Pablo en ómnibus, tomando coches locales. Como quería conocer lo máximo posible, regresó en barco.

»El recuerdo que tengo, de los más antiguos —tal vez tendría 4 años y medio—, es el de ir con mi madre al puerto, a esperar a que bajara del barco. En mi infancia muchas cosas no se podían hacer porque no alcanzaba la plata. Me regalaron un monopatín, yo quería una bicicleta pero mis padres no pudieron comprármela. En 1960, en Nueva York, la High School Social Research organiza una muestra e invita a los pintores del taller; para esa ocasión muchos integrantes del TTG enviaron obras, mi padre también mandó. ¡Hubo algunas obras que no volvieron! Pero la gran pifia es que en el catálogo de esa exposición, hay una obra que no es de mi padre que figura como suya”, acotó con humor Gerardo.

En 1962 se produjo la clausura del TTG, o al menos el cierre oficial, que fue formulado por el equipo que encabezaba Augusto Torres. Los efectos de esa medida eran previsibles, aunque no dejó de sorprender que Otero “tuvo un golpe muy grande cuando se conoció la noticia de que el taller cerraba. Estaba muy apesadumbrado. Después siguieron, intentaron retomar algunas cosas pero ya no era lo mismo. En esa época ya no se impartían clases estrictamente, los integrantes del taller llevaban las obras y las sometían al juicio de sus com-

pañeros. Las exponían en la famosa arpillera para que los demás opinaran. Recuerdo haber asistido a exposiciones que se realizaron posteriormente en el Ateneo, por el año 63 o 64. Y se reunían los domingos de mañana a leer las obras de Torres García. Ya adolescente, con 13 o 14 años, acompañé a mi padre a una de esas lecturas. Creo que leían *La recuperación del objeto*. Se congregaba una decena de integrantes del taller.

»Recuerdo a Augusto Torres en esa ocasión. Su imagen siempre me impresionó. Tenía esa figura particular de hombre muy callado, serio, muy retraído; no era como los demás. También recuerdo haber ido a visitar a Mario Lorieto, con quien salíamos, y alguna vez fuimos a la casa de Gurvich, en el Cerro. Otra vez pasamos por el taller de Guillermo Fernández, que estaba haciendo un mural en madera, creo que para el restaurante Morini. Estaba tallando la madera y mi padre y Lorieto lo criticaban porque limpiaba todo. Y fuimos al taller de Gurvich, no sé en qué año, pero fue después de su regreso de Israel porque la temática era de inspiración judía”, enumeró Gerardo.

En 1968 falleció su madre: “Por un lado fue como un alivio, porque mi padre iba todos los domingos a visitarla al Villardebó, y después, aunque paseaba o pintaba, todos sabíamos que los domingos eran difíciles para él. A partir de ahí tuvo una especie de nivelación en sus cosas: el taller no funcionaba pero seguía viendo a sus amigos y empezó a hacer maderas. A la vez, en el año 1969 o 70 empezó a tener más responsabilidades en Casa Soler y eso le dejaba menos tiempo. Decía que para pintar hay que estar bien sereno pero que eso no era necesario para hacer una madera, ya que se descarga más energía tallando y martillando y cortando, por lo que le resultaba mejor hacer maderas, no tenía la calma espiritual para pintar. Una madera del año 1968 fue expuesta en el Museo Gurvich, en la exposición *BAJO LA CORTEZA*. Durante toda la década del setenta hizo exclusivamente maderas”, detalló su hijo.

En 1976, a sus 23 años, Gerardo se va a Francia con una beca: “Supongo que para mis padres debe haber sido difícil. Al año siguiente, la empresa donde trabajaba mandó a mi padre a Italia, para hacer un curso de instalaciones de plantas industriales. Estuvo un mes en Italia, y yo desde Francia fui a verlo algunos fines de semana. Era verano. También viajamos por Italia juntos. A la vuelta pasó por Madrid, pero no fue a Galicia”.

Esa breve estadía en Europa anima al pintor y “retoma los colores para comenzar una serie de paisajes más del natural pero intervenidos, ahí fue que volvió a la pintura. Todavía trabajaba, aunque se tomó las cosas de otra manera. En 1978 se muda a una casa propia. Fue un cambio muy grande, estaba lejos de su trabajo, se compró un auto: estaba mejor”. “Cuan-

do volví de Francia, donde me quedé diez años, en 1986 mi padre estaba en una situación económica complicada. Había comprado la casa donde vivía, se había jubilado en la época en que las jubilaciones sufrían las devaluaciones de la moneda. Estaba bien anímicamente porque yo había vuelto y vivía con él. Empecé a trabajar en UTE como ingeniero. Cuando regresaba a casa me llamaba para que subiera al taller o bajaba el cuadro que estaba pintando para que lo viera. Fue una época muy linda, de reencuentro. Yo era muy compañero de mi padre y era recíproco. En 1986, mi padre tuvo que vender cuadros de Alpuy, de Torres y de Gurvich, para equilibrar un poco el presupuesto”, admitió Gerardo.

Cuando cumplió los 60 años, en 1982, Otero se jubiló de su empleo en la tienda. Junto con su esposa hicieron un viaje a Europa: “Estuvieron un verano en el hemisferio norte viajando por Italia, Francia, España. En esa época se dedicaba exclusivamente a pintar y vivía de la jubilación”, contó su hijo.

En 1986, como ya se dijo, tenía dificultades financieras. Prácticamente nunca había vendido obras de su autoría y tampoco estaba del todo de acuerdo en hacerlo. Su hijo considera que su ausencia de las galerías y remates puede ser una de las causas de su bajo perfil y el poco conocimiento que existe sobre su obra: “Enviaba a salones y a exposiciones que recibían obras, pero una vez decidió no mandar nunca más porque envió una muestra a no sé dónde y le devolvieron la obra sin abrir”.

Gerardo menciona la relación que tuvo Otero con un galerista llamado Enrique Gómez: “Se conocían del barrio, vivía a la vuelta, mantenían una relación de amistad. Se fue a vivir a España y le vendió algunas obras en España. Venía una vez por año, se llevaba cuatro o cinco obras, las vendía y se las pagaba”. Esta relación fructífera con el mercado del arte se vio opacada por la ocasión en que se enfrentó con la cara opuesta: “Otra persona abrió una galería en Punta del Este. Fuimos a visitar el local y la obra de mi padre ni siquiera estaba expuesta, sino amontonada en un rincón, por ahí. «Nunca más hago una gestión en una galería», resolvió”.

Entre las anécdotas destacadas en la memoria de su hijo está la relacionada con el 1.º de Mayo: “Cuando era niño mi padre trabajaba y no tenía días libres, salvo los fines de semana. Mi cumpleaños es el 1.º de Mayo. Ese día él no trabajaba. Además de la fiestita que se hacía en casa, mi padre pintaba obras dedicadas a mí. Hay una serie de obras, desde el año 58 hasta la última, en el 2002 (esa se la pedí y él hizo un dibujo, ya estaba mal). Son una obra por año y todas están fechadas un 1.º de Mayo”.

Otero ha dejado casi trescientas obras, la mayoría las conserva la familia. A partir de 1952, participó de las exposiciones

colectivas con el Taller Torres García desde la 59.^a muestra, en Uruguay y en el exterior. En 1958 expuso en el 1.^{er} Salón Panamericano de Arte (Porto Alegre), Brasil; en 1960 su obra se exhibió en Estados Unidos de América; en 1964 fue seleccionado en el Concurso Homenaje a Artigas, promovido por el Centro de Arte y Letras de *El País*, y en 1970 organizó una exposición individual en Galería Losada (Uruguay). Concurrió

a salones nacionales y obtuvo la Mención Medalla de Bronce en el 1.^{er} y 2.^o Salón de Acuarelas. Su obra está representada en colecciones de Uruguay, Argentina, Brasil, México, Estados Unidos de América, España, Bélgica e Italia.

Murió en Montevideo en enero de 2003, a la edad de 82 años ■



Manuel PAILÓS

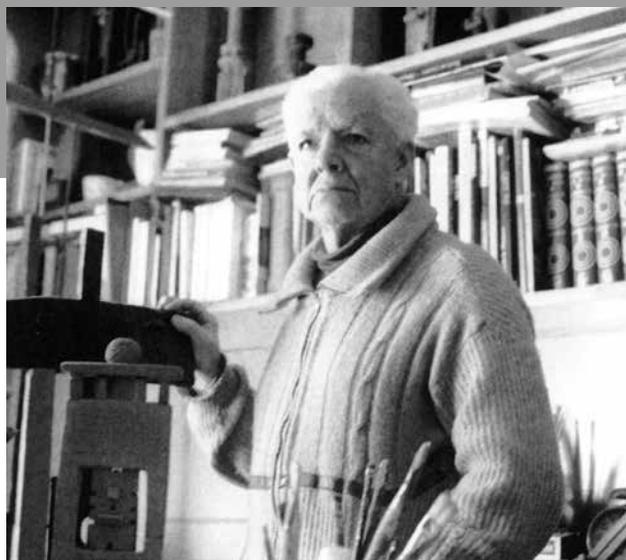
Dedicación, trabajo, serenidad

Fue un gran artista y trabajador incansable durante toda su vida. Dotado de disciplina y perseverancia, el aporte de Manuel Pailós al conocimiento del arte constructivo no tuvo límite, ya que su obra nunca abandonó los preceptos plásticos que el maestro Torres García le infundiera en sus tiempos de alumno y su vasta producción —no solo de pintura sino también de maderas y esculturas— es un testimonio rico, abundante y diverso de su hacer como creador plástico.

Pailós nació en 1918 en La Coruña, en Galicia, España. Con apenas 3 años emigró con su familia a Uruguay y se establecieron en Montevideo. Años después adoptará la ciudadanía legal uruguaya. Los primeros tiempos fueron duros, el joven Pailós desde muy temprano debió trabajar para ayudar a la familia. En la época en que concurrió al Taller Torres García se ganaba la vida con un reparto de leche en un coche tirado por caballos. Algunos compañeros del taller llegaron a acompañarlo en el reparto, que le insumía las primeras horas del alba hasta bien entrada la mañana. Ese espíritu sencillo de sacrificio y lucha seguramente fortaleció de manera temprana el carácter del que sería un artista plástico destacado.

Pese a las dificultades materiales, su gusto por la pintura se manifestó precozmente. Asistió a clases en el Círculo de Bellas Artes bajo la dirección de los maestros Gustavo Laborde y José Cuneo, pero fue el encuentro imprevisto que mantuvo con Joaquín Torres García el que marcaría su destino en el arte de manera irrenunciable.

Ese acercamiento tuvo lugar en una exposición del TTG en la Asociación Cristiana de Jóvenes. Pailós concurre a la exposición y descubre el salón vacío, en donde —además de los cuadros colgados— solo una persona de edad avanzada cuidaba la muestra. Vuelve al día siguiente y el anciano —que no era otro que Torres García— se le acerca y conversa con el muchacho interesado en el arte y lo invita para ir la tarde siguiente a su taller, que por ese entonces estaba en la calle Abayubá. Cuando Pailós llega al taller, el maestro se asombra de que no haya traído nada de su trabajo para mostrar; entonces Torres le presta su paleta y sus pinceles para conocer de primera mano las destrezas que tenía ese joven.



En el catálogo de una exposición en Galería de las Misiones del año 2008, Tatiana Oroño señaló sobre Pailós que “en las fotos históricas se lo ve casi siempre escuchando o mirando con expresión atenta, concentrada, cuando no visitada por una nube de expectación”. Es posible que esa intención descubierta a través de su imagen esclarezca la que el pintor mantuvo a lo largo de sus años de aprendizaje en el TTG y que luego continuara cuando, junto con compañeros como Augusto y Horacio Torres, José Gurvich y Julio Alpuy, entre otros, ocuparon el lugar de docentes en la escuela del constructivismo.

La pintura de Pailós siempre se mantuvo dentro de los parámetros del constructivismo, dotándolo de singulares precisiones, en un esmerado refinamiento plástico extendido a una gama extensa de materiales y técnicas (el óleo, las acuarelas, el *collage*, la encáustica, las témperas), en un casi siempre abigarrado dibujo, marcado en ocasiones por diseños mandalísticos. También incursionó en materiales como el ladrillo y la madera. Fue un trabajador incansable, de bajo perfil, de extensa y continuada producción, lo que le significó un importante éxito de ventas.

Entre las muchas exposiciones individuales de las obras de Pailós se destaca una llevada a cabo en 1967 en Amigos del Arte, presentada por José Gurvich, su compañero y colega del TTG. Gurvich dijo de Pailós: “Sintió y vio esta enseñanza de Torres «*imitar no es pintar*» y la prueba está aquí, delante de nosotros”.

En el discurso de esa exposición, Gurvich echaba luz sobre que “el concepto de *imitar no es pintar* no se refiere al abandono de las formas reales o al de tomarlas, sino en entrar en el mundo abstracto de la pintura. El entrar en este mundo no radica en el abandono de lo visual o el camino de la no figuración; la base de cualquier creación plástica necesita la

voluntad de situarse en lo abstracto con el objeto de dar forma espiritual a lo concreto. Es entonces, luego de que el pintor parte de la abstracción, que comienza la voluntad de crear, con elementos plásticos, un hecho de vida, una verdadera vida, ya sea con representación o no. Él debe inferir con su lenguaje, color y espacio, tono y geometría, la realidad de la pintura. Esta vida, este hecho viviente que surge, solo puede transmitirla aquel que posee ese don. Pailós posee ese don; dar la vida de la pintura es su camino en su caminar de más de veinte años de pintor. Configuró, además, su propio mundo a través de una tradición. Comienza su pintura con un juego viviente, un juego de relaciones, de espacios y tonos, que nos van dando el testimonio de un mundo puro, sereno y lleno de paz". "Esta exposición de Pailós es una prueba de que el estilo en arte, y el hecho de pertenecer a una escuela, no son empecinamiento para dar con algo inscripto en su alma, al contrario, diría que a través de un modo bien definitivo del hacer pictórico, Pailós encuentra la manera de dar la libertad a su alma".

Para Gurvich, la obra de Pailós "representa la de un verdadero primitivo; su pintura es simple y elemental, estática, serena y cuajada de un encanto e ingenuidad poética desprendida de su intuición plástica. Pailós posee su propio mundo, un mundo ordenado y sereno. Sus obras revelan la fe del hombre ingenuo; su alma, un lago quieto donde su espíritu crea día a día su fe en el arte".

Asimismo, descubre que "sus paisajes revelan la frescura de visión, con un encanto peculiar en la proposición con que los encara. En sus desnudos de personal concepción, como el que está recortado en madera de grises finísimos, se ve esa relación de gran sutileza; también en algunas puertas y calles, de una fuerte construcción geométrica y verdadera visión de la pintura. Su construcción y tono Pailós los posee de siempre, es un don. Pailós no necesita despojarse, pues lo tiene todo en sus cuadros. Su oficio es el saber hacer y decir, con los medios más precisos, su visión de la pintura. Su inventiva radica en la visión del alma frente a las reglas del arte que practica. Su capacidad de armonía es la de un hombre de espíritu ordenado. El tema en Pailós es un pretexto, el verdadero tema de Pailós radica en sus ideales de carácter plástico, aunque se refiera

a la realidad visual. Al ver un cuadro suyo, antes que nada surge la realidad plástica con que se expresa. Su planismo lo lleva a lo concreto del espacio y el color, y en esta combinación armónica de tono y geometría va surgiendo la serena pintura de Pailós".

A lo largo de su trayectoria, Pailós expresó "su tendencia a la experimentación con diversidad de materiales y su desenfadada invención sígnica, que fue calificada de «inocente», como la ponderó José Bergamín", según precisó Oroño al describir los avatares creativos reflejados en sus obras.

En el año 1963, ya dispuesto el alejamiento de buena parte de los docentes del taller, Pailós continúa con la enseñanza de arte en el sótano del Ateneo hasta el año 1967, cuando se desmantela el centro didáctico para dar lugar al segundo emplazamiento del Museo Torres García, en el mismo sótano.

Un año después del cierre definitivo, Pailós ganó el premio de escultura en el Salón Nacional de Artes Plásticas.

Desde España, las autoridades de la Junta de Galicia lo invitan, en el año 1991, a realizar una exposición en Santiago de Compostela, además de emplazar una escultura hecha en granito, de su autoría, en los jardines de la Facultad de Economía. En 1996, obtuvo uno de los galardones más importantes de nuestro país, el Premio Figari, que otorga el Banco Central por el conjunto y la calidad de la obra de plásticos uruguayos.

Fue un hombre de perfil bajo, cordial y silencioso. Trabajó arduamente logrando, durante un extenso período, seguramente el de mayor lucimiento de su carrera, la increíble sucesión de exposiciones individuales con una frecuencia de casi una por año, lo que significó una importante presencia de sus obras ante el público y su exitosa comercialización.

Participó en exposiciones internacionales como la Bienal de San Pablo, en 1971, y la Bienal de Coltejer, en Medellín, en 1972. Las obras de Pailós se encuentran en colecciones privadas de varios países, y en el acervo de museos uruguayos, argentinos y españoles.

Manuel Pailós falleció en Montevideo el 12 de julio de 2004, a la edad de 86 años ■

Antonio PEZZINO

Las facetas del arte

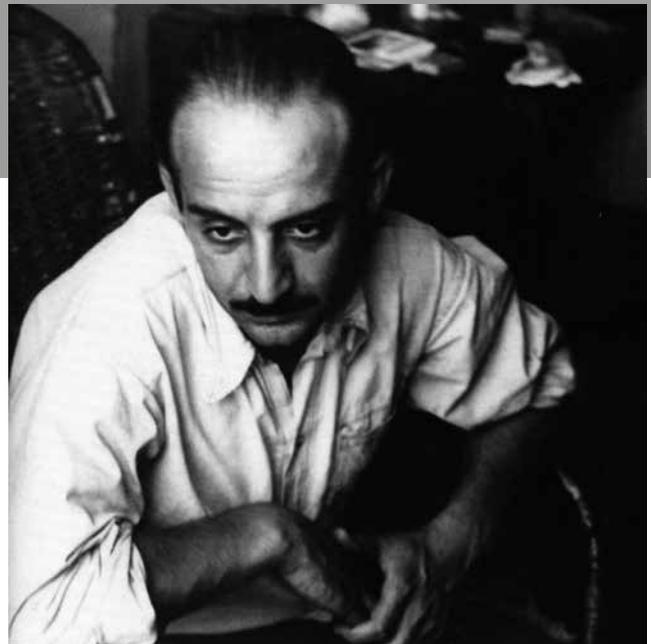
El poderoso magnetismo y la profundidad de la obra —no solo pictórica sino conceptual—, descrita y publicada en varios libros por Joaquín Torres García, fueron el origen de la firme determinación de Antonio Pezzino de cruzar el río para llegar hasta el Ateneo de Montevideo; allí, impactado, recomenzó el camino que venía transitando y deseando en el arte, desde hacía muchos años.

Había nacido el 1.º de enero de 1921, en la ciudad de Córdoba, Argentina. Desde pequeño se destaca su desenvolvimiento en el dibujo. Terminada la secundaria, continúa sus estudios en la Academia de Bellas Artes José Figueroa Alcorta de esa ciudad. Este centro de enseñanza artística seguía los pasos de la Academia San Fernando de Madrid, donde asistió Pablo Picasso. Pezzino tuvo entre sus profesores a Antonio Pedone, José Aguilera y Francisco Vidal. Sus obras comienzan a ser exhibidas en exposiciones de la academia. Colaboró con la edición artesanal de una revista infantil llamada *El pibe*, seguramente hecha a mano con un primo escritor y algunos compañeros de la academia.

Tuvo cuatro hijos: dos varones (el mayor Juan Lucas y el menor Javier) y dos hijas, Josefina y Marta. Ellas son las que afirman que esa revista efectivamente existió, ya que conservan un recorte de la prensa de la época donde aparece mencionada en un diario del año 1938 de Córdoba, donde está la foto de Antonio Pezzino, de su primo y de Luis Ansa: “Allí consta que editaban una revista que se llamó *El pibe*, en la cual participaban los niños de la ciudad de Córdoba, y ellos incentivaban a los más chicos para que hicieran cuentos que publicaban y dibujaban. Creemos que el primo escribía y las revistas las hacían a mano, con un tiraje de cien ejemplares. Eso, para mi padre, era maravilloso. También tenían una fascinación con el cine, daban películas «a cielo abierto», seguramente sería en el jardín. Desde esa temprana edad tenía un mundo visual muy fuerte”.

Sus hijas no dudan en afirmar que las aspiraciones de su padre iban más allá de convertirse en profesor de Dibujo de la Academia, pero al ver que era lo mismo que pretendían muchos alumnos, la abandona luego de cursar algunos años.

Por otra parte, en 1941 su familia se traslada a Buenos Aires; allí comienza a tomar contacto con la obra de los pintores



influyentes de la gran ciudad, entre ellos los abstractos, lo que tendrá gran influencia en su trabajo futuro como dibujante y diseñador gráfico. En medio de esa búsqueda, Pezzino viaja en 1944 a La Paz, Bolivia, donde conoce la cultura prehispánica y permanece allí seis meses. Las hijas sostienen que “fue con un compañero de estudio y gran amigo, Luis Ansa, que viaja a la ciudad de Tiahuanaco. Allí la cultura precolombina lo atrapó. Ellos van a Bolivia en los años cuarenta. Los arqueólogos no llegaban desde Europa por el miedo que les producía Sudamérica y por el riesgo que implicaba viajar en medio de la guerra en su continente. Los agricultores que trabajaban la tierra —mi padre siempre lo recordaba— desenterraban piezas precolombinas como si nada. En Tiahuanaco estaba el museo de arqueología y ellos se dedicaban a limpiar las piezas que encontraban, las inventariaban, las dibujaban, las ponían contra un vidrio y calcaban las guardas, y de esa manera fueron armando el archivo de lo que fue apareciendo. Parece que el cuidador del museo les pidió que se quedaran y lo hicieron. Se quedaron seis meses trabajando, copiando todas las piezas encontradas”. Luego exponen esa tarea en la ciudad de La Paz, en el Ministerio de Relaciones Exteriores, con el auspicio del Círculo Argentino.

“La idea que tenían estos muchachos era seguir subiendo por América y seguidamente irse a Europa. Después de ese tiempo, se separaron y Pezzino regresó, mientras que el amigo siguió hacia el norte. El arte precolombino ejercía una fascinación sobre ellos”, contaron. Ya en Buenos Aires, Pezzino toma contacto con los libros *Universalismo constructivo* y *Estructura* de Joaquín Torres García. “La idea que Pezzino tenía era despegarse de lo académico, venía estudiando otras cosas y acá en Montevideo encontró lo que buscaba: las vanguardias para sumar al arte precolombino. El americanismo que había

estado dibujando en Bolivia, todos esos símbolos se complementaron con lo que leyó de tipo filosófico y doctrinario que tenía Torres que lo impactó y por eso directamente se vino a Montevideo”, continúan narrando Josefina y Marta.

Es en 1945 que resuelve viajar a Montevideo, con su amigo Jorge Brito, para conocer a Torres García. “Cuando llegan —no sabemos si fue ese mismo día— se presentaban los premios del Salón Nacional de Pintura y ellos descubren la exposición de los «rechazados» del salón, de los alumnos de Joaquín Torres García. La exposición alternativa era arriba del café Tupí Nambá, que estaba enfrente al Teatro Solís, donde se exponían las obras del Salón Nacional. Suben y Pezzino queda fascinado. Allí conoció a Gurvich, que se acercó a conversar, y de esa forma nació una amistad muy estrecha. Esto sucedió en setiembre de 1945. En esa época todos iban al Sorocabana y de ahí al Ateneo. Pezzino comienza a frecuentar el taller, hasta que después se integra”, refieren las hijas.

Al integrarse al TTG, conoce, entre otros, a los pintores Manuel Aguiar, Julio Uruguay Alpuy, Walter Deliotti, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Francisco Matto, Manuel Otero, Manuel Pailós, Horacio Torres, Jorge y Rodolfo Visca y a Leticia Barrán, con la que se casará en 1959. “En esos primeros tiempos en Montevideo, él y Brito vivían en una pensión, creo que en Durazno y Convención. Pezzino se vinculó con Gurvich. La pensión estaba cerca de donde vivían los Gurvich. Él seguía pintando. Brito se acerca al taller pero no se integra, llegaría a ser un destacado pintor, escultor y muralista figurativo-constructivista, con gran influencia torresgarciana pero desde afuera del TTG”, relataron.

Con respecto al maestro, “Pezzino tenía el recuerdo de que Torres era la persona que más lo había impactado más allá de su faceta de artista, como persona, como ser humano. Lo recordaba como un hombre que tenía mucho humor y de muy buen carácter”, dijeron sus hijas. Ellas, entre los recuerdos y anécdotas de esa época mantienen presente la correspondencia que en 1948 mantuvo su padre con el maestro, poco antes de que este falleciera, a raíz de unos bocetos que el joven pintor le hizo llegar desde Paraná, Argentina, ciudad a la que tuvo que acudir por la salud de su madre. En Entre Ríos, Pezzino consiguió hacer unos murales para una librería que visitaba con frecuencia y le envió los bocetos a Torres para conocer su opinión. De acuerdo con su memoria, Torres le dijo que “el trabajo era de un pintor”, dando estímulo al proyecto de Pezzino, pero además, le agregaba el pedido de que se apurara, ya que él estaba muy enfermo y quería que volviera y siguiera vinculado al taller. Esa correspondencia entre alumno y maestro se perdió. “Recordando a Torres, pese a que la gente siempre lo pone como muy estricto, Pezzino opinaba totalmente lo contrario, que él consideraba que cada

artista tenía que dar lo que cada uno tenía y que los instaba a buscar su camino”.

En 1954 viaja junto a Gurvich y Aguiar con destino a Europa, en una estadía que se prolongará por un año. Visita los museos de Francia, Italia y España. Tiene ocasión de conocer de primera mano las obras de Botticelli, Modigliani y Delaunay, además de las de los impresionistas. Y lo deslumbra el conocimiento de las filosofías orientales, en especial el budismo zen.

De regreso en Montevideo, aunque con gran influencia de la pintura del taller, opta por una faceta diferente: el diseño gráfico. Se integra a trabajar en la imprenta AS, con un selecto grupo de talentos que se había reunido para la elaboración de mensajes visuales: Ajax Barnes, Cholo Loureiro, Carlos Pieri y Hermenegildo Sábat.

Desde 1959 ilustra semanalmente los programas de Cine Club del Uruguay. Entre los años 1956 y 1959 compone e ilustra carátulas de libros, discos, folletos, revistas y sellos postales. Son muy numerosos los trabajos que realiza en AS, como el centenario de Pinocho, la Navidad en Uruguay, Perfumerías Condal, programas de cine y publicidad de productos relevantes de la época. Pezzino fue diagramador del diario *El País*, del semanario *Marcha* y de la revista *Tres*, pero antes, en vida de Torres, lo había sido de *Removedor*, la revista que editaba el taller.

“El padre de Pezzino murió cuando él tenía 7 años. Su madre volvió a casarse. El segundo marido tenía un bar y mi padre lo ayudaba. Él dibujaba todos esos personajes que iban al bar y contaba sus historias. Cuando hizo el servicio militar, en Argentina, dibujaba los mapas; no le tocó otra cosa que esa, dibujar mapas. Él atesoró todas esas vivencias para volcarlas en el diseño. Cuando tuvo que hacer los programas de Cine Club en la imprenta AS, mi padre no veía antes la película, le contaban algún detalle de la trama y tenía que imaginarse lo demás; por eso decimos que todo eso que él vivió, no sé si con mucha calle, le sirvió para ese trabajo. Esa facilidad de hacer a golpe de pincel, rápido, un personaje, tiene mucho de su estudio en la academia, combinado con sus vivencias”, dijeron sus hijas.

En el caso de su experiencia en la revista *Removedor*, “había toda la caligrafía, que era la de Torres, pero él la copiaba y le dio su impronta, también. Era el diagramador de la revista, aunque todos concuerdan con que Pezzino tenía un perfil muy bajo, era muy tímido, incapaz de ponerse en el lugar mejor o más destacado”.

“Nuestra madre —Leticia Barrán— había vivido en el edificio de la Onda, en la circunvalación de la plaza Cagancha y estudió en el Liceo Francés. Pintaba desde muy joven, por eso uno de los tíos le sugirió que cruzara la plaza, que «había

unos raros» que enseñaban pintura. Y ahí fue que conoció a mi padre. Cuando mi papá volvió de París y se encerraba en el Cerro para pintar, con todos los libros en francés, mi madre le ayudaba a traducir esos libros que había traído. Mi padre fue una persona que se tomaba las cosas muy en serio, toda su vida, hasta que falleció. Nos hacía los cuentos del taller. Nosotras sabemos algunas cosas porque él las relataba. Igual nos contaba un libro de Dostoievski. Pero no era una persona con ego, al revés, siempre hablaba de que el ego había que acallararlo, él era de muy bajo perfil”, sostuvieron las hijas.

Hermenegildo *Menchi* Sábat era uno de los compañeros en la imprenta AS, pero también era el dibujante en *El País* y decidió irse a vivir a la Argentina. “Entonces le dijo a mi padre que se iba a probar en Argentina y que le dejaba el lugar en el diario. Tenemos los dibujos que hacía papá, donde dice: columna, tanto. Los dibujos que hacía no son caricaturas, son dibujos, cuadros para el diario. Y después empecé a hacer la diagramación de las letras, todo en simultáneo. Nosotros lo veíamos muy poco; trabajaba en la imprenta de mañana, al mediodía venía a almorzar, hacía una pequeña siesta con la corbata puesta, volvía a la imprenta y a las siete de la tarde tenía que estar en el diario *El País*, de donde regresaba a las dos de la mañana. Y los sábados de tarde daba clases arriba de la Onda. Eso fue después que dejó la imprenta. Además, pintaba, hacía de todo, no sabemos cómo hacía”, refirieron las hijas.

Pese a que siempre se sintió argentino, en 1980 Pezzino se hizo ciudadano uruguayo. En la época de la dictadura, Pezzino hacía los diseños de los sellos para el Correo, seguramente a raíz de algún concurso al que se habría presentado. Cada tanto le encargaban trabajos a varios dibujantes, entre los que estaba él. “Hizo una cantidad de sellos: sobre Horacio Quiroga, sobre sus cuentos, en fin, hay muchos sellos hechos por él. En el año 1981 viene a casa una de estas mujeres del Correo. Mi casa era un lugar donde había de todo. En un diario había salido una foto del Che Guevara. Mi hermano la recortó —creo que del diario *El País*— y la clavó en una pared de su habitación. Mi padre no estaba. Viene esta mujer y mi madre la hace pasar. Cuando mi madre vuelve con el paquetito con los dibujos originales para los sellos, ve que la mujer sale del cuarto de nuestro hermano. No sabemos a qué fue, si a revisar o qué... Atando cabos, luego, nos dimos cuenta de que después de ese episodio no le encargaron más sellos a mi padre. Él hacía ese trabajo porque en esa época éramos cuatro chicos en casa y los años ochenta fueron terribles desde el punto de vista económico”.

En el recuerdo de sus hijas, el mundo espiritual de Pezzino “iba más allá de las religiones, aunque tiene pinturas influenciadas por el budismo zen. Él explicaba que en el momento de ponerse a pintar no entraba en trance, pero que sí

lograba quedar en blanco y olvidarse de todos los preconceptos para poder pintar. Aunque para hacer un manchón tenías que haber pasado por la academia, por Torres, y que sin ese trayecto, no se podía hacer eso que estaba allí. Sus cuadros son rigurosísimos, medidos, y habrá pintado montones en la academia de Bellas Artes y con Torres también. Él nunca se «separó» de Torres, podía estar en «ese estado» y no olvidar. Por la forma de ser era una persona «agarrada», «ahora estoy en esto y dejo esto»: todo lo que había aprendido o que le había impactado, en todas esas filosofías, era: agarrar y soltar, agarrar y soltar”.

Entre los compañeros del taller más cercanos se encuentra Manuel Aguiar: “Fueron muy buenos amigos hasta el día de su muerte. Aguiar se fue a Europa y volvió en 1985. Tenemos un montón de cartas de Gurvich, de Aguiar, de Ansa, de Brito. Con Aguiar fue con el que más correspondencia tuvo. Fue muy amigo de Gastón Olalde, de Manuel Otero, del matrimonio Collell. También se comunicaba con Julio Alpuy en Nueva York, en cuya casa nos quedamos todos. Hasta con Horacio Torres y con Gonzalo Fonseca. Si bien la distancia jugaba y Fonseca falleció años antes que papá, se mantuvo la relación de gran cariño por las vivencias compartidas. Incluso papá vivió en la casa de Fonseca”, relataron las hermanas.

A Pezzino, en su ámbito más familiar: “También le gustaba cocinar. Iba a la feria y a veces venía con una fruta rara «para que la probaran los nenes». Decía que cocinar y pintar eran lo mismo. Más aún de jubilado. A veces estaba pintando y salía, se ponía a cocinar y volvía a pintar. Del apartamento arriba de la Onda nos mudamos a 25 de Mayo y Juncal, a un apartamento antiguo y grande como el anterior. Ahí instaló su taller y ahí era donde daba clases. Cuando se jubiló, nosotros ya no vivíamos allí. Yo volví con mis dos chiquitos y él los atendía como si fueran sus hijos, y yo pasé a ser una hermana más. Le gustaba hacer de todo: pintaba, tenía sus alumnos y los muchachos siempre estaban encantados con los chiquilines”, atestiguó una de las hijas.

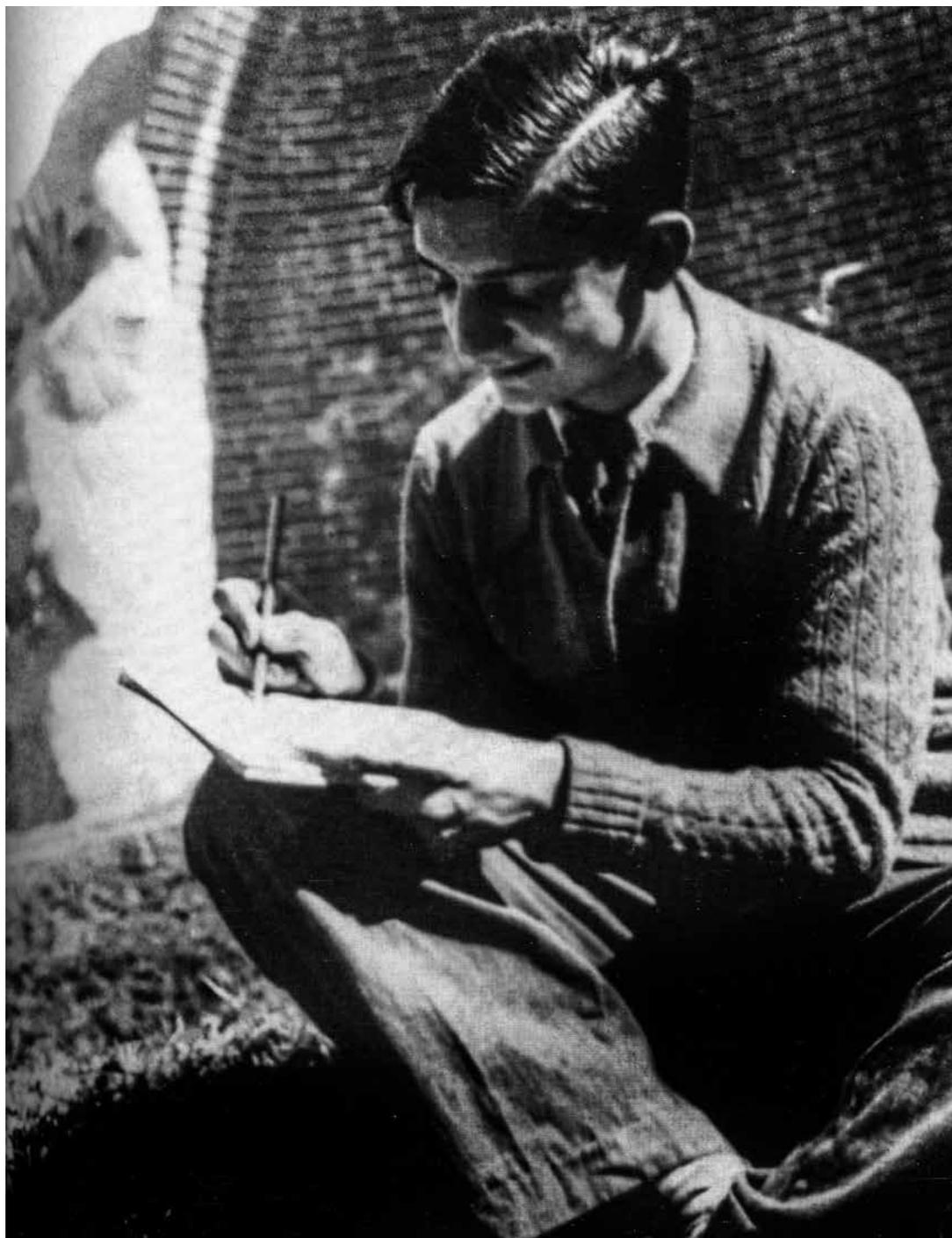
Entrados los años noventa algunos de los compañeros del taller reaparecían: “Los hermanos Visca y Julio Mancebo, que fue a visitarlo hasta el último día de la vida de mi padre. Y otros compañeros volvían, al tener los hijos más grandes. Recuerdo especialmente a Rodolfo Visca. En esa época hicieron la asociación para la certificación de obras. Fue una iniciativa que armaron de veteranos. Cuando llegaba a un remate un cuadro de los integrantes del taller, lo fotografiaban, lo miraban y lo autenticaban, una cantidad de compañeros del taller estuvieron en la asociación. Esto ocurrió en los años noventa. Se reunían en casa o en lo de Manuel Aguiar; papá era el secretario. Ellos decidieron hacer la asociación porque en los remates empezaron a aparecer falsificaciones y, como los llamaban

por un cuadro u otro, decidieron crear esa asociación, con estatutos y todos los requisitos legales”, explicaron sus hijas.

En 1993, Pezzino escribió recordando la etapa en que integró el Taller Torres García y la enseñanza del maestro: “De ninguna manera llevaba a una sola forma de visión de la pintura. Por el contrario, nos daba la llave para ver lo esencial en el arte, digamos separar lo sutil de lo espeso o, como diría el maestro, lo aparente de lo concreto, y así hasta el momento en que cada uno sienta la necesidad de continuar la búsqueda de su propia identidad como artista, pero sin olvidar que hay

un hilo conductor desde el comienzo de la humanidad que nos hermana a todos y que nos une a través de esa rigurosa búsqueda en la tradición del Gran Arte”.

A la edad de 82 años falleció, el 29 de abril de 2004, en Montevideo. Participó en infinidad de exposiciones colectivas, entre cuales se cuentan las del TTG, y en exposiciones individuales en Montevideo, Buenos Aires, Córdoba, Paraná, Barcelona. Su obra se encuentra en colecciones de Uruguay, Argentina, Bolivia, Estados Unidos de América, Francia, Indonesia, España, Puerto Rico y Austria ■



Olga PIRIA

Pintura, música y joyería

Su inclinación por el arte se manifestó de manera temprana en la vida de María Olga Piria. A su paso por el taller y su aprendizaje del arte pictórico se le sumó el gusto por la música y la orfebrería, generando, en todo, interés y una esmerada trayectoria.

Piria había nacido en Montevideo, el 28 de abril de 1928. Desde niña el dibujo estuvo presente, destacándose en los primeros años de estudio.

En declaraciones al diario *El Observador*, la artista relató al periodista Pablo Piñeyro que todo comenzó cuando iba a la escuela Francia, en Pocitos, donde vivía la familia. “No me gustaba estudiar. En muchos momentos, en mi etapa de primaria, lo que hacía era dibujar. Me quería dedicar a dibujar”.

El camino habitual que se debía transitar en lo formativo no funcionó con Piria. Concurrió solo un año al liceo. “Incluso terminé la escuela y fui solo un año al liceo. Lo abandoné. Realmente no me gustaba”, afirmó.

Desde ahí, en 1941 se inició en el estudio del arte. Primero tomó clases en el Círculo de Bellas Artes, para luego continuar en la Escuela Nacional de Bellas Artes, hasta el año 1943.

A la edad de 17 años, una persona allegada le informa de la existencia de un taller de pintura en la calle Abayubá 2763, dirigido por un tal Joaquín Torres García, que por ese entonces vivía enfrente.

El interés que le despertó tenía su fundamento ya que “no estaba satisfecha con lo que hacía en Bellas Artes, también por eso me fui. Y cuando me enteré del taller, no lo dudé”, dijo la artista.

De esa forma es que se integra al Taller Torres García. Esa etapa de su formación es recordada como “maravillosa” por la artista, “sentía que todo era impresionante. Recuerdo que otros y yo íbamos pintando, y en algunas ocasiones él [Torres García] nos corregía. Pero quien era el principal asistente era Augusto Torres, su hijo mayor, quien nos iba diciendo cómo hacer las correcciones. En cierta ocasiones, el maestro solo miraba”, afirmó Piria en la nota. Era muy poco estructurado el funcionamiento en el taller, señaló, ya que no había ni días ni horarios para concurrir, según dijo la artista. Iba cuando quería, y en ocasiones llegaba temprano y se retiraba en la



noche, ya que según relató, “allí pintaba, conversaba, al mediodía almorzaba, aprendía muchísimo. Realmente me sentía muy bien”. En la nota mencionada, Piria afirma que “Torres me miraba pintar y dibujar retratos y me decía que era buena haciéndolo”. Por tanto, “de las mejores enseñanzas que recuerdo del maestro era cuando enseñaba a medir objetos, las distancias y proporciones, todo con la vista. Torres no era de dar demasiados consejos de forma personalizada, pero cuando sacaba una conclusión y vertía un concepto, sonaba casi como un dictamen, un veredicto”, dijo Piria.

El reconocimiento, sumado al agradecimiento que sintió la joven alumna, fue manifiesto: “Fue increíble haber compartido todo eso con él. Y, todavía, gratis”. Como se recordará, el aspecto económico ocupaba poca importancia en la actividad del TTG. La joven artista participó en las exposiciones que se realizaron durante el período 1944-1949, y debido a que aparecieron algunas desavenencias, Piria abandonó el taller en 1949.

Ese año, aceptando invitaciones, pudo viajar al exterior. Fue a Chile, Brasil, España, Francia y al norte de África.

Como complemento a la formación en arte, Olga Piria avanzó en sus estudios de piano y solfeo. Una vez recibida, comenzó a dar clases como docente en el Conservatorio Kollischer hasta mediados de la década del sesenta. También fue egresada de la Escuela Municipal de Arte Coral.

La faceta de diseñadora de joyas tuvo como comienzo el deslumbramiento que sintió al ver la forma en que el orfebre Carlos Jaureguy trabajó un trozo de bronce hasta convertirlo en una alhaja que, luego de terminada, le obsequió. El acontecimiento marca el cambio de rumbo y el desarrollo de la artista que, a partir de 1957, comenzó casi en exclusividad el diseño

de alhajas, junto con Jaureguy, que tenía la experiencia y el cometido de trasladar y dar forma a lo pautado en el dibujo por Piria. La orfebrería unió a los dos artistas que, juntos en matrimonio, desarrollaron una importante contribución al arte.

Con motivo de una exposición de joyas que el matrimonio Piria-Jaureguy presentó en 1971 en la desaparecida galería Karen Gugelmeier de la calle Sarandí, la periodista María Luisa Torrens (1929-2013) escribió: "Hábiles artesanos, espontaneístas en su concepción, refinados y elegantes, sus piezas semejan trozos de ramajes, poseen un sesgo vegetal que acrecienta su esplendor formal. Especulan agudamente con los contrastes de materia y color, oponiendo a los rutilantes metales oro y plata, el fulgor de una piedra, generalmente nacional".

La periodista concluía la nota con una visión global de la obra que "a su carácter de pioneros de una expresión plástica con pocos adherentes de verdadera calidad, debe sumarse el que crearon un verdadero movimiento en ese sentido y contribuyeron a educar el gusto del público consumidor. Ya tienen conquistado un lugar de privilegio en la historia del arte uruguayo".

Sobre los distintos momentos en que lo artístico se manifestó, Piria indicó que "lo que más feliz me hizo fue pintar. Sin duda. Lo de la orfebrería era dibujar y diseñar para que

Carlos hiciera las joyas".

En su última época la artista volvió a la práctica de la pintura, su primera pasión, en que el dibujo y el retrato fueron de sus constantes. Es que la aventura creativa logró que llegara a la plenitud. De esa manera se expresó al señalar que "realmente no siento que me quedara mucho por hacer. Pinté, hice retratos, dibujos, diseñé figuras para alhajas, fui profesora de canto y estuve en un coro. Es decir, hice todo lo que quise. Así que realmente fui muy feliz".

Piria realizó exposiciones individuales de orfebrería en Centro de Artes y Letras del diario *El País*; en la galería Río de la Plata; en la galería del semanario *Marcha*; en el Salón del Subte de Montevideo y en la Asociación Cristiana de Jóvenes.

Participó en más de 150 exposiciones colectivas como pintora y orfebre. A su vez, tuvo a su cargo más de 30 exposiciones individuales presentando trabajos en las dos vertientes.

Fue Primer Premio en el Concurso Internacional Casa de la Moneda de España, para el diseño de la medalla conmemorativa de los 500 años de la llegada de Cristóbal Colón a América, junto con varios Premios Adquisición por su obra tanto en joyería como en pintura.

Olga Piria falleció el 30 de julio de 2015, a los 88 años ■



Héctor RAGNI

El diseño y la pintura

La vida de Héctor Ragni fue breve. Su desaparición temprana, a la edad de 54 años, cerró un ciclo vital donde el arte, la pintura, el grabado y, como apoyo de estas disciplinas, la escritura lo tuvieron entre los más activos participantes de la primera mitad del siglo xx.

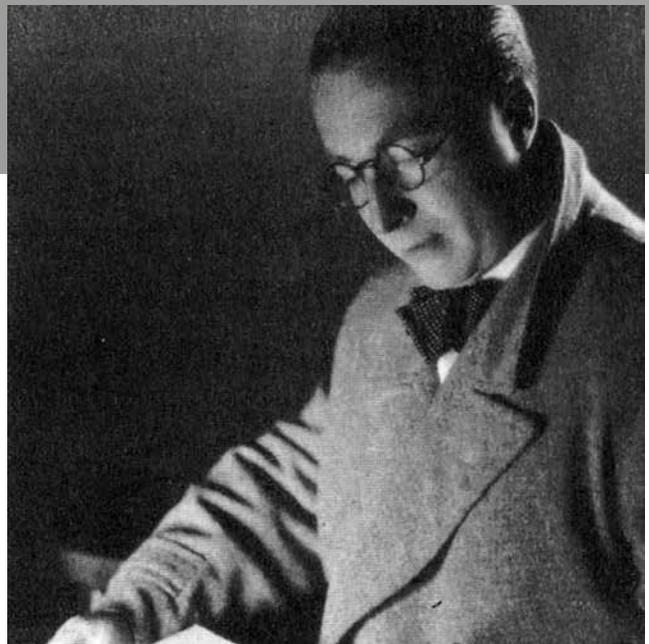
Su vida comenzó en Argentina, en Buenos Aires. Había nacido en la capital federal el 29 de noviembre de 1897. Su gusto y talento por la plástica toman estado público muy temprano, cuando comienza a pintar carteles publicitarios como medio de vida.

A los 20 años su interés por la pintura sigue creciendo, se acerca a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, y en especial, se vincula con el pintor y grabador Adolfo Bellocq (1899-1972). En 1918 viaja a Montevideo, donde permanece muy poco tiempo, ya que se embarca con destino a Barcelona el 2 de febrero de ese año.

Su permanencia en Europa será fecunda. A lo largo de una década, traba contacto con artistas plásticos y se integra activamente al movimiento de arte catalán. Viaja a Francia y produce buena parte de su obra de caballete, además de incursionar en el grabado y participar en exposiciones de pintura en distintos lugares. Es en España donde aprecia por primera vez obras de Joaquín Torres García y de Rafael Barradas, de cuyo hermano, Antonio de Ignacios, se hace amigo. Recorre Cataluña, expone en las Galerías Dalmau con la Agrupación de Artistas Catalanes y también en las Galerías Layetanas como partícipe del Círculo Artístico de Sant Lluç. Algunos de sus grabados son publicados en medios gráficos, como la revista catalana *Juventut*. Conoce París y Marsella, en un peregrinaje donde el arte es el camino y los destinos se multiplican en un momento muy fermental, de mucha amistad y vínculos con artistas europeos. Retorna a Barcelona, para emprender el regreso al sur y llegar a Montevideo en 1927.

En los primeros tiempos, Ragni abandona el caballete para ser pintor de letras, afichista y diseñador publicitario. En la casa donde alquila una habitación conoce a la que sería su esposa, Elvira Tabares.

Su hijo Joaquín, que lleva ese nombre en homenaje al maestro Torres García, ejerció como contador público, pero



ha sido muy cercano al arte y a la difusión de los artistas plásticos uruguayos, especialmente de su padre y de los de la escuela torresgarciana. De esos primeros momentos de Ragni en la ciudad de los años veinte, su hijo recuerda que “mi padre cayó a arrendarle a mi abuela materna una habitación en una casa grande en la zona céntrica o en el Cordón, donde vivía y que alquilaba para “hombres serios y solos”. Después de haber pasado toda la entrevista personal con mi abuela, que era «chapada a la antigua», porque era antigua —había nacido por el año que se fundó el Registro Civil— y está anotada solo en la iglesia, en la catedral de San José, lo aceptó. La convenció, claro, porque además de recién llegado, tuvo que haberle demostrado que era pintor. Traía todo encima; me imagino que andaba como el caracol, con varias cosas encima después de su vida catalana, valija de pintor, pinceles...”. “No conozco detalles del noviazgo, pero se ennovió con la hija de la dueña de casa. Él instaló un taller de cartelería, como un estudio de publicidad gráfica que traía mucho de la cultura europea. Había vivido una vanguardia gráfica y plástica interesante y todo eso lo usó para su trabajo. Se estableció y se casaron en el año 1929. Cuando yo nací, en el año 1941, vivían en la calle que hoy es Carlos Roxlo, casi 18 de Julio”.

En la nueva pareja había una impronta artística común, ya que Elvira había sido actriz en la compañía del legendario actor Carlos Brussa. Debido a la oposición materna a que participara de las giras por el interior del país, de a poco se fue alejando del escenario. “Era una pareja muy unida a través de la convivencia y de su gusto por el cine y el teatro”, contó su hijo. Luego del casamiento, ya libre del control materno, Héctor estimuló a su esposa a que volviera al teatro, pero ella optó por no hacerlo; prefirió acompañar a su esposo en la vida artística que él quería desarrollar.

Durante los primeros años de la década del treinta, Ragni publica artículos periodísticos en *El Tábano* de Santa Lucía, grabados en la revista *América Nueva* y una nota sobre una exposición de Torres García en *La voz del Cordón*. El 3 de julio de 1934 visita en su casa a Joaquín Torres García y se inicia una relación de gran amistad y afecto mutuo entre ambos pintores. Es por esa época que un grupo de más de noventa intelectuales y artistas dan apoyo a Torres García en una carta pública que Ragni también suscribe. Concorre a las conferencias y a cursos que dictaba el maestro por ese tiempo. Es de su autoría el anuncio sobre la tercera exposición de la ETAP (Escuela Taller de Artes Plásticas) y también participa en esa muestra. Torres García le entrega un dibujo para que lo convierta en un grabado, que luego será publicado en la tapa de la revista *Círculo y Cuadrado* en su número tres.

“Soy partidario del Arte Constructivo porque creo que es la única forma que puede llevarnos a un arte popular colectivo y anónimo. Bases sólidas para sentar un arte fuerte y sobrio, alejándolo del prurito de lucimiento y encumbramiento personal. Fortalecido y enriquecido por el esfuerzo en común y capaz de llegar al pueblo justamente por su expresión sobria y su acento colectivo”, escribía Ragni en un manuscrito de 1934.

En 1935 se crea la Asociación de Arte Constructivo (AAC) y el logotipo que distingue a la entidad es una creación de Ragni. Durante ese año se suceden las exposiciones de la AAC, la inaugural en enero, la segunda tiene lugar en el Museo Blanes, en julio la tercera, y el 10 de octubre la cuarta. Es él quien diseña la tapa del catálogo. También aparecen obras de su autoría en el diario *Uruguay* y continúa produciendo grabados constructivos. A fines de ese año participa en otra exposición colectiva, en el Club Español.

Ragni continuó participando con entusiasmo en las actividades de la ACC. Hay muchas exposiciones y publicaciones en esos años, destacándose la reaparición de la revista *Círculo y Cuadrado* en nuestro medio, como continuadora de *Cercle et Carré*, editada en Europa. Sigue pintando, grabando en madera, haciendo proyectos de esculturas y monumentos. Algunos fueron publicados o realizados. Curiosamente su escultura en bronce, *Cabeza de hombre*, que se conociera en esa revista en 1943, está desaparecida.

“Mi padre tenía una vida dentro de la AAC, una vida limitada que ostenta obras fechadas hasta el año 1941, o sea, desde 1934. Cuando aún la asociación no existía, él ya pintaba de forma constructiva y estaba junto al grupo de Torres, y a partir de 1935, en la Asociación de Arte Constructivo. Hizo los logos iniciales de la institución. La integraban Torres, mi padre y no me acuerdo de los otros artistas; podría haber sido Augusto, pero no tengo claro que haya usado la sigla AAC integrada a su obra”.

“Hacia la década del 40 la AAC se diluye. Hay una decisión de Torres de mantenerla como una institución dedicada al estudio del arte precolombino, a la elección de obras especializadas en arte, pinturas y esculturas también; no desaparece del todo, por lo menos hasta la muerte de Torres, en el año 1949. Existen ediciones de la AAC en temas de arte y pintura con el Taller Torres García, ya vigente desde 1943 en adelante. La asociación se dedicaba a editar y organizar conferencias de Torres y exposiciones. El maestro mantuvo a la AAC con un ritmo de actividad muy dinámico y nunca decretó su cierre. Cuando nace el taller, tiene claro que es otra cosa y declara que la asociación seguirá con su tipo de actividades”, dijo Joaquín.

Ragni no participa de manera directa en el taller. Según el recuerdo que le manifestó Julio Alpuy al respecto, Joaquín confirmó que su padre no participó del TTG, no pintaba con ellos. Puede ser que fuera de visita al TTG, pero la afirmación es categórica; incluso en una exposición en su homenaje, en Buenos Aires en 1998, Alpuy comentó que no conocía su pintura. No obstante, Ragni participó en la elaboración de los murales que se pintaron en 1944 en el Hospital Saint Bois, junto a Torres y los alumnos del TTG.

La amistad entre Torres García y Ragni se mantiene y se fortalece. El 5 de marzo de 1947, Ragni le escribe una carta donde le explica: “A veces he pensado darme de baja del Taller solo para no recibir sus circulares, pues esa literatura tiene la cualidad de hacerme sentir cada día más alejado de su ambiente...”. Son conocidas sus diferencias con la dinámica del TTG, pero eso no afectaba la relación entre los dos pintores.

“Mi padre se consideraba su alumno y lo trataba a Torres de maestro. Tengo manuscritos de conmemoración del aniversario de la llegada de Torres, el 30 de abril del 1934, y cada año también se celebraba su cumpleaños en julio. En esas ocasiones se hacía una reunión en el taller y generalmente una exposición, y los discípulos lo homenajeaban. Ragni siempre estuvo atento, permanentemente cerca. Siguió siendo alumno y amigo de Torres. En la década del 40 se veían con mucha frecuencia. Yo iba —de niño— acompañando a mi madre a la casa del maestro. Recuerdo un 28 de julio, cumpleaños de Torres, en que estoy llegando de la mano de mi madre a saludar al padrino —porque era mi padrino—, tocando el timbre con un dibujo que mi padre le había hecho de regalo, ya que él llegaría más tarde de su trabajo... Eso fue en mi infancia. Nací en el 41 y estoy hablando de 1946, 47 o 48. Mi padre fallece en 1952, cuando yo tenía 10 años”, rememoró Joaquín.

Los recuerdos que tiene señalan al padre como una persona afectuosa y amable, pendiente de su hijo y de los avances en su aprendizaje. Le ayudaba a hacer los deberes, era su

ilustrador a tiempo completo, estaba siempre pendiente de las cosas de su hijo. Como reflejo de esa permanente presencia y guía, Joaquín conserva dos libros hechos a mano que su padre fue confeccionando a medida que él crecía. *Joaquín, una historia importante*, es el título de ambos y reflejan, con dibujos y comentarios, distintos momentos de los años que pasaron juntos. El último tomo es de junio de 1949.

Entre las vivencias que Joaquín mantiene vigentes de los años que compartió con su padre, hay imágenes de las tardes en que iban a una fuente en el parque Batlle, donde hacían “navegar” unos veleros de madera, y de acuerdo con su memoria, uno de esos barcos fue construido por su padre. También, la de ver una función de títeres en el desaparecido teatro El Galpón, en la calle Mercedes, o las funciones matutinas para niños en el cine Metro. “Un día fuimos a Buenos Aires con mi padre, cuando Perón hizo una amnistía. Él pudo volver entonces, no antes, porque había desertado al no hacer el servicio militar. Me subió a una calesita y se quedó con una cara que todavía recuerdo, la cara expectante de mi padre para ver cómo reaccionaba cuando arrancara el «tio vivo» —en España le dicen tio vivo—. Y me sorprendió apenas empezó. El caballo subía y bajaba, y cuando yo sentí ese movimiento, agarré las riendas que me dieron seguridad. Miré a mi padre, asombrado, y estaba riéndose. Le gustaba el puente de la barra de Santa Lucía, como puente moderno. En aquella época la estructura de metal era novedosa; me llevaba a verlo. Tomábamos el tranvía E, que no tenía número”, evoca el hijo.

Un verano, la familia alquiló una casa en Piriápolis y allí el hijo tuvo ocasión de ver a su padre pintando. Lo recuerda con su caballete, pintando al natural un paisaje, frente a la casa. “Hay obras pintadas en Piriápolis y me acuerdo de verlo en la vereda, en el solar, mirando hacia el sur, al cerro San Antonio. En aquella época le habían hecho el camino; llegué a subir por el sendero entre las piedras y las tunas, me llevó él. Fue una expedición subir al San Antonio y recuerdo haberlo visto pintar en la subida hacia el cerro”.

Joaquín conserva los libros y las tarjetas de cumpleaños pintadas por su padre como un testimonio del tiempo compartido: “Todo eso lo he conservado en mi mente, más que nada por esos dos libros que son mi biblia, la referencia de un padre que perdí a los 10 años pero que me dejó todo documentado antes de morir. Le conozco el espíritu, lo que le gustaba; era aventurero, se había ido a los 19 años a Barcelona en barco. Tengo manuscritos de lo que sintió escritos veinte años después; cuenta lo que pasó el día que se fue, cómo embarcó en el puerto al mes de llegado a Montevideo y las esperanzas que tenía de echarse a la mar, todo una carilla escrita a mano, que conservo. Todo me acerca a la obra que dejó, a la historia, a los manuscritos; me acercan a su manera de ser, de pensar”.

Por ese entonces, Ragni trabajaba en una empresa dedicada a la cartelería vial, cuando nació su hijo Joaquín, en 1941, y esta podría ser una de las principales razones del alejamiento de las actividades del TTG, hipótesis que también comparte el arquitecto y crítico de arte Gabriel Peluffo Linari en el catálogo de la exposición de 1997 en el homenaje por el centenario del nacimiento del artista.

Esa exposición de 1997, organizada por su hijo Joaquín, tuvo tres escenarios: Montevideo, Maldonado y Buenos Aires. Comenzó en el Museo Torres García, luego siguió en la Casa de la Cultura de Maldonado, en febrero de 1998, y finalizó en el Museo Sívori en la capital porteña. Fue el evento más importante de reconocimiento de la obra del pintor argentino y de presentación del legado pictórico que dejó el artista. La exposición que se realizó en el Torres García ocupó dos plantas del museo. En la entrada, cerca de la escalera de acceso, estaba ubicado el caballete con el que Ragni trabajó y que había traído desde Europa; apoyado en la estructura de madera, descansaba y recibía a la concurrencia el retrato que le hiciera Augusto Torres poco después de su fallecimiento. Ese caballete fue el obsequio que la viuda del pintor le entregó a Augusto por la pintura póstuma que había realizado.

En el catálogo de la exposición, Gabriel Peluffo Linari señala: “Esa suerte de desdoblamiento entre «arte» y «diseño comercial» que Ragni evoca —y que tanto había problematizado la vida de Torres García en Nueva York— no era vivido en su caso como conflicto, sino como una especie de mutua compensación: el primero no podía cultivarse si el artista no se «ganaba la vida» mediante el segundo, y este diseño, a su vez, no podía prestigiarse y legitimarse sin ser presuntamente asistido por los aportes estéticos que podían provenirle del primero”.

“En la década del 30, Augusto Torres tenía mucha afinidad con mi padre, que había vivido varios años en Barcelona, quizás hablaban en catalán. Augusto era catalán de nacimiento y Ragni estaba en el medio de los hijos de Torres (principalmente de Augusto) y de su padre, que había nacido en 1874. Cuando mi padre tenía cerca de 40 años, Torres tenía 60 y pico; la distancia entre el maestro y sus hijos, de los cuales también era el docente, era más difícil, sobre todo en aquella época”, indicó Joaquín.

Ya en el año 1961, siendo muy joven, el hijo del artista homenajeó a su padre con una muestra de sus obras en el TTG. Para ello contó con la colaboración de Augusto y Horacio Torres, que animaron al muchacho, que había perdido a su madre recientemente, a continuar con la preparación de esa exposición que se había detenido por la enfermedad de la viuda del pintor. Otros jóvenes artistas, como Héctor Yuyo Goitiño

y Ernesto Vila, colaboraron en la organización de la muestra, el montaje de las obras, y la selección corrió por cuenta de los hijos del maestro. La prensa dio cuenta de esa ocasión: “Hay algún antecedente periodístico del día de la inauguración: una foto de Yuyo Goitiño que está sosteniendo una de las obras. Fue publicada en primera plana en *El Diario* de la noche; eso

existe como documento y también otra nota de cartelera en la que se leía: «Exposición homenaje a Héctor Ragni, Taller Torres García»”, corroboró el hijo.

Héctor Ragni falleció en Montevideo, el 7 de junio de 1952, a la edad de 54 años. Sus obras se encuentran en varias colecciones y museos ■



Alceu RIBEIRO

“El constructivismo ha sido mi

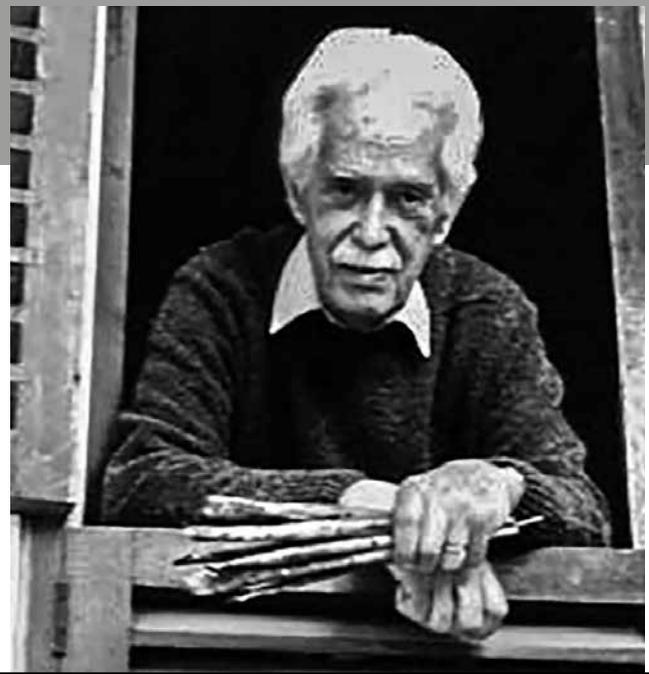
Los integrantes del Taller Torres García provenían de distintos lugares del país y también de fuera de fronteras, siendo claro el aporte de los emigrantes llegados de todas partes. El caso de los hermanos Ribeiro, Alceu y Edgardo, extiende hasta los confines del territorio, al departamento de Artigas, la participación de los jóvenes llegados de diversos orígenes.

Alceu nació el 13 de diciembre de 1919 en la estancia El Catalán, en las cercanías del arroyo del mismo nombre. Su padre era hijo de un hacendado brasileño que con el paso del tiempo debió convertirse en carpintero, oficio que siempre le había apasionado. Los orígenes del gusto por la madera en Alceu seguramente se encuentren en el oficio que su padre practicaba, a veces con la ayuda de sus hijos.

Entrevistado por la prensa en España, Alceu tuvo unas palabras para recordar su niñez y su gusto por el dibujo. “De niños nos pasábamos el día dibujando a nuestra familia, los gauchos, los caballos, los cerdos, las vacas y los perros. Pero nuestro recuerdo capital fue haber aprendido con el maestro Torres García”.

La llegada a la lejana capital tuvo como disparador el otorgamiento de una beca de estudio que recibieron los hermanos, que les permitió llegar al sur. Ya en Montevideo, los dos comenzaron su aprendizaje con el maestro Joaquín Torres García. Alceu permanecerá en el TTG hasta 1949, año del fallecimiento de Torres García.

Para Alceu, los años que estuvo en el taller fueron pocos, “demasiado pocos”. La razón de la brevedad que contienen sus palabras está en consonancia con la noción y el compromiso con el arte que el maestro del constructivismo le había enseñado. “Torres García era un hombre y un pintor excepcionales, nunca nos cobró nada, y si nos faltaba un color, abría su caja y nos daba el suyo”. La posible rebeldía que a veces tiene lugar en los discípulos ante su profesor no tenía cabida; la sabiduría, la experiencia y la veracidad de las herramientas que Torres entregaba a sus alumnos volvía “imposible negarla y el constructivismo ha sido mi lenguaje. Cuando se sientan desanimados —nos decía siempre—, vengan al taller, que les daré una inyección de optimismo. No se encierren en su dolor, se



volverán huraños”, dijo Alceu, recordando las enseñanzas de Torres.

En los años cincuenta la situación económica de los pintores no era nada fácil. Imposible pensar en vivir del arte. Alceu recuerda, con humor e ironía, comentarios que existían entre los artistas: “El Flaco Ribeiro —decía la gente— es como el caballo de ajedrez, come un día sí y dos no; come salteado”.

El artista recuerda la influencia que tuvo en sus comienzos la obra de Cézanne, ya que “la pintura comienza donde la imitación termina. Uno, despacio, va adquiriendo el conocimiento de las cosas. Yo nunca encontré una definición de arte, pero hay una frase de Matisse que me interesa mucho: «Volver a ser niño pero con conocimiento». Ese sería mi concepto. Y Stravinski decía que el arte es lo contrario del caos. Hay una frase de Georges Braque que Torres García incorporó como propia y nos transmitió a sus discípulos: «Amo la regla que corrige la emoción». El constructivismo es un juego dual de pasión y razón, una actitud en cierto modo clásica”, dijo el pintor.

No obstante, Alceu buscó desde el principio quebrar la desazón económica; por ello, desde el primer año que se afincó en Montevideo, comienza a mandar obras a exposiciones y salones, buscando generar un espacio para su pintura. Recibe premios, elogios y el apoyo de la crítica. En 1942, recibe el Premio Consejo de Estado en el Salón Nacional, lo que le permitió realizar un viaje por Perú y Bolivia, junto con Augusto y Horacio Torres. La cultura precolombina surgió poderosa para el grupo de curiosos visitantes.

Alceu fue de los pintores que participaron en la pintura de los murales en el Pabellón Martirené del Hospital Saint

Bois, junto con el resto de los compañeros del taller. Su mural *Ciudad*, pintado entre mayo y junio de 1944, es el único que se conserva en la actualidad en su lugar original, la sala de espera de la Puerta Dr. Pablo Purriel.

Fue ganador del concurso para la realización del mural en el Palacio de la Luz, en 1949; también ganó el concurso para el mural del Sindicato Médico del Uruguay. Entre obras ejecutadas para residencias particulares, se destaca el mural para el edificio El Malecón, de Pocitos, en 1962; el mural en bronce en el edificio Seré, y el altar mayor de la iglesia de las Hermanas Carmelitas.

Con el apoyo de la Intendencia de Montevideo, en el año 1963 Alceu Ribeiro lidera el grupo de artistas que abren las puertas del taller El Molino, lugar de enseñanza de distintas disciplinas y de difusión de la cultura, que se convirtió en un punto de encuentro de artistas e intelectuales locales, o de exiliados, como los españoles Margarita Xirgu y José Bergamín. Se organizaban conciertos, espectáculos, se proyectaba cine, conformando un abanico amplio y atractivo para el público.

Desde el año anterior, Alceu había ingresado como docente en la Universidad del Trabajo, y al año siguiente recibió el ofrecimiento del Museo de Bellas Artes para realizar una investigación sobre artistas europeos que lo llevó al Viejo Mundo por espacio de un año. Antes pudo, a la vez, organizar una gira con sus obras por países de América, exponiendo, por ejemplo, en el Museo de Zea (Medellín, Colombia).

En 1970, y por espacio de tres años, Uruguay Russi, un joven de 16 años que se había iniciado en el arte a través de la cerámica, tuvo ocasión de conocer y establecer una relación de amistad con el pintor Alceu Ribeiro. Russi es médico, y luego de su retiro, ha vuelto a la cerámica.

En ese tiempo, el que sería luego su suegro, el pintor Ruben Sarralde (1921-2003, nacido en Montevideo, se inició con el maestro Enzo Domestico Kabregu en la Scuola Italiana) lo invitó a que fueran a visitar a Alceu, que por ese entonces vivía en Atlántida.

Russi recuerda los primeros encuentros entre los dos artistas, ya que su suegro “era muy amigo de Alceu, alumno, compañero y colega”. En esos encuentros, Sarralde le llevaba pinturas, “para que intercambiáramos sus experiencias; le mostraba lo que estaba haciendo y yo me colaba ahí. Yo hacía cerámica y me gustaba la plástica, y tuve el placer de compartir todos esos viajes a Atlántida por un par de años”.

A su vez, “yo escuchaba, no abría la boca porque eran personas que estaban en un nivel muy alto y de alguna manera uno aprendía; por lo menos iba descubriendo cosas que con el tiempo comprobaba que eran muy importantes”, sostuvo Russi.

También tiene presente que para su casamiento, en el año 1973, con la hija de Sarralde: “Alceu me regala mi primer cuadro de la pinacoteca. Así empecé mi colección, con el cuadro que él me regaló. Me dijo que eligiera lo que estaba ahí; entonces elegí una figurita muy linda, que la tengo, por supuesto: una carita, como si fuera un Modigliani (Amadeo Clemente, italiano, 1884-1920). Una carita muy estilizada, muy larguita, de un personaje, y esa fue la historia de cómo lo conocí”, indicó Russi.

La amistad entre el pintor y Russi se fue haciendo estrecha. “Era muy compinche, muy amigo, tanto que él viajaba unos meses a España, y cuando volvía nos encontrábamos algunas veces en La Paz, con mi suegro. Siempre intercambiaban experiencias, tanto que alguna exposición que mi suegro presentó la organizó Alceu. A mi suegro no le interesaba exponer ni vender, él tenía su vida económica resuelta por otro lado”.

La frecuentación con el artista animó a Russi a llevarle piezas de las que producía, para que Alceu le diera su opinión. Es así que el diálogo fue más preciso y alentador, ya que el pintor “siempre con un gran respeto por un gurí que recién empezaba, pero siempre estimulándote, siempre haciendo más énfasis en las cosas que a él le agradaban que en las cosas que había que corregir. Con gran calidad te decía lo que le parecía que había que cambiar o que había que profundizar. Te decía: «¡Qué buena esta forma! ¡Cómo pudiste adquirir esto! Yo le cambiaría tal cosa o iría por acá». No te daba una clase formal ni tampoco con un dogma; siempre con humildad, opinaba como quien mira un partido de fútbol. Era tan llano y franco que de alguna manera te animaba a mostrarle tus cosas como si tus cosas fueran muy importantes”.

Esos encuentros ocurrieron los sábados o domingos. Dijo Russi: “[...] estábamos esperando que llegara el día, no solamente hablábamos de pintura o de escultura, sino que también se hablaba del tango. A él le encantaba el tango. En ese momento estaba de onda una forma nueva de hacer tango, con Roberto Goyeneche, y a él le encantaba el Polaco. Tenía un tocadiscos y siempre escuchábamos tangos”.

La vivencia que conserva Russi de la personalidad de Alceu Ribeiro es transparente, ya que “estaba absolutamente cautivado por su espontaneidad, por esa voz que tenía en aquel momento, su acento bayano, porque mantenía las características del que vive en Artigas. Era un ser muy humilde. Siempre con su pintura. Seguro que al que la adquiría y le decía «¡qué lindo esto!», él le respondía «bueno, sí, salió de casualidad», o «yo buscaba otra cosa». Nunca lo vi arrogante, siempre fue humilde, muy solidario y muy buen compañero. Sarralde lo levantaba, lo estimulaba, le decía que era el mejor colorista que conocía”.

Para el ceramista Russi, la actitud de Alceu Ribeiro sobre aspectos de su formación en el constructivismo “tenía la necesidad de romper con la paleta de Torres; una de las luchas más grandes que tenía en su trabajo Alceu era cómo liberarse de determinadas líneas, de determinadas reglas que a veces el Taller Torres García fuertemente le había marcado”.

De los compañeros del taller, Russi tiene presente que Alceu mencionaba a muchos de ellos como sus grandes amigos. Conversaba mucho sobre “Guillermo Fernández, de los mejores docentes que tenía el taller; en esos momentos daba clases dentro del taller. De Gurvich me dijo que no conocía a un pintor que trabajara más cantidad de horas. Era una máquina de trabajar y todo lo que hacía lo hacía espectacular. También decía que había uno que era fuera de serie: Gonzalo Fonseca. Alceu decía que Fonseca tenía un dibujo, una línea que es algo impresionante”. Además, “nunca escuché de la boca de Alceu un comentario negativo, y cuando recibía críticas, nunca mencionó a nadie como que fuera una mala persona, nunca escuché de él que hablara mal de nadie”, afirmó Russi.

En 1973, Alceu llega por primera vez a Mallorca. Allí está su hermano, Edgardo, al frente de un taller. Al año siguiente, es Alceu el que se hace cargo del taller. Durante los primeros años, el pintor vive un tiempo en Mallorca y otro en Montevideo. La decisión de radicarse en las islas de España la toma en 1979.

Russi afirmó que “tanto se profundizó la amistad que, más allá de que se fue a España, primero por unos meses y luego se quedó en Palma de Mallorca, las veces que vino teníamos nuestros encuentros. Fallecido mi suegro, yo tuve con él una relación epistolar bastante importante. Y un día me invitó a Mallorca y estuve como una semana con él, iba todos los días al taller. Yo había hecho un pequeño trabajo sobre Sarralde para poder publicarlo y él me estimuló mucho en hacer cosas y me mandó algunos materiales que están en el libro”.

En 1998, la Sala Dalmau de Barcelona integra la obra de Alceu Ribeiro junto a la del grupo de artistas que patrocina. Esta relación permanece firme hasta su fallecimiento.

El médico y ceramista Russi tuvo ocasión de estar con Alceu en su última época, en el año 2011. Juntos fueron al taller que tenía el pintor y que era un lugar que costaba con su jubilación, pero que consideraba indispensable. “Dos veces fui a su taller en Palma de Mallorca. Era un salón en que estaba la figura del viejo Torres con alguna frase, había cuadros colgados, esculturas. Ese día que fui había cinco o seis personas, era gente mayor, excepto una persona joven. Pintaban en caballete con un modelo que él les había puesto, pero era

una cosa muy libre. Alceu, en ese momento, estaba enseñando manchas y él decía «ahora es línea y color». Me acuerdo de que había un modelo que había puesto ahí y él no quería que dibujaran la forma, les pedía que se sustrajeran de la forma, pero que le pusieran bien el color que buscaban”, dijo.

La fuerza y energía que mantuvo durante su fecunda vida tiene como ejemplo que la última obra de Alceu Ribeiro es del año 2013.

Refiriéndose a la obra pictórica de Alceu Ribeiro, el crítico de arte José Pedro Argul dijo que “actúa en la tradición de Torres García. Color y grafía señalan esa ascendencia, pero su tonalidad no es tan grave como la del antecedente, y sí más liberada. En cuanto a la utilización del grafismo —el imperecedero grafismo de Torres García que no obedece a los recorridos objetivos, sino que desprende un lenguaje de sugestión y expresividad propia— se distingue en su discípulo por lo enérgico, seguro y contundente”.

“Yo siempre le pregunto a la gente: «Tu corazoncito se quedó donde lo pusieron mamá y papá, o el tiempo lo fue desplazando hacia el lado conservador». Algunos me contestan y otros no”, afirmaba Alceu, conocedor de los avatares que la vida genera. Es que los años “pasan a una velocidad vertiginosa. Creo que en el proceso del tiempo se nos ha asignado menos de un soplo; eso es la vida”, admitía.

Alceu Ribeiro falleció en Palma de Mallorca el 22 de noviembre de 2013, a la edad de 93 años.

Sus obras se encuentran en el Museo Nacional de Artes Visuales y el Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Museo de Medellín en Colombia, Museo Nacional de São Paulo, Museo de Lugo, Museo de San Petersburgo, e instituciones como el Gobierno de las Islas Baleares o el Consell Insular de Mallorca.

Las exposiciones individuales de Ribeiro tuvieron lugar en Estados Unidos de América, Argentina, España, Suiza, Francia, Holanda y Colombia.

De las muchas exposiciones colectivas en que participó se destaca LA ESCUELA DEL SUR, EL TALLER TORRES GARCÍA Y SU LEGADO (1992), itinerante por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, la M. Huntington Art Gallery de Texas, el Museo de Monterrey, el Museo del Bronx en Nueva York y el Museo Rufino Tamayo en Ciudad de México. En la Galería Cecilia de Torres de Nueva York, 65 YEARS OF CONSTRUCTIVIST WOOD; EL TALLER TORRES GARCÍA, en la Sala Dalmau de Barcelona y el Centre Cultural Caixa de Terrassa en 1998, y en 2005, 25 ANYS DE GALERIA en la Sala Dalmau de Barcelona ■

Lily SALVO

Simbología de mujer

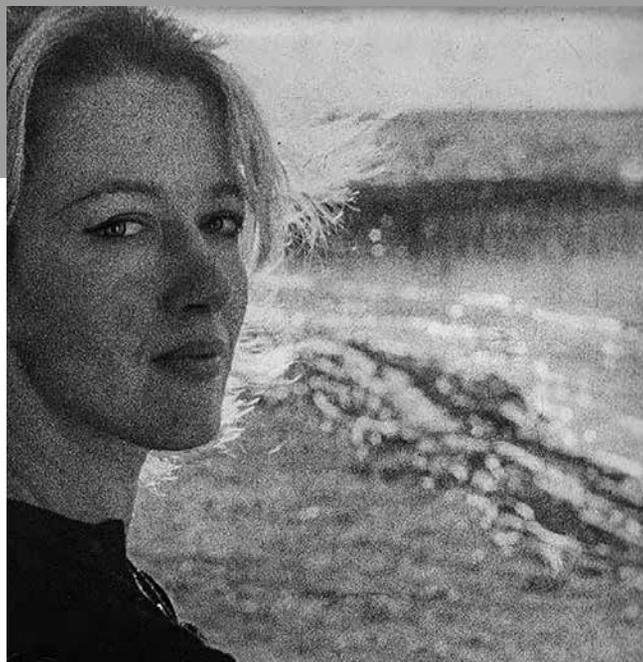
La presencia de la obra de Lily Salvo llama al descubrimiento, luego de aceptar la falta casi completa de contacto que el público uruguayo ha tenido con ella. Una reciente exposición retrospectiva y la exhibición de su obra en la actual muestra nos devuelven el perfil de una artista singular, nacida en la enseñanza y en el arte uruguayo con la huella de Torres García como referente y guía.

Nació en Argentina, en la ciudad de La Plata, en el año 1928; fue hija de un químico uruguayo de origen vasco-francés, Roberto Salvo, y de María Élide Zorich. Cuando era una niña, su familia vino a residir en Montevideo. El gusto y la pasión que sentía su padre por la pintura son “trasladados” a la hija mayor que, con muy corta edad, ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Tenía solo 14 años cuando un retrato que hizo de Eva, su hermana menor, es incluido en una exposición del Salón Nacional de Bellas Artes.

Al año siguiente se integra al Taller Torres García en su primera etapa. Allí conoce y estudia el constructivismo que enseña el maestro. El pintor Manuel Aguiar recuerda la presencia de la jovencita en las clases de pintura, también afirma que Horacio Torres la había pintado y que ese cuadro integró una serie de retratos de mujeres jóvenes en una exposición que organizó en Amigos del Arte.

Poco después se casó con Antonio Grompone, con el que tuvo dos hijos, Bruno y Aldo. El matrimonio concurría con asiduidad al café Sorocabana, donde la artista tuvo un estrecho acercamiento a figuras de la intelectualidad nacional. Muchos nombres destacados se daban cita en ese lugar. Allí Lily conoció y trató a Fernando Pereda y a su esposa, Isabel Gilbert; a Darío Queigeiro y a su señora, María Esther Gilio; a Julio y María Esther Álvarez; a Jacques y Roswitha Bodmer; a Eugenio Hintz; Homero Alsina Thevenet; Marta Grompone e Ismael Vigil, y en sus visitas a nuestro país, a Pablo Neruda, Jorge Luis Borges y Abelardo Castillo, entre otros. El escritor argentino Ernesto Sábato —integrante de las tertulias— la menciona en su novela *Sobre héroes y tumbas*, describiendo en un personaje fugaz a una pintora de nombre Lily.

Las charlas de café son alternadas con la vida casi de retiro que se respira en el taller. Ese apego a la disciplina y al trabajo infundados por el maestro a sus discípulos será fundamental



más adelante en la trayectoria de Lily, que siempre recordó gratamente esos momentos iniciales en el camino del arte.

También el cine ocupa un lugar destacado en esos años de su vida. Su esposo fue distribuidor de cine, dirigente del Cine Club del Uruguay y organizador del Festival Internacional de Cine de Punta del Este, que se realiza hasta hoy en día en la sala del Cantegril Country Club. Lily lo acompañó en las presentaciones de los títulos de cada temporada, tanto en Cannes como en Venecia, donde se reunían las personalidades destacadas de la pantalla grande. Además, la belleza de la pintora Lily era atrayente y despertaba admiración y curiosidad donde fuera.

Lily se desempeñó como dibujante en el semanario *Marcha* y fue la responsable de las viñetas y el diseño gráfico de los programas de Cine Club. Era el tiempo del Mayo francés (1968), de las revueltas estudiantiles y los reclamos sociales que luego desembocarían en la instauración de las dictaduras de América Latina. Por esa época es que Lily conoce a quien que será su segundo esposo, Andrés Neumann.

“Era muy apasionado por el teatro y el cine. Comencé mi actividad teatral a los 20 años, sobre todo vinculado a la Alianza Francesa. Desde ahí empecé a especializarme en efectos sonoros para espectáculos teatrales y gané varios premios Florencio. En ese momento frecuenté a mucha gente del ambiente teatral, como Antonio *Taco* Larreta y Omar Grasso, entre otra gente destacada de los años sesenta. Siempre muy vinculado también al mundo francés de Montevideo y especialmente a la creación de los conciertos *beat*, que fueron unos encuentros musicales que organizamos con dos compañeros, los lunes, en el Teatro Solís, y que tuvieron cierta importancia como actividad de vanguardia, como teatro de acción; allí estaban la cantante Diane Denoir y el compositor Eduardo Mateo, lo más granado del mundo

teatral y musical de la época”, contó Neumann, que había estado casado desde muy joven con Bettina Camacho, profesora de Francés. “Ella fue mi vínculo con la comunidad francesa. Era una época de renovación, muy loca de todo punto de vista”, señaló Neumann.

El acercamiento entre la pintora y el organizador de eventos fue paulatino, según narró: “Empecé a cruzarme con Lily Salvo, esta señora que me parecía muy hermosa y muy talentosa. Fui a una exposición suya —no la conocía personalmente— y traté de conocerla porque me parecía muy mágica, y cuando nos conocimos saltó enseguida esa chispa. Entonces me separé de mi esposa Bettina y formé pareja rápidamente con Lily”. Este encuentro tuvo lugar en una fiesta de fin de año en 1968: “Lily era un personaje en el ambiente de Montevideo. Era un mundo intelectual y artísticamente muy efervescente. Lily era una mujer de una belleza extraordinaria, parecía siempre un animal acorralado, como que estaba siempre en un ambiente medio denso, con mucha gente alrededor de ella, pero interesante al mismo tiempo”, detalló su esposo.

Neumann no recuerda que entre las personas más allegadas a Lily hubiera pintores: “Cuando yo la conocí frecuentaba muy poco a sus colegas. Lily era muy curiosa, estaba más en un mundo de gente de cine, de escritores, de poetas, siempre en un mundo artístico, cultural, muy intelectual, pero más absorbida por otras curiosidades. Tenía dos hijos y hubo una época en que se dedicaba menos a la pintura”.

El matrimonio se concreta y nace Mara, la hija de ambos. Neumann tiene presente la atmósfera que se respiraba al principio de los setenta en Montevideo: “Todo era muy peligroso, había bloqueos en las calles, te paraban veinte veces, te revisaban. En la Alianza Francesa hicimos un espectáculo sobre la Comuna de París y la actriz principal de la obra que yo estaba dirigiendo llamó por teléfono para decir que se pasaba a la clandestinidad y tuve que sustituirla. A la sazón, Ángel Kalenberg nos pidió que hiciéramos la ambientación para la exposición de Rafael Barradas en el Museo de Artes Visuales. Cuando con dos arquitectos, Jorge Carrozino y Carmen Prieto, escenógrafos de El Galpón y a menudo compañeros de creaciones, nos fuimos a Francia usufructuando una beca del gobierno francés, salió la noticia en un periódico de extrema derecha, y bajo nuestra foto, un artículo decía que “estos artistas van a Francia supuestamente por una beca cultural, pero en realidad van a hacer el adiestramiento para guerrilleros; el ambiente era ese, no parecía aconsejable estar acá”.

La llegada de los artistas a Francia, a la ciudad de Nancy precisamente, ocurre en 1972, en una etapa difícil, de poco dinero y compleja adaptación, que se extiende dos años, de acuerdo con la beca por la cual habían llegado. Neumann se adapta a la nueva realidad “gracias a mi vinculación con la

Alianza Francesa y con el ambiente francés; Jacques Klein, que era el director del festival de Nancy (después llegó a ser ministro de Cultura durante diez años), nos consiguió la beca y eso fue como el punto de salida. Lily no tenía beca, pero igual nos fuimos con nuestra hija de seis meses, y con Carmen y Jorge y su hijo, los seis viajamos a Europa”. Ya en Nancy, Neumann se ocupa en la organización del famoso festival de teatro de esa ciudad: “Estuve dos años trabajando en la universidad, que era por lo que me pagaban la beca, pero activo en la organización del festival”.

“Esos dos años en Nancy fueron difíciles, tumultuosos; éramos recién llegados, con muy poca plata, viviendo todos juntos, seis personas en un apartamento de tres piezas, una por matrimonio y la tercera para los chicos. La situación de emergencia duró dos años. Cuando terminó la beca ellos se quedaron en París y nosotros decidimos irnos a Italia. Había conocido a un músico muy importante, Luigi Nono (1924-1990), que se volvió mi mentor en Italia y nos recibió en su casa en Venecia”, apunta Neumann.

La determinación de instalarse en Florencia fue el primer paso de una residencia en Italia que se volverá permanente. A su vez, alejada de los avatares mundanos y políticos, reaparece con mayor vigor la actividad artística de Lily. Su esposo advierte que ella quiso disponer de un espacio para instalar su taller de pintura: “Lily insistió mucho en tener un lugar para trabajar en nuestro apartamento y se instaló su taller en la habitación más grande. Ahí ella incursionó en el grabado. En verano fue al estudio de Luis Camnitzer y de Liliana Porter a aprender las técnicas del grabado y la serigrafía, incluso sobre chapa de metal”.

Llega a Italia su hijo Aldo, acompañado de Élide, la madre de Lily. En Uruguay quedará Bruno, el hijo enfermo, cuya separación le generará preocupación y dolor que se ven reflejados en la obra de ese tiempo.

Durante la época de Florencia, que se extiende hasta 1985, Lily reparte sus inquietudes entre la pintura, los grabados y las cajas. “A medida que su trabajo comienza a conocerse en Florencia y en otras ciudades italianas, Lily hizo muchas exposiciones individuales. Los críticos se ocupaban de sus obras y así la fueron conociendo algunos galeristas y otra gente del medio. Yo también estaba vinculado al ambiente teatral internacional y la conecté con algunos artistas de Polonia como Andrzej Wajda, el conocido director de cine polaco, quien apreciaba mucho el trabajo de Lily. También con Tadeusz Kantor, otro importante artista vinculado al teatro, que le organizó una gran exposición en Cracovia. A través de mi actividad, nos relacionamos con muchas personas que nos ayudaron a hacer valorar y promover su obra”, explicó Neumann.

El acercamiento a figuras del teatro le genera nuevas líneas de trabajo creativo. Le sucedió al conocer a Micha van Hoecke,

colaborador a su vez del coreógrafo y bailarín Maurice Béjart, entre otros. Micha la invita a Lily a elaborar el diseño de los vestuarios para varios espectáculos de danza que se presentaron en los principales teatros italianos. También su hijo Aldo se interesa y se vincula con la escenografía teatral y desempeña un papel importante en varias producciones dramáticas.

Lily se consideraba uruguaya, había llegado con solo cinco años a Montevideo y los procesos de formación y fortalecimiento creativo los tuvo en Montevideo. “La presencia de ese maestro tan severo, esa figura de tanta autoridad —hablo por supuesto de Joaquín Torres García—, fue muy importante en la formación de Lily y de los compañeros del taller. Ella fue alumna directa del maestro. Augusto era un compañero, pero el maestro fue Torres. Ella siempre me hablaba de él y también de Manolita, su esposa. Me contaba de un mundo que veía con mucho respeto, con una especie de devoción silenciosa”, dijo Neumann.

Entre los compañeros del Taller Torres García, hubo momentos de encuentro. Todavía en Montevideo se veía cada tanto con Augusto Torres o con algún otro camarada, pero no era algo muy frecuente. En 1972, el matrimonio viaja a Estados Unidos de América. Allí Lily se encuentra con Julio Alpuy y con José Gurvich. De esa reunión queda una foto que los registra a los tres en torno a una mesa. “De los artistas uruguayos que más cerca estuvieron, se destacan Luis Alberto Solari, que no era del taller y venía seguido a nuestra casa en Florencia, y Gonzalo Fonseca, a quien Lily iba a visitar cada año regularmente ya que tenían un fuerte vínculo. Lily se relacionó mucho con Luis Camnitzer y Liliana Porter que tampoco eran del taller”, indicó Neumann.

La fuente de inspiración para Lily le llegaba “a través del cine, de la poesía, del surrealismo; así se inspiraba mucho. Leía continuamente *El Quijote* y otras obras clásicas, muy atenta, siempre releendo y estudiando textos eternos, e inspirándose en imágenes que ella encontraba «fotográficas», en *Dostoievski* o en los poetas franceses, en Rimbaud, por ejemplo, y en el aspecto físico de esos creadores. Porque Lily hizo retratos de Poe, de Kafka, de Cortázar... Ella me contó que Torres García, desde muy temprano, viendo que ella iba por otra vía que no era el constructivismo, le dijo: «Tranquila, tú seguí por tu camino». Era evidente que era más una retratista, incluso se aprecia en sus autorretratos”.

En 1985 la artista se traslada a Roma, ese será su último lugar de residencia. En la capital italiana la actividad de Lily es más intensa. Presenta sus obras tanto en muestras colectivas como individuales. También puede apreciarse en esa etapa un período místico en su pintura. Su trabajo es cada vez

más valorado, el Senado italiano adquiere obras suyas para su colección y recibe la atención de galeristas y marchantes interesados en su obra.

En varias ocasiones, reinstaurada la democracia, Lily Salvo estuvo de visita por Montevideo, pero solo a visitar a sus familiares. Esos viajes los hizo sola “no los consideraba como una cosa profesional, era más bien familiar. Quedó desconectada del ambiente, y cuando volvía no se encontraba con sus compañeros; esa etapa de su vida profesionalmente la vivía más en Italia. En Italia ella vendió bastantes obras”, manifestó Neumann.

Según lo expresado por su marido, la producción de Lily Salvo no fue numerosa: “Producía muy poco porque le llevaba mucho tiempo hacer un cuadro. Era muy perfeccionista, estaba meses con cada uno. De pronto no le gustaba cómo quedaba y empezaba de nuevo. En los últimos años se pasaba el día en el estudio, desde la mañana hasta la noche, con sus colores, con sus fotografías, con sus recortes de diarios; se volvió muy trabajadora los últimos veinte años”.

En ocasión de la exposición llevada a cabo en marzo de 2020, la directora del Museo Blanes, Cristina Bausero, afirmó en el catálogo que “las mujeres, protagonistas de su obra pictórica, aparecen una y otra vez en diferentes situaciones: algunas muy realistas, otras por el contrario casi irreales, referenciales a un mundo surrealista u onírico, y con una intención de denuncia de las complejidades propias de la mujer en nuestra sociedad”.

A su vez, la crítica uruguaya Martha Canfield escribió que en la pintura de Lily se ve “su necesidad expresiva y ética de configurar asimismo la parte más infame del ser humano y por tanto los horrores de la dictadura, torturas y crímenes, que la llevaron a alejarse de su país para siempre”.

Luis Camnitzer, amigo y profesor de Lily, declaró que “sus obras están comprometidas con un feminismo que, aunque en el arte todavía no se había articulado con la claridad de hoy, para ella ya se había convertido en una causa inescapable. El error (más mío que de ella) en nuestras discusiones fue que partíamos de asuntos referentes al arte y no percibíamos que había que entrar por el lado político”.

El crítico italiano Alessandro Riva expresó que “esta pintora esquiva, reservada, de modales al mismo tiempo simples y aristocráticos, ha logrado crear una galería de personajes inquietantes y melancólicos, trastornados y distantes, que nos hablan silenciosamente de sí mismos”.

Lily Salvo falleció inesperadamente en Roma, en 2010, a los 82 años de edad ■

Roberto SAPRIZA

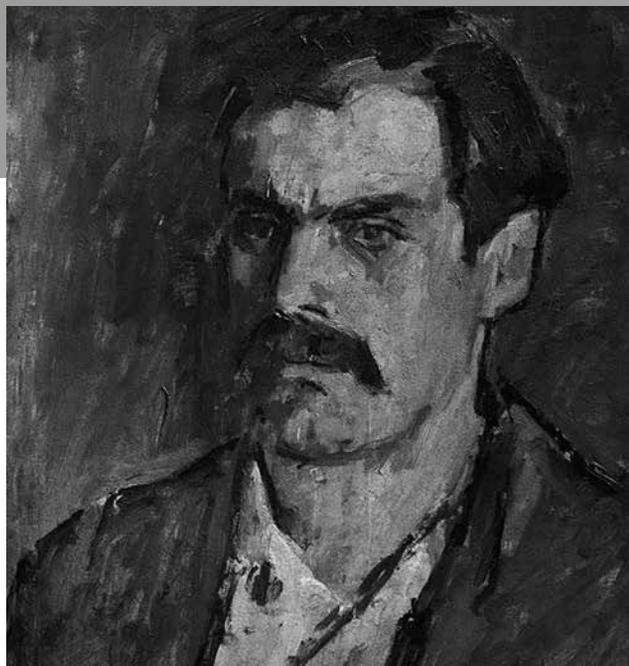
Amigo, entusiasta y patrocinador

Hay veces que la amistad se prolonga en el tiempo, y sin advertirlo, puede llegar a cubrir buena parte de la vida. Ese fue el caso de la relación entre Gonzalo Fonseca y Roberto Sapriza (1922-2017). De niños fueron compañeros de clase en la escuela, y su amistad se prolongó a lo largo de toda la vida. En muchas ocasiones las circunstancias fueron propicias y los dos hacían cosas cercanas o complementarias; en otras esperaron el reencuentro, sin importar que el destino fuera remoto y que la distancia se impusiera.

Estos dos amigos compartieron el tiempo pero no sus profesiones. Fonseca fue artista, pintor y escultor, en tanto que Sapriza se dedicó a los negocios en el ramo de la agropecuaria. Pese a ello, Roberto se relacionó con el arte desde muy joven; estudió literatura con José Bergamín, fue amigo de Paco Espínola, Sábat Pebet y Susana Soca, entre otros escritores, y concurrió a las charlas que impartía el maestro Joaquín Torres García en las aulas de la Facultad de Humanidades y Ciencias, en aquel edificio soberbio, a metros de la bahía de Montevideo, donde muchos jóvenes se acercaban a conocer a este hombre venido desde Europa y que traía en su lenguaje el Universalismo Constructivo como bandera.

Tal vez a esas charlas concurriera con Fonseca, pero lo que importa es que esa cercanía con el arte (e incluso con la cocina del arte), con la armadura formal de artista que cubre al creador, y que en el caso de Torres García tenía un misticismo especial para él, fue algo que le llegó en profundidad a Sapriza, aunque no se convirtiera él mismo en artista plástico. Sus numerosos viajes a Europa y América le dieron el conocimiento de primera mano, ya que priorizaba las recorridas a museos y exposiciones.

Cultivó una fecunda y cercana frecuentación al maestro Torres García y luego a otros pintores como Francisco Matto, Augusto Torres, y destacado siempre, al amigo de la infancia: Fonseca. Lo mismo ocurrió con varias personalidades que se acercaron a estos jóvenes talentosos e iracundos que irrumpían en la década del 50 con una posición bastante singular en el mundo del arte uruguayo, generando círculos de interés más allá de lo artístico. Entre las figuras de todas las horas que consideraban al Taller Torres García como suyo debe mencionarse también al arquitecto Ernesto Leborgne (1906-1986),



otro amigo de Sapriza que compartió con él la tarea de difusión y apoyo. Ellos fueron los primeros que se atrevieron, que confiaron en el talento y en la calidad de estos pintores, y que aceptaron las obras constructivas y adquirieron las pinturas producidas por la gente del taller.

Sapriza fue de los coleccionistas más importantes en su momento. Tuvo en su colección siete cuadros de gran tamaño realizados por el maestro Torres García, además de una gran cantidad de obras de artistas alumnos del TTG que, con fuerza y entusiasmo, se abrían paso con sus actitudes plásticas: Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Augusto y Horacio Torres, José Gurvich, Manuel Pailós, así como de otros consagrados como Rafael Barradas, además de una importante colección de piezas de origen precolombino, africanas y europeas.

Se desempeñó, en más de una ocasión, como jurado y curador en exposiciones dentro y fuera del país. Sapriza alternó la literatura —esporádicamente ejerció como profesor en el Colegio Seminario— con su actividad comercial. Escribió la novela *El puerto y Arturo*, publicada en 1948 con la tapa diseñada por Fonseca; el libro de “notas” *La verdad de las cosas* (1966), *Por extraños caminos* (1971, poesía), *Gonzalo Fonseca, sobre los muros* (2008) y escribió crítica de arte en *El Bien Público*, *Removedor*, *Marcha* y *El País*.

No es necesario imaginar el sentido profundo y necesario que apoyos como estos significaron en las noveles carreras artísticas de los creadores del constructivismo pictórico. El apoyo de Sapriza fue importante, como escritor en la generación de contenidos y en la práctica por su ayuda económica; fue, sin duda, un colaborador de todas las horas, integrante del grupo que se reunía en la casa de Francisco Matto a conversar,

a conocer y compartir el trabajo de los pintores. Otro de los integrantes del TTG con el que mantuvo amistad fue Manuel Pailós. Sapriza visitaba a Pailós en su taller en la zona del parque Rodó, donde la obra de uno tenía la respuesta en el apoyo y la convicción del otro, en el entendido de que el arte debía tener un mejor destino y un mejor destaque dentro de la consideración de la sociedad uruguaya.

Al hablar de Roberto Sapriza, lo que permanece como legado presente e invaluable es el apoyo que significó para un número importante de compañeros del TTG. Se lo recuerda como un gran entusiasta, siempre presente, siempre cercano. Fue amigo y compañero de todos, mantuvo un fuerte vínculo con Augusto Torres, tanto en Montevideo como en Barcelona. Además, fue durante años un viajero incansable. Desde 1940 hasta mediados de los años noventa no hubo destino que no alcanzara, destacándose su predilección por los viajes a paí-

ses europeos, para visitar sus museos. A su amigo Fonseca lo encontró en diversas etapas de su periplo existencial: desde el Cerro a Europa, pasando por Nueva York y por varias capitales europeas. En el primer viaje que hicieron juntos, en 1953, recorrieron Italia y Estados Unidos. Su pasión por la pintura del TTG, sumada a su creencia de que ese arte "importaba", que era valioso, convirtieron a Sapriza en un gran dinamizador en algunos lugares distantes, que sirvió para promover y poder apreciar la creatividad de estos pintores. Es inolvidable y siempre está presente su sentencia: "El trabajo hecho con gusto y con amor siempre es una creación original y única".

Este hombre, apasionado patrocinador del arte del TTG, falleció en mayo de 2017 a la edad de 95 años. Estos datos fueron expresados con amor filial por su hijo Juan Andrés, residente en Estados Unidos de América ■

Edwin STUDER

Entre el muralismo y la pintura

Su impronta y su legado más personal lo constituyen las obras muralísticas que Edwin Studer logró plasmar en espacios públicos, edificios e instituciones de nuestro país y en el exterior. Además, tuvo una destacada participación como pintor de variada paleta.

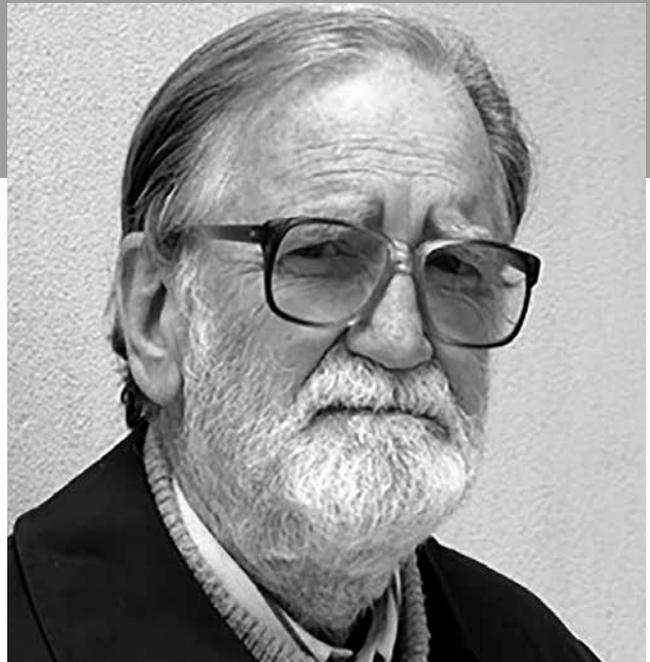
El desarrollo, el trabajo y la creatividad, en su etapa muralística, lo señalan como uno de los más importantes artistas de los años sesenta y setenta. Fuertemente relacionado con lo arquitectónico, las obras de Studer conviven en nuestro presente desde disímiles espacios.

Edwin Studer había nacido en Montevideo en el año 1924 y era hijo de emigrantes de origen suizo. A los 22 años, a finales del año 1946, se integra a las clases del Taller Torres García. Recibe del maestro Torres las primeras herramientas en el arte constructivista que enseñaba. El joven discípulo permanecerá en el TTG hasta 1955. En la 56.ª Exposición del Taller Torres García en el Ateneo de Montevideo, que se realiza al año siguiente a cargo de los discípulos de Torres García, Studer participa configurando la primera de una serie extensa de exposiciones colectivas e individuales.

En 1953, estando todavía en el TTG, Studer recibe la primera propuesta muralística. Se trató de una obra mural de 18 metros cuadrados encargada por el Estudio Payssé Chappé Monestier. Empieza así una extensa colección de obras de gran porte —algunas propuestas por el artista a través de concursos y otras encargadas por diversos estudios, arquitectos e instituciones nacionales como extranjeras—. Esa lista alcanza a casi veinte obras concretadas a lo largo de una carrera que llega hasta el final de los años setenta.

En el año 1966, Studer realiza un mural de 62 metros de largo en ladrillo labrado, que bordea el espacio exterior y el jardín del Edificio Beau Lieu.

Entre las obras en que participó Studer, se destacan al menos dos por su singularidad, importancia y trascendencia. En primer lugar, el Urnario del Cementerio del Norte, en Montevideo. El proyecto fue concebido por el arquitecto Nelson Bayardo en el año 1959, en su carácter de técnico municipal, habiendo colaborado José Tizze, también funcionario de la Intendencia de Montevideo, como asesor en estructura,



y Edwin Studer en el diseño del mural.

Se trata de una construcción en prisma de dominante presencia en el espacio enjardinado. Su capacidad puede albergar de manera digna y respetuosa 18.000 urnas funerarias. La altura del edificio es mayor de diez metros y tiene una base de treinta y seis metros de lado. Su aspecto solemne se refuerza con la presencia de su hormigón visto.

La participación de Studer en el conjunto funerario consistió en presentar un enorme mural construido en hormigón, que da fuerza al conjunto, en una zona despejada de donde es posible una inmejorable visualización de la obra.

En el año 2014, la Comisión del Patrimonio, mediante una resolución oficial, declaró Monumento Histórico Nacional al Urnario N.º 3 del Cementerio del Norte.

Esta obra fue seleccionada para integrar la exposición *LATIN AMERICA IN CONSTRUCTION: ARCHITECTURE 1955-1980*, en el año 2015, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).

Por lo general, a la obra muralística de Studer —en especial, el Urnario— se la considera dentro del movimiento llamado “brutalismo”, estilo arquitectónico que apareció en 1950 en Gran Bretaña. Se caracteriza por construcciones que muestran los materiales vacíos y los elementos estructurales visibles en el diseño decorativo. El estilo usa hormigón visto o ladrillo, negando estructuras geométricas, y una paleta de colores monocromática. Otros materiales usados son acero, madera y vidrio.

A finales de la década del setenta, Edwin Studer, junto a otros compañeros del TTG, Julio Alpuy y Josep Collell, colaboraron con su arte en la ornamentación de la construcción

del nuevo edificio de la Embajada y Consulado de Uruguay en Buenos Aires.

Fue el arquitecto, catedrático y autor de relevantes obras, Mario Payssé Reyes (1913-1988), el autor del soberbio edificio de la avenida Las Heras, en la capital de Argentina. Se trata de un basamento de tres pisos, separado por una planta libre hacia la torre de nueve pisos ubicada en una esquina. El proyecto fue concebido en 1977 y la obra de los artistas fue incorporada a la construcción de manera natural.

Hay dos obras del pintor y muralista Edwin Studer en el edificio. Se compone por volúmenes entrantes y salientes de hormigón. El más visible (de 6,90 x 2,55 metros) se encuentra sobre la fachada exterior, en el tercer nivel. El otro mural es de mayor tamaño (de 8,30 x 2,5 metros). Se utilizó como fondo para la recepción, cuando funcionaba allí la legación de nuestro país. En la actualidad, el edificio fue vendido y se utiliza como centro de enseñanza universitaria.

Entre las variantes que utilizó Studer para la construcción de sus murales estuvieron el mosaico, el azulejo, la cerámica y los *vitreaux*.

En los años ochenta, el artista volvió a la pintura de caballete, generando una obra donde lo figurativo da paso a lo constructivo en lecturas de colores con mayor intensidad.

Studer tuvo la ocasión de hacer varios viajes de estudio a París, Madrid y Nueva York, siendo el primero en 1980, luego en 1987, 1992, 1997 y 1998.

Estuvo casado con la arquitecta y artista plástica Raquel Corbacho (1930-2007), alumna de José *Pepe* Montes, con numerosas exposiciones colectivas e individuales.

Edwin Studer falleció el 23 de setiembre de 2003, en Montevideo, a la edad de 79 años

Su obra muralista abarca casi tres décadas, dedicadas al hermanamiento del arte con la arquitectura de manera funcional y presente en decenas de obras realizadas.

Obtuvo varios premios en muchos concursos oficiales y privados.

Sus obras se encuentran en colecciones privadas de Uruguay, Argentina, Brasil, Chile, Perú, Ecuador, México, Venezuela, Estados Unidos de América, Canadá, España, Francia, Italia, Alemania, Bélgica, Suiza, Austria, Japón, Emiratos Árabes y China ■





Augusto TORRES

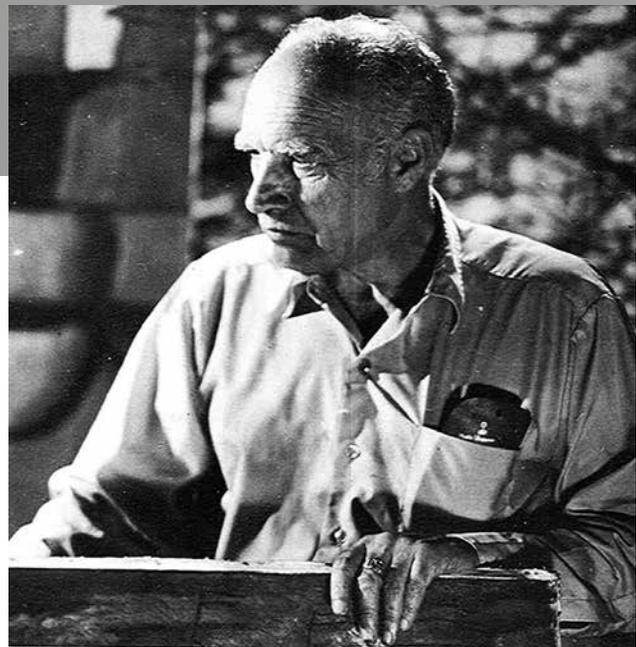
Orientador y pintor mayor

Augusto Torres fue el segundo hijo de Torres García y Manolita Piña, y uno de los más dotados alumnos y seguidores de la obra de su padre. Con solo 14 años, en 1928, el adolescente hizo dibujos sobre el arte precolombino y las culturas ancestrales para el desaparecido Museo del Trocadero en París, hoy Museo del Hombre, donde además trabajó en el catálogo de las piezas. Esta es una temprana muestra de la capacidad y la creatividad que traía consigo el primer varón de los cuatro hijos (Olimpia, Ifigenia y Horacio eran sus hermanos) que tuvo el maestro del constructivismo. Augusto había nacido en una pequeña ciudad de Cataluña, en Tarrasa, en el año 1913. Además de las enseñanzas que seguramente recibía a diario de su progenitor, el joven Augusto estudió con el escultor Julio González, y luego pintura en la academia de Amédée Ozenfant, antes de que los Torres abandonaran Europa y cruzaran el Atlántico buscando las playas de Montevideo.

La familia llegó a Uruguay el 1º de Mayo de 1934. Augusto tenía 21 años y trabajó, junto a su padre primero, en la Asociación de Arte Constructivo fundada un año después; luego se diversificará colaborando en las múltiples tareas que Torres García llevó adelante en sus primeros años montevideanos.

Cuando su padre comienza con las clases y luego con la formación del Taller Torres García (TTG), Augusto se desempeñará como docente de dibujo y de pintura. Durante la existencia del taller, el aporte personal de Augusto estuvo entre los primeros, apoyando, instruyendo y orientando a los nóveles aspirantes a pintores que llegaban atraídos por el aura de exigencia, profundidad y entrega en la enseñanza que se impartía. La convocatoria era fuerte, ya que el cuerpo docente estaba integrado por pintores que se destacaban. Desde los primeros tiempos en la calle Abayubá, Augusto fue una referencia ineludible, por su conocimiento y su carácter reservado, con propensión al silencio: no era amigo de las palabras fáciles, pero sí seguro, claro y preciso a la hora de hacer una corrección.

Augusto Torres se casó en el año 1951 con una de las alumnas de su padre, la pintora Elsa Andrada. De esa unión nació su hijo Marcos, también pintor, que se dedica a la pintura china. Desde muy chico, Marcos estuvo integrado a las jornadas del taller en el Ateneo y pudo compartir muchos mo-



mentos y conversaciones mantenidas entre su padre y otros compañeros del TTG. “Tengo muchos recuerdos de las reuniones en el Ateneo, donde estaba el Taller Torres García, de las clases allí y de las clases en casa, a las que algunas personas venían directamente a pintar, como Teresa Olascuaga. También acudían otros pintores a mostrarle las obras a Augusto. Se pasaban un largo rato comentándolas y escuchando las correcciones que él les hacía”, dijo Torres Andrada.

Augusto fue uno de los profesores destacados del taller en la primera época. Luego vendrían Julio Alpuy, José Gurvich y Gonzalo Fonseca, siempre bajo la mirada del maestro Torres García, cuya salud menguaba a medida que el TTG crecía, hasta llegar a su fallecimiento el 8 de agosto de 1949, a la edad de 75 años. La ausencia del maestro llevó a la acefalía en la conducción del taller. Todos los integrantes le pidieron a Augusto Torres que asumiera la dirección, pero no quiso aceptar y eligió otro camino. “Cuando murió Torres García, decidieron que Augusto lo sucediera ya que, después de todo, mi padre fue el instructor principal del taller desde un principio. Directa o indirectamente todos recibieron sus enseñanzas. Después, más adelante, se fueron formando los otros profesores, según la enseñanza torresgarciana, y la transmisión del oficio que él les dio”, indicó Marcos.

“Mi padre logró dejar de lado la presunta dirección del TTG y sugirió otra variante: propuso que se organizara un grupo de gente, como en la Presidencia de Uruguay en ese entonces, un colegiado, y de esa forma quedaron siete maestros: él, Horacio, Matto, Alpuy, Gurvich, Fonseca y Pailós, en la dirección del taller”. De todas maneras, “la gente igual le pedía las correcciones a Augusto. Entonces él decía que no, que era mejor que todos corrigieran a todos y ahí fue que apareció la

famosa «arpillera». Lo que cuento es producto de recuerdos míos y de otros”, admite Marcos, subrayando el largo tiempo que ha pasado desde esos hechos. “El contexto para entender las reuniones periódicas era que se mostraba la arpillera una vez por semana, se ponían en semicírculo los nuevos cuadros y se leía algo de Torres-García”. En el momento a que se hace referencia, el taller se reunía los domingos por la mañana en la sede del Ateneo. Los encuentros tenían como finalidad la lectura de pasajes de la obra de Torres García y la presentación de los trabajos realizados en la semana. Ese orden podía cambiarse y comenzar revisando las obras de los integrantes. “La arpillera era el lugar en que cada cual colgaba lo que había producido en la semana y lo mostraba, y todos los compañeros iban viendo qué era lo que pasaba con ese cuadro; era una especie de corrección general por parte de todos los presentes. Todo el mundo corregía a todo el mundo, eso originalmente fue una idea de Augusto”, afirmó Marcos.

La visión que tiene el hijo sobre los métodos pedagógicos de Augusto es importante para entender esa búsqueda de los discípulos de que su trabajo fuera visto justamente por él: “Augusto tenía mucha paciencia para corregir. Su forma de corregir era muy particular. Dicen que de joven era más drástico. Julio Mancebo, que empezó a pintar muy joven, le tenía terror porque él solía aproximarse sin hacer ruido, de espaldas a Mancebo, para ver cómo trabajaba. Y eso solo Augusto lo hacía. Años después me di cuenta de por qué hacía eso, y es muy necesario para conocer cómo está la persona y su grado de concentración; no se puede pintar bien si no se tiene un estado de concentración que fluya hacia el cuadro. Hay que estar muy relajado, muy atento, y tener una muy buena coordinación de la motricidad fina. Es fundamental vigilar la actitud de la persona para hacer correcciones un poco más profundas en relación con cómo eso se está manifestando en la obra; por ejemplo, cuando se hace pintura china es sustancial la posición de la espalda, si no es la correcta los trazos nunca van a salir bien. Por otra parte, en la pintura de caballete es importante mirar cómo la persona está midiendo, si es una naturaleza muerta tiene que medirse constantemente; creo que por eso los pintores tienen arrugas originales: cierran un ojo, tuercen la cara, cierran el otro, hacen cosas muy extrañas con tal de poder ver bien y de ir tomando las medidas, si se mueven del lugar en donde están trabajando desde un principio se les falsea toda la composición del natural. Hasta que la persona toma los hábitos necesarios para medir y dibujar hay que observar bien cómo lo está haciendo. Cuando yo tenía 12 años y lo veía examinando, Augusto tenía una forma de corregir muy suave, mostraba lo que podía mejorarse del cuadro y todos salían de lo más contentos porque no les decía que borrasen todo y empezaran de nuevo”.

Según su hijo y todos los que lo conocieron, Augusto era una persona muy reservada, casi silenciosa. Mantenía una postura muy sólida frente a algunos avatares que se producen en las relaciones humanas: “Si usted lo escuchaba, él hablaba; si el otro se ponía a hablar mucho, él se callaba. Si usted creía que sabía todo sin mucho fundamento, él no le iba a explicar «ni cinco». Era muy difícil tener una discusión con mi padre. No daba la base para discutir, excepto que hubiese un tema muy específico”.

El hijo de Augusto era un niño en esos momentos. Otros integrantes del taller también concurrían acompañados de sus hijos, de modo que había una pequeña comunidad infantil que correteaba entre los pintores y sus obras. Entre esos niños estaban “la hija de San Vicente, la de Pailós, la hija de Rosani, a veces uno de los hijos de Sapriza y yo mismo; jugábamos como podíamos, porque la verdad es que aquellos pintores tenían una especie de absorción tremenda en el oficio”. Era posible recibir algún rezongo, sobre todo cuando alguna obra pasaba a ser blanco de la puntería de un revólver infantil: “Usé como diana de tiro una madera de Matto. Yo tenía un revólver que disparaba flechitas con ventosas y con él practiqué el tiro al blanco en la madera constructiva”. Su primo Demián tampoco se quedaba atrás, “hacía otras travesuras hasta que una vez Gurvich —según me relató el propio pintor— lo llamó y le pasó los nudillos por el cuero cabelludo y ahí fue que perdió las ganas de patear los tobillos y otras diabluras que hacía”. Marcos reconoce que el lugar “era muy agradable para nosotros y ellos tenían mucha paciencia. Las reuniones duraban dos o tres horas. Si llegábamos a las diez y terminábamos a las doce había sido muy rápido. De ahí nos íbamos a la casa de mi abuela materna, Emma Etchandy, que no estaba muy lejos, a comer fideos o ravioles. Mi abuela paterna, Manolita, prefería recibir visitas a la hora del té”.

El período que Marcos tiene más presente es el que prolonga la existencia del taller más allá de los deseos de muchos de sus integrantes, partidarios de cesar la actividad. Es el posterior a 1962 y se extenderá hasta 1967. “Entre semana funcionaba como un taller, iban los alumnos con sus caballetes, con sus cosas y pintaban, hacían dibujos al natural, haciendo cada cual lo suyo y, de vez en cuando, una o dos veces a la semana, Augusto pasaba por ahí y aportaba sus comentarios; pero el que estaba al frente en aquella época era Manuel Pailós. Algunos hacían moldes de espuma plast para construir piezas en las que después volcaban cemento, otros trabajaban en madera, pero básicamente lo que hacían era pintar naturalezas muertas y piezas abstractas. Pailós se molestó cuando se cerró el taller. A mí me dolió mucho porque al final tuvieron una idea brillante, se turnaban; algunos domingos me quedaba en lo de Pailós, con Georgita, y comíamos ahí y después mis pa-

dres pasaban a buscarme y tomábamos el té; otros domingos veíamos las correcciones en la arpillera, pero empezó a ser un poco más liviano. Porque en general eran muchas horas, también me acuerdo de ir al taller particular de mi padre, a las cinco o a las seis de la tarde y llegaban las ocho y ellos seguían concentrados. Otros pintores venían a casa, como Teresa Olascuga, que hacía sus composiciones constructivistas con el compás”.

El TTG cerró sus puertas finalmente en julio de 1967, como taller y como centro de enseñanza de arte. En su lugar abrirá el nuevo Museo Torres García en la misma locación, hasta su cierre definitivo, al cesar el contrato de alquiler con la administración del Ateneo, en 1975. “Conversamos varias veces sobre el cierre del taller, nunca me hizo gracia que cerrase. Sería porque era un ambiente muy entrañable y yo lo pasaba muy bien, pero por otra parte le veía una importancia muy grande ya que nuestra vida giraba en torno a la pintura practicada como comunidad. No se trataba de talleres aislados; aunque los artistas trabajasen en sus casas siempre se reunían a comentar y a retocar sus obras. De alguna manera, ninguna de las obras de los integrantes del taller en esa época era completamente individual: alguien debió opinar, aportar alguna idea, proponer un cambio, un ajuste. Era lo que se pasaban haciendo todo el tiempo; hablaban un poco de cualquier cosa y después se sumergían en el mundo de la pintura y ahí se perdían los artistas en la nebulosa de la estética, suspendidos en el tiempo”, recordó Marcos.

La posición por la afirmativa de Augusto Torres, con referencia al cierre del taller, se debió a que entendía que “se estaba llegando a una especie de amaneramiento dentro de lo que es constructivismo, que empezó a repetirse como un cliché y, por otro lado, muchas de las personas que iban ahí estaban disolviendo el rigor con que se impartían el cultivo de las artes y la transmisión como un oficio, como un taller. Se estaba volviendo una cosa más social, más una especie de club artístico y cultural; eso diluía los valores. Tampoco ayudó la presencia de esas personas que se creían que sabían mucho”, sostuvo Marcos.

Augusto viajó a Estados Unidos con una beca que le dio la New School, en 1960. “Esa beca se la consiguió el suegro de Fonseca. Augusto y Fonseca eran muy amigos, por lo que su suegro consiguió esa oportunidad para que Augusto se quedara un par de años en Nueva York. A mis padres no les gustó demasiado Estados Unidos, sobre todo con la crisis de los misiles. Nos volvimos a Montevideo en 1962, si mal no recuerdo”. En ese viaje pudo estudiar aspectos de la cultura indígena norteamericana y otros referidos al arte y a las diferencias que apreció entre las zonas urbanas y las rurales de ese país.

La amistad entre los integrantes del taller se mantuvo más allá de su cierre, muchos se siguieron viendo, visitando y carteando cuando la distancia lo imponía. “De vez en cuando íbamos a visitar a Gurvich al Cerro. Pasábamos las tardes allí. No era algo muy frecuente pero lo suficiente para ver cómo trabajaba. A Gurvich le dio un *surmenage* [forma antigua de llamar a los cuadros de estrés]; era un trabajador infatigable, hasta diría un trabajador compulsivo, le dio una especie de agotamiento y el médico le prohibió que tocara el pincel. Se fue a veranear al balneario Solís y nosotros también fuimos a una casa que habíamos alquilado y nos veíamos con él todos los días. Íbamos a la playa y comíamos unos asados espectaculares que preparaba Gurvich. Él cocinaba muy bien y Alpuy también; Augusto no era amigo de la cocina. Esos encuentros terminaban tardísimo y nos volvíamos cada cual a su “rancho”. Era muy cordial la relación entre ellos y siempre tenían tema, no sé cómo hacían, porque se vieron todos los días durante ese mes en Solís, pero siempre tenían tema de conversación”.

La mayoría, o al menos el núcleo más primigenio del TTG, tuvo una oportunidad especial para poder reencontrarse. Fue en Nueva York, en el año 1970, en ocasión de la exposición sobre Torres García en el Guggenheim. “Nosotros nos quedamos en la casa de Alpuy. Se reunían en Nueva York los que quedaban del taller: Fonseca, Alpuy, mi madre, Gurvich, Augusto y Matto. También estaban Glauco Capozzoli y Luis Alberto Solari, un hombre muy agradable. Nos reuníamos para cenar en el taller de Julio Alpuy, lo pasábamos muy bien. Por la mañana Julio y Augusto se encargaban de sus labores plásticas y ahí fue la única vez que lo vi trabajar con la modalidad del aguafuerte”. [La que vio es una pieza exclusiva, no existe otra obra grabada en metal por Augusto Torres]. “A él toda la compleja técnica del grabado lo disuadió un poco. Gurvich iba y venía. También íbamos a visitar a Horacio: era un ambiente muy cordial, muy afectuoso, una continuación del ambiente del taller, se recreaba la atmósfera de los años anteriores en Montevideo”, manifestó Marcos.

Augusto y su esposa, Elsa, mantenían un “diálogo más allá del habitual”, que se expresaba en el trabajo, en la pintura y en la permanente retroalimentación de la que se nutrían para la ejecución y concreción de las obras que realizaban. En este sentido, la visión de Marcos ayuda a desvelar aspectos casi íntimos de esa comunidad en la creación: “Ellos hacían sus trabajos y se los mostraban uno al otro, se los corregían recíprocamente y se hacían mutuas sugerencias. Es complicado decir que la obra de cada uno fuera completamente individual, son obras hechas con mucha colaboración. Eran memorables sus «diálogos pictóricos». Mi madre tiene muchos cuadros de estilo metafísico, productos de cierta época en

que tuvo una gran influencia de Giorgio de Chirico y del uso de la medida áurea, porque ella medía rigurosamente lo que hacía. Augusto le contestó haciendo un cuadro con elementos metafísicos también. Tenían su diálogo verbal y su diálogo a través de imágenes, es complejo explicar cómo funcionaban en el taller, en casa el círculo era más restringido". A partir de 1973 y hasta su muerte, vivirán alternando temporadas entre Barcelona y Montevideo.

El hijo de Augusto expresó que "existe un aspecto de Augusto que no es tan conocido pero es muy importante: prácticamente todos los días leía la obra de Torres García. La estudiaba con gran cuidado. Normalmente lo veía, en la mañana y en la noche, estudiando algún texto, porque los escritos de mi abuelo no son nada fáciles. Él tenía cierta rutina para trabajar, antes de empezar a pintar, limpiaba y barría el taller hasta dejarlo hecho un jaspe y, después del desayuno, dedicaba un

rato a leer. Si tenía algo en proceso que dependiera de la luz trabajaba en esa obra más temprano, para tener más horas de luz, y dejaba la lectura para la tarde. Y en la noche, antes de cenar, como tenía obsesión con los dibujos, hacía sus croquis y todas esas cosas. Manejaba su día con base en la luz, eso es bueno para conocer cómo trabajaba".

En nuestro país, Augusto Torres realizó una serie de murales: en 1944 en el Hospital Saint Bois, en 1954 en la sede del Sindicato Médico del Uruguay, además de la participación en murales de diversos edificios de los notables arquitectos Antonio Bonet y Ernesto Leborgne. Realizó varias exposiciones individuales en Montevideo, Buenos Aires, Madrid, Barcelona, San Pablo, Nueva York y participó en más de cien exposiciones colectivas del TTG, entre ellas las de Washington y de Austin.

Falleció en Barcelona en 1992 ■



Horacio TORRES

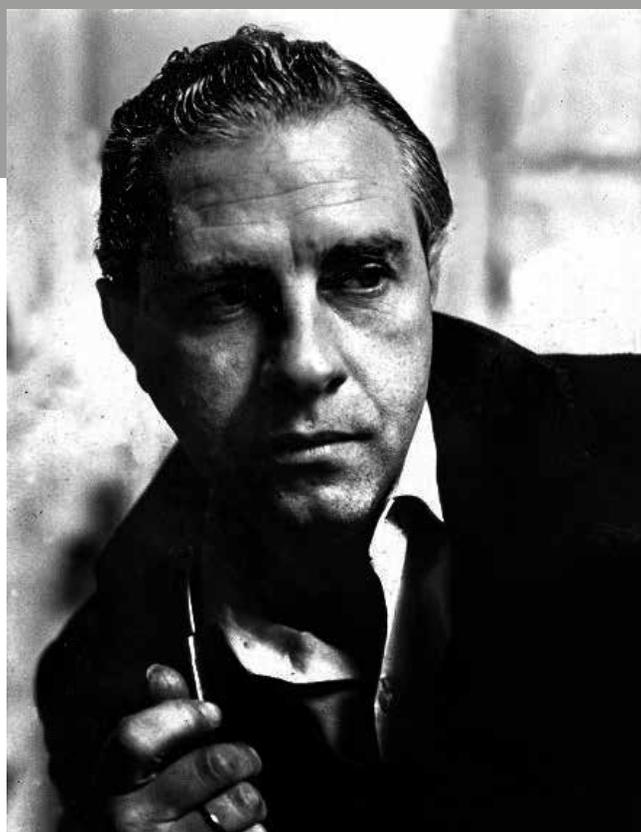
De la abstracción a lo figurativo

Desde muy joven tuvo una vinculación estrecha con la pintura, aunque en su juventud el interés estaba puesto en varios frentes; entre sus clases de natación y las de violín con el maestro David Julber, las artes plásticas se disputaban los horarios del joven Horacio Torres, el hijo menor de Joaquín Torres García. En las clases de violín conoció a José Gurvich, también estudiante de ese instrumento. Los dos ya tenían la pintura como camino creativo, pero en un lugar secundario. Es Horacio quien invitó a Gurvich a acercarse al taller de su padre. La pintura terminaría ocupando la vida de Horacio, que se convirtió en un destacado exponente de este arte.

Había nacido en 1924, en Livorno, Italia, donde su padre se había afincado para producir juguetes didácticos en serie. De allí se fueron a París y el itinerario europeo finalizó en Madrid donde la familia permaneció un año escaso, en 1934 cruzan el Atlántico y llegan a Montevideo. Con apenas 17 años, el joven Horacio obtuvo el premio al retrato del Salón Nacional de Bellas Artes de Montevideo. Un año después viajó a Perú y Bolivia con un grupo de artistas del TTG para estudiar el arte precolombino.

Durante dos años, entre 1955 y 1957, recorrió Europa; vivió en la Ciudad Internacional Universitaria de París desde donde visitó a artistas mexicanos y otros viejos amigos de su padre. En 1957 ganó el Premio del Salón Municipal con su obra *Mardi Gras*, hoy en el acervo del Museo Blanes, y en 1966 consiguió el Premio Juan Manuel Blanes concedido por el Banco de la República.

En 1960, se casó con la argentina Cecilia Buzio, alumna del Taller Torres García. El conocimiento con la que sería su esposa tiene como antecedente la vecindad; la familia de Cecilia, de 19 años, vivía a dos casas del hogar de los Torres. La joven asistía a tomar clases en el taller con José Gurvich y ahí conoció a Horacio y comenzaron la relación. “Cuando llegué a inscribirme, José Gurvich me preguntó el nombre y lo escribió en la punta de una página del diario que estaba leyendo. Lo que aprendió no era académico. Te enseñaba a ver todo desde un punto de vista plástico, a ver la realidad en la propia obra, no a copiar la realidad. Pero en lo que respecta a la pintura, reinaban la disciplina, el trabajo y el rigor. Una



vez por semana había reuniones donde discutíamos sobre las obras que cada uno presentaba. No había egos en juego como ocurre hoy en el arte. Poner tu obra en juicio ante la comunidad del taller era un ejercicio de desprendimiento de la subjetividad”, dijo Buzio.

La estadía de Horacio en Montevideo finalizó en 1969, cuando tomó la decisión de embarcarse, junto a su mujer y sus tres hijos, en un barco carguero que lo llevaría a recorrer la costa atlántica, recalando de puerto en puerto, como deseaba, en una travesía de un mes, hasta llegar a Nueva York en 1970. En esa ciudad vivían algunos pintores que habían pertenecido al taller, como Gonzalo Fonseca y Julio Alpuy, que ya estaban radicados y con una inserción en el medio bastante avanzada. Muy pronto ese número aumentaría. En diciembre de ese año tuvo lugar la exposición de Torres García en el Guggenheim Museum de Nueva York. En esa ocasión llegan Francisco Mattio, José Gurvich, Augusto Torres y Manolita Piña, cada uno con su familia. La esposa de Horacio “era la única que hablaba inglés en la familia. Pasé de cambiar pañales a traducir cartas, a ser intérprete y a estar en comunicación con el museo”, rememora Cecilia.

La determinación de permanecer en la ciudad comenzó a dar sus frutos. Buzio recuerda: “Horacio había decidido dedicarse a la pintura figurativa, tras haber experimentado mucho con la abstracción. Yo no estaba separada de eso. Casi

podría decir que era algo nuestro. Yo lo ayudé en todo sentido: desde posar para él hasta ser su representante ante galerías y museos". En ese tiempo el matrimonio tuvo gran amistad con el escultor Michael Steiner, el crítico Clement Greenberg y el curador Kenworth M. Moffett, que fue el que organizó la primera exposición de Horacio Torres en el Museum of Fine Arts de Boston (1974), y con destacados pintores: Jules Olitski, Marcelo Bonevardi, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Francisco Matto y Julio Alpuy. "Entre nosotros había lazos mucho más fuertes que los familiares. Éramos un grupo muy unido", evocó la viuda de Horacio.

Su período en Nueva York significó un cambio drástico en su pintura, abandonó el arte abstracto y geométrico y se volcó a lo figurativo. Con el apoyo de su amigo Clement Greenberg, crítico de arte que conocía de Montevideo, Horacio Torres in-

curcionó en el cambio. Fue su serie de grandes cuadros de desnudos la característica que lo hizo conocido en la gran metrópolis y que le permitió acceder a exposiciones de gran envergadura. En 1974 exhibió, en el Museum of Fine Arts de Boston, la colección de desnudos ubicados en un entorno renacentista, que fue lo último de su producción. Expuso en las galerías más prestigiosas de Los Angeles, Houston, Chicago y Nueva York. Sus obras ingresaron en las colecciones de los grandes museos norteamericanos.

Horacio y Gurvich fueron, en muchos sentidos, amigos entrañables a lo largo de la vida. En Nueva York se visitaban casi a diario. El fallecimiento sorpresivo de Gurvich, el 24 de junio de 1974, se convirtió en un presagio, ya que le seguiría poco después el de Horacio Torres, que morirá de cáncer a los 51 años, el 24 de febrero de 1976 ■



Rodolfo VISCA

Homo faber renacentista

Rodolfo Visca hijo no duda en indicar que su padre fue, en una manera amplia y completa, comprendido por la denominación de “*Homo faber*”, la antigua expresión latina que señala al “hombre que hace o fabrica” sus instrumentos y herramientas.

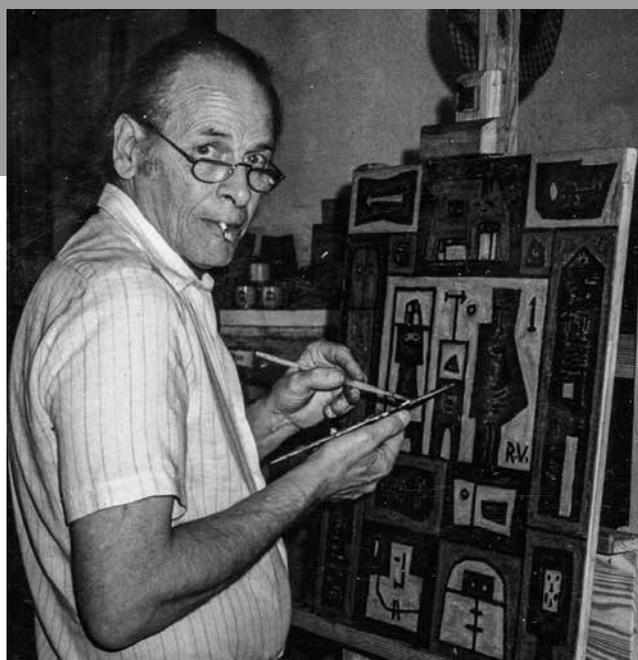
A lo largo de su vida como artista casi renacentista, abarcador de un amplio abanico del saber manual, forjador de materiales tan diversos como el acero, la cerámica, la madera o la pintura de caballete, Rodolfo Visca ha logrado tener un lugar singular dentro del conglomerado de jóvenes que se nutrieron de las enseñanzas de Joaquín Torres García, en el tiempo que este dirigió el taller que lleva su nombre.

Lo cierto es que Visca comenzó a concurrir a las clases del taller acompañando a su hermano Jorge, un poco mayor que él, cuando apenas era un niño grande, casi adolescente, atraído por el misterio, el instinto o la curiosidad sobre los saberes que convergían en ese sótano debajo del Ateneo, y que eran motivo de culto entre los aprendices voraces del arte y sus herramientas.

Fue, en suma, el alumno más joven que tuvo el maestro en sus años de enseñanza en Montevideo, galardón que Visca compartía con Julio Mancebo, un poco mayor que él.

Para su hijo Rodolfo Carlos —que no se ha dedicado al arte—, la pintura y su destreza se manifestaron de manera natural, sin restricciones, solo acotadas por el enorme bagaje cultural que la familia Visca venía consolidando desde hacía tiempo. El mayor y el más famoso de todos, el doctor Pedro Visca (1840-1912) fue el generador de experiencias y trabajo destacado, siendo de los primeros médicos en implantar la medicina clínica, y con esta, el trabajo hospitalario en nuestro país, luego del aprendizaje que recibió en Francia, de donde importó buena parte de su práctica médica, combinándola luego con la experiencia nacional.

Cuenta Rodolfo que su bisabuelo, el médico, “se casa, tiene hijos, y a su vez sus hijos se casan y tienen hijos; se crea una familia donde el interés por la cultura y por el desarrollo académico es muy acentuado. No es de extrañar que el último hijo de doce advierte que tiene un gran abanico para elegir, porque desde el hermano mayor de papá que estudiaba Me-



dicina, el que le seguía, que era Arturo Sergio Visca (profesor de Literatura, ensayista) y todos los demás, como Carlos Visca, que era historiador, mi papá tenía de dónde elegir y ver qué carrera seguir en la vida. Tenía primos arquitectos, ingenieros. Ocurrió que le interesó el arte. Empezó viendo a mi tío Jorge yendo a las clases; estaba asistiendo a un taller de arte, estaba aprendiendo lo que es la pintura, el dibujo, el manejo del color. Entonces empezó a acompañarlo, le empezó a interesar... De ahí salió el que llegó a ser, en su momento, el mejor esmaltista sobre cobre de toda Sudamérica”, afirmó.

Rodolfo Visca había nacido en Montevideo, 3 de setiembre de 1934. Y con solo 11 años se acercó al Taller Torres García de la mano de su hermano. Y permaneció formando parte del colectivo de artistas hasta 1958. Con referencia a su acercamiento al arte, su hijo dijo que “no es de extrañar que papá se haya inclinado a una rama de la cultura. Sí es de extrañar que, siendo el más joven, haya podido identificar su potencial y explotarlo cómo lo explotó, porque es eso lo que lo destaca. Se enfocó y lo explotó realmente bien. Se dedicó de lleno a su pasión, vivió de ella, pudo vivir de su pasión, mantener a una familia de cuatro personas y dejarnos «bien» después de su fallecimiento. Papá trascendió de una forma que mucha gente querría hacerlo”, indicó su hijo.

Otro de los integrantes del TTG, el pintor Manuel Aguiar, conserva recuerdos de cuando Rodolfo Visca concurría al taller. No lo menciona como un alumno haciendo dibujos o copiando del natural, sino interesado en aspectos más manuales relacionados con el arte, como los trabajos que realizaba usando los pomos de pintura en aluminio y que Julio Alpuy guardaba para, después de usarlos, enseñarle

al más joven determinado uso de superficie modificable siguiendo intereses creativos. Y es con estos materiales “especiales” que el joven Visca se abre camino en la creación y en el manejo de distintas superficies. Ese diálogo tan temprano lo irá moldeando como un artesano muy hábil en el manejo de distintos materiales. También en las épocas tempranas de su participación en las sesiones del TTG, Rodolfo fue modelo para que otros compañeros lo dibujaran. Es por eso que existen varios retratos de su padre pintados por los compañeros del taller, afirmó su hijo. Es probable que la apariencia del joven tallerista fuera el motivo para que le invitaran a posar como modelo, al igual que lo hacían otros niños y niñas que concurrían con frecuencia.

Su hijo no tiene recuerdos propios de los inicios de su padre en el TTG. Nació mucho después, en el año 1972. “[...] lo que tengo presente es lo que él me ha contado. Por ejemplo, cuando el viejo [Torres García] les daba una lección para hacer, se reunían y discutían qué era lo mejor para empezar”.

En el momento que comienza a ir al taller, “mi papá estaba haciendo el liceo, y el método de enseñanza de Torres también le gustó. El maestro era una persona muy abierta, le enseñaba a cualquiera que quisiera aprender, lo cual es muy bueno. Eso quedó inculcado en la forma de ser, tanto de papá como de mi tío Jorge o de cualquiera de ellos”, dijo su hijo.

El hijo de Visca subrayó un aspecto ya mencionado en este trabajo. Si el alumno demostraba interés, y además había capacidad o talento para que esa enseñanza prendiera, Torres García dedicaba lo mejor de su tiempo en conocer y templar a ese nuevo discípulo en el camino del aprendizaje del arte. “Papá vivía repitiendo los dichos de ellos: «El arte es para todo el mundo, pero no todo el mundo es para el arte». Lo cual es muy segregacionista, pero quiere decir que si no tenés talento, «volá». Es la realidad”, dijo el hijo del artista.

Visca estuvo doce años integrando el Taller Torres García. Durante ese tiempo consolidó su pasión por la elaboración artística, compartida con los compañeros, entre los que se destacan varios que fueron muy amigos y fraternales. De todos ellos, su hijo recuerda en primer lugar a Francisco Matto, uno de los integrantes mayores del TTG. Otro de los cercanos fue Manuel Aguiar. “[...] con José Gurvich eran como hermanos. Se llevaba muy bien con Guido Castillo, eran muy amigos y cuñados, con Julio Alpuy se querían mucho, también era compinche con Elsa Andrada”. Y lo destacó como “sumamente importante, amigo entrañable, diría, de Anheló Hernández. Se juntaban con Anheló y era una «explosión de sabor». Compartían anécdotas de cuando estuvo viviendo en México, de cuando estaban juntos en el taller. Invitaba a Anheló, a la esposa y a los hijos a comer a casa, o nosotros íbamos a la de

ellos. Con Anheló tenía una relación que no podría explicar. También era amigo de Guillermo Fernández, que fue alumno de Augusto Torres. Con Guillermo Fernández tuvimos una relación cercana, con sus sobrinos y con su hijo Fermín. Del mismo nivel, pero distinto, fue con Jonio Montiel. Con mi madre íbamos a la casa de Jonio en Costa Azul. Me acuerdo de largas veladas donde yo era un chiquilín de 4, o 5 años, viendo cómo papá, Montiel, Ramón Rial, incluso Guillermo Fernández, compartían charlas, o si no, se juntaban Montiel y Jorge con papá y eran tertulias realmente eternas. Cuando falleció Montiel, papá se sintió muy mal”, rememora su hijo.

La amistad con Jonio Montiel reserva para el hijo de Visca un recuerdo especial. Es que a Montiel lo rememora como a una persona generosa, capaz de regalar obras de su autoría a los hijos de su amigo: “Esto es para tu hijo, esto es para tu hija”, con el tono de voz profundo que tenía Montiel, que era una persona muy culta, muy académico, y con un nivel de conocimiento y hondura similar al de papá”.

La amistad entre Visca, su esposa y la viuda de Gurvich se mantuvo en el tiempo, fortaleciendo el lazo fraterno. El 10 de setiembre de 2009, a iniciativa y a costo de Totó Gurvich, se realizó una exposición retrospectiva en el Museo Gurvich en homenaje a la memoria de Visca, que había fallecido recientemente.

En 1956, sin desligarse del Taller Torres García, Rodolfo Visca es cofundador del Taller Sótano Sur, donde un grupo de otros compañeros del TTG realizan actividades artísticas y docentes en las disciplinas de cerámica, talla en madera, piedra y metales, especialmente en el esmaltado de cobre que tiene a Rodolfo como uno de los más interesados. Los compañeros que integran este conglomerado son: Carlos Llanos, Alceu Ribeiro, Jorge Visca, Gastón Olalde, y en forma esporádica, Manuel Aguiar.

De los momentos de Sótano Sur, Rodolfo hijo tiene presente la anécdota del “verde Venecia”, en la que, ante la insistencia de una persona asidua al taller, junto con su tío Jorge y su padre, elaboran como “a medida” el verde que buscaba. “Le hicieran una pátina verde en un trozo de bronce que él tenía. Recuerdo que Jorge le pregunta: «¿Pero qué tipo de pátina verde querés?». Esta persona le responde que quiere que sea una «pátina Venecia». Fue Jorge e hizo la mezcla que tenía que hacer: sulfato de cobre, amoníaco, lleva también ácido acético y otras cosas más; le hace la pasta, la pasa por la pulidora, y le dice: «Acá tenés, verde Venecia». Y era un verde flúor asqueroso, y el otro quedó recontento y terminaron a las carcajadas”.

También el hijo de Rodolfo Visca tiene presente el llamado “secreto para hacer el rojo del taller”. De acuerdo a su testimonio, lo tenía su padre y todos los alumnos de Torres.

Se trata del color rojo sangre, apagado, característico de la pintura constructivista de cierta etapa en el taller. “Lo que hacían era pasarse «la pelota». Cuando alguien se presentaba pidiendo la fórmula para hacer el color rojo siempre terminaban en papá. Sabían que a la larga les iba a hacer un «tacho» de pintura, y nunca les iba a dar la receta. Esa información se pasaba de padre a hijo. Augusto se la debe de haber pasado a Marcos, como papá lo hizo conmigo y con mi hermana [María Magdalena]. Nos pidieron que la guardáramos y que no la reveláramos, si no, se pierde el secreto”.

Durante un largo período, entre los años 1963 a 1982, Visca y su esposa presentaron al público sus trabajos de esmaltado en cobre y cerámica en la Feria de Libros, Grabados y Artesanías que se realizaba en el mes de diciembre en la explanada de la Intendencia de Montevideo.

“Un día apareció por el taller mi tío Jorge y le dice a mi padre: «Estamos intentando hacer talla en madera, ¿qué opinás? ¿Cómo podemos hacer?». Y papá le respondió: «Dame unos días y vemos...». Comenzaron a intercambiar conocimientos y empezaron a hacer tallas. Así fue cómo papá volvió a tocar el tema de las maderas y a mezclar técnicas de talla en madera con pintura y otras cosas. Ellos se movían en un círculo cerrado de amigos, de los que iban quedando vivos, porque papá era el menor de la familia Visca y el menor del Taller Torres García”, dijo su hijo.

El pintor Manuel Aguiar recuerda que Elsa Andrada le acercaba obras de su marido, Augusto Torres, para que Visca las restaurara. “Se dedicó a restaurar obras de arte. Iba a los remates, compraba obras, las restauraba y las vendía. Fue asesor en la parte artística para la casa Castells y fundador junto con Manuel Aguiar de la ACATTG (Asociación de Certificadores de Alumnos del Taller Torres García). Todavía tengo el sello guardado. Recuerdo a mi padre trabajando el logo para el sello. Papá lo propuso, y lo diseñaron entre todos. El sello estaba compuesto de un compás áureo, siguiendo la razón áurea, al mejor estilo constructivista. Se juntaban cuando venía una obra que no se sabía de quién era, o se suponía de quién era, se juntaban en el Sótano Sur o en donde tenían la sede, y mantenían discusiones eternas para determinar la autoría”, afirmó su hijo.

Para el hijo del artista, los encuentros con los amigos a veces eran multicausales. Eso ocurría con Marco Aurelio López Lomba (1920-1970), ceramista y plástico muy cercano a Visca. En medio de las piezas de cerámica que ponían en el horno, había espacio y momentos para cocinar el cordero o algún lechón, que luego se disponían a comer. Rodolfo conserva piezas en cerámica que, en su momento, le regaló López Lomba.

El taller de cualquier artista es su lugar más íntimo. No siempre es posible conocer la forma de trabajo que algunos desarrollan. En este caso, el hijo del artista-artesano lo veía trabajar y en muchas ocasiones colaboraba con lo que hacía. Lo recuerda como “una persona enfocada, el hombre se abstraía completamente del mundo que lo rodeaba. Se enfocaba en lo que estaba haciendo, y no existía el planeta. Se prendía un cigarro, siempre tabaco negro, siempre fumaba sin filtro, el que fuera. Movía la lámpara del estudio bien adelante, ponía una hoja y comenzaba a hacer croquis. Si no le gustaba, lo arrugaba y lo tiraba para atrás. Tenía la particularidad de ser un ambidiestro perfecto, podía escribir con las dos manos. Trabajando con Estudio 5, le piden hacer unas estufas con chapas del barco Tacoma. Papá tenía un lápiz en cada mano y comenzó a escribir con la derecha y en otra parte de la hoja, con la izquierda. El cliente empezó a mirar una mano y luego la otra y le dijo: «¡Pará! Quedate quieto. ¡No sé qué estás haciendo!». El hombre del Estudio 5 respondió: «Sí, es increíble». Podía hacer lo que quisiera. Honestamente podría haber sido el mejor arquitecto si lo hubiera querido: fue ayudante de arquitecto en la Universidad del Trabajo (UTU), fue profesor de Arte en la UTU hasta que en la dictadura lo destituyeron, y fue un gran maestro”.

Su hijo afirmó haberlo ayudado a construir “*El hombre del sur*”, que fue una pieza para un concurso. Mi hermana vive preguntando si esa pieza tiene madera o no. La técnica que empleó fue tan sublime que unió las dos chapas de aluminio con el perfil de aluminio y parece que fuera madera. En la ficha dice: «aluminio y madera» y es por la base, no porque tenga madera adentro”, explicó Rodolfo.

A falta de dinero, buenas eran las ideas. Su hijo recordó el “yunque” casero que se había construido su padre para el trabajo en metales. Con dos contrapesos de ascensor de hierro macizo de unos cuarenta kilos cada uno, los unió soldándolos, resultando un excelente banco de trabajo.

En 1991, Rodolfo Visca tuvo un accidente grave mientras trabajaba metal, en la construcción de una letra que integraba un cartel. El incidente le produjo un profundo corte en un brazo, pérdida de sangre y del conocimiento. La justa intervención de un vecino, que encontró el taller abierto, hizo que lo hallara en el suelo y lo salvara de la muerte. “Fueron meses con papá con estabilizadores externos, pasando medicamentos, le dolía. Después pasó al yeso y después se empezó a sentir bien. Él decía que había perdido fuerza, pero cuando te daba la mano te la hacía pedazos. ¿Cuál era su fuerza real?, me preguntaba. Era un hombre físicamente muy fuerte”.

Visca “era multifacético y tenía una gran capacidad artesanal y manual, era capaz de lograr el objetivo que quisiera.

Trabajaba mucho por encargo. Cuando abrieron Montevideo Shopping Center, una de las casas en la plaza de comidas le encargó una serie de escudos alemanes en madera y un estandarte en chapa trabajada. Papá estuvo haciendo fotocopias, ampliaciones y cálculos, y les hizo las reproducciones que buscaban en chapa amartillada de los escudos y los estandartes que querían. Más que nada, se dedicaba al arte aplicado. Trabajó mucho para Estudio 5 de arquitectura. Los herrajes y las chapas de las cerraduras del edificio El Torreón los diseñó y los realizó papá; hizo un sinfín de encargos para ese estudio. También hizo ceniceros para el laboratorio Bayer en su aniversario. Eran azules, con el logo Bayer con el nombre en cruz. Los hizo con esmalte azul y estuvo identificando el azul que ellos querían.

Nos pagó, a mi hermana y a mí, la educación en el Colegio San Juan Baustista a nivel de becas, haciendo restauraciones. Intercambió la construcción de los bancos de estudio de liceales y escolares para todo el liceo, por las cuotas mensuales

de mi hermana y las mías, y eso durante seis años cada uno. Después de segundo año, yo me fui porque no me gustó, pero siguió trabajando para pagar los estudios de mi hermana. Y eso es algo de lo que estamos orgullosos”.

“Fue un auténtico artista, que siguió su instinto y su arte. Persiguió siempre manejar su propio arte, y seguirlo, hacer lo que sentía, lo que le apasionaba. Fue cambiando de pasión artística sin perder la anterior. Fue auténtico consigo mismo, y muy buen papá. Enseñó en la medida que a él le nació, y nos dejó un legado a mi hermana y a mí muy bueno”, concluyó su hijo.

Rodolfo Visca participó en exposiciones en Montevideo, Helsinki, Nueva York, Buenos Aires y Barcelona.

Está representado con obras en el Aeropuerto Internacional de Carrasco, Santuario Nacional del Sagrado Corazón de Jesús, en edificios públicos y privados de Uruguay y Paraguay, así como en museos de Europa y Estados Unidos de América.

Falleció en Montevideo, el 12 de junio de 2009, a los 75 años ■



