

# TORRES-GARCÍA



CONSTRUCCIONES EN MADERA



# TORRES-GARCÍA

CONSTRUCCIONES EN **MADERA**

*GUILLERMO DE OSMA GALERÍA*  
Madrid

**2000**

*ORIOI GALERIA D'ART*  
Barcelona

**2001**

**A**gradecemos a los coleccionistas que nos han ayudado a reunir las obras de esta exposición y muy especialmente a la familia Torres-García que ha colaborado como siempre con el espíritu más generoso.

●

*Guillermo de Osma* GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4, 1º IZDA 28001 MADRID

TEL: 91 435 59 36 · FAX: 91 431 31 75 · e-mail: gdeosma@ciberia.es

*DEL 7 DE NOVIEMBRE AL 22 DE DICIEMBRE DE 2000*

[HORARIO: DE LUNES A VIERNES DE 10 A 2 Y DE 4,30 A 8,30 SÁBADOS, DE 12 A 2]

●

*Oriol* GALERÍA D'ART

PROVENÇA, 264 08008 BARCELONA.

TEL: 93 215 21 13 · FAX: 93 215 54 65 · e-mail: galeriaoriol@stl.logiccontrol.es

*DEL 10 DE ENERO AL 9 DE FEBRERO DE 2001*

[HORARIO: DE LUNES A VIERNES DE 10 A 2 Y DE 4,30 A 8,30]

© de este catálogo: Guillermo de Osma Galería • © del texto: Marc Domènec Tomàs • Coordinación: José Ignacio Abeijón e Isabel García • Traducción: Surtees Robinson • Fotografía: Joaquín Cortés • Impresión: Artigraf, S. A. (calle Sebastián Gómez, 5 Madrid)

Depósito legal: M-41.184-2000

## TORRES-GARCÍA: 1926 - 1933 Una 'reconstrucción' de sus maderas

Por Marc Domènec Tomàs

Torres-García es uno de esos artistas que cada día cuenta con más estudiosos ya que su condición de inclasificable le convierten en un artista fecundo en lo referente al análisis artístico. Sus maderas, parte muy significativa de su producción artística, continúan siendo, por lo general, de lo más enigmático, inquietante y escurridizo que él jamás haya producido. Simplificar y aglutinar sus obras realizadas en París, como las mostradas en esta exposición, sirviéndose solo de postulados *constructivistas* no hace más que acentuar esa obstinada condición de inclasificable que le caracteriza, pues hay suficientes paradigmas formales e ideológicos en su obra que cuestionan esa única devoción artística. Debemos intentar analizar cautelosamente su constante flirteo con los distintos movimientos vanguardistas de la época y, sobre todo, debemos examinar su actitud acerca del *surrealismo*, la que se esconde debajo de su máscara *constructiva*, porque solo de esta forma podremos 'construir' poco a poco el lugar que realmente le corresponde en el difícil París de la época.

En su primera exposición en la capital francesa, celebrada en Junio de 1926 en la *Galerie Fabre*, el crítico Juan de Gray describió el trabajo de Torres-García como *toujours dégaqué des préjugés d'école qui limitent la personnalité* (1), declaración que demuestra como ya hacia mitad de los años veinte la obra de Torres se entendía de forma totalmente indi-

vidual e independiente, atribuyéndole además una personalidad poco común en los ambientes artísticos de la ciudad del Sena. Su llegada a París le permitió consolidar su deseo artístico por sintetizar la experiencia visual, apuntada ya en sus contactos con el arte moderno en varias exposiciones barcelonesas como la muestra cubista de 1912 en las *Galerías Dalmau* (2), y le alertó además de la fuerza que estaban adquiriendo los distintos movimientos artísticos del momento.

Jean Hélion recordaba en 1975 como Torres-García en la *Galerie Pierre en 1926, s'enthousiasmer devant une ligne sinueuse et rebelle de Miró* (3). Fiel a su idea de buscar y recuperar esos elementos capa-



Torres-García en su taller, 1934.

(1) Todas las citas se han transcrito tal y como aparecen en el original.

(2) *Avantguardes a Catalunya*. Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, Juliol-Setembre, 1992, p. 152-153.

(3) Jean Hélion en *Torres-García. Construction et Symboles*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, París, 1975, (sin paginación)

ces de establecer una relación comunicativa fácil e inmediata entre el espectador y la obra de arte, Torres se interesaba por todos esos ingredientes artísticos que, sean líneas sinuosas o angulares más-caras africanas, acercaran el arte al hombre. Su amistad con Luis Fernández demuestra que ese deseo llegó a sobrepasar el terreno puramente formal para introducirse también en el intelectual.

Según Augusto, el hijo mayor de Torres, Fernández era masón y buen conocedor de temas esotéricos así como de las cualidades mágicas de los números (4). En el tercer ejemplar de *Abstraction-Création* (1931) Fernández escribió, *...et il est fort possible que lorsque nous représentons un objet ou une forme géométrique, nous exprimions par là, et même sans le savoir, —comme des médiums— les mêmes pensées et les mêmes sentiments que cet objet ou cette forme géométrique désignait symboliquement dans les religions et les civilisations anciennes...* (5). Torres también compartía este interés por lo irracional (*sans le savoir*) y por el poder, intrínseco en el arte, de ser capaz de enlazar distintas culturas, distintas civilizaciones, distintas formas de crear. Es significativo además que Fernández hubiera escrito estas líneas en el seno de *Abstraction-Création* (grupo heredero de la corta aventura de *Cercle et Carré*) en un momento en el que él empezaba a sentirse atraído por el movimiento *surrealista*. De hecho el argumento teórico de estas frases y su concentración en la posibilidad de retroceder al origen (*civilisations anciennes*), coincide claramente con el tipo de retórica utilizada por los ideólogos de ese movimiento (6).

En este sentido debe tenerse muy en cuenta que una de las peculiaridades del movimiento *surrealista* durante los años treinta fue la de extender su campo de acción hacia nuevas áreas de trabajo provocando que sus límites de influencia fueran cada vez más anchos acelerando así no sólo la entrada de una gran variedad de nuevos intereses sino también la absorción de muchos pintores inicialmente abstractos como Wolfgang Paalen, o el mismo Luis Fernández.

No era el movimiento *surrealista* en si, sino su forma de alterar lo cotidiano, su imaginación, su poder de seducción lo que realmente interesaba a estos artistas. No debemos obviar tampoco el hecho que este proceso también se produjo a la inversa y en este sentido hay que entender ciertas obras de Miró que en los años treinta se dejan persuadir por el lenguaje constructivo. O incluso el elegante caso de Fernand Léger que durante esa misma época también danzaba entre el *surrealismo* y el *constructivismo*. Una alumna de Léger, Florence Henri, miembro además del grupo *Cercle et Carré*, es otro gran ejemplo de este tenue pero evidente transfuguismo. Su trabajo fotográfico no era totalmente geométrico-abstracto, de hecho muchos de sus retratos y bodegones incluyen además de estructuras y formas geométricas, innumerables yuxtaposiciones de elementos, estableciendo de esta manera diálogos entre lo aparente, lo real y lo supuesto. De todas formas sus fotografías eran interpretadas como si fueran pinturas abstractas y tanto el

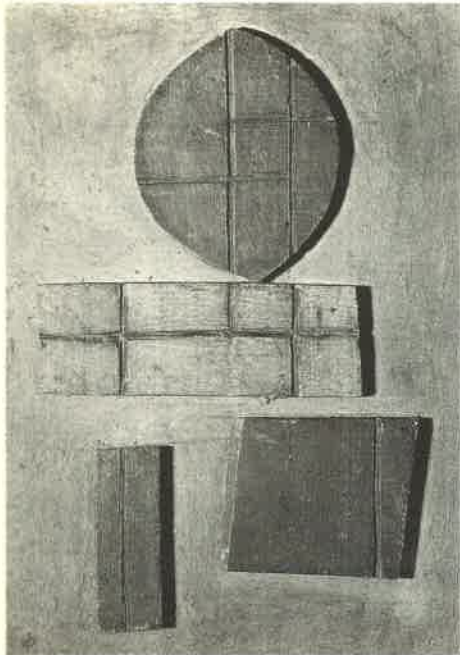


Joan Miró. *Tête d'homme III*, 1931.

(4) Margit Rowell, "Order and Symbol: The European and American Sources of Torres-García's Constructivism", pp.9-20, p.12, en *Torres-García: Grid-Pattern-Sign, Paris-Montevideo: 1924 - 1944*, Hayward Gallery, Londres, 1986.

(5) Ver Cahier nº 3, editado por "Association 'Abstraction-Creation'", fundada el 15 de febrero de 1931, por "l'organisation de manifestations d'art non-objective".

(6) Valeriano Bozal liga la evolución de Luis Fernández hacia la abstracción a un cierto entendimiento del Surrealismo y argumenta incluso que su relación con este movimiento es similar al de Giacometti. Ver Valeriano Bozal, "Cuatro notas sobre la pintura de Luis Fernández y una nota biográfica", pp. 22-37, pp.30-31, en Nieves Fernández Ventura (ed.), *Luis Fernández*, Oviedo, 1984.



Joaquín Torres-García. *Composición con maderas superpuestas*, 1930.

proceso de elaboración como la forma en que trataba el tema no eran relevantes para el selectivo discurso artístico de Michel Seuphor y el grupo *Cercle et Carré*, (aunque el tercer número de la revista fuera dedicado al cine y a la fotografía) (7). Es pues importante resaltar como muchos artistas, que en un momento dado fueron asociados con ciertas tendencias geométrico abstractas, no tuvieran porque poder definir explícitamente los límites entre el racionalismo y el irracionalismo provocando que la, por aquel entonces, tan anhelada necesidad de establecer límites, fronteras, entre el *constructivismo* y el *surrealismo* no fuera más que un cúmulo de intenciones.

Torres-García debe ser entendido en este contexto. Sus contactos con Tristan Tzara y Arp fueron, en este sentido, muy importantes ya que directa o indirectamente mostraron al artista uruguayo el conjunto de asociaciones plástico-teóricas que podían existir, a modo de telón de fondo, entre el *dadaísmo* y el *constructivismo*.

Esta mezcla de asociaciones ayudaron a Torres a desarrollar su personal forma de interpretar la vanguardia así como a utilizar la abstracción más como un modelo de investigación que como un principio a seguir de forma rígida y concreta. Piezas como "Construcción en maderas" de 1929 (cat. núm. 4) no pueden verse sólo como un homenaje al neoplasticismo de Mondrian o de Van Doesburg, son además un ejemplo de su investigación personal entre lo abstracto y lo 'primitivo'. El ensamblaje de maderas sin pulimentar, deliberadamente demostrando la cruda naturaleza del material, y la intencionalidad con la que los clavos utilizados son mínimamente disimulados, indican que Torres, incluso en sus obras más abstractas, buscaba lo narrativo, lo accidental, lo 'primitivo', elementos que en definitiva iban dirigidos a asegurar la personalidad artística de cada obra. No hace falta recordar que todos estos sentimientos eran diametralmente opuestos al pensamiento de Mondrian, Van Doesburg, o Georges Vantongerloo.

Es necesario mencionar también que Torres-García no vivió solo este baile de asociaciones e interacciones establecidas entre los movimientos *dadaísta* y *constructivista*. Según Andrei Nakov, durante las décadas de los veinte y treinta las interconexiones entre los diferentes temas de estos dos movimientos marcan la evolución de artistas de la talla de Moholy-Nagy, Tatlin, Kurt Schwitters, Duchamp, Theo van Doesburg y muchos más (8), lo cual demuestra la complejidad existente a la hora de encasillar algunos artistas.

La crítica del momento tampoco utilizaba un lenguaje acorde con las doctrinas *constructivistas* cuando examinaban la obra de Torres-García. El crítico Waldemar George, por ejemplo, cuando escribe los textos para los catálogos de las exposiciones en la *Galerie Zak* (1928) y en la *Galerie Bucher* (1931) huye del lenguaje *constructivista* y habla de ...*L'univers barbare de Torres. (...) Des mirages, des hallucinations. Une volonté latente de transgresser le stade de la perception extérieure. (...) Le monde à l'envers, tel que le restitue ce visionnaire*

(7) Sobre Florence Henri ver; Diana C. Du Pont, *Florence Henri: Artist-Photographer of the Avant-Garde*, Museum of Modern Art, San Francisco, 1990.

(8) Andrei Nakov, "La revelación elemental", pp. 13-24, p. 15, en *Dada y Constructivismo*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989.

en quête d'images grotesques, macabres ou fantastiques, irréelles ou concrètes, tangibles ou impalpables, (...) Les oeuvres de Torrès-Garcia sont pauvres à la manière des tissus bakouba, des vieilles portes de cases nègres (...) Le peintre abhorre les matières riches (9). George continúa sobre las mismas líneas en 1931, pero ahora liga el artista con el mundo de la magia; *On songe, devant les oeuvres de Torrès-garcia, aux graffitis magiques des grottes de Cabrerets. Cette magie est pourtant actuelle. Son pouvoir de suggestion ravale au niveau d'un médium le "spectateur conscient". Ce spectateur rejette les couches superficielles de civilisation greffées sommairement sur son moi initial et retrouve devant les toiles de Torrès-Garcia la foi animiste (qui est la vraie foi) de l'homme préhistorique* (10).

Significante es también la analogía que Guillermo de Torre establece en 1932 entre la obra de Torres y la de los artistas Klee, Arp y Max Ernst. La obra 'Composición abstracta con piezas superpuestas' (1930) (cát. núm. 5) ilustra claramente la analogía plástica establecida por el escritor entre Torres-García y Arp cuando dice que la similitud con la obra de este último yace precisamente en su propensión a descifrar los signos antropomórficos bajo las formas más rudimentarias (11). En esta pieza, Torres intenta hacer una combinación entre orden y desorden. La composición de las maderas superpuestas parece ser absolutamente arbitraria, como si hubiera sido diseñada a partir de cierto proceso automático, como en las obras de Arp o como en las 'pinturas-collage' de Miró; pero la incisión de estructuras ortogonales en las mismas piezas superpuestas, proceso muy torres-garciano en sí mismo, busca ese orden que de lo contrario no existiría. El interés de Torres en casos como este es el de agregar distintos elementos, interrelacionarlos entre sí, concluyendo de esta forma un proceso claro de desordenación y ordenación, como el niño con los juguetes.

En lo que respecta al supuesto interés de nuestro artista por aspectos concretos del movimiento *surrealista* no deberíamos desestimar la relación que mantuvo durante varios años con Sebastià Gasch - el famoso crítico que firmó junto con Dalí y Lluís Muntanyà el determinante "*Manifest Groc*" en marzo de 1928 y que publicó varios artículos sobre Miró y sobre el *Surrealismo* en general en revistas en las que Torres-García también colaboraba.

Todo esto nos obliga a corroborar que la posición ideológica de Torres durante su periplo parisino estuvo, tal y como hemos apuntado anteriormente, lleno de complejidades ideológicas lo cual demuestra su capacidad de asimilación como artista. La mayoría de las obras que produjo en la capital francesa explican esta mezcla de perspectivas en términos concretos. Torres fue elaborando sus obras de arte a través de la aplicación de diferentes estilos, y aunque siempre se mantuvo fiel a sus principios de orden y estructura, esta ambigüedad artística debe ser interpretada como una demostración visual de su condescendiente necesidad de asimilar los diversos y conflictivos movimientos artísticos durante esa época.

En relación con todo esto, hemos de resaltar que la posición del grupo *Cercle et Carré* en contra del *surrealismo* no era del todo com-



Cercel et Carré, número 1, París 15 de marzo de 1930.

(9) Waldemar George, "Torrès-García", prefacio para la exposición, *Quelques peintures récentes et rétrospectives de Torrès-García*. Galerie Zak, París, Diciembre, 1928.

(10) Waldemar George, prefacio para la exposición, *Peintures de Torrès-García*, Galerie Jeanne Bucher, 1931. Para una de las primeras discusiones sobre las implicaciones de la magia en la obra de Torres, ver Dr. Alfredo Cáceres, *Joaquín Torres-García. Estudio Psicológico y síntesis de crítica*, Montevideo, 1941.

(11) Guillermo de Torre, "La pintura de Torres-García", pp. 39-47, p. 46, en Roberto J. Payro y Guillermo de Torre, *Torres-García*, Madrid, 1934. El texto de Guillermo de Torre fue publicado por primera vez en la revista *Arte*, nº 1, 1932.



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

parable con la posición de Torres hacia ese movimiento. Para Torres, y siempre salvando las distancias, el *surrealismo* tenía mucho que ofrecer y así lo afirmaba repetidamente en su *Universalismo Constructivo*. Aunque se distanciara de él en el terreno estrictamente formal e ideológico y su idea inicial al fundar, junto con Michel Seuphor, el grupo arriba mencionado fuera la de luchar contra este movimiento, Torres nunca dejó de pensar que algunos de sus principios básicos, como su habilidad en dejar que lo instintivo tenga un papel crucial en las realizaciones plásticas, podían y debían tener un lugar considerable en su arte.

En *Del esoterismo en el arte*, ensayo no publicado, escrito en 1932, Torres-García argumenta que el conocimiento humano ha estado basado desde tiempos antiguos en el pensamiento esotérico (12). Su deseo de retroceder a lo elemental, a los orígenes, tal y como lo demuestran sus pinturas de tono 'primitivo', debe ser entendido como un intento de pertenecer a esta tradición esotérica. En este sentido el *surrealismo* ayudó a Torres a proveerse de suficiente material ideológico con el cual poder obtener nuevas ideas artísticas que en consecuencia darían lugar a una representación de la espiritualidad de lo antiguo y lo 'primitivo'. Sus obras 'primitivistas' como "Forma en rojo, blanco, ocre y negro" de 1931 (cat. núm. 9) deben ser interpretadas a partir de estos argumentos. Su descontento con la abstracción, por no ser capaz de representar estos principios, le llevó, como es sabido, a incluir signos y símbolos en sus telas. Estas inclusiones que, según Torres cuenta en su autobiografía, aparecieron de forma casi espontánea, poco tienen que ver con la tradición *constructivista*. De hecho, la revelación de estos símbolos tiene un razonamiento muy similar a ciertos registros de uso común entre los declarados *surrealistas*. El interés en lo primitivo, no como fuente de inspiración formal sino como fuente de inspiración 'espiritual', así como su interés por lo medieval y lo instintivo, lo demuestran con creces.

Para Torres, lo instintivo funciona como un elemento esencial en las composiciones de sus telas. En su *Historia de mi vida* lo describe de la siguiente manera: *Pone, en la construcción a cuarteles, a modo de pared de piedras, y en cada compartimiento, el diseño de una cosa. (...) no por puro azar, (...) sino obedeciendo inconscientemente a una interna visión, puso, decimos, en esa primera obra, y en sus nichos respectivos, una Casa (como esas que dibujan los niños) un Barco, una Ancora, la letra B, un Hombre, un Pez...* (13). Su rechazo al *puro azar* se enfrenta con la necesidad de obedecer *inconscientemente a una interna visión*. Esta posición absolutamente paradójica ilustra claramente su deseo de unificar modelos de inspiración contrapuestos para crear un sólo lenguaje artístico, coherente, capaz de llegar a toda la humanidad. Este deseo es el que le lleva a considerar el *cubismo*, el *neo-plasticismo* y el *surrealismo*, como tres movimientos que deben ser unidos de tal forma que la tradición pictórica del occidente pre-renacentista pueda verse consolidada (14).

(12) Joaquín Torres-García, *Del esoterismo en el arte*, 23 de octubre de 1932, manuscrito (sin paginar). Fundación Torres-García, Montevideo, Uruguay. Ver también, Adolfo M. Maslach, "On the Esoteric in the Art of Joaquín Torres-García", pp. 148-163, en *Crosscurrents of Modernism, Four Latin American Pioneers*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden y The Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1992.

(13) J. Torres-García, *Historia de mi vida*, (1939), ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 210.

(14) Ver, Miguel A. Battagazzore, "El lado oculto del Universalismo Constructivo: develamiento e inefabilidad de los signos", pp. 19-43, en *Torres-García: Pintura y Teoría*, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, 10 Abril - 22 Junio, 1997, pp. 20-21.

Torres-García hace numerosas referencias a este concepto de tradición en sus manuscritos Parisinos, entre los que hemos de destacar *Foi* (París, 1930), *Père Soleil* (París, 1931) y *Raison et Nature* (París, 1932). El elemento teórico de estos manuscritos suele ser bastante repetitivo además de responder constantemente a ideales convencionales, pero lo realmente revelador es su aspecto formal. La perseverante yuxtaposición entre palabras y signos en estos manuscritos crean por un lado, evidentes paralelismos formales con las obras del medioevo pues estas solían combinar imágenes y letras, normalmente con fines didácticos, y por el otro define dos sistemas de comunicación distintos pero complementarios, el icónico y el convencional. Este 'juego' diseñado para enfatizar ciertos conceptos o simplemente clarificarlos, queda de vez en cuando absolutamente anulando por la inclusión de signos y símbolos que están fuera del mensaje del texto. De esta manera Torres consigue crear extrañas interacciones entre significantes y significados, interacciones que a la vez demuestran un interés en el 'juego' y descubren una necesidad de crear complejas asociaciones poéticas diseñadas para detonar una pluralidad de mensajes que en la mayoría de los casos huyen de la ortodoxia *constructivista*.

Parece cada vez más evidente que Torres utilizara las consideraciones ideológicas y psicológicas del *surrealismo*, sobre todo en lo que respecta al desplazamiento contextual de objetos ordinarios, para sus propios fines. Estamos convencidos que su intención no era la de demostrar el principio definido por Lautréamont, pero sí creemos que las evocaciones poéticas surgidas de este tipo de procesos le seducían inmensamente. La colocación de signos que, como en la extraordinaria pieza "*Objetos superpuestos en colores*" de 1930 (cat. núm. 8), no tienen una relación directa entre sí puede ser cautelosamente interpretado como un deseo parecido al de conseguir el principio del *merveilleux* que los *surrealistas* explotaban constantemente.

En sus manuscritos Torres también demuestra que sus símbolos disfrutaban de cierto poder mágico. En *Père Soleil* de 1931, hace diferencias entre la *Magie blanche* la cual puede *entraîner les autres a les bonnes vibrations au profit de l'universel* y la *Magie noire* que puede *entraîner les autres a les mauvaises vibrations (discordantes) au profit de soi même*. En 1934 Torres acaba postulando en un texto titulado *Simbolismo intelectual y simbolismo mágico* que el artista actual debería utilizar el lenguaje simbólico de la misma manera que lo utilizaban *los mal llamados salvajes* para de esta forma poder pasar del *símbolo intelectual* al *símbolo mágico*. Hay muchas concomitancias entre este tipo de razonamiento y el pensamiento del psicólogo Carl Jung, quién los *surrealistas* leían, interpretaban, e utilizaban. De hecho Torres-García también conocía el pensamiento de este psicólogo aunque, como en todo, lo utilizaba según sus necesidades creativas, especialmente para dotar de fundamento ideológico sus símbolos y atribuirles el funcionamiento arquetípico defendido por Jung (15). Para el uruguayo la inclusión de signos en sus

(15) Para Jung el 'arquetipo' es una imagen que pertenece al inconsciente colectivo. Los trabajos de Jung llegaron a manos de Torres a través de Sebastià Gasch el cual lo utilizó para escribir en 1929 un texto sobre Joan Miró que fue publicado en *Gazeta de les arts*, revista en la cual también colaboró Torres-García. Según Marie-Aline Prat, la influencia definitiva de Jung en el pensamiento de Torres pudo haberse consolidado durante la estancia de Torres en Ascona con la familia Van Rees en 1930. Ver Marie-Aline Prat, "The Parisian Period", pp. 12-18, en *Hommage a Torres-García*. Galerie Marwan Hoss, París, Mayo, 1990.

estructuras tenía que llevar mágicamente el espectador a un mundo dominado por lo universal, a un cosmos ordenado donde todos, hasta los niños, pudieran reconocer y entender la finalidad última del mundo.

Torres, tanto en su obra como en su pensamiento, no sólo unifica su teoría acerca de los signos y los símbolos con lo primitivo, lo intuitivo y lo mágico, también lo liga a lo infantil. De hecho en el París de finales de los veinte y principios de los treinta se estaban desarrollando muchas teorías sobre la influencia que el arte infantil ejercía en el arte moderno (16).

Torres, como los *surrealistas*, consideraba la intuitiva y pseudo-inconsciente creatividad infantil como una forma más de expresión 'primitiva' libre aún de las mordazas racionales. Según Barbara Puthomme "...el dibujo infantil pone de manifiesto una fuerza de comienzo. Vuelve al origen primero... Por eso el dibujo infantil, como el poema, como cualquier sueño de la materia es abertura. Se abre a una 'vida primera'. Nos hace volver al origen del origen." (17). Según recuerda de forma resumida Jean Helion, Torres-García *s'adonnait aux structures orthogonales proclamées par Van Doesburg et Mondrian. D'abord avec une sorte de respect doublé d'épouvante. Puis en se jouant. Il n'en distinguait pas l'adulte de l'enfant, l'oeuvre du jouet; il en inventait sans cesse. Mais bientôt il a niché dans les structures ascétiques des signes nostalgiques, des traces, des songes* (18). Helion da en esta declaración tanta importancia a las estructuras ortogonales definidas por Mondrian y Van Doesburg como a los juguetes que durante tanto tiempo Torres intentó comercializar. El crítico Pierre Guéguen en 1931 escribió que en las obras de Torres *chaque section, par sa forme même, appelle l'objet qui la garnira et qui tire précisément, sa poésie de celle des 'jeux de construction' enfantins* (19). También define las obras producidas por el artista desde 1929 como *graphisme où l'artiste exprime sa vision ingénue des choses, une vision qui se retrempe de plus en plus, avec l'âge, aux sources adorables de l'enfance, (...)* (20). Es en comentarios como estos que se hace evidente como el interés en lo infantil se liga siempre a un retorno a los orígenes. En 1933, Jean Cassou utilizando un argumento similar escribe: *Torrès-García, primitif savant, qui raconte, dans les cases de ses vitraux géométriques, de longues histoires enfantines et mystérieuses* (21). Todos estos comentarios confirman con creces como la crítica del momento no podía desligar la obra de Torres del interés por las características desvelada por la creatividad infantil. Incluso él mismo era un gran coleccionista de los dibujos de sus hijos, dibujos que expuso en varias galerías como en la barcelonesa *Galeríes Dalmau* en 1929 y en la parisina *Galerie 23* en 1930 - la misma galería dónde se organizó la exposición del grupo *Cercle et Carré*.

Michel Seuphor escribió un interesante texto para la exposición de los dibujos de los hijos de Torres en la *Galerie 23*. En este texto Seuphor argumenta que: *L'enfant devient pour nous d'une grande valeur éducatrice: il nous ramène à la nature et à notre première source, là précisément où la mécanisation de la vie moderne nous fait oublier la base*

(16) Para una visión del interés de Torres-García en la pedagogía ver el texto de, Carlos Pazos, "Les jouguines de Torres-García", pp. 9-24, en *Aladdin Toys. Les jouguines de Torres-García*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, Abril-Juny, 1998.

(17) Barbara Puthomme utiliza el argumento de los arquetipos Jungianos y Bachelardianos para ligar el dibujo infantil con un retorno a los orígenes, con un estado primario. Barbara Puthomme, "El dibujo infantil: el despertar de los elementos", pp. 25-29, p. 27, en *La infancia del arte*, Museo de Teruel, noviembre-diciembre, 1996.

(18) Jean Helion, pronunciado en 1975. Ver *Torres-García, 1874-1949: Construction et Symboles*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1975.

(19) Pierre Guéguen, "Les Expositions à Paris et ailleurs: Torrès Garcia (Galerie Percier)", pp. 450-451, en *Cahiers d'Art*, vol. 6, nº 9-10, 1931, p.451.

(20) Pierre Guéguen, "Les expositions à Paris...", op. Cit., p. 450.

(21) Jean Cassou, *Marianne*, 8 de noviembre de 1933.

*de notre équilibre vital* (22). De nuevo pues se demuestra esa clara necesidad de relacionar el arte infantil con un retorno a los orígenes, a *notre première source*.

En este punto debería tenerse en cuenta la amistad que Torres-García y el crítico de arte Rafael Benet compartieron durante muchos años puesto que sirvió para profundizar en la importancia del dibujo infantil. En 1929 Benet publicó en *La Veu de Catalunya* un interesante artículo titulado "Pessebres" en el cual se concentra básicamente en el arte popular. En este artículo Benet considera que debería separarse el artista 'culto' de los artesanos populares pero clarifica que esta separación no debería significar una repudia a lo que él describe como 'arte primario'. Benet, en este sentido, establece una analogía entre este tipo de arte 'ingenuo' y 'folclórico' y el 'realismo intelectual' que, para Benet, G.H. Luquet abiertamente conecta con los dibujos infantiles (23).

Es interesante recalcar que todas estas discusiones sobre el arte de los niños, así como el uso de ideas postuladas por personas de la talla de G.H.Luquet y las referencias constantes al 'primitivismo' y a lo 'mágico' no difieren en lo más mínimo del tipo de discusiones teóricas e ideológicas que los *surrealistas* abiertamente utilizaban en esta época. En línea con este tipo de razonamiento, Sebastià Gasch en marzo de 1931 publicó en *La Gaceta literaria* un texto titulado "Dibujos Infantiles". En este texto Gasch explica como una visita a una escuela infantil de Barcelona, llamada *Escuela del Mar*, junto con Joan Miró (*entusiasta del arte infantil*) (24) le clarificó muchas de las ideas acerca del dibujo infantil. En este artículo Gasch escribe que los dibujos que ambos vieron en esa escuela estaban hechos *de memoria, sin la traba de modelos ni del natural*, estos dibujos *permiten al instinto manifestarse libremente, expresarse puramente* y, sigue Gasch, este instinto es *mostrado con toda su patética crudeza, con toda su intensa desnudez* (25). El acento que Sebastià Gasch pone en este artículo en los instintos, en la libertad de expresión y en la pura sensibilidad, así como el énfasis descrito también en la necesidad de volver a una especie de estado primario, confirma que su opinión sobre lo infantil está perfectamente en línea con algunas de las preocupaciones del movimiento encabezado por André Breton. En este mismo artículo Gasch dice *acaso no exista más que un artista, Joan Miró, quien sepa dotar sus obras de este estremecimiento purísimo de los dibujos infantiles. Y eso sin quererlo. Ya que Miró es un niño* (26).

La forma en que el crítico catalán liga a Joan Miró con el arte de los niños es muy similar a las ideas postuladas por Georges Hugnet en su artículo "*Joan Miró ou l'enfance de l'art*" (27), también escrito en 1931. En este artículo Hugnet establece paralelismos entre el arte de Miró y el de los niños así como con el de los llamados 'primitivos', y remarca también que Miró no había perdido todavía su amor por los juegos de su infancia (28). Este orden de cosas entronca claramente con el arte de Torres-García y con su incansable esfuerzo a la hora de producir sus juguetes.

(22) Michel Seuphor, *Cercle et Carré*, París, 1971, p. 16.

(23) Baiarola, (seudónimo para Rafael Benet), "Pessebres", en *La Veu de Catalunya*, 31 de diciembre de 1929, p. 6.

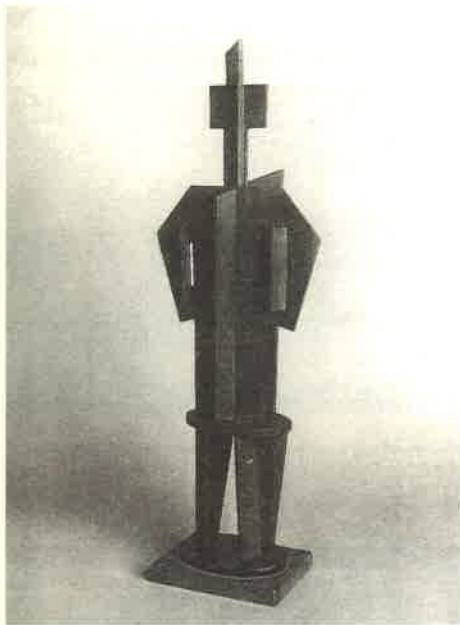
(24) Sebastià Gasch, "Dibujos Infantiles", *La Gaceta Literaria*, 1 de marzo 1931; publicado en Museo de Teruel, *La Infancia del Arte*, Teruel, 1996, pp. 70-72, p. 70.

(25) Sebastià Gasch, "Dibujos Infantiles", 1931, op. Cit., Museo de Teruel, 1996, op. cit., p. 71.

(26) Sebastià Gasch, "Dibujos Infantiles", 1931, op. Cit., Museo de Teruel, 1996, op. cit., p. 71.

(27) Georges Hugnet, "Joan Miró ou l'enfance de l'art", en *Cahiers d'Art*, nº 7-8, París, 1931.

(28) Para una buena discusión sobre Luquet, Miró y el arte infantil, ver; Christopher Green, "Joan Miró, 1923-1933: el darrer i el primer pintor", pp. 49-83, en *Joan Miró, 1893-1993*, Fundació Joan Miró, Barcelona, Abril-Agosto, 1993.



Jacques Lipchitz. *Detachable Figure (Pierrot)*, 1915.

Para Torres-García tanto su producción artística como sus juguetes compartían la misma razón de ser social, ambos tenían el deber de elevar la creatividad de la humanidad. Los juguetes, tal y como el uruguayo los entendía, tenían además la capacidad de acrecentar el espíritu creativo de los niños así como satisfacer su *deseo de aprender*. Él entendía este razonamiento en relación con la creatividad de los adultos. De hecho Torres hizo innumerables asociaciones a lo largo de su carrera artística entre sus juguetes y sus cuadros, entre la creatividad infantil y sus propias producciones artísticas, e incluso relacionó sus ideas sobre psicología infantil con ciertas nociones estéticas así como con sus propios deseos investigadores. Todos estos elementos son pilares fundamentales de su pensamiento que, tal y como Mario H. Gradowczyk ha apuntado, empezaron a ser elaborados por Torres en textos publicados entre 1917 y 1918 en los cuales el artista ya defendía la teoría que en todo proceso creativo debería existir una relación entre el objeto, la estructura y los impulsos inconscientes (29).

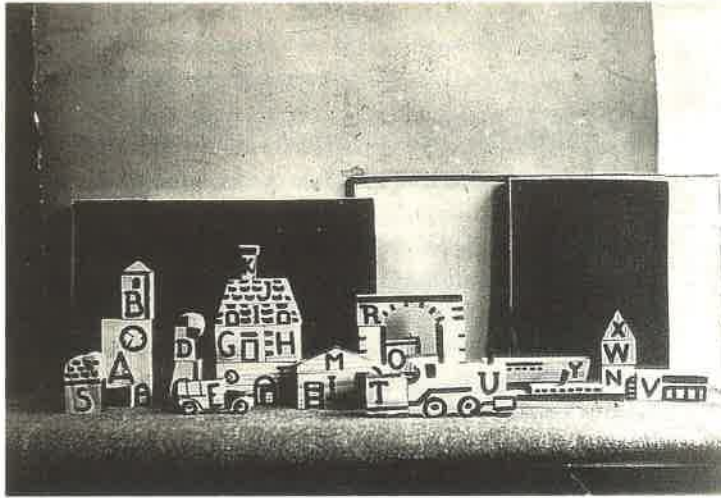
Los juguetes de Torres son simples, esquemáticos y conceptuales en vez de claramente realísticos, lo cual atrae a la simple mente de un niño, a su 'realismo intelectual'. La naturaleza de los materiales usados así como la sencillez de su diseño y decoración concede a estos objetos un misterioso aliento que Torres-García esperaba pudiera detonar la imaginación del niño. Tal y como postuló en 1919 en ocasión de la exposición de sus *Joguines d'Art* en las *Galeries Dalmau*: *si el noi trenca una joguina, és en primer lloc, per investigar; després per a modificar-la: coneixença i creació. Donem-li, doncs, la joguina a peces* (30).

Es a partir de este principio que la característica principal de los juguetes de Torres, excepto en algún caso aislado, será la de estar diseñados de tal manera que pueden ser desmontados – destruidos. Este concepto es muy significativo pues, para Torres, esta clase de funcionamiento implica una cercana y repetida relación con la obra lo cual a su vez ayuda al desarrollo del principio de creación artística. Debemos destacar el hecho que este tipo de concepción artística tiene raíces post-Cubistas. En este sentido Torres es claramente un heredero de esta tradición tal y como lo demuestra también su gran amistad con Jacques Lipchitz. Vale la pena destacar, aunque sólo sea a modo de apunte, que debería investigarse profundamente la relación de ambos, pues las famosas esculturas desmontables que Lipchitz realizó hacia 1915 son claros precedentes de las figuras-esculturas realizadas por Torres.

Hemos de destacar que hay una clara diferencia entre los juguetes realizados a finales de los diez y a principios de los veinte y los realizados a finales de los veinte y principios de los treinta. Si los primeros eran concebidos con una intención comercial y didáctica, los segundos demuestran que sus ideas fueron cada vez fusionando más lo infantil, con lo moderno y, por extensión, con lo artístico. En el periodo que nos ocupa ya no hay casi distinciones considerables entre sus *jouets d'art*, sus *objets d'art*, o sus esculturas. Incluso

(29) Ver Mario Gradowczyk, "Torres-García: un constructor amb fustes", pp.49-74, *Les joguines de Torres-García*, IVAM, Fundació Caixa de catalunya, Valencia, Barcelona, Abril-juny, 1998.

(30) J. Torres-García, "Joguines d'Art". *Galeries Dalmau*, 1916, en Museo de Teruel, 1996, op. cit., p. 46.



Joaquín Torres-García. *Pueblo Abecedario*, 1927-28.

sus pinturas se fusionan, a veces de forma muy literal, con juguetes como 'Pueblo abecedario' el cual fue expuesto en la Galerie Jeanne-Bucher en 1931 en una exposición dedicada a sus juguetes y *objets d'art*.

Es imprescindible mencionar a estas alturas uno de sus textos más significativos. "*Dessins d'enfants*" fue escrito en el único ejemplar de una revista de carácter interdisciplinario titulada *Recherches sur la morphologie comparée des arts*. En este artículo Torres investiga la creatividad de sus propios hijos así como los principios básicos que en ella toman parte. El artista demuestra que los dibujos no eran producidos *para hacer arte sino más bien para dar cuerpo a sus propios sueños* (31). Ellos utilizan el dibujo y la pintura, continúa diciendo, sólo como un método para dar coherencia a sus sueños y fantasías con lo cual la fuerza que guía su creatividad es su subconsciente. En sus propias palabras: *lo sorprendente es que, sin preocuparse por ello, hacen arte... ¿Quién los guía? Su subconsciente, sin duda alguna* (32). En este texto, Torres-García acepta que la libertad de los dibujos de sus hijos consiguen, sin saberlo, crear 'arte', mientras que los artistas adultos *no sabemos hacer arte. Queremos superar esa dificultad con la inteligencia. Y está muy mal* (33).

Su rotunda afirmación que el impulso creativo de un niño yace en su subconsciente debía decidirse a partir de un necesario conocimiento de los postulados psicoanalíticos tal y como Freud los había ido elaborando desde el año 1900. Durante la década de los treinta la obra de Sigmund Freud era muy conocida en los ambientes artísticos parisinos. Aunque no sabemos a ciencia cierta si Torres leyó sus estudios sobre psicología, sobre todo lo que hace referencia a los procesos mentales infantiles, no podemos negar el hecho que sus ideas circulaban libremente por los ambientes que nuestro artista frecuentaba. Es pues en este contexto que deberíamos considerar algunas de las investigaciones de Freud sobre el como y el porque juegan los niños. En su conocido texto "Más allá del principio del placer" (1920), Freud completa sus teorías sobre

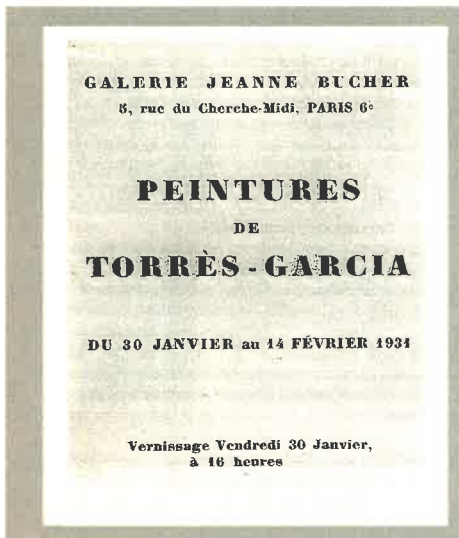
(31) J. Torres-García, "Dibujos de niños", *Recherches sur la morphologie comparée des arts*, I, Paris, 1930; en Museo de Teruel, 1996, op. cit., pp.50-51, p. 50.

(32) J. Torres-García, "Dibujos de niños", 1930, op. cit., en Museo de Teruel, 1996, op. cit., p. 51.

(33) J. Torres-García, "Dibujos de niños", 1930, op. cit., en Museo de Teruel, 1996, op. cit., p. 51.



Joaquín Torres-García. *Composición Cómica con Hombre abstracto*, 1933.



Invitación de la Exposición en la galería Jeanne Bucher de París 1931.

los principios de los sueños añadiendo una nueva teoría, la denominada 'impulso de repetición' a partir de la cual deduce que el impulso de repetir en los sueños es un intento de retroceder e intentar resolver un antiguo trauma. También analiza algunos de los principios psicológicos inherentes en el juego infantil decidiendo que el deseo/obsesión de 'repetir' es quizás uno de los más importantes. Según Freud, *aquellas manifestaciones de una obsesión de repetición que hemos hallado en las tempranas actividades de la vida anímica infantil (...) muestran en alto grado un carácter instintivo (...). Es indudable que la repetición, el reencuentro de la identidad (lo idéntico) constituye una fuente de placer* (34).

Los juegos de Torres, como hemos visto, estaban diseñados para satisfacer en lo activo esta necesidad impulsiva de repetir. En lo pasivo, es decir, en lo visual, las cualidades estéticas compartidas entre objetos y pinturas disfrutaban de elementos que Freud había definido ya en su "La interpretación de los sueños" (1900). El psicoanalista advirtió que en la construcción de un sueño se ponen en funcionamiento varios mecanismos entre los que destacan los principios de condensación, de desplazamiento y de simbolización. En la condensación se efectúa una superposición o combinación de imágenes; el desplazamiento cambia elementos de lugar reforzando así el principio de condensación y en la simbolización se establecen potentes analogías poético-visuales de manera que los efectos generados por los otros dos principios quedan complementados (35).

Para Torres el poder de la simbología era muy importante. Su constante necesidad de introducir símbolos en sus estructuras no iba dirigida solamente al encuentro de un equilibrio formal en sus composiciones, más bien su intención era la de crear un lenguaje visual a partir precisamente de estos funcionamientos psicológicos. Pero Torres también dio rienda suelta a los desplazamientos y a las condensaciones. En cuadros como *Composición cósmica con hombre abstracto* (1933) Torres combina y superpone palabras y signos provocando en el espectador una multiplicidad infinita de lecturas e interpretaciones. Podríamos argumentar incluso que hay casos en los que el artista llega a 'condensar' distintos estilos provocando a la vez una condensación temporal, puesto que estos se dieron en momentos concretos de su carrera artística.

El hecho que el propio Torres escribiera sobre el inconsciente y los sueños, hablara de magia, admirara la obra de Miró y la de otros *surrealistas*, celebrara lo infantil y sucumbiera ante los mitos y el 'primitivismo', todo esto pues propone una nueva imagen de Torres que, aunque nunca fue del todo determinante, sí que complementaba su constante dedicación al orden, la disciplina y la estructura. Apreciando todo esto, no es de extrañar que la galería *Georges Petit* organizara una exposición en 1931 con obras de, entre otros, Torres-García, Alberto Giacometti, Salvador Dalí, Max Ernst y Joan Miró; que en junio de 1931 la obra de Torres fuera expuesta de nuevo junto a la de Miró en la *Galerie Billet* de París y

(34) Sigmund Freud, "Más allá del principio del placer" (1920), pp. 157-210, pp. 183-184, en Sigmund Freud, *El yo y el ello. Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos*, ed. Orbis, S.A., Madrid, 1983.

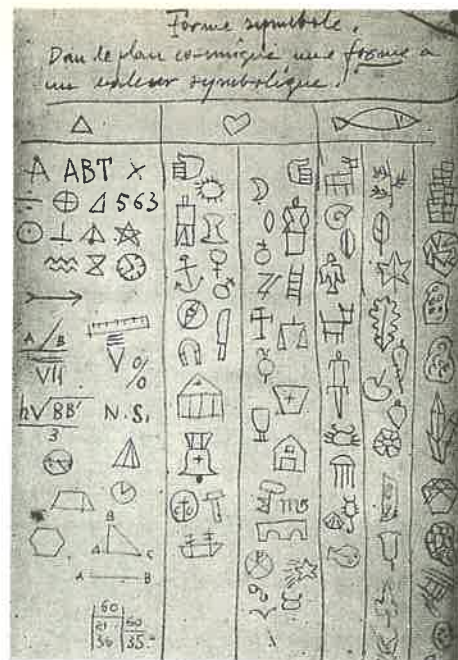
(35) Ver Laurie Schneider Adams, *Arte y psicoanálisis*, Cátedra, Madrid, 1996, pp. 131-170.

que en marzo de 1932, la galería *Jeanne Bucher* presentara de forma conjunta trabajos de Max Ernst, Hans Arp, André Lurçat y Torres-García.

Evidentemente nada de todo esto determina que su obra fuera vista y entendida como surrealista, al contrario, lo que significa es que era percibida como una materialización visual de una elasticidad artística e incluso ideológica que podía ser tensada hacia direcciones distintas dependiendo del resultado generado tras el análisis de los impulsos provocados por su arte.

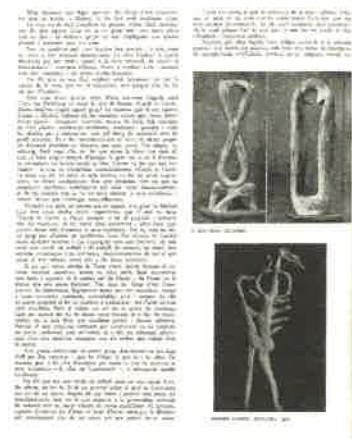
Torres-García quería que esta elasticidad surgiera a la superficie y se notara no sólo en sus obras y en sus escritos, sino también en sus proyectos. Durante su estancia en Madrid, Torres quería triunfar después de sus años en París. En la capital española se rodeó de un grupo de colegas y amigos muy ecléctico. Esto es atribuido normalmente al hecho que Torres necesitaba afianzar su posición en la ciudad y quería organizar exposiciones, escribir y crear eventos que empujaran el ambiente artístico español hacia un futuro más activo y fructífero (36). En una carta escrita a Jacques Lipchitz el 23 de octubre de 1933, Torres analiza largamente el ambiente artístico de Madrid, "...la gente aquí están muy atrasados en temas artísticos. Pero eso puede cambiar rápidamente... Hay una pequeña élite que nos sigue con interés. Creo que se dan cuenta que un cambio es necesario... Hay mucha gente a mi alrededor y la gente empieza a temernos. ...el trabajo que hacemos aquí está destinado a despertar el interés artístico..." (37). El grupo de gente del que habla Torres es el *Grupo Constructivo* el cual pudo exponer, no sin polémica, en el Salón de Otoño. Según Torres, se habló mucho de ella. Los críticos están sorprendidos y no saben que hacer. ¡Lo hicimos sin su permiso! (38). Es interesante resaltar que el círculo de amigos y colaboradores que Torres reunió a su lado contaba con artistas que estaban claramente influenciados por el *surrealismo*, como Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Eduardo Díaz Yepes y García Lorca. Tal y como Guillermo de Torre lo definió en su momento: *exceptuando uno de los primeros, Luis Castellanos, ninguno puede situarse en la dirección constructiva* (39).

Es evidente que Torres utilizaba todo lo que tenía a su alcance, fuera del color que fuera, siempre y cuando huyera de convencionalismos y naturalismos descarados. Incluso una vez instalado en Montevideo, Torres publicó en septiembre de 1937 en la revista *Círculo y Cuadrado* un texto escrito por Palencia, el título del artículo reza "Libertad, Vibración y Signo: Un fragmento del libro 'Benjamín Palencia'". El párrafo de apertura del texto es significativo pues corresponde perfectamente con esa necesidad Torresiana de distanciarse de la ortodoxia; Palencia dice: *No se dibujar; no quiero saber dibujar, (...) Yo interpreto poéticamente, rayando en el papel mis sueños, mis sensaciones, como un niño que no sabe dibujar, pero que sus imágenes rayadas están cargadas de sensibilidad y poesía* (40).



Joaquín Torres-García. *Mapa de símbolos*, 1930.

#### Un grup d'Art Constructiu a Madrid



Joaquín Torres-García. *Un grup d'art constructiu a Madrid* en *Art*.

(36) Para un análisis de los *Guiones* escritos por Torres en Madrid ver el texto de José Ignacio Abejión, "Joaquín Torres-García y Madrid: Los Guiones y el grupo de Arte Constructivo", pp. 17-23, en *ISMOS*, Galería Guillermo de Osma, Madrid, Mayo-Julio, 2000.

(37) Carta de Torres-García a Jacques Lipchitz, (23 de octubre de 1933), en *Letters to Lipchitz*, ed. Francisco Yvars, Lucía Ybarra, Madrid, 1997, pp. 74-91, pp. 84-87.

(38) Carta de Torres-García a Jacques Lipchitz, (23 de octubre de 1933), en *Letters to Lipchitz*, 1997, op. cit., p. 85.

(39) Cita extraída de José Ignacio Abejión, "Joaquín Torres-García y Madrid: Los Guiones y el grupo de Arte Constructivo", pp. 17-23, p. 18, en *ISMOS*, Galería Guillermo de Osma, Madrid, Mayo-Julio, 2000.

(40) *Círculo y Cuadrado*, Montevideo, 1937.



Joaquín Torres-García. *Del Esoterismo en el Arte*, 1932.

Este interés por la obra de Palencia así como por la de otros artistas inmersos en la doctrina *surrealista* responde no sólo a la necesidad, como ya hemos mencionado, de crear una atmósfera artística a su alrededor en la capital española, responde también a su voluntad de unificar diferentes lenguajes artísticos para llegar a conseguir esa unidad capaz de representar lo universal. Esta posición queda claramente definida cuando leemos su artículo "*Un grup d'art constructiu a Madrid*" publicado en la revista *Art* en 1933 – un texto que a su vez estaba ilustrado por imágenes de piezas surrealistas a excepción de un cuadro de Luis Castellanos. Torres-García nos cuenta que la ideología de este grupo es similar a la de *Cercle et Carré* pero espera que disfrute de mayor importancia que su predecesor francés; *Perquè el que nosaltres entenem per construcció no és quelcom en sentit unilateral, sinó universal, és a dir, no solament plàstic, sinó dins una totalitat, abraçant tots els ordres que volem dins la unitat* (41). Su ideal universalista del arte se hace realmente manifiesto cuando descubrimos con que generosidad Torres acepta, aunque sólo sea de forma superficial, otros movimientos artísticos. El deseo de unificar constituye además un rotundo deseo de aniquilar cualquier tipo de límite que afecte la creatividad artística. La obra y el pensamiento de Torres-García consiguieron 'condensar' esas posturas que siempre se habían considerado antagónicas.

(41) 'Porque lo que nosotros entendemos por construcción no es algo en sentido unilateral, sino universal, es decir, no solo plástico, sino dentro de una totalidad, abrazando todos los órdenes que queremos dentro de la unidad' (Trad. del catalán). Joaquín Torres-García, "Un grup d'art constructiu a Madrid" (Madrid, noviembre de 1933), pp. 156-157, p. 156, en *Art*, vol. 1, 1933-1934.





**1.** *Botella y vaso*, 1927  
38 x 31 x 6,7 cm.

18



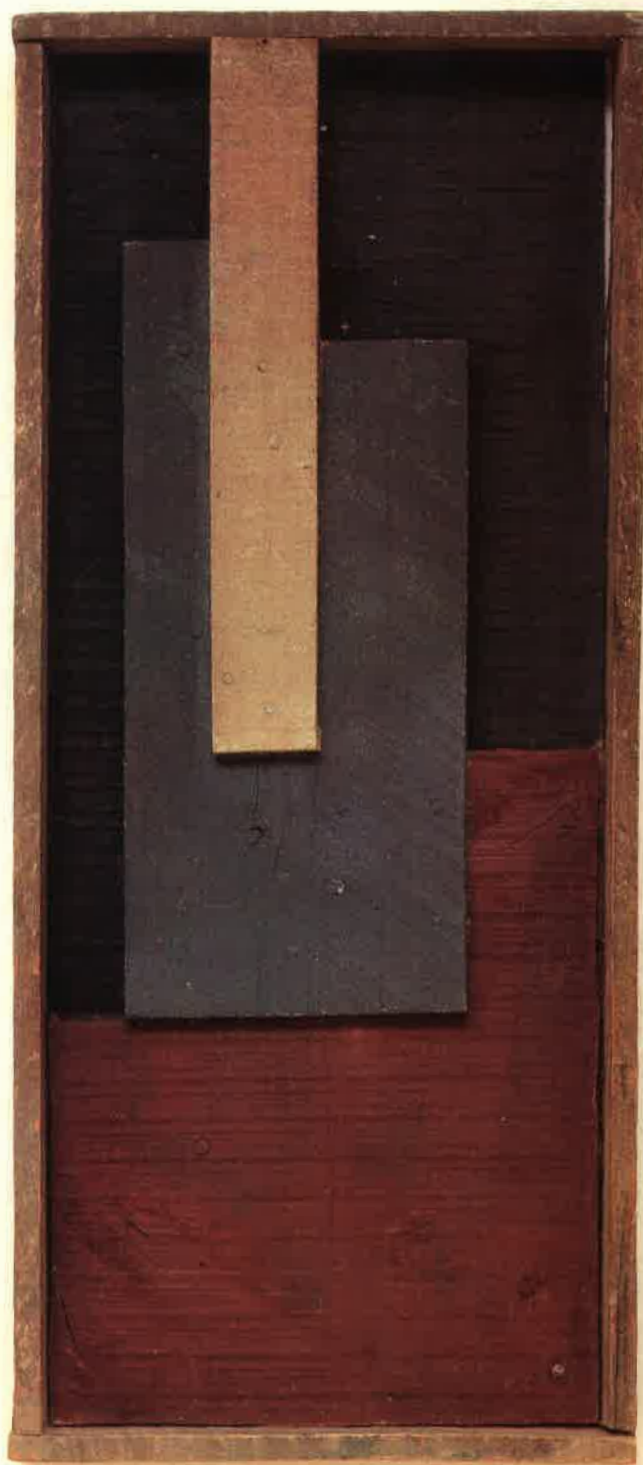
**2.** *Construcción con hombre, casa y árbol*, 1928  
45 x 60 cm.



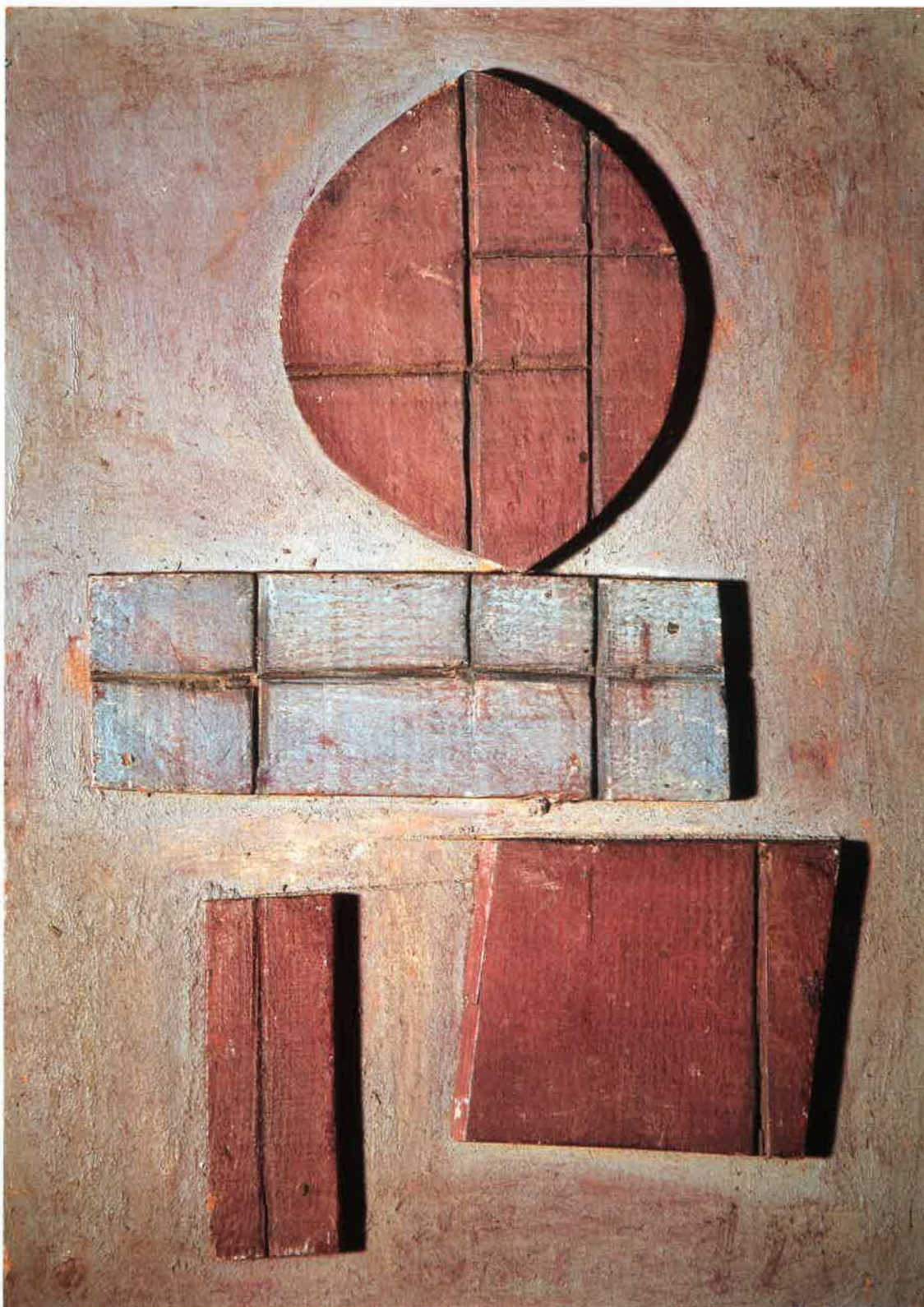
**3. Máscara con pipa, 1929**

31 x 22 x 3,5 cm.

20



**4. Construcción en madera, 1929**  
50,4 x 22,1 x 4,6 cm.



21

**5.** *Composición abstracta con maderas superpuestas*, 1930  
41,5 x 30 cm.

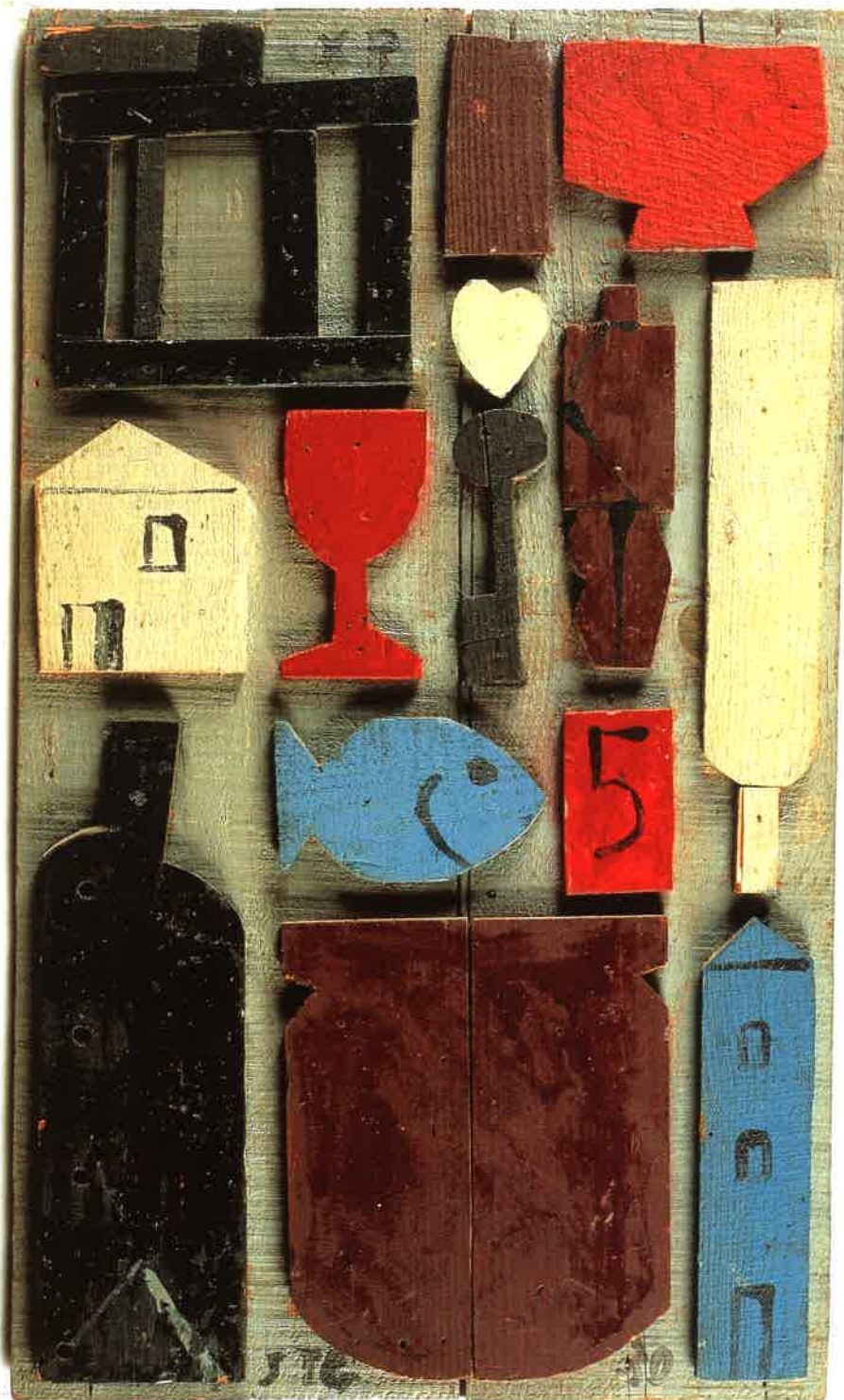
22



**7. Constructivo con ancla y sol**, 1930  
30 x 19,5 cm.



**6. Composición constructiva**, 1930  
16,5 x 11,7 cm.

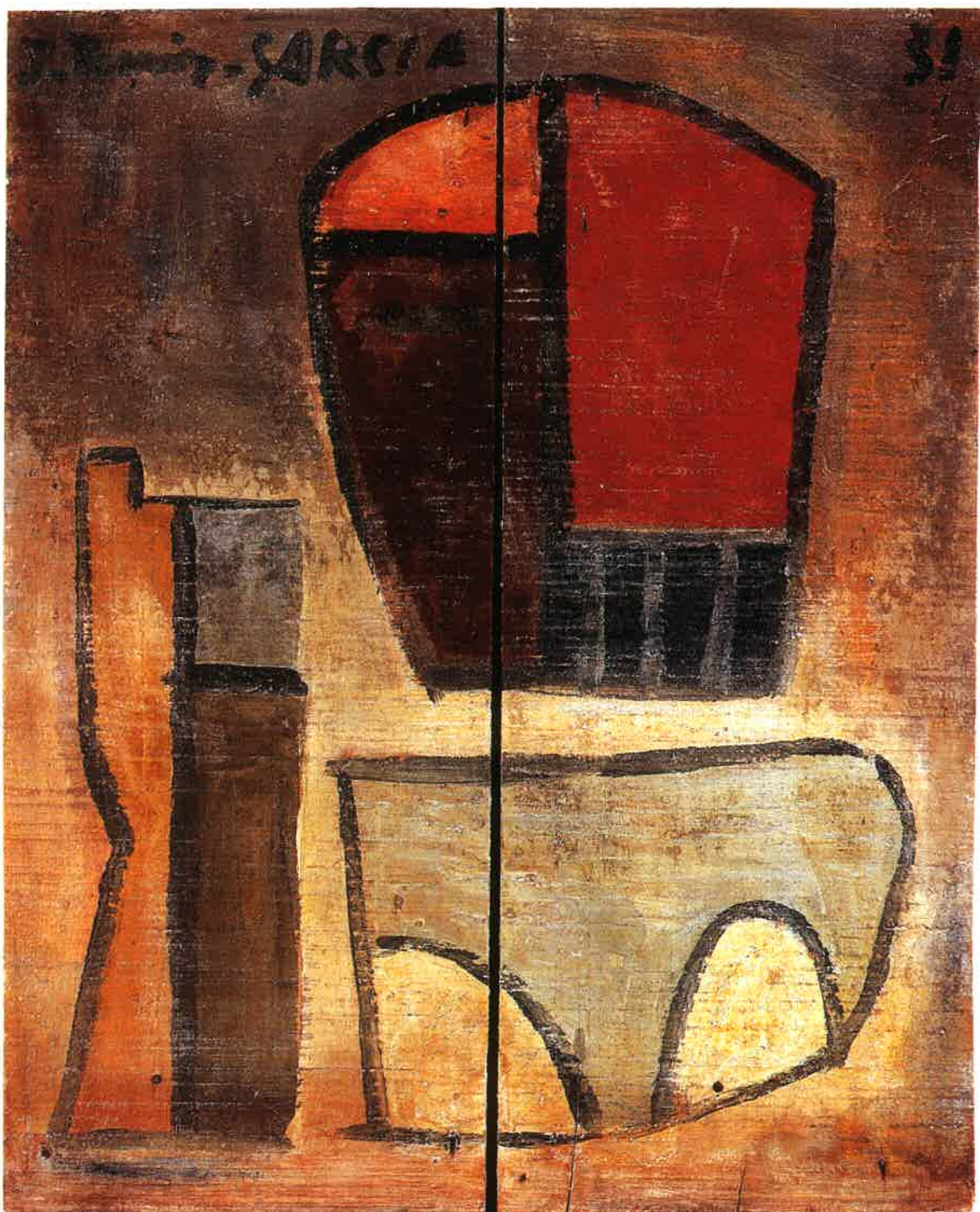


**8.** *Objetos superpuestos en colores*, 1930

64 x 38 cm.

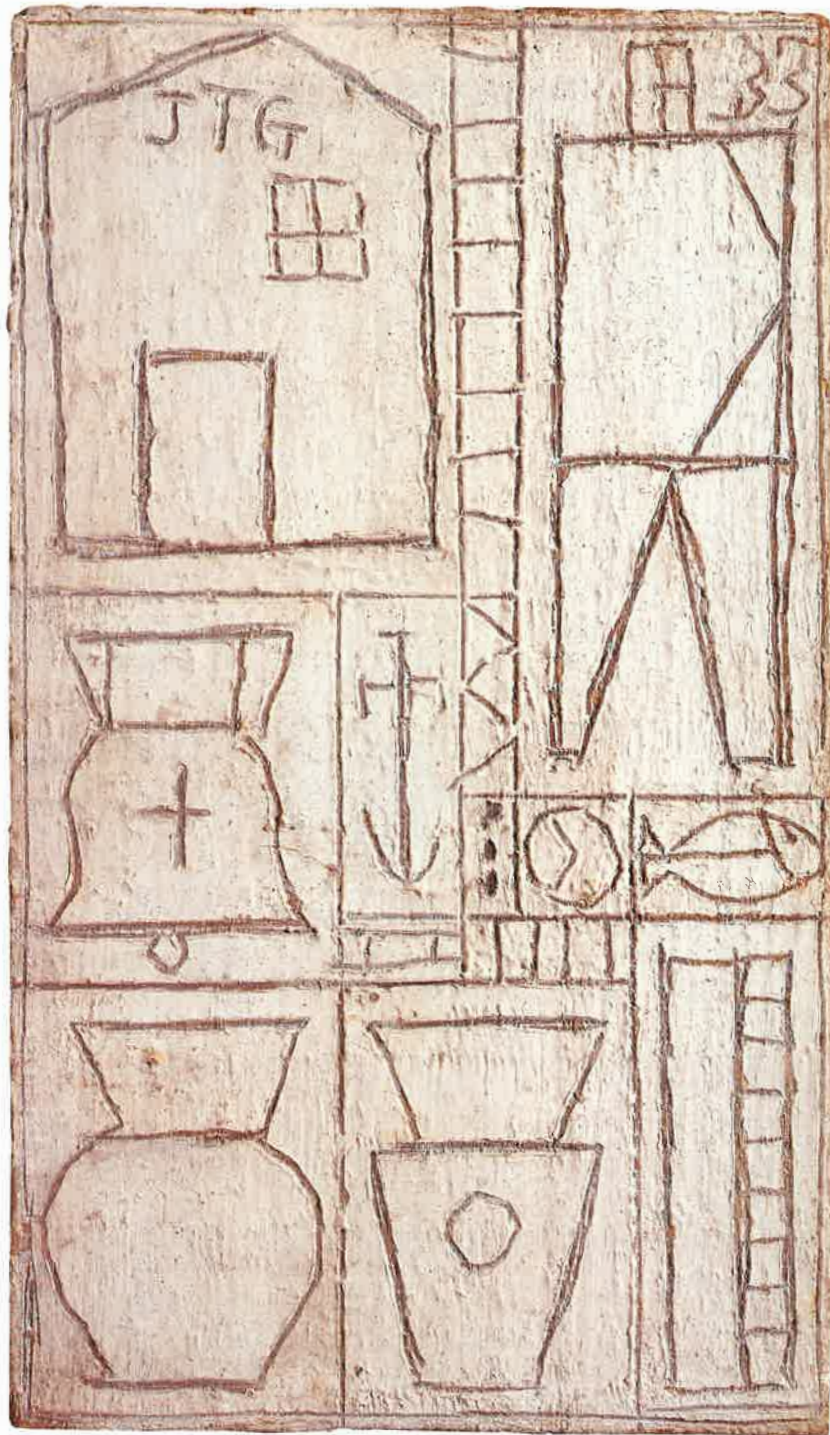


**9.** *Forma en rojo, blanco, ocre y negro*, 1931  
41,5 x 21,5 cm.



25

**10.** *Composición con elementos*, 1931  
57,5 x 46,5 cm.



**11.** *Constructivo*, 1933  
30,2 x 17,6 cm.

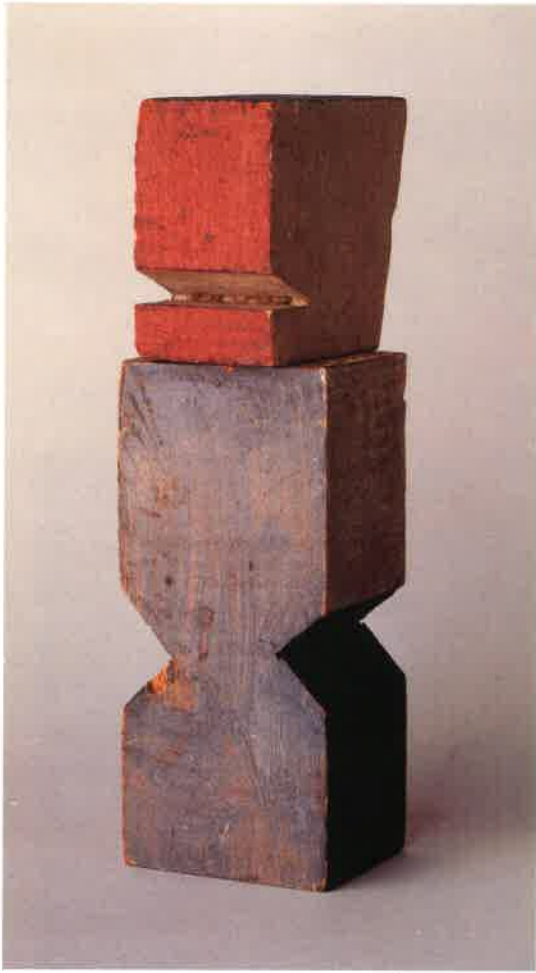


**12.** *Hombre frontal*, 1929  
18 x 9,5 x 4,5 cm.

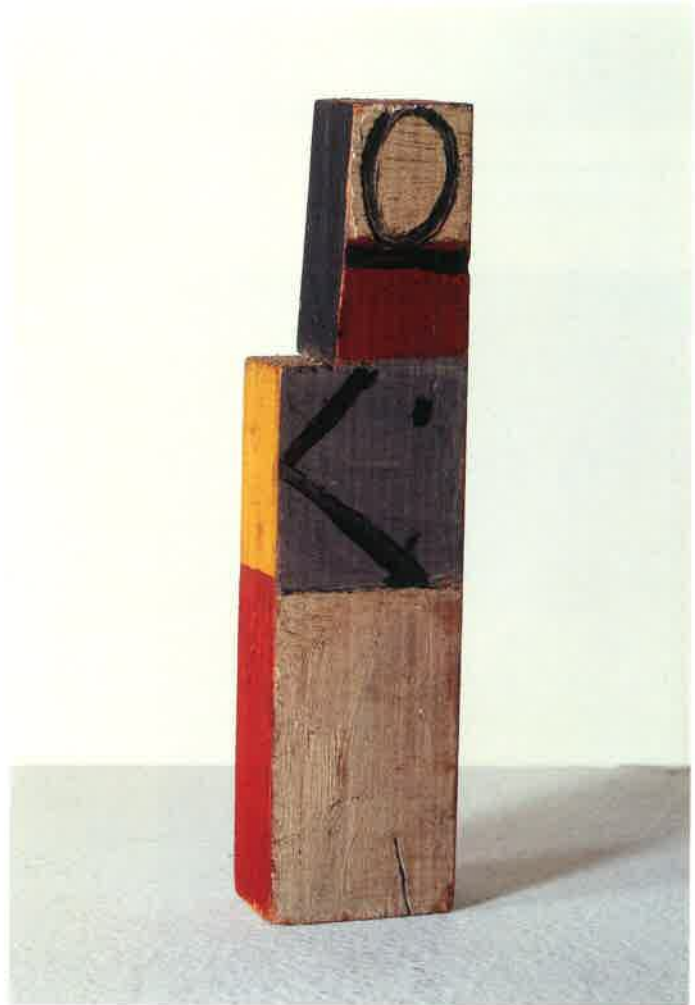
28



**13.** *Madera constructiva*, 1934  
41 x 33 cm.



**14.** *Figura*, 1929  
15,5 x 5 x 4,5 cm.



**15.** *Hombre con brazo*, 1929  
21 x 5 x 3,5 cm.



**16.** *Hombre inclinado*, 1927  
16 x 9,2 x 4,6 cm.

**30**



**18.** *Hombre con tres botones*, 1927  
13,5 x 7,5 x 6,3 cm.



**17.** *Hombre con barba*, 1927  
16,2 x 7,6 x 5 cm.



**19. Pájaro**, 1921  
8,5 x 17,2 x 2 cm.



**20. Hombre**, 1922-1923  
28,5 x 14 x 2 cm.



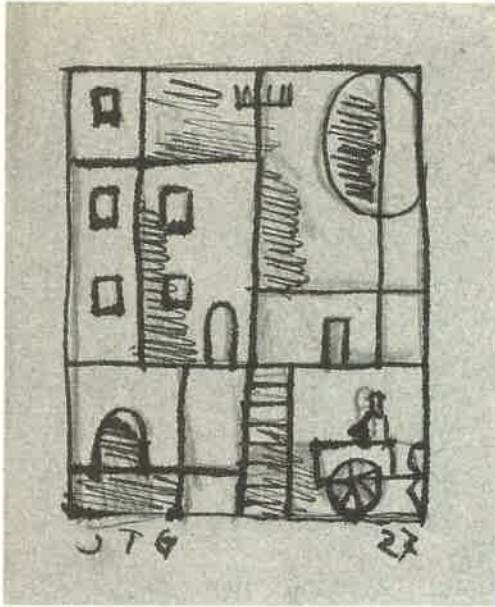
**21. Figura**, 1929  
18,5 x 6,5 x 2 cm.



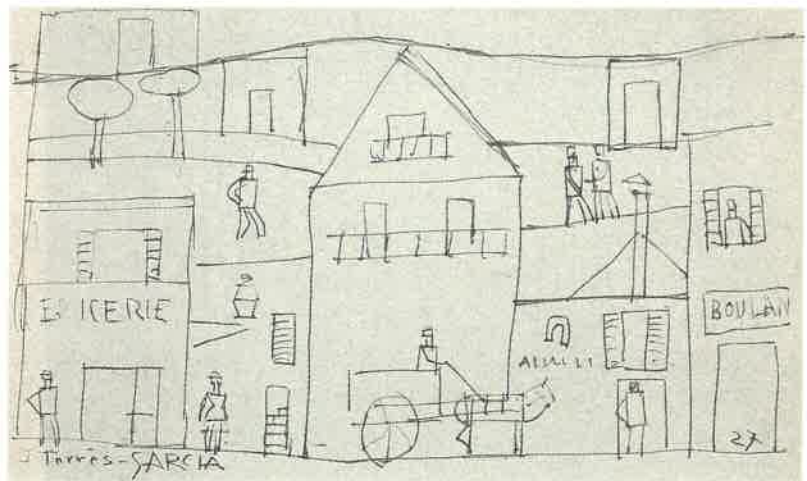
32



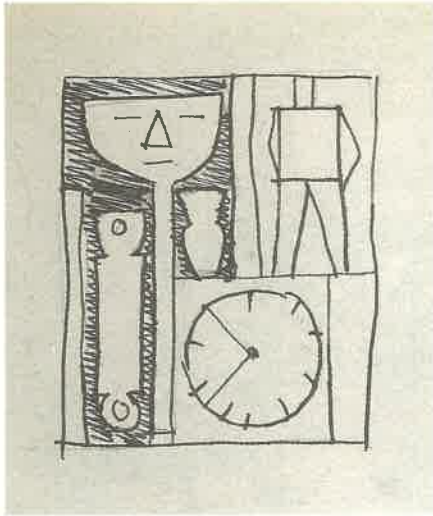
**22.** *Aladin toys*, 1930  
Caja: 18,5 x 24 x 2 cm.



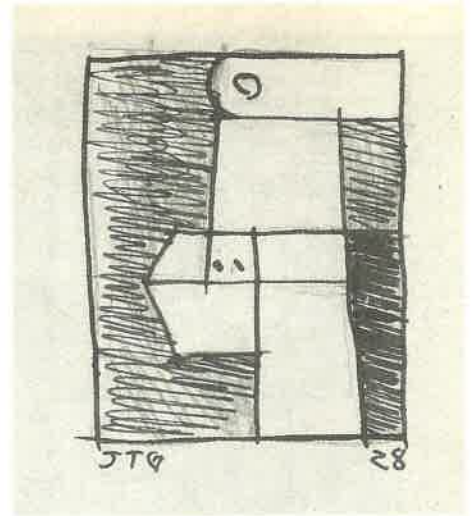
**23. Paisaje urbano**, 1927  
14,6 x 24,7 cm.



**24. Constructivo con carro**, 1927  
10,5 x 8,5 cm.

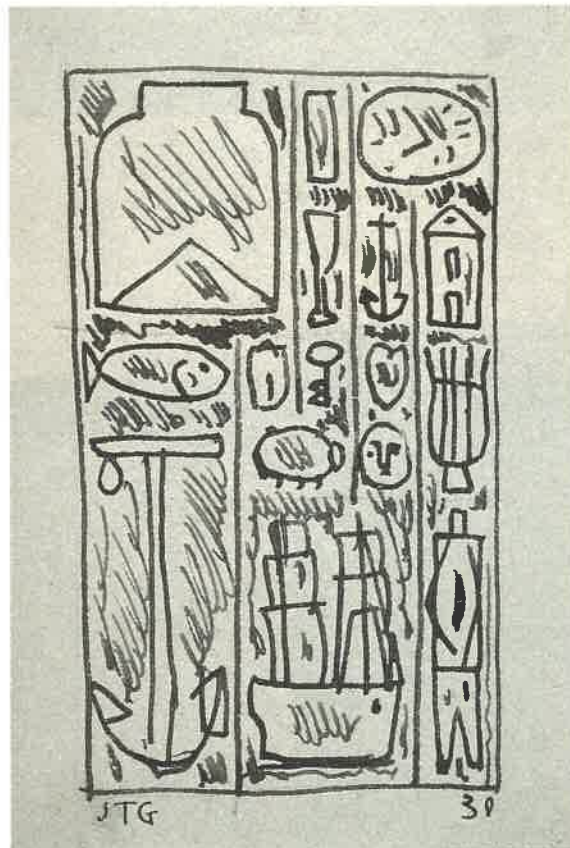


**25.** *Constructivo con reloj*, 1931  
13,4 x 11,5cm.

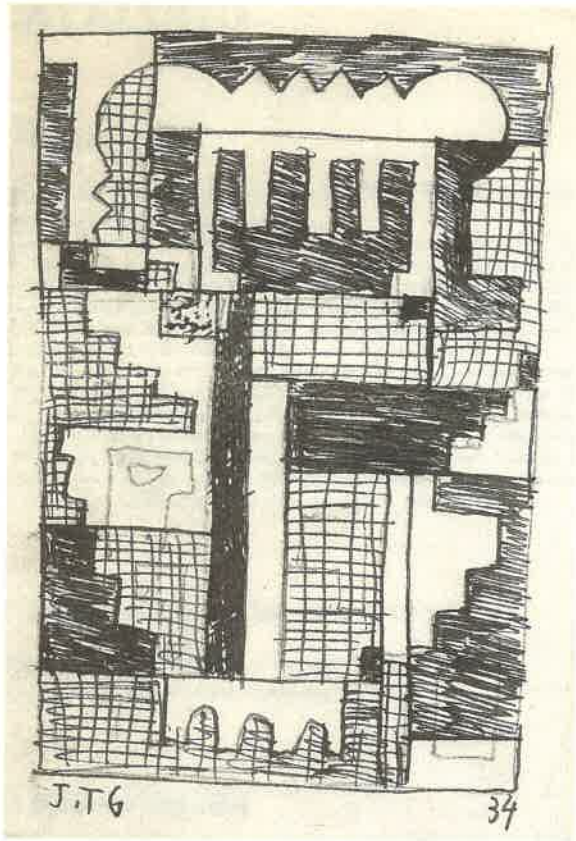


**26.** *Constructivo. Formas*, 1928  
9,6 x 12,5 cm.

34

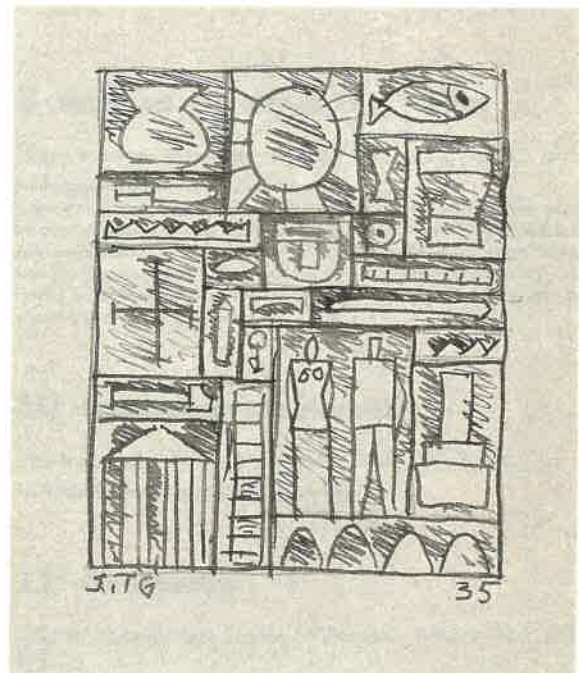


**27.** *Constructivo con ancla y reloj*, 1930  
14,3 x 9,8 cm.



**28. Composición abstracta,** 1934  
13,9 x 9,5 cm.

35



**29. Constructivo,** 1935  
21,2 x 13,2 cm.



# CATÁLOGO

## 1 Botella y vaso

Temple y madera / Firmado y fechado, 1927 / 38 x 31 x 6,7 cm

**Procedencia:** Familia del artista, Montevideo

**Exposiciones:** *I Exposition Internationale Du Groupe Cerclé et Carré*, Galere 23, París, 18 abril-1 de abril 1930; *Joaquín Torres-García, 1824-1949*, The University of Texas Art Museum, The Archer M. Huntington Gallery, octubre-noviembre 1974, número de catálogo 44; *Torres-García*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, junio-agosto 1991 e IVAM Centro Julio González, Valencia, septiembre-noviembre 1991; número de catálogo 30, reproducido en color página 70.

**Bibliografía:** *Cerclé et Carré*, París, número 2, 15 de abril 1930; Enric Jardí, *Torres-García*, Polígrafa, Barcelona, 1973, número de catálogo 189, reproducido en color en página 145; Dr. Adela Reta, Museo Torres-García, Fundación Torres-García, Montevideo, 1987; Marie Aline y Mario Gradowczyk, *Hommage A Torres-García, Oeuvres de 1928 à 1948*, Galerie Marwan Hoss, París, 1990, número 26 de catálogo; Homenaje a Joaquín Torres-García, Museo de Arte Precolombino, Montevideo, 1974, reproducido en contracubierta; Catálogo Museo Torres-García, Uruguay, 1987, página 14.

## 2 Construcción con hombre, casa y árbol

Temple y madera / Firmado y fechado 1928 / 45 x 60 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

## 3 Máscara con pipa

Óleo y madera / Firmado y fechado 1929 / 31 x 22 x 3,5 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Exposiciones:** *Torres-García*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, junio-agosto 1991 e IVAM Centro Julio González, Valencia, septiembre-noviembre 1991; número de catálogo 35, reproducido en color en página 75.

**Bibliografía:** Enric Jardí, *Torres-García*, Polígrafa, Barcelona, 1973, número 214, reproducido en color en página 161; The Antagonistic link, Joaquín Torres-García - Theo Van Doesburg, Institute of Contemporary Art, Amsterdam, 1991; número 84, reproducido en página 148.

## 4 Construcción en madera

Maderas ensambladas pintadas al óleo / Firmado y fechado, 1929 / 50,4 x 22,1 x 4,6 cm

**Procedencia:** Colección del artista, Montevideo  
Colección Tarica, Ginebra

## 5 Composición abstracta con maderas superpuestas

Óleo sobre madera / Firmado y fechado 1930 / 41,5 x 30 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo  
Colección particular

**Exposiciones:** *Torres-García*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, junio-agosto 1991 e IVAM Centro Julio González, Valencia, septiembre-noviembre 1991; número de catálogo 59, reproducido en color página 99; *Ismos. Arte de Vanguardia 1910-1936*, Galería Guillermo de Osmá, Madrid, mayo-julio 1996, número de catálogo 8, reproducido en color página 19; *Torres-García. Obra Constructiva*, Museo de Pon-

tedra, agosto-septiembre 1996, número de catálogo 3; *Joaquín Torres-García. Artista y Teórico*, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, abril-junio 1997, reproducido en color página 62; *Joaquín Torres-García. Artista y Teórico*, Ibercaja, Logroño, Museo de Navarra, Pamplona, agosto-noviembre 1997, reproducido en color página 87; *Joaquín Torres-García. Óleos, dibujos, esculturas y juguetes*, Museo Ramón Goya, Murcia, marzo-mayo 1999; reproducido en color

**Nota:** Este cuadro aparece en muchas fotografías que se hicieron a Torres-García en su casa, donde lo tuvo siempre colgado.

## 6 Composición constructiva

Óleo y madera / Fechado 1930 / 16,5 x 11,7 cm

**Exposiciones:** *Joaquín Torres-García. Artista y teórico*, Museo de Navarra, octubre-noviembre 1997, número de catálogo 19, reproducido a color página 89.

## 7 Constructivo con ancla y sol

Óleo y madera / Fechado 1930 / 30 x 19,5 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Exposiciones:** *Torres-García. Óleos, dibujos y juguetes*, Galería de arte Juan Gris, Madrid, octubre 1998, número 2 de catálogo, reproducido.

## 8 Objetos superpuestos en colores

Óleo y madera / Firmado y fechado, 1930 / 64 x 38 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Exposiciones:** *Torres-García*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, julio 1974, número 72, reproducido.

**Bibliografía:** Claude Schaefer, *Joaquín Torres-García*, Poseidón, Buenos Aires, 1945, número 32, reproducido; Joaquín Torres-García, *Lo aparente y lo concreto en el arte*, fascículo 5, Montevideo 1948, reproducido; Enric Jardí, *Torres-García*, Polígrafa, Barcelona, 1973, número 226, reproducido en color página 169; Miguel A. Battagazzore, *J. Torres-García. La Trama y los Signos*, Montevideo 1999, reproducido en página 27.

37

## 9 Forma en rojo, blanco, ocre y negro

Óleo y madera / Firmado y fechado, 1931 / 41,5 x 21,5 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Exposiciones:** *Joaquín Torres García. Marianovich Arte*, Barcelona, octubre-noviembre 1990, número de catálogo 25; *Torres-García*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, junio-agosto 1991 e IVAM Centro Julio González, Valencia, septiembre-noviembre 1991; número 62 de catálogo, reproducido en color página 107; *Torres-García. Óleos, dibujos y juguetes*, Galería de arte Juan Gris, Madrid, octubre 1998, número 3 de catálogo, reproducido.

## 10 Composición con elementos

Óleo y madera / Firmado y fechado, 1931 / 57,5 x 46,5 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

## 11 Constructivo

Incisión sobre madera blanca / Firmado y fechado 33 / 30,2 x 17,6 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo  
Salander O'Reilly Galleries, Nueva York  
Royal Marks, Nueva York

**Exposiciones:** Joaquín Torres-García. Centro de Exposiciones y Congresos. Zaragoza, abril-junio 1997; reproducido en página 68. Joaquín Torres-García. Artista y Teórico. Museo de Navarra. Pamplona, reproducido en página 95. *Un bosque de obras. Vanguardias en la escultura española en madera*, Sala de las Alhajas, Madrid, marzo-mayo 2000, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, número 1, reproducido en color en página 91.

## 12 Hombre frontal

Óleo y madera / Firmado y fechado, 1929 / 18 x 9,5 x 4,5 cm

## 13 Madera constructiva

Óleo y madera / Firmado y fechado 34 / 41 x 33 cm

**Exposiciones:** *Isms. Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*, Galería Guillermo de Osma, Madrid, número 12, reproducido en color en página 37.

**Bibliografía:** The Antagonistic Link, Joaquín Torres-García - The Van Doesburg, Institute of Contemporary Art, Amsterdam, 1991, número 52, reproducido en página 112. *Aladin toys Los juguetes de Torres García*, IVAM Centre Julio González, Valencia, septiembre 1997-enero 1998; número 12, reproducido en color en página 69.

## 14 Figura

Óleo y madera / Firmado y fechado 29 / 15,5 x 5 x 4,5 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Exposiciones:** *Schwabenlandhalle (5 Triennale Fellbach 1992)*, Fellbach junio-agosto 1992; *Wilhelm Lehbruck*, Duisburg, agosto-noviembre, 1992; *Klein-plastik in Mexiko, Spanien, Italien, Deutschland*, reproducido en color páginas 132 y 133; *Torres García. Pintura y teoría*, Centro de Exposiciones y congresos, Zaragoza, abril-junio 1997, número de catálogo 28, reproducido en color en página 85.

38

## 15 Hombre con brazo

Óleo y madera / Firmado y fechado, 29 / 21 x 5 x 3,5 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Bibliografía:** *Joaquín Torres-García*, Galería Palatina, Buenos Aires, septiembre-octubre 1998, número 26 de catálogo, reproducido en color página 11.

## 16 Hombre inclinado

Óleo y madera / 16 x 9,2 x 4,6 cm / Realizado en 1927

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Exposiciones:** *Torres García. Pintura y teoría*, Centro de Exposiciones y congresos, Zaragoza, abril-junio 1997, número 33 de catálogo, reproducido en color página 89; *Aladin toys Los juguetes de Torres García*, IVAM Centre Julio González, Valencia, septiembre 1997-enero 1998; número de catálogo 96, reproducido en color página 175; *Torres-García*, Museo Ramón Gaya, Murcia, marzo-mayo 1999, reproducido en catálogo.

## 17 Hombre con barba

Óleo y madera / 16,2 x 7,6 x 5 cm / Realizado en 1927

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Exposiciones:** *Torres García. Pintura y teoría*, Centro de Exposiciones y congresos, Zaragoza, abril-junio 1997, número de catálogo 32, reproducido en color página 88; *Aladin toys Los juguetes de Torres García*, IVAM Centre Julio González, Valencia, septiembre 1997-enero 1998; número de catálogo 95, reproducido en color página 175; *Torres-García*, Museo Ramón Gaya, Murcia, marzo-mayo 1999, reproducido en catálogo.

## 18 Hombre con tres botones

Óleo y madera / 13,5 x 7,5 x 6,3cm / Realizado en 1927

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Exposiciones:** *Torres García. Pintura y teoría*, Centro de Exposiciones y congresos, Zaragoza, abril-junio 1997, número 34 de catálogo, reproducido en color 90; *Aladin toys Los juguetes de Torres García*, IVAM Centre Julio González, Valencia, septiembre 1997-enero 1998; número de catálogo 97, reproducido en color página 175; *Torres-García*, Museo Ramón Gaya, Murcia, marzo-mayo 1999, reproducido en catálogo.

## 19 Pájaro

Óleo y madera / 8,5 x 17,2 x 2 cm / Realizado en 1921

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Exposiciones:** *Joaquín Torres García*, Marianovich Arte, Barcelona, octubre-noviembre 1990, número de catálogo 42; *Torres García. Pintura y teoría*, Centro de Exposiciones y congresos, Zaragoza, abril-junio 1997, número 37 de catálogo, reproducido en color 93; *Aladin toys Los juguetes de Torres García*, IVAM Centre Julio González, Valencia, septiembre 1997-enero 1998; número de catálogo 46, reproducido en color página 127; *Torres-García*, Museo Ramón Gaya, Murcia, marzo-mayo 1999, reproducido en catálogo.

Nota: Este juguete aparece en el modelo número 2 del catálogo Aladin Toys

## 20 Hombre

Óleo y madera / 28,5 x 14 x 2 cm / Realizado en 1922-23

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Exposiciones:** *Joaquín Torres García*, Marianovich Arte, Barcelona, octubre-noviembre 1990, número de catálogo 41; *Torres García. Pintura y teoría*, Centro de Exposiciones y congresos, Zaragoza, abril-junio 1997, número 35 de catálogo, reproducido en color 91; *Aladin toys Los juguetes de Torres García*, IVAM Centre Julio González, Valencia, septiembre 1997-enero 1998; número de catálogo 41, reproducido en color página 123; *Torres-García*, Museo Ramón Gaya, Murcia, marzo-mayo 1999, reproducido en catálogo.

Nota: Este juguete aparece en el modelo número 1 del catálogo Aladin Toys

## 21 Figura

Óleo y madera / 18,5 x 6,5 x 2 cm / Realizado en 1929

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Exposiciones:** *Joaquín Torres García*, Marianovich Arte, Barcelona, octubre-noviembre 1990, número de catálogo 42; *Torres García. Pintura y teoría*, Centro de Exposiciones y congresos, Zaragoza, abril-junio 1997, número de catálogo 36, reproducido en color página 92; *Aladin toys Los juguetes de Torres García*, IVAM Centre Julio González, Valencia, septiembre 1997-enero 1998; número de catálogo 99, reproducido en color página 177; *Torres-García*, Museo Ramón Gaya, Murcia, marzo-mayo 1999, reproducido en catálogo.

## 22 Aladin toys

Óleo y madera / Caja: 18,5 x 24 x 2 cm / Realizado en 1930

**Procedencia:** Theo van Doesburg

**Exposiciones:** *Aladin toys Los juguetes de Torres García*, IVAM Centre Julio González, Valencia, septiembre 1997-enero 1998; número de catálogo 83, reproducido en color páginas 162 y 163.

**Bibliografía:** The Antagonistic Link, Joaquín Torres-García - Theo Van Doesburg, Institute of Contemporary Art, Amsterdam, 1991; números 39 y 40, reproducidos en páginas 98 y 99.

Nota: Tiene un certificado autenticando la procedencia firmado por J. Leering, antiguo director del Van Abbemuseum de Eindhoven

## 23 Paisaje urbano, 1927

Tinta sobre papel / Firmado y fechado / 14,6 x 24,7 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Exposiciones:** *Joaquín Torres García*, Marianovich Arte, Barcelona, octubre-noviembre 1990, número de catálogo 30

## 24 Constructivo con carro, 1927

Tinta y lápiz sobre papel / Firmado y fechado / 10,5 x 8,5 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

## 25 Constructivo con reloj

Tinta sobre papel / 13,4 x 11,5 cm / Realizado hacia 1931

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Exposiciones:** *El Arte del Dibujo*, Sala Muriedas, Torrelavega; 2000; reproducido en color en página 26

## 26 Constructivo. Formas, 1928

Tinta sobre papel / Firmado y fechado / 9,6 x 12,5 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

## 27 Constructivo con ancla y reloj, 1930

Tinta sobre papel / Firmado y fechado / 14,3 x 9,8 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

## 28 Composición abstracta, 1934

Tinta y lápiz sobre papel / Firmado y fechado / 13,9 x 9,5 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

## 29 Constructivo, 1935

Tinta y lápiz sobre papel / Firmado y fechado / 21,2 x 13,2 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

## 30 Constructivo con planos, 1931

Tinta sobre cartulina / Firmado y fechado / 7,8 x 12 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

## 31 Constructivo ByN, c. 1931

Tinta sobre papel / 12 x 17,3 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

## 32 Viñeta original del modelo número 16 del catálogo *Addaddin Toys*, 1922

Tinta sobre papel / Firmado y fechado / 10 x 24,5 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

**Bibliografía:** *Aladin toys. Los juguetes de Torres-García*, IVAM Centre Julio González, Valencia, septiembre 1997-enero 1998; número de catálogo 1, reproducido en color página 90; *Infancia y Arte Moderno*, Institución Libre de Enseñanza, Madrid, diciembre-marzo 1999, reproducido en cubierta

## 33 Constructivo con pez, 1937

Tinta sobre papel / Firmado y fechado / 12,5 x 6,5 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

## 34 Constructivo con colores

Tinta y colores sobre papel / 12,1 x 14,7 cm

**Procedencia:** Familia Torres-García, Montevideo

TORRES - GARCÍA: 1926 - 1933  
A 'reconstruction' of his works on wood

Marc Domènech Tomàs

Torres-García is one of those artists who increasingly attracts attention from scholars and experts, as precisely the fact that he is unclassifiable makes his work an extremely fertile area for art analysis. His woods, a very significant part of his artistic output, continue to be, in general, the most enigmatic, disquieting and ambiguous works he ever produced. Any attempt to simplify and categorise the works produced in Paris, like those in this exhibition, using only *constructivist* postulates, only serves to confirm that what characterises the artist is precisely the way in which he defies classification, as again and again we discover formal and ideological paradigms in his work that call into question this commitment to a single artistic direction. We must try to cautiously analyse his constant flirtations with the different avant-garde movements of the time and, above all, examine his attitude towards *surrealism*, which lies behind his *constructivist* mask. Only in this way can we "construct", little by little, the position that truly corresponds to him in the complex art world of the Paris of the time.

At his first exhibition in the French capital, in June 1926 at the *Galerie Fabre*, the critic Juan de Gray described the work of Torres-García as *toujours dégagé des préjugés d'école qui limitent la personnalité* (1), a declaration which demonstrates how, already in the mid-1920's, Torres' work was understood as something entirely individual and independent, attributing to it, moreover, a personality not at all common in Parisian art circles. His arrival in Paris allowed him to consolidate his artistic desire to synthesise the visual experience, a desire already evident in his contacts with modern art at a number of exhibitions in Barcelona, such as the cubist show in 1912 at the *Galerie Dalmau* (2), which also alerted him to the strength the different artistic movements of the time were gaining.

Jean Hélion recalled in 1975 how, at the *Galerie Pierre* in 1926, Torres-García would *s'enthousiasmer devant une ligne sinueuse et rebelle de Miró* (3), Faithful to his idea of seeking out and recovering those elements capable of establishing a relationship of easy, immediate communication between the viewer and the work of art, Torres was interested in all artistic elements which, whether sinuous lines or angular African masks, brought art closer to man. His friendship with Luis Fernández is evidence that this desire moved beyond the purely formal, and into the intellectual sphere.

According to Augusto, Torres' eldest son, Fernández was a mason, and very knowledgeable on esoteric matters such as the magic qualities of numbers (4). In the third issue of *Abstraction-Création* (1931), Fernández wrote: *...et il est fort possible que lorsque nous représentons un objet ou une forme géométrique, nous exprimions par là, et même sans le savoir, - comme des médiums - les mêmes pensées et les mêmes sentiments que cet objet ou cette forme géométrique désignait symboliquement dans les religions et les civilisations anciennes...* (5). Torres also shared this interest in the irrational (*sans le savoir*) and the power, intrinsic in art, to reveal links between different cultures, different civilisations, different creative forms. It is also significant that Fernández wrote these lines in *Abstraction-Création* (the group which was heir to the brief adventure of *Cercle et Carré*), at a time when he was beginning to be drawn to the *surrealist* movement. In fact, the technical argument of these phrases, and his concentration on the possibility of going back to our origins (*civilisations anciennes*), clearly coincide with the type of rhetoric used by the ideologists of this movement (6).

In this sense, it is important to take into account that one of the peculiarities of the *surrealist* movement during the 1930's was to extend its sphere of activity into new fields, making its areas of influence increasingly wide, and thus accelerating not only the entry of new interests but also the inclusion of many initially abstract artists such as Wolfgang Paalen, or Luis Fernández himself.

It was not the *surrealist* movement in itself, but rather the way it distorted the everyday, its imagination, its power to seduce, that really interested these artists. Nor must we forget that this process also took place in reverse, and it is in this sense that we should understand certain works by Miró which, in the 1930's, took on the language of *constructivism*. Or even the elegant case of Fernand Léger who, during this same period, alternated between *surrealism* and *constructivism*. One of Léger's students, Florence Henri, also a member of the *Cercle et Carré* group, is another great example of this weak but evident flux. His photographic work was not totally geometric-abstract, in fact many of his portraits and still lifes include, in addition to geometric structures and forms, innumerable juxtapositions of elements, establishing in this way dialogues between the apparent, the real and the supposed. In any case, his photographs were interpreted as though they were abstract paintings, and neither the way in which they were produced, nor the manner in which he treated the subject were relevant to the selective artistic discourse of Michel Seuphor and the *Cercle et Carré* group (though the third issue of the magazine was devoted to cinema and photography) (7). It is therefore important to remember that many artists who at a given time were associated with certain abstract geometric tendencies, did not necessarily have to explicitly define the limits between rationalism and irrationalism - the at the time much-vaunted need to establish limits, borders, between *constructivism* and *surrealism*, remained in reality no more than a series of intentions.

It is in this context that Torres-García should be understood. His contacts with Tristan Tzara and Arp were, in this sense, very important, as, directly or indirectly, they demonstrated to the Uruguayan artist all the plastic and theoretical associations that could exist, as a kind of backdrop, between *dadaism* and *constructivism*.

This combination of associations helped Torres to develop his own personal way of interpreting the avant-garde, as well as how to use abstraction more as a model of investigation than as a principal to be slavishly and concretely followed. Works like "Construcción en maderas" ("Construction in woods") (cat. n.º 4) of 1929 cannot be seen as simply a homage to the neo-plasticism of Mondrian or Van Doesburg. They are also an example of his personal investigation between the abstract and the 'primitive'. The assemblage of unpolished woods, deliberately showing the crude nature of the material, and the fact that the nails used are intentionally barely concealed, indicate that Torres, even in his most abstract works, sought the narrative, the accidental, the primitive, elements which, in short, were aimed at ensuring the artistic personality of each work. And, of course, all these sentiments were diametrically opposed to the thoughts of Mondrian, Van Doesburg, or Georges Vantongerloo.

Returning to our initial discussion, it should be noted that Torres-García was not the only one to experience this constant flow of associations and interactions between the *dadaist* and *constructivist* movements. According to Andrei Nakov, during the 1920's and 1930's the interconnections between the different themes of these two movements mark the evolution of artists as important as Moholy-Nagy, Tatlin, Kurt Schwitters, Duchamp, Theo van Doesburg and many others (8). Yet further evidence of just how difficult it is to classify some artists.

Nor did the critics of the time, when analysing the works of Torres-García, use a language in consonance with the *constructivist* doctrine. The critic Waldemar George, for example, in the texts for the catalogues of the exhibitions at the *Galerie Zak* (1928) and the *Galerie Bucher* (1931), in language far removed from that of the *constructivists*, speaks of ...*L'univers barbare de Torres. (...) Des mirages, des hallucinations. Une volonté latente de transgresser le stade de la perception extérieure. (...) Le monde à l'envers, tel que le restitue ce visionnaire en quête d'images grotesques, macabres ou fantastiques, irréelles ou concrètes, tangibles ou impalpables, (...) Les oeuvres de Torrès-García sont pauvres à la manière des tissus bakouba, des vieilles portes de cases nègres (...) Le peintre abhorre les matières riches* (9). Georges continues in the same vein in 1931, but now relates the artist to the world of magic: *On songe, devant les oeuvres de Torrès-garcía, aux graffiti magiques des grottes de Cabrerets. Cette magie est pourtant actuelle. Son pouvoir de suggestion ravale au niveau d'un médium le "spectateur conscient". Ce spectateur rejette les couches superficielles de civilisation greffées sommairement sur son moi initial et retrouve devant les toiles de Torrès-García la foi animiste (qui est la vraie foi) de l'homme préhistorique* (10).

Also significant is the analogy that Guillermo de Torre establishes in 1932 between the work of Torres and that of the artists Klee, Arp and Max Ernst. The work 'Composición abstracta con piezas superpuestas' ('Abstract composition with superimposed pieces') (1930) (cat. n.º 5) clearly illustrates the plastic analogy established by the writer between Torres-García and Arp when he says that the similarity with the work of the latter lies precisely in his *propensión a descifrar los signos antropomórficos bajo las formas más rudimentarias* (*propensity to decipher the anthropomorphic signs beneath the most rudimentary forms*) (11). In this work, Torres seeks to combine order and disorder. The composition of the superimposed woods seems to be entirely arbitrary, as if it had been designed starting from a certain automatic process, as in the work of Arp or the 'paintings-collage' of Miró; but the insertion of orthogonal structures among the superimposed pieces, in itself a very Torres-García process, seeks this order which otherwise would not exist. In cases like this, what Torres is interested in is bringing together different, but interrelated elements, concluding in this way a clear process of disordering and ordering, like children with toys.

With regard to the supposed interest of our artist in concrete aspects of the *surrealist* movement, we should not underestimate the relationship he maintained for a number of years with Sebastià Gasch – the famous critic who signed, along with Dalí and Lluís Muntanyà the decisive "*Manifest Groc*" in March 1928, and also published a number of articles on Miró and *Surrealism* in general, in magazines on which Torres-García also collaborated.

All this only serves to confirm that the ideological position of Torres during his time in Paris was, as we said before, full of ideological complexities, which demonstrates his capacity of assimilation as an artist. The majority of the works he produced in Paris illustrate this combination of different perspectives in concrete terms. Torres devised his artworks through the application of different styles, and though he always remained faithful to his principles of order and structure, this artistic ambiguity should be interpreted as a visual demonstration of his continuing need to assimilate the different, and conflicting, artistic movements during this time.

In this regard, it should be pointed out that the position of the *Cercle et Carré* group against *surrealism* was not entirely comparable with the position of Torres vis à vis this movement. Torres, while recognising the differences, believed *surrealism* had much to offer, and this he repeatedly stated in his *Universalismo Constructivo* (*Constructive Universalism*). Though he distanced himself from it in the strictly formal and ideological sphere, and his initial idea in founding, along with Michel Seuphor, the *Cercle et Carré* group was to struggle against this movement, Torres continued to think that some of its basic principles, such as its insistence that the instinctive should play a crucial role in plastic creations, could and should occupy an important place in his art.

In *Del esoterismo en el arte* (*On esotericism in art*), an unpublished essay, written in 1932, Torres-García argued that human knowledge has since ancient times been based on esoteric thought (12). His wish to return to the elemental, to the origins, as demonstrated by his 'primitive' paintings, must be understood as an attempt to be part of this esoteric tradition. In this sense, *surrealism* helped Torres to acquire sufficient ideological material to be able to formulate new artistic ideas, which as a result would give rise

to a representation of the spirituality of the ancient and the 'primitive'. Works like *Figure in red, white, brown and black*, 1931 (cat. n°. 9) should be interpreted in the light of these arguments. His dissatisfaction with abstraction, for its inability to represent these principles, led him to include signs and symbols in his canvases. These inclusions which, as Torres explains in his autobiography, arose almost spontaneously, have little in common with the *constructivist* tradition. In fact, the revelation of these symbols corresponds to a type of reasoning which is very similar to certain registers frequently employed among the declared *surrealists*. This interest in the primitive, not as a source of formal inspiration, but rather 'spiritual' inspiration, and his interest in the medieval and the instinctive, amply demonstrate this.

For Torres, the instinctive works as an essential element in the composition of his canvases. In his *Historia de mi vida* (*Story of my life*), he describes it in the following way: *He builds an encampment, a wall of stones, and in each compartment, the design of a thing (...) not simply at random, (...) but an unconscious response to an internal vision, he placed, let's say, in this first work, and in their respective niches, a House (like the ones drawn by children), a Boat, an Anchor, the letter B, a Man, a Fish...* (13). His rejection of things simply *at random* clashes with the need for *an unconscious response to an internal vision*. This totally paradoxical position clearly illustrates his desire to unify these contrasting models of inspiration to create a single artistic language, coherent, capable of speaking to all of humanity. This desire is what leads him to consider *cubism*, *neo-plasticism* and *surrealism*, as three movements that should be united in such a way that the western pre-Renaissance pictorial tradition would be consolidated (14).

Torres-García makes numerous references to this concept of tradition in his Parisian manuscripts, among which the most important are *Foi* (Paris, 1930), *Père Soleil* (Paris, 1931) and *Raison et Nature* (Paris, 1932). The theoretical element of these manuscripts is generally fairly repetitive, and in line with conventional ideals, but what is truly revealing is their formal aspect. The persevering juxtaposition of words and signs in these manuscripts creates, on the one hand, evident formal parallels with medieval art, which also often combined images and letters, generally with didactic aims, and, on the other hand, defines the different but complementary systems of communication, the iconic and the conventional. This 'game', designed to emphasise certain concepts or simply clarify them, is from time to time entirely cancelled out by the inclusion of signs and symbols that are outside the message of the text. In this way, Torres manages to create strange interactions between signifiers and signified, interactions which at the same time demonstrate an interest in the "game" and reveal a need to create complex poetical associations designed to detonate a plurality of messages which in the majority of cases are entirely removed from the *constructivist* orthodoxy.

It seems increasingly evident that Torres used the ideological and psychological considerations of *surrealism*, especially that related to contextual displacement of ordinary objects. We are convinced that his intention was not to demonstrate the principle defined by Lautréamont, but we do believe that the poetical evocations arising from this type of process seduced him enormously. The collocation of signs that, as in "*Objets superpuestos en colores*" ("*Superimposed objects in colours*") (1930) (cat. n°. 8), are not directly related, can cautiously be interpreted as a desire similar to that of achieving the principle of the *merveilleux* which the *surrealists* exploited constantly.

In his manuscripts, Torres also revealed that his symbols have a certain magical power. In *Père Soleil*, from 1931, he makes a distinction between *Magie blanche*, which can *entraîner les autres a les bonnes vibrations au profit de l'universel*, and *Magie noire*, which can *entraîner les autres a les mauvaises vibrations (discordantes) au profit de soi même*. In 1934, Torres postulated, in a text entitled *Simbolismo intelectual y simbolismo mágico* (*Intellectual symbolism and magic symbolism*) that the modern artist should use the symbolic language in the same way it was used by the so-called *savages* in order in this way to be able to make the transition from the *intellectual symbol* to the *magic symbol*. There are many concomitances between this type of reasoning and the thought of the psychologist Carl Jung, who the *surrealists* read, interpreted and used. In fact, Torres-García was also familiar with the ideas of this psychologist though, as in everything, he used them according to his creative needs, especially in order to provide some ideological foundation to his symbols, and give them the archetypal function defended by Jung (15). For the Uruguayan, the inclusion of signs in his structures should magically transport the viewer to a world dominated by the universal, an ordered cosmos where everyone, even children, would be able to recognise and understand the ultimate aim of the world.

Torres, in both his work and thought, not only unifies his theory of signs and symbols with the primitive, the intuitive, and the magical, but also links it to the childlike. In fact, in Paris at the end of the 1920's and the start of the 1930's, many theories were being developed on the influence of children's art on modern artistic creations (16).

Torres, like the *surrealists*, considered the intuitive and pseudo-subconscious creativity of children to be one more form of "primitive" expression, still free from the shackles of rationality. According to Barbara Puthomme "...children's drawings reveal a primary strength. They return us to first origins... That is why children's drawings, like poetry, like any dream, are an opening up, opening to a 'first life'. They make us return to the origin of the origin." (17). As Jean Helion reminds us, Torres-García *s'adonnait aux structures orthogonales proclamées par Van Doesburg et Mondrian. D'abord avec une sorte de respect doublé d'épouvante. Puis en se jouant. Il n'en distinguait pas l'adulte de l'enfant, l'oeuvre du jouet; il en inventait sans cesse. Mais bientôt il a niché dans les structures ascétiques des signes nostalgiques, des traces, des songes* (18). Helion, in this declaration, places as much importance on the orthogonal structures defined by Mondrian and Van Doesburg as on the toys which for a long time Torres tried to commercialise. The critic Pierre Guéguen wrote, in 1931, that in the works of Torres *chaque section, par sa forme même, appelle l'objet qui la garnira et qui tire pré-cisément, sa poésie de celle des 'jeux de construction' enfantins* (19). He also defined the works produced by the artist after 1929 as *grap-hisme où l'artiste exprime sa vision ingénue des choses, une vision qui se retrempe de plus en plus, avec l'âge, aux sources adorables de l'enfance*,

(...) (20). It is in comments like these that it becomes evident how the interest in children's art is always linked to a return to our origins. In 1933, the critic Jean Cassou, using a similar argument, wrote: *Torrès-García, primitif savant, qui raconte, dans les cases de ses vitraux géométriques, de longues histoires enfantines et mystérieuses* (21). All these comments amply confirm how the critics of the time related the work of Torres to the interest in the characteristics revealed by childhood creativity. He himself was a great collector of the drawings of his children, drawings which he exhibited in a number of galleries, such as the *Galerías Dalmau* in Barcelona, in 1929 and the *Galerie 23* in Paris, in 1930 – the same gallery that organised the exhibition of the *Cercle et Carré* group.

Michel Seuphor wrote an interesting text for the exhibition of drawings by Torres' children at the *Galerie 23*. In this text, Seuphor argues that: *L'enfant devient pour nous d'une grande valeur éducatrice: il nous ramène à la nature et à notre première source, là précisément où la mécanisation de la vie moderne nous fait oublier la base de notre équilibre vital* (22). Again, therefore, there is this clear need to relate children's art to a return to origins, to *notre première source*.

On this point, we should also take into account the friendship, over many years, between Torres-García and the art critic Rafael Benet, as this served to explore in greater depth the importance of children's drawings. In 1929, Benet published, in *La Veu de Catalunya*, an interesting article entitled "*Pessebres*", in which he essentially concentrates on popular art. In this article, Benet considers that the 'educated' artist should be distinguished from the popular artisans, but makes it clear that this separation should not mean a repudiation of what he describes as 'primary art'. Benet, in this sense, establishes an analogy between this type of 'naïve', 'folkloric' art and 'intellectual realism' which, for Benet, G.H. Luquet clearly connects with children's drawings (23).

It is interesting to note that all these discussions on the art of children, the use of ideas put forward by people as respected as G.H. Luquet, and the constant references to 'primitivism' and the 'magical', are in no way different from the type of theoretical and ideological discussions in which the *surrealists* engaged at this time. In line with this type of reasoning, Sebastià Gasch, in March 1931 published in *La Gaceta literaria* a text entitled "Dibujos Infantiles" ("Children's Drawings"). In this text, Gasch explains how a visit to a primary school in Barcelona, called *Escuela del Mar*, along with Joan Miró (*an enthusiast of children's art*) (24) clarified his ideas about children's drawings. In this article, Gasch writes that the drawings they both saw in this school were produced *from memory, without the obstacle of models or nature, these drawings allow instinct to be freely expressed, in their pure form* and, as Gasch goes on to say, *this instinct is shown in all its emotional crudeness, with all its intense nakedness* (25). The emphasis Sebastià Gasch places, in this article, on instincts, freedom of expression and pure sensibility, as well as, as said before, the need to return to a kind of primary state, confirms that his opinion of the childlike is perfectly in line with some of the preoccupations of the movement led by André Breton. In this same article, Gasch says *there is perhaps just one artist, Joan Miró, who knows how to give his work this emotional impact of children's drawings. And he does it without setting out to do so, as Miró is a child* (26).

The way in which the Catalan critic relates Joan Miró to children's art is very similar to the ideas expressed by Georges Hugnet in his article "*Joan Miró ou l'enfance de l'art*" (27), also written in 1931. In this article, Hugnet draws parallels between the art of Miró and that of children, as well as the art of the so-called "primitives", and also remarks that Miró had never lost his love of the games of his childhood (28). This order of things clearly connects with the art of Torres-García and his tireless efforts to produce his toys.

For Torres-García, both his artistic output and his toys had a social purpose; both should serve to stimulate the creativity of humanity. Toys, as the Uruguayan understood them, also had the capacity to increase the creative spirit of children, and satisfy their desire to learn. He understood this reasoning in relation to the creativity of adults. In fact, Torres made countless associations throughout his artistic career between his toys and his paintings, between the creativity of children and his own artistic output, and even related his ideas on infant psychology to certain aesthetic notions and his own investigative desires. All these elements are fundamental pillars in his thought which, as Mario H. Gradowczyk pointed out, began to be expressed by Torres in texts published between 1917 and 1918, in which the artist was already defending the theory that in any creative process there should be a relationship between the object, the structure, and subconscious impulses (29).

Torres' toys are simple, schematic and conceptual rather than clearly realistic, which attracts the simple mind of a child, its 'intellectual realism'. The nature of the materials used, and the simplicity of their design and decoration gives these objects a mysterious force which Torres-García hoped would fire the child's imagination, as he said on the occasion of the exhibition of his *Joguines d'Art* in the *Galerías Dalmau*: *si el noi trenca una joguina, és en primer lloc, per investigar; després per a modificar-la: coneixença i creació. Donem-li, doncs, la joguina a peces* (30).

Starting from this principle, the main characteristic of Torres' toys, except in some isolated cases, will be that they are designed in such a way that they can be taken apart – destroyed. This concept is very significant for Torres, this type of functioning implies a close and repeated relationship with the object, which in turn helps develop the beginnings of artistic creation. We should point out that this type of artistic concept has its roots in post-Cubism. In this sense, Torres is clearly heir to this tradition, as is demonstrated by his close friendship with Jacques Lipchitz. It is worth noting, even if simply in passing, that this relationship deserves much more in-depth study, as the famous sculptures that could be taken apart, produced by Lipchitz around 1915 are clear precursors of the figures-sculptures made by Torres.

We should also note that there is a clear difference between the toys made at the end of the 1910's and beginning of the 1920's, and those made at the end of the 20's and start of the 30's. Whereas the former were conceived with pedagogical and commercial aims, the latter demonstrate that his ideas were increasingly fusing the childlike with the modern, and by extension, with the

artistic. During this period there are virtually no important distinctions between his *jouets d'art*, his *objets d'art*, and his sculptures. Even his paintings are fused, at times in a very literal way, with toys like 'Pueblo abecedario' (ABC Village), which was displayed at the Galerie Jeanne-Bucher in 1931, in an exhibition of his toys and *objets d'art*.

It is also important to mention at this point one of his most significant texts. "*Dessins d'enfants*" was published in the only issue of an inter-disciplinary magazine entitled *Recherches sur la morphologie comparée des arts*. In this article, Torres investigates the creativity of his own children, and the basic principles that form part of this. The artist explains that the drawings were not produced *to make art, but rather to give form to their own dreams* (31). They use drawing and painting, he goes on to say, only as a method to give coherence to their dreams and fantasies, and so the force that guides their creativity is their subconscious. In his own words: *the surprising thing is that, without intending to, they produce art... Who guides them? Their subconscious without any doubt whatsoever* (32). In this text, Torres-García accepts that, in the freedom of his children's drawings, they manage, without knowing it, to create 'art', while adult artists *do not know how to make art. We try to overcome this difficulty through intelligence. And in that, we're very mistaken* (33).

His firm belief that the creative impulse of a child lies in his or her subconscious must also be based on a necessary knowledge of the psychoanalytic postulates as formulated by Freud from 1900 on. During the 1930's, the work of Sigmund Freud was very well known in the artistic circles of Paris. Though we can't say for certain that Torres read Freud's studies on psychology, in particular those that refer to the mental processes of children, we do know that these ideas were often discussed in the artistic circles our artist frequented. It is, therefore, in this context that we should consider some of Freud's research into how and why children play. In his famous text "Beyond the Pleasure Principle" (1920), Freud completes his theories on the principles of dreams, adding a new theory, which he called the "repetition impulse", from which he deduces that the impulse to repeat in dreams is an attempt to go back and try to solve an old trauma. He also analyses some of the psychological principles inherent in children's games, concluding that the desire/obsession to 'repeat' is perhaps one of the most important. According to Freud, *those manifestations of an obsession with repeating which we have found in the early activities of the mental life of the child (...) show to a great degree an instinctive character (...). There can be no doubt that repetition, the reencounter with the identity (the identical) constitutes a source of pleasure* (34).

Torres' toys, as we have seen, were designed to actively satisfy this impulsive necessity to repeat. Passively, that is, in the visual, the aesthetic qualities shared by objects and paintings have elements that Freud had defined as early as 1900, in "The Interpretation of Dreams". The psychologist argued that, in the construction of a dream, a number of mechanisms come into play, among which the most important are the principles of condensation, displacement and symbolisation. In condensation, there is a superposition or combination of images, displacement changes the position of elements, thereby reinforcing the principle of condensation, and symbolisation establishes powerful poetical-visual analogies, in such a way that the effects generated by the other principles are completed (35).

For Torres, the power of symbolism was very important. His constant need to introduce symbols in his structures was not aimed solely at achieving formal balance in his compositions, but rather his intention was to create a visual language precisely from these psychological mechanisms. But Torres also gave free reign to displacements and condensations. In paintings like *Composición cósmica con hombre abstracto* (*Cosmic composition with abstract man*) (1933), Torres combines and superimposes words and signs, giving rise to an infinite number of possible readings and interpretations. We could even argue that there are cases in which the artist manages to 'condense' different styles, creating at the same time a temporal condensation, given that these correspond to specific times in his artistic career.

That fact that Torres himself wrote about the subconscious and dreams, spoke of magic, admired the work of Miró and that of other *surrealists*, celebrated the childlike and succumbed to myths and 'primitivism', all this suggests a different image of Torres which, though it was never determining, does complement his constant dedication to order, discipline and structure. Understanding this, it is not surprising that the *Georges Petit* gallery should organise an exhibition in 1931 with works by, among others, Torres-García, Alberto Giacometti, Salvador Dalí, Max Ernst and Joan Miró; or that in June 1931 Torres' work was again exhibited alongside that of Miró at the *Galerie Billet* in Paris, and that in March 1932, the *Jeanne Bucher* gallery jointly presented works by Max Ernst, Hans Arp, André Lurçat and Torres-García.

Evidently, none of this means that his work was seen and understood as surrealist. Quite the contrary, it means it was perceived as a visual materialisation of an artistic and even ideological elasticity which could stretch in different directions, depending on the results generated after analysis of the impulses provoked by his art.

Torres-García wanted this elasticity to come to the surface and be noticeable not only in his works and writings, but also in his projects. During his stay in Madrid, Torres wanted to triumph after his years in Paris. In the capital of Spain, he surrounded himself with a very eclectic group of colleagues and friends. This is usually attributed to the fact that Torres needed to consolidate his position in the city, and wanted to organise exhibitions, write and create events that would move the Spanish art scene towards a more active, more fruitful future (36). In a letter written to Jacques Lipchitz on the 23rd of October 1933, Torres analyses at length the artistic circles of Madrid, *"...people here are very behind in artistic matters. But that can quickly change... There is a small elite which follows us with interest. I think they realise that a change is necessary... There are many people around me, and people are starting to fear us... the work we do here is intended to awaken artistic interest..."* (37). The group of people Torres spoke of was the *Grupo Constructivo*, which was able to exhibit, not without controversy, at the *Salón de Otoño* (Autumn Show). According to Torres, *this was*

very widely spoken about. The critics were surprised and didn't know what to do. We did it without permission! (38). It is interesting to note that the circle of friends and collaborators that Torres gathered around him included artists who were clearly influenced by surrealism, such as Benjamin Palencia, Maruja Mallo, Eduardo Díaz Yepes and García Lorca. As Guillermo de Torre defined it at the time: *except for one of the first, Luis Castellanos, none of them could be said to follow the constructivist line* (39).

It's obvious that Torres used everything he had within his reach, of whatever colour, always fleeing from blatant conventionalisms and naturalisms. Even once installed in Montevideo, Torres published in 1937, in the magazine *Círculo y Cuadrado*, a text written by Palencia, the title of which reads "Libertad, Vibración y Signo: Un fragmento del libro 'Benjamín Palencia'". ("Freedom, Vibration and Sign: A fragment from the book 'Benjamín Palencia'"). The opening paragraph of the article is significant as it clearly relates with Torres' necessity to distance himself from orthodoxy; Palencia says: *I don't know how to draw; I don't want to know how to draw, (...) I interpret poetically, tracing on the paper my dreams, my sensations, like a child who doesn't know how to draw, but whose sketched images are charged with sensibility and poetry* (40).

This interest in the work of Palencia and other artists immersed in the *surrealist* doctrine not only corresponds to a need, as we have already mentioned, to create an artistic circle around him in Madrid, it is also a reflection of his wish to fuse different artistic languages in order to achieve the unity capable of representing the universal. This position is clearly defined when we read his article "*Un grup d'art constructiu a Madrid*", published in the magazine *Art* in 1933 – a text which was illustrated with images of surrealist works, with the exception of a painting by Luis Castellanos. Torres-García tells us that the ideology of this group was similar to that of *Cercle et Carré*, but he hoped it would be more important than its French predecessor, *Perquè el que nosaltres entenem per construcció no és quelcom en sentit unilateral, sinó universal, és a dir, no solament plàstic, sinó dins una totalitat, abraçant tots els ordres que volem dins la unitat* (41). His universalist idea of art truly becomes clear when we discover the generosity with which Torres accepted, even if in a merely superficial way, other artistic movements. The wish to unify also constitutes an emphatic desire to obliterate any kind of limit that could hamper artistic creativity, and in this, as we have seen, what the work of Torres-García really achieved was to bring together these positions which had always been considered conflicting.

- (1) All quotes have been transcribed as they appear in the original.
- (2) *Avantguardes a Catalunya*. Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, July-September, 1992, pp. 152-153.
- (3) Jean Hélion in *Torres-García. Construction et Symboles*. Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1975, (without page numbers)
- (4) Margit Rowell, "Order and Symbol: The European and American Sources of Torres-García's Constructivism", pp. 9-20, in *Torres-García. Grid-Pattern-Sign. Paris-Montevideo: 1924-1944*. Hayward Gallery, London, 1986
- (5) See Cahier nº 3, published by "Association 'Abstraction-Creation'", founded on the 15 February 1931, by "Organisation de manifestations d'art non-objective".
- (6) Valeriano Bozal relates the evolution of Luis Fernández towards abstraction to a particular understanding of Surrealism, and even argues that his relation with this movement is similar to that of Giacometti. See Valeriano Bozal, "Cuatro notas sobre la pintura de Luis Fernández y una nota biográfica", pp. 22-37, pp. 30-31, in Nieves Fernández Ventura (ed.), *Luis Fernández*, Oviedo, 1984
- (7) On Florence Henri, see Diana C. Du Pont, *Florence Henri: Artist-Photographer of the Avant-Garde*. Museum of Modern Art, San Francisco, 1990
- (8) Andrei Nakov, "La revelación elemental", pp. 13-24, p. 15, in *Dada y Constructivismo*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989
- (9) Waldemar George, "Torres-García", preface for the exhibition, *Quelques peintures récentes et rétrospectives de Torres-García*. Galerie Zak, Paris, December, 1928
- (10) Waldemar George, preface for the exhibition, *Peintures de Torres-García*. Galerie Jeanne Bucher, 1931. For one of the first discussions on the implications of magic in the work of Torres, see Dr. Alfredo Cáceres, *Joaquín Torres-García. Estudio Psicológico y síntesis de crítica*. Montevideo, 1941.
- (11) Guillermo de Torre, "La pintura de Torres-García", pp. 39-47, p. 46, in Roberto J. Payro and Guillermo de Torre, *Torres-García*. Madrid, 1934. The text by Guillermo de Torre was first published in the magazine *Arte*, nº 1, 1932.
- (12) Joaquín Torres-García, *Del esoterismo en el arte*. 23 October 1932, manuscript (without page numbers). Fundación Torres-García, Montevideo, Uruguay. See also, Adolfo M. Maslach, "On the Esoteric in the Art of Joaquín Torres-García", pp. 148-163, in *Crosscurrents of Modernism. Four Latin American Pioneers*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden and The Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1992.
- (13) J. Torres-García, *Historia de mi vida*. (1939), ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 210
- (14) See, Miguel A. Battagazzore, "El lado oculto del Universalismo Constructivo: desarrollo e inefabilidad de los signos", pp. 19-43, in *Torres-García. Pintura y Teoría*. Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, 10 April – 22 June, 1997, pp. 20-21.
- (15) For Jung, the "archetype" is an image that belongs to the collective subconscious. Torres became familiar with the works of Jung through Sebastián Gasch, who used them to write, in 1929, a text on Joan Miró which was published in *Gaceta de las artes*, a magazine on which Torres-García also collaborated. According to Marie-Aline Prat, the definitive influence of Jung on the thought of Torres could have been consolidated during his stay in Ascona with the Van Rees family, in 1930. See Marie-Aline Prat, "The Parisian Period", pp. 12-18, in *Hommage a Torres-García*. Galerie Marwan Hoss, Paris, May, 1990
- (16) For a vision of the interest of Torres-García in pedagogy, see the text by Carlos Pazos, "Les joignes de Torres-García", pp. 9-24, in *Aladdin Toys. Les joignes de Torres-García*. Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, April-June, 1998.
- (17) Barbara Puthomme uses the argument of the Jungian and Bachelardian archetypes to link children's drawings to a return to origins, a primary state. Barbara Puthomme, "El dibujo infantil: el despertar de los elementos", pp. 25-29, p. 27, in *La infancia del arte*. Museo de Teruel, November-December, 1996
- (18) Jean Hélion, 1975. See *Torres-García. 1874-1949. Construction et Symboles*. Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1975
- (19) Pierre Guéguen, "Les Expositions à Paris et ailleurs: Torrès García (Galerie Percier)", pp. 450-451, in *Cahiers d'Art*, vol. 6, nº 9-10, 1931, p. 451.
- (20) Pierre Guéguen, "Les expositions à Paris...", op. Cit., p. 450
- (21) Jean Cassou, *Marianne*, 8 November 1933
- (22) Michel Seuphor, *Cercle et Carré*. Paris, 1971, p. 16
- (23) Baiarola, (pseudonym of Rafael Benet), "Pessebres", in *La Veu de Catalunya*, 31 December 1929, p. 6
- (24) Sebastià Gasch, "Dibujos Infantiles", *La Gaceta Literaria*, 1 March 1931; published in Museo de Teruel, *La infancia del arte*. Teruel, 1996, pp. 70-72, p. 70
- (25) Sebastià Gasch, "Dibujos Infantiles", 1931, op. Cit., Museo de Teruel, 1996, op. cit., p. 71
- (26) Sebastià Gasch, "Dibujos Infantiles", 1931, op. Cit., Museo de Teruel, 1996, op. cit., p. 71
- (27) Georges Hugnet, "Joan Miró ou l'enfance de l'art", in *Cahiers d'Art*, nº 7-8, Paris, 1931
- (28) For a discussion on Luquet, Miró and children art, see, Christopher Green, "Joan Miró, 1923-1933: el darrer i el primer pintor", pp. 49-83, in *Joan Miró. 1893-1993*. Fundació Joan Miró, Barcelona, Abril – Agosto, 1993
- (29) See Mario Gradowczyk, "Torres-García: un constructor amb justes", pp. 49-74, *Les joignes de Torres-García*. IVAM, Fundació Caixa de Catalunya, Valencia, Barcelona, April-June, 1998
- (30) "...if a child breaks a toy, it is firstly done in order to investigate, then in order to modify it: knowledge and creation. Let us then give him the toy in bits." In J. Torres-García, "Joguines d'Art", *Galerías Dalmau*, 1916; cited in Museo de Teruel, 1996, op. cit., p. 46
- (31) J. Torres-García, "Dibujos de niños", *Recherches sur la morphologie comparée des arts*, I, Paris, 1930; in Museo de Teruel, 1996, op. cit., pp. 50-51, p. 50
- (32) J. Torres-García, "Dibujos de niños", 1930, op. cit., in Museo de Teruel, 1996, op. cit., p. 51
- (33) J. Torres-García, "Dibujos de niños", 1930, op. cit., in Museo de Teruel, 1996, op. cit., p. 51
- (34) Sigmund Freud, "Más allá del principio del placer" ("Beyond the pleasure principle") (1920), pp. 157-210, pp. 183-184, in Sigmund Freud, *El yo y el ello. Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos*, ("The ego and the id. Three essays on sexual theory and other essays"), ed. Orbis, S.A., Madrid, 1983
- (35) See Laurie Schneider Adams, *Arte y psicoanálisis* (Art and psychoanalysis), Cátedra, Madrid, 1996, pp. 131-170
- (36) For an analysis of the *Guiones* (Scripts) written by Torres in Madrid, see the text by José Ignacio Abejón, "Joaquín Torres-García y Madrid: Los Guiones y el grupo de Arte Constructivo" ("Joaquín Torres-García and Madrid: The Scripts and the Constructive Art Group"), pp. 17-23, in *ISMOS*. Galería Guillermo de Osmá, Madrid, May-July, 2000
- (37) Letter from Torres-García to Jacques Lipchitz, (23 October 1933), in *Letters to Lipchitz*, ed. Francisco Yvars, Lucía Ybarra, Madrid, 1997, pp. 74-91, pp. 84-87
- (38) Letter from Torres-García to Jacques Lipchitz, (23 October 1933), in *Letters to Lipchitz*, 1997, op. cit., p. 85
- (39) Quote taken from José Ignacio Abejón, "Joaquín Torres-García y Madrid: Los Guiones y el grupo de Arte Constructivo" ("Joaquín Torres-García and Madrid: The Scripts and the Constructive Art Group"), pp. 17-23, p. 18, in *ISMOS*. Galería Guillermo de Osmá, Madrid, May-July, 2000.
- (40) *Círculo y Cuadrado*, Montevideo, 1937
- (41) "Because what we understand by construction is not something in a unilateral sense, but rather universal, that is, not just plastic, but within a totality, embracing all the orders we wish within this unity". Joaquín Torres-García, "Un grup d'art constructiu a Madrid" (Madrid, November 1933), pp. 156-157, p. 156, in *Art*, vol. 1, 1933-1934.

## CRONOLOGÍA

- 1874- Joaquín Torres-García nace en Montevideo, Uruguay.
- 1891- La Familia Torres-García emigra a España y se instala en Mataró, ciudad natal del padre del artista.
- 1892- Se matricula en la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona donde coincide con Nonell, Mir y Sunyer.
- 1893- Abandona la Escuela de Bellas Artes, y comienza a frecuentar el *Círculo Artístico de Sant Lluc*.
- 1897- Hace ilustraciones para varias revistas de Barcelona. Frecuenta el café *Els Quatre Gats*.
- 1903- Colabora en la realización de las vidrieras durante la restauración de la catedral de Palma de Mallorca dirigida por Gaudí.
- 1904- Exposición colectiva en el *Círculo de Sant Lluc*.
- 1905- Exposición colectiva en la *Sala Parés*.
- 1907- Imparte clases de pintura en la Escuela *Mont d'Or*, creada por el pedagogo Joan Palau i Vera.
- 1908- Pinta los murales de la Capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Agustín en Barcelona, del ábside de la iglesia de la Divina Pastora de Sarriá y en el Ayuntamiento de Barcelona.
- 1909- Se casa con Manolita Piña.
- 1910- Realiza dos grandes murales para el Pabellón de Uruguay en la Exposición Internacional de Bruselas.
- 1911- Exposición individual en las *Galerías Dalmau*.
- 1912- Recibe un encargo para pintar una serie de murales en el Salón Sant Jordi dentro del proyecto de rehabilitación del Palacio de la Generalitat. Viaja a Italia.
- 1913- Publica *Notes sobre Art*. Se presenta el primer fresco del Salón de Sant Jordi.
- 1917- Comienza la fabricación de juguetes de madera. Expone en las *Galerías Layetanas* y dos veces en las *Galerías Dalmau*, la segunda junto a su compatriota Rafael Barradas.
- 1918- Se cancela el encargo de los frescos del Salón Sant Jordi, quedando el proyecto inconcluso. Exposición de juguetes en las *Galerías Dalmau*.
- 1920- La Familia Torres-García se traslada a Nueva York, pasando por París donde se encuentran con Picasso, Miró, Arp. En Nueva York centra su actividad en la fabricación de juguetes.
- 1922- Embarca con su familia hacia Italia para continuar la fabricación de juguetes.
- 1924- Se instala en la localidad francesa de Villefranche-sur-mer.

46



1926- Viaja a Barcelona por última vez. Se instala en París. Expone en el *Salon d'Automne* y en la *Galerie Fabre*. Retoma la amistad con Julio González y conoce a Luis Fernández.

1928- Comienza a realizar sus primeras obras constructivas.

1929- Entra en contacto con el mundo de la vanguardia parisina. Conoce a Theo Van Doesburg, Michel Seuphor, Vantongerloo, Mondrian, Daura y Arp con los que funda el grupo *Cercle et Carré*.

1930- Publica *Ce que je sais, et ce que je fais par moi-même*, el primero de los ensayos caligráficos e ideográficos que editará a lo largo de su vida. Aparece el primer número de la revista *Cercle et*

J. Torres García enseñando la sección áurea, Montevideo, 1939.

- Carré*. Participa en la *Premiere Exposition du groupe latinoaméricain de Paris* junto a Diego Rivera, Orozco, Pedro Figari, Juan del Prete y Germán Cueto. Pocos meses después de celebrarse la primera exposición de *Cerle et Carré* se aleja del grupo.
- 1931- Realiza exposiciones en la *Galerie Percier*, en la *Galerie Jean Bucher*, y en la librería *Oliviero*. Publica el ensayo caligráfico *Père Solei*.
- 1932- Exposición en la *Galerie Pierre*. Escribe *Raison et nature* el tercer ensayo caligráfico que escribe en París y que será publicado di título póstumo en Montevideo en 1954. Se instala en Madrid con su familia.
- 1933- Exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno, y en las salas de *La Sociedad de Artistas Ibéricos*. Conoce a Ángel Ferrant, Alberto Sánchez y a Federico García Lorca. Expone en el Salón de Otoño con el *Grupo de Arte Constructivo*, en el cual ha reunido a los artistas más significantes de la vanguardia Madrileña: Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, José Moreno Villa y Luis Castellanos entre otros. Publica *Los Guiones*.
- 1934- La Familia Torres-García se traslada a Montevideo.
- 1935- Crea la *Asociación de Arte Constructivo*, con la que expone en el Museo Municipal de Bellas Artes. Se publica *Estructura*.
- 1936- Aparece el primer número de *Círculo y Cuadrado*, revista de la *Asociación de Arte Constructivo*.
- 1938- Termina el *Monumento Cósmico* que se instala en el parque Rodó de Montevideo. Se edita *La tradición del hombre abstracto*.
- 1939- Disolución de la *Asociación de Arte Constructivo*. Publica *Historia de mi vida y Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*.
- 1942- Edición de *La Ciudad sin nombre*.
- 1943- Se forma el *Taller Torres-García*. Primera edición del *Universalismo constructivo*.
- 1944- El *Taller Torres-García* recibe el encargo de pintar 27 murales para el Hospital Saint Bois en Montevideo.
- 1945- Aparece el primer número de *Removedor*, revista del *Taller Torres-García*.
- 1946-1948- Edita los ensayos *Nueva Escuela de Arte de Uruguay* y *La Mística de la pintura*. Pronuncia un ciclo conferencias en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo que serán publicadas en los 5 fascículos titulados *Lo aparente y lo concreto en el Arte*.
- 1949- Exposición en Amigos del Arte en Montevideo, en las Galerías Laietanes de Barcelona y en la *Galerie Sidney Janis* de Nueva York. Fallece el 8 de agosto. Gestionado por los alumnos el *Taller Torres-García* continúa su andadura hasta 1962.



J. Torres García en su casa de la calle Abayubá, Montevideo, 1939.

# INDICE

**TORRES GARCÍA: 1926-1933. UNA RECONSTRUCCIÓN  
DE SUS MADERAS**

*Marc Doménech Ferrás*

**3**

**CATÁLOGO DE OBRAS**

**37**

**TORRES-GARCÍA: 1926-1933. A RECONSTRUCTION OF  
HIS WORKS ON WOOD**

**40**

**CRONOLOGÍA**

**46**

**48**

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO DE

**TORRES-GARCÍA**

EL DÍA 18 DE OCTUBRE DE 2000  
FESTIVIDAD DE SAN LUCAS  
EN LOS TALLERES DE ARTEGRAF.  
MADRID

*Guillermo de Osma* GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4, 1ª IZDA. 28001 MADRID.

TEL: 91 435 59 36 · FAX: 91 431 31 75 · e-mail: gdeosma@ciberia.es

*DEL 7 DE NOVIEMBRE AL 22 DE DICIEMBRE DE 2000*

[HORARIO: DE LUNES A VIERNES DE 10 A 2 Y DE 4,30 A 8,30 SÁBADOS, DE 12 A 2]

*Oriol* GALERÍA D'ART

PROVENÇA, 264. 08008 BARCELONA.

TEL: 93 215 21 13 · FAX: 93 215 54 65 · e-mail: galeriaoriol@stl.logiccontrol.es

*DEL 10 DE ENERO AL 9 DE FEBRERO DE 2001*

[HORARIO: DE LUNES A VIERNES DE 10 A 2 Y DE 4,30 A 8,30]