



UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
FACULTAD DE ARQUITECTURA
BULEVAR ARTIGAS 1031
MONTEVIDEO - URUGUAY

TALLER SPRECHMANN

INICIACIÓN A LA INVESTIGACIÓN

LA ENSEÑANZA EN EL TALLER DE JOAQUÍN TORRES-GARCÍA EN EL LAPSO 1934-1949.

Transposiciones posibles a la enseñanza contemporánea del Proyecto de Arquitectura.

ARQ. ANA LAURA GOÑI

MONTEVIDEO, Marzo de 2004

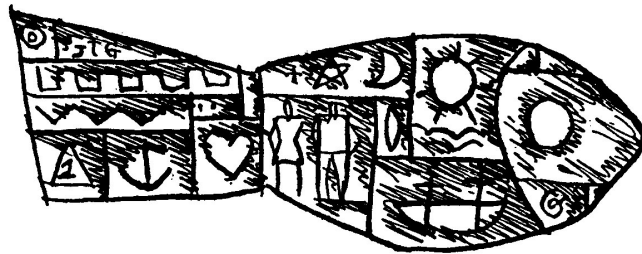


1. Joaquín Torres-García. Dibujo del libro *Universalismo Constructivo*, Lección 1: La liberación del artista, pág. 39.

2. El Taller Torres-García en el Ateneo de Montevideo: Joaquín Torres-García y sus discípulos. Fotografía publicada en tapa de *Removedor 20*, Montevideo, Oct/Nov de 1947. Foto: Alfredo Testoni.

INDICE.	4
INTRODUCCIÓN.	7
Notas.	9
Abreviaturas.	10
I. <u>Joaquín Torres-García. Un viaje a través de sus ensayos.</u>	11
I.1. Estructura, 1935.	13
I.2. La Tradición del Hombre Abstracto, 1938.	14
I.3. Historia de mi vida, 1939.	17
I.4. La ciudad sin nombre, 1941.	18
I.5. Universalismo Constructivo, 1944.	21
I.6. La Regla Abstracta, 1946.	22
I.7. Mística de la Pintura, 1947.	23
I.8. Lo aparente y lo concreto en el arte, 1947.	23
I.9. La Recuperación del Objeto, 1952.	24
II. <u>El Taller Torres-García. ¿Escuela Pitagórica o fundación de una Vanguardia?</u>	25
III. <u>Una indagación en la memoria de sus discípulos.</u>	37
III.1. Julio Uruguay Alpuy.	39
III.2. Anheló Hernández.	41
III.3. Edgardo Ribeiro.	42
III.4. Antonio Pezzino.	44
III.5. Julio Mancebo.	46
III.6. Manuel Aguiar.	48
III.7. Dumas Oroño.	49
III.8. Joseph Vechtas.	52
III.9. Linda Kohen.	53
III.10. Olga Piria.	54
III.11. Rodolfo Visca.	56
IV. <u>Transposiciones</u>	57
de la experiencia educativa del Taller Torres-García a la enseñanza contemporánea del Proyecto de Arquitectura.	

IV.1. Procedimientos.	61
LIDERAZGO.	61
DIDÁCTICA.	62
TEORÍA.	62
PRÁCTICA.	63
CRÍTICA.	64
IV.2. Motivaciones.	65
MÍSTICA.	65
CONTEMPORANEIDAD.	66
IDENTIFICACIÓN.	66
VOCACIÓN.	67
IV.3. Circunstancias.	68
AMBIENTE.	68
SINERGIAS.	69
CONTRADICCIONES.	69
DIVULGACIÓN.	70
IMPACTO.	71
IV.4. Confluencias finales.	72
NOTAS.	75
ANEXO 1. GLOSARIO.	
Diccionario Temático de la Enseñanza del Proyecto de Arquitectura.	79
ANEXO 2. TORRES EN LA TORRE.	
La reciente restauración y traslado de los murales del Hospital Saint Bois.	85
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	93
I. Escritos de Joaquín Torres-García.	95
II. Referencias sobre la obra y el Taller Torres-García.	95
III. Referencias nacionales acerca de la enseñanza de la arquitectura.	97
IV. Referencias internacionales acerca de la enseñanza de la arquitectura.	98
V. Referencias bibliográficas de tipo metodológico y otras.	98
ÍNDICE DE IMÁGENES.	99
Agradecimientos.	103



3. Joaquín Torres-García. Dibujo del libro *Universalismo Constructivo*, Lección 72: Pablo Picasso, pág. 509.
4. *Pez constructivo*. Vivienda de Augusto Torres Piña. Cúneo Perinetti (ex Itacurubí) 1365. Montevideo, 1963.

La naturaleza es siempre actual, y eterna. El arte ha de ser lo mismo.

Siempre nuevo, al compás de lo viviente, y siempre lo mismo.

Joaquín Torres-García. *El descubrimiento de sí mismo*, 1917.

El interés por investigar en el tema de la pedagogía y la didáctica en la enseñanza contemporánea del proyecto de arquitectura, unido a un creciente interés personal en la filosofía y en el arte de **Joaquín Torres-García** –excepcional artista uruguayo del siglo veinte, creador de la doctrina del Universalismo Constructivo-, es el disparador de la idea del presente ensayo. En este sentido, resulta motivador explorar en el **Taller Torres-García** –escuela fundada por el artista en el Uruguay- como centro mítico de aprendizaje del arte y como fuerte condensador cultural e intelectual, a través del rescate de la tradición oral y la memoria colectiva aún presente en integrantes de la generación de alumnos de la escuela. La enseñanza del arte en el Taller Torres García fue, sin duda, una experiencia exitosa. ¿Cuáles fueron las **claves** del éxito? Develarlas aparece como un primer desafío a enfrentar. ¿Sería posible la **transposición** de algunas de estas claves a la enseñanza contemporánea del proyecto de arquitectura? Un segundo desafío.

En el presente ensayo se investigará en la labor educativa de Joaquín Torres-García en el Uruguay, en el período comprendido entre 1934 y 1949. Se analizará el concepto de Arte Constructivo Universal, realizando un viaje imaginario a través de sus ensayos editados y conferencias impartidas en esos años, y se registrarán las visiones críticas de diversos autores acerca de la cosmovisión torresgarciana. Luego se indagará en la experiencia del Taller Torres García, a través de publicaciones, conferencias, exposiciones y obras colectivas realizadas en el período de estudio, medios de enseñanza esenciales y complementarios a la dinámica cotidiana del taller. Se entablará un diálogo, a través de entrevistas, con algunos de sus discípulos directos. Finalmente se explorará en la posible transposición de algunas claves educativas del Taller Torres García a la enseñanza contemporánea del proyecto de arquitectura.

La **mirada** surge **desde un Taller de Proyectos** de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República de Montevideo, Uruguay; una asignatura de la carrera de Arquitecto que aloja un curso introductorio, cinco años de anteproyectos y un año de proyecto final. En la Facultad coexisten cerca de una decena de Talleres de Proyecto, con sus propuestas específicas, y la libertad del estudiante de elegir –cada semestre- el Taller donde realizar su propio curso. Surge **desde una generación** estudiantil -1987- que recibió una oferta plural de líneas proyectuales, con el ímpetu de la reciente apertura democrática del país, luego de una década de gobierno dictatorial. Una generación marcada por el acceso al trabajo profesional inmediato como consecuencia de la expansión optimista -local y regional- de los

años 90. Una fuerte carga de ilusión que proponía, con matices diferenciales en los diferentes Talleres de Proyectos, ejercicios de simulación de la realidad, planteados con cierto grado de optimismo transformador. Un contexto marcado, en forma creciente, por la masificación estudiantil, coexistiendo con un Plan de Estudios vigente desde el año 1952, que implanta una currícula dividida explícitamente en tres grupos de materias: “culturales, de composición y técnicas”, que se van transformando a lo largo de los años en compartimentos cada vez más estancos e incommunicados entre sí. El estudiante siente fracturada su formación en “demandas” paralelas, carentes de una visión integradora del aprendizaje. Se genera de este modo una situación traumática que ahoga los postulados iniciales del Plan 52. (1) Surge **desde una experiencia docente** a través de una década - 1993 / 2003 -, desde la participación, con entusiasmo creciente, en la docencia directa en los cursos iniciales del año introductorio y de anteproyecto tres, integrando la cátedra de Proyectos del Taller Sprechmann de la Facultad de Arquitectura. Ya en el año 1994 el Taller expresa en forma explícita en sus publicaciones – revistas DOMINO- la asunción de la contemporaneidad, sus condiciones, sus dinámicas y sus desafíos. (2) En un contexto de masificación estudiantil unido a la masificación docente al interior de los Talleres de Proyectos, aparecen opciones pedagógicas paralelas, que actúan de forma experimental. (3/4) Surge **desde un nuevo milenio**, cuya llegada se presentó con megaspectáculos de festejo en todo el mundo, y en menos de un año la caída de las Twin Towers de New York, y sus consecuencias globales. Un escenario local y regional de fuerte crisis, y la emigración acelerada de los jóvenes, en busca de horizontes alternativos. En el contexto del Taller de Proyectos, estos cambios generan nuevas reflexiones acerca de la enseñanza de la disciplina. (5) Surge **desde una Facultad de Arquitectura** de la Universidad de la República de Montevideo, la cual presenta hoy una situación de oportunidad marcada por un tiempo de cambios: un estreno reciente –aún de inciertos resultados- de un nuevo Plan de Estudios 2002, y las primeras experiencias de Maestrías y Doctorados al interior de la Facultad, un tiempo que podría impulsar nuevas búsquedas, reelaboraciones intradisciplinarias, o -¿por qué no?- transposiciones extradisciplinarias.

El título del presente ensayo: **“Lección 151. El Taller Torres-García. Transposiciones a la enseñanza contemporánea del Proyecto de Arquitectura”**, pretende ser un modo de continuar el legado de Joaquín Torres-García –quien en su Universalismo Constructivo publicara 150 lecciones- a través de una interpretación, parcial y focalizada, de sus enseñanzas, en un intento de descubrir qué pueden decir hoy. Se trata de ver lo que el pasado es capaz de decir todavía al presente, adentrarse en la aventura educativa del Taller Torres-García, en sus zonas expuestas y en sus zonas ocultas, aprender de sus misterios, y ver qué interrogantes pueden plantearse hoy acerca de los misterios contemporáneos de la enseñanza de la arquitectura.

Montevideo, marzo de 2004.

1. La honda raíz social de la arquitectura exige que la enseñanza se oriente a proporcionar al profesional un serio dominio de su técnica, una certera concepción de su arte, y una desarrollada capacidad creadora; pero sobre todo, ineludiblemente, el más profundo conocimiento del medio y sus problemas, y una conciencia clara de los objetivos hacia los cuales debe tender la sociedad. La arquitectura tiene una indudable función docente en el medio; por eso la misión de una Facultad como la nuestra, ha de ser necesariamente *enseñar a aprender y aprender a enseñar*. En consecuencia, el nuevo Plan de Estudios tiende fundamentalmente a proporcionar métodos y no soluciones, ya que sólo con ellos es posible satisfacer el permanente estado de inquietud renovadora en que vive la sociedad actual.

Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, "Plan de Estudios 1952. Exposición de Motivos".
En: *Plan de Estudios y programas de las materias*. Montevideo, 1953, pág. 8.

2. La asunción de la contemporaneidad supone ser sensible a las nuevas condiciones y desafíos; ello implica adaptabilidad, flexibilidad, capacidad de reconversión. Más vale navegar en las incertidumbres e inestabilidades del mundo contemporáneo que resguardarse en la ilusión de su falsa estabilidad.

Taller Sprechmann, "1994: Experimentación y espíritu nuevo. Fragmentos de una práctica didáctica de la arquitectura". En: *DOMINO 1*, Ed. Dos Puntos, 1994, pág. 6.

3. Producto de la situación actual en la teoría y crítica de la arquitectura es tan impensable como desacertado pretender definir un marco teórico acotado y preciso. En ausencia de sistemas intelectuales generales de explicación de la disciplina y en momentos en que esta aparece atomizada en pequeños discursos e intenciones concretas, preferimos crear para nuestros fines, un "soporte inductivo" de contenidos amplios y bordes difusos. Dicho soporte sustituye la idea de cuerpo – corpus –, por la de "campo" teórico. En él conceptos y experiencias históricas constituyen vectores de fuerzas multidireccionales reconocibles, que lo atomizan generando en la colisión con los alumnos, "resultantes" ideologizadoras de los productos o modificadoras del campo original.

Pedro Calzavara, "Año introductorio: ¿Clonación o individuación creativa?" En: *DOMINO 2*, Ed. Dos Puntos, 1998, pág. 103.

4. A lo largo de los últimos cuatro años, el curso ha ido experimentando y consolidando una metodología de aproximación al proyecto arquitectónico cercana, por un lado al método paranoico crítico –exaltación de lo subjetivo y lo individual, el inconsciente y lo inconexo- y por el otro al abordaje performativo contemporáneo, buscando generar herramientas sólidas para preparar al estudiante a sobrevivir en un medio cada vez más competitivo y exigente.

Marcelo Danza, "Anteproyecto tres." En: *DOMINO 2*, Ed. Dos Puntos, 1998, pág. 113.

5. A este escenario se agrega la crítica coyuntura de una región en quiebra, afectada por la falta de oportunidades, la pobreza y la marginación; trayectoria final de un proceso de expansión y crisis, autoritarismo y aperturas democráticas y la supervivencia de actitudes autistas, incapaces de alcanzar mínimos niveles de diálogo y articulación. En este marco, el abordaje de la arquitectura, el ejercicio de la enseñanza y la implementación de las políticas educativas se enfrentan a una variada agenda de interrogantes y desafíos. ¿Qué significa educar en la actual coyuntura de colapso y crisis?; ¿cómo posicionarse frente a la disciplina en escenarios locales y globales fuertemente contrapuestos?; ¿cómo organizar un Taller en contextos masivos y con grandes restricciones? ¿qué estrategias docentes y pedagógicas son pertinentes?

Thomas Sprechmann, "Trayectorias recientes en la enseñanza de la arquitectura contemporánea."
En: Taller Sprechmann, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. *Explora (en la enseñanza de la arquitectura)*. Porto Alegre, Ed. Ritter dos Reis, 2003, pág. 20.

UTILIZADAS EN LA INDICACIÓN DE FUENTES BIBLIOGRÁFICAS
REFERENTES A ESCRITOS DE JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.

- E** **Estructura.** Montevideo, Ed. Alfar, 1935.
- THA** **La tradición del hombre abstracto.** Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1938.
- HV** **Historia de mi vida.** Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1939.
- CSN** **La Ciudad sin Nombre.** Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1941.
- UC** **Universalismo Constructivo.** Contribución a la Unificación del Arte y la Cultura de América. Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944.
- RA** **La Regla Abstracta.** Nueva Escuela de Arte del Uruguay. Pintura y Arte Constructivo. Contribución al Arte de las tres Américas. Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1946.
- MP** **Mística de la Pintura.** Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1947.
- ACA** **Lo Aparente y lo Concreto en el Arte.** Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo , 1947.
- RO-1** **La Recuperación del Objeto. Tomo 1.** Montevideo, Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, 1952.
- RO-2** **La Recuperación del Objeto. Tomo 2.** Montevideo, Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, 1952.

I. Joaquín Torres-García. Un viaje a través de sus ensayos.

Los pueblos no son las diversas tierras, sino los diversos tiempos. Un reloj invisible marca en este momento una hora precisa. En la vida que manifiesta el artista moderno, fija esa hora.

Joaquín Torres-García. *El descubrimiento de sí mismo*, 1917.

El mundo ensayístico de Joaquín Torres-García es complejo, contradictorio y fascinante. El lapso elegido, de 1934 a 1949, comienza con su regreso al Uruguay, y comprende sus últimos 15 años de vida. El ensayo es tomado como género literario de carácter eminentemente subjetivo, que compromete al yo y busca la verdad, y al mismo tiempo como “modus operandi” de las vanguardias del S XX.

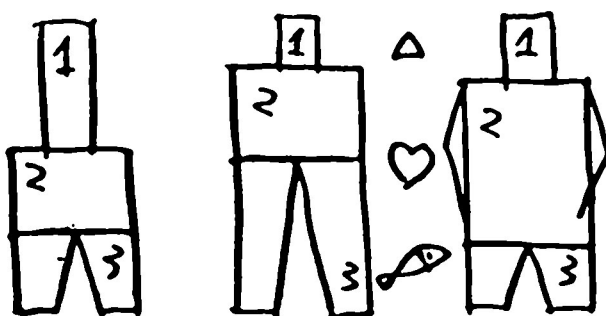
1.1. Estructura, 1935.

Dedicado a Piet Mondrian. Comienza con una advertencia:

Hay libros que sólo valen por el título. Esto quiere decir, que lo que puede sugerir un libro, es quizás lo más importante. Lo que pueden enseñar los libros, tendrá que ser de menos valor. (E,0)

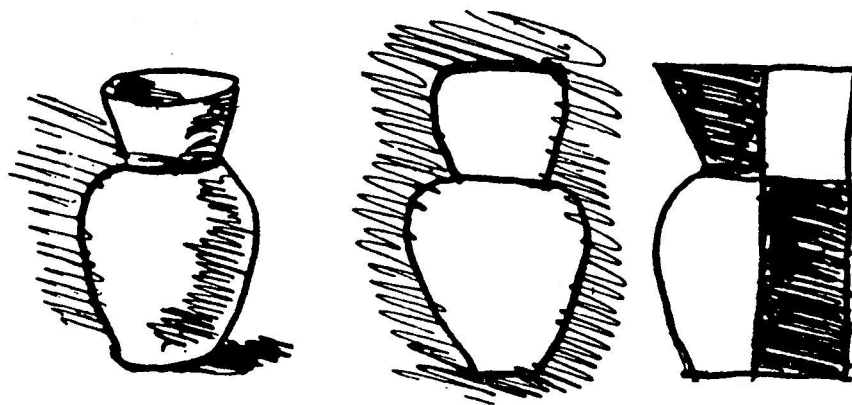
Es el ensayo que analiza más claramente el concepto de “Estructura”, de forma concisa y progresiva , con ilustraciones que subrayan su función didáctica.

Pues bien, es esencial saber qué domina en cada uno de nosotros a fin de hallar para qué mejor servimos y esto también con respecto al arte y al género de arte y modalidad. Uno de estos tres mundos tendrá que formar la base de nuestro carácter: físico, emocional o intelectual. Determinado esto, veremos ya más fácilmente en qué proporción entra lo demás. Es necesario salir del caos para ir al conocimiento. (E,3)



5. JTG. Dibujo del libro *Estructura*.

Para facilitar el ejercicio plástico que ha de acompañar a este estudio y a fin de destacar mejor la expresión que ha de corresponder a cada fase, pueden hacerse los siguientes croquis: composición naturalista imitativa (con profundidad, en las tres dimensiones) a base de sensación puramente visual y calidad de materia; composición animista fetichista, personificación de algo en una forma creada y ya no con perspectiva ni profundidad, sino frontal; ordenamiento frontal también, a base de concepto abstracto y de forma geométrica. (...) Ese paso de lo figurativo a lo abstracto, dentro del orden que hemos establecido, veremos que es invariable en todos los ciclos del arte, y que también tiene lugar en el desarrollo de cada personalidad. (E,10)



6. JTG. Dibujo del libro *Estructura*. Proceso de abstracción. Pág.10.

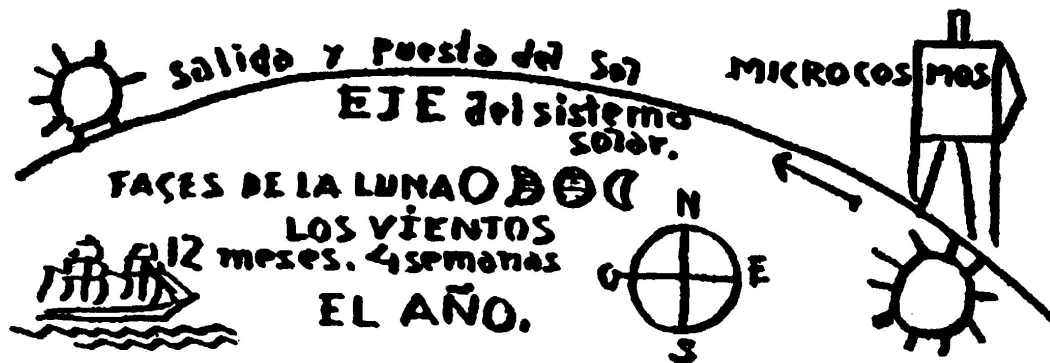
¿Y por qué el funcionalismo ha de ser en sentido vertical u horizontal, es decir, ortogonal? La razón me parece que es esta: porque es un sentido que POSEEMOS. En primer lugar de una manera pura: como sentido de OPOSICIÓN (orto, recto), bien determinado por esto, y que puede ser universalmente siempre punto de referencia (un ángulo determinado no podrá ser nunca punto de referencia universal); y luego, por ser ley física, todo cuerpo cayendo, siempre, en línea perpendicular a la tierra. (E,57)

I.2. La Tradición del Hombre Abstracto, 1938.

Ensayo manuscrito e ilustrado por el autor, sin numeración de páginas. Vuelve a comenzar con una advertencia:

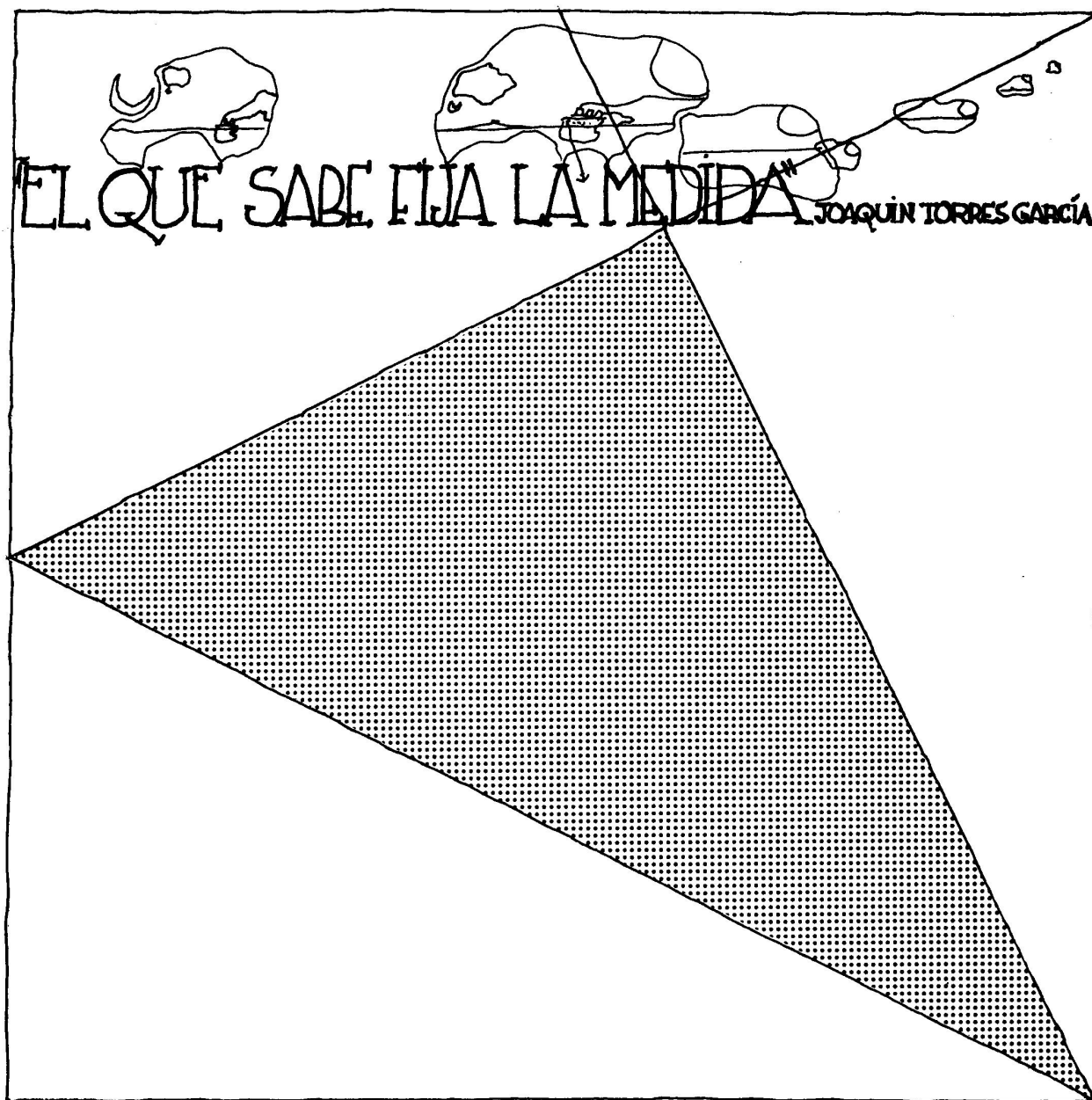
Al terminar una de mis conferencias de arte –hará de esto unos cuatro años- se acercó a mí, para hablarme, uno de nuestros mejores poetas, el cual me dijo: “Es usted un doctrinario”. Pues bien: hoy veo que caló perfectamente mi espíritu, y que se dio cuenta, de que en efecto, lo que yo iba exponiendo, era una “doctrina”(…) Que se trata de una doctrina no hay ninguna duda. Dice el diccionario: “Doctrina n. f.-lat. doctrina; de docere, enseñar.- Conjunto de opiniones adoptadas por una escuela o de unos dogmas profesados por una religión.” De todo esto hay en la actuación constructivista. (THA)

Analiza el concepto de Hombre Abstracto, y su vinculación con la Tradición y con el Constructivismo Universal. El arte supera el ámbito estético para establecer una búsqueda de un orden cosmogónico, universal y colectivo.



7. JTG. *Salida y puesta del sol.* Detalle del libro manuscrito *La Tradición del Hombre Abstracto.*

La civilización de las edades, pasando: de la caverna a la Arquitectura, de la superstición a la Filosofía, de la fuerza a la Justicia. Tradición del saber, incrustada en la piedra, oculta en el símbolo, verdad ayer y hoy, como el Sol. En el Hombre Abstracto, el equilibrio, la Regla. Una letra, un signo grabado sobre una piedra: la huella del Hombre Abstracto. Promedio humano (a pesar de la apariencia) barbarie, vida de instinto. ARTE: base en el Hombre Abstracto: épocas constructivas. Descubre la Naturaleza en el Orden. Creación. –Arte inferior: imitación de la naturaleza. La obra de arte: un todo. Solo el que sabe puede fijar la medida. PINTURA: dos dimensiones. ARQUITECTURA-ESCUPTURA: tres dimensiones. BASE: dibujo, geometría, medida. FORMA: descubrimiento de la naturaleza en el plano del HOMBRE ABSTRACTO. (THA)



8. Justino Serralta. Dibujo del libro *EL UNITOR*, Ed. Trilce, 1995.

Tenemos la regla cierta para todo: brújula y balanza, medida. Siempre en la *armonía*. *En el hombre abstracto está todo*. No querer ser ni realizar nada, ni fuera de él, ni por encima de él. No querer ser bestias ni dioses: solo hombres, de acuerdo con la armonía total. Equilibrio. Plano mental, Plano emotivo, Plano físico: EL HOMBRE. (...)

El arte constructivo quiere hallar las formas de la naturaleza en la geometría: la vida se interpenetra, mora silenciosa en un mundo sin huecos. Música de formas, amor que es planta; Sol que después es cruz... o mano. *Todo es uno y diverso*. (...)

Lo vital y lo abstracto se identifican. El descubrimiento de tal nexo es el conocimiento de lo real profundo: vida y geometría. HOMBRE-UNIVERSO.

Joaquín Torres-García, *La tradición del Hombre Abstracto*, 1938



9. J. Torres-García. Dibujo de la carátula del libro *Historia de mi vida*, 1937. Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1939.

I.3. Historia de mi vida, 1939.

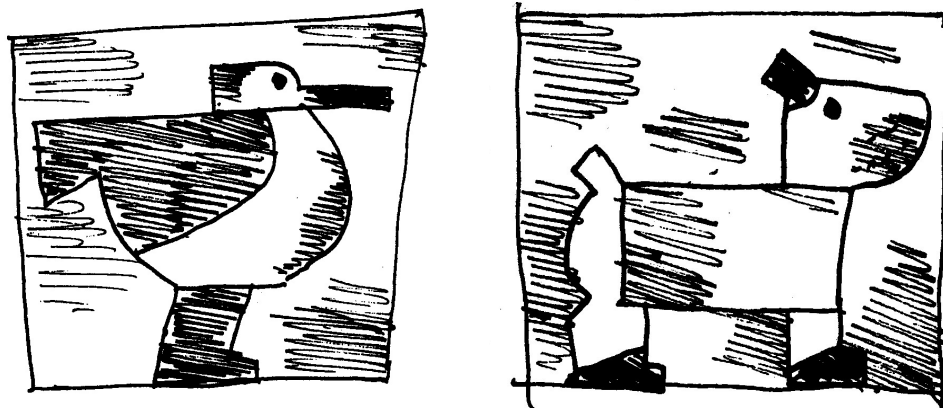
Dedicado a Manolita, su esposa y gran compañera de vida. Es una autobiografía, desde su nacimiento en 1874 en Montevideo, hasta su regreso a la ciudad natal en 1934. Narra 60 años de su vida, en un largo periplo por Montevideo, Mataró, Barcelona, Bruselas, Tarrasa, New York, Génova, Fiésole, Villefranche, París, Madrid, Montevideo. Es ilustrada por él mismo y escrita como un relato en tercera persona.

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA se llamará el personaje principal de esta historia (...) Vamos a recorrer un poco el almacén –que era muy interesante-, para darnos cuenta de lo que pudo ver aquel niño desde que sus curiosos ojos comenzaron a interesarse por la realidad. El almacén era grande, muy grande, y había sitios en que hasta daba miedo entrar, por lo solitarios y por las cosas que habían allí (...) Frente a la casa se veía la gran plaza y siempre había en ella al menos unas quinientas carretas y cada una de ellas traía cuatro yuntas de bueyes. (HV, 22)



10. JTG. *Almacén de Joaquín Torres*. Dibujo del libro *Historia de mi vida*, pág. 21.

Mon Repos tenía algo de templo clásico y de casa de campo catalana (...) Vio que nada podía hacerse colectivamente y por eso prefirió vivir solo. Y quiso, artísticamente, renovarse por completo. Todo eso lo vemos en *El Descubrimiento de sí mismo*. Se puso a hacer una pintura simple. Pintaba cualquier cosa. Todo le parecía interesante: el fragmento de un objeto, un trozo de tierras y un cielo, el ángulo de una puerta, la fachada de una casa (...) Y de esto pasó a las locomotoras, los barcos, el puerto, las calles, tiendas, fábricas, todo dentro de un gran dinamismo moderno. (HV, 133)



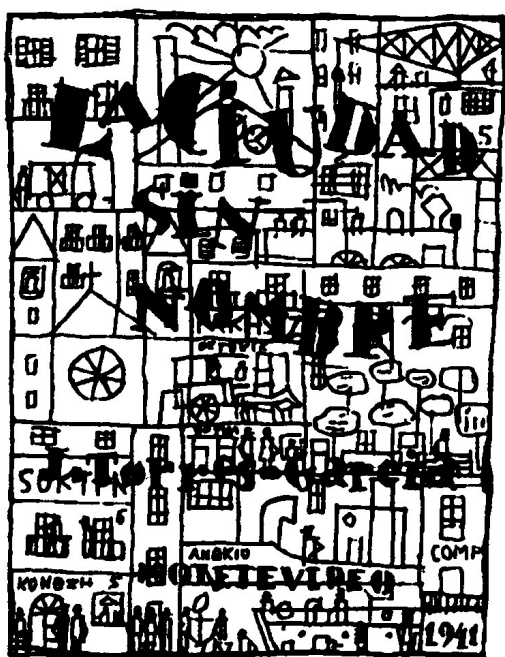
11. Joaquín Torres-García. Dibujos del libro *Historia de mi vida*, pág. 132 y 133.

Y ¿qué será Torres-García, un clásico o un romántico? Podría ser lo que se le diera la gana, y era todo según la vibración de todos los momentos (...) Pero, bien en el fondo suyo, era un hombre de tradición, pero así en singular. Diez años había pintado en clásico, frescos y pintura mural, y diez años justos pintaría en ese dinamismo moderno. Después...ya se verá. (...) Ya a mediados de 1928 se inicia otra cosa. El sentido arquitectural, constructivo, de su pintura. Se produce una disociación entre el dibujo y el color que quedan como cosas separadas, pero en el tono, en el color y en la línea, no en lo representativo. (...) Pero un día, piensa: a lo abstracto, debe siempre corresponder, como idea de cosa, algo también abstracto. ¿Qué puede

ser esto? Tendrá que ser, para ser figurado gráficamente, o bien el nombre escrito de la cosa, o una imagen esquemática lo menos aparentemente real posible: tal como un signo. Y hace esto. Pone, en la construcción a cuarteles, a modo de pared de piedras, y en cada compartimento, el diseño de una cosa. ¡Y ya está! Debe ser eso. (...) Y mostró ese cuadro, como solía y entre otros, a un amigo de Cueto, también mexicano, buen escritor bastante conocido, Germán List Arzubide. El cual se estuvo largo rato contemplándole sin decir palabra. Dijo al fin: veo yo aquí algo muy grande: el mundo... Torres casi no lo dejó acabar, porque los dos, en aquel momento, habían comprendido algo. (HV, 210)

¡Y con cuánta alegría comenzó a preparar todo para volver otra vez a aquel Montevideo que dejó tan joven! (...)Muy de mañanita, varios días después, ya ven costa uruguaya.(...) Está entre los suyos. ¡Ahora lo reconoce bien! Y respira. Y después reconoce a las casas y a las piedras del suelo, con aquel pastito entremedio. ¡Son aquellas mismas! Y lo demás, de Torres-García, otro podrá contarlo. (HV, 234)

I.4. La ciudad sin nombre, 1941.



‘ Libro manuscrito e ilustrado con dibujos, sin numeración de páginas. Investiga y describe el decepcionante clima cultural y social de la ciudad, a través de un personaje singular, un artista que deambula en ella.

Es una crítica aguda y con fino sentido del humor del clima intelectual y artístico imperante en Montevideo, hacia fines de la década del treinta. Existen paralelismos del protagonista “viejo y barbudo” con él mismo.

12. JTG. Dibujo de portada del libro manuscrito *La ciudad sin nombre*, Ed. AAC, 1941.

Acabo de llegar a una ciudad de la cual, desconozco su nombre. Hombres, como yo, circulan por las calles. Nada me liga a ellos (...) Lo que en otras es ancho aquí es alto. Esto la hace más sombría. El mar aparece por todas partes. Las calles, tiradas a cordel, numeradas. Llama la atención lo estirado de las puertas y ventanas. Y no se halla explicación a eso. Y todo ello da una impresión singular(...)El clima aquí es muy variable, y todo se resiente. Por esto tampoco las leyes tienen estabilidad. (...)

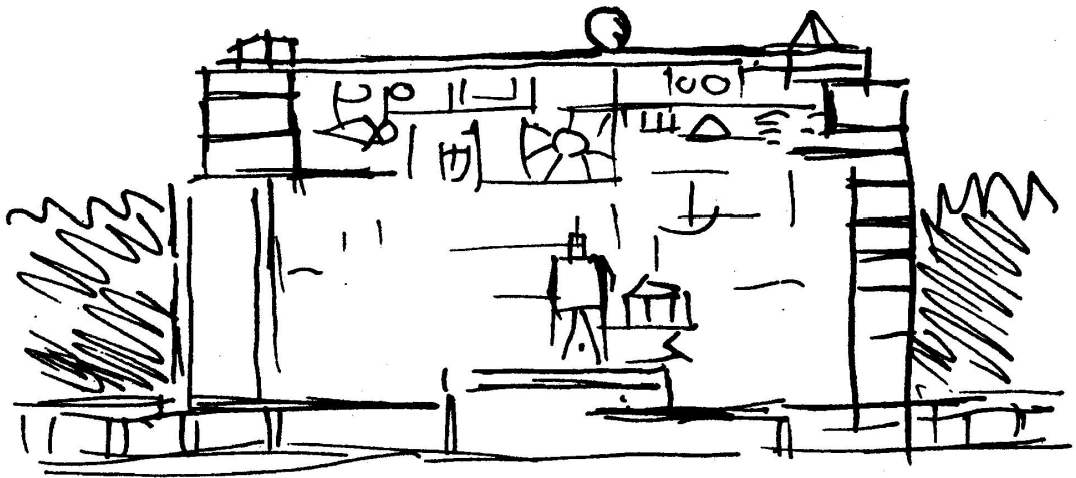
El personaje No1 se encuentra en la calle con el personaje No2.

- ¿De dónde vienes? dice el primero.
- De la eternidad –contesta el segundo.
- Pues yo voy hacia ella –dice el otro. Y ambos desaparecen. (...)

Pues bien: el dio medidas y normas de arte (y de ahí la fundación de nuestra escuela) las cuales, por tal modo van aparejadas a lo demás humano, que, el conjunto, es un programa completo de cultura (...) Pues mire, aquí ha ocurrido algo parecido, si bien en otro terreno. *Un educador*, también dentro de una tendencia universalista como ustedes, se propuso fundar una escuela de iniciación al estilo pitagórico, y fracasó. Puedo afirmarle que era un verdadero *sabio*—en la acepción antigua de la palabra- y no un sabio por erudición. Pues si mucho buscó en los libros, fue sólo para hallar el rastro de lo que él intuía. En suma, *un creador y un apóstol*.

Joaquín Torres-García, *La ciudad sin nombre*, Ed. Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1941.

Concluye exaltando el Monumento Cómico, como el primer Monumento Constructivo de la República.



13. Joaquín Torres-García. Boceto del Monumento Cómico en el libro manuscrito *La ciudad sin nombre*.



14. Joaquín Torres-García. *Monumento Cómico*. Parque Rodó. Montevideo, 1938.



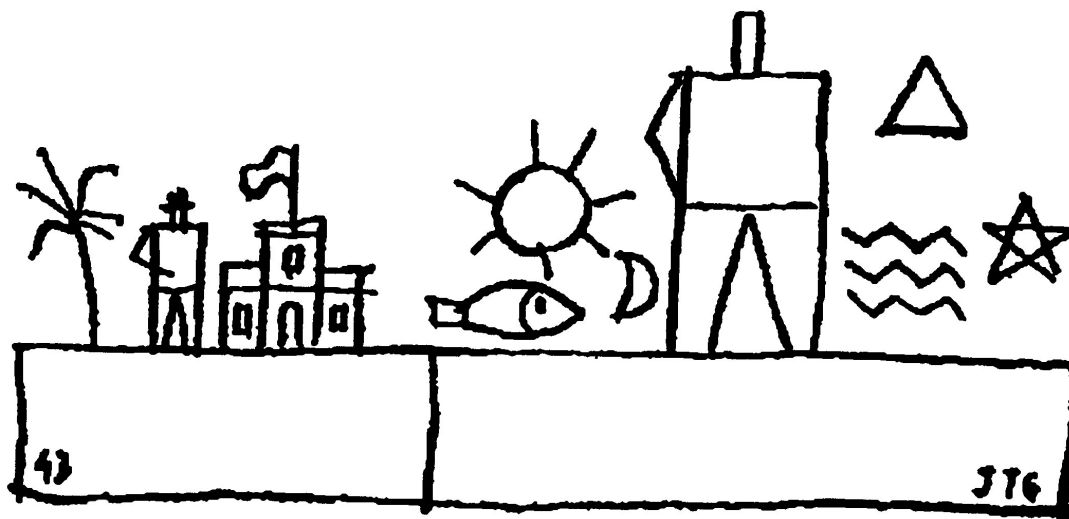
15. Joaquín Torres-García. Detalle del *Monumento Cósmico*. Parque Rodó, Montevideo, 1938.

I.5. Universalismo Constructivo, 1944.

Su libro más extenso, presenta 150 lecciones en un total de 1011 páginas. Profundiza en el concepto de arte, así como en el concepto de Arte Constructivo Universal. Se ilustra con dibujos de su autoría. Incluye 17 lecciones que titula “La pintura contemporánea”, donde muestra su mirada sobre varios movimientos de arte contemporáneo europeos: impresionismo, postimpresionismo, cubismo, neoplasticismo,... Incluye asimismo otras lecciones dedicadas a Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Jacques Lipchitz, Piet Mondrian, Hans Arp, Amedee Ozenfant, Rafael Barradas, Antoni Gaudi y Juan Sebastian Bach.

Aclara en la advertencia inicial, el proceso de gestación del libro:

La idea de este libro se me aparece como una grandiosa catedral, en la que mil cosas, divinas y humanas, dan su grito entre la trabazón de su estructura, tan pronto en lo alto como en lo bajo, tan pronto en el hueco chico como bajo el arco en los grandes espacios, y tan pronto es voz de diablo como de ángel, o figura de hombre o de bestia, o música o idea; en fin, la representación del universo todo, y todo dentro del acorde de sus leyes; pretensión quizás demasiado atrevida, y que el libro puede delatarla vana, pero que yo la tengo y honestamente la confieso. Con este amor, pues, y tal como haría una gran decoración mural o un grandioso friso en piedra, me pongo a componer este libro. Si logro en parte lo que pretendo, se verá luego. Cada estudio, pues, es como una piedra labrada, que responde, por la forma inscrita en ella, a la idea de todo un plano constructivo. Se ha hablado, a veces, de la goticidad de mis estructuras plásticas. Es exacto, hay mucho de eso. Viene de mi concepción religiosa universalista de la vida. (UC, 24)



16. Joaquín Torres-García. Dibujo del libro *Universalismo Constructivo*, Lección 86: Nuestro Concepto de Religión, pág. 585.

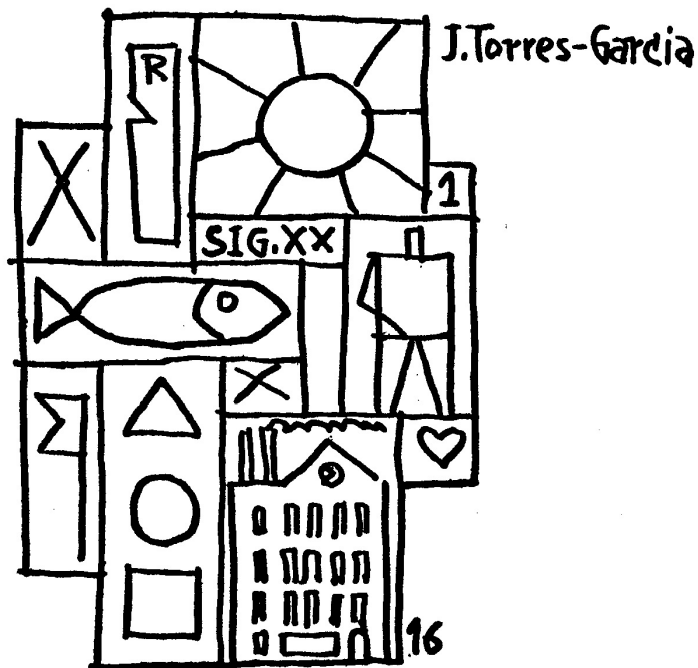
Todo *diverso*, todo *uno*. Esta es la clave. ¿Podía yo ocuparme en otra cosa que en llevar eso a la comprensión de todos? Por eso, estos diez últimos años se han empleado en tal trabajo. Y los mil modos de explicar y aplicar tal verdad, son este libro. Por tal razón, cada estudio es todo y parte a la vez. No cabe, pues, clasificación alguna. Y en cuanto al orden cronológico, creo que debe respetarse el que naturalmente tienen. (UC, 25)

I.6. La Regla Abstracta, 1946

Ensayo manuscrito e ilustrado, de dieciséis páginas numeradas, donde se detallan los principios del Arte Constructivo Universal, a ser transmitidos en una "verdadera Escuela". Se fundamenta el valor de la "regla" como base de la construcción de un "Arte Inédito" en América.

mo antes se dijo - ya no existen los artistas en particular - sino el ARTE. Tendrá - cada uno - que volverse un primitivo y trabajar en lo elemental. Y aquí - primitivo - no quiere decir prehistórico - sino el que está en el comienzo de un gran ciclo de arte. En consecuencia - de sacrificar lo personal (en cierto modo - pues lo personal no puede perderse ni aún dentro del hieratismo más ortodoxo) y poner a contribución de este nuevo ideal toda su fe. Podremos - entonces - en estas tierras de América - levantar un nuevo clasicismo.

Febrero 5
de 1946



17. Joaquín Torres-García. Página manuscrita de *La Regla Abstracta*. Montevideo, 1946.

I.7. Mística de la Pintura, 1947.

Un ensayo breve, ausente de ilustraciones, en el cual Torres-García profundiza en su imagen de artista y en su mística:

Pero a menudo, el artista se deja arrastrar por el pensamiento, y esta es la peor senda. Considere que él tiene que dar algo inédito; algo que ni él mismo sabe qué es: su alma, una música. Que, lo que de, no puede tener nombre; *que ha de operar entre las cosas sin nombre*. Porque, si partió del mundo, ya no está más en él(...) Pero, para realizar esto necesita saber el arte por entero, ya que tendrá menester de todos los medios de que la plástica dispone para no fallar en lo que quiera expresar. Es más: si se circunscribe a lo que a la plástica se refiere, ella le irá, por su lado, descubriendo su propio mundo inédito. Bajo este aspecto, el aprendizaje del arte debe ser *fundamental*, bien orientado desde el principio. (MP,15)

El artista es un individuo que siempre procede intuitivamente. Ora mirando hacia adentro, ora mirando hacia la realidad; o mejor: mirando con ese ojo interno que ya descubrieron los antiguos y que ve donde no hay cosa; o ya con sus ojos naturales. (MP,15)

El artista mira la realidad al descuido, porque él está, por naturaleza, en el plano del espíritu. Para éste hace sus construcciones, su casa, su templo(...) Porque él no está en la razón ni en la inteligencia más que parcialmente. Es un místico, un intuitivo. Y así comprende a la música, a la arquitectura, a la pintura, a la escultura, a la poesía, y a toda otra obra que esté en el espíritu. (MP,16)

Y entonces, el maestro, tras haber enseñado las reglas, corregirá sólo de acuerdo con el sentir y ver personal de cada uno. Porque cada artista, tratará de construirse su templo o su cabaña, su lugar escondido, su cripta y su altar, de singular estructura. Su taller será también eso, animado por su espíritu. Su rincón seguro. Pero también cada cuadro, será morada de ese espíritu suyo. Y en ese concentrarse y centrarse, en ese aislarse del mundo para vivir con su espíritu, encuentro yo ese aspecto místico del arte y de la pintura. (MP,26)

Torres-García denomina en este pasaje al taller del artista como "su rincón seguro"; las páginas de Gastón Bachelard, en "*La Poética del Espacio*", nos ilustran acerca de la poética de los "rincones" desde la fenomenología de la imaginación:

Y todos los habitantes de los rincones vendrán a dar vida a la imagen, a multiplicar todos los matices de ser del habitante de los rincones. Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío, la dialéctica de lo lleno y de lo vacío sólo corresponde a dos irrealidades geométricas. La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Un ser vivo llena un refugio vacío. Y las imágenes habitan. Todos los rincones están encantados, si no habitados.

Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, 1957.

I.8. Lo Aparente y lo Concreto en el Arte, 1947.

Una recopilación de conferencias dictadas por Joaquín Torres-García en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República en el año 1947, y editadas en fascículos por la Ed. Asociación de Arte Constructivo, sin ilustraciones.

Lo que es la *pintura en sí misma*, nadie podrá decirlo; y es algo que está por encima de todas las pinturas. Y lo mismo podría decirse de la poesía y de la música. Es una *idea* (siempre en el sentido platónico), es *esencia*, no es cosa; y es algo divino y maravilloso. Y el pintor puede unirse místicamente a esa esencia. (Puede que se me reproche el que emplee el término "místico" para expresar la identificación del espíritu del artista con esa pura esencia, pero yo lo creo muy adecuado). Por igual modo, el objeto ha de ser

contemplado en igual forma: místicamente. Pues, no es el objeto material el que ha de interesar al pintor, sino la idea de él, su alma. (ACA,27)

La pintura mural podría definirse: la *pintura-arquitectura*, ya que es como su prolongación. Y hasta tal punto esto tendría que ser así, que, de acuerdo con el arquitecto, se podría establecer *un paisaje arquitectónico coloreado*; es decir cierto espacio, que fuese arquitectura y color a la vez; marco que ya no sería marco. Pero dejemos eso, que convendrá que ensayemos algún día. (ACA,62)

Pues bien, en maridaje con la arquitectura, formando un solo cuerpo con ella, la pintura mural, tiene que venir generada del mismo modo: no por detalles, sino por su estructura. Es más: debe sincronizar con el ritmo arquitectónico, marchar al unísono (...) Y, pronto hará tres años, en el Hospital Saint-Bois, todos saben que en igual forma se practicó la decoración del Pabellón Martirené (...) Podría decirse pues, que el arte constructivo, es, por antonomasia, el verdadero arte mural. (ACA,65)

Se configuró el *Arte Constructivo*. Imágenes esquemáticas, pero completas y sin deformación, respetando lo intrínseco del objeto y, sobre todo, lo arquetípico de él; la forma, podríamos decir, de su esencialidad cósmica(...) Tal arte sería el arte monumental, el arte para *todos*, el arte humanidad, prolongación de la arquitectura, queriendo ser todavía arquitectura; no ya adherido al muro, sino queriendo aún ser el muro; en recintos públicos, en bibliotecas y teatros, en templos; en escuelas y en universidades; en laboratorios científicos y en conservatorios de música. (ACA,80)

I.9. La Recuperación del Objeto, 1952.

Es una recopilación de las últimas conferencias dictadas por Joaquín Torres-García - cuarenta lecciones- en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, en los años 1948 y 1949. Profundiza, entre otros temas, en el proceso de enseñanza y aprendizaje del arte, en la experiencia del taller, y en el concepto de recuperación del objeto.

En un largo recorrido durante varios años, sin perder de vista *el plano estético y la construcción*, hemos ensayado multitud de teorías o técnicas. Y éstas han oscilado entre la pintura *mental*, bastante objetiva y de apariencia normal, en el espacio de las tres dimensiones, y otras, bidimensionales, irreales, ordenadas en contrapunto y geoméricamente esquemáticas. El intento de una recuperación del objeto, y por consiguiente, *el aspecto normal*, ha sido considerado muchas veces. Y todas han sido buenas pinturas, lo cual no ha sido obstáculo para encerrarnos en una sola manera. A pesar de eso, creo que la tendencia, en general, debe ser el ir hacia *lo concreto y lo constructivo*. (RO-1,88)

Y así me imaginé yo, que podría ser viable aquí entre nosotros; y que hubiera bastado el iniciar a los mejores, para que lo enseñasen donde conviniese, y así dotar a nuestro país de un arte decorativo completamente original y de acuerdo con el verdadero arte plástico y un sentido de cultura superior. Ya saben todos ustedes cómo fracasé en eso; y cómo dejando aparte tan bello sueño, me puse a enseñar la Pintura. No me pesa eso; y todos saben también, el entusiasmo que he puesto en ello y pongo. Dejo, pues, como dije el otro día, al Arte Constructivo, *como una posibilidad remota*, no perdiendo la fe de que algún día (para todo se necesita su momento oportuno) tal sueño sea una realidad. (RO-1, 146)

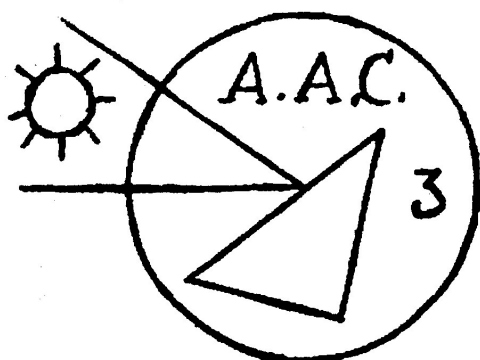
Aunque parezca redundancia, voy a repetir, para amplificar, lo que dije con respecto al Taller. Que éste, a la manera de unos obreros que construyesen un edificio, *debería ser construido por todos nosotros*. En buena parte, ya hemos hecho eso, pero no creo que baste. Creo que aún, esa idea así definida, no ha hecho del todo cuerpo en nosotros. *No lo vemos todavía una entidad aparte*; aún creemos que el Taller somos nosotros. Y pueden creer, que va gran diferencia de una a otra manera. Creo que hay que convertirse a esa idea. Decimos entonces: hay que trabajar para el Taller: para que el Taller se afirme, para que el Taller, en el porvenir, pueda subsistir sin nosotros. (...) Termino: aún el Taller, puede ser *un símbolo: el deseo de encontrar la verdadera pintura, desentendiéndose del resto*. Pienso que esto, aquí en el Uruguay ya está en la mente de mucha gente. (RO-2,133)

II. El Taller Torres-García. ¿Escuela Pitagórica o fundación de una Vanguardia?

Hay algo invariable -en arte- que hay que tratar de encontrar. Los que se llaman Maestros es que han llegado a tal profundidad. Y toda verdadera Escuela -lo es tal- porque se apoyó en eso inmovible. En este sentido podría hablarse de una tradición de arte -ya que- tal línea o regla invisible- junta o hermana las obras antiguas a las más modernas. Y podría aún afirmarse -que solo construyendo sobre tales bases- se puede ser original. Sería entonces -cualquier cambio que se realizase en arte- sólo una transposición.

Joaquín Torres-García. *La Regla Abstracta*, 1946.

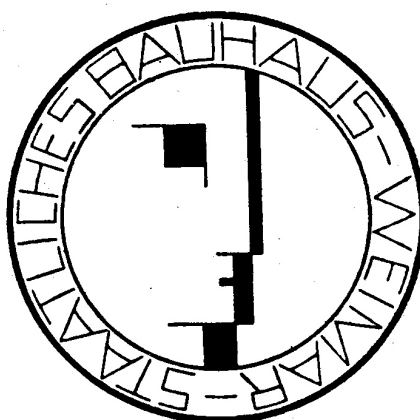
El 30 de abril de 1934 Joaquín Torres-García regresa a Montevideo, ciudad en la cual había nacido sesenta años antes, acompañado de Manolita -su esposa- y sus cuatro hijos: Ifigenia, Augusto, Horacio y Olimpia. En agosto de 1934 Torres-García alquila un local en la calle Uruguay 1037, que llama *Estudio 1037*, donde aspira a crear un centro de estudios artísticos. A la entrada un anuncio advierte: *No entre quien no sea un geómetra*. La inauguración es el día 20 de agosto, dictando el maestro una conferencia acerca de: *El sentido de la Tradición*. En mayo de 1935, el Estudio 1037 se convierte en sede de la Asociación de Arte Constructivo (AAC).



18. Joaquín Torres-García. Logotipo de la AAC.
Reproducido en *Círculo y Cuadrado* 1. Mayo de 1936.



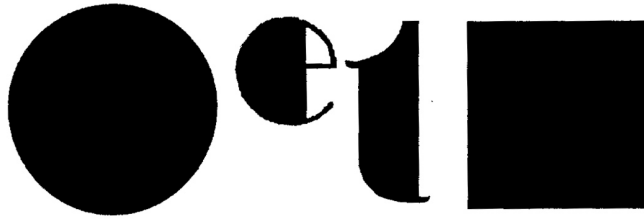
19. Joaquín Torres-García. Nuevo logotipo de la AAC.
Reproducido en *Círculo y Cuadrado* 7. Set. de 1938.



20. Símbolo gráfico de la Bauhaus Estatal, según diseño de Oskar Schlemmer, utilizado desde 1922.
Hans Wingler. *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín (1919/1933)*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1975, p.58.

Existe una semejanza notoria entre la formalización de los logotipos de la AAC reproducidos en la revista *Círculo y Cuadrado*, y el logotipo identificador de la escuela alemana Bauhaus, utilizado desde 1922 en Alemania. La Bauhaus, fundada en Weimar en 1919, se proponía reunir en una unidad todas las formas de creación artística, reunificadas en una escuela donde no había profesores y alumnos, sino maestros, oficiales y aprendices.

En 1936 se publica el primer número de la revista *Círculo y Cuadrado*, adoptándola como el órgano de difusión de la AAC, continuando la publicación de *Cercle et Carré* editada en París en 1930. Esta revista constituye un verdadero espacio de diálogo entre los miembros de la AAC y los artistas europeos. La revista publica textos de Jean Hélion, Piet Mondrian, Theo Van Doesburg y Georges Vantongerloo, entre otros artistas europeos, junto a textos de miembros de la AAC: Rosa Acle, Carmelo de Arzadun, Héctor Ragni, Amalia Nieto, y Joaquín Torres-García. Todos los textos aparecen en francés y en español.



21. Logotipo original de la revista *Cercle et Carré*, utilizado por Torres-García en los primeros números de *Círculo y Cuadrado* (1936-1938) editados en Montevideo.

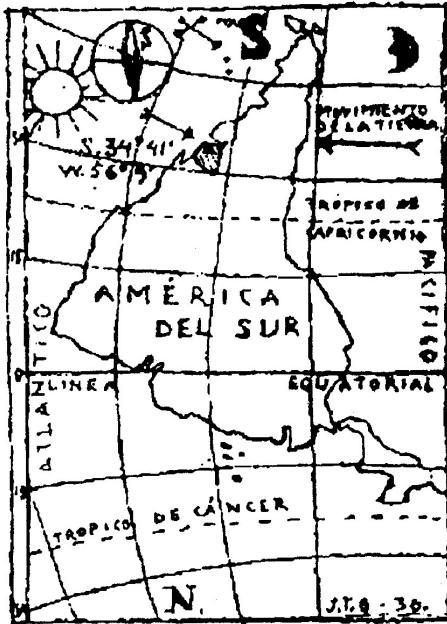


22. Logotipo de la revista *Círculo y Cuadrado*, edición extraordinaria que reúne los números 8,9 y 10, editado en Montevideo, diciembre de 1943.

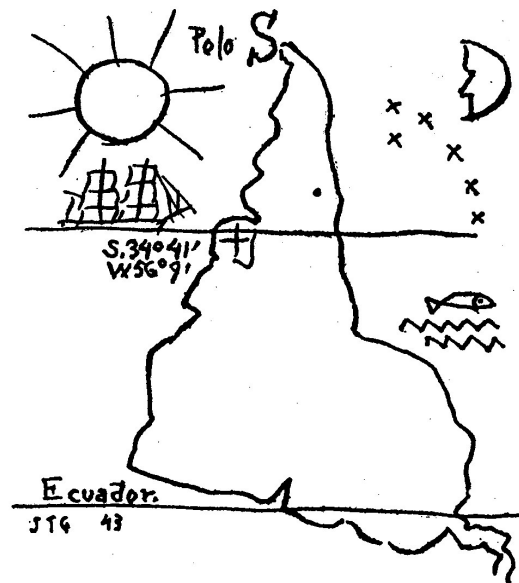
En mayo de 1936, en el primer número de la revista *Círculo y Cuadrado*, se publica un dibujo de Torres-García representando el mapa de América del Sur invertido. Esta idea ya había sido expuesta en una de sus conferencias de la Asociación Cristiana de Jóvenes de Montevideo:

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.

Joaquín Torres-García, Conferencia ACJ, febrero de 1935.



23. Joaquín Torres-García. Dibujo reproducido en *Círculo y Cuadrado 1*, 1936.



24. Joaquín Torres-García. Dibujo del libro *Universalismo Constructivo*, 1944, pág. 218.

Conformado así el mapa, con el Sur como norte (como meta), Torres lo convierte en un megasigno, tal como quedó acuñado luego de un extremo proceso de abstracción y des-iconización en los logotipos para la Asociación de Arte Constructivo. Proceso que culmina identificando al continente americano con el signo matriz TRIANGULO.

Miguel Angel Battagazzore. *La Trama y los Signos*, 1999.

En diciembre de 1938, Torres-García publica su *Manifiesto 2, Constructivo 100%*, donde señala su descontento frente a una realidad local que no admite utopías:

El constructivismo, por su intrínseca naturaleza, no puede jamás desaparecer, puesto que es algo existente en el fondo de las cosas. Además está dentro de la más grande tradición. Por este motivo, cuanto se acaba de decir, no se refiere a la doctrina, sino a un posible movimiento que pudiera haber provocado, y que no ha tenido lugar. En todo caso, el fracaso estaría de parte de los que se han acercado a él sin poderle prestar, sea por lo que fuere, una sincera adhesión.

Joaquín Torres-García. *Manifiesto 2, Constructivo 100%*, Montevideo, AAC, 1938.

El 14 de octubre de 1942, encontrándose ya en desarrollo la experiencia de un taller de pintura, se funda la Secretaría del Taller Torres-García (TTG), asumiendo el cargo de secretario el

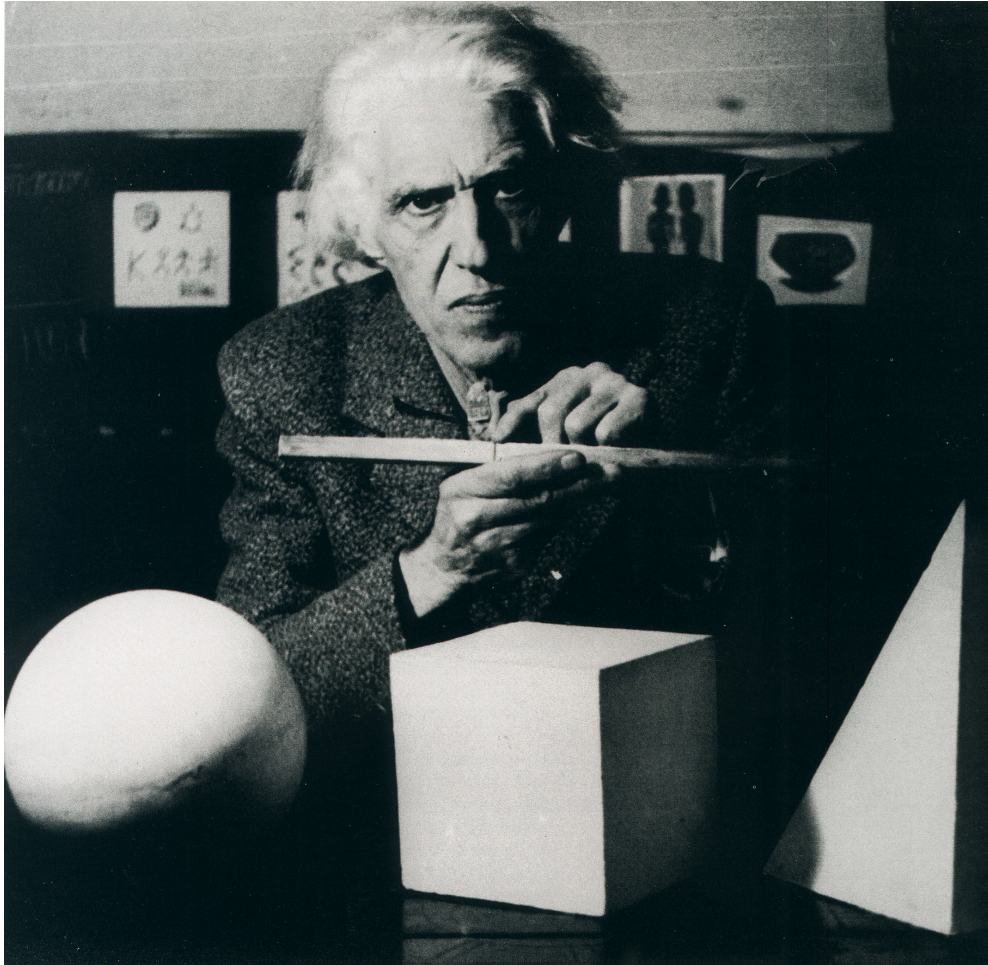
arquitecto Luis San Vicente. Desde el punto de vista formal, podría considerarse dicha fecha como el momento de fundación del Taller, ya que es a partir de entonces que comienza a funcionar orgánicamente, con discípulos reglamentados. En una de sus conferencias, recopilada en su libro *La Recuperación del Objeto*, Torres-García nos aclara su voluntad de formar una “escuela clásica” :

De manera, que si no tuviera que parecer vanidad nuestra, diríamos que, nuestra escuela es en todo, a la manera pitagórica. Pero, tenemos que aclarar, que no nos gustó jamás el hermetismo, ni la severa disciplina de aquella escuela, porque, además, no pretendemos llegar a tan alto ideal pues ya es harto difícil el mantenernos en nuestra modesta posición. (...) En la mayor parte de las escuelas de arte, por no decir en todas, no se enseña verdaderamente y de manera concreta lo que es la pintura: se enseña a pintar cuadros, o academias, marinas o paisajes, croquis y *procedimientos técnicos, a los que se les da mucha importancia*. De ahí que salgan discípulos amanerados. Pero, estudiar a fondo lo que *es la pintura en sí misma, con independencia de géneros y maneras*, eso no se enseña. Y menos aún, el situar el arte en la universalidad. No hay, pues, ninguna duda, que nuestra escuela es absolutamente *clásica*. Lo cual, en nuestro tiempo, es cosa casi increíble. Y fuera menester que se pensase mucho en esto que acabo de decir, a fin de que se tuviese conciencia de ello. (RO-1,201)

Torres-García buscaba situar su Taller en una suerte de permanencia dentro de un orden ideal. Sabía escindir bien la expresión personal de la educativa. El llevaba a los discípulos a descubrir el proceso, a través de lo que podríamos denominar una “metodología heurística”, enfrentando al discípulo a resolver él mismo sus problemas, sin darle fórmulas de éxito. Un tema de su especial interés es la forma de iniciación de sus alumnos en el arte:

Porque es especialísima la manera de iniciarse en el arte plástico; y por esto requiere otros métodos y técnicas que le sean propios. Y voy a poner un ejemplo. Avanzará más en el estudio de lo esencial *al arte plástico*, el discípulo que, bajo la sabia dirección de un artista, estudie y analice, confronte y clasifique, obras de diferentes escuelas –y sobre todo obras de maestros- que leyendo obras teóricas, sean de filosofía de arte o monografías de escuelas y maneras de artistas; es decir, *teorías de arte*, procedimientos y técnicas que no harán más que embarazarle. Porque *es intuitivamente que el artista aprende*, ya que no es traducible en conceptos lo que es esencial al arte: lo que es calidad, tono, forma, ritmo, sonoridad y armonía de los colores, visión del artista. (RO-1,7)

Bien: *el Taller es la pintura, y nada más*. Y el Taller es construcción; y el Taller es la pintura abstracta, a tres dimensiones, naturalista, pero no imitativa; y el Taller es la pintura mural, planista, a base de los cinco tonos puros; y el Taller es la pintura pura, elemental (que es la que ahora hacemos) y es el grafismo en lo universal, etc.; es esto, todo esto y nada más. (RO-2,92)



25. Foto de Joaquín Torres-García y los sólidos geométricos.

En lo que respecta al problema de la educación, la clara conciencia de los principios naturales de la vida humana y de las leyes inmanentes que rigen sus fuerzas corporales y espirituales, hubo de adquirir la más alta importancia. Poner estos conocimientos, como fuerza formadora, al servicio de la educación y formar, mediante ellos, verdaderos hombres, del mismo modo que el alfarero modela su arcilla y el escultor sus piedras, es una idea osada y creadora que sólo podía madurar en el espíritu de aquel pueblo artista y pensador. La más alta obra de arte que se propuso su afán fue la creación del Hombre viviente. Los griegos vieron por primera vez que la educación debe ser también un proceso de construcción conciente. "Constituído convenientemente y sin falta, en manos, pies y espíritu"- tales son las palabras mediante las cuales describe un poeta griego de los tiempos de Maratón y Salamina, la esencia de la virtud humana más difícil de adquirir. Sólo a este tipo de educación puede aplicarse formalmente la palabra formación, tal como la usó Platón por primera vez, en sentido metafórico, aplicándola a la acción educadora.

Werner Jaeger, *PAIDEIA. Los Ideales de la Cultura Griega*, 1933.

De ahí la importancia de los *talleres*, en los cuales convivieron maestros y discípulos, y así el aprendizaje del arte, se hizo, podríamos decir, por contacto; y no sólo esto, sino aún más, por la constante aclaración de los pasos difíciles, por el maestro. Además, entre sí, los discípulos se influyen en el sentido de que, hallando cada uno solución propia en muchos detalles de las obras al ser ejecutadas, al fin, la suma de todas estas particularidades se unifican y crean una verdadera escuela. (RO-1,8)

En 1944 el Taller emprende una gran experiencia colectiva de pintura mural: los murales del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois. (VER ANEXO 2, pág. 85.)

La escala del Taller Torres-García va creciendo en forma progresiva en estos años, y ya en 1945 alcanza un número de más de medio centenar de alumnos:

Hacia 1945, el Taller contaba con 92 socios, 66 de ellos alumnos, 29 protectores y 4 honorarios. El 24% de los estudiantes no pagaban por falta de recursos. El 40% de ellos contribuían con \$1. Con este dinero se pagaba el alquiler, luz, impuestos, y gastos de la publicación de *Removedor*.

Cecilia de Torres. "La Escuela del Sur. El Taller Torres-García, 1943-1962." En: *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1991.



26. Foto de Joaquín Torres-García y sus discípulos. Publicada en tapa de *Removedor* No. 18, 1947.

Además de agrupar a sus socios regulares, el Taller funcionó como un centro de reunión de literatos, músicos y pintores, siendo escala de todo visitante relacionado con las artes que llegaba al Uruguay.

En 1945 se edita el primer número de la Revista *Removedor*, que será el órgano de difusión oficial del Taller Torres-García.

REMOVEDOR. No sería posible hallar otro nombre más adecuado para esta hoja que sólo ha de tratar problemas de pintura nueva: Removedor. Ese líquido creado por la moderna industria, para los pintores, con el cual se puede limpiar la vieja y espesa cáscara de pinturas sobrepuestas e inadecuadas.

Removedor No. 1, Revista del Taller Torres-García, enero de 1945.

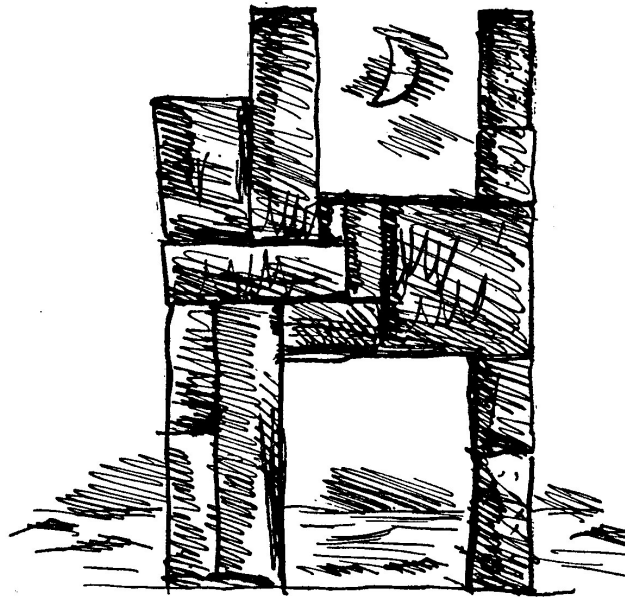


27. Tapa de *Removedor No. 14*. Montevideo, Ago-Set-Oct. de 1946.

Así pues, *Removedor*, es poco. Es poco: porque aunque con el líquido destruyamos la mala pintura, quedarán detrás los malos pintores y los apologistas de los tales, que los imponen. Y así, con todo honor, las obras irán a los palacios y a las casas de gente adinerada (de esa que sólo compra lo que ya ha sido admitido por la sensatez) y a los salones oficiales, en lugar preferente. (...) No, *Removedor* no es poco. Es mucho lo que ha removido y no hay que forzarlo a que remueva más. ¡Viva la polilla, mal que nos pese! Pero, las ideas, el constante esfuerzo y trabajo, ya dan su fruto. La opinión cambia. ¿Y qué podrán pesar en el platillo de la balanza, la obstrucción, el vacío que se nos hace, la crítica ruin, contra tantas y tantas sinceras adhesiones de todo el mundo?

Joaquín Torres-García, "El Hombre, el Año y la Eternidad", en *Removedor No. 21*, enero-febrero de 1948.

El 8 de agosto de 1949, Joaquín Torres-García fallece en Montevideo, a los 75 años de edad. Sin embargo, el Taller Torres-García seguirá funcionando hasta el año 1962.



28. Joaquín Torres-García. Dibujo del libro *Universalismo Constructivo*. Lección 42: Punto de referencia en lo eterno, pág. 304.

29. Monumento funerario, junto a la tumba de Joaquín Torres-García. Montevideo, Cementerio del Norte.

La utopía de una comunidad idílica de intelectuales-artistas fue actuada, en los hechos, por los discípulos que continuaron la práctica iniciática en otras promociones de alumnos, llegados al Taller después de la muerte del maestro. (...) Entrada la década del cincuenta –y hasta fines de la siguiente- esos discípulos continuarán no solamente pintando sino, también, produciendo objetos, esculturas, bajorrelieves y mosaicos –Alpuy estudia mosaico en Ravena en 1952, dos años antes de que lo hiciera Miguel Angel Pareja- aplicados en proyectos edilicios de arquitectos vinculados al grupo, como es el caso, principalmente de Ernesto Leborgne y Mario Payssé Reyes.

Gabriel Peluffo. *Historia de la Pintura Uruguaya. 10. Joaquín Torres-García en Montevideo, 1992.*



30. TTG en el Ateneo de Montevideo, 1950. Foto: Alfredo Testoni.

31. Tapa de *Removedor* No. 28. Julio/Agosto de 1953.



A pesar de que no todos los discípulos se encontraban en Uruguay al mismo tiempo, aquellos que coincidieron allí decidieron mantener tanto el taller como *Removedor*, que continuó publicándose bajo la dirección de su editor original, Guido Castillo, hasta 1953, mientras que el Taller Torres-García permaneció activo hasta 1958, cerrando definitivamente en 1962.

Juan Flo, "Torres-García: desde Montevideo." En: *La Escuela del Sur, el Taller Torres-García y su legado. Separata.* Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1991.

Finalmente, nos preguntamos: ¿el TTG, constituyó la fundación de una *Vanguardia*? *Vanguardia* implica romper con el pasado y estar en el futuro, viviendo el presente.

(...) Por tales razones, la Doctrina Constructivista, recobrando también su independencia, podrá desde hoy en adelante, ocupar su lugar al lado de otras tales y para quien desee tomarla para norma de su vida y de su arte. Y para que mejor se comprenda, hágase esta suposición: de que tal doctrina fue formulada hace ya doscientos años, y que ni el autor ni los adeptos que pudo tener, hoy existen.

Joaquín Torres-García. *Manifiesto No2. Constructivo 100%*. Montevideo, diciembre de 1938.

Si la respuesta fuese afirmativa, ¿cómo podríamos asimilar hoy las verdades de esta *vanguardia*?

Sin embargo, nada hay más alejado del espíritu de la vanguardia auténtica que la tentativa, bastante confundida en estos tiempos, de reanudar los modos, los medios y los descubrimientos de la vanguardia a niveles de gusto y de moda: el *gusto* y la *moda* son la negación de la vanguardia, son precisamente aquello contra lo que la vanguardia se rebeló. Asimilar las verdades de la vanguardia, hoy, quiere decir algo profundamente distinto de reducir la vanguardia a fórmulas cómodas: quiere decir, sobre todo, llevar a término sus reales instancias de libertad, en cuyo centro está el hombre con su carga de sentimientos y su destino histórico.

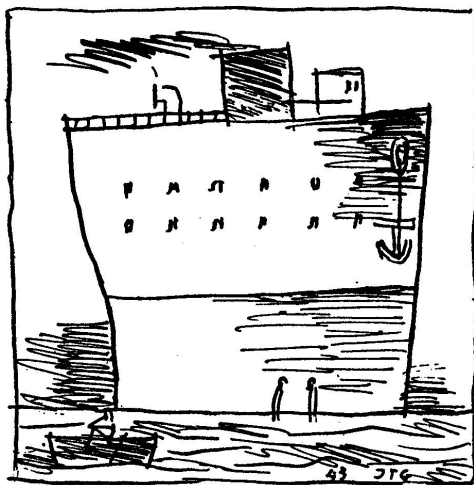
Mario De Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 1966.

La *vanguardia* ordena todo desde su discurso, es *logocéntrica*. Hoy presenciamos el fin de los discursos. ¿Estaremos enfrentados fatalmente al fin del arte?

La cuestión de la era de los manifiestos es que introdujo la filosofía en el corazón de la producción artística. Aceptar el arte como arte significó aceptar la filosofía que lo legitimó, y esa filosofía consistió en un tipo de definición estipulativa de la verdad del arte, a la manera de una relectura tergiversada de la historia del arte como una historia del descubrimiento de su verdad filosófica.

Arthur Danto. *DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, 1999.

En el próximo capítulo intentaremos hurgar en posibles respuestas a éstas y otras interrogantes, a través de una conversación con algunos de los discípulos directos del TTG.



32. Joaquín Torres-García. Dibujo del *Universalismo Constructivo*. Lección 96: El arte de los dementes, de los niños y de los modernos, pág. 651.

III. Una indagación en la memoria de sus discípulos.

¿Pero y los jóvenes, niños algunos, casi, que se hicieron sus discípulos? El país puede estar orgulloso de ese grupo. (...) Pues bien, estos jóvenes, antes de ser iniciados en arte alguno, apenas abiertos a la vida del espíritu, acudieron hasta de las regiones más apartadas del país y en condiciones culturales ínfimas. Y no podría decirse que eran deslumbrados por el resplandor de la gloria del maestro, porque aquí se le negaba. Y no podría decirse que eran atraídos por las posibilidades de un arte lucrativo, porque el maestro se debatía no en la pobreza sino en la miseria. Y no podría decirse que los atraía el reconocimiento, por lo menos el prestigio de una vida moral superior, porque se le denigraba con encono. Acudieron a él, pues, porque la voz de la pintura de Torres les llegó. Y respecto de quien fue tan largamente acusado de que vivía de espaldas a la vida, ellos sabían muy bien que, en la superiorización de sus almas, obró tanto su pintura como su propia vida.

Francisco Espínola. Conferencia pronunciada en la última Exposición del Maestro Joaquín Torres-García, en: *Removedor*, agosto de 1950.

III.1. JULIO URUGUAY ALPUY

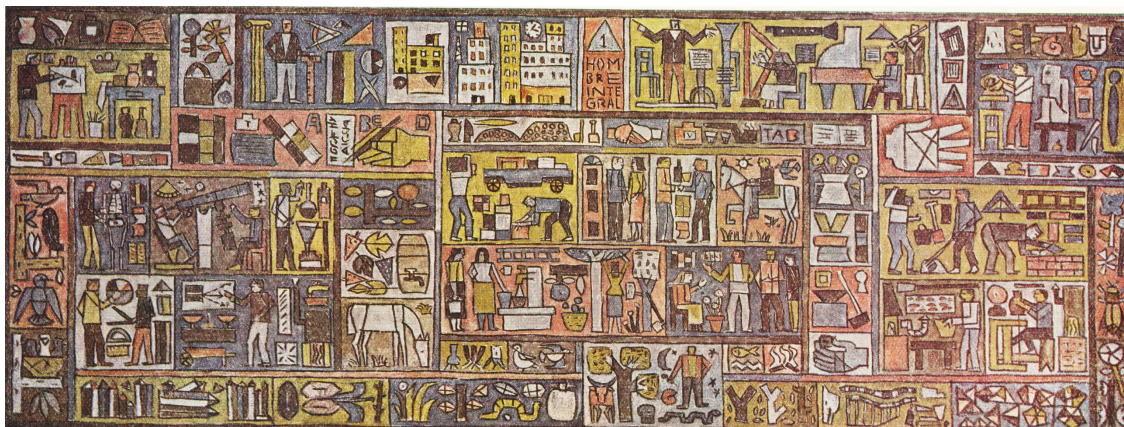


33. Julio Uruguay Alpuay. Montevideo. Noviembre de 2003.

Torres llegó acá con una idea fija. El había encontrado una solución maravillosa que era lo que él llamó **Arte Constructivo**. Porque él dijo que eso lo empezó a hacer en París. Torres creía eso, que él había encontrado una solución, y yo también lo creo. Lo que pasa es que esta es una época muy individualista, que no comprende un Arte como él quería, un **Arte Anónimo**, para toda América; era un ideal fabuloso. Entonces él en París empezó eso y los franceses no lo entendieron ni les interesó eso, les interesaba otra pintura que él hacía antes, lo que los franceses llamaban la "pintura pintura". La pintura, la calidad plástica, el cuadro, el caballete, es una cosa - como diríamos- mucho más personal, más íntima, pero esa cosa del **Arte Universal** los franceses no la querían. (...) Y entonces vino ya con una idea fija.

¿Qué aprendimos? En realidad no era el estilo de él. Lo que nosotros aprendimos y lo que él enseñaba con su manera son principios. Son esos **los principios constructivos**. Torres llamó Arte Constructivo a eso, la gente confunde, y dice: "El Arte Constructivo es todas esas cosas así." No, esa es la manera en que Torres lo descubrió. Cezanne es un constructivo, el cubismo es un constructivismo. La gente confunde, y aquí, después de tantos años la gente sigue sin entender eso.

Arte sin unidad no es arte. Y equilibrio es unidad. Eso es un principio, unidad de idea, unidad de tono, unidad de estructura: Unidad. Que las cosas que están dentro funcionen unas con otras.



34. Julio Uruguay Alpuay. Mural en el liceo Dámaso A. Larrañaga. Fotografía publicada en *Revista de la Facultad de Arquitectura 1*, Montevideo, 1958.

La frontalidad es un principio **de la pintura mural**. Si tú no haces eso frontal, el muro queda perforado, por la tercera dimensión. Como en el arte mural de Rivera en México. Eso es una ley. Todo el arte universal, aún el del Renacimiento, aún ese, cumple con la frontalidad. Todas las pinturas de Torres y las nuestras tienen una idea de frontalidad, se busca el muro. Otro principio... **el tono**, ese es de la "pintura pintura." Aunque en el arte grande, universal, constructivo también está el tono. **Tono es esencia, si no hay tono no hay pintura**.

No había sistema. Es una idea de hoy el sistema, no había sistema. Tú llegabas y le mostrabas lo que estabas haciendo, y si era algo que nunca habías hecho antes, Torres igual te corregía. Por ejemplo, cuando Gurvich entró al Taller, casi recién llegado, un día Gurvich llega allá con un paquete de cartones, yo estaba ahí. Y Torres va a la puerta y dice: **"Augusto, ven"**. Y le dice: **"Ves, este es un pintor."** Gurvich, Augusto y yo nos quedamos asombrados. Esa era la manera de ser de él. Gurvich era un artista nato, nació con unas cualidades extraordinarias. Y aunque todos más o menos las tienen, en algunos se ven más y en otros cuesta más. En el caso mío, a mí me costó mucho, he tenido que trabajar mucho. (...) Bueno, **es un sistema el no tener concretamente un sistema**. Nunca hubo una cosa más natural que este tipo de enseñanza: la manera como estudiábamos, aprendíamos y trabajábamos. Trabajamos durísimo y llegamos a entender cosas muy profundas. **Era una disciplina natural**, cada uno quería llegar a algo. **El arte no se hace sin trabajo y disciplina**. Eso es así. Y ahora no hay eso.

El arte se acabó. Con esta sociedad, se acabó. **Mataron el espíritu**. Lo que queda, puede ser gente aislada con espíritu. Pero ¡qué pueden delante de ese poderío! Y esa tecnología cada vez más perfeccionada. Y cada vez menos trabajo, más hambre, más miseria. Yo tengo confianza en el espíritu humano, pero ese poderío materialista lo está venciendo. No te deja respirar.

Entrevista realizada en Montevideo, el 21 de noviembre de 2003.



35. Julio Uruguay Alpuy. Montevideo. Nov. de 2003.

III.2. ANHELO HERNÁNDEZ

En el último verano de la vida de "el Viejo", en el sótano de la casa, empezamos **el último descubrimiento de su enseñanza**. Ahí fuimos unos cuantos al empezar pero finalmente terminamos siendo tres: Augusto, Elsa Andrada, y otro era yo. Nos quedamos trabajando ahí desde las 9 de la mañana hasta las 9 de la noche, con un intermedio de unos chorizos quemados en una fogata que hacíamos. Entonces el viejo de tanto en tanto, prácticamente agarrándose de las paredes, bajaba al sótano y ahí nos daba unas palizas, **guiando una tentativa de crear una forma nueva del constructivismo**. Empezamos haciendo un naturalismo asimilable a la pintura del primer Manet. De esa pintura pasamos primero a la ruptura de la perspectiva, a la anulación de la diferencia forma-fondo y del color fuertemente referencial pasamos al color "libre", para usar un término impropio pero aclaratorio. Entonces **lo que se buscaba allí era el acorde**. El acorde del cuadro, entonces era una pintura sin perspectiva, prácticamente un encuentro de líneas verticales y horizontales y manchas de color que respondían a un diapasón personal.

De alguna manera nosotros éramos en aquel entonces representantes del arte moderno. **Nosotros éramos pintores modernos**. La parte formalista del arte moderno, no la parte expresionista, ni dadaísta, ni surrealista. Nosotros éramos modernos. **Éramos dioses. Pero dioses modestos**. Porque la pintura era anónima. La historia de la personalidad no había calado todavía. No firmábamos los cuadros prácticamente nunca. El cuadro se firmaba cuando se vendía. O a veces figuraban solo las iniciales. Esa era la parte de sentir que se participaba en un movimiento que iba mucho más fuera de la persona misma, un movimiento colectivo. Que el pintor tenía connotaciones universalistas.

Él era un gran pintor. Era un pintor a una escala no conocida en nuestro país. A mi me impresionaba la figura del pintor que estaba más allá de lo que podíamos ver acá. **Cualquier corrección que él hacía era magistral, era una guía para meses**. Alcanzaba y sobraba. (...)Un día discutíamos y le dije: "Maestro, Ud. es un dialéctico", y me dijo: "Si, si, pero no materialista."

Entrevista realizada en Montevideo, el 9 de diciembre de 2003.



ANHELO HERNANDEZ

GRABADO

36. Anhele Hernández. Grabado reproducido en tapa de revista *Removedor* No. 23, 1949.

III.3. EDGARDO RIBEIRO

37. Edgardo Ribeiro en su casa-taller de Maldonado, 2004.



Le voy a aclarar primero que yo soy un mal pintor con una suerte tremenda de haber ido por casualidad adonde fui. Yo estudié en **Artigas** hasta quinto año de escuela, después nos fuimos para afuera con mis padres. Aunque saqué el premio al mejor alumno de quinto año de la escuela. Entonces yo dibujaba, con mi hermano Alceu, y un día se hizo una exposición en Artigas, y allí nos dijeron: "vamos a darles una beca." Yo ni sabía lo que era una beca. Eso fue en el 38. En marzo del 39 nos llegó el comunicado de la beca y nos tuvimos que venir a Montevideo. Teníamos que ir a la Escuela de Bellas Artes. Llegamos y había una escalera muy grande, subimos y nos atendió el Director. Entonces le explicamos y nos dijo: "**No, acá no se da clase a paisanitos.**" Bajamos y nos fuimos. Y nosotros éramos muy amigos de **Eladio Dieste**, de Artigas, y él nos dio una recomendación para Florio Parpagnoli. Y cuando lo fuimos a ver nos dijo: "No se preocupen que yo les consigo un profesor". Al otro día estábamos en lo de Don Joaquín, **que tenía como alumnos a Héctor Ragni, Rosa Acle, Julián Alvarez y sus dos hijos Augusto y Horacio, en aquel tiempo éramos 7 alumnos en el año 1939.**

Don Joaquín era **el hombre más generoso** que he conocido. Me enseñó con mucha rigurosidad y con mucha solvencia, exigía mucho, después de trabajar toda la tarde, él venía, me corregía y borraba. Y decía: "Así está mejor", pero daba unas enseñanzas que uno que era joven, e ignorante las comprendía bien. Y eso es lo que yo llevo dentro.(...) Éramos muy pobres. Nosotros le dijimos a Don Joaquín: "Nuestra beca apenas nos da para comer. No le podemos pagar mucho". Y nos dijo: "Yo no les estoy cobrando a Uds. y pueden comenzar ahora mismo." Esa enseñanza fue fundamental.(...) El me decía, "esto está mal, esto está bien", y borraba, y un día le llevé una naturaleza muerta y me dijo: "¡Esto sí que está muy bien!" Era la primera vez en un año, y empecé a sacar pecho. Pero, cogió la espátula y la raspó. Y le dije: "Mire maestro, cuando Ud. me borraba los cuadros yo entendía porque me decía que estaba mal, pero ahora que me dice que está bien, no entiendo porqué lo hace." Y me dice: "**Porque si le salió bien una vez, le tiene que salir bien dos veces, para que yo le crea.**"



38. Edgardo Ribeiro. Detalle de Mural en Estación Ancap, Av. Gorlero, Punta del Este, Uruguay. Diciembre de 1946.

A mi manera de ver el ambiente que había en el taller **cuando el taller creció era en algunos lados muy bien y en otros lados horrible**. Entre la cantidad de gente que fue iba mucha gente envidiosa. Después el taller era una minoría de gente sana y una mayoría de gente mala, como pintores y como personas. Eso fue cuando se agrandó el taller.(...) A mí llegó un momento, que protesté tanto, que me echaron del taller. Yo estaba en Minas ya. Yo mandé una carta al taller renunciando, y se reunieron y me expulsaron. Don Joaquín me escribió una carta y me dijo que viniera a la casa de él, que no dejara de venir. Entonces yo me vine contentísimo, y cuando le estaba mostrando los cuadros, llegaron unos integrantes de la Comisión Directiva del Taller, y le dijeron: "Ud. acá no puede dar clase a gente que no es del Taller". Y él los quedó mirando y dijo: **"Yo en mi casa hago lo que se me da la gana, y si a Uds. no les gusta me echan a mí también del Taller"**. Esa cosa no me la perdonaron nunca. Y después seguí llevándole, y se hizo una exposición de Don Joaquín en Minas, y seguí mostrándole cuadros.

Entrevista realizada en Maldonado, el 9 de enero de 2004.



39. Edgardo Ribeiro. Mural en Estación Ancap, obra del Arq. Rafael Lorente Escudero, Punta del Este, Uruguay. Diciembre de 1946.

III.4. ANTONIO PEZZINO



40. Antonio Pezzino en Montevideo. Diciembre de 2003.

En el Taller entró diferente gente, con su trayectoria pequeña o grande anterior, yo ya la tenía bastante hecha. Yo nací en Córdoba y tuve la suerte de entrar a los 14 años a la Academia de Bellas Artes de Córdoba, que seguía los lineamientos de la Academia San Fernando de Madrid, donde estudió Picasso, y Torres había hecho la Academia de Barcelona, con el mismo espíritu de trabajo. Con modelo vivo, con yesos griegos, metopas, traídos de Europa. Estuve 6 años, eran 7 pero no hice el último, no me quería recibir. Pero tenía un amigo en la Academia con quien nos propusimos **recorrer América** y ver el arte indoamericano. Mucho antes de conocer a Torres ya me interesaba por esas cosas. Entonces, después que hicimos el Servicio Militar nos fuimos a Bolivia, nos pasamos como 4 o 5 meses. Y allí los indios (aimara, quechua) cultivaban la tierra y con el arado tropezaban con piezas que tenían una cantidad de años increíble. Entonces, en un principio llegamos a **Tiahuanaco** y estábamos en una choza del Estado que era para arqueólogos. Era el año 43, en plena Guerra, y entonces no venían los arqueólogos de Europa. Nosotros teníamos el permiso del Jefe del Museo. Pasamos de ser pintores a ser estudiantes de arqueología. Entonces colocábamos las piezas sobre una ventana, las calcábamos, y dibujábamos en papeles a escala natural. Llegamos a hacer unas 40 o 50 piezas. Allí aprendí el **Arte Precolombino** de primera mano. Éramos nosotros los protagonistas. (...) Después yo me volví a mi ciudad. Y allí, en la biblioteca del Museo de Bellas Artes de Córdoba, conozco el Universalismo Constructivo, Estructura, y todo lo demás. Es en el año 1944. **Por primera vez veo a Torres.** Lo veo a través de dibujos, reproducciones. Me impacta realmente. Y me di cuenta que en la Argentina no había conseguido ver a ningún Maestro, que pudiera darte algo universal, algo que tuviera resonancia, no había. Al no haber eso y yo leer a Torres fue un impacto. Yo ya tenía cierta trayectoria de pintura y reuniendo lo que tenía, que eran pocas cosas, las traje a Montevideo y me vine al final del 45 para acá. Y recuerdo que había una exposición de los Rechazados, arriba del Tupí-Nambá. Decía: **Salón de alumnos del Taller Torres-García Rechazados del Salón Nacional.** Entramos y estaban unos cuantos discípulos y las pinturas colgadas. Lo cual me impactó, me impactó como la verdadera pintura, como la que yo había intuído siempre. Porque a pesar de la corta edad yo había tenido una formación muy sólida en la Academia de Córdoba. Entonces le presenté mis cosas a Torres, y **desde ahí hasta el día de hoy soy su discípulo.**



41. Postal enviada por Gonzalo Fonseca a Antonio Pezzino desde Arles, en el año 1952.

Arles, 8 de diciembre de 1952.

Amigo Antonio: Te escribo esto un poco apurado porque con las tormentas y el frío que hace cuesta sacar las manos de los bolsillos. En Provenza se ve a Cezanne en todo, en cambio de Van Gogh uno reconoce los lugares, los parques con los bancos verdes, las avenidas, las casitas de color, tú comprendes? Creo que Cezanne se apoyaba más en la luz y la atmósfera.

Había una muchacha A. Conforte que se encargó de llevarme unos paquetes para allá y prometió mandarme unos paquetes de P. Rico. Si la ves recordáselo diplomáticamente, el tabaco de aquí es muy malo. Tengo las Conferencias del Maestro y el Album de Dibujos C. !! Hay dificultades con el rancho? Qué se hace en el Taller?

Alpuy me escribió y se queja también de que no nos escriben. Saludos a Manolita, Ifi y demás del Taller. Chau - Solo

Escribime a París. (Yo estaré para fin de año creo).

Hay un momento en que yo me fui del Taller, en el año 1957. Quise buscar otros horizontes. Pero no fui solo yo, al mismo tiempo se da una especie de **diáspora**, donde muchos se van. Fonseca se va antes, en el 51 para Europa y me deja la casa del Cerro y yo vivo ahí hasta el 57(...) El Taller Torres-García se va transformando en una institución. Y en una reunión de los lunes fui y presenté la renuncia, aunque San Vicente nunca lo hizo oficial, no querían que me fuera. Cuando el Taller se empieza a transformar en una institución **pesa más la institucionalidad que la creatividad**.

Torres-García influenció e hizo camino a mucha gente con distintas proposiciones: la cerámica, el arte aplicado, la pintura y en mí se dio la parte gráfica. Incluso en el Taller intervine en alguna publicación. Y colaboré con la **imprensa As**, hasta que formé parte de ella. Entre otras cosas ilustraba todas las semanas los programas del Cine Club del Uruguay(...) A nosotros nos llamaban artistas gráficos. Ahora son todos "diseñadores". Nosotros no teníamos computadoras, nada de eso, y era mejor. No saben hoy trabajar el blanco. Y Torres tenía una frase sabia: **"Una pintura vale por lo que tiene y por lo que no tiene."** Lo que tú vayas dejando de blanco, de aire, es tan importante como lo otro. Uno lo va descubriendo, y después llegás a la forma, que la forma hecha y la no hecha es la misma. La forma y el fondo valen igual.

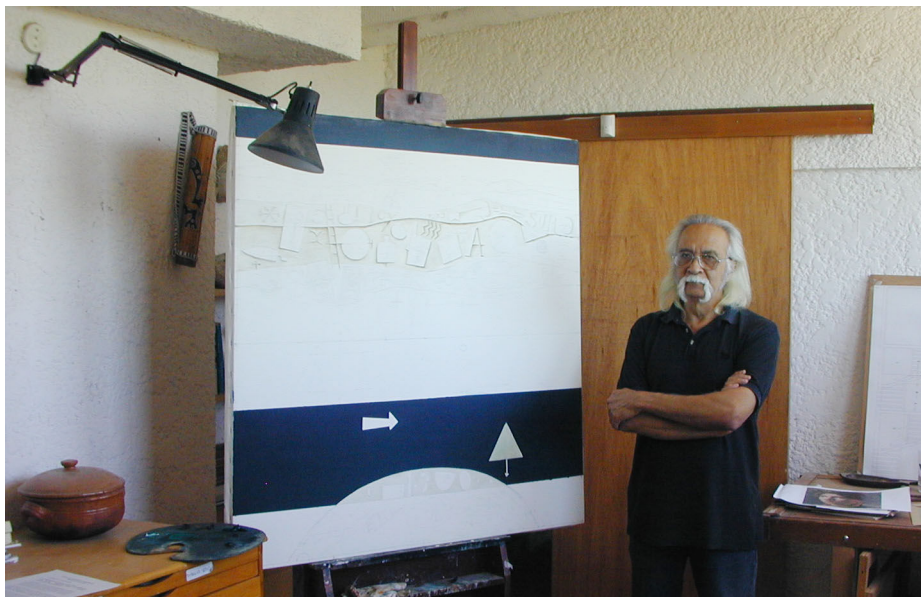
Torres y el Taller, no se pueden separar. En este momento está influyendo en la cultura de nuestro país. Sigue una vigencia. Siempre el arte que es vanguardia se asimila mucho después. Hoy se ha integrado a la cultura del país.

Entrevista realizada en Montevideo, el 23 de diciembre de 2003.

III.5. JULIO MANCEBO

Yo entré con 11 años. Era un niño cuando entré al taller, soy un caso atípico. Yo tenía 15 años cuando murió Torres, estaba por cumplir 16. Fui al taller a través de quien fue mi primer maestro, que fue Manolo Lima. Empecé a los 9 años con Manolo Lima. Y Manolo siempre decía: "Cuando yo no le pueda enseñar más tiene que ir al Taller Torres-García, con el Maestro ". Y Manolo un día desapareció. Y mis padres averiguaron dónde era el Taller Torres-García y me llevaron.

El Maestro lo que daba eran conceptos. La base de la enseñanza de Torres eran sus conferencias -que con excepción de un año que dio conferencias sobre diferentes pintores: Goya, Velázquez, Cezanne,...- ninguna tuvo un plan que no fueran sus propias preocupaciones. Lo que yo veía de "el Viejo", era que su enseñanza era una enseñanza viva, porque él transmitía sus propios problemas a sus discípulos. Éramos muy jóvenes. Pero él lo eligió porque él había fracasado con la gente madura, que ya tenía su nombre, su profesión, su oficio. La Asociación de Arte Constructivo murió. El último que quedó fue Ragni. De esa época son las publicaciones de la revista Círculo y Cuadrado, de alto vuelo, donde él mantenía relaciones con Mondrian, Van Doesburg, con artistas europeos de vanguardia.



42. Julio Mancebo en su casa-taller, en el Cerro de Montevideo. Diciembre de 2003.

La enseñanza de Torres se basaba, por lo que capté en los 4 años que compartí con él, en las conferencias y en la enseñanza de los conceptos del Arte. El insistía en resolver problemas generales, y sus correcciones eran de tipo muy general. Y muy exigente. Muchos salían a veces deprimidos, aunque no es la palabra justa, porque todos salíamos con unas ganas brutales de superar lo que habíamos hecho. Pero costaba, a mí me dijo una vez: "Está todo tan mal que no te puedo empezar a corregir". Y yo tenía 14 años. Eso lo hacía también con otros porque me lo contaban. Pero él graduaba, bien o mal, cuándo podía ser muy duro y cuándo indulgente, con cada persona.

El otro día hablando yo con un amigo, hablando de Kandinsky, yo le decía que tanto Kandinsky como Klee eran gramáticos del idioma, mientras que Torres era un sintáctico global, tomaba la estructura. La palabra ESTRUCTURA de Torres es la síntesis. Yo la idea de estructura la entendí recién después de cumplir los 40. Es un concepto muy complejo.

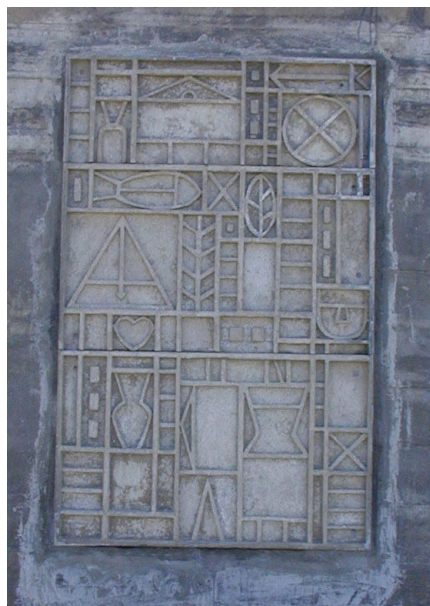
En el taller éramos muy solidarios entre nosotros, no existía la envidia frente a la obra de otros. Teníamos un sentimiento de cuerpo, corporativo muy fuerte, que estaba dado por tener una ideología común, y por el medio muy hostil a nosotros. Y no firmábamos los cuadros. O firmábamos TTG.



43. Acceso a su casa-taller en el Cerro de Montevideo. Integración de *mural constructivo* en el muro de hormigón.

El Taller es único en la historia del siglo XX en América y me atrevería a decir único en el mundo, como Escuela. En Europa formaban diseñadores, arquitectos, gente para la industria, la Bauhaus, pero no escuelas de pintores. Y es difícil que Torres en una gran ciudad hubiese podido hacer una escuela como la que hizo, necesitaba un lugar virgen todavía. Y jóvenes sin formación previa. Recién hace unos 10 o 15 años que se está empezando a reconocer.

Entrevista realizada el día sábado 6 de diciembre de 2003 en su casa-taller en el Cerro de Montevideo.



44. Julio Mancebo. *Mural constructivo* ubicado en el acceso a la casa-taller del artista.

III.6. MANUEL AGUIAR

...Y un buen día encontré un Removedor, la revista del Taller, leí eso y empecé a interesarme y fui a una exposición de Torres. Y entonces de ahí fui directamente a la casa y él me recibió enseguida, era una persona muy abierta, estuve más de dos horas conversando con él, y ahí ya comencé.

El era muy práctico. Agarraba un block de papel de diario que tenía y te explicaba la lección. Bueno, después que uno tenía unos meses de dibujo y pintura, uno trabajaba paralelamente en la casa y cada semana le llevaba 4 o 5 cuadros y él le corregía y le decía: “esto sí, esto no, por aquí puede ir, por aquí no.” Esa era un poco la manera de enseñar. A mí primero me corrigió Augusto, y cuando hice unas cuantas pinturas me dijo: “Hay que mostrarle a mi padre.” Y después directamente ya le llevaba las cosas. Hay gente que siguió trabajando con Augusto mucho tiempo, sobre todo la gente que hacía retratos. Y con Alpuy.

Yo hice muchas naturalezas muertas, paisajes también, y me interesó mucho el constructivismo. Hice muchos paisajes, marinas. Del constructivismo lo que a mí me empezó a interesar más fueron **los elementos simbólicos**. Sobre todo empecé a entrar en todo lo que eran **los alfabetos antiguos**. La forma de las letras, la razón de por qué, fue algo que me ayudó mucho a ver cosas.

En el 54 me fui a París y estuve 30 años. Pero primero fui seis meses, con un grupo que armamos que se llamaba Artes y Letras del cual formábamos parte Pezzino, Gurvich y yo, del Taller, pero había actores de teatro y otra gente. Yo me fui de Italia a Grecia, pero Pezzino y Gurvich se fueron a España y nos encontramos en París. Estuve en Medio Oriente, porque antes de salir ya me interesaba estudiar los alfabetos. **Yo buscaba** en las obras un elemento que no fuera solamente plástico, **un elemento inspirador de un estado de conciencia diferente**. A veces se da por el símbolo, pero a veces no es por el símbolo. Se da de una manera bastante extraña, hay obras que tienen un destino más allá del elemento que las comanda, de dar placer a un público, o de mostrar a los demás que uno es habilidoso, si la persona que lo realiza logra transmitirlo, el espectador lo siente. A lo mejor no es consciente, pero lo siente igual.

Bueno, antes de irme a Europa estuve un año dando vueltas por América. Estuve más que nada en Perú. Caí justo en un congreso de americanistas. Me interesó mucho y me quedé. Todas las culturas precolombinas, andinas, tienen manifestaciones que están ligadas con principios muy sencillos: la tierra, lo subterráneo, “el mundo de abajo, el mundo de aquí y el mundo de arriba.” Y ese intercambio se realiza. (...) Los elementos fundamentales de las **culturas precolombinas**, se muestran en cualquier cultura agraria. Ahí uno empieza a encontrar elementos comunes, paralelos. Porque además lo que uno tiene que empezar a darse cuenta es que en los ciclos del hombre hay evolución, y uno no puede llevarse cosas del período nómada al período agrario. El hombre adquiere cosas y pierde otras. En el **período agrario** existen comportamientos estáticos, dentro de un marco establecido por las estaciones, se crean los graneros, se crea el alfabeto, se crea todo eso, es decir la tesorización. Mientras que el nómada es todo lo contrario, no puede tesorizar nada. Sabe que está de pasada. Tiene un inconveniente pero tiene unas ventajas enormes para el movimiento de la gente.

Hasta el 59 yo trabajo con elementos del Taller, pero después con todo esto hubo una ruptura, yo ahí escribí una carta al Taller diciendo que respetaba todo lo que se había hecho pero que a partir de ahora iba a hacer una búsqueda personal, autónoma. Esa carta yo se la mandé al secretario y esa carta nunca fue leída. Al mismo tiempo ya acá hubo gente que se empezó a abrir del taller: Gastón Olalde, los Visca, Pezzino,... que empezaron a buscar otra autonomía.

El taller era el único núcleo que había de trabajo real y serio con una vigencia. Ahí aprendimos las bases de una cantidad de elementos. Aprender a ver la pintura. Aprender a evaluar. Eso generó un lenguaje común entre todos. **Un lenguaje de referencias estéticas comunes**. Uno sabía lo que quería decir “pintura pintura”, “pintura de la luz”. Un vocabulario común.

Torres era una persona muy comunicativa, muy cálida, y su característica mayor era la generosidad. Se ve en su propia obra, el deseo de comunicar era inagotable. Pero lo interesante era que desde el primer día, el primer contacto, el cuando veía que la persona mostraba un interés, él se ponía a hablar y podía estar una hora o dos horas conversando. No había privilegios, no había excepciones. Yo recuerdo que hice un proyecto para el Palacio de la Luz, cuando se hicieron los murales, y quería mostrárselos. Llamé a Manolita, pero él ya estaba muy enfermo, y entonces le dije, que en la situación que él estaba prefería no molestarlo, y me dijo: “no, no, no, si le va a hacer bien, venga, venga,” y recuerdo que agarró el papel y ya casi no se movía, pero seguía entusiasta con la cosa.

Torres de una cierta manera **corresponde a muchas cosas de la mentalidad uruguaya.** Y al mismo tiempo tiene una visión y apunta a cosas que no son de acá. Cuando yo hablo de mentalidad uruguaya lo que quiero decir es esto: que corresponde a un tipo de racionalidad que tienen los uruguayos, que condice con el planteo de Torres. Aquí por ejemplo el color no se valora, ni para la vestimenta.

Entrevista realizada el día 19 de diciembre de 2003 en la ciudad de Montevideo.

III.7. DUMAS OROÑO



Yo nací en Tacuarembó en 1921. Lo conocí a Torres cuando vivía en la calle Zapicán, ahí me llevó Zoma Baitler. Le llevé unos grabados, y le mostré y me dio consejos. Fue por el año 39 o 40. Yo tenía cerca de 20 años. Después me enfermé y me fui para Tacuarembó. Y después vuelvo al taller por el 51 o el 52.

El recuerdo que tengo es que cuando le llevé mis grabaditos, unas xilografías, un poco asustado, él me acogió muy bien, y me puso a trabajar, y me explicó una manera de dibujar con la que yo nunca había dibujado, es decir, no el dibujo del objeto, sino **el dibujo de la forma que la luz engendra en el objeto**, que es una regia manera de dibujar. Es una lectura plástica, de formas y no de cosas.

45. Dumas Oroño en su taller, diciembre de 2003.

Torres siempre planteó que **desde la Tradición el arte siempre estuvo integrado a la vida de la gente.** Desde la ropa a los objetos, y a la vida cotidiana. Es lo que ha ocurrido acá con todas las artesanías, aunque se haya desteñido. Torres decoró su radio y decoró todas sus cosas, es una cosa bien del taller. Hubo un período acá en que se propició mucho el trabajo artesanal, alrededor de los años 60.



46. Dumas Oroño. *Mural* en hormigón vibrado, 35mx2m, Galerías Costa, 18 de Julio 1550, Montevideo, 1968.

Creo que había una didáctica, Torres sabía muy bien lo que quería. El ya venía con una obra hecha. Primero lo acogieron muy bien en lo que se llamaba la ETAP, pero luego Torres ahí chocó. El después formó su Taller. En su taller trató de acercarle a los alumnos todo lo que él había alcanzado, la punta donde estaba Torres. Cambió y empezó a enseñar una pintura relacionada con la ciudad de Montevideo, con el puerto, sobre los valores plásticos. Además una polémica general sobre el ambiente que es pública y notoria. Guido Castillo, Sarandy Cabrera y Torres mismo atacaban al medio. El defendió siempre el arte como lenguaje. Una vez yo escribí un artículo que titulamos "**La Originalidad en la Pintura**", en defensa del Taller, en el semanario Marcha.

Desde hace mucho tiempo se nos reprocha, y ahora con suficiencia renovada, "seguir sin reflexión al Maestro Torres-García", "servirnos de cláusulas hechas", "usar una paleta de grises", "hacer un aprendizaje formulario",... En pocas palabras: el veredicto es carencia de originalidad. Este juicio cabalga en toda una retórica en uso que sustenta a una pintura sin raíces.

Taller Torres García, *La Originalidad en la Pintura*, MARCHA, 10 de julio de 1959.



47. Dumas Oroño. *Reja en hierro*, casa propia, 1966.

Torres decía: **El arte es una Tradición**. Y yo en mi pintura digo que el arte es una tradición que se hace por negaciones sucesivas. En mi serie de *Antipinturas* hay una idea de construcción, pero está **el vacío**. Toda esa pintura nace de una incomodidad, de una angustia, de un sentimiento de vacío. Y así se produce la creación, con el sentimiento y a su vez con una serie de conocimientos y cosas que Ud. sabe. Y esa es la historia del arte.



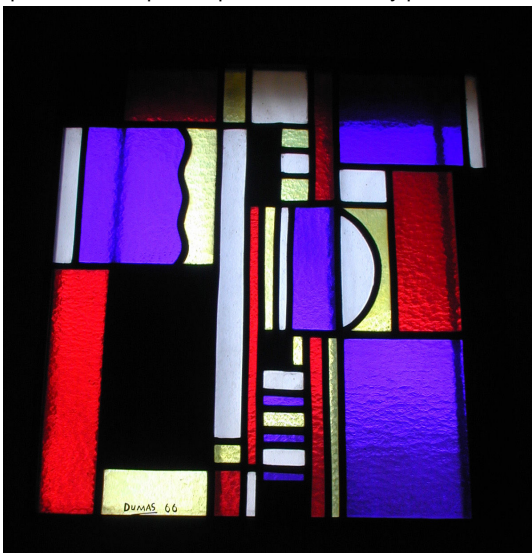
48. Arqs. Bogliaccini, Oreggioni y Tealdi. *Casa-Taller Dumas Oroño*, E. Guarnero 3962, Montevideo, 1966.

Estos son los **cuadernos pedagógicos** que yo hice. Los hice para ordenarme yo. Nadie sale de sí mismo. Torres incorporó: las vanguardias europeas, el cubismo, el neoplasticismo, también el arte americano, y la medida. Es eso y otra cosa. La idea que yo recojo de Torres es eso: la medida, el valor, la estructura, el arte integrado a la vida cotidiana. En ese sentido he trabajado. Trabajé con la arquitectura. También en cerámica: lámparas, mesas, inventé toda una cosa de grabar calabazas, que después se ha desarrollado, algunos fueron alumnos míos y otros alumnos de alumnos.



49. Arqs. Bogliaccini, Oreggioni y Tealdi. *Casa-Taller Dumas Oroño*. Fachada interior. Montevideo, 1966.

Lo que ocurre es que el mismo estilo constructivo, se integraba a la arquitectura: la **construcción ortogonal**, automáticamente se le agarra de la pared. La ortogonalidad es una expresión estática. Compensa la vertical con la horizontal. Puede ser más dinámico, menos estático, en función de las imágenes que luego recupera la estructura. Pero siempre hay una cosa que respeta el plano, de la tela o de la pared. El siempre lo planteó, que incluso la "pintura pintura" es frontal y plana. Es un tono al lado de otro.



50. Dumas Oroño. *Vitra*, casa propia, 1966.

En el taller había una cosa comunitaria muy fuerte. Con todas las diferencias personales, lógicas. A veces salíamos a pintar juntos, en el puerto, o en otros lados. La cosa colectiva funcionaba de tardecita en el taller. **Funcionaba la arpillera**. Cada cual colgaba sus cosas y todo el mundo opinaba. Había una cosa comunitaria. No creíamos que éramos todos artistas, había otra humildad.

Entrevista realizada el día 16 de diciembre de 2003 en su vivienda-taller en Montevideo.

III.8. JOSEPH VECHTAS

El Taller tenía el **liderazgo de un Maestro**. El maestro tenía un aspecto inefable, una connotación mística: el tono, la concepción ascética judeo-cristiana y el dibujo. Torres era más dibujante que pintor. Y tenía un pensamiento medieval: la artesanía unida a la pintura. Torres era un **Maestro espiritual** muy severo. **El Taller era un contexto místico**. Aquello era un templo. Donde él estaba, estaba el templo. El oficio divino era el Arte. Torres tenía esa mística y la transmitía: el valor absoluto del Arte como sacralización divina. Torres tenía unos **ojos maravillosos**, una mirada que te transmitía eso: algo intransferible.

Ingresé al taller con 12 años, en el año 1946. Y estuve en el taller desde los 12 a los 14 años. **Luego me alejé. ¿Por qué me alejé?** Yo era un adolescente. Una cosa es la conciencia espontánea y otra la reflexiva. Yo estaba en la primera. Me sentía incómodo porque notaba cierta inautenticidad, no en “el Viejo”, pero sí en algunos discípulos. Yo los veía esnob, inauténticos, y con 13 años buscaba autenticidad. Y me alejé. En el 48 me alejé. No era culpa de Torres, eran los alumnos. Yo veía al Taller corporativo y compacto. Los alumnos estaban predispuestos a una especie de “servilismo espiritual”, una especie de “soldaditos de plomo”.

Sin embargo veía que en “el Viejo” sí había algo auténtico, estabas conviviendo con un hecho espiritual. Pero un hecho me terminó de alejar del Taller. Fui a la exposición de 1949, la última en vida de Torres, y él me ve, me reconoce, se me acerca y me mira con esos ojos maravillosos que tenía, ojos de joven, brillantes, penetrantes, casi hipnóticos; se me acerca, me personaliza, y me dice: **“Ud. hace tiempo que no va por el Taller, y el joven que no va por el Taller está perdido.”** Y con mi rebeldía de adolescente, de hacer lo contrario de lo impuesto, menos todavía quise ir al Taller. Y cuando en ese mismo año murió, lo lloré, me dolió mucho, pero no fui al entierro. Después de su muerte volví y vi el nuevo Taller, donde enseñaba Gurvich. Me acerqué mucho a Gurvich. Iba a conversar, a estar con él, a verlo crear. Era una persona hermosa, aunque no tenía formación intelectual. Gurvich sentía verdadera vocación. Dejó el violín por la pintura. Yo era muy pobre. Para seguir pintando hacía carteles, para sobrevivir. Con eso me defendía. Y vivía en un cuartito y veía que con eso no tenía salida económicamente. Un día, bajando por la calle Ejido tomé conciencia de lo que era una vocación. Tenía que sacrificar el mantener una pareja, una familia, por la pintura, y decidí hacerlo. Sacrifiqué eso al arte. Más tarde llegué a formar una familia.

La pintura viva que yo veía era esa, con el Maestro, no era un magisterio solo intelectual, era espiritual. La pintura como una mística, una consagración, un llamado, una vocación. El maestro tenía una vocación por el arte, en el sentido religioso, la vocación como sinónimo de llamado. El viejo vivía la vocación en forma auténtica. Lo hizo todo con un sacrificio enorme. La principal enseñanza o legado es el haber transmitido el acceso a la tradición, al arte como hecho espiritual. **Torres es el encuentro**. Fue un creador y **su legado es la creación**. Fue también un creador de identidad, de la nacionalidad como cultura. Le imprimió seriedad al arte nacional. Su vocación convertía al arte en un culto.(...)

Hoy el arte se ha mercantilizado por los galeristas y el dinero. Los Bancos extranjeros tienen pisos enteros, “reservas” de obras de arte. El arte ya no está en los museos solamente. Hay una correlación entre el mundo económico real, la cultura y el arte.(...)

El verdadero arquitecto también es un artista. Los egipcios inventaron el muro. El arte no se separó de la arquitectura hasta el siglo XVIII. En la Edad Media era la estética de lo pedagógico y estaban muy unidos. En mi pintura, mi punto de partida es Cezanne. No me siento un torresgarciano, aunque allí tuve el primer contacto de la pintura como un hecho espiritual.

Entrevista realizada el día 1 de diciembre de 2003, en la ciudad de Montevideo.

III.9. LINDA KOHEN



51. Linda Kohen, Oleos de la serie *El Gran Biombo*, expuesta en Montevideo, en el mes de agosto de 2001.

Para mí fue como un regalo del cielo ir al Taller. Torres trajo toda una cosa nueva para el Uruguay. En el Taller comencé con Alpuy, me puso a dibujar primero durante un año, con una disciplina muy severa. Soy nacida en Italia, en Milán, y la exigencia no me molestaba. Fui y soy muy amiga de Alpuy. Nosotros dibujábamos midiendo, y teníamos la medida áurea también, pero en ese momento era medir de la realidad. Ese primer año fue dibujar lápiz en mano, tomando la medida a ojo de la realidad, con el lápiz. Estábamos en el sótano del Ateneo. Y eso era bueno porque te limpiaba, a veces es mejor un alumno que nunca haya estudiado de otro que ya se ha envidiado. Luego comencé a pintar con una paleta limitada, yo creo que era de 7 colores: amarillo cromo, rojo vermellón, tierra sombra, azul ultramar, el ocre, blanco y negro. Yo comencé a pintar con la lección del maestro: **Plano de color y línea**. Primero hacíamos una mancha de color, y luego el dibujo con la línea, que no siempre coincidía con la mancha, sino que se ponía en forma arbitraria para conseguir un efecto plástico. Y la línea había que usarla libremente, como un elemento plástico, no para reproducir la forma, sino para conseguir una armonía dentro del plano, acercándonos a la forma. Y lo hacía con naturalezas muertas.

En el año 55 cuando falleció mi padre, fue un golpe muy fuerte para mí y dejé de pintar. Me separé cinco años de la pintura, y cuando volví a la pintura cambié, **comencé a "pintar blanco"**. Cuando volví a pintar fue con Gurvich en el Cerro. Gurvich corregía. Daba mucha libertad, pero exigía calidad. Podían no salir obras geniales, o no salir obras muy inspiradas, pero salían obras correctas, que podían ser catalogadas de buenas. Yo personalmente, sin falsa modestia, creo que he pintado con corrección. Creo que en los cuadros que yo hago, en mi pintura se siente la **presencia del Taller**, de lo que aprendí allí. Yo pienso mucho en el **tono**, y en la búsqueda de la armonía a través de la **medida**. No mido con el compás, pero la tengo incorporada.

El ambiente del Taller era religioso, Torres parecía un **profeta**. Una gran **austeridad**, había una atmósfera de dedicación religiosa al Arte, eso es lo que yo sentía, sin crítica, realista. Creo que haber podido participar de esas clases, y haber pertenecido al Taller Torres García fue una de las cosas más maravillosas que me **regaló la vida**.

Lo que yo creo que es el nexo que une mis trabajos, lo que yo pretendo transmitir, es el **misterio**, que tratamos de penetrar y con el cual debemos convivir, que es parte de la condición humana.

Entrevista realizada el día 9 de octubre de 2003, en la ciudad de Montevideo.

III.10. OLGA PIRIA



52. Olga Piria en Montevideo. Febrero de 2004.

cosa espiritual, sin nada que vibre mucho, porque inclusive los muebles eran oscuros y diseñados por él. Era aquella atmósfera divina del maestro, **una atmósfera ascética**. Y el maestro siempre estaba investigando cosas. Yo estuve de los 16 años hasta los 20. Lo que me encantaba era pintar, lo que quería era pintar y pintar y pintar. Y en casa estaba todo el día dibujando, de mañana, de tarde, y de noche. El maestro decía que yo era muy buena. Y un día en el primer Salón Nacional que me presenté, salió una crítica que decía: "obra de una aprendiz bien dotada y bien encaminada." Y al maestro no le gustó, porque dijo que yo no era una aprendiz. Y yo hacía poco que estaba. Y además yo les posaba mucho a ellos. Si no estaba posando estaba pintando. Los niños también posaban mucho. Y hay una anécdota muy graciosa. Había un niño que vivía en la cuadra del maestro, era un niño muy chiquito que había posado para un retrato, y se había enamorado de mí. Entonces un día el nene llegó y me dio una flor y me dijo: "Piria, con esta flor te doy mi corazón." Y yo no entendía nada. Y después Manolita se mataba de risa, porque el maestro lo había subido a un banquito y le había enseñado eso. O sea que **yo viví una parte humana de ellos**.



53. Olga Piria/ Carlos Jaureguy, Joyas.

Pulsera constructiva. Colección particular.

Cuando yo llegué, me llevó mi mamá porque yo tenía 16 años, y lo primero que vi fue un señor muy jorobadito y con el pelo blanco, muy gentil, que nos recibió. En la casa tenía todos los muebles hechos por él con la medida de oro, y tapices, cerámicas, cuadros, era un ambiente divino. Y el maestro le preguntó : "¿Ya pintó?" y ella le dijo: "No, nunca pintó, solo dibujó en la Escuela de Bellas Artes." Y el maestro le dijo: **"Ah, qué suerte, porque a mí me gusta agarrarlos así, vírgenes de aprendizaje**. Hace poco llegaron unos muchachos de Artigas – que eran los Ribeiro- que son buenísimos." Y mi mamá, que todo lo que yo hacía lo criticaba y además tenía miedo porque iba a ir sola, cuando vio eso, volvió a casa y dijo: "Ahí si te dejo ir sola". La impresionó.

Lo que yo sentí cuando llegué fue una atmósfera como de catacumba, no es una opresión, es una

La paleta que te daba cuando entrabas era: amarillo ocre, rojo puzzoli, azul ultramar, blanco y negro. Eran 5 tonos, y las tierras. Yo como era pobre me hacía la pintura, la espatulaba en un vidrio roto que había en mi casa, compraba el polvo, los pomos y el aceite de linaza, y me hacía los colores. La primera lección fue muy cómica. Yo nunca había pintado y el maestro me dijo que pusiera los colores en la paleta y que cuando fuera a pintar le pusiera a todos los colores un poquito de negro, y después vi que se me iba la mano. La sorpresa fue cuando llegué al Taller y miré y no se veía nada, estaba todo oscuro. Eso fue gracioso.

Y en el taller había montañas de caballetes, y el maestro iba y **nos daba lecciones, donde nos abría cuarenta caminos**.



54. Olga Piria/ Carlos Jaureguy, Joyas.

Pendiente constructivo. Colección particular.

Yo empecé con las alhajas en el año 57. Yo iba a pintar al Taller, seguía pintando, y además me compraban alhajas, todos. Cuando llegó la fecha de hacer una exposición, compramos la madera y fuimos al taller a hacer los marcos. Entonces fue Augusto y me dijo que el taller estaba en receso y que no podía hacer la exposición. Y mandé una carta diciendo que después de tantos años y habiéndome pasado tal cosa renunciaba. Pero nunca se leyó la carta.

A mí se me había inculcado que el constructivismo era para el arte aplicado, porque era planista. Después lo apliqué en las alhajas. Y me dediqué solo a hacer alhajas durante un montón de años. Y el comienzo de las joyas fue así: Carlos, mi esposo, siempre curioseaba, y un día miró cómo se hacía grabar al aguafuerte, entonces hizo una alhaja con un pedazo de bronce, lo dibujó y lo grabó, y le puso un alfiler de gancho soldada con estaño, y me la llevó a un concierto en el Sodre. Entonces yo lo miré, no te olvides que yo soy sobrina de Piria, que tenía gran visión para las cosas, y en seguida vi y le dije a Carlos: "Qué bueno sería vender esto, ¿no te gustaría?" Y me contestó: "Sí, si me gustaría." Entonces, dije: "Bueno, vamos a probar, pero no le pongas una alfiler de gancho, conseguí un ganchito, y soldado". Después yo le dije: "Pero, ¿quién va a comprar bronce?" Entonces Carlos indagó, porque le encanta indagar esas cosas, y vio cómo se hacía el baño electrolítico, y empezó a hacer el baño electrolítico. Pero era muy brillante, parecía papel de bombones, y a mí no me gustaba. Entonces siguió indagando y vio que aplicando un producto quedaban más opacas. Y ahí comenzamos a vender, y las primeras las compró la casa "Teatro", que todavía existe, una tienda de ropa de mujeres que está en el Cordón. Después pasó que se las mostramos a María Luisa Torrens, y ella las vio y nos hizo **la primera exposición. Y de ahí seguimos. Llevamos ya 130 exposiciones.**

Pero cuando nació mi hija empecé a pintarla. A hacerle retratos. Y un día Alicia Haber nos hizo una exposición de joyas. Y cuando vino a casa vio los retratos de mi hija. Y dijo: "Llévalas a la galería." Y el galerista las vio y me dijo: "Voy a llevarlas para vender en España". Y ese día se me saltaron las lágrimas, porque yo no podía creer que estaba vendiendo pintura. Y las vendió, y luego me siguió vendiendo mis obras en España.

En el Taller no había un método, pero sí había pasos a seguir. Un día el maestro te decía: "Plano de color y líneas negras," a los tantos meses: "Una perspectiva donde todo se va a un punto," al mes: "Hoy vamos a hacer figurativo pero que no sea imitativo." O sea, siempre era diferente. Pero no era que a cada uno que llegaba le hicieran hacer todo eso como un método. **Para mí el maestro iba viendo cosas, inclusive en el mundo del Arte, y después decía: "A ver qué hacen mis muchachos".**

Después hubo una época en que salíamos a pintar paisajes con los muchachos y ellos estaban en la onda del impresionismo y usaban toda la paleta, no sólo los primarios. Y cuando salíamos a pintar era un lío porque había que llevar un bastidor con un cartón y el cuadro separado para que no se pegara, atarlo, un pequeño caballete, y la caja de pinturas de madera con los pomos pesados, y yo caminaba kilómetros con eso buscando paisajes. Y cuando volvíamos de pintar yo sacaba un cuadro, los otros también sacaban un cuadro, pero ¡Gurvich sacaba tres o cuatro cartones siempre! Era increíble la rapidez que tenía para pintar. El vivía solo para pintar. Te impresionaba.(...)

Entrevista realizada en Montevideo, el día 4 de febrero de 2004.

III.11. RODOLFO VISCA

En el taller había una cosa muy directa entre Torres y el alumno. Era muy viva la transmisión de los conceptos de la pintura. Torres indicaba las lecciones porque era una forma de ponernos en la ruta, y después que cada uno siguiera. Y había una cosa de vasos comunicantes, de taller a taller de cada uno, de gente que se veía, que se comunicaba. Y cuando él marcaba lecciones, la gente se visitaba y se iba viendo lo que hacía uno y lo que hacía otro. Incluso a veces desbordaba lo que Torres pedía y se llegaba a cosas inesperadas. Hay una lección que se llama perspectiva, donde se superó el nivel al que Torres pensó que se podía llegar, se hizo una pintura muy metafísica para el momento. Era con una paleta de 7 colores, la paleta de mística de la pintura, ahí él dice incluso cómo mezclarlos. No es una perspectiva figurativa, es una perspectiva que tiene un contenido, es el concepto de perspectiva. Hay puntos de fuga pero con un criterio de creatividad, de construir la pintura. Es una cosa de inventiva, mental, de creación, de desarmar y armar. La lección de perspectiva es esta. Pero era muy amplia la enseñanza de Torres.

Yo creo que el vínculo mayor del taller con la arquitectura es por el lado de la pintura mural. Para mí lo más importante que se hizo en arquitectura es la pintura del Saint Bois. Yo no llegué a pintar en el Saint Bois porque recién había entrado, y mi hermano tampoco. Augusto y Horacio trabajaron también en decoración mural con Bonet, hicieron cosas en Buenos Aires. Y aquí en Montevideo trabajaron con Paysée y luego en el Sindicato Médico hicieron murales. Y también del arte aplicado, murales de cerámica, vitrales, trabajos en madera, hormigón, hierro. Algunos trabajábamos directamente en el taller con todos estos materiales. Yo después trabajé mucho para Odriozola, en Colonia.

Cuatro frases de Torres explicaban más que un libro de pintura. Sentirlo hablar de cómo había que encarar un modelo, cómo había que encarar un paisaje, como había que encarar la pintura constructiva, era increíble. Ahora, yo creo que ninguno de nosotros hubiera pintado nunca un cuadro, si no hubiéramos visto las pinturas que hacía Torres. Por más intelectuales, lectores o científicos que fuéramos, no hubiéramos pintado. Si yo no hubiera visto un cuadro de Torres nunca hubiera pintado un cuadro. Torres si no hubiera visto el arte griego, el arte románico y las pinturas de Goya y Velázquez no hubiese llegado a lo que fue. En el año 17 cuando llega a Barcelona y entra a conocer a Barradas, es cuando da un salto y deja la pintura neoclásica de la influencia de Puvis de Chavannes y entra en una pintura mucho más dinámica, mucho más suelta, mucho más sintética, mucho más inventada, mucho más libre. Es ahí donde él escribe "El conocimiento de sí mismo." Él se libera y entra en una especie de borrachera de conceptos nuevos, de cosas nuevas, de ver con una óptica distinta lo que venía haciendo, y deja aquello. (...)

Mucha arquitectura de hoy ha perdido el sabor, ha perdido el encanto, ha perdido la calidez. No se pierde por ejemplo –volvamos a Bonet- en la Solana de Punta Ballena, ahí no está perdida. La Solana está diseñada en la sobriedad, en la síntesis y en la creatividad. Cada vez que veo La Solana veo que tiene una capacidad de síntesis admirable, y una sobriedad increíble. Lo que digo lo digo con mucha humildad porque yo no soy arquitecto. Nada más que me preocupó siempre la arquitectura como vínculo con la plástica. Torres habla permanentemente del arte aplicado, de la integración del arte, a la silla, a la mesa, a la estantería, al mueble, a la arquitectura, a todo. La aplicación de los conceptos de la doctrina constructiva a lo cotidiano, al arte aplicado, siempre estuvo presente. Yo he hecho mucho arte aplicado, madera, metal, mucho cobre, viví años de eso, teníamos un taller grande, el Sótano Sur, pero ahora estoy más en la pintura, en los relieves, en la madera, en la talla, ahora estoy solo en mi taller, son etapas. (...)

La enseñanza de la pintura en el taller era rigurosa, había que construir, dibujar, entender. Había un gran maestro con una gran fuerza, una gran personalidad y con las cosas muy claras de lo que quería transmitir; un gran maestro que nos generaba por momentos angustia, por momentos entusiasmo, preocupación o desesperación. Es así. Torres generaba tranquilidad pero también era muy riguroso. Ahora, siempre hay que tratar de evolucionar, de cambiar, es la búsqueda continua. Pero la evolución es lenta, y a veces desgasta. Es una pelea con uno mismo de años y años. Por eso a veces caemos en crisis, en neurosis. Porque si no se es obstinado, ¿cómo se consigue llegar a algo? Se genera cierta neurosis, no maligna. Y hay actitudes que responden a toda esa presión que uno mismo se va generando dentro. Es lo asombroso de Torres del año 17 para adelante, porque descubrió un montón de cosas, se encontró con Barradas, con Mondrian, con Van Doesburg, y era un hombre de talento, o más bien de genialidad. Una cosa es el talento y otra la genialidad, y esos son los elegidos, si nace uno por siglo hay que quedarse contento. Esto es pensar en voz alta y puedo muchas veces equivocarme.

Entrevista realizada en Montevideo, el día 10 de febrero de 2004.

IV.

Transposiciones

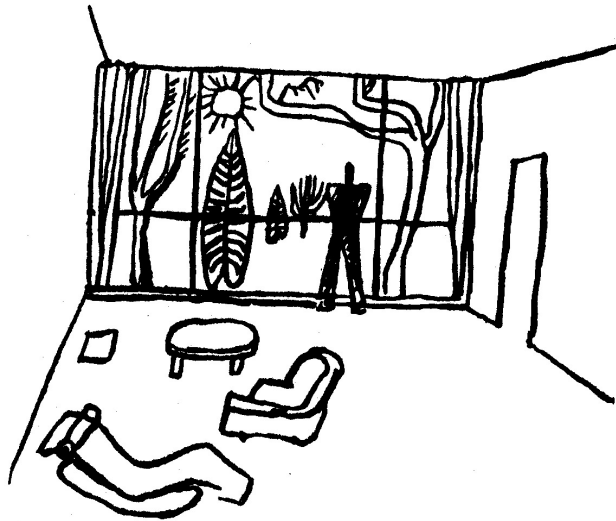
de la experiencia educativa del Taller Torres-García a la enseñanza contemporánea del Proyecto de Arquitectura.

Se comenzará por indagar mínimamente en la etimología de la palabra *Arquitectura*, para luego plantear algunas claves de transposición de la experiencia educativa del Taller Torres-García, a la enseñanza contemporánea del Proyecto de Arquitectura.

ARQUI	TECTURA
Radical del griego	TECTON
ARCHE	TEKNE
Lo primero, lo original	Arte, obrar bien, engendrar, generar, dar a luz, construir.

El significado etimológico de la palabra arquitectura es importante a este respecto. Procede de la voz TECTON que significa carpintero, albañil y constructor. Por otra parte la ARCHE tiene el doble significado del comienzo y lo más antiguo, o bien del que va primero, y más tarde, en el lenguaje filosófico de los presocráticos, de los elementos materiales primeros. De acuerdo a esta etimología la arquitectura es la actividad constructiva más elemental, que tiene que ver con los primeros elementos materiales, y el arquitecto es el creador que de alguna manera está ligado a un orden primario de las cosas.

Eduardo Subirats. *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid, 1984.



55. Le Corbusier. Dibujo del libro: *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. París, 1957.

Arquitectura es todo: su silla y su mesa, sus muros y sus habitaciones, su escalera o su ascensor, su calle, su ciudad. Encantamiento o banalidad, o tedio. Horror aún posible en estas cosas. Belleza o fealdad. Felicidad o desgracia. Urbanismo en todo, desde que se levanta de su silla: sitio de su vivienda, sitio de su barrio; el espectáculo de las ventanas adornadas para los ediles; la vida de la calle, el dibujo de la ciudad. Vosotros sabéis bien que no hay un instante en que la vigilancia, la ternura hayan faltado. Vosotros discernís bien esta vocación fraternal de la arquitectura y del urbanismo al servicio de nuestro *hermano-hombre*.

Le Corbusier. *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, 1957.

Transposición: Acción y efecto de poner a una persona o cosa en un lugar diferente al que ocupaba, mudar de sitio. /
Ocultarse del horizonte, el sol, u otro astro.



56. *Reja*. Acceso a vivienda-taller de Augusto Torres Piña. Cúneo Perinetti (ex Itacurubí) 1365. Montevideo.

Se ensayará en la **transposición** de algunas claves didácticas de la experiencia educativa del **TALLER TORRES-GARCÍA** a la enseñanza contemporánea en el **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA**, y su contraposición a un collage de entrevistas a discípulos del **TALLER TORRES-GARCÍA**, “anónimas” y reagrupadas en forma temática y correlativa. Asimismo, se integrarán otras miradas -focalizadamente- desde referentes internacionales de la enseñanza del proyecto de arquitectura. No se pretende emprender un proceso deductivo ni de transposición lineal, sino indagar en el método pedagógico en su propia aleatoriedad, en aspectos **de procedimientos, de motivaciones y de circunstancias confluyentes**.

IV.1. Procedimientos.

LIDERAZGO.

La presencia fuerte de Joaquín Torres-García en el tiempo inicial de formación, en el período de iniciación al arte, es clave en el **TALLER TORRES-GARCÍA**. Actúa como un Maestro muy exigente y a la vez acogedor y comunicativo.

El Taller tenía el liderazgo de un Maestro. El maestro tenía un aspecto inefable, una connotación mística: el tono, la concepción ascética judeo-cristiana y el dibujo. *El era el hombre más generoso que he conocido. Me enseñó con mucha rigurosidad y con mucha solvencia, exigía mucho, después de trabajar toda la tarde, él venía, me corregía y borraba. Y decía: “Así está mejor”, pero daba unas enseñanzas que uno que era joven, e ignorante las comprendía bien. Y eso es lo que yo llevo dentro.* Era una persona muy comunicativa, muy cálida, y su característica mayor era la generosidad. Se ve en su propia obra, el deseo de comunicar era inagotable. *Era muy acogedor y de a ratos, muy exigente. Acogedor en el sentido de decir: “Esta bien, siga haciendo eso”. Y era directo.* En aquel tiempo Don Joaquín era “el Viejo Loco”. *Y un buen día encontré un Removedor, la revista del Taller, leí eso y empecé a interesarme y fui a una exposición de Torres. Y entonces de ahí fui directamente a la casa y él me recibió enseguida, era una persona muy abierta, estuve más de dos horas conversando con él, y ahí ya comencé.* Había un gran maestro con una gran fuerza, una gran personalidad y con las cosas muy claras de lo que quería transmitir; un gran maestro que nos generaba por momentos angustia, por momentos entusiasmo, preocupación o desesperación.

En el **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA**, tradicionalmente –en el SXX- existía una relación maestro-aprendiz, heredada de la experiencia de la *Bauhaus*,⁽¹⁾ y más contemporáneamente aparece la idea del *Unit-System* ⁽²⁾ donde la responsabilidad del profesor se centra en el contenido, programación, presentación y tutorización de los trabajos.

El liderazgo del profesor -especialmente en los períodos iniciales de la carrera- así como lo fue en el legendario *Vorkurs*, ⁽³⁾ ¿no debería reivindicarse como elemento esencial en el **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA**? El rol del profesor no sería ya el de transmitir certezas sino el de despertar las propias potencialidades personales de cada estudiante que permitan “iniciarle” en la nueva disciplina.

DIDÁCTICA.

La didáctica del **TALLER TORRES-GARCÍA** enfoca la práctica del alumno en forma individual y personalizada, incorporando gradualmente ideas y técnicas según el ritmo propio de cada discípulo. Una didáctica centrada en el dibujo como elemento transmisor por excelencia, Torres-García entrega cada lección dibujando sus directivas frente al discípulo en una hoja de su propio block personal. Un permanente diálogo entre práctica y teoría, entre lecciones prácticas, conferencias y ensayos escritos es uno de los ejes de la didáctica del taller.

*En el taller había una cosa muy directa entre Torres y el alumno. Era muy viva la transmisión de los conceptos de la pintura. Torres indicaba las lecciones porque era una forma de ponernos en la ruta, y después que cada uno siguiera. El era muy práctico. Agarraba un block de papel de diario que tenía y te explicaba la lección. Bueno, después que uno tenía unos meses de dibujo y pintura, uno trabajaba paralelamente en la casa y cada semana le llevaba 4 o 5 cuadros y el le corregía y le decía: "esto sí, esto no, por aquí puede ir, por aquí no." Esa era un poco la manera de enseñar. **El recuerdo que tengo es que cuando le llevé mis grabaditos, unas xilografías, un poco asustado, él me acogió muy bien, y me puso a trabajar, y me explicó una manera de dibujar con la que yo nunca había dibujado, es decir, no el dibujo del objeto, sino el dibujo de la forma que la luz engendra en el objeto.** El método didáctico es sólo un vehículo para transmitir una experiencia espiritual, era un Maestro espiritual. **Si, creo que había una didáctica, no se si una metodología, Torres sabía muy bien lo que quería. El arte no se hace sin trabajo y disciplina. Eso es así.** Trabajamos durísimo y llegamos a entender cosas muy profundas. Era una disciplina natural, cada uno quería llegar a algo.*

El **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA** es un espacio de trabajo donde la didáctica consiste en *aprender haciendo*. Lo que se enseña en el taller se enseña haciendo, a diferencia de una cátedra de enseñanza expositiva; una experiencia marcada por la tradición *bauhasiana* de maestro-aprendiz.

En el *Unit-System* cada profesor genera una línea de investigación proyectual no dirigida al aprendizaje lineal del alumno, lo cual otorga a éste mayor responsabilidad en la construcción de su propia carrera. Su puesta en práctica puede apreciarse en *Harvard, Columbia* y *SciArc* (USA), y especialmente en la *Architectural Association* (Inglaterra). (4)

Actualmente, ¿podrían abrirse en el **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA** nuevos caminos alternativos, orientados a una didáctica personalizada y a la búsqueda de un equilibrio entre indagaciones teóricas y enseñanza práctica?

TEORÍA.

Existe un eje objetivo de enseñanza en el **TALLER TORRES-GARCÍA**; los principios o conceptos a transmitir son parte esencial de ese eje objetivo: la medida, la ley de frontalidad, la ortogonalidad, la regla áurea, el tono, el símbolo, el universalismo, la integración de las artes. Hay una gran producción de escritos, de reflexiones teóricas sobre el estado del arte de su

tiempo, una búsqueda de un equilibrio permanente entre una actitud de transmisión pedagógica de la práctica real, y un ensimismamiento por el ejercicio teórico.

Torres no daba un método, daba conceptos generales. La base de la enseñanza de Torres eran sus conferencias -que con excepción de un año que dio conferencias sobre diferentes pintores: Goya, Velázquez, Cezanne,...- ninguna tuvo un plan que no fueran sus propias preocupaciones. ***Yo pienso mucho en el tono, y en la búsqueda de la armonía a través de la medida. No mido con el compás pero la tengo incorporada.*** ¿Qué aprendimos? Lo que nosotros aprendimos y lo que él enseñaba con su manera son principios. Son esos los principios constructivos. Arte sin unidad no es arte. Y equilibrio es unidad. Eso es un principio, unidad de idea, unidad de tono, unidad de estructura: Unidad. Que las cosas que están dentro funcionen unas con otras. ***Ud. le mostraba lo que estaba haciendo antes de entrar al Taller, y Ud. seguía en eso y el maestro lo iba corrigiendo. Le daba una lección y así seguía. Eso le daba pie para explicarle a Ud. los principios del Arte.*** Otro principio es la frontalidad, ese es un principio de la pintura mural. Si tú no haces eso frontal, el muro queda perforado, por la tercera dimensión. Como en el arte mural de Rivera en México. Eso es una ley. Todo el arte universal, cumple con la frontalidad. Y el tono es otro principio, pero es un principio de la "pintura pintura". Aunque en el arte grande, universal, constructivo también está el tono. Tono es esencia, si no hay tono no hay pintura. ***Torres no enseñaba todo, Torres enseñaba lo que tendía a su concepción del arte. Entonces buscaba las formas más estáticas porque esas eran las que expresaban la eternidad de los signos.***

La búsqueda permanente de un equilibrio entre teoría y práctica en el **TALLER TORRES-GARCÍA** encuentra su paralelo en grandes figuras de la historia de la arquitectura, y en su forma de entender la práctica de la disciplina, muy ligada a la producción teórica.(5)

La conceptualización del universalismo y de la integración de las artes dan nueva luz sobre una enseñanza contemporánea de la arquitectura muy centrada en la autonomía de la propia disciplina. Este hecho se enfrenta a todo un mundo de la *heteronomía* de la enseñanza contemporánea en otras disciplinas.(6)

Actualmente, en ausencia de sistemas intelectuales generales de teorización de la arquitectura, la **producción de indagaciones teóricas** o de reflexiones conceptuales focalizadas, desde las cátedras -al interior del **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA**- ¿no debería aparecer como un elemento fundamental en la construcción de conocimientos útiles y necesarios para la praxis de la arquitectura? (7)

PRÁCTICA.

La práctica permanente de la pintura se da en el **TALLER TORRES-GARCÍA** a través de lecciones recibidas de Joaquín Torres-García y practicadas día tras día. El respaldo de la propia obra del artista es de una importancia radical en la transmisibilidad de su arte, actuando como vía de transmisión directa y no intelectualizada de un arte vivo y real.

Las lecciones eran tantas, y eran todas tan lindas. El decía: Ahora vamos a hacer tal cosa, tal camino. Yo comencé a pintar con la lección del maestro Plano de color y línea. Primero hacíamos una mancha de color, y luego el dibujo con la línea, que no siempre coincidía con la mancha, sino que se ponía en forma arbitraria para conseguir un efecto plástico. La lección de los 7 tonos, donde está la paleta restringida. Y sin mezcla de los colores, la diapason o el tono que se da es por medio de la mezcla de cada color con el blanco y con el

negro, que hacen el gris. Eso da una síntesis y una sonoridad. *Hay una lección que se llama perspectiva, donde se superó el nivel al que Torres pensó que se podía llegar, se hizo una pintura muy metafísica para el momento. Era con una paleta de 7 colores, la paleta de mística de la pintura. Hay puntos de fuga pero con un criterio de creatividad, de construir la pintura. Es una cosa de inventiva, mental, de creación, de desarmar y armar.* Y en el taller había montañas de caballetes, y el maestro iba y nos daba lecciones, donde nos abría cuarenta caminos. En el Taller no había un método, pero sí había pasos a seguir. O sea, siempre era diferente. *El era un gran pintor. Era un pintor a una escala no conocida en nuestro país. A mi me impresionaba la figura del pintor que estaba más allá de lo que podíamos ver acá. Cualquier corrección que él hacía era magistral, era una guía para meses. Alcanzaba y sobraba.* Cuatro frases de Torres explicaban más que un libro de pintura. Sentirlo hablar de cómo había que encarar un modelo, cómo había que encarar un paisaje, como había que encarar la pintura constructiva, era increíble. Ahora, yo creo que ninguno de nosotros hubiera pintado nunca un cuadro, si no hubiéramos visto las pinturas que hacía Torres. Por más intelectuales, lectores o científicos que fuéramos, no hubiéramos pintado. Si yo no hubiera visto un cuadro de Torres nunca hubiera pintado un cuadro

En el TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA la práctica de la enseñanza exige un convencimiento por parte del docente de la transmisibilidad de la arquitectura. (8) En un espacio contemporáneo marcado por acelerados cambios e incertidumbres, el respaldo del propio ejercicio profesional se convierte en elemento transmisor y generador de inquietudes y cuestionamientos.

Estimular la sensibilización hacia la arquitectura como fenómeno multisensorial, el acercamiento a la materia constituye un factor clave en la captación de la complejidad de la experiencia arquitectónica. (9) ¿Sería posible integrar a las prácticas del TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA una sensibilización constructiva y multisensorial directa a través de la realización de construcciones experimentales?

CRÍTICA.

La crítica en el TALLER TORRES-GARCÍA, sincrónica con el aprendizaje, se da a través de correcciones permanentes. La frecuencia de la crítica mejora la calidad del producto y de la enseñanza en el TALLER TORRES-GARCÍA. La crítica es exigente y por momentos despiadada, genera angustias, entusiasmo o desesperación, resulta provocadora y es muy valorada por los discípulos.

Exigían calidad. Podían no salir obras geniales, o no salir obras muy inspiradas, pero salían obras correctas, que podían ser catalogadas de buenas. *Pero costaba, a mí me dijo una vez: "Está todo tan mal que no te puedo empezar a corregir". Y yo tenía 14 años. Eso lo hacía también con otros porque me lo contaban. Pero él graduaba, bien o mal, cuándo podía ser muy duro y cuándo indulgente, con cada persona.* Era una enseñanza colectiva. Todos éramos jueces de todos. Teníamos aquello de: "Cuatro ojos ven más que dos". Todos aprendíamos eso, y es lo que la gente no hace hoy, cada uno es individualista. *Y apareció una cosa que fue fundamental para nosotros, cuando ya no estaba el Maestro, lo que se llamaba "la arpillera". Y ahí llevábamos las cosas a colgar. Y también el arte aplicado lo comentábamos entre nosotros. Nosotros teníamos un lenguaje común, y cuando alguien decía algo todo el mundo entendía. Esa es la ortodoxia o heterodoxia del lenguaje.* La cosa colectiva funcionaba de tardecita en el taller. Funcionaba la arpillera. Cada cual colgaba sus cosas y todo el mundo opinaba. Había una cosa comunitaria. No creíamos que éramos

todos artistas, había otra humildad. Torres venía al Taller y de repente te decía: “Mire eso”. Era individual. Y si daba la casualidad que habían otros, bueno, igual. ***No había sistema. Es la idea de hoy el sistema, no había sistema. Tú llegabas y le mostrabas lo que estabas haciendo, y si era algo que nunca habías hecho antes, Torres igual te corregía.*** La enseñanza de la pintura en el taller era rigurosa, había que construir, dibujar, entender. Había un gran maestro con una gran fuerza, una gran personalidad y con las cosas muy claras de lo que quería transmitir; un gran maestro que nos generaba por momentos angustia , por momentos entusiasmo, preocupación o desesperación. Es así.

En el **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA** la evaluación es jalonada por esquicios y entregas de ensayos proyectuales, como materialización en elementos concretos y transmisibles de ideas aparentemente dispersas. Más allá de las calificaciones finales, cuatrimestrales, semestrales o anuales, según la Universidad, la actividad evaluadora a lo largo del curso aparece como una herramienta trascendente. ¿Podrían establecerse en el **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA** nuevas didácticas de evaluación crítica, **altamente exigentes en calidad**, generadoras de “angustias creativas” -no inmovilizadoras sino provocadoras- y de una frecuencia **sincrónica con el aprendizaje**?

IV.2. Motivaciones.

MÍSTICA.

Existe en el **TALLER TORRES-GARCÍA** una mística sobre el objeto y el sujeto de la enseñanza. Joaquín Torres-García posee esa mística y la trasmite; una mística vinculada a valores permanentes y al rescate de la Tradición del arte. El arte es visto como sacralización divina. La enseñanza se apoya en un encuentro “espiritual” maestro-discípulo.

Torres tenía esa mística y la transmitía. El valor absoluto del Arte como sacralización divina. Torres tenía unos ojos maravillosos, una mirada que te transmitía eso. Algo intransferible. ***La pintura viva que yo veía era esa, con el Maestro, no era un magisterio solo intelectual, era espiritual. La pintura como una mística, una consagración, un llamado, una vocación.*** Torres lo que hizo es rescatar la Tradición, lo que él llama la Tradición del Hombre Abstracto. ¿Qué es la Tradición? La Tradición es algo que tiene toda la humanidad, la tiene, la posee. La Tradición tiene muchos aspectos, pero la esencia de la Tradición es única. Es como un impulso que tiene la humanidad dentro. Entonces, cuando ve una obra de arte que está dentro de eso, con una Tradición actualizada, él siente que es común a él, y se la apropia. ***Si alguien pudiera hoy hacer funcionar ese tipo de resonancia, aunque no fuera exactamente el Constructivismo, si pudiera colocarse en una metafísica semejante, en una ética, en una cosa que partiera del ser interno, y que tuviera ciertas reglas, por supuesto, la cosa podría cambiar.*** Esta época es puro materialismo. Se acabó la Tradición. ¿Dónde hay tiempo para meditar? El arte es meditación. Si uno no se encierra con su propia obra, y entiende lo que está haciendo, las cosas no salen.

La mística, entendida como **el poder evocador de lo trascendente en el ámbito de la propia disciplina**, podría ser vista también como un elemento clave de la enseñanza en el **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA** .

En un tiempo contemporáneo de hondo vacío existencial, (10) ¿no sería oportuno ensayar en la apertura de miradas abiertas a lo trascendente, abiertas a la poesía y al arte sobre el objeto de la arquitectura, desde el interior del TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA?

CONTEMPORANEIDAD.

Existe una conciencia de contemporaneidad en el TALLER TORRES-GARCÍA, un sentimiento de identificación con el arte de su tiempo, una conciencia de ser un movimiento de vanguardia.

De alguna manera nosotros éramos en aquel entonces representantes del arte moderno. Nosotros éramos pintores modernos. La parte formalista del arte moderno, no la parte expresionista, ni dadaísta, ni surrealista. Nosotros éramos modernos. Éramos dioses. Pero dioses modestos. Porque la pintura era anónima. No firmábamos los cuadros. O firmábamos TTG. La historia de la personalidad no había calado todavía. Torres decía: El arte es una Tradición. Y yo en mi pintura digo que el arte es una tradición que se hace por negaciones sucesivas. *Por eso a veces caemos en crisis, en neurosis. Porque si no se es obstinado, ¿cómo se consigue llegar a algo? Se genera cierta neurosis, no maligna. Y hay actitudes que responden a toda esa presión que uno mismo se va generando dentro. Es lo asombroso de Torres del año 17 para adelante, porque descubrió un montón de cosas, se encontró con Barradas, con Mondrian, con Van Doesburg, y era un hombre de talento, o más bien de genialidad.* Cuando llega a Barcelona y entra a conocer a Barradas, es cuando da un salto y deja la pintura neoclásica de la influencia de Puvis de Chavannes y entra en una pintura mucho más dinámica, mucho más suelta, mucho más sintética, mucho más inventada, mucho más libre. Es ahí donde él escribe "El conocimiento de sí mismo." El se libera y entra en una especie de borrachera de conceptos nuevos, de cosas nuevas, de ver con una óptica distinta lo que venía haciendo y deja aquello.

La vibración con su propio tiempo ha sido una constante en las escuelas de arquitectura de vanguardia. (11) ¿Sería defendible una enseñanza del proyecto de arquitectura de espaldas o indiferente a la vibración artística, filosófica y cultural del mundo contemporáneo?

IDENTIFICACIÓN.

Se detecta en los discípulos un sentimiento de identificación con las enseñanzas de Torres-García, y con el TALLER TORRES-GARCÍA como elementos inseparables. La identidad con su doctrina genera un fuerte lazo a su vez con la tradición del arte. La identificación personal de cada discípulo con su Maestro produce un cambio espiritual interno generador de un compromiso fuerte hacia el aprendizaje.

Si, me siento torresgarciano, más que antes. **No.** Después de aquel cambio, algunos elementos se han ido integrando: alfabetos, letras, pero dentro de un contexto totalmente distinto. **Mi punto de partida es Cezanne. No me siento un torresgarciano, aunque allí tuve el primer contacto de la pintura como un hecho espiritual. La pintura es solo el apoyo de un hecho espiritual.** Yo me considero no un torresgarciano, lo veo como una etapa de mi vida que me proporcionó una cosa de un gran nivel, una gran enseñanza. Estar siempre en la esencia del arte, buscar el arte, que de ahí parte toda la Tradición. **Torres y el Taller, no se pueden separar,**

en este momento está influyendo en la cultura de nuestro país. Sigue una vigencia. Siempre el arte que es vanguardia se asimila mucho después. Hoy se ha integrado a la cultura del país. Entramos y estaban unos cuantos discípulos y las pinturas colgadas. Lo cual me impactó, me impactó como la verdadera pintura, como la que yo había intuído siempre. Porque a pesar de la corta edad yo había tenido una formación muy sólida en la Academia de Córdoba. Entonces le presenté mis cosas a Torres, y desde ahí hasta el día de hoy soy su discípulo. ***“Ser para Hacer”, era uno de los leitmotiv del Taller. Todos salíamos con unas ganas brutales de superar lo que habíamos hecho.*** Torres creía eso, que él había encontrado una solución, y yo también lo creo. Lo que pasa es que esta es una época muy individualista, que no comprende un Arte como él quería, un Arte Anónimo, para toda América; era un ideal fabuloso.

La identificación del estudiante con el **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA** genera una fuerte motivación hacia el aprendizaje, **un espacio desde donde proyectarse**, un “estar” en la arquitectura, un “buscar” la arquitectura.

VOCACIÓN.

En el **TALLER TORRES-GARCÍA** el arte es visto como una vocación, como un llamado personal, una misión de vida a cumplir; una vocación que implica renuncias, disciplina, sacrificios, trabajo, austeridad y fundamentalmente **el descubrimiento de sí mismo, y de las propias condiciones vocacionales**, de parte de cada uno de los alumnos. La edad del descubrimiento de la propia vocación, y de ingreso al mundo del arte se establece idealmente en el **TALLER TORRES-GARCÍA** entre la adolescencia y la primera juventud.

El maestro tenía una vocación por el arte, en el sentido religioso, vocación igual a llamado. El viejo vivía la vocación en forma auténtica. Lo hizo todo con un sacrificio enorme. La principal enseñanza o legado es el haber transmitido el acceso a la Tradición, al Arte como hecho espiritual. Torres es el encuentro. Fue un creador y su legado es la creación. ***Tenía 20 años.*** Dieciocho años. ***Yo ingresé al taller en el 43. Tenía unos 18 o 19 años en ese momento.*** Yo tenía 25 años cuando ingresé al taller. ***Nací en el 21 y entré en el 45, tenía 24 años.*** Yo entré con 11 años. Era un niño cuando entré al taller, soy un caso atípico. ***Yo entré al Taller en el 44. Yo tenía alrededor de 17 años.*** Yo nací en Tacuarembó en 1921. Lo conocí a Torres cuando vivía en la calle Zapicán, ahí me llevó Zoma Baitler. Le llevé unos grabados, y le mostré y me dio consejos. Fue por el año 39 o 40. Yo tenía unos 20 años. ***Yo nací en Córdoba y tuve la suerte de entrar a los 14 años a la Academia de Bellas Artes de Córdoba.*** Ingresé al taller con 12 años, en el año 1946. ***Yo tenía 12 años. Cuando murió Torres yo tenía 15 años, aunque en esa época 15 años era otra edad que hoy.***

En miradas contemporáneas desde el **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA** se cuestiona la centralidad de la “vocación” por la arquitectura; orientándose dichas miradas hacia una valoración de la “afición”, hacia el disfrute puro de la actividad. (12)

En un contexto contemporáneo de incertidumbre y de dificultades en la orientación vocacional, especialmente en la primera juventud, con una oferta muy amplia de orientaciones a “consumir”, ¿podría el **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA** generar espacios desde donde orientar las propias condiciones vocacionales -posiblemente paralelas y diversificadas- al interior o el exterior de la propia disciplina; a la vez que aprender con estrategias “divertidas” las enseñanzas básicas del campo de la arquitectura?

IV.3. Circunstancias.

AMBIENTE.

El ambiente del **TALLER TORRES-GARCÍA** es un entorno generador de motivaciones internas hacia el aprendizaje. La cohesión grupal generada, el sentimiento de grupo, y una atmósfera exigente de trabajo, provocan un clima interno fermental y creativo. Al mismo tiempo, señal de la complejidad interna del grupo humano del taller, algunos discípulos se sienten intimidados por el ambiente, y otros sienten inautenticidad en sus compañeros de taller, generando fracturas o desmembramientos.

Todo me atraía. En el taller éramos muy solidarios entre nosotros, no existía la envidia frente a la obra de otros. Teníamos un sentimiento de cuerpo, corporativo muy fuerte, que estaba dado por tener una ideología común, y por el medio muy hostil a nosotros. ***El ambiente era religioso, Torres parecía un profeta. Austeridad, había una atmósfera de dedicación religiosa al Arte, eso es lo que yo sentía, sin crítica, realista.*** Ahí aprendimos las bases de una cantidad de elementos. Aprender a ver la pintura. Aprender a evaluar. Eso generó un lenguaje común entre todos. Un lenguaje de referencias estéticas comunes. Un vocabulario común. ***Torres trajo toda una cosa nueva para el Uruguay. Para mí fue como un regalo del cielo ir al taller.*** El Taller tenía el liderazgo de un Maestro, una mística. ***En el taller había una cosa comunitaria muy fuerte. Con todas las diferencias personales, lógicas.*** A mi manera de ver el ambiente que había en el taller cuando el taller creció era en algunos lados muy bien y en otros lados horrible. ***Yo era un adolescente. Me sentía incómodo porque notaba cierta inautenticidad no en el Viejo, pero sí en algunos discípulos. Yo los veía esnob, inauténticos.*** Me sentía intimidada, como que no estaba a la altura de ellos. Yo me sentía un poco culpable de seguir una vida burguesa paralela. ***Cuando yo llegué, me llevó mi mamá porque yo tenía 16 años, y lo primero que vi fue un señor muy jorobadito y con el pelo blanco, muy gentil, que nos recibió. En la casa tenía todos los muebles hechos por él con la medida de oro, y tapices, cerámicas, cuadros, era un ambiente divino. Y mi mamá, que todo lo que yo hacía lo criticaba y además tenía miedo porque iba a ir sola, cuando vio eso, volvió a casa y dijo: "Ahí si te dejo ir sola". La impresionó.*** Y había una cosa de vasos comunicantes, de taller a taller de cada uno, de gente que se veía, que se comunicaba. Y cuando él marcaba lecciones, la gente se visitaba y se iba viendo lo que hacía uno y lo que hacía otro. ***Lo que yo sentí cuando llegué fue una atmósfera como de catacumba, no es una opresión, es una cosa espiritual, sin nada que vibre mucho, porque inclusive los muebles eran oscuros y diseñados por él. Era aquella atmósfera divina del maestro, una atmósfera ascética.***

El sentimiento de grupo, o de cuerpo, es un elemento importante a ser impulsado a la interna del **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA**; generador de interacciones, de "microclimas" creativos, de circunstancias sinérgicas.

En el **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA** se detecta un abuso en la utilización de términos intra-disciplinares ya devaluados de sentido. En este contexto, ¿podría, la creación de lenguajes "crípticos" comunes –instrumentales- que permitan ampliar o enriquecer los abordajes de los ejercicios proyectuales, reforzar la cohesión del ambiente interno del **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA**?

SINERGIAS.

La experiencia permanente en trabajos colectivos en el **TALLER TORRES-GARCÍA**: exposiciones, publicaciones, murales, viajes compartidos por el mundo; genera efectos sinérgicos donde el resultado supera la suma de los esfuerzos individuales. **La experiencia colectiva de los murales del Hospital Saint Bois**, en el año 1944, fue sin duda una experiencia sinérgica de alto impacto. (VER ANEXO 2, pág. 85.)

En el año 45 fuimos a Perú. Yo fui con Fonseca, con Montiel y con otro: Sergio de Castro, que venía de Buenos Aires. Y después que murió Torres fuimos a Grecia. Por un año y medio estuvimos haciendo un viaje por Medio Oriente y Europa. Con Augusto recorrimos toda Italia y toda España. En el 54 junto un dinero y me voy a Europa con Gurvich. Era una Asociación de Artes y Letras. Vamos y nos juntamos en Madrid. Y ahí estamos conviviendo con Gurvich unos 8 o 9 meses, y eso es magnífico. Hacemos estudios, copias, en el Museo del Prado. Yo después trabajé mucho con Augusto, viajamos juntos, hicimos un viaje largo por Europa. Cuando se hizo la exposición de Torres-García en París, en el año 55. En el 54 me fui a París, y estuve 30 años. Pero primero fui seis meses, con un grupo que armamos que se llamaba Artes y Letras del cual formábamos parte Pezzino, Gurvich y yo, del Taller, pero había actores de teatro y otra gente. Yo me fui de Italia a Grecia, pero Pezzino y Gurvich se fueron a España y nos encontramos en París. Yo estuve en Medio Oriente, porque antes de salir ya me interesaba estudiar los alfabetos. Bueno, la experiencia del Saint Bois fue una cosa muy especial. Sara Morialdo y Surraco eran los arquitectos. Nos llevó solo un mes o dos meses, no recuerdo. Fue rápido. Era plano, era fácil de pintar. Yo creo que el vínculo mayor del taller con la arquitectura es por el lado de la pintura mural. Para mí lo más importante que se hizo en arquitectura es la pintura del Saint Bois.

La mítica “semana de la Bauhaus” de 1923 en Weimar, con sus numerosas exposiciones, publicaciones y eventos, fue mucho más allá de las fronteras de Alemania, a la vez que trascendió su propio tiempo. (13)

El **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA** posee la potencialidad de ser generador de propuestas sinérgicas dirigidas a la propia formación del estudiante, trascendiendo las fronteras espaciales del propio taller, y en ciertos casos fronteras internacionales. (14/15)

CONTRADICCIONES.

La ausencia de originalidad, el uso de una paleta única, el aprendizaje formulario e irreflexivo, eran las críticas más frecuentes al **TALLER TORRES-GARCÍA**, en su tiempo. Paradójicamente, las contradicciones internas en las experimentaciones del **TALLER TORRES-GARCÍA**, son hoy generadoras de un legado complejo. El **TALLER TORRES-GARCÍA** va creando **líneas divergentes – ¿o convergentes?** y las técnicas necesarias para crear cada línea, experimentando en variados campos: pintura de caballete, pintura mural, escultura en piedra, cerámica, tallados en madera, forjados en hierro, juguetes, joyas; en síntesis **una variedad de formas de arte aplicado**. Las líneas se hacen más divergentes luego de la muerte de Joaquín Torres-García, cuando se genera un efecto de diáspora, donde muchos de los discípulos renuncian al taller, argumentando que comienza a **pesar más la institucionalidad que la creatividad**.

Desde hace mucho tiempo se nos reprocha, y ahora con suficiencia renovada, “seguir sin reflexión al Maestro Torres-García”, “servirnos de cláusulas hechas”, “usar una paleta de grises”, “hacer un aprendizaje formulario”,... En pocas palabras: el veredicto es carencia de originalidad. ***Al taller nos atacaban siempre. Nos decían que nosotros éramos unos bohemios, que teníamos las uñas sucias, etc., pero además que pintábamos todos con la misma paleta, que éramos todos iguales. Y había diferencias.*** Yo considero que el Constructivismo es una cosa aplicable. Uno no puede hacer pinturas de caballete constructivas. Uno lo hace porque no tiene más remedio, para sacarse las ganas. El Constructivismo no es una cosa fría que queda colgada en la pared, es algo aplicable. ***A mí se me había inculcado que el constructivismo era para el arte aplicado, porque era planista.*** Ahora voy a darle otro aspecto. Torres-García influyó e hizo camino a mucha gente con distintas proposiciones: la cerámica, el arte aplicado, la pintura y en mí se dio la parte gráfica. ***Hasta el 59 yo trabajo con elementos del Taller, pero después con todo esto hubo una ruptura, yo ahí escribí una carta al Taller diciendo que respetaba todo lo que se había hecho pero que a partir de ahora iba a hacer una búsqueda personal, autónoma.*** Hay un momento en que yo me fui del taller en el año 1957. Quise buscar otros horizontes. Pero no fui solo yo, al mismo tiempo se da una especie de diáspora, donde muchos se van. El Taller Torres-García se va transformando en una institución. Cuando el Taller se empieza a transformar en una institución pesa más la institucionalidad que la creatividad.

Las contradicciones –deliberadamente generadas- al interior del **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA**, generan un efecto cuestionador altamente positivo en el aprendizaje.

La generación de líneas divergentes desde el **TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA**, ¿podría ser un elemento provocador de una apertura hacia fuera del propio ámbito, saliendo a hacer preguntas y dirigiendo conexiones a otros ámbitos -arte, literatura, música, ingeniería, psicología, etc.- externos al Taller de Proyectos? (16)

DIVULGACIÓN.

La divulgación desde el **TALLER TORRES-GARCÍA** -revista *Removedor*, Exposiciones colectivas, Catálogos, etc.-, aumenta el nivel de lo producido, así como la capacidad de autocrítica y crítica colectiva. La divulgación genera un flujo de interacción con el medio, un cuestionamiento mutuo, duro y permanente. Es una expresión de la voluntad de querer cambiar la visión de sus contemporáneos. Es un mecanismo de autodefensa frente a los ataques del medio y un espacio de referencia desde donde reiniciar, periódicamente, el ataque.

Medio Montevideo se le tiraba encima a Torres, sobre todo la influencia de la Escuela de Bellas Artes, después también del Partido Comunista. Fue una lucha ese tiempo. Puede ser que Torres pretendiera algo irrealizable en una sociedad como la uruguaya. Una utopía. ***Nos atacaban todos, desde los diarios, desde la prensa. Por eso el Removedor es una revista de guerra, de defensa y también de ataque. Guido Castillo vive, pero no en Uruguay. Guido era un tipo muy agresivo, al escribir y también al hablar.*** Al taller nos atacaban siempre. Nos decían que nosotros éramos unos bohemios, etc., pero además que pintábamos todos con la misma paleta, que éramos todos iguales, que no teníamos originalidad, toda una serie de cosas que lógicamente si Ud. enfoca un grupo, una escuela, si enfoca los impresionistas le van a parecer a primera vista todos iguales, si agarra los cubistas también, pero no son iguales. ***Herrera Mc. Lean por ejemplo nos atacaba siempre, creo que era arquitecto. El único que vi que criticaba desde el exterior era Tomás Maldonado. Era gente de formación muy racional, conceptual. Más que al taller criticaban a Torres. Sacaron con el grupo Madi, una revista Arturo, fue en Argentina.*** Participé en casi todas las Exposiciones Colectivas

del Taller, menos en un tiempo en que no me sentía seguro y me dediqué dos años a dibujar. Esa fue la única época en que no expuse. *Y allí, en la biblioteca del Museo de Bellas Artes de Córdoba, de la Av. Libertador, que es una biblioteca muy buena de arte, allí conozco el Universalismo Constructivo, Estructura, y todo lo demás. Es en el año 1944. Por primera vez veo a Torres. Lo veo a través de dibujos, reproducciones. Me impacta realmente.*

En el TALLER DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA la divulgación de los trabajos de investigación y proyectuales -docentes y estudiantiles- se convierte con importancia creciente en una circunstancia clave de posicionamiento y difusión, en el contexto de un mundo académico competitivo y de comunicaciones instantáneas y globales. (17)

IMPACTO.

El impacto del TALLER TORRES-GARCÍA cambia con el tiempo, las duras críticas contemporáneas al taller dan paso a un progresivo reconocimiento e identificación con la cultura uruguaya. En el ámbito internacional, el impacto del TALLER TORRES-GARCÍA es creciente, especialmente en la última década, con una comercialización internacional de obras del taller, a precios ascendentes en el mercado del arte.

Torres en realidad recibe el impulso o la influencia de los neoplasticistas, que eran para Torres muy fríos, y de esa ortogonalidad de Mondrian, de Van Doesburg, de todos ellos extrae algo; pero él le introduce otra cosa, una cosa más humanista, que no se perdiera el ser humano. Y lo logra. En el momento actual la gente se siente más cerca de Torres que de Van Doesburg, ¿por qué? Porque les toca más sus sentimientos. Torres de una cierta manera corresponde a muchas cosas de la mentalidad uruguaya. Y al mismo tiempo tiene una visión y apunta a cosas que no son de acá. El impacto del Taller se debe a que somos buenos, hablo en serio, pintores de primera calidad. Recién ahora lo están reconociendo. Recién 50 años después. Recibimos una formación única. El Taller es único en la historia del SXX. En América y me atrevería a decir único en el mundo, como Escuela. En Europa formaban diseñadores, arquitectos, gente para la industria, la Bauhaus, pero no escuelas de pintores. Hoy el arte se ha mercantilizado por los galeristas y el dinero. Los Bancos extranjeros tienen pisos enteros, “reservas” de obras de arte. El arte ya no está en los museos solamente. Hay una correlación entre el mundo “económico real”, la cultura y el arte.

Han sido excepciones las escuelas de arquitectura que alcanzaron un impacto internacional, en el siglo XX la experiencia de la *Bauhaus* sin duda tuvo repercusiones mundiales muy extensas, luego *Harvard* y el *Illinois Institute of Technology* – quizás las dos escuelas más influyentes en la posguerra- y más recientemente la *Architectural Association* ha alcanzado un fuerte impacto global. Sin embargo, son los estudios de arquitectos prestigiosos, los que poseen de hecho un mayor impacto “magnético” de estudiantes de todo el mundo, como lo fue el mítico estudio de la Rue de Sévres. (18) ¿Es posible generar un ámbito experimental de este tipo al interior de una institución académica? ¿Podrían surgir en ámbitos académicos espacios de libertad que no se vean ahogados por la “institucionalidad”?

IV.4. Confluencias finales.

Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición de perfecta entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad.

Arthur Danto. *Después del Fin del Arte*. 1999.

Luego de realizar una descripción minuciosa de algunas claves detectadas en la experiencia del Taller Torres García y contraponerlas a elementos específicos de la práctica docente en el Taller de Proyectos de Arquitectura, se remarcarán algunas ideas, surgidas a lo largo de la presente investigación, a modo de confluencias finales.

EL ESPACIO / taller de proyectos de arquitectura es un **espacio mágico** que existe en el mundo universitario global: espacio que estimula la creación, espacio de construcción de conocimientos, espacio generador, espacio de discusiones y contradicciones, espacio de convivencia, espacio de trabajo grupal, espacio de llantos y risas, espacio de didácticas compartidas, espacio de cartones y maquetas, espacio de angustias creativas, espacio de esquicios y entregas, espacio de escalímetros y trinchetas, **espacio denso**; espacio de autocríticas y críticas colectivas, espacio de aprendizaje continuo, espacio de bancos y mesas de dibujo, espacio de noches sin dormir, espacio de peleas, espacio de amistades, espacio de dibujar, dibujar y dibujar, espacio de pensar ideas, espacio de interacción en el hacer; preservarlo y potenciarlo se presenta como un desafío generacional.

En el contexto local, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República de Montevideo, la masificación estudiantil y la masificación docente, debido al aumento cuantitativo de estudiantes en la Facultad, hace que un solo taller de proyectos pueda tener 600 alumnos y 40 profesores, un número mayor a la cantidad de estudiantes total de la propia Facultad tan solo unas décadas atrás. Se han realizado en los últimos años acertadas críticas al *megataller* como única respuesta académica, que podría encontrar estructuras alternativas más flexibles. (19) El nuevo plan de estudios 2002, recientemente implementado, incorpora la opcionalidad de algunos cursos mediante un sistema de créditos, aunque mantiene la rigidez estructural de los *megatalleres*. Asimismo, luego de varios años de debate y discusiones sobre el tema, el nuevo plan expide un título único de Arquitecto, no estableciéndose niveles de especialización o diferenciación, que se darán solamente a nivel de posgrado y argumentando en las bases conceptuales del plan el concepto de "arquitecto generalista". ¿Será esta opción tomada una fórmula eficaz de emprender procesos de enseñanza-aprendizaje que permitan abrir una diversificación temática según las vocaciones personales y en sintonía con nuestro tiempo? Los resultados aún son inciertos. Realizando un cálculo de los créditos totales de la carrera planificados y los créditos subtotales de los talleres de proyectos, estos constituyen un porcentaje del cincuenta por ciento de los créditos totales, por lo cual podemos mantener cierto optimismo (¿?) hacia el futuro próximo, teniendo en cuenta la mirada inicial del taller de proyectos de arquitectura como espacio mágico a potenciar.

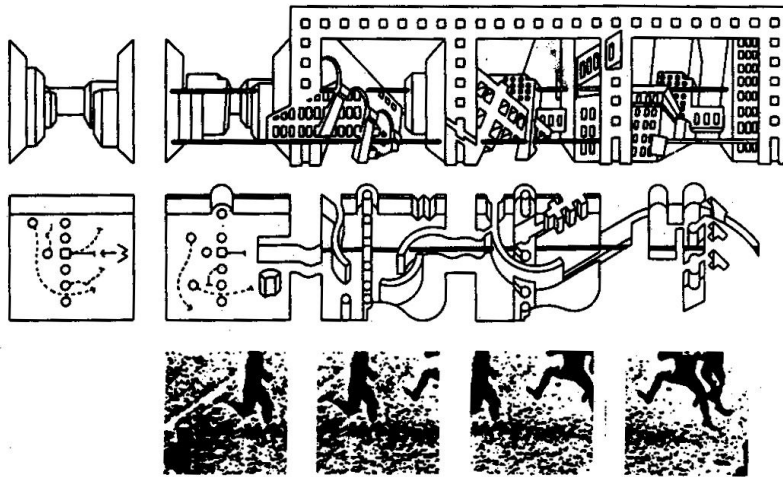
EL OBJETO / arquitectura se entiende como una de las “artes del espacio”, (20) un arte integrado a la vida humana y en íntima interacción con otras artes. La apertura de nuevas miradas desde el arte hacia el objeto de la arquitectura, ¿no permitiría abrir múltiples caminos -a la manera de “líneas divergentes”- a ser explorados? ¿Podría ser la enseñanza de la arquitectura menos “autista” y más generadora de miradas “trans”-disciplinares?

EL SUJETO / estudiante encuentra en el taller de proyectos de arquitectura un espacio de autoconocimiento, de autocrítica, de autogestión, un espacio desde donde proyectarse, asumir riesgos, aprender a errarle, a equivocarse; generar junto a otros estudiantes propuestas sinérgicas, divertirse, jugar, disfrutar, combatir el aburrimiento, entusiasmarse, sorprenderse, divulgar sus propias exploraciones, en suma, aprender a preguntarse qué significa ser arquitecto.

EL PUENTE / docente del taller de proyectos de arquitectura, se interpreta como una estructura formada por andamios que paulatinamente se van sacando, hasta que objeto –la arquitectura- y sujeto –el estudiante- quedan solos. Un puente formado por saberes prácticos y teóricos, por una didáctica grupal y a la vez personalizada, identificatoria del grupo y exploradora de talentos personales. Una didáctica centrada en **el dibujo**, como elemento transmisor fundamental, como creación pura, primitiva, inmediata de la mente al papel, del “mouse” a la pantalla, el dibujo como expresión de subjetividad, de intención, el dibujo no concebido como herramienta -fría y objetivable-, el dibujo como nexo con lo desconocido, el dibujo como invención. (21)

En suma, **EL APRENDIZAJE /** es visto como un fenómeno complejo en construcción constante, no reductible a una sumatoria de fenómenos simples o de complejidad creciente linealmente –vivienda, grupo habitacional, edificio público, ciudad-, una inversión de la didáctica “in crescendo” de enseñanza de la arquitectura, un idioma que no se puede simplificar en letras para luego por combinación armar palabras y oraciones, un aprendizaje “por inmersión”, como se aprende una lengua madre. (22) Un aprendizaje **constructivista**, integral, aleatorio, intercomunicado, no fracturado en compartimentos inconexos, explorador de alternativas heurísticas, donde el conocimiento se construya con sucesivas experimentaciones, búsquedas, analogías y conexiones. Un aprendizaje **universal**, conectado “on line” al mundo, que amplíe el campo de la arquitectura a un universo de otros campos inexplorados, que genere una curiosidad insaciable por conocer la disciplina y el mundo, que camine hacia una visión cósmica y trascendente de la vida, un aprendizaje que despierte continuamente nuevas interrogantes.

Montevideo, marzo de 2004.



57. Bernard Tschumi. *The Manhattan Transcripts*, Episode 4: The Block, 1981.

1. La Bauhaus se propone reunir en una unidad todas las formas de creación artística, reunificar en una nueva arquitectura, como partes indivisibles, todas las disciplinas de la práctica artística: escultura, pintura, artes aplicadas y artesanado.(...) La escuela está al servicio del taller, y un día deberá integrarse en él. Por ello, en la Bauhaus no habrá profesores y alumnos, sino maestros, oficiales y aprendices.

Walter Gropius, "Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar," en: Hans Wingler, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín (1919/1933)*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1975, pág. 13.

2. Posiblemente sea Alvin Boyarsky la figura capital en una sucesiva revisión del modelo bauhasiano que enlazaría la escuela original con la de Harvard de W.Gropius y el IIT de Mies van der Rohe –las dos escuelas más influyentes en la posguerra-. Boyarsky recorre el camino inverso desde la Universidad de Illinois en la que fue Dean, hasta la AA de Londres en 1971, consolidando una práctica docente que esquiva el modelo politécnico o "beaux-artiano" a través de una figura pedagógica hoy muy extendida como es la "Unit" o el "Studio". Su organización, el "Unit-System", supone, frente al modelo lineal, centralizado y jerarquizado, la concentración de la responsabilidad en los profesores en lo que se refiere a contenido, programación, presentación y tutorización de los trabajos.

Juan Herreros, *Proyecto Docente. (Concurso a plaza de Profesor titular de Universidad...)*. Madrid: multicopiado, ETSAM, 1995, pág 27.

3. Itten tiene el mérito de haber estimulado, con una habilidad pedagógica extraordinaria, las jóvenes personalidades que se le confiaban, desarrollándolas de una manera muy notable. Los aspectos ideológicos de sus enseñanzas y de su ambiente, orientado hacia el Extremo Oriente, hicieron de él una especie de mago, contribuyendo a que apareciera, durante los primeros años de la Bauhaus, como la figura más atractiva de todo el cuerpo docente.

Hans Wingler, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín (1919/1933)*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975, pág. 12.

4. The work of the AA is a dynamic process that is constantly evolving. This is in part a result of the academic structure of the School: from the Foundation to the Graduate programmes, AA students and teachers have a greater degree of autonomy and freedom needs to be debated, negotiated and developed in relation to the work and practices of other students and teachers in the School. It is this active and often conflicting space, in between individual work and collective project, that best defines the AA.

Mohsen Mostafavi, "Introduction." En: Architectural Association. *Projects Review 00/01*. Londres, 2001, pág 4.

5. Le Corbusier no era exclusivamente un ideólogo ni simplemente un esteta: las ideas le inspiraban las formas, y las formas las ideas.(...) Como utopista con la mirada puesta en el futuro, se volvió hacia el pasado en busca de inspiración; como racionalista y amante de los sistemas de clasificación, experimentó el mundo en toda su singularidad desde la perspectiva de un creador de mitos; como individualista, intentó dominar las fuerzas anárquicas de la tecnología moderna con lo que ingenuamente esperaba que fuesen leyes "invariables" y naturales; como internacionalista, siguió siendo sensible a las diferencias regionales.

William Curtis, *Le Corbusier, Ideas y Formas*. Madrid, Ed. Hermann Blume, 1987, pág. 8.

6. At the Architectural Association (AA) in London, I devised a program entitled "Theory, Language, Attitudes." Exploiting the structure of the AA, which encouraged autonomous research and independent lecture courses, it played on an opposition between political and theoretical concerns about the city (those of Baudrillard, Lefevre, Adorno, Lukács, and Benjamin, for example) and an art sensibility informed by photography, conceptual art, and performance. This opposition between a verbal critical discourse and a visual one suggested that the two were complementary. Students projects explored that overlapping sensibility, often in a manner sufficiently obscure to generate initial hostility through the school. Of course the codes used in the students work differed sharply from those seen in schools and architectural offices at the time.

Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1997, pág. 142.

7. Así, la finalidad histórica de la asignatura, la práctica del proyecto, supone un territorio en el que conviven la investigación teórica y los saberes prácticos; la capacidad analítica o reflexiva y la destreza instrumental. Pero si entendemos que son espacios compartidos, cualquier distancia entre práctica e investigación se borra y lo que aparece es la perspectiva del ejercicio crítico de la profesión. Y es aquí donde esta opción muestra su interés recogiendo una tradición largamente extendida en el tiempo y la historia de la Escuela de Madrid que encuentra en el momento presente un contexto oportuno.

Juan Herreros, op. cit., pág.13.

8. Esta forma de ver la actividad docente conlleva una reflexión sobre cuánto ser hoy profesor de proyectos implica un convencimiento de la transmisibilidad de la arquitectura. Algo que cobra importancia en un tiempo sin certidumbres pues es precisamente la dificultad para articular especulación y realidad el reto que ofrece esta asignatura y su docencia. Este atributo de transmisibilidad junto a la capacidad propositiva de la arquitectura induce al profesor a situar sus claves metodológicas en la forma de articular desde la propia experiencia esta doble presencia de lo instrumental y lo especulativo; de lo que ya se reconoce y lo que sólo se intuye. Algo que debe basarse en una ilusión del alumno mantenida como tal por el profesor: aquella que afirma el sentido propositivo de la arquitectura, que hace de ello el tema central de la actividad creativa.

Juan Herreros, op. cit., pág.12.

9. Architecture, more fully than other art forms, engages the immediacy of our sensory perceptions. The passage of time; light, shadow and transparency; color phenomena, texture, material and detail all participate in the complete experience of architecture. The limits of two-dimensional representation (in photography, painting or the graphic arts), or the limits of aural space in music only partially engage the myriad sensations evoked by architecture. While the emotional power of cinema is indisputable, only architecture can simultaneously awaken all the senses- all the complexities of perception.

Steven Holl y otros, *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*. Tokio, a+u Publishing Co., Ltd., 1994, pág. 41.

10. “¡Si al menos pudiera sentir algo! ”: esta fórmula traduce la “nueva” desesperación que afecta a un número cada vez mayor de personas.(...) Los pacientes ya no sufren síntomas fijos sino de trastornos vagos y difusos; la patología mental obedece a la ley de la época que tiende a la reducción de rigideces así como a la licuación de las relevancias estables: la crispación neurótica ha sido sustituida por la flotación narcisista. Imposibilidad de sentir, vacío emotivo, aquí la desubstancialización ha llegado a su término, explicitando la verdad del proceso narcisista, como estrategia del vacío.

Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1986, pág. 75.

11. Global phenomena such as media, language, technological innovation, the rise of control in business and entertainment, and the shifting borders of territories in general, all point to a need to teach with a greater degree of awareness of the environment than ever before. We give our graduates the necessary tools not simply to cope with the unfurling complexity of the contemporary city, but to create new strategies for practice.

Sci-Arc recognizes the contexts beyond its own institutional boundaries.

Southern California Institute of Architecture, *The View from Sci Arc*. Los Angeles, 1999, pág.5.

12. Trastocar la sublimación de la “vocación” por la elementalidad de la “afición”, algo que tiene como fundamento el disfrute puro de una actividad. Por eso se insiste aquí en la valoración de la propia experiencia del alumno que se convierte en el “material” pedagógico más contemporáneo, más “postindustrial”, de la Universidad. A este alumno, el profesor en tanto que poseedor de un saber nomádico, ya descentrado, sólo le resulta ejemplar en cuanto que referencia sobre cómo instalarse en un mundo sin categorías objetivables.

Juan Herreros, op. cit., pág. 24.

13. “Arte y técnica: una nueva unidad”, el ideal proclamado en la conferencia de Gropius pronunciada en el verano de 1923 con ocasión de la semana de la Bauhaus, vino a ser el nuevo objetivo de la institución, a cuya realización prestó el máximo apoyo Moholy-Nagy, con su entusiasmo, sus numerosas publicaciones y sus experimentos.(...)

El acontecimiento central de la historia de la Bauhaus en Weimar fue la exposición que tuvo lugar en el verano de 1923, en conexión con la “Semana de la Bauhaus”, exposición que el Consejo de Maestros decidió al fin celebrar, a pesar de que se formulaban muchas reservas. A muchos les parecía demasiado prematura.

Hans Wingler, op. cit., pág. 13.

14. Como resultado de esta experiencia, el equipo docente del Taller abordó más tarde la tutoría del grupo correspondiente a la Generación 94, diseñando un programa académico ambicioso que tuvo como pilar fundamental la organización del seminario NO PLACE, concebido como un encuentro itinerante por el mundo con arquitectos de primera línea a nivel internacional. (...) La participación de Kenneth Frampton en Nueva York, Neil Denari en Los Angeles, Toyo Ito en Tokio, Dominique Perrault en París, Dan Wood (OMA) en Rotterdam, Mathias Sauerbruch en Berlín, Jacques Herzog en Basilea e Iñaki Abalos y Juan Herreros en Madrid, permitió una aproximación directa a temas centrales de la reflexión disciplinar contemporánea y habilitar una comprensión más profunda de sus ideas y obras.

Thomas Sprechmann, “Presentación”. En: Grupo de viaje G. 94, Centro de Estudiantes de Arquitectura-Taller Sprechmann, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. *NO PLACE. Viaje y seminario alrededor del mundo*. Montevideo, 2003, pág. 16.

15. LA MUESTRA: el valor de una “expo imaginaria”. Finalmente el ejercicio dio lugar a la muestra que llevó su nombre y que fue expuesta en la Embajada de Alemania en junio del 2000 y en la Facultad de Ciencias de la Universidad de la República en agosto del mismo año. Dicha muestra se compuso de dos partes. Por un lado, la denominada “exposición real”, descriptiva del evento de escala universal desarrollado simultáneamente en Alemania y por otro, la “exposición imaginaria” que recogió sintéticamente la propuesta de enseñanza del curso, vinculada, didácticamente a aquella. Ambas partes, real e imaginaria, resultaron dos miradas que, enfocadas desde la disciplina arquitectónica, descubrieron perspectivas diversas del “hombre, la naturaleza y la técnica” lema central de la exposición, cuestiones de respuesta ineludible en el umbral del nuevo siglo.

Taller Sprechmann, “EXPO 2000 HANNOVER: miradas reales e imaginarias, ejercicio final 1999”. En: *Explora (en la enseñanza de la arquitectura)*. Porto Alegre, Ed. Ritter dos Reis, 2003, pág. 56.

16. Habitualmente se entiende la asignatura de Proyectos como el lugar de confluencia y empleo de los conocimientos adquiridos en el resto de las materias en una suerte de movimiento centrípeta que vendría a revelar su papel de centro de la carrera reafirmado, aunque siempre de forma más dogmática que práctica, en la insistencia de habilitar sistemas de relación y presencia de otras parcelas en la enseñanza del proyecto. Se propone aquí la sustitución de esta tendencia, raramente atendida por el alumno que disecciona dramáticamente su formación entre Proyectos y el resto, por otra de claro sentido centrífugo que permita reconstruir un mapa completo de la Escuela como una multiplicidad de sitios donde hacer preguntas y encontrar sentido al conjunto de la carrera.

Juan Herreros, op. cit., pág.19.

17. The AA’s web and WAP sites allow discussion and debate of student work, and of more general architectural issues, to be extended far beyond the walls of 36 Bedford Square. Users can access guides to the AA’s exhibition, publication and lecture programmes, as well as regularly updated timetables, details of architectural competitions, prospectus and admission information. Rem Koolhaas’s ‘Start Again’, the first AA lecture to be broadcast on the internet, was watched around the world – from Buenos Aires to Tokyo. The AA’s online discussion fora are similarly cosmopolitan and continue to reflect the AA’s status as an international centre for architecture and design. Every unit and programme across the School has a permanent online space in which to develop and present ongoing projects, whilst AA Global provides members with a similar showcase.

Architectural Association, *Projects Review 99/00*. Londres, 2000, pág. 14.

18. Mi taller de la Rue de Sévres se convirtió con el transcurso de los años, en el centro de reunión de más de doscientos arquitectos jóvenes provenientes de los cuatro horizontes del planeta. A su llegada, estos jóvenes tenían, en su mayoría, su diploma en el bolsillo. A mi lado, abordaron los problemas más variados, desde el amueblamiento, la casa pequeña o grande, el palacio, hasta el urbanismo. Pero hacían algo más que abordar, penetraban en el fondo del problema. No preparaban esbozos, sino planes, no planeaban por encima de las contingencias, estaban en la cruda realidad: programa, estructura, plástica, estética, materiales, resistencia, costo, tiempo. Encima de algunas mesas de dibujo, las realidades más toscas; en otras, los anticipos (pues es necesario dar este nombre a lo que debería constituir la tarea cotidiana: *la previsión*, siempre aplazada). Cada día, durante cinco horas, estaba en medio de todos ellos. Veo en este tipo de colaboración una enseñanza recomendable.

Le Corbusier, *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*. Buenos Aires, Ed. Infinito, 1959, pág. 54.

19. Los Megatalleres verticales también pueden ser entendidos como grandes mecanismos cuasi autónomos, con partes ortopédicas y componentes vivos, donde los encargados de cursos se desdoblaron ilusionados en una futura clonación. ¿Constituyen estos Megatalleres verticales la única respuesta académica que busca conciliar enseñanza masiva, potencialidad creadora, calidad y flexibilidad? La respuesta es bastante evidente. Seguramente una estructura más compleja con nuevas unidades académicas, asimétricas en su cobertura por grados o por experiencias temáticas, con dotaciones docentes rotativas, y más blandas en su gestión, puede enriquecer la actual enseñanza de la proyectación.

Diego Capandeguy, "Las ortodoxias de lo efímero.(Fragmentos sobre los campos proyectuales en la FAMU. 1915-1993)." En: Grupo de viaje G87, Centro de Estudiantes de Arquitectura. *Amores de estudiante. Proyectos de la Facultad de Arquitectura de Montevideo*. Montevideo, 1994, pág 24.

20. Conviene ahora destacar otro aspecto de la cuestión: las tres artes plásticas o del dibujo, son: arquitectura, escultura y pintura: artes del espacio. Pues bien, en su íntima esencialidad cada una de ellas y de manera evidente, responde a cada uno de los aspectos indicados, preferentemente: la arquitectura es el arte clásico por autonomasia, la pintura el romántico, y la escultura el positivista o físico - y vamos a verlo. Antes nos conviene señalar algo de suma importancia: que cada arte contiene a las otras, y en esto, precisamente, es que radica el cambio de tono (positivista, romántico o clásico) que tendrá en cada gran ciclo de arte. Tenemos, pues, ahora, a cada arte, en tres de sus tiempos: cuando es más ella misma, y cuando ya participa de las otras artes. Y comencemos por la arquitectura: idealmente, fuera de toda realidad, la arquitectura realiza la idea de espacio – materia en relación armónica.

Joaquín Torres-García, *Estructura*. Montevideo, Ed. Alfara, 1935, pág 145.

21. Base del arte ante todo es el *dibujo* y la *proporción*, el dibujo es *invención* y la proporción *orden*. *Los dos pilares del arte plástico*. Inventar y componer, ésta es la actividad del artista creador. ¿Y entonces?, que, sea de la plástica que sea, *debe saber las reglas*. Qué es el dibujo, ya lo sabemos: que no es imitar las cosas, sino *crear formas*. Y sabemos también lo que es la *proporción*, que es medir para realizar la unidad plástica. Me parece pues, que sin esto no hay arte serio.

Joaquín Torres-García, *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944, pág 364.

22. Como hemos visto en la primera lección al hablar de las tres componentes vitruvianas, que deben ser tenidas en cuenta, conocidas y analizadas a lo largo de la elaboración de un proyecto para "componerlas" juntas a fin de aunarlas posteriormente en el resultado arquitectónico, para las técnicas de elaboración también vale el *método global*: para aprender hoy una lengua se aconseja precisamente el método global, opuesto al más antiguo que consistía en analizar una a una las partes de la oración, una a una las partes de la morfología y de la sintaxis, dejando que el alumno juntase luego las palabras y frases según la *técnica aditiva*. El método global opone a ésta una *técnica sustractiva*, dejando que el estudiante "entre" en el espíritu de la lengua practicándola directamente, equivocándose y corrigiéndose después poco a poco, cada vez mejor, hasta llegar a poseer "desde dentro" la estructura viva de la lengua misma.

Ludovico Quaroni, *Proyectar un edificio, 8 lecciones de arquitectura*. Madrid, Ed. Xarait, 1980, pág. 214.

ANEXO 1.

GLOSARIO.

DICCIONARIO TEMÁTICO DE LA ENSEÑANZA DEL PROYECTO DE ARQUITECTURA.

Acto creativo. *Es complejo, porque es un hondo ejercicio de libertad. Es razón, pero también es pasión y es instinto.* Walter Chappé.

Anteproyecto. Conjunto de trabajos preliminares para redactar el proyecto de una obra de arquitectura o ingeniería.

Aprender. Asir, agarrar, prender a una persona o bien alguna cosa.

Aprender. Adquirir el conocimiento de alguna cosa por medio del estudio o la experiencia.

Autodidacta. Que se instruye por sí mismo sin auxilio de maestros.

Autodidáctica dirigida. *El arte de enseñar con maestros que deben inculcar en el educando, el modo de aprender, prescindiendo al máximo de los maestros, o sea, de ellos mismos.* Nelson Bayardo.

Autonomía. Cualidad del comportamiento del individuo que establece en sí mismo, y no en valores o categorías extrínsecas (heteronomía), el fundamento de la moral.

Clasicismo. *Sería aquel en que predomina la idea sobre el sentimiento (y aunque sepamos que éste jamás debe ser excluido) y entendiéndolo por idea, no el mero concepto intelectual, sino, y por tratarse de arte, de la institución completa de la obra, con sus partes y figuras, y todas con sujeción a un orden.* Joaquín Torres-García.

Concepto. *Es aquello que tiene los atributos mínimos esenciales que hacen que una cosa sea eso y no sea otra.* Ariel Cuadro.

Conceptualización. Proceso que consiste en formar conceptos o ideas generales a partir de datos singulares y concretos.

Conocimiento. Acción de averiguar por el ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas.

Corregir. Eliminar defectos y errores de alguna cosa con la intención de mejorarla.

Crítica. Examen al que la razón somete hechos y teorías para determinar de forma rigurosa algunas de sus características.

Descriptor. Término válido y formalizado que se emplea para representar inequívocamente los conceptos de un documento o de una búsqueda.

Didáctica. Ciencia auxiliar de la pedagogía que estudia los problemas metodológicos relacionados con la enseñanza.

Director. *La figura del Director se convierte en un operador que debe velar por la consistencia de los grandes objetivos y el sentido de las trayectorias; interactuar con los principales responsables y facilitar en lo posible las condiciones que promuevan la creación de sinergias positivas y la intensa expresión de todos.* Thomas Sprechmann.

Disciplina. Arte, facultad o ciencia. / Asignatura.

Discurso. Facultad racional con que se infieren unas cosas de otras, sacándolas por consecuencias de sus principios o conociéndolas por indicios y señales. / Serie de palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o siente.

Ensayo. Escrito en prosa, de índole didáctica, que trata de temas filosóficos, artísticos, históricos, políticos, etc. Tiene un carácter eminentemente subjetivo, sin pretensiones doctrinales.

Enseñar. *Enseñar a proyectar es enseñar a imaginar algo que no existe. El docente experimenta junto con el estudiante y genera las condiciones para el acto creativo.* Ángela Perdomo.

Escala. Cualquier sistema que por comparación con una unidad, permita medir una determinada magnitud.

Escuela. Conjunto de discípulos, seguidores o imitadores de una persona o su doctrina, arte, etc.

Específico. Que caracteriza o distingue una especie o sustancia de otra.

Esquicio. Apunte, esbozo.

Estética. Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del Arte. / Ciencia que busca el conocimiento cierto.

Fenomenología. Corriente de pensamiento que, partiendo de la intuición intelectual de los fenómenos, aislados mediante el método descriptivo, consigue reducirlos a sus esencias puras, convirtiéndolos así en conciencia pura, transformada en la única realidad ontológica existente.

Estudio del fenómeno de la imagen cuando la imagen surge en la conciencia individual. Gastón Bachelard.

Gusto. Sentido que permite distinguir el sabor de las cosas. / Manera de apreciar las cosas cada persona.

Heurística. Técnica de la invención y el descubrimiento.

Hibridación. *La hibridación refiere a la generación de nuevas especies a partir de mezclas de elementos básicos. A nivel urbanístico la hibridación alude a ámbitos territoriales no concebidos puros sino como organizaciones materiales con mixturas de roles o de usos, lo cual habilita alcanzar otras estabilidades estructurales, conveniente en entornos crecientemente inestables.* Thomas Sprechmann.

Hipótesis. La que se establece provisionalmente como base de una investigación, que puede negar o confirmar la validez de aquella.

Identidad. Conjunto de circunstancias que determinan quién y qué es una persona.

Imaginación. Facultad de reproducir mentalmente objetos reales o ideales.

Invertir. *Dar vuelta el sentido de ciertos fenómenos. Son modos operativos de las vanguardias artísticas. Inversión, subversión, extrañamiento, violencia.* Bernard Tschumi.

Lección. Conjunto de conocimientos teóricos o prácticos impartidos por el maestro en una vez.

Lenguaje. Conjunto sistemático de signos que permite la comunicación.

Maestro. Persona que enseña una ciencia, técnica u oficio.

Maqueta. Reproducción a escala reducida de una construcción, máquina, obra arquitectónica, etc.

Método. Procedimiento para alcanzar un determinado fin.

Motivación. Factor psicológico, consciente o no, que predispone al individuo para realizar ciertas acciones, o para tender hacia ciertos fines.

Objetividad. Pertenciente o relativo al objeto en sí y no a nuestra manera de pensar o sentir.

Pedagogía. Ciencia que se ocupa de enseñar o educar .

Pintura. *Una arquitectura de formas: tonos bien puestos encima de una tela, proporciones, armonía, ritmos.* Joaquín Torres-García.

Pragmatismo. Propensión a adaptarse a las condiciones reales.

Entendemos este modo de operar, reafirmado en diversos ensayos sobre arquitectura local, como liberador. Aceptar esto como positivo es una actitud que se traslada directamente al campo docente. Marcelo Danza.

Profesor. *Alguien que no da respuestas sino que cede sus preguntas a los alumnos para que éstas sean reelaboradas en un proceso compartido de creciente complejidad. Así, el profesor no abandona el modelo tradicional en cuanto a servir de referencia al alumno pues está mostrándose en sus intereses personales y profesionales, pero se aleja de él en cuanto que este mostrarse se hace en tiempo real, en sincronía con su devenir.* Juan Herreros.

Proporción. Disposición, conformidad o correspondencia debida de las partes de una cosa con el todo o entre cosas relacionadas entre sí.

Proyección. *Proceso de ideación que concluye en una composición ordenadora de las coordenadas dinámicas del espacio y el tiempo.* Gustavo Scheps

Proyectar. Lanzar, dirigir hacia delante o a distancia. / Idear, trazar o proponer el plan y los medios para la ejecución de algo.

Símbolo. Figura o divisa con que se representa un concepto, por alguna semejanza que el entendimiento percibe entre ambos.

Sinapsis. Conexión funcional entre dos neuronas para el transporte del impulso nervioso.
Cuanto más se activa la sinapsis más actividad cerebral hay y por lo tanto mejores condiciones hay para el aprendizaje. Ariel Cuadro.

Sinergia. Acción de dos o más causas cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales.

Taller. *El Taller ha constituido la matriz de la enseñanza de la arquitectura, pero también ha desempeñado el rol de centro mítico y de procesador cultural.* Diego Capandeguy.
Espacio de libertad, estímulo y exploración dispuesto a su constante revisión, punto de partida para elaborar y transitar otras agendas y trayectorias. Thomas Sprechmann.

Tectónico. Perteneciente o relativo a los edificios u otras obras de arquitectura.

Topología. Rama de las matemáticas que estudia las propiedades del espacio o de la continuidad y de las figuras geométricas, con independencia de su forma y tamaño.

Transposición. (o transposición) Acción y efecto de poner a una persona o cosa en un lugar diferente al que ocupaba, mudar de sitio. / Ocultarse del horizonte, el sol, u otro astro.

NOTA.

Las referencias no explícitas pertenecen al Diccionario de la Real Academia Española.

La reciente restauración y traslado de los murales del Hospital Saint Bois.

El problema de la decoración mural forma cuerpo, en unidad perfecta, con la arquitectura: y esto en cualquier sentido. ¿Se ha considerado bien esto, aquí entre nosotros, y tanto por parte de los pintores como de los escultores y arquitectos? Rotundamente hay que decir que no. Es más: no se ha intentado siquiera. Y la prueba es, de que no hay ni un solo ensayo en tal sentido. Si se dice pues, que todo está por hacer, incluso una teoría para llevarlo a cabo, no se exagera.

Joaquín Torres-García, *Universalismo Constructivo*, Lección 119: Nuestro problema de decoración mural, 1944.



58. Arqs. Luis Surraco y Sara Morialdo, MSP. *Pabellón Martirené* del Hospital Saint Bois.

Es la tuberculosis una enfermedad de larga evolución, de porvenir incierto, en la que los estados de angustia y desesperación se presentan con inusitada frecuencia. La psicología de estos enfermos es profundamente modificada por la intensa preocupación que origina la enfermedad, a la que se suma el grave problema social que generalmente ellos tienen. Es necesario desviar su atención, creando entretenimientos adecuados, que a su vez sirven de incentivo a la formación de una cultura que cree nuevos horizontes y renovadas esperanzas para el futuro. Es preciso crear nuevos refugios espirituales a estas almas atormentadas.(...) Tuvimos la suerte de encontrarnos con un hombre de excepción –Don Joaquín Torres García- que en noble gesto altruísta puso en forma desinteresada su Arte y el de sus discípulos a nuestra disposición, para dar color, intensidad y vida a estas paredes hasta ayer frías e inhospitalarias.

Dr. Pablo Purriel, "El ambiente necesario al Hospital Moderno", en: *La Decoración mural del Pabellón Martirené de la Colonia Saint Bois*. Montevideo, 1944.

Es en 1944, que por invitación del Dr. Pablo Purriel, Director del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, Joaquín Torres-García y varios discípulos de su Taller realizan 35 murales en el interior del Pabellón. Podría afirmarse que es la mayor obra muralística en la historia del Uruguay. Los murales comenzaron a pintarse en mayo de 1944 y fueron inaugurados el 29 de julio del mismo año.

La nómina de artistas del Taller Torres García que participaron de la experiencia de los murales del Saint Bois es la siguiente: Joaquín Torres-García, Julio Uruguay Alpuy, Gonzalo Fonseca, Augusto Torres, Teresa Olascoaga, Luis San Vicente, Josefina Canel, Horacio Torres, Elsa Andrada, Daniel de los Santos, Héctor Ragni, Juan Pardo, María Elena García Brunet, Luis Gentieu, María Rovira, Day Man Antúnez, Andrés Moscovich, Sergio de Castro, Esther Barrios, Alceu Ribeiro, y Manuel Pailós.

Para ir al Saint Bois nos encontrábamos en la casa del maestro, en la calle Abayubá, cerca de la plazoleta Suárez, y salíamos todos juntos, en la misma ambulancia de Salud Pública que trasladaba a los enfermos. (...) El maestro estuvo siempre trabajando a la par de todos nosotros. Hacíamos un paréntesis a media tarde para tomar un café con leche y luego seguíamos trabajando. Cada tanto nos pasaban por los rayos, para ver si había algún contagio. (...) Creo que fue la actividad en grupo más importante, aunque había otro tipo de reuniones grandes, que hacíamos en exposiciones del Salón Municipal, en las que estábamos todos, porque éramos muchos. Ahora, para los murales no fuimos tantos, porque algunos tenían un poco de temor de ir al Saint-Bois por el contagio. Pero también estábamos los desaprensivos que hacíamos la tarea sin preocupación, ya que nos parecía algo muy importante. Fue bueno en todo sentido, porque se hizo algo concreto de la Escuela, porque se llevó a cabo una idea que tenía Torres-García, en colaboración con arquitectos y con médicos.

Elsa Andrada. Entrevista realizada por Revista Posdata en julio de 1997, publicada en: "La Triste e Increíble historia de los Murales del Saint Bois." Revista *Posdata*, 4 de julio de 1997.



59. Alceu Ribeiro. *Ciudad*. Mural del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, 1944.
Ubicación : oficina de RX. Área: 1.02 x 2.60m. Montevideo, 27 de noviembre de 2003.

Así como la arquitectura – madre de las artes plásticas – se ordena en las formas puras de la geometría y en el ritmo y la medida, también para Torres-García deben ordenarse las formas plásticas si se quiere llegar a la perfección original, y por eso se ha dicho, y él no lo ha rechazado, que era antes que nada un arquitecto.

Dr. Alfredo Cáceres, "La Obra de Torres García en el Hospital Saint Bois", en: *La Decoración mural del Pabellón Martirené de la Colonia Saint Bois*. Montevideo, 1944.

El óleo y su aspecto esmaltado me parece perfectamente apropiado para esta distribución de cinco colores puros. Dentro del tono luminoso del muro, sus bancos verdes, sus cristales azules en lo alto, concuerdan y extienden el acorde tonal hacia abajo y lados del hall, a la entrada.

Carmelo de Arzadun, "Una feliz realización de moderna decoración mural", en: *La Decoración mural del Pabellón Martirené de la Colonia Saint Bois*. Montevideo, 1944.



60. Horacio Torres. *Hombre*. Mural del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, 1944.
Ubicación : Traumatología. Área: 1.90 x 2.00m. Montevideo, 27 de noviembre de 2003.

Así como tuvo sus férreos defensores, la experiencia de los murales del Saint Bois tuvo sus combatientes, que establecieron duros ataques a través de diferentes medios de prensa de la época.

Flamante y agresiva se luce en las paredes del Pabellón Saint-Bois, una pintura violenta que bajo ningún punto de vista plástico puede llamarse pintura. Aquí, desde estas mismas columnas, un juicio riguroso y exacto de Eduardo Vernazza, trató de definir sus llanos yerros. Pues si una duda existía aún sobre las posibilidades de arrancar del cementerio del cubismo una doctrina viva y nueva, ésta se ha desvanecido con el esfuerzo emprendido heroicamente por el maestro. Su obra reciente, fuera de ese maravilloso empeño de artista del renacimiento, llevando sus admirables setenta años sobre escaleras y entablonados para allegarlo a un conmovedor diálogo con el muro, no puede contar sino como un frustrado intento plástico.

Arq. Herrera Mac. Lean, Diario *El Día*, 13 de octubre de 1944.

Siete de los treinta y cinco murales fueron pintados por Joaquín Torres-García y, fatalmente, desaparecieron en su totalidad en 1978 en el incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.



61. Arq. Luis San Vicente. *Herramientas*. Mural del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, 1944. Ubicación: Sala de Traumatología. Área: 1,90 x 2,05m. Montevideo, 27 de noviembre de 2003.

En octubre de 1995 el Arq. Luis Livni, presidente de la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación, solicita a su Departamento de Restauración, la Exposición de Motivos para pedir al Poder Ejecutivo la declaración de los murales del Saint Bois como Patrimonio Histórico, lo cual se concreta en el año 1996.

No obstante las consideraciones que anteceden, permanecen aún en los muros del Pabellón Martirené veintiuna obras en las que se constatan diversos grados de deterioro, alteración del color original, incidencia de humedades y tratos inadecuados y que corren el riesgo de perderse irremisiblemente. Cabe reiterar que se trata de obras que han sobrepasado el medio siglo de existencia sin haber recibido ningún tipo de amparo ni de acción conservacionista, sino más bien, agresiones de toda índole. Más allá de las diferentes calidades plásticas que pudieran apreciarse es indudable que el conjunto de las obras constituye la culminación de un período altamente fecundo de la vida artística nacional y que en consecuencia el movimiento generado tendiente a su recuperación se orienta atendiendo a su globalidad.

Ruben Barra, Director del Taller de Restauración del Patrimonio Artístico de la Nación. *Exposición de Motivos* para la declaración de Patrimonio Histórico de los Murales del Hospital Saint Bois, octubre de 1995.

El 12 de setiembre – día del Patrimonio - de 1997, el Ministerio de Salud Pública (MSP), el Ministerio de Educación y Cultura y la Administración Nacional de Telecomunicaciones (ANTEL) celebran un Convenio por el cual el MSP autoriza a ANTEL a extraer 22 murales del Hospital Saint Bois, a restaurarlos y custodiarlos por 50 años. El lema del “rescate” de los murales es “Torres en la Torre”, debido a la intención de trasladarlos a la nueva Torre de las Telecomunicaciones de ANTEL. Con el asesoramiento de restauradores extranjeros, se comienza la tarea de restauración de los murales. El proceso aplicado, según conversaciones mantenidas con integrantes del equipo restaurador, consta de tres etapas:



1. Preparar la extracción, limpiando y consolidando la capa de pintura. Colocar un soporte provisional, que consiste en una cubierta de madera con un bastidor integrado por dos telas, pegadas a la pintura con un adhesivo especial, muy resistente.
2. Salvar el sustrato. Se procede a desmontar totalmente el muro, por detrás del sustrato, hasta llegar a extraer el mural. Si hay hormigón es más complejo, hay que retirar el sustrato con herramientas especiales.
3. Recuperación de la capa pictórica. Se recupera la pintura dañada y no se le coloca marco. La terminación está dada por los bordes impregnados con el revoque original.

62. Jorge Echenique y Osvaldo Bat. *Taller de Restauración* de ANTEL Paso Molino. Montevideo, Octubre de 2003.

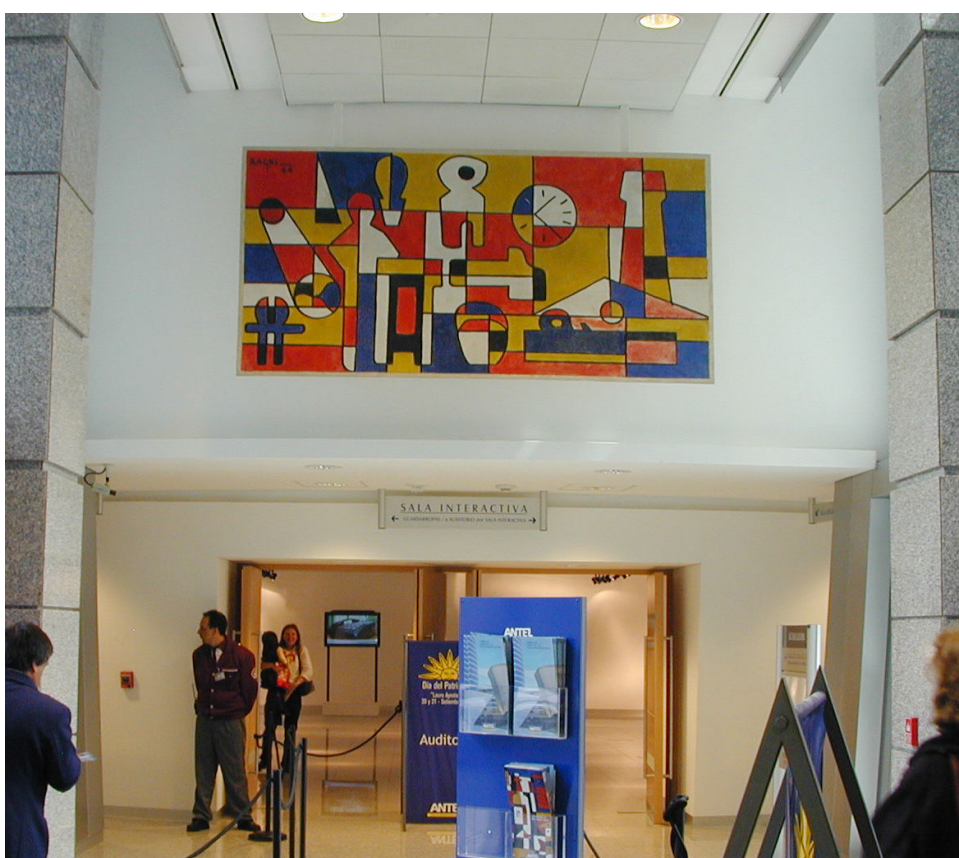
En octubre de 2003 ya son 15 los murales que se encuentran restaurados e instalados en la Torre de las Telecomunicaciones de Antel, y 8 murales están en proceso de restauración, mientras solamente cuatro murales se encuentran aún en los muros del Pabellón Martirené del Hospital Saint-Bois: *Ciudad* de Alceu Ribeiro, *Hombre* de Horacio Torres, *Herramientas* de Luis San Vicente y *La Ciencia* de Teresa Olascoaga.



63. Day Man Antúnez. *Ciudad*. Mural del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, 1944. Ubicación: Taller de Restauración de ANTEL Paso Molino. Área: 1,90 x 2,75m. Montevideo, Octubre de 2003.

La extracción de los murales del Hospital Saint Bois y su traslado a la Torre de las Telecomunicaciones, produce un efecto de descontextualización y de extrañamiento, lejano quizás a la advertencia inicial de Joaquín Torres-García: “*El problema de la decoración mural, forma cuerpo, en unidad perfecta, con la arquitectura.*”

Sin embargo, la quijotesca tarea de rescate de los murales, extendida en un largo tiempo de negociaciones llevadas adelante con ahínco por un grupo integrado por personas allegadas al Taller Torres-García -entre ellos el Cr. Joaquín Ragni, el Ing. Eduardo Irisarri y el Arq. Enrique Benech-, está arribando con éxito a su fase final, y los murales se convierten hoy, indudablemente en una ventana hacia el futuro en el conocimiento del Universalismo Constructivo y de su espíritu creador: Joaquín Torres-García.



64. Héctor Ragni. *Herramientas*. Mural del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, 1944.
Ubicación: Torre de las Telecomunicaciones de ANTEL. Área: 1,35 x 2,81m. Montevideo, Octubre de 2003.

Entonces fue cuando el pintor, ayudado por un grupo de alumnos, ejecutó las decoraciones murales del Pabellón Martirené de la Colonia Saint-Bois, que, a mi entender, constituyen el experimento más sensacional en pintura mural moderna que se haya realizado en cualquier país americano hasta la fecha. Las composiciones ejecutadas en ese pabellón tienen tan sólido asiento de eternidad como los murales mayas de Yucatán o las pinturas de las mastabas egipcias. Es de esperar que el Uruguay sepa valorarlas y preservarlas, pues constituirán en el porvenir un firmísimo título de su cultura artística.

Julio Payró, “Vida de santo y de héroe”, en: *Testamento Artístico*, Montevideo, 1974.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

I. ESCRITOS DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA.

- TORRES-GARCÍA, Joaquín. **El descubrimiento de sí mismo**. Gerona, Tipografía de Massó, 1917.
- **Estructura**. Montevideo, Ed. Alfar, 1935.
- **La tradición del hombre abstracto**. Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1938.
- **Manifiesto 2**. Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1938.
- **Metafísica de la Prehistoria Indoamericana**, Montevideo, 1939.
- **Historia de mi vida**. Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1939.
- **La Ciudad sin Nombre**. Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1941.
- **Mi opinión sobre la exposición de artistas norteamericanos**. Montevideo, La Industrial Gráfica Uruguaya, 1942
- **Universalismo Constructivo**. Contribución a la Unificación del Arte y la Cultura de América. Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944.
- **La Regla Abstracta**. Nueva Escuela de Arte del Uruguay. Pintura y Arte Constructivo. Contribución al Arte de las tres Américas. Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1946.
- **Mística de la Pintura**. Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1947.
- **Lo Aparente y lo Concreto en el Arte**. Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1947.
- **La Recuperación del Objeto**. Montevideo, Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, 1952.

II. REFERENCIAS SOBRE LA OBRA Y EL TALLER TORRES-GARCÍA.

- BATTEGAZZORE, Miguel Ángel. **La trama y los signos**. Maldonado, Imp. Gordon, 1999.
- BARNITZ, Jacqueline. "El Taller Torres-García: Un movimiento de artes aplicadas en Uruguay." En: **La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado**. Separata. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1991, p. 21-37.
- BENECH, Enrique y otros. "Una vivienda montevideana. Arq. Ernesto Leborgne. Calle Trabajo 2773." En: **Revista de la Facultad de Arquitectura 5**, Montevideo, 1964, p12-25.
- **Parque de esculturas. Edificio Libertad**. Montevideo, Ed. Dos Puntos, 1996.
- CÁCERES, Dr. Alfredo. **Joaquín Torres-García. Estudio psicológico y síntesis de crítica**. Montevideo, Imp. LIGU, 1941.
- DE TORRES, Cecilia. "La Escuela del Sur. El Taller Torres-García, 1943-1962." En: **La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado**. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1991.
- "Cronología. 1919-1956". En: **Julio Alpuy, Retrospectiva**. New York, Cecilia de Torres Ltd., 1999.
- "El color y la poesía en la obra de Francisco Matto, 1935-1945". En: **Francisco Matto, poesías y pinturas. 1935-1945**. New York, Cecilia de Torres Ltd., - Montevideo, Galería Oscar Prato, 2003.
- DIESTE, Eladio. "Torres-García y nuestra tierra". En: **Testamento artístico**. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1974, p. 201-210.
- FLO, Juan. "Significación de Torres-García". En: **Testamento artístico**. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1974, p. 11-50.
- "El Museo Torres-García." En: **Museo Torres García. 1990. Acervo de la Fundación**. Montevideo, Ed. Fundación Torres-García, 1990, p. 9-13.

- , "Torres-García: Desde Montevideo." En: **La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado. Separata**. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1991, p. 7-18.
- GARCÍA PUIG, María Jesús. **Joaquín Torres-García y el Universalismo Constructivo. La enseñanza del arte en Uruguay**. Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1990.
- GLIKBERG, Pola y LORENTE MOURELLE, Rafael. "Arte y arquitectura. El aporte de Joaquín Torres García. La vivienda Leborgne." En: revista **ELARQA 15. Generaciones del ladrillo I. Pioneros**. Montevideo, Ed. Dos Puntos, 1995.
- GRADOWCZYK, Mario. "Torres García: un constructor con maderas". En: **Aladdin Toys. Los juguetes de Torres García**. Valencia, IVAM Centre Julio González, 1997.
- HABER, Alicia. **José Gurvich. Un canto a la vida**. Montevideo, Mosca Hnos S. A. , 1999.
- , "Julio Alpuy, el artista en Nueva York." En: **Julio Alpuy. Retrospectiva**. New York, Cecilia de Torres Ltd, 1999.
- , **José Gurvich. Murales, esculturas y objetos**. Montevideo, Fundación José Gurvich, 2003.
- HERNANDEZ, Anheló. "Los Hombres Célebres y el Universalismo Constructivo." En: **Museo Torres García. 1990. Acervo de la Fundación**. Montevideo, Ed. Fundación Torres-García, 1990, p. 17-24.
- IGLESIAS, José María. "Vigencia de Torres-García". En: **Escuela del Sur: Taller Torres-García y su legado**. Madrid, Ed. Obra Social Caja Madrid, 1999, p. 7-9.
- MASLACH, Adolfo. **Joaquín Torres-García. Sol y luna del arcano**. Caracas, Ed. La Galaxia, 1998.
- ONETTI, Juan Carlos. "Torres-García en la soledad luminosa y fecunda de su vida." En: **Testamento artístico**. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1974, p. 51-57.
- PAYRÓ, Julio. Joaquín Torres García. En: **Pinacoteca de los Genios n.118**, Buenos Aires, Ed. CODEX, 1965.
- PELUFFO LINARI, Gabriel. "Significación de la ciudad en la pintura de Torres-García." En: Catálogo Exposición **Ciudad/Torres-García**. Montevideo, Ed. Fundación Torres-García, 1991.
- , **Historia de la Pintura Uruguaya.8. Torres-García: de Barcelona a París**. Montevideo, Ed. De la Banda Oriental, 1992.
- , **Historia de la Pintura Uruguaya.10. Joaquín Torres-García en Montevideo**. Montevideo, Ed. De la Banda Oriental, 1992.
- , "Héctor Ragni (1897-1952) Un artista sobre el puente Barcelona-Montevideo." En: Catálogo Exposición **Héctor Ragni**. Montevideo, Museo Torres García, 1997.
- , "La Tradición como Metáfora." En: **Escuela del Sur, Taller Torres-García y su legado**. Madrid, Ed. Obra Social Caja Madrid, 1999, p.10-11.
- PEREDA, Raquel. **Joaquín Torres-García**. Montevideo, Ed. Fundación Banco de Boston, 1991.
- PETRELLA, Carlos. **La propuesta educativa del Taller Torres García**. Montevideo, Ed. de la Plaza, 1996.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. "Re-positioning the South: The Legacy of El Taller Torres-García in Contemporary Latin American Art". En: **El Taller Torres-García. The School of the South and its Legacy**. Austin, University of Texas Press, 1992.
- ROVIRA ALHERS, Daniel. **Proximidades. Testimonios sobre José Gurvich**. Montevideo, Fundación José Gurvich, 2003.
- SCHAEFER, Claude. **Joaquín Torres-García**. Buenos Aires, Ed. Poseidón. 1945.
- VIGNOLO, Luis. "Reencuentro con la tradición española en la pintura de Torres-García". En: **Revista de la Facultad de Arquitectura 2**, Montevideo, 1960, p33-48.

III. REFERENCIAS NACIONALES ACERCA DE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA.

- BAYARDO, Nelson. **Hacia una autodidáctica dirigida: ideas sobre un modo posible de encarar la enseñanza en un Taller de Arquitectura.** Montevideo, Cuadernos de Facultad, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 1990.
- CALZAVARA, Pedro. "Año Introductorio: ¿Clonación o individuación creativa?." En: revista **DOMINO 2.** Montevideo, Ed. Dos Puntos, 1998, p 100-109.
- CAPANDEGUY, Diego. "Las ortodoxias de lo efímero. (Fragmentos sobre los campos proyectuales en la FAMU.1915-1993)". En: Grupo de viaje G87, Centro de Estudiantes de Arquitectura. **Amores de estudiante. Proyectos de la Facultad de Arquitectura de Montevideo.** Montevideo, 1994, p. 8-25.
- CEDA, "Mesa redonda, sobre línea teórica y sustento conceptual de los talleres". En: revista **TRAZO 27,** Centro de Estudiantes de Arquitectura, 1995, p. 26-34.
- CHAPPE PIRIZ, Walter. "Algunas ideas sobre la enseñanza de la arquitectura." En: **Revista de la Facultad de Arquitectura 3.** Montevideo, 1961, p89-104.
- DANZA, Marcelo-GARCÍA DALMÁS, Mauricio. **Montevideo 00.** Montevideo, Ed. Dos Puntos, 1998.
- FACULTAD DE ARQUITECTURA , UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA. **Plan de Estudios y Programas de las Materias.** Montevideo, 1953.
- GALUP, Jorge. "El instituto de Estética y Artes Plásticas y la Exposición de pintura mural". En: **Revista de la Facultad de Arquitectura 1.** Montevideo, 1958, p. 47-51.
- GILMET, Hugo. **Arquitectura al eje. La construcción teórica de los territorios de la arquitectura.** Montevideo, Ed. Trilce, 2001.
- GÓMEZ GAVAZZO, Carlos. **De la estética a la economía: 20%.** Montevideo, Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, s. f.
- PAYSSÉ REYES, Mario. "Un sistema de enseñanza y pedagogía." En: **Mario Payssé 1937/1967.** Montevideo, Imp. Uruguaya Colombino, 1968.
- PERDOMO, Ángela - VELÁZQUEZ, Raúl. **Método Didáctico y Evaluación de Resultados en una Enseñanza Masificada.** Montevideo, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Servicio Coordinador de Publicaciones, 1993.
- SCHEPS, Gustavo y otros. **REDES INVISIBLES. Interpretación del proceso de proyecto.** Montevideo, Taller Folco, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 1996.
- SERRALTA, Justino. **EI UNITOR.** Montevideo, Ed. Trilce, 1995.
- SPALLANZANI, Mario. **La creatividad descentrada.** Montevideo, Publicaciones Farq. , agosto 2000.
- SPRECHMANN, Thomas y otros. "1994: Experimentación y Espíritu Nuevo. Fragmentos de una práctica didáctica de la arquitectura. " En: revista **DOMINO 1.** Montevideo, Ed. Dos Puntos, 1998, p. 6-14.
- ". "Exploraciones desde un fin del mundo". En: Grupo de viaje G94, Centro de Estudiantes de Arquitectura, Taller Sprechmann, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, **NO PLACE. Viaje y seminario alrededor del mundo.** Montevideo, 2003, p. 24-35.
- SPRECHMANN, Thomas. "Trayectorias recientes en la enseñanza de la arquitectura contemporánea." En: Taller Sprechmann, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. **Explora (en la enseñanza de la arquitectura).** Porto Alegre, Ed. Ritter dos Reis, 2003, p. 20-31.

IV. REFERENCIAS INTERNACIONALES ACERCA DE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA.

ARCHITECTURAL ASSOCIATION. **AA files 40**. Londres, 1999.

----- **Prospectus 99/00**. Londres, 1999.

----- **Projects Review 99/00**. Londres, 2000.

----- **Projects Review 00/01**. Londres, 2001.

----- **AA files 43**. Londres, 2001.

DE GARAY, Graciela. "Mario Pani y la enseñanza de la arquitectura". En: revista **BITACORA 3**. México, Facultad de Arquitectura UNAM, 2000, p4-11.

GRADUATE SCHOOL OF ARCHITECTURE, PLANNING AND PRESERVATION, **Columbia University Bulletin 2000-2002**, Volume 34, Number 3. New York, 2000.

HERREROS, Juan. **Proyecto Docente**. (Concurso a plaza de Profesor titular de Universidad...) Madrid: multicopiado, ETSAM, 1995.

LE CORBUSIER. **Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura**. Buenos Aires, Ed. Infinito, 1959.

MALDONADO, Tomás. "¿Es aún vigente la Bauhaus?" En: **Revista de la Facultad de Arquitectura 7**. Montevideo, 1966, p 149-158.

QUARONI, Ludovico. **Proyectar un edificio, 8 lecciones de arquitectura**. Madrid, Ed. Xarait, 1980.

ROBBINS, Edward. **Why Architects Draw**. Massachusetts Institute of Technology, (USA), 1994.

SOUTHERN CALIFORNIA INSTITUTE OF ARCHITECTURE. **The View from Sci Arc**. Los Angeles, 1999.

WINGLER, Hans. **La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín (1919/1933)**. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1975.

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE TIPO METODOLÓGICO Y OTRAS.

AZARA, Pedro. **Imagen de lo invisible**. Barcelona, Ed. Anagrama SA, 1992.

BACHELARD, Gastón. **La poética del espacio**. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina SA, 2000.

CURTIS, William. **Le Corbusier, Ideas y Formas**. Madrid, Ed. Hermann Blume, 1987.

DANTO, Arthur. **Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia**. Barcelona, Ed. Pailós, 1999.

DE MICHELLI, Mario. **Las vanguardias artísticas del SXX**. Madrid, Ed. Alianza, 1979.

ECO, Umberto. **Cómo se hace una tesis**. Barcelona, Ed. Gedisa, 1997.

GHYKA, Matila. **Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes**. Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1953.

HOLL, Steven y otros. **Questions of Perception. Phenomenology of Architecture**. Tokio, a+u Publishing Co, Ltd., 1994.

JAEGER, Werner, **PAIDEIA. Los ideales de la cultura griega**. México, Fondo de Cultura Económica, 1942.

LIPOVETSKY, Gilles. **La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo**. Barcelona, Ed. Anagrama, 1986.

PRIGOGINE, Ilya. **¿Tan solo una ilusión? Una exploración del caos al orden**. Barcelona, Ed. Tusquets, 1983.

QUIVY, Raymond y otro. **Manual de investigación en Ciencias Sociales**. México, LIMUSA, 1992.

SUBIRATS, Eduardo. **La crisis de las vanguardias y la cultura moderna**. Madrid, Ed. Libertarias, 1985.

TSCHUMI, Bernard. **Architecture and Disjunction**. Cambridge, Massachusetts, the MIT Press, 1997.

INDICE DE IMÁGENES.

1. Joaquín Torres-García. Dibujo del libro *Universalismo Constructivo*, Lección 1: La liberación del artista, p. 39.
2. El Taller Torres-García en el Ateneo de Montevideo: Joaquín Torres-García y sus discípulos. Fotografía publicada en tapa de *Removedor* 20, Oct/Nov de 1947. Foto: Alfredo Testoni.
3. Joaquín Torres-García. Dibujo del libro *Universalismo Constructivo*, Lección 72: Pablo Picasso. p. 509.
4. *Pez constructivo*. Vivienda de Augusto Torres. Cúneo Perinetti (ex Itacurubí) 1365. Montevideo, 1963.
5. JTG. Dibujo del libro *Estructura*. Montevideo, 1935.
6. JTG. Dibujo del libro *Estructura*. Proceso de abstracción, pág.10.
7. JTG. *Salida y puesta del sol*. Detalle del libro manuscrito *La Tradición del Hombre Abstracto*. Montevideo, 1938.
8. Justino Serralta. Dibujo del libro *EL UNITOR*, Ed. Trilce, 1995.
9. JTG. Dibujo de la carátula del libro *Historia de mi vida*, 1937. Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1939.
10. JTG. *Almacén de Joaquín Torres*. Dibujo del libro *Historia de mi vida*, p. 21.
11. JTG. Dibujos del libro *Historia de mi vida*, p.132 y 133.
12. JTG. Dibujo de portada del libro manuscrito *La ciudad sin nombre*, 1941. Ed. Asociación de Arte Constructivo, 1941.
13. JTG. Boceto del *Monumento Cósmico* en el libro manuscrito *La ciudad sin nombre*, 1941.
14. JTG. *Monumento Cósmico*. Parque Rodó. Montevideo, 1938.
15. JTG. Detalle del *Monumento Cósmico*. Parque Rodó. Montevideo, 1938
16. JTG. Dibujo del libro *Universalismo Constructivo*, Lección 86: *Nuestro Concepto de Religión*. Montevideo, 1944, p.585.
17. JTG. Página manuscrita de *La Regla Abstracta*. Montevideo, 1946.
18. JTG. Logotipo de la AAC. Reproducido en *Círculo y Cuadrado* 1, mayo de 1936.
19. JTG. Nuevo logotipo de la AAC. Reproducido en *Círculo y Cuadrado* 7, set. de 1938.
20. Símbolo gráfico de la Bauhaus Estatal, según diseño de Oskar Schlemmer, utilizado desde 1922. Hans Wingler. *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín (1919/1933)*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1975, p.58.
21. Logotipo original de la revista *Cercle et Carré*, utilizado por Torres-García en los primeros números de *Círculo y Cuadrado* (1936-1938) editados en Montevideo.
22. Logotipo de la revista *Círculo y Cuadrado*, edición extraordinaria que reúne los números 8,9 y 10, editado en Montevideo, diciembre de 1943.
23. JTG. Dibujo reproducido en *Círculo y Cuadrado* 1, 1936.
24. JTG. Dibujo del libro *Universalismo Constructivo*, 1944, pág.218.
25. Foto de Joaquín Torres-García y los sólidos geométricos.
26. Foto de Joaquín Torres-García y sus alumnos. Publicada en tapa de *Removedor* No. 18, 1947.
27. Tapa de *Removedor* No. 14. Montevideo, ago-set-oct. de 1946.
28. JTG. Dibujo del *Universalismo Constructivo*. Lección 42: Punto de referencia en lo eterno, pág. 304.
29. Monumento funerario junto a la tumba de Joaquín Torres-García. Montevideo, Cementerio del Norte.
30. Taller Torres García en el Ateneo de Montevideo, 1950. Foto: Alfredo Testoni.
31. Tapa de *Removedor* No.28. Montevideo, Jul-Ago de 1953.
32. JTG. Dibujo del *Universalismo Constructivo*. Lección 96: El arte de los dementes, de los niños y de los modernos, pág. 651.

33. Julio Uruguay Alpuy en Montevideo. Noviembre de 2003.
34. Julio Uruguay Alpuy. Mural en el liceo Dámaso A. Larrañaga. Fotografía publicada en *Revista de la Facultad de Arquitectura 1*, Montevideo, 1958.
35. Julio Uruguay Alpuy en Montevideo. Noviembre de 2003
36. Anheló Hernández. Grabado reproducido en tapa de revista *Removedor 23*, Montevideo, 1949.
37. Edgardo Ribeiro en su casa-taller de Maldonado, Uruguay. Enero de 2004.
38. Edgardo Ribeiro. Detalle de *Mural* en Estación Ancap de Gorlero, Punta del Este, Uruguay, 1946.
39. Edgardo Ribeiro. Mural en Estación Ancap, obra del arq. Rafael Lorente Escudero, Av. Gorlero, Punta del Este, Uruguay, diciembre de 1946.
40. Antonio Pezzino en Montevideo. Diciembre de 2003.
41. Postal enviada por Gonzalo Fonseca a Antonio Pezzino, desde Arles, en el año 1952.
42. Julio Mancebo en su casa-taller, en el Cerro de Montevideo. Diciembre de 2003.
43. Julio Mancebo. Acceso a su casa-taller del Cerro de Montevideo. Integración de *mural constructivo*.
44. Julio Mancebo. *Mural constructivo* ubicado en el acceso a la casa-taller del artista.
45. Dumas Oroño en su taller, Montevideo. Diciembre de 2003.
46. Dumas Oroño. *Mural* en hormigón vibrado, 35mx2m, Galerías Costa, 18 de Julio 1550, Montevideo, 1968.
47. Dumas Oroño. *Reja* en hierro, casa propia, 1966.
48. Arqs. Bogliaccini, Oreggioni y Tealdi. *Casa-Taller Dumas Oroño*, Enrique Guarnero 3962, Montevideo, 1966.
49. Arqs. Bogliaccini, Oreggioni y Tealdi. *Casa-Taller Dumas Oroño*. Fachada interior. Montevideo, 1966.
50. Dumas Oroño. *Vitral*, casa propia, 1966.
51. Linda Kohen, Oleos de la serie *El Gran Biombo*, expuesta en Montevideo, agosto de 2001.
52. Olga Piria en Montevideo. Entrevista realizada en febrero de 2004.
53. Olga Piria/Carlos Jauregui, joyas. *Pulsera constructiva*. Colección particular.
54. Olga Piria/Carlos Jauregui, joyas. *Pendiente constructivo*. Colección particular.
55. Le Corbusier. Dibujo del libro: *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. París, 1957.
56. *Reja*. Acceso a vivienda-taller de Augusto Torres. Cúneo Perinetti (ex Itacurubí) 1365. Montevideo.
57. Bernard Tschumi. *The Manhattan Transcripts*, Episode 4: The Block, 1981.
58. Arqs. Luis Surraco y Sara Morialdo, MSP. *Pabellón Martirené* del Hospital Saint Bois.
59. Alceu Ribeiro. *Ciudad*. Mural del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, 1944. Ubicación : oficina de RX. Área: 1.02 x 2.60m. Montevideo, 27 de noviembre de 2003.
60. Horacio Torres. *Hombre*. Mural del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, 1944. Ubicación : Traumatología. Área: 1.90 x 2.00m. Montevideo, 27 de noviembre de 2003.
61. Arq. Luis San Vicente. *Herramientas*. Mural del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, 1944. Ubicación: Sala de Traumatología. Área: 1,90 x 2,05m. Montevideo, 27 de noviembre de 2003.
62. Jorge Echenique y Osvaldo. *Taller de Restauración* de ANTEL Paso Molino. Montevideo, octubre de 2003.
63. Day Man Antúnez. *Ciudad*. Mural del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, 1944. Ubicación: Taller de Restauración de ANTEL. Área: 1,90 x 2,75m. Montevideo, octubre de 2003.
64. Héctor Ragni. *Herramientas*. Mural del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, 1944. Ubicación: Torre de las Telecomunicaciones de ANTEL. Área: 1,35 x 2,81m. Montevideo, Octubre de 2003.

AGRADECIMIENTOS.

Manuel Aguiar
Julio Alpuy
Pedro Azara
Lara Badt
Miguel Battegazzore
Enrique Benech
Pedro Calzavara
Diego Capandeguy
Ariel Cuadro
Juan Chamlian
Marcelo Danza
Silvia de los Santos
Laura Domingo
Jorge Echenique
Gabriel Fernández
Horacio Flora
Enrique Goñi
Anheló Hernández
Linda Kohen
Julio Mancebo
Dumas Oroño
Angela Perdomo
Antonio Pezzino
Olga Piria
Joaquín Ragni
Edgardo Ribeiro
Jorge Segovia
Sandra Segovia
Thomas Sprechmann
Joseph Vechtas
Rodolfo Visca
Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Montevideo.
Biblioteca de la Universidad Católica del Uruguay. Montevideo.
Biblioteca Nacional. Montevideo.
Café Sucre-Salé.
Galería Oscar Prato.
Librería Linardi y Risso.
Museo Torres-García.