

JOAQUÍN TORRES–GARCÍA Y JORGE OTEIZA: LA ACTUALIDAD DE LOS PROYECTOS MODERNISTAS DESDE LAS ORILLAS TRANSATLÁNTICAS^{1,2}

JOAQUÍN TORRES–GARCÍA AND JORGE OTEIZA:
ACTUALITY OF MODERNIST PROJECTS FROM TRANSATLANTIC SHORES

ELIXABETE ANSA GOICOECHEA

Elixabete Ansa Goicoechea³
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Resumen

Este artículo problematiza el reciente interés global en los proyectos modernistas periféricos a propósito de dos figuras cuyas trayectorias se interrelacionan en la segunda mitad de la década de 1930: Joaquín Torres–García (1874–1949) y Jorge Oteiza (1908–2003). Las obras de ambos han sido últimamente expuestas dentro del circuito artístico global y es la intención de este artículo problematizar dichas apuestas tomando como punto de partida la influencia que Torres–García tuvo en Oteiza. Para ello se analiza la actualidad que para Andreas Huyssen tiene el concepto de “modernismo” y se valora la advertencia que postulaba Jürgen Habermas a comienzos de los ochenta; a saber, que la modernidad es “un proyecto incompleto”. El propósito es visibilizar la “orilla” de los principales discursos sobre la circulación y exposición de los modernismos periféricos en el circuito artístico global, entendiendo por “orilla” los lugares que escapan a la lógica imperial de acumulación tardo-capitalista.

Palabras clave

globalización; modernismos; Oteiza; Torres–García

Abstract

This article problematizes the recent interest on the peripheral modernist projects of two key artistic figures with an interrelated trajectory in the second half of the 1930s: Joaquín Torres–García (1874–1949) and Jorge Oteiza (1908–2003). The artistic work of both authors has lately been exposed within the global artistic circuit, and it is the goal of this article to analyze such endeavors taking as a starting point the influence Torres García had on Oteiza. In order to do so, I will base my readings on Andreas Huyssen’s concept of “modernism” as well as Jürgen Habermas’s postulate at the beginning of the 1980s: the hypothesis that modernity is “an unfinished project”. My goal is to unveil what we call the “shores” of official global discourses and exhibitions on peripheral modernisms. By “shores” I understand the sites that scape the imperial logic of late-capitalist accumulation.

Keywords

globalization; modernisms; Oteiza; Torres–García

ELIXABETE ANSA GOICOECHEA

Cómo citar este artículo: Ansa, E. (2019). Joaquín Torres García y Jorge Oteiza: la actualidad de los proyectos modernistas desde las orillas transatlánticas. *Revista 180*, 43, 28–37. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-43.\(2019\).art-557](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-43.(2019).art-557)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-43.\(2019\).art-557](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-43.(2019).art-557)

Introducción: el re-aparecer de los modernismos artísticos

Desde hace aproximadamente cinco años se está llevando a cabo un proceso de revisión importante del canon artístico del arte contemporáneo partiendo con las propuestas modernistas de fines del siglo XIX. Para elaborar una visión crítica al respecto nos gustaría comenzar situando la importancia de volver a hablar del arte modernista en la actualidad. Para ello nos valemos del pensamiento de Jürgen Habermas y la actualización de sus presupuestos en el trabajo crítico de Andreas Huyssen. Este diálogo proporciona la posibilidad de responder críticamente a los proyectos curatoriales globales que tienen el propósito de situar a América Latina dentro del canon universal del arte contemporáneo, y de ubicar con precisión el lugar de Joaquín Torres-García y Jorge Oteiza en dichas propuestas.

A comienzos de la década de los ochenta, década que supone en su término el fin de la Guerra Fría, pero también la inauguración de las democracias neoliberales con el acuerdo entre Margaret Thatcher, Edmund Kohl y Ronald Reagan (Harvey, 2005); Jürgen Habermas advertía del consenso que existía tanto en los pensadores críticos del *status quo* del momento como en los conservadores que promovían el desarrollo de la economía neoliberal, sobre la necesidad de alejarse o de pronunciar como obsoleto el proyecto de la “modernidad cultural”. Este fue definido por Habermas, citando a Max Weber, como “la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se escindieron” (Habermas, 1989, p. 139). A esta división tripartita de la cultura moderna le sigue el concepto de autonomía de la obra de arte que, como sabemos, las vanguardias históricas intentarían desmantelar. Habermas explica que el fracaso de la negación que las vanguardias históricas promulgaban se debía a dos errores concretos: a la dispersión de las voces de negación una vez que se postulaba la destrucción de la esfera cultural autónoma y a la falta de relación entre las expresiones (anti)estéticas y las otras dos esferas de la cultura: los problemas del conocimiento y las expectativas morales. Habermas lo expresa así:

[L]a existencia racionalizada no puede salvarse del empobrecimiento cultural solo a través de la apertura de una de las esferas —en este caso, el arte— y, en consecuencia, abriendo los accesos a solo uno de los conjuntos de conocimiento especializado. La rebelión surrealista reemplazaba a solo una abstracción (p.141).

La apuesta habermasiana frente a estos errores no es desechar el proyecto de negación de las vanguardias, sino aprender de ellas y postular más que el carácter de vanguardia de las mismas (en su esfera autónoma), el ejercicio de vinculación necesaria que estas postulaban entre las diferentes esferas de la cultura:

[L]a experiencia estética no solo renueva la interpretación de las necesidades a cuya luz percibimos el mundo, sino que penetra todas nuestras significaciones cognitivas y nuestras esperanzas normativas cambiando el modo en que todos estos momentos se refieren entre sí... En una palabra: el proyecto de la modernidad todavía no se ha realizado. Y la recepción del arte es sólo uno de sus proyectos. El proyecto intenta volver a vincular diferenciadamente a la cultura moderna con la práctica cotidiana que todavía depende de sus herencias vitales, pero que se empobrece si se la limita al tradicionalismo (p. 143).

Si Habermas nos habla de la necesidad de continuar problematizando la relación de las tres esferas de la modernidad cultural, Andreas Huyssen plantea el regreso al concepto de “modernismo” desde la crítica poscolonial. En *Modernidad después de la posmodernidad* (2011), y más concretamente en el capítulo “Geografías del modernismo”, Huyssen parte por un lado instalando el debate en la actualidad global y neoliberal y, por otro, evidenciando la necesidad de seguir pensando el arte y las expresiones culturales, como lo hiciera Habermas, dentro de los postulados modernistas; es decir, problematizando las jerarquías en las relaciones de valor de las prácticas culturales teniendo en cuenta la especificidad del medio en el que se expresan dichas prácticas; cuestionando la relación (an)estética entre espectador y práctica cultural; prestando atención a las formas en que las prácticas y los productos culturales se relacionan con los discursos sobre lo político y lo social dentro del marco nacional, local, así como en el intercambio transnacional; y exigiendo un rigor precisamente en el análisis transnacional (matizando las conexiones transnacionales) e interdisciplinario (Huyssen, 2011). En los discursos y obras artísticas que analizamos en este artículo, el arte está pensando de manera interrelacionada con las otras dos esferas que precisaba Habermas, las cuales son replanteadas por Huyssen como primordiales en la actualidad global en la medida en que los discursos y exhibiciones de arte pongan en evidencia (o no) la necesidad de pensarse como esferas en contigua relación con lo político y lo social.

En lo que respecta la producción artística latinoamericana, la posibilidad de volver a pensar los modernismos en el arte, así como sus relaciones

con lo político y social, ha estado marcada de manera especialmente relevante a partir de la exposición que curó Catherine Grenier en el Centre Pompidou (París), bajo el título “Modernidades plurales desde 1905 a 1970” (23 de octubre 2013 - 26 de enero 2015). Como matizó el propio director del Centre Pompidou, Alain Seban (2015), esta exposición se concibe como una “exposición-manifiesto” con la que el Centro se “hace global”, es decir, “toma la globalización de la escena artística como un tema de reflexión central” (s.p). En esta perspectiva global prima principalmente una apertura multicultural cuantitativa: más que plantear un cuestionamiento al espacio museal moderno o a la mediación en el despliegue de obras, se busca enfatizar una práctica que podríamos calificar como neocolonial al centrarse sobre todo en añadir “diversidad” al canon artístico del modernismo; es decir, prima la razón imperial de expandir el canon de obras modernistas. En lugar de pensar una relación internacional entre patrimonios artísticos interestatales, se trata de mostrar con esta exhibición las capacidades exhibitivas teniendo en cuenta las relaciones de redes artísticas supranacionales inscritas en una lógica económica tardo-capitalista:

Esto [el carácter global del museo] significa reestructurarlo, buscando nuevas formas de ampliar la colección. Hemos decidido poner el acento en la investigación y la cooperación, lo cual nos permite construir redes de asociación [“partnership networks”] a través de todo el mundo. Este acercamiento abierto se expresa en la administración [“management”] dinámica de las colecciones y el deseo de apertura hacia países no occidentales (Seban, 2015, s.p)⁴.

Según el autor, América Latina ocupa un interés central en esta red de asociación global:

El arte de América Latina está presente en muchas secciones de la exhibición: ‘Composición universal’, ‘Antropofagia’, ‘Indigenismo’, ‘Art Deco’, ‘Totemismo’, ‘Arquitectura latinoamericana’, ‘Arte kinético’, y en varias salas monográficas. La exhibición revela claramente la importancia en esta área al albergar 740 obras de 176 artistas de 13 países diferentes, incluyendo las importantes colecciones históricas de Joaquín Torres-García, Wilfredo Lam y Roberto Matta. Recientemente se han sumado a la colección dos donaciones excepcionales del artista Gyula Kosice y la Fundación de Jesús Rafael Soto, así como una gran cantidad de donaciones privadas de obras kinéticas y conceptuales. Puede verse todo esto en la exhibición (s.p.).

La revisión del modernismo tradicional eurocéntrico significa, según esta concepción, ampliar el elenco de obras que podríamos denominar “modernistas” bajo la premisa de estar rompiendo con la “uniformidad”, “linearidad” y la narración “progresista” propuesta tradicionalmente por los museos de Occidente. Queda preguntarse, sin embargo, por el abrazo abierto a la categoría de lo “global” y a las redes supranacionales que sustentan económicamente la posibilidad de llevar a cabo esta exposición sin alterar, al menos en el modo en que se exponen las obras (un modo tradicionalmente moderno), precisamente aquellos aspectos que Huyssen valora como imprescindibles en el retorno del modernismo como concepto, sobre todo la necesidad de problematizar las jerarquías en las relaciones de valor de las prácticas culturales y la de problematizar la relación estética entre obra y espectador. Las salas del Centre Pompidou acogen las 1.000 obras que componen la exposición de manera “tradicional”, es decir, están expuestas en las paredes creando relaciones de diversa índole con el conjunto de obras que compone cada sala. Más allá de los estudios realizados por especialistas que forman el catálogo detallado de la exposición, no hay en el ejercicio de exposición una ruptura con la desaturización (Benjamin, 1989; Déotte, 1998) propia del museo moderno, con la expresa salvedad de que ahora el museo moderno se piensa como plenamente integrado en los circuitos de circulación artística transnacional, según lo mencionado por el director del centro. Es esta relación contigua y no problematizada entre exposición moderna y posmoderna la que nos gustaría cuestionar en este artículo.

Tanto Torres-García como Oteiza han tenido sus exposiciones individuales y compartidas desde el año 2015, y en ellas la palabra modernidad o moderno está presente como problemática; Torres-García en la mayor retrospectiva que el MoMa le ha conferido hasta el momento, con el título “Un moderno en la Arcadia” (25 de octubre, 2015 - 15 de febrero, 2016), y Oteiza —después de que la Fundación Guggenheim le confiriera una retrospectiva en 2004 en Bilbao, bajo el título “Mito y modernidad”—en una exposición compartida en el Museo San Telmo de San Sebastián problematizando el mismo concepto: una modernidad singular (1925-1936) (4 de noviembre del 2016 - 5 de febrero del 2017). Esta fue una muestra comisariada por Peio Aguirre que revisó la producción artística vasca en el entorno urbano de la capital guipuzcoana en el período que especifica. Se comienza con un breve análisis de esta última exposición para luego, relacionarla con la exposición de Torres-García y la posibilidad de pensar los (des)encuentros entre ambos autores a propósito de los intereses globales mencionados.

Jorge Oteiza hacia América Latina

La visión revisionista de los presupuestos modernistas que ofrece Peio Aguirre (2016) rompe, como lo hace Grenier (2014) con cronologías evolucionistas de la historia del arte, pero mantiene hasta cierto punto el inconsciente imperial de las lecturas tradicionales de los modernismos europeos. La arquitectura, fotografía, pintura, escultura, collage, cartelería, etc. experimentaron un desarrollo sin parangón en San Sebastián, capital veraniega española en las primeras décadas del siglo XX, auspiciados por el Ateneo Guipuzcoano en 1930-1931, la formación de G.A.T.E.P.A.C Norte (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, de San Sebastián y Bilbao) y la conformación de la Sociedad de Amigos del Arte GU [Nosotros] (1934-1936), acogiendo los ecos de la revolución cultural de la República de Weimar (1919-1933) y el auge cultural de la Segunda República española (1931-1936). Para abarcar esta producción, principalmente acotada al desarrollo de la arquitectura y la fotografía, Aguirre hace uso del concepto “modernidad singular” del crítico Fredric Jameson explicando que “el momento de la ‘modernidad’ implica siempre que la conciencia individual y colectiva perciba un instante de ruptura o discontinuidad con respecto al tiempo histórico” (Aguirre 2016, p. 36). En este surgir de la conciencia de ruptura, Aguirre propone interpretar la modernidad artística donostiarra como un concepto que desafía el orden cronológico evolucionista, para lo cual, destaca la figura de Oteiza, quien ofrece un puente entre la década de los treinta y los cincuenta:

[E]s preciso reconocer una de las características de la temporalidad moderna, que no cesa de reproducirse; a saber, la “cíclica” o aquella que se refiere al continuo retorno. Si bien el interés de la vanguardia donostiarra para la vanguardia española sienta un precedente sin parangón, para el arte vasco del siglo XX, propiciará un renacimiento cultural moderno tres décadas después, en los cincuenta y sesenta, a través de la figura mediadora de Jorge Oteiza y la llamada Escuela Vasca. En una visión de paralaje, y contemplando en su conjunto, la singularidad está entonces en la relación dialéctica entre ambos momentos históricos —la generación de los treinta y la de los sesenta— y entre dos colectividades enmarcadas y condicionadas por el devenir de la historia.

La secuencia entre una primera y una segunda modernidad señala un capítulo dentro de la vanguardia española y la modernidad occidental que por propio derecho merece atención: un arte específicamente vasco. La inserción de lo vernáculo en el canon universal es, de hecho, uno de los trasuntos más genuinos de toda esta temática de la modernidad y, si bien lo general y lo universal son una manera de dar sentido a los particulares, es a través del

despliegue minucioso de estos —atravesándolos en su complejidad— que podemos acceder a obtener una imagen de conjunto, universal o general (Aguirre, 2016, pp. 36-37).

Efectivamente, la ruptura de conciencia de la modernidad artística vasca, lejos de ser un momento originario o completado en la década de los treinta es, como especifica Aguirre, una construcción que abarca también la década de los cincuenta, y no es un proceso obsoleto ni homogéneo sino continuamente contrastado.

Si bien simpatizamos con la necesidad de problematizar las lecturas historicistas que mantienen un orden cronológico evolucionista en las principales narraciones de producción cultural modernista, nos parece que el puente que señala Aguirre sobre la base de la figura de Oteiza deja sin problematizar un punto ciego: la producción ensayística y artística de Oteiza en la segunda mitad de los treinta y los cuarenta, producción que realiza mientras reside en Buenos Aires, Chile y Colombia. El puente que se escoge narrar dejando de lado América Latina enfatiza además, en esta lectura de Aguirre, “la inserción de lo vernáculo [vasco] en el canon universal” (p. 37), una temática imprescindible que ha de matizarse si no se quiere caer en las tradicionales retóricas binarias entre “centro” vs. “periferia”, las cuales impregnarían el tiempo moderno vasco de un complejo de inferioridad. O lo que es lo mismo, de un (deseo) inconsciente imperial en cuanto siempre se mostrarían, como lo hace la exposición, como una producción en la que también se encontraba todo aquello que se consideraba parte de la producción artística de vanguardia (occidental), sobre todo en su desarrollo técnico: el arquitecto José Manuel Aizpurua ya producía diseños propios de la Bauhaus —Walter Gropius dio una conferencia en San Sebastián—, Aizpurua ya tenía una visión fotográfica cercana a la así llamada “Nueva objetividad”, en Nicolás Lekuona ya se daba una interesantísima producción del collage, etc. Uno podría argüir que la cronología elegida y los horizontes geopolíticos que proyecta la curaduría dejan en el ostracismo otras lecturas que partan por exponer una modernidad singular que ponga en diálogo el País Vasco con América Latina en su paridad a la hora de crear conciencia de ruptura con el tiempo historicista del capitalismo moderno.

Con esto último no estaríamos más que dando visibilidad a un proyecto que el propio Oteiza exponía públicamente en su residencia en América Latina, ya que en las conferencias que dictó en Buenos Aires y Chile, matiza abierta y directamente:

Hemos salido no como representación de nada, sino como una parte viva de nuestra juventud Renacentista [vasca] en busca del hecho estético,

del signo, de los renacimientos de las culturas Precolombianas y en iniciación de un intercambio artístico con los pueblos —y no con sus escaparates oficiales— que tenemos que visitar (Fernández, Moya y Alix, 2010, p. 119).

Las esculturas precolombinas y el constructivismo marcan los principales intereses de Oteiza en América Latina y los que posteriormente orientarán su obra. Antes de su partida podemos matizar que el escultor pertenece a un grupo de artistas que no se forma en París; es decir, crea su obra dentro de España, como lo hiciera la Escuela de Vallecas, promovida por el también escultor Alberto Sánchez —a quien admira y dedica varias referencias en sus textos, incluyendo un ensayo completo que sale publicado en el primer número de la revista *Arquitectura de Chile* (1935)—. Afín a la idea de reforzar lo español frente al cosmopolitanismo francés, Alberto Sánchez propone con la Escuela de Vallecas

... la nacionalización de la vanguardia española... una estética telúrica, matérica y campesina que simbolizara la esencia de la España plebeya... [... Sánchez] era militante comunista y un sindicalista muy popular, opuesto al cosmopolitismo estético. Reivindicaba el retorno a la tierra y al mundo campesino (Martínez Gorriarán, 1989, p. 40).

En la modernidad singular vasca de comienzos del siglo XX, el interés por lo popular se identifica sobre todo con la segunda generación de artistas que provienen precisamente de la provincia: Jorge Oteiza, Narkis Balenciaga, Nicolás Lekuona y José Sarriegui (Moya 2010, p. 143). En el caso particular de Oteiza, la “estética telúrica, matérica y campesina” de Sánchez resuena fuerte en su obra escultórica, ya que en el período de preguerra a Oteiza le interesan los materiales poco intervenidos, con bajo relieve, y totalmente cerrados (Figura 1). Lejos, sin embargo, de posicionarse rotundamente en “el campo”, Oteiza no descarta la experimentación formal y temática que desde la cultura vasca y a propósito del ambiente de optimismo cultural propio de los años de la República, se estaba llevando a cabo en los jóvenes autores “provincianos” vascos, sobre todo pretendido provocar una fuga con respecto al costumbrismo folclórico típicamente vasco de generaciones anteriores.

(DES)ENCUENTROS MODERNISTAS: OTEIZA Y TORRES-GARCÍA

Es a propósito de esta fuga que le interesa la tensión primitivo-moderna que encontramos en autores como Torres-García. Rosalind Krauss (2015) decía de las estructuras reticulares, desde Malevich hasta Mondrian —autores “periféricos” como Torres-García no constan en su análisis—, que albergaban una tensión paradójica



Figura 1. *Figura comprendiendo políticamente* (Oteiza, 1935). Cemento coloreado, 43,5 x 32,5 x 25 cm.

entre la apariencia propia de la razón (ilustrada) y el discurso mítico-espiritual. Efectivamente, en Torres-García las retículas albergan una forma racional moderna —a Torres-García le interesaba que el arte se pusiera al día con los avances tecnológicos y sociales de la modernidad—, a la vez que buscan dar cabida, como especifica en las conferencias del universalismo constructivo, a una espiritualidad entrada en crisis por la modernidad secular.

Espiritual y formalmente, Oteiza va a seguir por esta vía. Si bien todavía sus obras están cargadas de una figuración matérica clara, la geometría se irá imponiendo como eje central en un continuo vaciar matérico que empezará a llevar a cabo en pocos años. Fernando Golvano (2013) resume de la siguiente manera las principales influencias de Torres-García en Oteiza:

- 1) el concepto de estructura del uruguayo —principal concepto de la estética de Torres-García—,
- 2) “la defensa de un arte concreto, abstracto y constructivo que se haga real como arte popular y que sea a la vez universal y elevado... [y 3]] [r]especto de la dialéctica de la evolución del arte y de su telos inmanente, ambos participarían de un manifiesto hegeliano” (p. 26).

Teniendo en cuenta esta influencia, nos interesa precisar justamente el concepto que acoge a estos tres aspectos y que influye a Oteiza de manera más notoria: el concepto

de estructura, que sirve como síntesis de lo popular local y universal y que, más que adherirse, proponemos que pone en tensión la teleología hegeliana. En “El nuevo arte de América”, conferencia dictada en diciembre de 1942, Torres-García relata así la relación con la producción local americana:

El que queramos dar a nuestro arte un rumbo bien concreto en tal sentido [vuelta a la tradición del Continente], no quiere decir que tengamos que meterlo como en un molde, que tengamos que elaborarlo con el pensamiento, en fin, fabricarlo, como se suele decir. Nada de eso. Pensar sí, mucho, meditar sobre todo esto, ajustar la conducta, vivir en ese gran pensamiento de América; eso sí. Pero, luego, al ponernos a trabajar en nuestro arte, olvidarlo todo. Tratar, como siempre, de hacer una estructura, solo una estructura, dejándonos guiar por nuestro sentir (Torres-García, 1984, p. 819).

Pocos años antes de esta conferencia, Torres-García realiza lo que podríamos llamar la versión artística de este ejercicio mnemónico, cuadros que desde 1935 a 1938 hacen aparecer llenos de actualidad estructural los muros de la arquitectura propia del altiplano peruano (Figura 2).

En Oteiza encontraremos un ejercicio similar a partir del concepto de “desocupación del espacio” y las estructuras que inspiran dicha composición, como son los cromlech neolíticos vascos (Figura 3).

Es una estética mnemónica que, en el caso de Torres-García, Luis Pérez-Oramas contextualiza acertadamente a propósito de la última retrospectiva que el MoMA le ha concedido al escultor uruguayo, y que nos interesa rescatar para matizar la posición estética de Oteiza:

... Torres-García se inscribía en una reivindicación de memoria, y se hacía contemporáneo espiritual de los complejos trabajos de Mnemosyne que, de Franz Boas a Aby Warburg, de Carl Einstein a Carl Jung, de Walter Benjamin a Ernst Cassirer, por aquellos años, bajo una multiforme arqueología de la memoria de las formas y de su anacrónica recurrencia, marcaba una tendencia en sordina, a contrapelo de las vanguardias historicistas, a contrapelo de cierto mesiánico progresismo moderno (Pérez-Oramas 2016, p. 12)

Atendiendo a esta lectura anacrónica en la obra de Torres-García, observamos que su estética está tramada por una contradicción que Oteiza pudo haber heredado de aquella estancia en los círculos intelectuales argentinos, chilenos y colombianos, a saber, la tensión entre la adhesión a un historicismo artístico en sus ensayos estéticos, donde el arte es

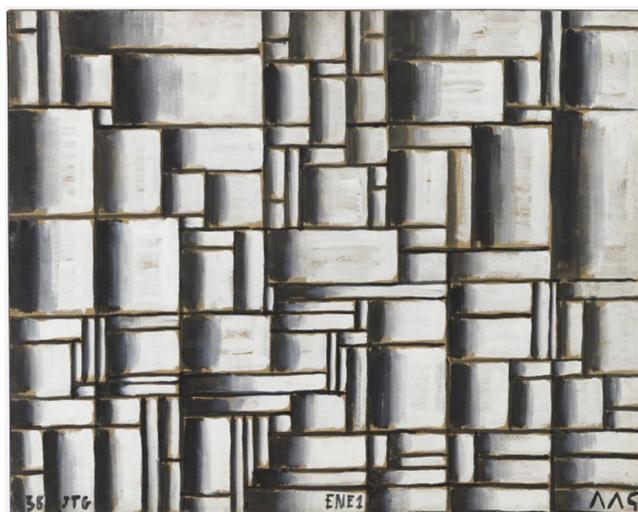


Figura 2. *Construcción en blanco y negro* (Torres-García, 1938). Óleo en papel, 80,7 x 102 cm.

Fuente: Fotografía de Joaquín Torres-García: “The Arcadian Modern”.



Figura 3. *Suspensión vacía. Estela funeraria* (Oteiza, 1957). Soldadura en chapa de hierro, 51,5 x 65 x 42,5 cm.

revisado siguiendo una dialéctica teleológica hegeliana, y el impulso anacrónico de querer hacer aparecer en el presente una estética arcaica. Sin embargo, en Torres-García el aparecer mnemónico no está en absoluto en contradicción con la modernidad capitalista (Figura 4).

Sus locomotoras, transatlánticos, relojes o fachadas urbanas comparten retículas de manera transversal con peces, máscaras primitivas, animales, estrellas, lunas y soles cósmicos de un tiempo “arcaico”, más propio de los intereses que el movimiento noucentista catalán tenía en la antigua Grecia —y que Torres-García admiró como atestiguan sus frescos para el Saló de Sant Jordi, en el Palau de la Generalitat de Catalunya (volveré precisamente a este punto al final del ensayo)—, o de los intereses diversos del propio pintor en sus búsquedas

“arqueológicas” por la imaginería de culturas egipcias, cristianas, asiáticas, etc.⁵. A Oteiza más que la imaginería simbólica y diagramática de las culturas, le interesa el espacio y, concretamente, la falta del mismo dentro de la vorágine a la que la modernidad capitalista somete a los pueblos. Quizás sea esta la gran diferencia entre Torres-García y Oteiza: Torres-García piensa el arte y la Escuela

al capitalismo (Crispiani, 2011). En su conferencia “Geometría, creación, proporción”, de febrero de 1935, mientras Oteiza residía en América Latina, Torres-García propone abiertamente el más allá de la tradición estética kantiana: un modernismo que desafíe las jerarquías de valor tradicionales entre arte superior o culto y la objetualidad cotidiana; un exceso modernista que haga del arte el elemento constructivo objetual por excelencia:

Porque como todo arte que tiene un fundamento universal (quiero decir que no esté basado en algo muy de momento o de carácter personal), tiene que ser un gran movimiento completo y por esto afectar, no solo a las otras artes, sino más directamente a aplicaciones a diversos fines (como fue siempre): pintura mural, vidrio, mosaico, tejido, cerámica, talla de madera, muebles; es decir, toda suerte de objetos, sean o no útiles, y entonces (fijarse bien en esto), quedando abolidas totalmente las llamadas artes superiores (la pintura y escultura propiamente dichas, invención renacentista), porque (y fijarse bien en esto también) el arte no solo ha de tener su base en la entraña de la idea del universo sino también en la realidad de la vida y por esto debe servir, debe ser más que un puro lujo, un puro adorno, una vanidad... (Torres-García, 1984, p. 210).

Aquí encontramos el origen genealógico de lo que el Arte Concreto-Invención hace suyo y Oteiza observa con admiración (aunque no sin reticencia) antes de regresar a España (1949). Figuras como la de Tomás Maldonado en la dirección de la Escuela Superior de Diseño de Ulm (Alemania) le suponen, como lo expresarán posteriormente los neo-concretos brasileños en su manifiesto (con quienes dialogará Oteiza a fines de los cincuenta), una alianza en exceso mecanicista para el arte (Oteiza, 1963) y sin embargo, son a su vez referentes con los que Oteiza establece un diálogo imprescindible que tiene la relación entre arte y diseño, entendida como una relación que pone al arte en el eje de estructuración y “transformación” social principal, su eje de proyección más importante. Lo que Torres-García postula en “Geometría, creación, proporción” abre en el arte constructivo latinoamericano un lugar de interrelación artística singular en los procesos de modernización latinoamericanos. Aquí el arte no se postula como una única esfera autónoma y propone en un momento histórico determinante para América Latina una labor de integración otra en el desarrollo de la modernidad.

Figura 4. *Constructive composition* (Torres García, 1943). Óleo sobre lienzo, 68,5 x 77 cm.

del Sur dentro de los procesos de modernización sociales —sospechando por lo tanto, del impulso destructivo del imaginario utópico surrealista como indica en sus conferencias (Torres-García, 1984)— y, por el contrario, Oteiza rechaza firmemente la alienación capitalista moderna en sus intereses estético-espirituales. Por otro lado, quizás sea el interés en el espacio, paradójicamente, el motivo por el cual de toda la producción concreto-geométrica que se llevará a cabo en el Cono Sur (Asociación Arte Concreto Invención, grupo MADÍ, etc.), a Oteiza le interesa Torres-García —y, también Lucio Fontana—, precisamente porque frente a la opción más plana de los primeros, Torres-García deja aparecer incluso en su pintura más abstracta, como son los bloques y formas en blanco y negro de los años 1935-1938 (Figura 2), una sensación de fondo o relieve.

Para Oteiza el encuentro con Torres-García, después de su relación con los decembristas en Chile (Ansa Goicoechea, 2019) y ad portas la producción concreto-inventiva en Argentina, abre la necesidad de pensar la posibilidad del arte de “transformar el mundo” vis-à-vis los horizontes de transformación social alternativos

Como un ejemplo importante de esta posibilidad mencionamos a uno de los discípulos de Tomás Maldonado, Gui Bonsiepe, quien se integra en 1972 a los procesos de transformación productiva en el Comité de Investigaciones Tecnológicas de Chile (Intec), dependiente de la Corporación de Fomento de la Producción de Chile

(Corfo), un lugar clave en el establecimiento de una economía planificada como reemplazo a la economía de mercado existente. Alejandro Crispiani matiza así este momento singular:

Bonsiepe considera que en la sociedad del capitalismo avanzado, con estándares de consumo tan altos como extendidos, y con un proletariado que no se reconoce como tal, el diseño industrial como styling, como estetización del producto, responde a una lógica demasiado fuerte y que tiende a usurpar, con la sola contención del propio diseñador, toda su razón de ser como disciplina. Pero ya hemos visto que lo que vale para las sociedades del capitalismo avanzado no vale para todo el planeta. También Marcuse había constatado que a partir de la segunda posguerra el gran rechazo había comenzado a conocer otros escenarios y que a finales de la década de 1960 presentaba formas variadas, esta vez en aquellos países que, en el contexto del 'dominio mundial del capitalismo' habían pasado a ocupar el papel que el proletariado jugaba frente a la burguesía en la antigua lucha de clases. Allí, el proletariado seguía siendo el agente histórico de la revolución, por lo que la lucha en su apoyo, tuviera la forma que tuviera, seguía siendo praxis revolucionaria (2011, p. 386).

Cabe pensar como pregunta el lugar que estas reflexiones tienen en el circuito actual de exhibición global. Revisemos entonces brevemente y para concluir cómo se piensa a Torres-García desde esos circuitos.

Torres-García como agente de la arcadia griega

Del 25 de octubre de 2015 hasta el 15 de febrero de 2016, el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) llevó a cabo una retrospectiva de la obra de Joaquín Torres-García. Hubo otra anterior, en 1970, cuando el Guggenheim Museum de Nueva York albergó una exposición similar, pero con resultados opuestos. El patriarcalismo descarado con el que John Canaday se refiriera en el *New York Times* a la obra de Torres-García en plena Guerra Fría —“Cuadro tras cuadro uno solo ve el ejercicio gráfico de un profesor-autor de un manual de educación artística para la básica”⁶ (Canaday, 1970, s.p.— ha dado paso en la actualidad a la confirmación de la obra del uruguayo como un clásico de la historia universal del arte —“Es un modernista clásico”⁷ (Cotter, 2015, s.p). Este es el gran logro de la exposición, hacer una propuesta que instale a Torres-García en el canon del arte moderno, especificando, como lo hace extraordinariamente el curador de la muestra Luis Pérez-Oramas, su lugar dentro de las vanguardias históricas.

Cabe preguntarse, sin embargo, ¿en qué canon se inserta?, ¿qué ocurre en la entrada de Torres-García

a este canon? Es imprescindible ubicar este ingreso dentro del lugar en el que se inscribe la exhibición; es decir, el MoMA. Como ha explicado detalladamente Fabiana Serviddio (2010), el MoMA ha respondido históricamente a los intereses de organizaciones cuya relación con América Latina está condicionada por motivos políticos y comerciales de los Estados Unidos con respecto a la región, especialmente el Office of the Coordinator of Inter American Affairs (OCIAA), el Organization of American States (OAS) y, especialmente, el Center for Inter-American Relations (CIAR). Serviddio concluye que en lugar de establecer criterios estéticos en la exhibición del arte latinoamericano, los principales museos estadounidenses a lo largo del siglo XX se han guiado por motivaciones políticas, dando preferencia a criterios identitarios que invisibilizaban o sublimaban los principales conflictos políticos con el sur:

En el caso latinoamericano, una selección específica de obras construyó un lugar mágico y extraordinario fuera del tiempo real, la localidad del imposible, lo primordial. Los artistas contemporáneos ocasionalmente rompían el conjuro de esta visión coherente para ofrecer una mirada más realista y controvertida de América Latina. Pero la historia de la exhibición del arte latinoamericano en los Estados Unidos principalmente se ha dispuesto a iluminar el poder de lo local en la valoración estética, sesgado por exponer en un lugar nacido para implementar relaciones políticas y comerciales (Serviddio, 2010 p. 495)⁸.

El principal lugar de acogida del arte latinoamericano (contemporáneo) alude a lo prehispánico como diferencia identitaria y exótica, “imágenes pastorales fuera del tiempo” (p. 488). El gusto norteamericano por lo latinoamericano acoge lo “arcano”, como comenta Serviddio, en pos de alejarse de expresiones que acerquen la realidad y las alternativas políticas y sociales de América Latina al norte del continente.

Menciono la palabra “arcano” de Serviddio porque Pérez-Oramas (2016) tilda a Torres-García y la exhibición completa como “Un moderno en la Arcadia” y abre la exposición con la imagen del fresco *Lo temporal no es más que símbolo*, obra importante del Noucentisme catalán, instalado a la entrada (Figura 5).

La apuesta es clara: inscribir el legado de Torres-García en un canon universal del arte y más concretamente, si observamos la importancia de la “arcadia” y de esta obra en la exposición, un canon que establece la raíz estética torres-garciana, tanto al comienzo como al final de su carrera, en las costas del mediterráneo, cuna de la civilización occidental. A falta de espacio más amplio para matizar más esta apuesta, valga como otro lugar ejemplar en la construcción de esta imagen torres-garciana el distanciamiento literal que propone Pérez-Oramas de

la influencia que Torres-García pudiera tener con el arte concreto del Cono Sur:

E incluso cuando Torres establezca las bases dogmáticas de su universalismo constructivo, hacia los años cuarenta, nada sugiere una vinculación con el constructivismo, sino más bien un programa de universalismo simbólico basado en la idea de construcción: es la construcción lo que interesa a Torres, al artista tanto como al ideólogo de su arte (Pérez-Oramas, 2016, p. 28).

El ingreso al canon y el circuito global del arte suponen un distanciamiento total de los lugares que desde el arte moderno producido en las orillas (transatlánticas) rompan con los intereses políticos y comerciales de los intereses económicos imperiales.



Figura 5. *Lo temporal no es más que símbolo* (Torres-García, 1916) Fresco transferido a lienzo montado sobre bastidor fijo, 575 x 331 cm.

Fuente: Fotografía de Joaquín Torres-García: "The Arcadian Modern".

Referencias bibliográficas

- Aguirre, P. (2016). *Una modernidad singular. Arte nuevo alrededor de San Sebastián*. San Sebastián: Museo San Telmo.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos; filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Canaday, J. (20 de diciembre, 1970). "A Second Look, Not Too Happy, At Torres-García". *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1970/12/20/archives/art-a-second-look-not-too-happy-at-torresgarcia.html>
- Cotter, H. (29 de octubre 2015). "An Avant-Gardist Who Bridged the Archaic and the New". *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2015/10/30/arts/design/an-avant-gardist-who-bridged-the-archaic-and-the-new.html>
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo: trayectorias del arte concreto-inventiva, Argentina y Chile 1940-1970*. Bernal, Buenos Aires y Santiago de Chile: Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo y Ediciones ARQ.
- Deótte, J.-L. (1998). *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Fernández, C., Moya, A. y Alix, J. (2010). *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Alzuza: Museo-Fundación Jorge Oteiza.
- Golvano, F. (2013). *Edición crítica de la Ley de los cambios*. Alzuza: Museo Fundación Jorge Oteiza, 2013.
- Grenier, C. (2013). *Multiple Modernities*. Paris: Centre Pompidou.
- Habermas, J. (1989, 2011). Modernidad: un proyecto incompleto. En N. Casullo (Ed), *El debate modernidad pos-modernidad* (pp. 131-144). Buenos Aires: Editorial Punto Sur.
- Harvey, D. (2005). *A brief history of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Huysen, A. (2011). *Modernismo después de la posmodernidad*. Trad. Roc Filella. Barcelona: Gedisa.
- Krauss, R. (2015). Reticulas. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 22-37). Trad. Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza.
- Martínez Gorriarán, C. (1989). *Oteiza, un pensamiento sin domesticar*. San Sebastián: Baroja D. L.
- Moya, A. (2010). Oteiza y Alberto. Un modo de entender la función del arte. En C. Fernández, A. Moya y J. Alix (Eds.), *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935* (pp. 120-150). Alzuza: Museo-Fundación Jorge Oteiza.
- Oteiza, J. (1935). *Figura comprendiendo políticamente* [Escultura]. Madrid, Museo Reina Sofía. Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/figura-comprendiendo-politicamente>
- Oteiza, j. (1957). *Suspensión vacía. Estela funeraria* [Soldadura en chapa de hierro]. Madrid, Museo Reina Sofía. Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/suspension-vacia-estela-funeraria-homenaje-al-constructor-aeronautico-rene-couzinet>
- Oteiza, j. (1963). *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Donostia-San Sebastian: Auñamendi.
- Pérez-Oramas, L. (2016). La regla anónima: Joaquín Torres-García, impulsión esquemática y modernidad arcádica. En *Un moderno en la Arcadia* (pp. 11-38). Madrid: Ediciones El Viso.

- Serviddio, F. (2010). Exhibiting identity: Latin America between the imaginary and the real. *Journal of Social History*, 44(2), 481-498. <https://doi.org/10.1353/jsh.2010.0059>
- Seban, A. (2015). PLURAL MODERNITIES FROM 1905 TO 1970. 23 October 2013 - 26 January 2015. Interview with Alain Seban, President of the Centre Pompidou by Stéphanie Hussonnois. Artmap Foundation. Recuperado de <https://artmap.com/pompidou/exhibition/plural-modernities-from-1905-to-1970-2013>
- Torres-García, J. (1916). Lo temporal no és més que símbol [Pintura]. Barcelona, Fons d'Art de la Generalitat. Recuperado de https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1506/installation_images/11452?locale=es
- Torres-García, J. (1938). Construcción en blanco y negro [Pintura]. Nueva York, The Museum of Modern Art, MoMa. Recuperado de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1506>
- Torres-García, J. (1943). Constructive composition [Pintura]. Washington, DC, Art Museum of Americas. En *Catálogo Joaquín Torres-García: Un moderno en la Arcadia* (2016). Madrid: Ediciones El Viso.
- Torres-García, J. (1984). *Universalismo constructivo*. Madrid: Alianza.

NOTAS

¹ Fondecyt Iniciación No 11150738, "Jorge Oteiza en Chile: la escultura en los márgenes de los movimiento transatlánticos"; Pontificia Universidad Católica de Chile.

² Recibido: 7 de junio de 2018. Aceptado: 29 de enero 2019.

³ Contacto: elansa@uc.cl

⁴ Traducción propia.

⁵ En una de sus primeras conferencias, de enero de 1935, "El arte en la vibración de hoy", Torres-García relata la llegada a Montevideo y deja en evidencia la admiración por el progreso de la ciudad, si bien a esta no le sigue un desarrollo estético afín: "Esto es una ciudad moderna, me dije, está completamente en la vibración de hoy, y excepto la magnitud, nada tiene que envidiar a otras grandes ciudades. ¡Imagínate mi contentamiento! Anuncios luminosos, radio, centenares de lujosos automóviles, bellos comercios modernísimos de aspecto, los productos que se venden, la urbanización... ¡esto es perfecto!..." (Torres-García, 1984, p. 175).

^{6, 7, 8} Traducción propia.