



**COMECHINGONIA  
VIRTUAL**

Revista Electrónica de Arqueología  
Año 2007. Número 3: 106-131.

[www.comechingonia.com](http://www.comechingonia.com)

---

**ENTRE EL ARTE Y LA ANTROPOLOGÍA:  
SUTILEZAS DEL PASADO PREHISPÁNICO EN LA OBRA DE JOAQUÍN  
TORRES GARCÍA**

Recibido el 14 de agosto de 2007. Aceptado el 29 de octubre de 2007

*María Elena Lucero*

Doctorando en Bellas Artes  
Universidad Nacional de Rosario  
[elenaluce@hotmail.com](mailto:elenaluce@hotmail.com)

**Resumen**

*El pintor uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949) protagoniza una de las propuestas plásticas del siglo XX que enfatiza el debate sobre el pasado indígena como base de un arte americano. En los años '20 y '30 el campo del arte rioplatense se nutre de la convergencia de corrientes estéticas de vanguardia y elementos locales, sumado al deseo de revisitar la tradición al considerar el peso de una importante cultura precolombina en Latinoamérica. Torres García propone un nuevo Arte en que conviven aportes de la abstracción europea y rasgos de las culturas prehispánicas -a las cuales el artista se acerca también, a partir del interés en la Arqueología de su hijo Augusto- dando lugar a un imaginario peculiar. En su pintura resuenan las sutilezas iconográficas de la cultura Tiahuanaco -la cual adopta su nombre de las ruinas de la antigua ciudad de Tiahuanaco en orilla oriental del lago Titicaca-. La vinculación con esta cultura se organiza de un modo complejo ya que no se trata de simples alusiones sino de procesos simbólicos y conceptuales por los cuáles el artista se apropia del cimiento fundamental que sustenta este tipo de manifestaciones artísticas preincaicas: la plataforma constructiva americana y su base estructural.*

**Palabras Claves:** Torres García – arte americano – vanguardia – Arqueología

**Abstract**

*The Uruguayan painter Joaquín Torres García (1874-1949) carries out one of the plastic proposals of the XX century that emphasizes the debate on the indigenous past as a base of an American art. In '20 and '30 years the River Plate art field nourishes from the convergence of aesthetic currents of vanguard and local elements, added to desire to revisit the tradition when considering the weight of an important pre-Columbian culture in Latin America. Torres García propose a new Art in which contributions of the European abstraction and characteristics of the Hispanic cultures coexist -which the artist also approaches, from the interest in the Archaeology of his son Augusto- giving rise imaginary to a peculiar one. In their painting the subtle icons of the Tiahuanaco culture resonate - which adopts its name of the ruins of the old city of Tiahuanaco in Eastern border of the Titicaca Lake -. The entailment with this culture is organized of a complex way since it is not simple references but of symbolic and conceptual processes by which the artist takes control of the fundamental foundation that she sustains east type of preincaicas artistic manifestations: the American constructive platform and its structural base.*

**Key words:** *Torres García - American art - vanguard - Archaeology*

El pintor uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949) protagoniza una de las propuestas plásticas del siglo XX que enfatiza el debate sobre el pasado indígena como base de un arte americano.

En los años '20 y '30 el campo del arte rioplatense se nutre de la convergencia de corrientes estéticas de vanguardia y elementos locales, sumado al deseo de visitar la tradición al considerar el peso de una importante cultura precolombina en Latinoamérica. En ese marco y tras una sostenida experiencia de trabajo en Europa, Torres regresa a Montevideo en 1934, comenzando su tarea como artista y como docente que tomará cuerpo en una extensa obra pictórica, la creación del Taller Torres García -foco de irradiación artística posterior- y la escritura del "Universalismo Constructivo", compilación de sus ideas y teorías sobre la producción latinoamericana.

Torres García propone un nuevo Arte en que conviven aportes de la abstracción europea y rasgos de las culturas prehispánicas -a las cuales el artista se acerca también, a partir del interés en la Arqueología de su hijo Augusto- dando lugar a un imaginario peculiar. Intenta de esa forma reelaborar aspectos del arte con un cierto geometrismo y sugerencias de las producciones previas a la etapa de la colonización; entre las grafías que aparecen en sus obras podemos discernir figuras singulares como rostros, hombres, plantas, montañas, soles, flechas, vasijas, en referencia a lo arcaico; junto a ello se observan barcos, espadas, construcciones, objetos que estarían más ligados al mundo europeo, sintetizando elementos americanos y extranjeros como ocurre en "Indoamérica", óleo sobre cartón realizado en el año 1938.

La vinculación con esta cultura se organiza de un modo especialmente articulado, ya que no se trata de simples alusiones sino de procesos simbólicos y conceptuales por los cuáles el artista se apropia del cimiento fundamental que sustenta este tipo de manifestaciones artísticas preincas: la plataforma constructiva americana y su base estructural.

El presente trabajo intenta analizar los lazos entre el pasado prehispánico y la obra del pintor uruguayo, en un marco de interdisciplinariedad que abarca al Arte y la Antropología. En particular me interesa subrayar ciertos puntos específicos:

- la complejidad que caracteriza las resoluciones plásticas en cuanto a la convivencia de diseños de raigambre preincaica y cánones modernos (1);
- el resultado genuino y fundamentado conceptualmente desde el relevo de las artes visuales precolombinas y sus connotaciones antropológicas;
- la radicalidad del cambio que propone al invertir el mapa de América y colocar la zona Sur en el Norte, problematizando la relación tradicional con las metrópolis culturales.

Joaquín Torres García nace y muere en Montevideo, Uruguay, lugar al cual vuelve tras su aprendizaje adquirido en Europa, al haber estado en contacto con movimientos plásticos de Vanguardia. Hijo de madre uruguaya y de padre catalán, llega con su familia a Barcelona a los 17 años; comienza a trabajar como muralista en el Palacio de la Diputación en Barcelona, donde en 1913 realiza la decoración del Salón de San Jorge y de la Biblioteca Central, y es en dichos trabajos donde manifiesta una marcada relación con el Art Nouveau catalán. En

la exposición que presenta en las Galerías Dalmau, Barcelona, Torres García logra una síntesis particular que formará parte de su estilo pictórico (2). Entre 1919 y 1928 viaja continuamente, de Barcelona a París, y a Nueva York, regresando a Italia y Francia. Su producción va a contemplar tres disciplinas a la vez: su pintura de caballete, los juguetes de madera pintada y los dibujos realizados en los cuadernos de bocetos.

Para comprender ciertas zonas de la producción del artista, es necesario considerar su vinculación al Neoplasticismo europeo. El Neoplasticismo, denominado así por el pintor holandés Piet Mondrian, aparece en 1917; en ese año Mondrian conoce a Theo Van Doesburg y a partir del intercambio de ideas que tienen ambos surge la revista "De Stijl" (El estilo), publicación de vital importancia para los desarrollos plásticos relacionados al arte abstracto (3).



*Figura 1. Tiahuanaco, Monolito, "Frailo" (en aimará "piedra principal"), oferente, características antropomórficas*

En su estadía en París -continuando con sus trabajos escritos y su actividad plástica- Joaquín Torres García establece contactos con Mondrian y junto al crítico Michael Seuphor funda el grupo "Cercle et Carré", el cual posteriormente edita una revista con el mismo nombre en 1930. Al volver cuatro años después a Montevideo la publicación de aquel grupo inicial se continúa con el nombre de "Círculo y Cuadrado".

Por otro lado, Torres había presenciado muestras de arte primitivo en el Museo de Historia Natural durante su estancia en Nueva York (4); en el año 1928 asiste a una exposición arqueológica de Arte Precolombino en el Museo de Artes Decorativas de París y luego, se sorprende con una colección de vasos Nazca en el Museo Arqueológico de Madrid.



Figura 2. Joaquín Torres García, "Indoamérica", 1938, óleo sobre cartón, 100 x 80 cm, Colección Particular, Buenos Aires

El artista siente admiración por estos objetos, pero, coincidiendo con el crítico uruguayo Juan Fló "...si bien ese aspecto del estilo Nazca puede haberlo atraído, difícilmente podía tener influencia sobre su lenguaje pictórico" (5). Sí puede observarse una repercusión de ciertos rasgos de la cultura Tiahuanaco, como las sutiles retículas o el ícono correspondiente a la "Puerta del Sol", figura que emerge en algunas telas del pintor de modo geometrizado y con sus proporciones transformadas y alteradas (6).

Cuando nombraba la complejidad implícita en las obras de Torres García al pensar en la convivencia de diseños de raigambre preincaica y cánones modernos me refería justamente a que la apropiación que el artista realiza no es simplificadora. En una atenta observación de las estructuras fundamentales que organizan las geometrías primitivas de esta cultura, advierte los valores creadores y sintetizadores del arte prehispánico y también las modalidades en que estas imágenes se extienden a las culturas del norte argentino (7).



Figura 3. Tiahuanaco, Puerta del Sol, detalle de los relieves



Figura 4. Joaquín Torres García, "Monumento cósmico", bloques de granito rosa uruguayo, 1938, Parque Rodó, Montevideo.

Torres García creará series de celdillas con numerosos símbolos que siendo independientes, se integran coherentemente entre sí y con el fondo.

La alusión a Tiahuanaco puede leerse en los modos constructivos que contienen las diferentes partes componentes de una obra, las que pueden

funcionar de manera individual sin que se pierda la relación visual en su totalidad (8). Tiahuanaco ha sido una cultura anterior al imperio de los Incas y algunos datos señalan sus inicios cerca del año 200 a.C. Se sabe que una de las obras más conocidas hasta nuestros días es la “Puerta del Sol” (arco monolítico) que ha sido realizada entre 600 y 900 d.C.; el calificativo “Tiahuanaco la clásica” se aplica a la etapa 850-1100 d.C. Geográficamente, se ubicaba en la zona límite entre Perú y Bolivia, y representó el centro del mundo andino en el sur peruano en el cual toda la riqueza se nucleaba para ser redistribuida. Pasa de ser un centro religioso a un conglomerado urbano extendiéndose hasta la zona oriental del altiplano, al este del lago Titicaca, al área sur de Cochabamba y la costa también sur de Perú hasta el norte de Chile, geografía que facilita su repercusión cultural en los poblados del noroeste argentino.



*Figura 5. Cultura Huari (700-110 d.C.), lana de camélido, Trama 200 cm, urdimbre 97 cm, Colección Museo Etnográfico*

En la sierra central de Perú se forma, dada la influencia de Tiahuanaco, una entidad política estatal con capital en Huari desde la cual se lleva a cabo un

proceso de unificación e integración de la mayoría de las zonas que constituyen el actual país. No se tiene certeza sobre si el avance se debió a proselitismo de orden religioso o invasión militar, pero se supone que la hegemonía ejercida por Huari implicó una transformación en lo económico, social, teológico y artístico.

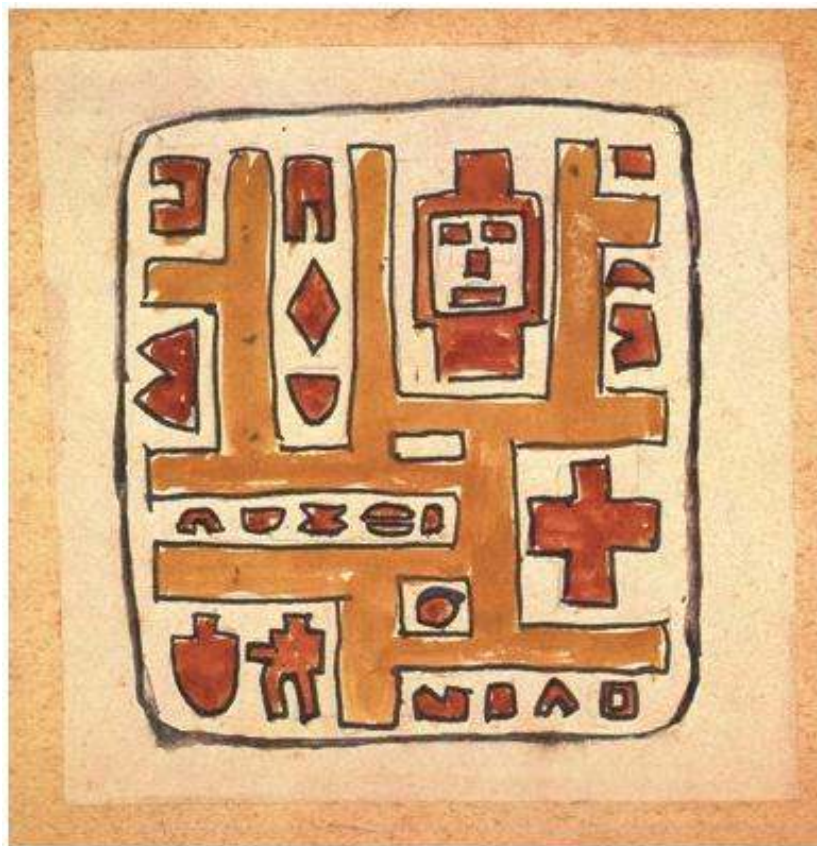


Figura 6. Joaquín Torres García, "Forma ocre con formas rojas", 1939, tinta, lápiz y témpera sobre papel, 11 x 10,5 cm, Colección Particular, Buenos Aires

Un pilar del sustento económico fue la existencia de llamas y alpacas, camélidos que muchas veces aparecen en figuras estilizadas y geometrizadas de los tejidos preincaicos.

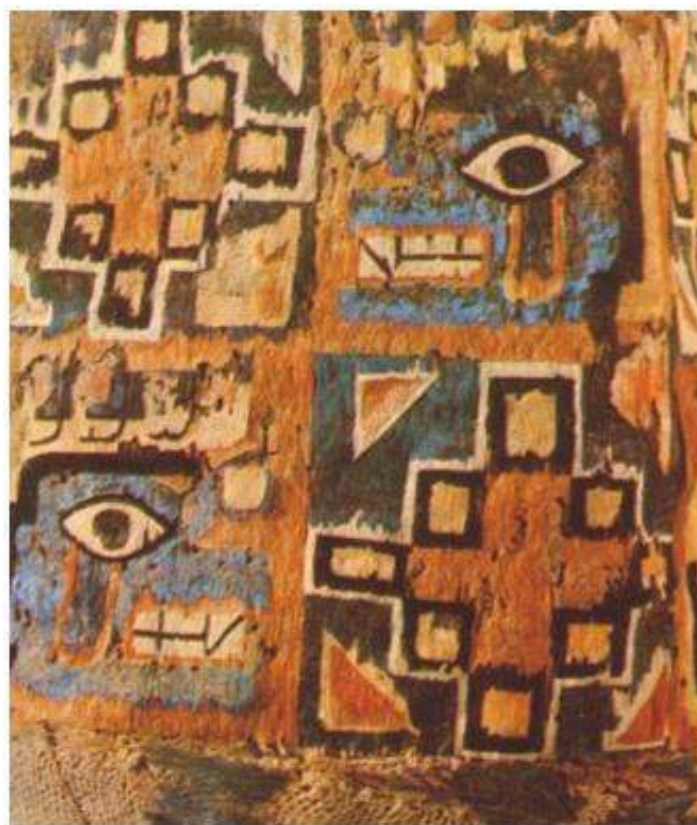
El personaje antropomorfo característico de esta cultura es la figura principal del Panteón solar, correspondiente a la "Puerta del Sol" (9). Esta deidad con cetros y un adorno radial en la cabeza aparece reiteradamente en la cerámica, la piedra y en textiles.

Según hallazgos arqueológicos los asentamientos de instrumentos para hilar, denominados "piruros" (hechos de trazos de cerámicos) y de tejer, llamados



“wichuñas” (de huesos de camélidos) han dado pautas sobre la producción de textiles, así como de la cerámica, dado el descubrimiento de alisadores y elementos utilizados para la decoración (Tantaleán, 2005).

En general, la iconografía exhibe representaciones antropomorfas, la deidad solar que hemos nombrado muestra ciertas características humana. El Felino es otro tópico que a menudo se observa en las artes de este período; como símbolo, se lo vincula al consumo de un vegetal estimulante que es la Vilca, un alucinógeno que se fumaba en pipas y era utilizado en las ceremonias para elevar el estado de conciencia e ingresar en un plano de comunicación con las deidades. En ocasiones se lo mezclaba con chicha de maíz.



*Figura 7. Tiahuanaco, Gorro de plumas de colores, fragmento, Museo de Brooklyn, Nueva York*

En lo que respecta a los usos cromáticos, en la cerámica de la época clásica se trabajaba sobre superficies pulidas color crema o beige, a veces cubierta con un

baño rojo sobre el que se dibujaba ornamentos en blanco o negro, incluyendo figuras antropomorfas, felinos, cóndores o peces del lago Titicaca.

Los textiles fueron un vehículo de difusión de los elementos típicos, siendo recurrente el uso de motivos escalonados, de tridentes, pumas y cóndores, o la figura antropomórfica ya descrita. Los tejidos que se han conservado fueron hallados en Ancón y Pachacámac, a lo largo de la costa central, algunos de fondo rojo con grafismos en amarillo, pardo, blanco y azul, otros de fondo amarillo y anaranjado con figuras en rojo, azul, verde, blanco y negro.

Tanto en las tonalidades policromas como en las subdivisiones geométricas, la cultura de Tiahuanaco ofrece un imaginario prolífico a la mirada atenta e investigadora de Joaquín Torres García. En las estructuras de planos verticales y horizontales que alojan sus dibujos -que también pueden leerse como alusiones a las escalinatas del Kalasasaya, según lo muestran registros fotográficos (Ponce Sanginés, 1969)-, Torres García acude a imágenes múltiples del pasado; en su pintura resuenan las sutilezas iconográficas de esta cultura, no sólo en sus aspectos formales sino también en lo que refiere a la experimentación con el color y las paletas que tiñen los textiles prehispánicos.

El hincapié en la plataforma arqueológica sostiene un interés que se conecta a una modalidad de reivindicación étnica (Capriles Flores, 2003), un enfoque crítico que hace visible un aspecto reflexivo sobre la construcción de la cultura latinoamericana.

Cuando llega a Montevideo en 1934 el artista experimenta el incremento demográfico y un paisaje diferente en el aspecto sociocultural. Ese mismo año durante el mes de junio, se concreta en Amigos del Arte la "1era. Exposición en el Uruguay de Torres García: Obras retrospectivas y recientes desde 1898 hasta 1934".

Al año siguiente reúne a una serie de artistas en la "Asociación de Arte Constructivo" e inicia una tarea de enseñanza y de escritura que conformaran el corpus de lecciones de un posterior libro. Hacia fines del '35 publica la ya citada revista "Círculo y Cuadrado" difundida en países americanos y europeos.

Frente a un ambiente académico que propiciaba el canon naturalista del Arte, Torres García estimula el desarrollo de prácticas artísticas de vanguardia, promoviendo una visión renovada y actualizada. En la operación abarcativa de

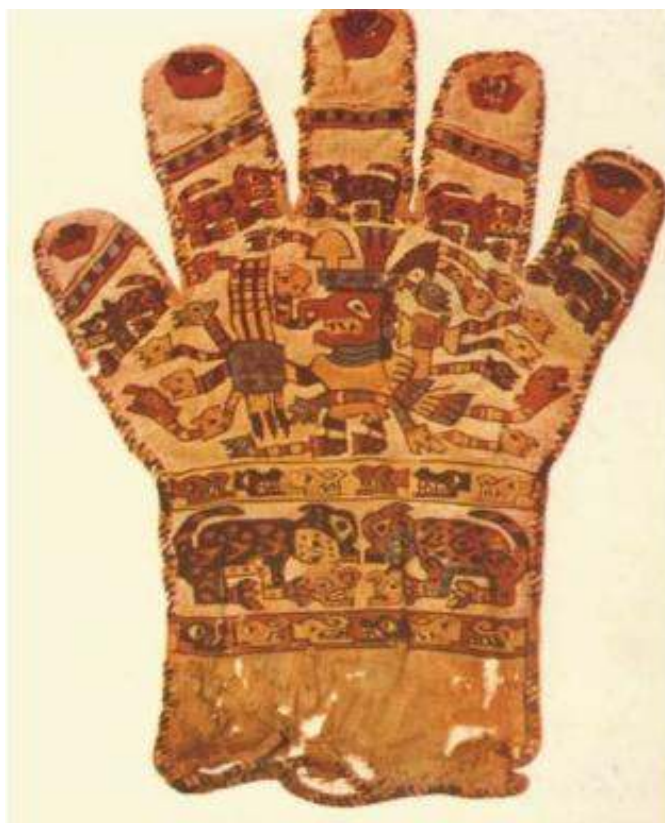
releer la estética prehispánica y adoptar sus bases estructurales Torres encuentra ritmos, figuras y sentidos diferentes de la abstracción.



Figura 8. Joaquín Torres García, "Constructivo de cinco colores con locomotora azul", 1943, óleo sobre cartón, 55,5 x 68 cm, Colección Royal S. Marks Ltd., Nueva York

Entre 1935 y 1942 realiza composiciones con témpera y óleo con tonalidades de blancos, negros y grises, enfatizando las líneas verticales y horizontales; las retículas invocan las subdivisiones de los muros como los de Ollantaytambo - pertenecientes a período incaico-.

Hemos mencionado una obra emblemática de Torres del año 1938: "Indoamérica". All  pueden observarse relaciones con los muros de piedras incaicos, en cuanto al diseño que yace en la estructura. El colorido es monocromo, con predominio de una tonalidad terrosa, que es trabajada de modo diluido, aguado, como un color que fluctúa. Aparecen líneas que marcan como celdillas. Estos códigos, de signos y símbolos, nos recuerdan la idea de lo Originario y lo americano.



*Figura 9. Tiahuanaco, Guante tejido, palma ocupada con figura de divinidad e insignias que terminan en cabeza de cóndores y felinos, Museo de Brooklyn, Nueva York*

En el “Monumento Cómico” que realiza también en 1938 en el Parque Rodó de Montevideo, Torres García reúne la idea de Arte monumental y de Arquitectura. El Monumento se construye con bloques de granito rosado y contiene bajorrelieves con símbolos que caracterizan la producción del artista.

En una estructura de planos verticales y horizontales, aparecen: soles (Inti), flechas, hombres, mujeres, caracoles, peces, barcos, relojes, ánforas, cruces; culminando la obra, en el borde superior, las tres figuras a las que alude el pintor francés Paul Cézanne (10) en sus ideas estéticas: el cubo, la pirámide, la esfera.

Los proyectos para los murales del Hospital de Saint Bois de 1944 incorporan el uso de los colores primarios, manteniendo la estructura de retículas pero con una sutil flexibilidad de las líneas. Uno de ellos, “El sol” fue una pintura al barniz

-de 1,92 m x 6,62 m- que lamentablemente se destruye por acción del fuego, quedando sólo documentación fotográfica. Otro boceto, "Construcción" es un óleo sobre cartón donde la presencia de símbolos como el pez, el ancla, el barco (en relación a las aguas), y el sol y la luna sobre algunas casas, bosquejan el paisaje uruguayo en armonía cromática y compositiva.



*Figura 10. Joaquín Torres García, "Rojo/negro", 1943, óleo sobre cartón, 48,8 x 56,2 cm, Colección Royal S. Marks Gallery Ltd., Nueva York*

Otro de los trabajos emblemáticos de Torres es "Construcción de cinco colores con locomotora azul", óleo sobre cartón de 1943 en cuya iconografía reúne los procesos urbanos de la Modernidad, el hombre actual, el lenguaje abstracto vinculado al neoplasticismo y los compartimentos de verticales y horizontales característicos de su obra; recurre al uso de palabras escritas que incorpora en sus constructivos, como el nombre de su ciudad, Montevideo.

También de ese año es "Rojo/Negro", óleo de tonos rojizos, ocre y negro, danza de los símbolos propios del artista con la inclusión de guardas americanistas de formato ornamental.

Junto a su persistente intento de virar el rumbo del arte en aquel momento, Torres aclara que la mirada hacia el pasado no tiene afán de reproducción sino de invención y creación:

*Que al estudiar los primitivos pueblos, teníamos que hallarnos con el fundamento primero de toda sociedad humana, esto es, la prehistoria; y ésta, como en todas partes, respondería en general pero, dada la doble circunstancia de que, por un lado aún aquí tal prehistoria se mantiene o existe, es decir, que es contemporánea y, por otro lado, que el campo de estudio es el más próximo (y, porque tal cultura por esto nos atañe más directamente) por tal motivo no fue pues fuera de lo lógico, el dar preferencia, a través de nuestras búsquedas de universalismo, detenernos preferentemente en este campo continental. Por otra parte y atento a la finalidad que perseguimos, también hubiera sido lo mejor dejar aparte cualquier estudio etnográfico o arqueológico, y pura y simplemente atenernos a nuestra doctrina constructiva y ya sin querer buscar apoyo en ningún antecedente histórico, pero por creer que tal apoyo podía facilitar su comprensión y aún quizás vencer la repugnancia a aceptarla; debido a todo esto, es que, y quizás para hallar tal doctrina más o menos humanizada o vitalizada por algo real (tal la existencia de un pueblo) es que se prefirió el explicarla a través de tales estructuras ya realizadas. Y de ahí estos estudios indoamericanos (11).*

Aunque suene a un enunciado paradójico, él mismo reconoce que si bien hubiese podido prescindir del estudio del acervo de estos pueblos prehispanicos, dichas fuentes han coadyuvado y dejado su impronta en la construcción de lo que denomina el “proyecto indoamericanista” de una manera cercana además, porque son parte de la plataforma cultural de nuestro continente.

En un guiño conceptual, y atendiendo a la creación de lenguajes iconográficos de las culturas peruanas, el artista organiza determinados signos que pueden ser leídos como arquetipos (prototipos de conjuntos simbólicos).

Algunos de estos símbolos recurrentes en su universo plástico, que se desplazan por los cuadros constructivos dejando entrever un idioma peculiar, son: el ancla, que significa la salvación y la esperanza; la balanza, como equivalente de la justicia, la prudencia y el equilibrio; la botella, como elemento que contiene conocimientos secretos; el corazón, como órgano central del individuo, noción del centro de la vida, voluntad e inteligencia; el caracol, como signo lunar ligado a la fertilidad y la vida; la escalera, como la progresión hacia el

saber; la estrella, fuente de luz; la flecha, como el pensamiento e intercambio entre el cielo y la tierra; el hombre, como ícono de la existencia universal e imagen del universo; la mujer, representa la sensibilidad y capacidad de amar; la luna, como el sueño, el inconsciente, el conocimiento secreto; la mandorla de forma almendrada, figura geométrica obtenida por círculos que se cortan, es también unión del cielo y la tierra; el pez, es la totalidad del universo formal y físico, ser psíquico dotado de poder en lo inconsciente; el reloj, que en su círculo remite a un mandala (diagrama místico circular), y como máquina se refiere al movimiento perpetuo; el sol, centro del cielo y fuente de luz; el tren, imagen de la vida colectiva y social; el triángulo, refiere a la divinidad, la armonía y la proporción (12).



*Figura 11. Tiahuanaco-Huari (100-1000 d.C.), Bolsa coquera, sierra Sur*

En pos de articular las Artes y la Antropología con el objetivo de ampliar el horizonte de comprensión de los fenómenos artísticos americanos, una posición a considerar es la del antropólogo Adolfo Colombres quién subraya el cimiento de lo “propio” como aquello que nos identifica como un producto histórico.

Colombres manifiesta que en realidad esta preocupación sincera por la Identidad comienza a formularse conscientemente en los años '50, aunque se hayan planteado problemáticas como las del Muralismo mexicano, la Antropofagia brasilera, el Universalismo torresgarciesco o el Indigenismo peruano antes.

La concepción del término "arte" que manejamos, proviene de la Estética Occidental. Es lógico que nos preguntemos si esa acepción puede aplicarse a las producciones de Latinoamérica, por el fuerte peso del arte popular e indígena en estas tierras, donde elementos que prefiguran lo ritual o sagrado poseen un espacio considerable. Y aquí es importante cuestionar la idea de la producción artística como aurática, el concepto de unicidad y originalidad, términos ya puestos en jaque por manifestaciones como el Art Nouveau a fines del S. XIX, o la Bauhaus en Alemania (1919-1933). ¿Son estos criterios válidos para aplicar en la totalidad de los emergentes culturales americanos?

Colombres propone re TRABAJAR el Arte popular, y dentro de él, al Arte Indígena, en el cual "resulta difícil separar lo estético de lo artístico" (el aspecto puramente estético estaría legitimado por la visión eurocéntrica) (13). De todos modos, es importante permanecer flexibles y no desechar totalmente la revisión de los aportes de la cultura europea, si tenemos en cuenta sus aspectos de renovación o experimentación. Sí, como Colombres lo enuncia, promover "una base solidaria y compartida de la cultura popular, para oponerla a los avances disgregadores de la cultura hegemónica" (14). En la búsqueda de lo propio americano, no se intenta alcanzar "una esencia inmutable" dada en un pasado para trasladarla al presente, sino apuntar a un proyecto abierto y dinámico, que contemple igualdades y diferencias.

En el Arte indígena no puede deslindarse lo estético de lo artístico. Como señala el crítico de arte paraguayo Ticio Escobar (15), un autor como Mukarovsky sostiene que en el Arte adquiere peso exclusivo la función estética y que en la cultura popular dicha función se mezcla con otros aspectos, como el social o el religioso, por lo cual esas producciones no alcanzan la categoría de Arte, quedando homologadas a las Artes decorativas. Las producciones indígenas han podido acaparar la atención de antropólogos o arqueólogos, como objetos de la cultura material, o manifestaciones que permitirían un acercamiento hacia determinado grupo étnico. El considerar objetos artísticos de los indígenas como simples artesanías equivale a aceptar la tan controvertida división entre Gran Arte - Artes Menores. Lo popular es entendido como subalterno, y lo hegemónico



como Arte erudito, como determinante; alude en su amplio sentido a diferentes formas de subordinación de las grandes mayorías o minorías excluidas. Lo hegemónico estaría ligado a los sectores dominantes y a los procesos de manipulación ideológica.

Sin embargo, el aspecto hegemónico no se impone como una cuestión simple y directa. Hay una trama de fuerzas y tensiones que se cruzan, se repelen o convergen. En América Latina se presenta como una situación compleja, en especial porque el Estado se ha ido conformando a partir de fragmentos coloniales, y no sobre organizaciones étnicas que surgen por su propia historia.

Escobar marca que la cultura popular “es ambigua: es y no es contestataria”, puede resistir lo hegemónico pero a veces lo absorbe, sin que ello suceda de un modo evidente.

Cuando la cultura hegemónica tiene fuertes vínculos con lo Internacional intentando implantarse como canon estético válido, nos encontramos ante una situación cercana a la penetración cultural. En una posición distinta, se manifiesta la cultura popular que comprende “prácticas y discursos simbólicos de los sectores subalternos”. En un campo de fuerzas en el cual los agentes culturales hegemónicos sostienen sus fundamentos como legítimos, lo popular se muestra en una actitud contra-hegemónica.

Joaquín Torres García toma una posición marca en este sentido. Replota la iconografía arcaica de las culturas precolombinas transformando el estatuto del arte canonizado, al incorporar sutilmente una zona excluida: las artes populares de los indígenas americanos.

Su pensamiento visual y sus teorías quedan plasmados en un texto fundamental que culmina en 1944, compilando diez años de trabajo, el “Universalismo constructivo”.

Entre sus lecciones una frase suya de 1935 resume la posición del artista latinoamericano como creador de nuevas formulaciones en clave local, mirando hacia un pasado rico visualmente: “Nuestro Sur es el Norte” propone una inversión del mapa de América donde la zona Sur cambia su dirección y pasa a ser el polo opuesto, e implica connotaciones específicas en la relación centro-periferia al cambiar la situación de los lugares hegemónicos que han signado con sus pautas culturales nuestro territorio a partir de la colonia. En la Lección 30 del libro, “La Escuela del Sur”, Torres afirma:

...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. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, bajan, no suben, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte está abajo. Y el levante, poniéndonos frente a nuestro Sur, está a nuestra izquierda. Esta rectificación era necesaria; por eso ahora sabemos dónde estamos (16).

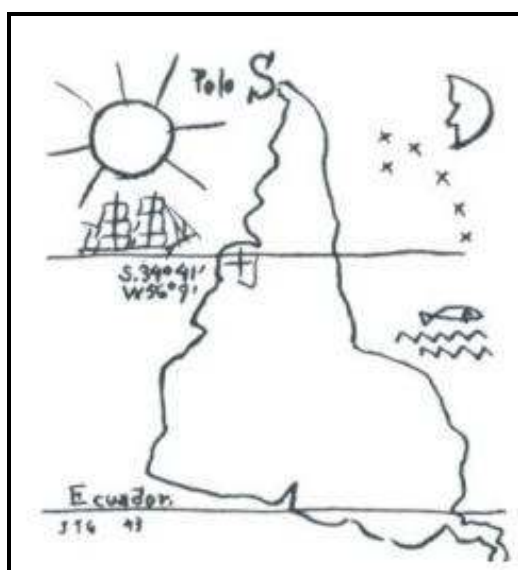


Figura 12. Joaquín Torres García, "Dibujo", tinta sobre papel, 1943. Colección Familia Torres García, Montevideo.

Como otros artistas latinoamericanos, Torres García problematiza la relación con la cultura occidental dominante y se apropia de elementos europeos con el único objetivo de incorporar aquello que le interesa, lo que tiene relación con lo nuevo, la experimentación; hace efectiva una operación estética con la conciencia de un producto originario y propio. Como opción alternativa a la cultura hegemónica, las bases de su propuesta se encuentran en el rescate de lo primitivo, sin desechar aspectos modernizadores y partiendo de un proceso que involucra lo prehispánico y lo popular, como apertura hacia nuevos modos de elaboración artística e intelectual. Una mezcla identificada por el binomio: nacional / cosmopolita; indígena, popular / europeo.

## Notas

(1) De ahí el concepto de “sutilezas del pasado prehispánico en la obra de Joaquín Torres García”.

(2) Es importante destacar que ha trabajado con el artista Antonio Gaudí, colaborando con él en la realización de vitrales.

(3) Mondrian arriba a los resultados que caracterizan su obra abstracta, mediante un proceso que se suscita de forma gradual; irá eliminando del objeto inicial, de manera progresiva, aquellos elementos que denoten características particulares hasta llegar a puros trazos, estructuras.

(4) Se exhibían obras de arte negro, australiano, peruano.

(5) Ver en Fló, Juan: “Joaquín Torres García y el imaginario prehispánico”, p. 55, en AAVV: “Imaginario Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870 – 1970”. Museo de Arte Precolombino e Indígena, Del 7 de octubre al 30 de diciembre de 2006, Fundación MAPI, Montevideo, Uruguay, 2006.

(6) Op. Cit, p. 68.

(7) Op. Cit, p. 57.

(8) Posiblemente esta operación se concreta cuando se pasa del trabajo en piedra labrada al diseño textil.

(9) Localizado en la esquina Noroeste del edificio ceremonial Kalasasaya, la más grande e importante de las construcciones de Tiahuanaco.

(10) Paul Cézanne (1839-1906), pintor francés que sienta las bases del arte moderno al iniciar un proceso de síntesis de las formas, pensadas como construcciones, lejos de la idea miméticas del arte que legaba el clasicismo pictórico.

(11) En “Metafísica de la Prehistoria Indoamericana”, Editorial de la Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1938.

(12) En Gradowczyk, Mario: “Joaquín Torres García”, pp. 56-57. Colección “Artistas de América Nº 1”. Ediciones de Arte Gaglianone. Bs. As. 1985.

(13) Ver Colombres, Adolfo, Acha, Juan, Escobar, Ticio: “Hacia una Teoría americana del Arte”, p. 19. Serie Antropológica, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1991.

(14) Op. Cit., p. 26.

(15) Op. Cit., p. 95.

(16) En Torres García, Joaquín: “La Escuela del Sur”, p. 193, en Torres-García, Joaquín: “Universalismo constructivo”. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1984.

## **Bibliografía Citada.**

AAVV

1961. "El arte en América Precolombina, en África y en Oceanía". AAVV *Arte/rama*, Volumen IX. Editorial Codex S.A., Montevideo, Uruguay.

Aguiar, Manuel

2003. *Joaquín Torres-García y sus discípulos*, Catálogo de exposición. Galería Renoir, ArteBa 2003, Buenos Aires, 2003.

Alcina Franch, José

1982. "Los mecanismos de la creación artística: una interpretación sistemática del fenómeno artístico", pp. 43-59; "El fenómeno del arte en el marco de la sociedad y la cultura", pp. 61-69. Alcina Franch, José. *Arte y Antropología*. Alianza Editorial S.A, Madrid.

Bernat, Gabriel

*Cultura Tiahuanaco*

<http://www.gabrielbernat.es/peru/preinca/cultpreincaicas/dregionales/TIAHUANACO/tiahuanaco.html>

Bourdieu, Pierre

1990. *Sociología y Cultura*. Editorial Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México DF.

Brunner, José Joaquín

1992. *América Latina: Cultura y Modernidad*. Editorial Grijalbo, S.A. de C.V. México. 1992.

Cabañas Bravo, Miguel

2001. "Los nuevos lenguajes de la introspección americana. Diferencia y diversidad del arte latinoamericano anterior a 1945". Cabañas Bravo, Miguel. *El Arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*. Summa Artis XLVIII, Espasa Calpe, Madrid.

Capriles Flores, José M.

2003. "Arqueología e identidad étnica: el caso Bolivia", pp. 347-353. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Volumen 35, nº 2. [www.scielo.cl/pdf/chungara/v35n2/art15.pdf](http://www.scielo.cl/pdf/chungara/v35n2/art15.pdf)

Colombres, Adolfo et al

1991. *Hacia una Teoría americana del Arte*. Serie Antropológica, Ediciones del Sol, Buenos Aires.

De Juan, Adelaida

1978. "Actitudes y reacciones". Bayón, Damian. *América Latina en sus Artes*. Siglo XXI. México.

Fèvre, Fermín

1999. "Torres García y la escuela del sur", pp. 14-21. *Revista Arte al Día*, nº 76, Buenos Aires, Argentina, septiembre.

Fló, Juan

2006. "Joaquín Torres García y el imaginario prehispánico", pp. 33-72. AAVV. *Imaginario Prehispánico en el Arte Uruguayo: 1870 - 1970*. Museo de Arte Precolombino e Indígena, Del 7 de octubre al 30 de diciembre de 2006, Fundación MAPI, Montevideo, Uruguay.

Flores Ballesteros, Elsa

2003. "Arte, identidad y globalización", pp. 131-145. Bayardo, Rubens; Lacarrieu, Mónica (comp). *Globalización e identidad cultural*. Colección Desafíos del Siglo XXI. Ediciones Ciccus, Buenos Aires, 2003.

Giunta, Andrea

1999. "Pintura y Modernidad en América Latina", en AAVV. *Pintura Latinoamericana*. Ediciones Banco Velox. Buenos Aires.

Gradowczyk, Mario

1985. *Joaquín Torres García*. Colección "Artistas de América Nº 1". Ediciones de Arte Gaglianone. Bs. As. 1985.

Gradowczyk, Mario

2007. *Torres García: Utopía y Transgresión*. Fundación Torres García, Montevideo, Uruguay.

Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Visuales, Rodrigo

2000. *Historia del Arte Iberoamericano*. Lundwerg Editores, Barcelona, 2000.

Higueras, Alvaro

2005. *Página de Arqueología Andina y Tiwanaku*.

[http://www.tiwanakuarqueo.net/3\\_phd\\_c/ch2\\_c.html](http://www.tiwanakuarqueo.net/3_phd_c/ch2_c.html)

Jardí, Enric

1973. *Torres García*. Ediciones Polígrafa S.A, Barcelona, 1973.

Jiménez, Ariel

2003. "Huellas: la obra como superficie de inscripción", pp. 29-31. Jiménez, Ariel. *Geometrías. Abstracción Geométrica Latinoamericana en la Colección Cisneros*. Catálogo de Exposición, Fundación Cisneros/ Colección Constantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Kelemen, Paul y Westheim, Paul

1967. *Historia del Arte Universal- Arte Americano Precolombino y Arte Colonial*. Volumen XVIII. Ediciones Moretón S.A., Bilbao, España.

Lucie-Smith, Edward

1994. *Arte Latinoamericano del Siglo XX*. Ediciones Destino, S.A. Barcelona.

Pacheco, Marcelo

2001. "Introducción", en *Catálogo del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Colección Constantini*. Landucci Editores, S.A, México DF.

Pérez Gollán, José Antonio

1994. *2000 años de Arte Precolombino en la Argentina. Las Colecciones del Museo Etnográfico en el Fernández Blanco*. Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco". Julio-Septiembre 1994, Buenos Aires, Argentina / Filmediciones Valero S.A., Buenos Aires.

Ponce Sanginés, Carlos

1969. *Descripción Sumaria del Templo Semisubterráneo de Tiwanaku*. Tercera Edición, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, Publicación nº 29, La Paz, Bolivia.

Ponce Sanginés, Carlos

s/f. *La ciudad de Tiwanaku*. Separata de "Arte y arqueología", nº 1, revista del Instituto de Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.

Posnansky, Arthur

1974. "Un problema de Tiahuanacu", pp. 420-423. Ceram, C.W. *El mundo de la arqueología*. Ediciones Destino, Barcelona.

Rex González, Alberto

1974. *Arte, estructura y arqueología. Análisis de figuras duales y anatómicas del N.O. argentino*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

Tantaleán, Henry

2005. *Arqueología de la formación del estado. El caso de la cuenca del norte del Titicaca*. AVQI Ediciones, Lima.

Torres-García, Joaquín

1984. *Universalismo constructivo*. Alianza Editorial S.A., Madrid.



## REFERENCIAS SOBRE LA DOCUMENTACIÓN GRÁFICA ANALIZADA

### Cultura Tiahuanaco

1. Cultura Huari (700-110 d.C.), lana de camélido, trama 200 cm, urdimbre 97 cm. Colección Museo Etnográfico.
2. Tiahuanaco (100-1200 d.C) Cerámica: Incensario, llama felinizada. Colección Museo Etnográfico.
3. Tiahuanaco-Huari (100-1000 d.C.) Bolsa coquera, sierra Sur.
4. Tiahuanaco. Puerta del Sol, detalle de los relieves.
5. Tiahuanaco. Monolito, "Frailo" (en aimará "piedra principal"), oferente, características antropomórficas.
6. Tiahuanaco. Cerámica, vaso con cuello céfalomorfo. Museo Pignorini, Roma.
7. Espejo de mosaico. Decoración con motivos geométricos, turquesas y valvas que componen una máscara humana. Surcos, lágrimas que brotan de los ojos, motivo hallado en tejidos.
8. Cerámicas
  - 8.1. Vaso con forma de busto humano. Museo Antropológico y Arqueológico de Lima.
  - 8.2. Vaso de cerámica con forma de animal. Museo Antropológico y Arqueológico de Lima.
9. Guante tejido. Palma ocupada con la figura de la divinidad que lleva insignias que terminan en cabeza de cóndores y felinos. Museo de Brooklyn, Nueva York.
10. Gorro de plumas de colores. Fragmento. Museo de Brooklyn, Nueva York.

### Obras de Joaquín Torres García

11. "Grafismo simétrico", 1933, óleo sobre cartón entelado, 75 x 52,3 cm. Colección Particular. Montevideo.
12. "Composición Universal", 1937, óleo sobre cartón, 108 x 85 cm. Colección Museo Nacional de Arte Moderno, Uruguay.
13. "Indoamérica", 1938, óleo sobre cartón, 100 x 80 cm. Colección Particular, Buenos Aires.

14. "Monumento cósmico", 1938, bloques de granito rosa uruguayo, Parque Rodó, Montevideo.
15. "Hombre constructivo", 1938, tinta sobre papel. Colección Familia Torres García, Montevideo.
16. "Forma ocre con formas rojas", 1939, tinta, lápiz y témpera sobre papel, 11 x 10,5 cm. Colección Particular, Buenos Aires.
17. "Constructivo de cinco colores con locomotora azul", 1943, óleo sobre cartón, 55,5 x 68 cm, Colección. Royal S. Marks Ltd., Nueva York.
18. "Rojo/negro", óleo sobre cartón, 48,8 x 56,2 cm. 1943, Colección Royal S. Marks Gallery Ltd., Nueva York.
19. "Dibujo", tinta sobre papel, 1943. Colección Familia Torres García, Montevideo.
20. "El sol", pintura esmalte al barniz sobre muro, 192,5 x 662 cm. 1944. Originariamente en el Hospital Saint Bois, Montevideo (destruido por el fuego) Único documento fotográfico disponible.
21. "Construcción", Boceto para el mural de Saint Bois, óleo sobre cartón, 55 x 84 cm. 1944. Colección Particular, Buenos Aires.