

Elsa Andrada en el Arte Universal: aproximación antropológica a las relaciones de género y la lógica artefactual en el Taller Torres García

Elsa Andrada in Universal Art: anthropological approach to gender relations and the artefactual logic in the Taller Torres García

NATALIA MONTEALEGRE ALEGRÍA*

Universidad de la República - Uruguay
montealegre.alegria@gmail.com

RESUMEN

El artículo presenta una aproximación antropológica a las relaciones de género y la lógica artefactual en la *Escuela del Sur* (Taller Torres García) a partir de algunos aspectos de la trayectoria de la uruguaya Elsa Andrada y la “Colección Augusto Torres y Elsa Andrada” conservada en la última vivienda de la artista en su ciudad natal (actualmente a resguardo del Museo de Arte Precolombino e Indígena de Montevideo, Uruguay).

A lo largo del texto se profundiza en las condiciones del ingreso y participación de las mujeres en el Taller Torres García, la lógica artefactual del grupo y su relación con los Museos. Interesa conocer cómo todos estos aspectos se imbrican con una expresión concreta de lo que entienden como Tradición del Arte Universal.

Palabras clave: Taller Torres García, género, arte moderno, Uruguay, colección.

ABSTRACT

The article presents an anthropological approach to gender relations and the artefactual logic in the *Escuela del Sur* (*Taller Torres García*) based on some aspects of the career of the Uruguayan Elsa Andrada and the “Augusto Torres and Elsa Andrada Collection” conserved in the artist’s last home in her hometown (currently under the protection of the *Museo de Arte Precolombino e Indígena*, Montevideo, Uruguay).

Throughout the text, the conditions of the entrance and participation of women in the Torres García Workshop, the artefactual logic of the group and its relationship with museums are studied. It is interesting to know how all these aspects are interwoven with a concrete expression of what they understand as the Tradition of Universal Art.

Keywords: Taller Torres García, genre, modern art, Uruguay, collection.

Recibido: 15/10/2017 Aprobado: 11/12/2017

*Licenciada en Ciencias Antropológicas (Universidad de la República, Uruguay), Diploma Superior en Antropología Social (FLACSO-Argentina), becaria de la Comisión Académica de Posgrados de la Udelar, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos.

I. Introducción

A partir de mediados del siglo XX la estética del Taller Torres García (Escuela del Sur¹) hace parte del imaginario (Rojas Mix, 2006) uruguayo. Sin embargo, las relaciones sociales que la integran y su práctica ritual no ha sido objeto de conocimiento privilegiado desde una mirada antropológica, limitándose los estudios y publicaciones principalmente, en las áreas de la filosofía², historia del arte y la crítica.

El *constructivismo torresgarciano* que desarrollan, plantea la labor del artista moderno en relación a una tradición del Arte Universal que incorpora artefactos arqueológicos y etnográficos (como otros movimientos vanguardistas) pero en relación con viajes iniciáticos (Van Gennep, 1978) de los artistas que toman como punto de partida lo que denominan “culturas precolombinas”³.

Las materialidades (objetos: arquitectónicos, rituales y artísticos) son un aspecto central en el desarrollo de la Escuela. Hasta la fecha los estudios arqueológicos desarrollados con sus colecciones (tomemos por ejemplos el Museo de Francisco Matto) toman como centro de interés la información que puedan aportar sobre los grupos productores o la autenticidad de las piezas y no su relación en términos de producción museográfica vinculada con la Escuela del Sur propiamente dicha.

Además, la mayor parte de las herencias de integrantes de la Escuela del Sur (en sus componentes materiales) se han disgregado tomando como criterio de reparto las cotizaciones del mercado, separando aquello que era considerado arte de lo que no. Descartando, en muchos casos, materiales arqueológicos por considerarse inútiles. Desperdigando bibliotecas y, desmontando, de hecho, las obras museográficas que los artistas fueron construyendo en sus estudios.

La mayor parte de los ejercicios plásticos vinculados con las colecciones, finalmente, fueron desechados como basura o identificados como parte de las colecciones “no artísticas”.

La “Colección Augusto Torres y Elsa Andrada” perteneció a una pareja de dos destacados artistas de la escuela: el hijo mayor del maestro Joaquín Torres García y una de las artistas mujeres del movimiento más activa, quien participó en la elaboración de los murales del Saint Bois junto a sus compañeros varones y en las exposiciones colectivas del Taller Torres García.

Es decir que además de ser excepcional por mantener la unidad de la mayor parte de la colección de los artistas incluyendo ejercicios plásticos, fotografías y manuscritos⁴ relacionadas con los artefactos de diferentes grupos étnicos de los cinco continentes; permite ahondar en la socio lógica que acompaña su itinerario de construcción: las religio-sidad del grupo al que pertenecen los artistas, las relaciones de parentesco y elites participantes en el proceso de consolidación del grupo y la reconfiguración del campo artístico uruguayo que supuso.

Otra potencia de abordar esta colección para profundizar el conocimiento de la Escuela del Sur es que, junto a la unidad de la colección, el estudio previo de la PhD. Candace Greene (Smithsonian Institute) con arqueólogos del MAPI (2013), sobre los artefactos pertenecientes a los denominados pueblos originarios de las planicies norteamericanas *-plains indians-* se encuentran identificados varios artefactos que replican las formas y técnicas de los grupos etnográficos pero que fueron elaborados por Andrada o Torres, ofreciendo una base autorizada para el

1 Respecto al origen de esta denominación y sus implicancias, ver: Ramírez, 2010

2 A nivel nacional se destacan las investigaciones estéticas del Prof. Juan Fló y sus colaboradores (Fló, Juan y Elena, Emilio, 1974; Fló, Juan, 1974; Fló, Juan y Barnitz, Jacqueline, 1991)

3 Sobre este aspecto, a modo de ejemplo, ver: Murlender, 2014 y Burgel, 2010.

4 Algunos autoreferenciales en el sentido que le da Morales, (2011)

análisis de los modos de apropiación de conocimientos de pueblos originarios que estos integrantes destacados de la Escuela del Sur llevan adelante.

En este artículo propongo que focalicemos en la relación entre: las características de la cosmología de los universalistas constructivos y la participación de las mujeres en el contexto de sus prácticas colectivas, tomando como base aspectos de la trayectoria vital de Elsa Andrada (Montevideo, 1920–Nueva York, 2010) en diálogo con la colección misma Andrada-Torres.

Lo expuesto es resultado preliminar del proyecto de investigación, “En el Arte Universal. Estudio antropológico y museográfico de la “Colección Augusto Torres y Elsa Andrada””⁵ radicado en el Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI) de la ciudad de Montevideo, Uruguay.

Universo empírico

El proceso investigativo, entonces, toma como universo empírico la “Colección Augusto Torres y Elsa Andrada” -denominada así por el heredero que acuerda el comodato con el Museo- entregada bajo régimen de comodato al Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI) en enero de 2012 para su conservación, investigación y difusión⁶.

La colección se encontraba en el atelier del último domicilio de residencia de ambos artistas y se cuenta con una imagen de 360° de la distribución en el espacio al momento de ser donada, casi dos años después de la muerte de Elsa Andrada. Ella y su marido integraron el Taller Torres García, con reconocida participación en las actividades del grupo (incluyendo múltiples exposiciones colectivas). La “Colección” se compone de más de 1200 piezas (arqueológicas y etnográficas) de diversos grupos culturales históricos y prehistóricos de los cinco continentes. Dentro de ella se destacan varios conjuntos de piezas.

Podemos dividir las en dos grandes grupos: las integradas por artefactos producidos durante los siglos XIX y XX por grupos etnográficos y la compuesta por piezas arqueológicas.

Al primero lo integran los conjuntos procedentes de las planicies norteamericanas -o *plains indians*-; así como de las regiones de la Amazonía, andina y caribeña en el continente americano; y distintas regiones de África, Asia y Oceanía. Los conjuntos arqueológicos, de menor cantidad, están compuesto por objetos procedentes de distintos grupos precolombinos andinos; piezas cerámicas de tradición greco-romana y egipcias, entre otras.

Constituye también parte de la colección cerca de 200 libros de la biblioteca, además de fotografías, recortes de periódicos, manuscritos, dibujos y anotaciones de los artistas, discos (vinilos), y una importante cantidad de reproducciones y otros ensayos producidas por los artistas en base al estudio sistemático de distintas técnicas de manufactura utilizadas por los pueblos originarios, sobre todo los grupos de las planicies norteamericana.

Escuela del Sur - Taller Torres García

La Escuela del Sur (Taller Torres García) es la propuesta artística desarrollada por el grupo de quienes fueron discípulos y discípulas de Joaquín Torres Gar-

5 Comisión de Investigación Científica de la Universidad de la República, dirigido por Natalia Montealegre en estrecha colaboración los arqueólogos Luis Bergatta y Mercedes Sosa, bajo la supervisión del Dr. L. Nicolás Guigou (Montealegre y Bergatta; 2017).

6 De acuerdo con el convenio firmado entre el Sr. Marcos Torres Andrada (Comodante) y la Fundación MAPI (Comodatario), esta última en el artículo tercero de dicho convenio queda facultada “(...) a realizar investigaciones, exposiciones y publicaciones con las piezas que forman parte de la colección y cualquier otra actividad acorde con el objeto social de la Fundación MAPI”.

cía como mínimo en el lapso de tiempo comprendido entre 1940 y 1949. Siendo los más conocidos públicamente en Uruguay los varones: Guido Castillo, redactor responsable de “Removedor”⁷ y los artistas Francisco Matto⁸, José Gurvich⁹, Gonzalo Fonseca¹⁰, Horacio y Augusto Torres¹¹.

Esta propuesta de arte moderno se sustenta en el vínculo entre tradición, arte y creencias -que impulsa y acompaña la creación de la Escuela del Sur en Montevideo y su doctrina- evidenciada en la literatura desarrollada por el Maestro Joaquín Torres García (1938; 1932; 1944; 1935; 1974; 1941; 1947; 1930a; 1930b; 1965), presente en catálogos sobre la pintura del maestro o de sus discípulos, y puede ser resumida por la denominación aplicada por Carlos Real de Azúa refiriéndose a este grupo de integrantes del Taller Torres García como “la religión naciente” (1964:95)¹².

El grupo desarrolla, construye y habita una *cosmología*, que va más allá del *alfabeto* -sentido atribuido por Battagazzore (1999:175) y retomado en numerosos textos de catálogos- ya que la cosmología “entraña tanto las concepciones globales del lugar que ocupan los seres humanos en el esquema general de la existencia como las fuerzas que participan en la constitución y generación de ese esquema” (Kapfereer en Barfield, 2000:134). En este sentido Torres señala la necesidad de “salvar a la pintura (...) desde su mundo universal” (1965:97) desde una “concepción filosófica platonizante” y de una conceptualización del arte “como experiencia religiosa de participación en un orden universal” (Fló en MAPI, 2006:33). Precepto llevado a la práctica en diversas áreas artísticas, fundamentalmente plásticas. En el contexto de constitución de la Escuela del Sur, denominada por sus integrantes a lo largo del tiempo como Taller Torres García, hombres y mujeres desarrollan la labor en igualdad de condiciones. Elsa Andrada, por ejemplo, recuerda sobre su ingreso:

En el 43. Ahí fue cuando yo empecé, o sea que después..., fijate, nos juntamos mucho y trabajábamos juntos. Y fue muy casual que un día, yo estaba haciendo a una niña que vivía enfrente, haciendo un dibujo de su carita, que era muy linda la chica que tenía pocos años. Entonces se lo llevo al maestro para ver que le parecía, y me dice: “ah, muy bien, esta muy bien. Mándelo”, “¿Adonde?”, le dije yo, “al Salón Municipal”, “no maestro”, “mande eso al Salón Municipal”. No había discusión. Y yo, con un susto bárbaro dije: “bueno, me van a tirar algo por la cabeza”. (Risitas) Lo mandé al Salón Municipal y me lo compraron. (...) Date cuenta del destino, fijate, mi vida cambió totalmente. Eso fue Vicente Martín, que en realidad, me dijo “¡Vas al taller Torres García, vas, cómo no vas a ir! Y yo hablo con Augusto Torres”. Mira qué casualidad, me caso con Augusto Torres. Quiere decir, que todo es la vida una cosa

7 Órgano de prensa oficial del Taller Torres García, editado en Montevideo desde 1945 a 1960.

8 Existen esculturas de este artista en varios espacios públicos de Punta del Este y Montevideo. Su viuda consiguió la devolución de la colección luego de un juicio de 5 años con la IMM por la donación realizada de obras y el museo privado del artista que contaba con una importante colección de arte precolombino, africano y egipcio, no conservado en su estado original ni abierto al público desde su donación. El museo fue transformado en un Centro Cultural del MEC para el dictado de talleres varios.

9 Museo Gurvich, ubicado al lado de la Catedral y frente al Cabildo de Montevideo, inaugurado en 2005.

10 Representante por Uruguay en la biennial de Venecia de 1990. Respecto a sus obras e itinerario vital se encuentran disponibles las publicaciones: “Gonzalo Fonseca” Arnold Herstand & Co, NY 1986; “Gonzalo Fonseca” Galería Adler/Castillo, Caracas 1969; “Gonzalo Fonseca” Galería Conkright, Caracas 1974; “Gonzalo Fonseca: Sculpture”. Arnold Herstand & Co, NY 1988; Barañano y Llorens “Gonzalo Fonseca” Fundación César Manrique, Lanzarote 1999; Peruga, Iris “Mundos de Gonzalo Fonseca” Museo de Bellas Artes, Caracas 1994 entre otros.

11 Hijos de JTG, ambos ganadores de salones municipales.

12 En este sentido resulta ilustrativa la descripción de Silvia Listur “aquellas relaciones personales y profesionales, en las que se compartían vocaciones, talentos y una visión del artista y del mundo que sus integrantes extendían a todos sus actos como praxis de los preceptos del maestro Torres y del sentimiento de pertenencia a una Escuela” (en Torres, 2007:19)

que parece..., que parece de cuento. (el Taller era) estupendo. De gran compañerismo, de mucho trabajo, de gran seriedad. Ahí era trabajar y trabajar, porque con el maestro no había medias tintas. (...) Él si veía que tu trabajabas, que rendías, te apoyaba realmente, como me apoyó a mí. (Andrada, en: Grabino, 2003)

El auge de esta vanguardia tiene como contexto el “Uruguay del 900”. Cuando el país se moderniza desde varios puntos de vista (Lissidini, 1996). Adella Pellegrino (1997) señala la rapidez con que la sociedad adaptó su comportamiento reproductivo a los cambios económicos y sociales. Por un lado, se produce a nivel general, la reducción del tamaño de las familias, lo que está influenciado por el control de la natalidad. Estableciéndose el “disciplinamiento” de la sexualidad femenina a través de un culto a la virginidad (Barrán, 1990). En este sentido, se vuelve fundamental el papel de las instituciones educativas para impulsar el nuevo proyecto de sociedad.

Graciela Sapriza (2014) indica que “En 1938 las mujeres votaron por primera vez en Uruguay (gracias a la Ley de sufragio aprobada en diciembre de 1932 a la que le siguió en marzo 33’ el golpe de estado de Gabriel Terra). (...) pronto se empezó a denunciar que con “el voto no alcanzaba”. Sin embargo persistió por un tiempo ese sentimiento de la excepcionalidad uruguaya en el contexto 1 latinoamericano que alentó el “mito” de la perfecta igualdad entre varones y mujeres en el Uruguay de los años 50’” (Sapriza, 2014: 1-2)

La misma autora destaca, respecto a la trayectoria de la sufragista Paulina Luisi, que renuncia a ser candidata por el Partido Socialista para las elecciones de 1942. Cuando “ingresan al parlamento cuatro mujeres: dos a la Cámara de Senadores (ambas del Partido Colorado) y dos como diputadas (una por el Partido Colorado y otra por el Partido Comunista)”. (Lissidini, 1996: 115). En esa legislatura -1943-1947- se aprobó la Ley de Derechos Civiles de la mujer por la que había bregado toda su vida” (Sapriza, 2014: 2). En ese mismo período se produce un importante crecimiento de la matrícula de femenina en la enseñanza secundaria, y ésta se vuelve un espacio de socialización extrafamiliar, mucho mayor que en las generaciones anteriores (Markarian, 1997: 246).

El mito del igualitarismo y la excepcionalidad nacional al que refiere Sapriza se sustenta en invisibilizar la distancia o diferencia (dirá Lissidini, 1996) entre los aspectos normativos (la igualdad legal) y aquellos referidos a las manifestaciones culturales en los que se mantiene una fuerte discriminación a las mujeres. De todos modos, la participación de las mujeres en ámbitos culturales hacia la mitad del siglo pasado se amplifica, siendo el Taller Torres García uno de los espacios mixtos con mayor apertura de ese momento. Aunque en el proceso de consolidación del mercado del arte vinculado a ese grupo, las obras privilegiadas y los nombres más reconocidos son los de artistas varones. En un movimiento que “devuelve” a las artistas a la esfera privada o en espacios más vinculados a la gestión y promoción de ese legado.

La situación dentro del Taller no parecía extenderse a otros ámbitos. Sobre este punto señala Olimpia Torres (hija de Joaquín Torres García e ilustradora) al comparar la situación en París respecto a la de Uruguay en ese momento:

“En París no era así. En París se juntaban hombres y mujeres juntos. Pero aquí no. Yo encontré horrible el ambiente para las mujeres en el Uruguay. Y todavía, todavía no me conformo. Porque cuando termine el mural de la UTE, que es totalmente dibujado por mí y dirigido por mí, dijo uno de allí: “bueno, ese mural ejecutado Yepes, y en las piedras del Uruguay” y no sé qué. Y yo me levanté y le dije “poco, ese mural lo hice yo”, “no quiero desmerecer a mi marido ni dejarlo de lado”. Porque él

hizo la escultura, pero yo hice el mural. “A, perdone, no sabía, no sabía”.
¿No sabía?, ¿Si sabía!” (Olimpia Torres en: Grabino, 2003)

Las relaciones de parentesco se imbrican con las pautas y posibilidades de reconocimiento. La situación de Elsa Andrada en ese sentido es significativa: ingresa a la Escuela del Sur y luego al linaje mismo del maestro Torres. Mantiene bajo perfil pero no deja de producir. Incluso el ejercicio de la maternidad -según su testimonio- no compite con su labor creativa/creadora, ni con el ritmo de trabajo establecido dentro de la pareja.

Materialidades: contacto, colecta y producción

Un aspecto fascinante de los planteos de la Escuela del Sur, es su práctica material, producen: obras, casas, museos, colecciones, itinerarios de viaje, publicaciones... instituyen sus prácticas en el Uruguay aún, cuando el origen es obliterado con el paso del tiempo. No se trata únicamente de la lógica *performativa* (creadora) del lenguaje en materia de hacer existir lo que afirma -de acuerdo a la autoridad de quien enuncian, en este caso el Maestro JTG- (Bourdieu, 1995:155) sino que esa eficacia constructiva llega al extremo de materializar sistemáticamente los elementos que componen sus creencias.

Siendo uno de los aportes más revolucionarios cómo Joaquín Torres García imbrica en la Tradición del Arte Universal a las culturas “precolombinas” (sus artefactos específicamente), integrando sus sitios a los viajes iniciáticos del grupo (los lugares que deben ser conocidos). Según Lucero:

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 (Lucero, 2007: 108).

Es uno de los soportes que condensa el primer paso en un andamiaje colectivo que se traslada de América del Sur a África y Medio Oriente. Para luego transitar por Europa, privilegiando las estancias en París como último destino previo al arribo a la Babel. *La Babel*¹³ que para estos vanguardistas será -durante la segunda mitad del siglo XX, como antes fue París- la ciudad de Nueva York, ciudad en la que residieron Augusto Torres y Elsa Andrada. *Torre de Babel* que entienden en permanente proceso de construcción, íntimamente ligada a la Tradición del Arte Universal como lenguaje de lo humano: humano en el sentido de lo que el *hombre abstracto* representa -para utilizar la categoría torresgarciana-.

Sobre esta idea de lo que es *humano* se sustenta la importancia que tiene para el *grupo* (Latour, 2008:50) el contacto directo con las obras producidas por lo que identifican como las “tradiciones”¹⁴ que sirven de base para la formación artística dentro del Constructivismo Universal -me refiero a las obras grecolatinas, egipcias y precolombinas fundamentalmente-. Hacerlo posible implica una preparación de los artistas de la que forman parte esta serie de viajes que redundan en colecciones- en el sentido laxo utilizado por Clifford (1999) pudiéndose

13 Sobre este tópico ver la síntesis desarrollada por Grimson (2011) en el capítulo “Dialéctica del culturalismo”.

14 “Esos jóvenes pintores habían estado aprendiendo los rudimentos de un arte que tenía dos o tres grandes vertientes. Por un lado, las raíces profundas, primitivas americanas, como los monumentos de la Puerta del Sol de Tiahuanaco y las grandes construcciones de Cusco y Machu Picchu. Por otro lado, la gran vertiente de Grecia y Roma que a su vez se inicia en el arte egipcio de las pirámides y de la Esfinge de piedra, y aún más hacia la antigüedad se entronca con las civilizaciones caldeas e hititas” (Sapriza en MAPI, 2006:107).

utilizar como ejemplo de lo que el mismo autor entiende como una “cultura viajera” - produciendo itinerarios signados por una sucesión no lineal de encuentros y traducciones. Estos viajes se articulan con la colección de material arqueológico (Larnaudie en MAPI, 2006: 88) y la creación de obras museísticas en los estudios o lugares de reunión de los integrantes de la Escuela del Sur, donde no hay posibilidad de contacto ni de contextualización respecto a las configuraciones culturales (Grimson, 2011) a las que pertenecen originalmente (por producción y uso)¹⁵.

Tal es el caso del Museo de Arte Precolombino (1962-1978) del artista Francisco Matto en la calle Mateo Vidal 3249 (Montevideo). Construido en las cocheras de la casaquinta de la familia Vilaró Rubio. En el mismo se exhibía de forma permanente para el público la colección arqueológica-etnográfica americana (diseñada por Matto junto al arquitecto Ernesto Leborgne), y se configuraron exposiciones temporales¹⁶, además de publicaciones sobre la temática¹⁷. También tenían lugar tertulias de discusión entre los integrantes del Taller Torres García. Para Matto (1963), el museo tenía:

“...como principal finalidad: exaltar el Arte de los antiguos pobladores del Continente Americano, dándole el lugar legítimo que le corresponde entre las grandes tradiciones plásticas de la Humanidad, y colaborar en estudios relacionados con la ciencia antropológica”. Matto (1963)

Tras la muerte de Matto (1995), su viuda, en 1998, dona la colección del artista a la Intendencia de Montevideo, pero fue restituida a su dueña (Ada Antuña de Matto) por sentencia judicial en el año 2008 por no haberse cumplido cabalmente el fin de la donación.

Además de Francisco Matto, la Fundación Torres García llevó adelante algunas exposiciones temporales con parte del acervo de la Colección Augusto Torres - Elsa Andrada. Entre ellas está la exposición “Tiempo de purificación”¹⁸ (1993), que exhibió distintos componentes materiales de grupos originarios de las planicies norteamericanas *-plains indians-*. Es conocida la colaboración del investigador autodidacta Raúl Campa Soler, en el estudio-conservación de las piezas arqueológicas-etnográficas en la colección de Francisco Matto y en la de Augusto Torres y Elsa Andrada.

Algunas de ellas quedaron plasmadas en publicaciones del Museo de Arte Precolombino. El itinerario de colecta de los artefactos, está en cierta medida preestablecido por aquellas obras y *lugares* que constituyen el *Museo imaginario* de Malraux que el Maestro expresa a través de sus conferencias y que los discípulos recrean en lecturas luego de su muerte.

Elsa Andrada cuenta (desde una cinta de mini-casete):

“Mira, la verdad es que yo no me integré a ningún otro ambiente artístico, para nada. Yo me dediqué con Augusto a visitar museos, a visitar los países donde hubiera cosas importantes de ver. Eso sí, viajamos mucho, porque fuimos a Grecia, a Egipto, todo en son de trabajo, a ver maravillas. Bueno, ni te digo, vivimos en París, vivimos en España ni hablar, en muchos países. Todos dedicados a lo mismo, siempre detrás de los

15 Esto último debido a que el criterio de ordenamiento es estético.

16 A modo de ejemplo se cita la exposición denominada “Arte Negro” de 1969. La misma integraba colecciones de grupos etnográficos africanos tanto de Matto como de otros integrantes de la Escuela del Sur, como ser la colección de Augusto Torres y Elsa Andrada.

17 Entre ellos están: Arte Precolombino Colección Francisco Matto (1964); La Figura del Hombre Americano (1968); Arte Negro (1969); Homenaje a Joaquín Torres García (1974), entre otros.

18 Catálogo de exposición. *Tiempo de purificación* (1993).

museos, de seguir viendo y apreciando cosas que nosotros no teníamos, para nada aquí. Fijate lo que fue para nosotros ir a Egipto, ir a Grecia, vivir en París, después el tiempo que estuvimos viviendo en España. Fue un despertar estupendo, porque Torres García era muy amplio. En querer que nosotros conociéramos, que nos integráramos y que buscáramos. No nos decía: “aquí solito”, no. Él nos enseñaba a pintar paisajes, que saliéramos a pintar paisajes con una valijita, y salíamos” (Andrada, en: Grabino, 2003)

En el caso de esta escuela la *arqueologización* (Pratt, 1997 :233) no se aplica únicamente a América, sino que se extiende a los distintos continentes, como parte de las representaciones *arcaístas* de los torresgarcianos.

El interés está en la creación de las *ruinas del futuro* y no en aquello que se considera nimio (hasta la década del '70), es decir, en los aspectos políticos y culturales del presente que no se relacionan con la creación artística o con la obtención de medios para hacer posible esa dedicación. Esto aplicará para las llamadas “culturas precolombinas, africanas, asiáticas...”, no así respecto a los Museos, ni a algunas de las metrópolis fundamentalmente europeas en las que se encuentran.

La *provincialización* de Europa -en el sentido utilizado por Chakrabarty (2008)-, en este contexto, opera en un público selecto (en la medida que escinden del continente europeo únicamente los puntos que consideran central para la producción artística) y se articula con la noción de *fundamentalismo cultural* de Stolcke (citado por Grimson, 2011 :65) mediante una vuelta al origen del concepto “cultura” en el que la *cultura cosificada* era patrimonio exclusivo de ciertas elites y se condensaba en sus teatros y museos, como nodos en los que se territorializaban sus elementos de distinción y legitimidad.

El poder imperial acumula y presenta sus trofeos de guerra devenidos en arte bajo la luz de las galerías. El todo entonces “compacto y territorializado” toma forma en la colección que la Escuela del Sur -homologando el *museo imaginario* de Malreaux- amplía a una suerte de georreferenciación planetaria cuyos nodos serán establecidos por *arte-factos* de diverso origen, en muchos casos “anclados” en Museos y colecciones. Es así que lo elaborado por Pratt coadyuva a la reflexión sobre este aspecto a través del aporte de James Clifford (1999) quien retoma la definición de “zona de contacto”¹⁹ desarrollada en “Ojos Imperiales. Literatura y transculturación” (1992) pero aplicándola al Museo²⁰.

El trabajo

La rigurosidad y exigencia dentro de la labor del Taller Torres García es un elemento recurrente en la narrativa de sus integrantes. El trabajo artístico aparece como elemento central de la cohesión grupal. La dedicación al mismo es el elemento que moviliza el abandono de casas paternas, la búsqueda de condiciones de vida más austeras en contextos obreros que faciliten una dinámica de dedicación

19 Clifford toma como punto de partida para su propuesta de los museos como zonas de contacto la experiencia que tuvo como consultor en el Museo de Arte de Portland (1989) con motivo de la consulta a un grupo de ancianos tlingit respecto a la Colección Rasmussen integrada por artefactos culturales reunidos al sur de Alaska y costa de Canadá en los años 20 del siglo pasado. Clifford da cuenta de la presencia de dos agendas para este encuentro, por una parte las autoridades del museo y curaduría esperaba obtener mayor información sobre “sus piezas” que facilitasen la exhibición, contextualización y puesta en relación de los elementos de la colección. Para los representantes tlingit presentes lo objetos oficiaron de “ayuda-memoria” pautando el encuentro como ceremonial. Lo “tradicional” no se presenta como aquello que aconteció sino en un devenir que interpela y convoca a las autoridades del museo a comprometerse con lo tlingit que está “unido” a esos objetos. Unidos en el sentido de que los objetos se encontraban ligados desde la perspectiva de los ancianos a sus lecciones morales vigentes y por tanto a las reivindicaciones políticas actuales.

20 Para Clifford lo museos resumen el futuro ambiguo de la diferencia “cultural”, son “zonas de contacto local/globales, ámbitos de formación de identidades y transculturación, de contención y exceso” (1999: 270)

exclusiva mediante el disciplinamiento del cuerpo a través de la práctica sistemática de técnicas de observación y producción, los estímulos externos también resultan mediados por su eficacia para el trabajo artístico definiendo lo que se escucha (preferentemente música clásica) y lo que se visita. En ese marco el esfuerzo se transforma en condición indispensable y valor legitimador frente al grupo.

(...) yo creo que en realidad el que siente una cosa la consigue, si trabaja sobre ella. Porque yo con mi padre que era severísimo, un Coronel de aquellos, al final tuvo que aceptar todo. Yo pienso que mucho va en sí mismo, la fuerza que uno pone en lo que quiere, eso es importante. Si tu quieres ser arquitecta, tendrás que luchar por eso aunque te digan que no es tu caso, y lo vas a conseguir. Y lo vas a conseguir si quieres ser artista, es lo mismo. Hoy es mucho más fácil, más elástico. Pero antes pasaba lo mismo, si luchábamos como tuve que luchar yo, un poco por el ambiente que era cerrado por mi padre, que era militar, que había hecho toda la carrera, que era general..., era muy severo. Pero al final triunfas igual. O sea que depende de cada uno. Yo creo que las cosas salen porque tú luchas por ellas. Eso para mí es importantísimo. Yo, por ejemplo, estoy absolutamente en mi trabajo, en mi trabajo, en mi pintura, y en la manera de actuar con ella. Por lo que me dicen los demás, soy totalmente absurda. Yo no hago exposiciones. (...) Hice en España, cuando vivía en España y eso porque Augusto era más fuerte que yo, y me dijo: "vas a hacerla porque te la piden, y la haces..., es absurdo que no la hagas". Y había otro compañero pintor, creo que argentino que también "tenés que hacerla" y bueno, la hice. Y me fue muy bien, por cierto. (Andrada, en Grabino, 2003)

La participación sistemática en exposiciones colectivas y la resistencia a las muestras individuales mantiene un cierto anonimato que es coherente con lo promulgado por el maestro. Aquello que Ernesto Vila menciona como "lo residual del Taller- que no se va ni con disán"²¹ (en Burgel, 2009: 47). También el comentario es claro respecto a la relación de poder a la interna de la pareja en la que género y exposición pública se encuentran.

Además de pintora, Elsa Andrada se destaca en otras técnicas expresivas. Profundizando en la colección vemos cómo se detiene en el trabajo minucioso con algunas de sus piezas, a las que pone en diálogo con nuevos elementos plásticos y diversos materiales.

Manuscrito se encuentra su detallado estudio de los mocasines junto a pruebas de desgaste de cuero y bordados completos e incompletos que emulan con mostacillas de colores los diseños geométricos de los pueblos de las planicies norteamericanas. Integra modificaciones, prueba en otros soportes. Un ejercicio de arte textil que resignifica la tarea de puertas adentro del bordado sistemático de las "señoras de bien" para irrumpir en el Arte (así con mayúsculas) de todos los tiempos. Allí el nombre de la creadora o creador no importa, la práctica laboriosa profundiza en un acontecer colectivo: trabajo colectivo que requiere de espacios de producción individual e intercambio.

Reflexiones finales

A lo largo del texto se muestra cómo ésta "colección" ofrece una oportunidad para adentrarse en la tradición del Arte Universal, tal como es entendida por los artistas constructivos del Taller Torres García, entre otros que dieron continuidad a ese legado. Hace posible conocer y preguntarse sobre cómo y dónde se

²¹ El disán es un solvente orgánico muy potente que sirve para diluir y remover diversos tipos de pintura.

encuentran las diversas expresiones de la producción creativa humana. Espacios y tiempos se condensan en una unidad cosmológica que sirve de base a la propuesta moderna de algunos de los más destacados artistas uruguayos. Esta soberbia colección, propiedad de Marcos Torres, se compone de más de 1.200 piezas (arqueológicas y etnográficas, entre otros objetos) de diversas culturas, abarcando los cinco continentes del planeta tierra. Actualmente se encuentra a resguardo del Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), institución responsable de su investigación, conservación y divulgación. Dentro de las piezas etnográficas hay producciones de los dos siglos pasados. Algunas de uso de los pueblos originarios que las construyeron, otras manufacturadas para la venta al turismo. Esta circulación de bienes también testimonia el avance de la modernidad en contextos coloniales y sus consecuencias.

Todos estos artefactos se encuentran en diálogo con la biblioteca, los discos, las anotaciones, inventarios, fotografías, observaciones y una importante cantidad de reproducciones y otro tipo de ejercicios plásticos producidos por los artistas en base al estudio sistemático de distintas técnicas y materiales utilizados por diversos pueblos.

Las cartas entre integrantes del Taller y el interés de Joaquín Torres García (Montevideo, 1874–1949) previa a la creación de la Escuela del Sur en las producciones precolombinas, por citar un ejemplo, dan muestra del acontecer social, colectivo, que esto que llamamos “colección” escenifica desde un punto de vista antropológico.

Construye en el mundo, nos presenta parte de la Tradición del Arte Universal, un fragmento recuperado en la última vivienda de Augusto Torres (Barcelona, 1913–1992), hijo mayor del maestro Joaquín Torres García, y Elsa Andrada (Montevideo, 1920–Nueva York, 2010) en la ciudad de Montevideo.

De tal modo que, en cada uno de los objetos conservados, hay varias narrativas que confluyen. Existiendo una historia específica para su contexto de origen que en la mayoría de los casos nos es desconocida. Ya dentro de la casa de Andrada y Torres se incorpora a otro guion. La búsqueda de elementos del arte universal. Allí interesara su estructura, los ritmos que porte, las técnicas de construcción que revele.

Pero además este conjunto hace posible que nos asomemos a la “cocina” misma de la producción artística de la pareja. En ella podemos leer cómo funciona en parte la lógica artefactual que sustenta la práctica sistemática de recolección y adquisición de variadas producciones materiales. También, al pertenecer a una pareja heterosexual de artistas de un grupo determinado, y pudiéndose identificar en parte de sus componentes quién de los dos se ha ocupado de profundizar en una u otra técnica, permite aproximarnos a cómo se vinculan las relaciones de género con la producción de artefactos en el contexto del Taller Torres García. Parecería ser que es el arte textil una de las fronteras, manteniéndose el bordado en la órbita de las prácticas femeninas. No así la pintura sobre cuero u otros soportes no rígidos. El contexto histórico nos permite comprender cómo es que las mujeres ingresan al Taller y también de qué modo se produce un borramiento de sus prácticas artísticas más destacadas manteniéndose en primera línea al grupo de varones promovidos mayoritariamente por mujeres ligadas al grupo por relaciones de parentesco.

Las palabras de Elsa y los elementos materiales que muestran su sistemática labor de estudio y producción permiten visualizar la continuidad de su producción artística. Tarea ininterrumpida que coadyuva a la construcción de un corpus artefactual y bibliográfico que por el orden mismo de sus componentes nos sitúa en el

núcleo mismo de la búsqueda torresgarciana.

Este conjunto de artefactos sirve también de coartada para volver a visitar a Elsa Andrada y la potencia de su mirada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barañano y Llorens (1999) Gonzalo Fonseca. Fundación César Manrique, Lanzarote.
- Barrán, J. P. (1990) Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo I, El disciplinamiento, Banda Oriental, Montevideo.
- Barfield, T. (2000) Diccionario de Antropología. Siglo XXI editores, México.
- Battegazzore, M. (1999) J. Torres García. La trama y los signos. Gordon, Montevideo.
- Bourdieu, P. (1995) Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Anagrama, Barcelona.
- Burgel, C. (2009) Páramo Beach / Conversaciones con Ernesto Vila, Editafac, HUM, Montevideo.
- Clifford, J. (1999). Itinerarios Transculturales. Editorial Gedisa, Barcelona.
- Chakrabarty, D. (2008) Al margen de Europa, Tusquets.
- Fló, J. (1974) Joaquín Torres García Escritos. Montevideo, Arca.
- Fló, J. y Barnitz, J. (1991) La escuela del sur. El taller Torres-García y su legado. Ministerio de Cultura Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Fló, J. y Elena, E. (1974) La obra Grabada de Torres-García. Imprenta AS, Montevideo.
- Fonseca, G. (1952) Correspondencia desde Egipto de Gonzalo Fonseca al arquitecto Leborgne. Removedor, número julio-agosto, Montevideo.
- Grabino, V. (2003) Las mujeres y el Arte en el Uruguay (1940-1950). Una aproximación antropológica a las relaciones de género en el campo artístico. Trabajo final, curso "Técnicas en Antropología Social", Licenciatura en Ciencias Antropológicas, FHCE, Udelar. Inédito.
- Grimson, A. (2011) Los límites de la cultura, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lissidini, A. (1996) La modernización de las mujeres. Revista de Ciencias Sociales Año 11. No. 12. pp. 112-116. Facultad de Ciencias Sociales. Markarián, V. (1997) Al ritmo del reloj: adolescentes uruguayos de los años cincuenta. En: Historias de la vida privada en Uruguay. Individuos y soledades 1920-1990. Editorial Taurus, Uruguay.
- Lucero, M. E. (2007) Entre el arte y la antropología: sutilezas del pasado prehispánico en la obra de Joaquín Torres García. Comechingonia virtual, Revista Electrónica de Arqueología Año 2007. Número 3: 106 -131. www.comechingonia.com
- MAPI (2006) Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970. Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), Montevideo.
- Mazzucchelli, A. (2010) La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig. Taurus, Montevideo.
- Montealegre, N. (2008) Gonzalo Fonseca, Sobre los Muros. Museo Nacional de Artes Visuales, Mosca Hnos. Montevideo.
- Morales, L. (2001). La escritura de al lado. Géneros referenciales. Editorial Cuarto Propio, Santiago.
- Murlender, L. (2014) La escuela de Joaquín Torres-García y su tesis americanista: Buscar a América. Revista: DIVERSIDAD #9, AÑO 5. Disponible en: <http://www.diversidadcultural.net/articulos/nro009/09-03-lic-laura-murlender.pdf>
- Pellegrino, A. (1997) Vida conyugal y fecundidad en la sociedad uruguaya del SXX: una visión desde la demografía. En: Historias de la vida privada en Uruguay. Individuos y soledades 1920-1990. Editorial Taurus, Uruguay.
- Peruga, I. (1994) Mundos de Gonzalo Fonseca. Museo de Bellas Artes, Caracas.
- Pratt, Mary L. 1997 [1992]. Ojos Imperiales. Literatura y transculturación. Quilmes: UNQ, Buenos Aires.

- Ramírez, Mari Carmen. (2000). "Inversiones: la Escuela del Sur" in Ramírez, Mari Carmen and Héctor Oleas, editors *Heterotopías Medio Siglo Sin-Lugar: 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Real de Azúa, C. (1964) *Antología del Ensayo Uruguayo Contemporáneo*. Publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo.
- Rojas Mix, M. (2006) *El imaginario - Civilización y cultura del siglo XXI*. Editorial: Prometeo, Buenos Aires.
- Sarpiza, G. (2014) Desde el llano (que no está) en llamas (también podría llamarse "En busca del tiempo perdido") (otra referencia literaria que quizá se ajuste más al tono de esta intervención que sufre de algo parecido a nostalgia). En: *Debates feministas*. Cotidiano Mujer, Montevideo.
- Stolcke, V. (2011) Presentación Simposio Internacional "¿Naturaleza o cultura? Un debate necesario", *Quaderns*, 27, pp. 5-10.
- Tani, R. (2009). "Joaquín Torres-García: Constructivismo, semiología y mitología", En: Romero, S. (comp.) *Anuario de Antropología Social y Cultural*. UNESCO. <http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/anuario2009/Tani.pdf>
- Torres García, J. (1932) *Raison et Nature*. Paris.
- Torres García, J. (1941) *La ciudad sin nombre*. Publicación de la Asociación de Arte Constructivo, Talleres LIGU, Montevideo.
- Torres García, J. (1930^a) "Foi", Paris. (edición casera).
- Torres García, J. (1930^b) *Ce que je sai, et ce que je fais par moi meme*. No. Cours complet de dessin et de peinture, et d'autres choses. Paris. (edición casera)
- Torres García, J. (1935) *Estructura*. Talleres de la Litografía e Imprenta Colombino.
- Torres García, J. (1938) *La tradición del Hombre Abstracto (Doctrina Constructiva)*. Montevideo.
- Torres García, J. (1944) *Universalismo Constructivo*. Editorial Poseidón, Buenos Aires. Segunda edición corregida: 1974, Ediciones de la Regla de Oro, Montevideo.
- Torres García, J. (1947) *Lo aparente y lo concreto*. Publicación de la Asociación de Arte Constructivo, Montevideo.
- Torres García, J. (1965) *La recuperación del Objeto*. Colección de Clásicos uruguayos volumen 75 y 76, Biblioteca Artigas, Montevideo.
- Van Gennep, A. (1978) *Os ritos de passagem*, Coleção Antropologia, No 11, Editora Vozes, Petrópolis, Brasil.

