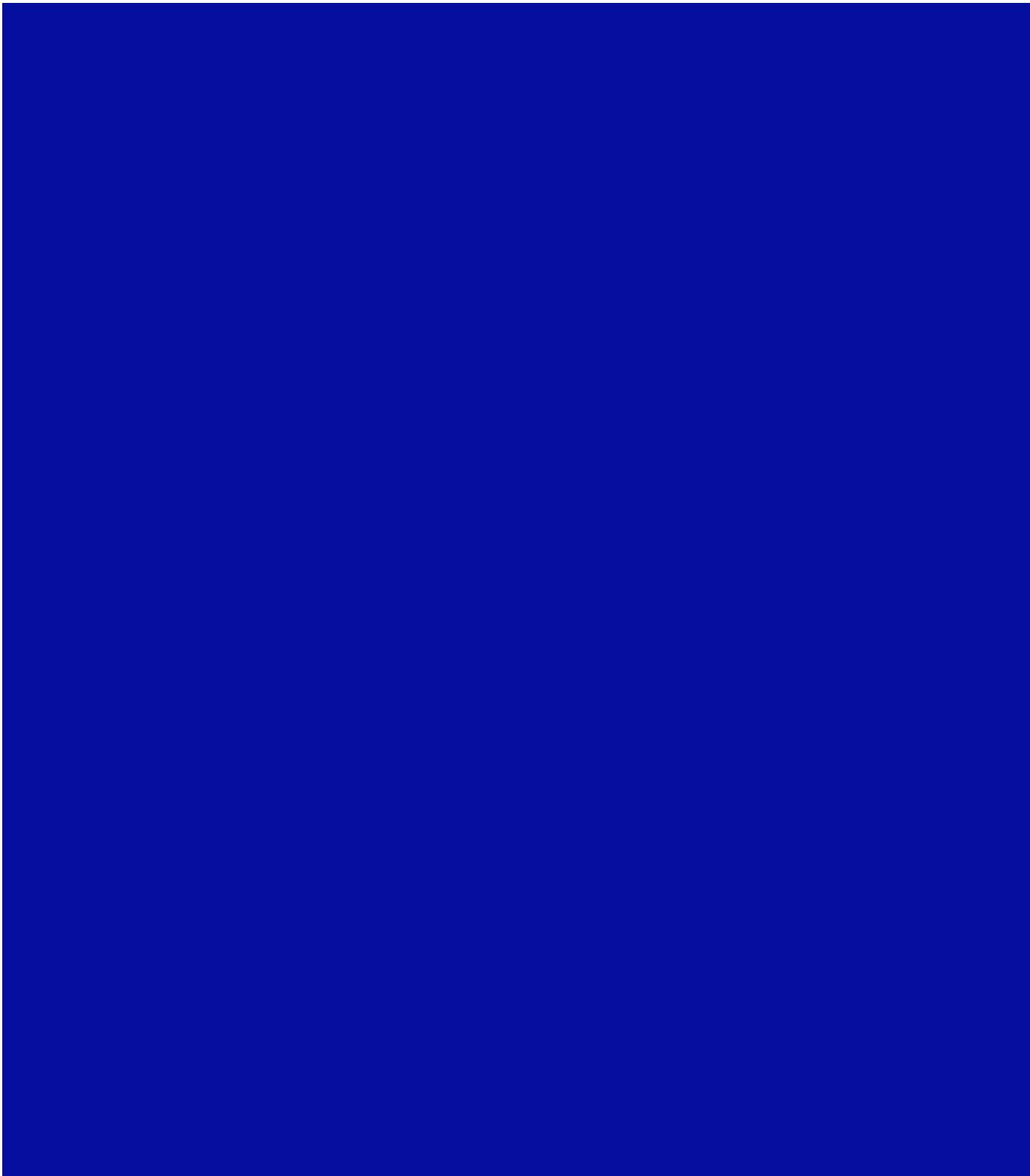


del manifiesto al paisaje urbano
murales del Taller Torres García
en Uruguay (1942-1972).
el caso de Edwin Studer en Cerro Chato

ANA LAURA GOÑI



La piedra fundamental Pues séllese tal alianza frente al primer monumento constructivo de la República.

—¿Qué sería tal monumento?

—dijo Tenebrante.

—Una obra en granito erigida en uno de nuestros parques

—dijo el viejo organizador.

Joaquín Torres García. *La ciudad sin nombre*, 1941.

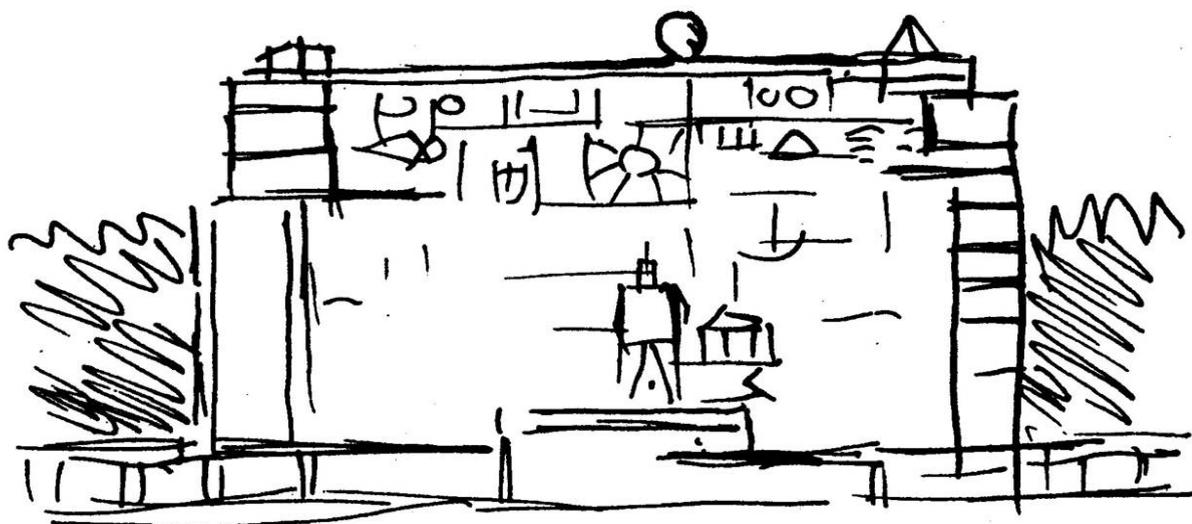
El 16 de diciembre de 1941, en la página final del libro *La ciudad sin nombre*, Torres coloca la piedra fundamental¹ del muralismo constructivista en Uruguay: el Monumento Cósmico en el Parque Rodó de la ciudad de Montevideo (FIGURA 1). La obra materializa un proceso de mapificación; un mapa mental de la ciudad y el cosmos, impreso en la piedra tallada por el artista. Está compuesta por bloques de granito rosado que conforman una trama de ortogonales, en los que se talla una serie de signos que integran el universo torresgarciano, con el sol y el hombre al centro de la composición. Acompañan al monumento una piedra horizontal, en la que se muestran las coordenadas de Montevideo y Buenos Aires en relación con el continente europeo, y una estela de granito grabada con una dedicatoria al sol-INTI. De esta forma Torres sitúa su arte en el simbolismo solar y lo vincula con el mundo precolombino, mostrando así su intención de identificar no sólo un espacio urbano sino un espacio cósmico.

Del manifiesto Partiendo del libro manuscrito *La ciudad sin nombre*,² de Joaquín Torres García, publicado en Montevideo en 1941, se analiza el relato focalizando en las cartografías de ciudad que de él emergen en la búsqueda de una ca-

racterización del paisaje urbano en torno a las ideas del Universalismo Constructivo. A los efectos de este análisis se entiende el paisaje urbano como construcción perceptiva, multisensorial y multiescalar en la que una persona encuentra y da sentido a un territorio urbano.

En los dibujos y acuarelas callejeras que Torres realiza en Nueva York³ la estructura de la ciudad se traduce en escritura a través del trazo en cursiva. La práctica sistemática de este procedimiento lo lleva a crear un alfabeto geométrico con el que busca reconstruir la estructura visual de la ciudad. Luego de 1934, en su regreso a Uruguay, la ciudad aparece como un paisaje vivo y comunicante, una realidad cargada de signos (Peluffo Linari, 1991). El mapa mental se transforma así en cartografía.

Las cartografías se convierten por momentos, especialmente en la etapa montevideana, en textos manuscritos que alternan dibujos e ideogramas: *La tradición del hombre abstracto* (1938), *La ciudad sin nombre* (1941), *La regla abstracta* (1946). Se entienden como operaciones de pensamiento y relectura de la ciudad, vinculadas a la mirada torresgarciana. La construcción de cartografías pone en acción una serie de procesos cognitivos que implican la identificación de categorías, los formatos de captura y



1. La colocación de la piedra fundamental es en un sentido metafórico. La colocación real acontece en una fecha anterior, el 15 de setiembre de 1937, cuando Torres firma un documento destinado al futuro, que es colocado en una caja de metal bajo tierra al iniciarse la construcción del Monumento Cósmico (Gilmet, 2010).
2. Se interpreta el libro *La ciudad sin nombre* como un manifiesto de ideas de ciudad de su autor.

3. La fascinación de Torres por Nueva York (Torres García, 2007) nos recuerda los escritos de Rem Koolhaas en *Delirious New York* (Koolhaas, 1978) y de Le Corbusier en *Cuando las catedrales eran blancas* (Le Corbusier, 1963). Ambos arquitectos, al igual que Torres, sienten tal fascinación que dedican un libro a esta ciudad, a relatar sus impresiones, sus atracciones y desencantos, su amor y su odio hacia ella.

4. Torres fue un eterno emigrante. Continuamente iba de un sitio a otro, por días, semanas y a veces años. Había en él una permanente búsqueda de nuevos rumbos, dada por un inconformismo no paralizante sino creativo, que lo llevó a estar continuamente creando y continuamente emigrando.

FIGURA 2.
Portada del libro
La ciudad sin nombre.
Joaquín Torres García,
1941.

producción de estas (Nogué *et al.*, 2013). Trabajan con elementos imaginarios y elementos ocultos que dan visibilidad a diversas narrativas. Construyen relatos que cartografían el mundo a través de la particular visión del artista.⁴

Se inicia el texto manuscrito de *La ciudad sin nombre* con una primera selección mental de elementos genéricos de una ciudad imaginaria: calles, vehículos, plazas, el sol, el cielo, las casas alineadas, los árboles, las tiendas y la estación de tren. Luego todos los sentidos se activan y aparece una lectura de la ciudad como experiencia multisensorial; se escuchan voces, se observan gestos y sonrisas, conversaciones y saludos.

El tiempo durante el relato es un tiempo detenido, con el ritmo de sucesivos rituales que se repiten. Las personas se dispersan por la ciudad repitiendo los mismos recorridos que suceden una y otra vez; las sendas están ya trazadas. Por momentos un personaje se encuentra en la calle con otro y ambos desaparecen, viajan desde un tiempo eterno. El estar y permanecer en lo eterno⁵ es buscado por los personajes. Se produce un efecto de detenimiento del tiempo que dramatiza la vida en la ciudad. El espacio se transforma en lugar habitado, se humaniza mediante este detenimiento, se transforma en espacio humanizado.



La ciudad sin nombre tiene límites, está rodeada de áreas rurales, marcadamente distintas de las áreas urbanizadas. Allí, en el afuera de la ciudad, los personajes cambian: aparecen flores silvestres, animales en libertad, olores extraños, zumbidos de insectos. En un primer momento la percepción visual deja paso a la percepción sonora y olfativa. Luego aparece la necesidad de medir todo en ancho, en alto y en profundidad, de asignar a cada cosa un lugar. Se focaliza en las dimensiones de la ciudad: anchos y altos, tamaños y proporciones, escalas y singularidades, luces y sombras. La presencia del mar se destaca, la naturaleza aparece como fondo escénico de la ciudad. La geometría de las calles determina su estructura visual, domina su linealidad en el recorrido. Las proporciones de puertas y ventanas marcan acentos diferenciales y ritmos reconocibles. Una sumatoria de percepciones visuales y formales singulariza la ciudad: la dominancia de las líneas horizontales y verticales en el relato y en los dibujos que lo ilustran, la linealidad, la proporción y las relaciones geométricas son dominantes en la lectura del paisaje urbano.⁶

Se interpreta que la geometría está en los elementos permanentes de la ciudad y, a su vez, estos elementos se pueden identificar, caracterizar y recordar. Se identifica la calle como elemento plástico de relevancia, portadora de mil formas en movimiento permanente, de grandes superficies con múltiples agujeros rectangulares, cartelería, tiendas, anuncios luminosos y vibrantes, diversidad de vehículos —autos, tranvías, autobuses, camiones— y el continuo movimiento de personas que se califica como hormiguero humano en las aceras.⁷

Se destaca el puerto como paisaje vibrante al que se califica de una visión extraordinaria y de una realidad cubista-futurista. Los gigantes barcos permanecen en él estáticos, firmes como islas. Dominan los colores rojo y negro. El aire se transforma en humo y este efecto se multiplica por las chimeneas. Se percibe una atmósfera propia del paisaje portuario, con un alto porcentaje de humedad y un aire cargado de partículas, elementos que, sumados, generan filtros visuales particulares. El clima en la ciudad tiene gran variabilidad. Las nevadas aparecen sorpresivamente. Emergen recuerdos del clima del hemisferio norte: París, Nueva York... Lo imprevisible se hace presente por medio de los sucesos climáticos, y el paisaje se transforma, es portador de una sorpresa mutabilidad.

El relato genera pausas en un micropaisaje singular de la ciudad: el café. Espacio interior, portador también de una atmósfera singular: humo de cigarrillos, pipas, aire húmedo,

5. En *La ciudad sin nombre*, así como en *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino, las reflexiones son válidas para ciudades imaginarias que existen fuera del espacio y del tiempo o que habitan un tiempo eterno (Calvino, 1994).
6. «En el camino de Torres hacia la construcción de un lenguaje propio, su experiencia visual y existencial en la ciudad moderna adquiere un significado

singular. El arte constructivo puede ser visto como el sitio desde el cual es posible examinar el trayecto previo del artista en relación a la representación de la ciudad y la creación de un orden que emergiendo de ella la trasciende. Si bien este orden se desprende del propio ejercicio de observar la ciudad, es también la expresión de un deseo de trascendencia, de extraer la esencia histórica de estos

paisajes urbanos acumulada a través de los siglos» (Peluffo Linari, 2011).

7. Se refleja aquí la influencia de Rafael Barradas y su *vibracionismo*, que deja una marca indeleble en la percepción del artista de la ciudad moderna. El epistolario entre ambos artistas es elocuente (García Sedas, 2001). Asimismo, la incorporación de números y letras que Torres hace en sus acuarelas y

encerrado. Se charla, se forman grupos, se discute. Es un paréntesis en el ritmo vertiginoso de la ciudad. El paisaje de la noche cobra vida en la ciudad nocturna. Al anochecer, las luces progresivamente se van encendiendo. Aparecen nuevos personajes y protagonistas del paisaje, se destaca la luna en la oscuridad del cielo nocturno. El contraste de un claroscuro barroco parece brotar en el relato. Emerge la luz como protagonista, y su presencia pregnante en el paisaje urbano es relevante para el artista.

En relación con el paisaje humano que habita *La ciudad sin nombre*, Torres busca mostrar la distancia existente entre el hombre común, un despreocupado transeúnte de la ciudad, y el hombre que lucha por desentrañar en él mismo el hombre universal, confiando en la gestión espiritual de cada persona para el descubrimiento interno de ese hombre universal. Ya en la primera página del libro, bajo el título «Advertencia», Torres afirma que no se quiere relatar otra cosa que la inacabable lucha entre el *Hombre*, que busca los valores ideales del espíritu, universales y eternos, y el *Individuo*, guiado por intereses materiales, individuales o colectivos.

Existe un relato que comparte el mismo título, *La ciudad sin nombre* —*The nameless city*—, escrito por Howard Lovecraft y publicado en 1921 en Estados Unidos. El relato habla de una ciudad abandonada, dentro de cuyas arquitecturas aparecen decoraciones murales; el autor apunta a una mitología del origen de lo humano en el mundo animal y encuentra en esta mitología un lugar para su escepticismo antropológico (Lovecraft, 1921). Torres, sin embargo, se encuentra en el lugar opuesto al de Lovecraft: está preocupado por la construcción de un mito identitario de lo humano⁸ con una religiosidad que es contraria a aquel escepticismo existencial que niega la naturaleza del género humano. Al estar Torres viviendo en Nueva York desde 1920 hasta 1922 es probable que haya leído o escuchado de la existencia del texto lovecraftiano publicado en 1921. Aunque sin referencias explícitas de Torres a este texto veinte años anterior en su publicación, la incógnita queda abierta.

Al paisaje urbano Luego de la apertura inaugural del muralismo constructivista por parte del propio Joaquín Torres García al finalizar su manifiesto-manuscrito en 1941, comienzan a aparecer en Montevideo

—y más tarde en otras ciudades de Uruguay— obras murales realizadas por integrantes del Taller Torres García (TTG). Es en 1942 que, encontrándose ya iniciada la experiencia de un taller de pintura, se funda la secretaría del TTG y asume el cargo de secretario el arquitecto Luis San Vicente. A partir de entonces el taller comienza a funcionar orgánicamente, con discípulos reglamentados (Goñi, 2008). Partiendo del estudio de una selección de obras murales realizadas por integrantes del TTG entre 1942 y 1972 en Uruguay, emerge una serie de ideas aprehendidas y practicadas en el taller, que se entiende que caracterizan la selección de casos. Se analizará a continuación estas ideas en un caso específico.

Se focalizará en el estudio de una obra mural realizada en 1963 por Edwin Studer, artista integrante del TTG, localizada en la sucursal Cerro Chato del Banco República. La obra se construye sobre un muro plegado que limita el espacio de acceso al edificio y se concibe como un mural continuo que recorre la totalidad del perímetro del muro. Podríamos calificarlo de mural-escultura, ya que se materializa en dos murales: uno exterior, a ser visto desde las calles que confluyen en la esquina de la institución bancaria; y otro interior, que se visualiza desde el acceso. Ambos murales califican el espacio de ingreso a la institución, que se conforma con un doble hall de estructura vidriada (FIGURA 3) y un jardín interior a cielo abierto que estructura los accesos al edificio desde ambas calles. Su construcción fue el resultado de un concurso público de 1963, ideado por el arquitecto proyectista del edificio bancario, Carlos Medina, quien diseña este muro plegado, conformador de los accesos como espacio a intervenir por un artista plástico mediante el llamado a concurso.⁹

Se ha accedido a los planos originales del edificio, pertenecientes al archivo del Banco República en la sede 19 de Junio de la ciudad de Montevideo, en julio de 2017.¹⁰ En el plano de la planta baja se exhibe claramente el muro plegado que conforma el acceso, destacándolo con color rojo (FIGURA 4). Se observa el diseño original del espacio de acceso, que presenta variaciones respecto de la situación actual, ya que se ha colocado un cajero automático que ha modificado el espacio. En el plano original es de destacar que el acceso desde ambas calles se presenta como un espacio único, al que se denomina *vestíbulo* (10) en ambos accesos, lo que denota el interés del proyectista por concebirlo como un espacio unitario, acentuando esta unidad por el mural continuo interior sobre el muro plegado. El patio-jardín próximo al mural interior se indica en el plano

dibujos de Nueva York es un recurso que Barradas ya había utilizado en Barcelona (Peluffo Linari, 2003).

8. Para ampliar la idea del mito identitario de lo humano en la cosmovisión torresgarciana, ver *La tradición del hombre abstracto* (Torres García, 1938).
9. Comunicación personal del arquitecto Carlos Medina con la autora el 20 de julio de 2017. El concurso fue ganado por Edwin

Studer, quien compitió en la fase final con un proyecto de mural del arquitecto Enrique Monestier.

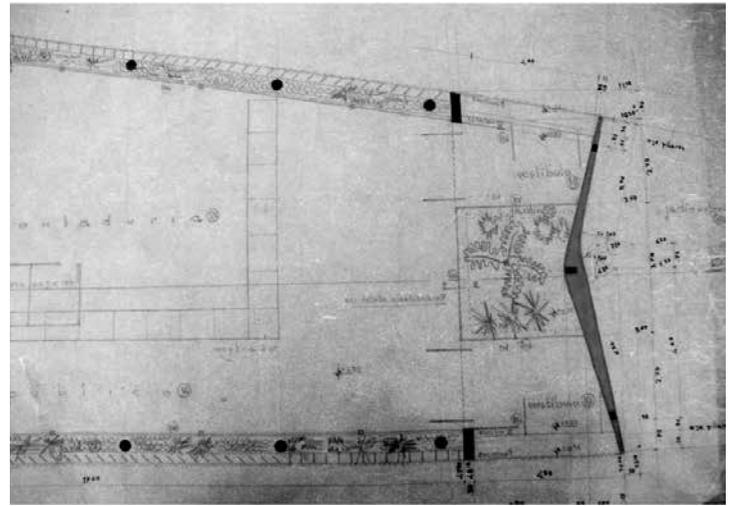
10. En el archivo del Banco República ha sido invaluable la colaboración del arquitecto Pablo Moreno en la búsqueda de datos, planos originales y contacto con el arquitecto proyectista Carlos Medina.
11. En entrevista realizada al arquitecto Carlos Medina el 6 de octubre de 2017

el proyectista afirmaba: «El predio era todo, la placita de la esquina también. Yo la había dejado como posible ampliación. En el proyecto que hice del Banco República de Rocha, que me publicaron en una revista *Summa* dedicada a arquitectura bancaria, también generaba una plaza». Ver artículo de Julio Cacciatore en *Summa* 134, marzo de 1979.

FIGURA 3.
Banco República de
Cerro Chato, Arq.
Carlos Medina, 1963.
Foto de Ana Goñi,
agosto de 2017.



FIGURA 4.
Plano original del
Banco República de
Cerro Chato, Arq.
Carlos Medina, 1963.
Archivo BROU, registro:
julio de 2017.



original como *jardín* (25) y el espacio próximo al mural exterior se denomina *jardín exterior* (26); de esta forma se hace expresa la intención de rodear el mural-escultura con espacios ajardinados y elementos vegetales que, asimismo, se dibujan en el plano y promueven un diálogo naturaleza-artificio.¹¹

La *frontalidad* es una primera idea clave. Desde la plaza abierta que conforma la esquina de la manzana se acentúa la visual frontal del mural exterior y desaparece la visual del mural interior (FIGURA 5). Las líneas horizontales y verticales dominan la estructura y permiten llegar al ordenamiento de la composición mural. En una segunda lectura visual aparecen las teselas de cerámica del mosaico, que marcan ritmos y acentúan las direcciones ortogonales ordenadoras del espacio en su visión frontal.

La *estructura* es otra de las ideas y refiere a algo que sólo existe idealmente: la arquitectura del universo como conexión con lo cósmico. No es el objeto material el que ha de interesar al artista sino la idea de él, una profunda y oculta estructura ideal (Torres García, 1935). Las líneas verticales y horizontales propias de la estructura torresgarciana tienen un antecedente en la Antigüedad clásica; en el rito fundacional de las ciudades por los augures, la ciudad tenía como exigencia ritual la división cuatripartita (Rickwert, 1985). De esta forma, la estructura conecta antigüedad y actualidad, lo clásico y lo moderno conviven en el plano abstracto. La geometría de las calles de *La ciudad sin nombre* marca su estructura visual. La esquina, como hito urbano genérico, se constituye en un evento repetido y de geometría singular. Los predios urbanos en esquina generan cuencas visuales¹² más amplias que los predios ubicados entre medianeras, por lo que las intervenciones

arquitectónicas que las ocupan tienen una mayor exposición visual. La idea de esquina es acentuada en este caso de estudio por medio de una intervención que integra arte, arquitectura y paisaje.

El *simbolismo* es otra de las ideas a destacar. Sobre la trama estructural se ubica un arte de signos —pez, triángulo, sol, luna...— con un sentido topológico de ubicación en el plano bidimensional.¹³ En la experiencia de los murales del Hospital Saint Bois de Montevideo en el año 1944, Torres y varios de sus discípulos del taller realizan treinta y cinco murales en el interior del edificio. La gran variedad morfológica de signos presentes en esta experiencia confirma que el repertorio se va conformando en la praxis y siempre permanece abierto a la posibilidad de enriquecimiento con nuevos signos. Múltiples universos simbólicos emergen.¹⁴

El *tono* es una cuarta idea a destacar. En su *Lección 42*, titulada *Tono y color*, Torres aclara que el verdadero pintor debe operar con tonos y no con colores (Torres García, 1944). La búsqueda del tono es un recorrido vital que guía a los discípulos del taller. En el caso de Cerro Chato el tono es logrado de una forma sutil. Se trabaja con piezas cerámicas de pequeño formato, en planos negros y blancos, y en sitios clave del mural se realizan planos de color ocre.¹⁵ Asimismo, en una escala de acercamiento cercana o táctil, de hasta un metro de distancia del mural (FIGURA 6), se visualizan teselas en color azul sobre los planos negros y en color ocre sobre los planos blancos, que establecen acentos tonales sutiles que sólo son apreciables en forma nítida en esta escala de acercamiento.

La *modulación áurea* del espacio es otra idea que aparece claramente en el caso de estudio; trasciende su condición

12. Para ampliar el concepto de *cuenca visual* en el análisis de paisaje, ver estudios realizados por Miguel Aguiló (Aguiló *et al.*, 2004).
13. Miguel Ángel Battezzore hizo un estudio exhaustivo de la simbología torresgarciana que fue editado en su libro *La trama y los signos* (Battezzore, 1999).
14. En 1963, el mismo año del concurso del caso de estudio, el artista Dumas Oroño

invitó a varios integrantes del TPG a hacer murales en el liceo de Las Piedras. Estas obras, creadas por Oroño, Manuel Pailós, Francisco Matto, Julio Mancebo, Ernesto Vila y Augusto Torres, presentan un amplio repertorio de signos que dialogan con los espacios exteriores e interiores del liceo (Oroño, 2001). En Punta del Este, Oroño se asoció con Orestes Firpo en la realización de murales en el Edificio Santos Dumont

(1963) y en el Edificio Campidoglio (1965), ambos realizados en cerámica vidriada, con un repertorio de signos propio.

15. Esta misma gama cromática de blanco, negro y ocre había sido utilizada por Studer en otro mural cerámico, dos años antes, en Montevideo en el Edificio Boreal, en Punta Carretas, en la calle José María Montero 3006 esquina Hidalgos. Ver *Montevideo afuera* (Barriola, 2017).

FIGURA 5. Mural exterior desde la esquina. Escala de acercamiento lejana, de 10 a 100 m. Foto de Ana Goñi, agosto de 2017.



de procedimiento de medida para convertirse en ordenadora del espacio. El carácter dinámico rotatorio de los módulos, que se produce a partir de la división de los segmentos según la sección áurea, genera ordenamientos visuales particulares. La trama generativa se visualiza con claridad. En el caso del mural exterior (FIGURA 7) se verifica¹⁶ que una de las caras del pliegue presenta proporción cuadrada: 3,90 m x 3,90 m, mientras que la segunda cara del pliegue es un rectángulo áureo: 3,90 m x 6,31 m. El muro pliegado presenta trazados que contienen modulaciones áureas ya en su génesis; estos son proyectados por el arquitecto¹⁷ y luego retomados por el artista plástico en la composición de su obra.

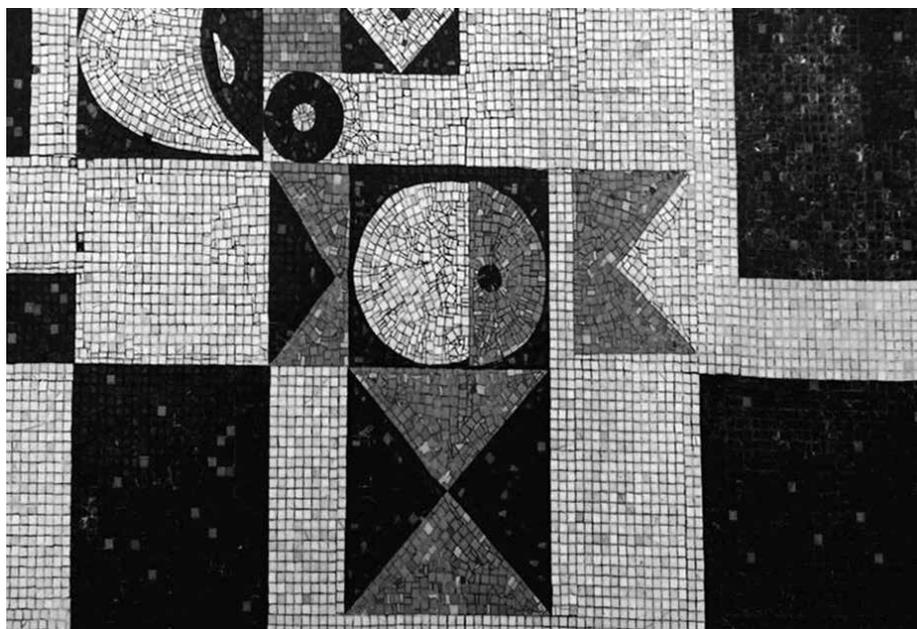
En el archivo del arquitecto Marcelo Payssé se encuentra un boceto en tinta china sobre cartón (FIGURA 8) que no presenta firma y que desencadena la presente investigación del caso. El boceto coincide con formas y medidas del mural realizado, y luego de registrar sus dimensiones se comprueba que presenta exactamente una escala 1:10 respecto del mural construido.¹⁸ En la página 29 del catálogo de la exposición *Murales TIG*, que tuvo lugar en 2007 en el Museo Gurruchaga en Montevideo (Listur *et al.*, 2007), aparece una imagen del mural construido, referenciada con el número 77 como «Banco de la República, Tacuarembó, mural exterior de Edwin Studer, s/f». Es a raíz de esta fotografía que se comienzan a establecer búsquedas en el archivo del Banco República para localizar la existencia y ubicación del mural, comprobando que no está construido en la ciudad de Tacuarembó sino en la localidad de Cerro Chato. Al realizar un estudio de proporciones en el boceto encontrado se verifica la existencia de numerosos trazados áureos en su geometría interna.

16. Verificación realizada por la autora en un relevamiento dimensional *in situ*, en la localidad de Cerro Chato en agosto de 2017.
17. En una entrevista realizada al arquitecto Carlos Medina el 6 de octubre de 2017 en Montevideo, expresaba: «Yo tenía esas cositas, también. La regla de oro, bueno, vamos a hacerlo con regla de oro. [...] A mí me gustaba mucho Le Corbusier como jefe de la vanguardia digamos de aquel

FIGURA 6. Detalle de mosaico del mural exterior. Escala de acercamiento cercana de 0 a 1 m. Foto de Ana Goñi, agosto de 2017.

La *unidad* es otra idea central generadora, principio y fin de todo. Así como en los personajes de *La ciudad sin nombre*, estar y permanecer en lo permanente es buscado por los artistas del taller. Es la búsqueda de inserción de lo finito en lo infinito. Es la relación armónica de las partes con el todo que aparece de modo obsesivo. Es la referencia cósmica presente ya en la piedra fundamental por medio de las figuras geométricas que rematan el Monumento Cósmico: tetraedro, esfera y cubo.¹⁹ Es la herencia espiritual que Torres ofrece a Montevideo (Vignolo, 1960). Es la llamada *ley de unidad* que el propio Torres talla en la piedra granítica. En la estela del Monumento Cósmico aparece tallada la frase: «El sol —Inti— el antiguo padre del continente preside todo lo que vive sobre la tierra, en el aire, en el agua y en la conciencia de los hombres. Que la ley de unidad que representa y que junta a estas piedras sea también nuestra regla y que nos junte para vivir en armonía. MCMXXXIX».

En el Monumento Cósmico, que fue trasladado de su ubicación original en la avenida Julio Herrera y Reissig y el pasaje Jerónimo Zolesi, aparecen talladas en piedra las coordenadas del lugar, para que los rayos solares acompañen su espacio (Maslach, 1998). Sin embargo, el nuevo emplazamiento no contempla la misma orientación, por lo que se pierden las coordenadas originales (Lorente, 2015). Fue en 1974 que se procedió a su traslado hacia el espacio libre frente al Museo Nacional de Artes Visuales. En 1989 se proyectó un nuevo traslado; en el espacio propuesto se



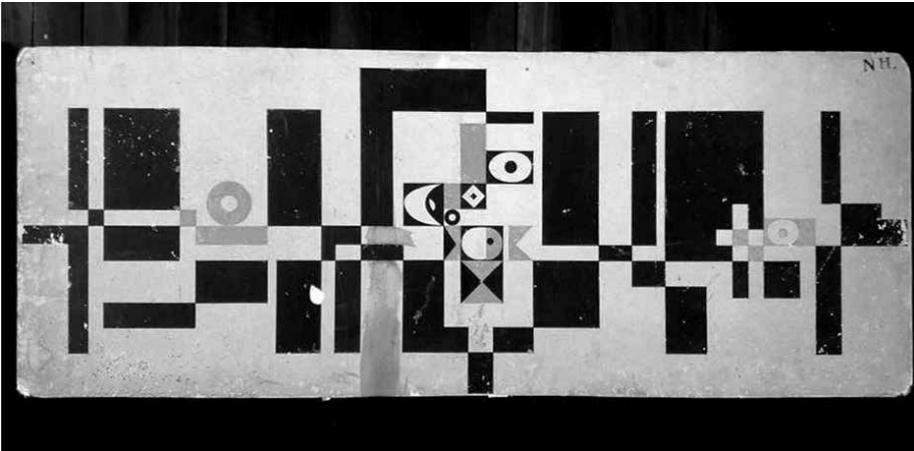
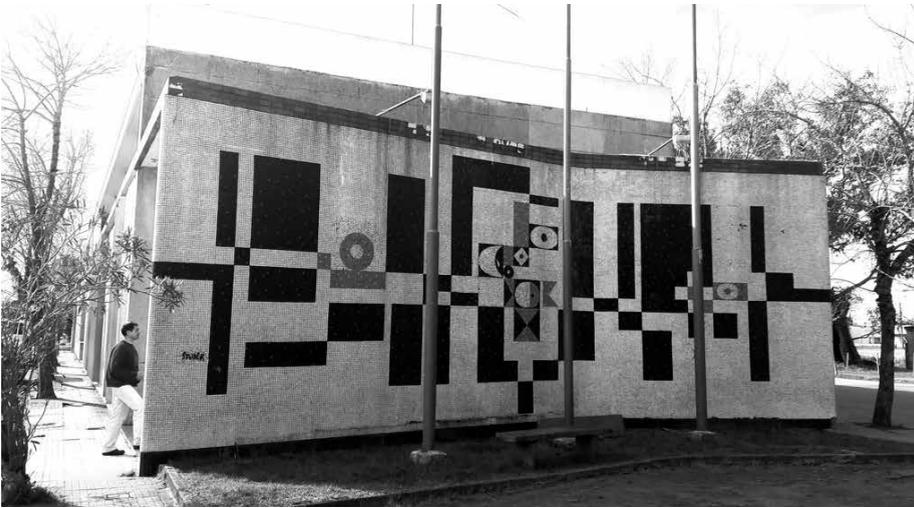
- tiempo. Bueno, el Bauhaus también lo miraba mucho. Y también miraba mucho a [Oscar] Niemeyer [...] Yo ingresé a facultad en el 46 y me recibí en el 52. El último proyecto mío, en el Taller Gómez Gavazzo, fue el primero del plan nuevo del 52».
18. Se estima que el boceto en tinta sobre cartón encontrado, tanto por su antigüedad y conformación como por las similitudes entre las formas trazadas y por la

formalización del mural construido, fue el original de Studer.

19. En los volúmenes puros que rematan el Monumento Cósmico se encuentran referencias directas al Purismo, sin olvidar que cuando Torres vivía en París enviaba a sus hijos a estudiar con Amédée Ozenfant, uno de los precursores de esta vanguardia, en su vivienda-taller que luego sería la sede de la Fundación Le Corbusier.

FIGURA 7.
Mural exterior, Edwin Studer, 1963. Escala de acercamiento medio: 1 a 10 m. Foto de Ana Goñi, agosto de 2017.

FIGURA 8.
Boceto en tinta sobre cartón, medidas 1.025 x 392 mm. Archivo Marcelo Payssé. Foto de Ana Goñi, julio de 2017.



construyó una réplica en bloques de hormigón revocado, que perduró varios años, cubierta de grafitis, y finalmente fue demolida. La violencia hacia la obra se expresó en el primer traslado ejecutado y en su segundo traslado proyectado, y su réplica, a modo de fantasma, permaneció durante años (Gilmet, 2010).

En el caso de estudio, el mural de Cerro Chato, la unidad se logra mediante un orden geométrico de figuras abstractas, lo que permite la expansión del espacio del mural exterior hacia el paisaje urbano y, en el caso del mural interior, la expansión vertical del espacio mediante juegos de luz provocados por el ingreso de los rayos solares por medio del patio a cielo abierto.

La séptima característica del muralismo constructivista es su *cualidad matérica*. Los murales se crean y producen desde la propia materia en la ciudad. El caso de los murales de Studer en el Banco República es un claro exponente de esta cualidad. El mural interior se abre al patio abierto

contiguo en el paisaje contenido del jardín y dialoga con la materialidad interna de la sucursal bancaria. El mural exterior articula piezas de cerámica adosadas al muro con un diseño unitario a escala de la ciudad. El paisaje urbano se enriquece mediante la tensión creada por la presencia plástica de los murales, tanto desde el espacio-plaza exterior como desde el espacio-jardín interior del banco. Ambos murales forman parte integral de la materialidad de la arquitectura (FIGURA 9), son codefinidores del espacio urbano y ambientadores de una función específica, tal como fue concebida por el proyectista. La realización de estas obras por el arquitecto Carlos Medina y por el artista Edwin Studer genera diálogos entre espacios internos, externos e intermedios, y propone nuevas relaciones entre arquitectura, arte y paisaje. El arte no es una construcción que se adosa, sino que integra y construye, desde la propia materia, el paisaje urbano.

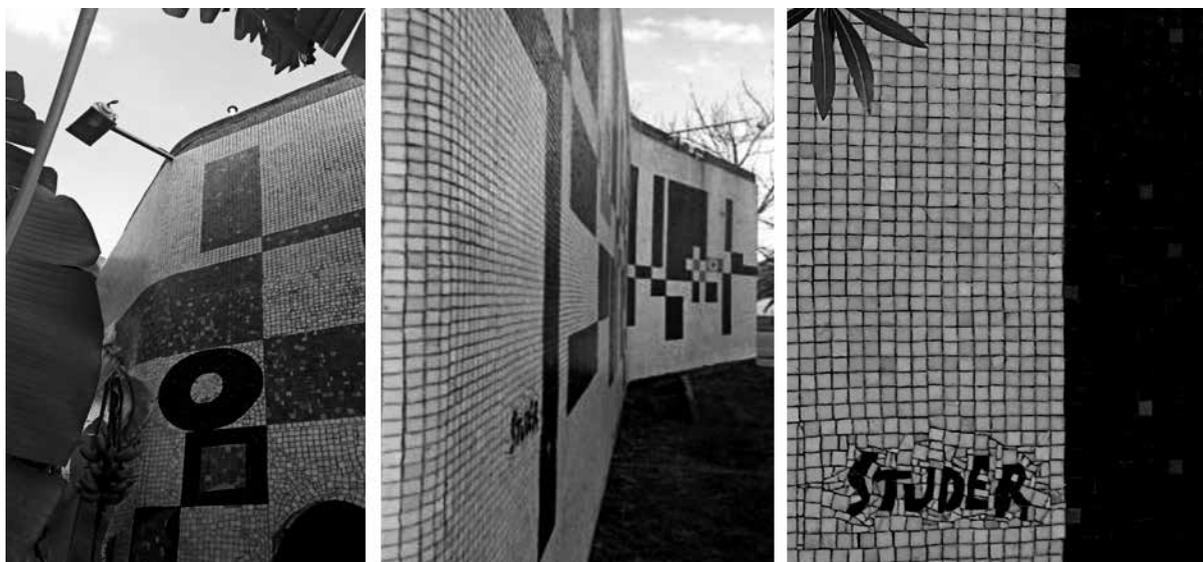
Contemporáneamente al TCG, el informalismo emerge como opción expresiva a inicios de la década de 1960 en Uruguay; se destaca, entre otras, la figura de Leopoldo Novoa y su mural del estadio Luis Tróccoli en el Cerro de Montevideo. Asimismo, existía un grupo de artistas rioplatenses agrupados alrededor de la revista *Arturo*, quienes jugaron un papel fundamental en el desarrollo de la abstracción concreta en América del Sur; entre ellos se destacan Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss. Esta consolidación de la tendencia abstracta de las artes plásticas nacionales tiene relación con una creciente demanda del diseño gráfico de las imprentas, la caricatura, la ilustración y el grabado, que luego va intensificando una presencia matérica (Di Maggio, 2010; Di Maggio, 2008; Ramírez, 1992). El caso de los murales de Ion Muresanu en el Comedor Universitario, realizados en 1968, es un claro correlato de esta cualidad de matérico. Se realizan dos murales de diversa materialidad y escala. Un mural interior en ladrillo habita el ancho variable del muro doble y plantea formas emergentes acusando su espesor. Se establece un diálogo escalar entre la dimensión del mampuesto y la escala humana del usuario del comedor, y, a su vez, una extensión espacial del mural al patio abierto contiguo en el paisaje contenido del jardín. Un mural exterior articula piezas de hormigón adosadas al muro, con presencia expresiva y dimensional a escala de la ciudad. El autor tiene la convicción de la necesidad de intercambios entre la arquitectura y las posibilidades técnicas de las artes plásticas, que permiten ser integradas en un conjunto coherente (Muresanu, 1970).

20. En el caso del mural del Edificio Positano, del arquitecto Luis García Pardo, la obra mural no presenta firma. Su autor es Lino Dinetto, según entrevista al arquitecto publicada en *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* de 1965. En esta se expresan ideas acerca de la integración de las artes plásticas en la arquitectura, por ejemplo que se ha ido deliberadamente a extremos capaces de

despertar críticas y polémica acerca de la integración de las artes en el Positano. Asimismo, se afirma: «La evolución más notoria es que en este momento no me preocupa tanto la estructura como el espacio organizado y al mismo tiempo lograr en el espacio una expresividad a través de la textura de los distintos materiales utilizados». El arquitecto señala que el predio está delimitado por un diedro

que forma el mural antedicho, que no es un mural adosado a una pared, sino un muro intervenido artísticamente que limita un espacio (García Pardo, 1965).

FIGURA 9.
 Detalles de murales
 interior y exterior.
 Escala de acercamiento
 cercana, 0 a 1 m.
 Fotografías: Ana Laura
 Goñi, 2017.



Otra clave es el *anonimato*. En el muralismo constructivista los artistas muchas veces no firmaban sus obras,²⁰ a veces firmaban con sus iniciales o colocaban una firma colectiva identificatoria del taller: ПГГ.²¹ La idea de anonimato tiene un arraigo medieval, época en la que la individualidad se trababa con la comunidad. En el caso de esta obra de Studer, la firma se hace presente en la materia misma del mosaico. La ausencia de firma en el boceto se justifica por el hecho de formar parte de un concurso público, por lo que la autoría debía permanecer temporalmente en el anonimato hasta el momento de fallo del concurso.²²

Aparece el *detenimiento* como otra idea clave en la obra. La temporalidad constructivista produce un efecto de detenimiento del tiempo. Se constata este efecto en los acercamientos y alejamientos de las obras murales y las visuales en secuencia que se generan. El tiempo es detenido, desacelerado. El acercamiento al mural exterior, así como el equipamiento urbano de bancos que invitan al descanso y árboles que aportan sombra con sus follajes en la plaza-esquina, producen una invitación al detenimiento.²³

En el caso del mural interior del Urnario del arquitecto Nelson Bayardo en el Cementerio del Norte, realizado también por Studer, el ingreso al edificio genera un recorrido de acercamiento progresivo al mural, desacelerando el ritmo de paso peatonal, hasta provocar el detenimiento momentáneo al llegar al patio iluminado cenitalmente. Studer incursiona en una técnica poco utilizada en el medio al integrar el mural en bajorrelieve a la masa del

hormigón que constituye el material de construcción del Urnario (Bayardo, 1963). Asimismo, el detenimiento se relaciona con el concepto de *visión serial*, expuesto por Gordon Cullen en su libro *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística* (1971), que interpreta los recorridos peatonales por la ciudad como escenas sucesivas de series perceptivas fragmentadas. Es la sucesión de fragmentos la que constituye la percepción urbana.²⁴ El juego de luces y sombras sobre los murales aumenta el dramatismo del sitio y el efecto de detenimiento del tiempo. En Cerro Chato el mural exterior habita una fachada de orientación sur que no recibe directamente los rayos solares excepto unos pocos días al año y en forma rasante, en oposición al mural interior, que tiene orientación norte y recibe directamente la radiación solar desde el patio a cielo abierto, lo que genera múltiples juegos de luces y sombras en el transcurso del día en el ciclo diurno y de las estaciones en el ciclo anual.

Para completar el decálogo, se detecta una nueva idea, la de *maridaje*. En la *Lección 122*, titulada «Las artes plásticas y su relación con la arquitectura», Torres se pregunta: «¿Qué sería del jardín sin el bajorrelieve o la estatua; y las calles o plazas sin sus monumentos? Y ese maridaje lo vemos realizarse en todas las épocas» (*op. cit.*, 1944). Torres considera un valor de primer orden la contribución de las artes plásticas a la arquitectura —el jardín— y al espacio urbano —las calles o plazas— y afirma que no se pueden concebir las unas sin la otra, en un maridaje que nace ya en la decoración que el hombre prehistórico hace en sus cavernas. En el ensayo *Mística de la pintura* (1947)

21. En una entrevista realizada a Julio Mancebo en su vivienda-taller del Cerro de Montevideo, en diciembre de 2003, decía: «Teníamos un sentimiento corporativo muy fuerte, que estaba dado por tener una ideología común y por el medio muy hostil a nosotros. Y no firmábamos las obras. O firmábamos ПГГ» (*op. cit.*, 2008).

22. El concurso se llevó a cabo en 1963, fecha en que se construye y se inaugura

el nuevo edificio del Banco República. Es de destacar que la vieja sede del Banco República de Cerro Chato es un sitio de valor patrimonial, ya que allí, el 3 de julio de 1927, se emitió el primer voto femenino en América del Sur.

23. En un lapso de dos horas de visita y relevamiento *in situ*, en agosto de 2017 se detectaron más de una decena de personas que en forma individual se acercaban al

espacio-plaza de la esquina y se detenían a descansar bajo la sombra de los árboles, por varios minutos, para luego seguir en su trayecto peatonal.

24. Otros casos claros de detenimiento los constituyen los murales en las viviendas construidas por el arquitecto Ernesto Leborgne en Montevideo, que se convierten en refugios de tiempo enlentecido (Marques, 2016).

se describe el caso particular de la pintura mural como *pintura-arquitectura*, afirmando que es como su prolongación y que en el diálogo artista plástico-arquitecto podría generarse un *paisaje arquitectónico coloreado*, creando un espacio que fuese arquitectura y color a la vez. El maridaje vuelve a expresarse referido a una de las expresiones del muralismo constructivista: la pintura mural. Al regresar a Montevideo en 1934, Torres declaró: «Vengo a realizar en el muro lo que inicié en la tela».²⁵

Se entiende que este decálogo de ideas²⁶ que emergen del análisis —frontalidad, estructura, simbolismo, tono, modulación áurea, unidad, cualidad matérica, anonimato, detenimiento y maridaje— puede aportar a la construcción de un imaginario del muralismo constructivista. Un imaginario²⁷ que habita en esa área de interfaz arte-arquitectura-paisaje y que aporta un legado valioso en la concepción del paisaje urbano.

Señales precursoras *Señales precursoras. Al fin algo que aparece decididamente y que presto se extiende por toda Europa: la expresión moderna en la arquitectura. Principio del camino, de algo que en otras épocas ya había sido: ya tenemos, pues, una base; un punto de referencia. Y entonces, ¿qué han de hacer las demás artes sino ajustarse a ese diapasón, agrupándose en torno a la venerable madre?*

JTG. *Universalismo Constructivo. Lección 122. Las artes plásticas y su relación con la arquitectura*, 1944.

En febrero de 1947, a partir de una iniciativa del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social de Uruguay, el presidente de la República decretó la institución de una comisión encargada de la atención y embellecimiento de los edificios públicos, integrada por nueve miembros de diversos ministerios e instituciones públicas y uno de ellos por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Asimismo, el decreto establece: «Para los gastos inherentes al mismo se podrá invertir hasta el 5 % de las sumas que le sean destinadas para la decoración de edificios públicos». En marzo de 1947 el Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura resolvió designar al arquitecto José Pedro Sierra Morató para integrar la referida comisión.

y se relacionan con una serie de casos de estudio que integran el *corpus* casuístico. Son ideas heterogéneas y provisionales, que permiten, a los efectos de la investigación, ir tejiendo una red de relaciones teóricas entre los escritos torresgarcianos y sus emergentes en los casos reales que habitan el paisaje urbano.

27. Se entiende por «imaginario» un conjunto de percepciones sociales en el sentido

En la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) se publican tres artículos sucesivos, en 1951 y 1952, que reflexionan sobre la integración de las artes. Comienza la trilogía con *La pintura mural en nuestra nueva arquitectura* —número 223 de la revista, de 1951—, luego continúa con *La escultura en nuestra nueva arquitectura* —número 224, de 1951— y culmina con *Pintura, escultura y arquitectura* —número 225, de 1952—.

Desde el 23 de diciembre de 1957 hasta el 29 de marzo de 1958, en la Facultad de Arquitectura se instaló la exposición *Pintura mural*, organizada por el Instituto de Estética y Artes Plásticas de la facultad, experiencia que fue recogida en un artículo publicado en el primer número de la revista de la Facultad de Arquitectura (Galup, 1958). La exposición constó de dos sectores: en el hall de acceso se expusieron los ejemplos nacionales; en la sala de profesores, los ejemplos internacionales. En la exposición se aclara que en esta primera etapa se trabajaba sólo con pintura integrada a la arquitectura, con la intención de acotar la actividad. Se realiza una documentación sistemática y organizada para los ejemplos nacionales y se ilustra con un caso particular: el mural de Julio Uruguay Alpuy en el liceo Dámaso Antonio Larrañaga.²⁸

En 1961 la revista de la Facultad de Arquitectura retomó el tema y publicó el artículo «Problemas del diseño arquitectónico contemporáneo. La integración de las artes plásticas en la arquitectura. Precisiones acerca del problema en nuestro medio», firmado por el arquitecto Salvador Scarlato, integrante del Instituto de Diseño.

Esta serie de decretos, exposiciones y artículos publicados en el ámbito académico local se convirtieron en señales precursoras que impulsaron el muralismo como fenómeno en Uruguay, en particular el muralismo constructivista.

FIGURA 10.
Corpus casuístico en construcción. Elaboración propia en base a Google Earth, 2017.



25. Declaración de Joaquín Torres García que se conserva en el Archivo de la Voz del SUDRE, Uruguay.

26. Estas ideas no son todas del mismo tipo; algunas surgen directamente de escritos de Torres, tal como han sido referenciadas, mientras que otras se vinculan con categorías materiales o temporales —tal es el caso de la condición de matérico y el detenimiento—, devienen del análisis

originario de Cornelius Castoriadis. De esta forma, lo imaginario no es representación sino creación. La ciudad tiene una serie de imaginarios que conviven y persisten en el tiempo (Moreno y Rovira, 2009).

Murales del Taller Torres García en Uruguay (1942-1972)

El caso de estudio de Cerro Chato se enmarca en una investigación de mayor escala. El *corpus* casuístico inicial abre el panorama de casos a una selección de obras murales realizadas por integrantes del TTG en Uruguay, acotada temporalmente a tres períodos: 1934-1941, 1942-1972 y 1973-2017. El período 1934-1941, a modo de preámbulo, se inicia con la llegada de Torres a Montevideo. El período 1942-1972 es el lapso central de estudio y el tiempo en que se produce la consolidación conceptual del taller desde el punto de vista cultural, acotado por el momento de su creación, en 1942, y, a inicios de la década de 1970, por la dispersión de sus integrantes producida por el contexto sociopolítico del país y el quiebre de la democracia con la dictadura cívico-militar que se instaló en 1973. El tercer período, correspondiente a 1973-2017, es un epílogo que se prolonga hasta el presente y que incluye obras de una segunda y tercera generación de seguidores.

El acotado espacial del *corpus* casuístico (FIGURA 10) tiene relación con el ámbito de actuación del TTG y arquitectos vinculados a este. Se concentra en su mayor parte en Montevideo y su área metropolitana, se extiende por el territorio costero hacia el este, con una microconcentración en la zona de Punta del Este, y presenta algunos casos dispersos hacia el norte del país, uno de los cuales es el caso de estudio de Cerro Chato.

Se trabaja en la elaboración de un inventario visual de obras murales del TTG en el paisaje urbano. Este incluye un relevamiento fotográfico en cinco escalas de acercamiento visual: cercana o táctil —rango de 0 a 1 m de distancia—, media o espacial —rango de 1 a 10 m de distancia—, lejana o peatonal —rango de 10 a 100 m de distancia—, secuencial o temporal —visuales en secuencia de acercamiento y alejamiento— y aérea mediante fotografías satelitales o desde dispositivos de sensoriamiento remoto. Asimismo, se incorpora en fichas de registro del inventario información documental, teórica y de contexto de cada obra que integra el *corpus* casuístico. Se realizan entrevistas a informantes calificados que aportan datos relevantes. Se encuentra en construcción una cartografía georreferenciada del inventario: un *datascape* del TTG en el *landscape*.

La integración arte-arquitectura-paisaje urbano se materializa de forma singular en estas obras. Lo clásico y lo moderno conviven, los puntos de vista circunstanciales y

cambiantes abordan esencias eternas. El tiempo se detiene. El espacio se humaniza. La materia se transforma en arte. El simbolismo cobra vida. El paisaje urbano local dialoga con el andamiaje conceptual del constructivismo y alcanza una condición privilegiada al ser entendido como testimonio de registro y documentación construida en el espacio.

Las ideas y valoraciones emergentes del análisis que se han sintetizado en este artículo son abstracciones complejas (Folch y Bru, 2017), que permiten ir trazando provisionalmente senderos que, al recorrerlos, van develando el imaginario de un colectivo humano. En el episodio uruguayo del TTG las intervenciones en el paisaje urbano de arquitectos y artistas plásticos adquieren una relevancia, significación y dispersión significativas, que ameritan un estudio en profundidad. Son las prácticas artísticas las que pueden ensayar continuidades de sentido entre las problemáticas locales y las dinámicas globales que apuntan a su ubicuidad (Peluffo Linari, 2015), como capacidad de estar presentes en todas partes al mismo tiempo, con un sentido universalista.

28. En el Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República se han encontrado (en setiembre de 2017) recaudos gráficos que integran esta exposición. Asimismo, en el Instituto de Historia de la Arquitectura se ha encontrado una colección de 505 cartones con fotografías en blanco y negro, referenciadas por la arquitecta

Miriam Hojman en la planilla titulada *Planilla de relevamiento*; se estima que formaron parte del material preparatorio de esta exposición en la Facultad de Arquitectura inaugurada en 1957. Las fotografías se dividen en dos categorías: las de gran formato son 150 cartones de 28 cm x 23 cm y son fotografías originales de obras en diversos departamentos de Uruguay; las de pequeño formato

son copias de imágenes extraídas de libros, de murales y de obras de arte fuera de Uruguay. Ese mismo año —1957— la arquitecta Dolores Plata, integrante del Instituto de Estética y Artes Plásticas, con la colaboración del artista Edwin Studer, llevó a cabo un registro fotográfico de numerosos murales (comunicación personal con el ingeniero agrónomo Pablo Ross, junio de 2017).

- AGUILÓ, M. [et al.] (2004). *Guía para la elaboración de estudios del medio físico*. Cap. xi. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes.
- BARRIOLA, N. (2013). *Montevideo afuera*. Montevideo: BMR.
- BATTEGAZORE, M.A. (1999). *La trama y los signos*. Montevideo: Gordon.
- BAYARDO, N. (1963). «Urnario del Cementerio del Norte», *Revista de la Facultad de Arquitectura* 4. pp. 8-18.
- BENECH, E. [et al.] (1964). «Una vivienda montevideana. Arq. Ernesto Leborgne. Calle Trabajo 2773», *Revista de la Facultad de Arquitectura* 5. pp. 12-25.
- CACCIATORE, J. (1979). «Bancos: arquitectura + imagen», *Summa* 134. pp. 21-45.
- CALVINO, I. (1994). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- CULLEN, G. (1971). *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Madrid: Blume.
- DE TORRES, C. (1991). «La Escuela del Sur. El Taller Torres-García, 1943-1962». En: *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.
- DI MAGGIO, N. (2010). «Carmelo Arden Quin. La vanguardia rioplatense». En: *Catálogo de la exposición Carmelo Arden Quin*. Montevideo: Centro Cultural de España.
- DI MAGGIO, N. (2008). «Del expresionismo al arte informal. Leopoldo Novoa en Amigos del Arte, Diario Acción 1960». En: *Catálogo de la exposición Novoa en el Río de la Plata (1938-1965)*. Montevideo: Centro Cultural de España.
- FOLCH, R. y BRU, J. (2017). *Ambiente, territorio y paisaje. Valores y valoraciones*. Barcelona: Barcino; Madrid: Fundación Aquea.
- GALUP, J. (1958). «El Instituto de Estética y Artes Plásticas y la Exposición de pintura mural», *Revista de la Facultad de Arquitectura* 1, Montevideo. pp. 47-51.
- GARCÍA PARDO, L. (1965). «Encuesta: 1950-1965. 15 años de arquitectura en el Uruguay», *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* 29, Montevideo. pp. 11-31.
- GARCÍA SEDAS, P. (2001). *Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928*. Barcelona: Parsifal.
- GILMET, H. (2010). *Siete ensayos sobre paisaje*. Montevideo: UCUR.
- GLIKBERG, P. y LORENTE MOURELLE, R. (1995). «Arte y arquitectura. El aporte de Joaquín Torres García. La vivienda Leborgne», *Elarqa* 15, Dos Puntos, Montevideo.
- GOÑI, A.L. (2008). *Lección 151. El Taller Torres García. Transposiciones a la enseñanza contemporánea del proyecto de arquitectura*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- KOOLHAAS, R. (1978). *Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan*. Nueva York: Oxford University Press.
- LE CORBUSIER (1963). *Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos*. Buenos Aires: Poseidón.
- LISTUR, S. [et al.] (2007). *Murales TTC*, catálogo de exposición en Museo Gurvich. Montevideo: Gráfica Mosca.
- LORENTE, R. (2015). *Arte y arquitectura en Uruguay 1930-1970*. Montevideo: Gráfica Mosca.
- LORENTE, R. [et al.] (2005). *Ernesto Leborgne*. Montevideo: Agua; m.
- LOVECRAFT, H. (1921). «The Nameless City». En: *The Wolverine, a Free Lance Journal*.
- MADERUELO, J. (2005). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo*. Madrid: Akal.
- MARQUÉS, V. (2016). *Integração plástica. Os murais na arquitetura moderna de Leborgne, Payssé e Bayardo*. Tesis de Maestría en Arquitectura UFRGS, Programa de Posgraduación, Porto Alegre, Brasil.
- MASLACH, A. (1998). *Joaquín Torres-García. Sol y luna del arcano*. Caracas: La Galaxia.
- MORENO, C. y ROVIRA, C. (2009). *Imaginario: desarrollo y aplicaciones de un concepto crecientemente utilizado en las ciencias sociales. Investigación para la política pública, desarrollo humano*. Nueva York: HD-08-2009, RBLAC-PNUD.
- MURESANU, J. (1960). «Esculturas murales en el Comedor Universitario N° 2», *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* 33, Montevideo. pp. 85-93.
- NOGUÉ, L. (ed.) (2013). *Reptes en la cartografia del paisatge. Dinàmiques territorials i valors intangibles*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya.
- OROÑO, T. [et al.] (2001). *Dumas Oroño, vida y obra del artista*. Montevideo: As.
- PAYSSÉ REYES, M. (1968). *Mario Payssé 1937-1967*. Montevideo: Uruguay Colombino.
- PELUFFO LINARI, G. (1991). «Significación de la ciudad en la pintura de Torres García». En: *Catálogo Exposición Ciudad/Torres-García*. Montevideo: Fundación Torres García.
- PELUFFO LINARI, G. (2003). «La ciudad interior. Joaquín Torres García y Rafael Barradas (1917-1929)». En: *Catálogo Exposición Torres García/Rafael Barradas. Las vanguardias en España 1917-1929*. Montevideo: Centro Cultural de España.
- PELUFFO LINARI, G. (2011). «La ciudad y los signos». En: *Torres García. Utopía y tradición*. Buenos Aires: Universidad Nacional 3 de Febrero.

- PELUFFO LINARI, G. (2015). *Dislocaciones. Arte contemporáneo desde América Latina. Ensayos de coyuntura*. Montevideo: Yaugurú.
- RAMÍREZ, M.C. (1992). «Re-positioning the South: The Legacy of El Taller Torres-García in Contemporary Latin American Art». En: *El Taller Torres-García. The School of the South and its Legacy*. Austin: University of Texas Press.
- RIKWERT, J. (1985). *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*. Madrid: Blume.
- SCARLATO, S. (1961). *Problemas del diseño arquitectónico contemporáneo. La integración de las artes plásticas en la arquitectura. Precisiones acerca del problema en nuestro medio*. Montevideo: Instituto de Diseño.
- TORRES GARCÍA, J. (1935). *Estructura*. Montevideo: Alfar.
- TORRES GARCÍA, J. (1938). *La tradición del hombre abstracto*. Montevideo: AAC.
- TORRES GARCÍA, J. (1941). *La ciudad sin nombre*. Montevideo: AAC.
- TORRES GARCÍA, J. (1944). *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*. Buenos Aires: Poseidón.
- TORRES GARCÍA, J. (1946). *La regla abstracta. Nueva escuela de arte del Uruguay. Pintura y arte constructivo. Contribución al arte de las tres Américas*. Montevideo: AAC.
- TORRES GARCÍA, J. (1947). *Mística de la pintura*. Montevideo: AAC.
- TORRES GARCÍA, J. (2007). *New York*. Montevideo: Hum.
- VIGNOLO, L. (1960). «Reencuentro con la tradición española en la pintura de Torres-García», *Revista de la Facultad de Arquitectura* 2, Montevideo.