

# TRASCENDENCIA Y VANGUARDIA EN EL PENSAMIENTO DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA Y PÁVEL FLORENSKI

**William Rey Ashfield**

*Doctor, profesor titular de Historia del Arte (william@bmr.uy)*

Universidad de Montevideo, Uruguay, Prudencio de Pena 2544

Recibido el 10 de diciembre de 2015

**Resumen:** *Existen significativas coincidencias entre el cuerpo artístico-conceptual desarrollado por el pintor uruguayo Joaquín Torres García y el pensador ruso Pável Florenski. Se trata de coincidencias en el plano de la representación y en el sentido que adquiere el símbolo en el campo artístico moderno. Pero más allá de eso, la convergencia entre ambos ayuda también a repensar el lugar de lo trascendente en el arte del siglo XX, así como el significado alcanzado por el misterio y la cosmogonía en la producción de vanguardia.*

**Palabras clave:** *Joaquín Torres García, Pável Florenski, símbolo, representación, perspectiva, arte moderno, trascendencia, movimiento.*

# TRANSCENDENCE AND AVANT-GARDE IN THE WORKS OF JOAQUIN TORRES GARCIA AND PAVEL FLORENSKI

**William Rey Ashfield**

*Doctor, professor of Art History (william@bmr.uy)*

University of Montevideo, Uruguay

Received on December 10, 2015

**Abstract:** *There are significant coincidences between the artistic-conceptual body developed by the Uruguayan painter Joaquin Torres Garcia and the Russian theorist Pavel Florenski. These coincidences appear at the representation level and in the sense that the symbol acquires in the modern art field. But, beyond that, their convergence also helps to reconsider the place of the transcendental in 20th century art, as well as the meaning given to the mystery and the cosmogony in the production of the avant-garde.*

**Key words:** *Joaquin Torres Garcia, Pavel Florenski, symbol, image, perspective, modern art, transcendency, movement.*

**ТРАСЦЕНДЕНТНОЕ И АВАНГАРД В  
МИРОВОЗЗРЕНИЯХ ХОАКИНА ТОРРЕСА ГАРСИИ И  
ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО**

**Вильям Рей Ашфилд**

*Доктор, профессор, искусствовед (william@bmr.uy)*  
Университет Монтевидео, Уругвай, Пруденсио де Пена, 2544.  
Статья получена 10 декабря 2015 г.

**Резюме:** В концепциях уругвайского художника Хоакина Торреса Гарсия и русского мыслителя Павла Флоренского имеют место существенные совпадения. Речь идёт о совпадениях в плане внешнего изображения и в плане смысла, который приобретает символ в современном искусстве. Кроме того, взаимное влияние их идей позволяет переосмыслить место трансцендентного в искусстве XX века, а также значение мистерии и космогонии в творчестве представителей авангарда.

**Ключевые слова:** Хоакин Торрес Гарсия, Павел Флоренский, символ, изображение, перспектива, трансцендентное, движение.

Las ideas de cambio y movimiento parecen haberse impuesto como ejes vertebradores del discurso artístico moderno. Desde los propios manifiestos vanguardistas —el caso extremo es el del futurismo italiano— hasta las apreciaciones de diferentes historiadores y críticos que abordaron la producción del período, parecen coincidir en este punto asumiendo además un claro dominio de lo inmanente frente a lo trascendente. Expresiones alternativas acerca de dichos tópicos han sido consideradas, muchas veces, como extrañas excepciones a la regla.

Sin embargo, y aun reconociendo la importancia de los mismos en la producción de la primera mitad del siglo XX, la modernidad resultó bastante más compleja de lo que parece, produciendo un *corpus* variado de ideas y cosmogonías. La presencia de discursos alternativos no debe entenderse desde una óptica dialéctica, analizándolos como expresiones de resistencia, resultado de visiones conservadoras; por el

contrario, deben entenderse como visiones propias de la complejidad vanguardista y, por lo tanto, de indiscutida pertenencia a la misma. Se trata de ideas que comulgan con mucho de los cambios pregonados en el arte por los demás manifiestos, buscando transformar espacios culturales y geográficos tan distantes –y distintos– como pueden ser Montevideo o Moscú. En este sentido, es que nuestro texto propone analizar la convergencia de dos autores, de fuerte vínculo con la vanguardia artística correspondiente a la primera mitad del siglo XX. Nos referimos al pensamiento del uruguayo Joaquín Torres García y del ruso Pável Florenski.

### **Forma y Trascendencia**

La identificación de referencias y valoraciones explícitas al arte bizantino no es materia frecuente en la obra plástica o literaria de las primeras vanguardias, aun cuando éstas abrieran muchas puertas a expresiones artísticas resistidas por los organismos académicos decimonónicos. No obstante, existen algunos artistas que han dedicado importantes consideraciones acerca de aquel tiempo del arte medieval. Uno de ellos ha sido, precisamente, Joaquín Torres García quien en distintos pasajes de sus conferencias y textos publicados estableció notas valorativas, casi siempre breves pero contundentes, acerca de la producción cristiano-oriental. Si bien se trata de un arte cuyas características expresivas y materiales parecen poco vinculables a la obra de este autor, una lectura más detenida permite comprender mejor su razón valorativa del mismo.

En una de sus conferencias –dictada en septiembre de 1934 [1, p. 104] Torres García refirió, precisamente, a la importancia de Bizancio como heredero de una tradición idealista, nacida en

Grecia, que debió perderse en tiempos de Roma. En dicho texto afirmaba: *“Con el arte romano las cosas cambian. Este principio severo, que rige el arte griego casi hasta la decadencia (...) se desconoce en el arte romano (por esto más naturalista) y entonces, sin normas de ninguna clase el arte decae. Y suerte que la buena tradición sigue en el Bizantino y en el Románico, que inspiran luego a los primitivos italianos.”* Inmediatamente nos decía en forma complementaria: *“Por tomar punto de partido el arte del Renacimiento en el arte romano (desconociendo la Ley de Frontalidad) es por lo que su evolución tiene que llevarle al arte barroco”*.

Parece claro que dos tópicos explican el supuesto proceso de decadencia que Torres cree identificar en el período romano: la ausencia de un cuerpo de normas, de patrones ordenadores – factores de idealización, podríamos llamarlos– y la tendencia más “naturalista” en la representación de la figura humana, la aplicación del color y –aunque no lo diga expresamente– en el uso frecuente de recursos de perspectiva. Pero ¿qué es lo que retomaría Bizancio de la antigua tradición griega, hecho que le permite a Torres establecer un juicio tan favorable? Sin duda, es la idea del arte entendido como maridaje entre la construcción visual y la dimensión racional y espiritual, donde un conjunto de reglas comandan la creación de imágenes. En este sentido, Torres entiende que tanto los mosaicos como la pintura

---

\* Se trata de una apreciación que enfatiza la tradición clásica de su autor y que no parece reconocer los cambios que por entonces había ya efectuado la historia del arte en relación al barroco. En este sentido –y aunque valoró importantes artistas del período como ser Velázquez– Torres García tiene una visión refractaria del mencionado período. De ahí sus apreciaciones acerca de la teatralidad del arte barroco, la que será convergente con la visión de P. Florenski.

bizantina, dejan atrás las búsquedas ilusorias de la perspectiva a la romana, más propia de lo inmanente y lo accidental.

Otros textos de este autor subrayan éstas y también otras ideas vinculantes. En una conferencia realizada en noviembre de 1934 [2, p. 144] nos dice luego de establecer una crítica directa a la producción del Renacimiento tardío: *“Pero hay otros –a artistas se refiere– que rebasando esa idea nos llevan a lo universal, desdeñando la anécdota como por ejemplo, los casi anónimos pintores bizantinos. En esa sublime pintura vemos converger lo más grande del hombre: la gran geometría (el número y la regla), y la más honda y alta expresión del ser universal, en su concepción místico–religiosa. Por eso pudo revelarnos el Evangelio, norma de vida para el hombre verdadero, que es el hombre espiritual”* [2, p. 134].

Como vemos, para Torres aquel arte bizantino no sólo converge con sus ideas en el uso de la regla y el orden racional –absolutamente coherente con su prédica planista– sino también en la necesaria dimensión de lo espiritual. Más adelante agrega: *“Profundamente plástica esa pintura, por ser tal, da en apretada unidad la regla del arte, conformándose con la regla de la vida. Allí no hay desdoblamiento entre forma y fondo, pues todo es una sola cosa.”* La resistencia al manejo de la perspectiva y de los efectos ilusorios resultantes permitiría el alcance de un arte trascendente, que acompaña el sentido de la vida. El arte debe entonces ser *“cosa sagrada”* [2, p. 144] nos dice Torres, aunque coexistan dos tipos de pintura: *“la de los hombres que sólo viven en el tiempo”* y la de los que viven *“en la eternidad”* [2, p. 144].

La búsqueda de lo trascendente en el arte frente a la idea de cambio como valor en sí mismo –muy propio de su entorno vanguardista europeo–, constituye un camino casi obsesivo para

Torres García, a partir de su retorno a Montevideo, en 1934. Se trata también de una cuestión ética, en lo que refiere al accionar del artista ya que este debe encontrar “*la escondida puerta que pueda liberarnos del materialismo*”, sin “*admitir alianzas con nada*” y “*trabajar con fe*”. Hay, sin duda, un marcado interés por la búsqueda de lo constante y lo permanente, “*las grandes leyes que dominan el Cosmos*”, donde el arte resulta uno de los posibles y firmes caminos para su alcance.

Es en la construcción de las formas donde Torres cree que el artista puede trascender el plano material. Formas sujetas a la geometría para encontrar “*el espíritu universal*”. Una geometría que debe “*alejarse del escorzo y de la deformación impuesta por la perspectiva*” ” [3, p. 166]. En este sentido, la perspectiva parece salir de lo plástico y contradecir su base esencial por lo que nuestro autor se inclina hacia tiempos de un arte constructivo, como el bizantino y el medieval occidental, a los que entiende como “*arte dentro de un orden*”.

Esta dimensión espiritual y también ética, así como la búsqueda de lo constante e inmutable en arte, fue propia de muchos artistas de vanguardia, pero ha sido soslayada – manifiestos, historiografía y textos críticos mediante– frente “al valor del cambio”, aparentemente más propio de la modernidad. Torres García no fue entonces una excepción dentro de su generación; muchos otros contemporáneos han trabajado y pensado de manera análoga, pero al intentar encorsetárselos en su tiempo histórico se ha evitado profundizar en este pensamiento, así como en su específica incidencia sobre el arte producido.

### **La perspectiva invertida**

En su obra constructivista –y aun antes de centrarse en la misma– Torres García trabajó a partir de lo que llamó Ley de Frontalidad. Esto no eludió el uso de la perspectiva renacentista en una parte importante de su obra, aunque es claro que cuando la utilizó ésta no fue un estructurador central de la imagen, siendo frecuente la presencia de distintas transgresiones a sus leyes fundamentales. En este sentido, podemos reconocer en nuestro artista una clara herencia de los postulados que el cubismo había llevado adelante en la convergencia de distintos planos visuales, como síntesis y captura de la dimensión temporal. Sin embargo, no era ese propósito de integrar el tiempo a la imagen lo que acompañaría a Torres en su crítica a la perspectiva renacentista y, por el contrario, a su reiterada valoración del arte bizantino, sino el sentido trascendente que surge de la creación en el plano formal, como expresión de un arte eterno. No era la captura de la simultaneidad visual que aparece en la perspectiva invertida bizantina –mucho menos la representación del movimiento que los futuristas buscaban en la continuidad de las imágenes análogas– lo que interesaba a Torres García, sino lo contrario: lo permanente y trascendente que él creía ver en la estructura y el símbolo de aquella pintura cristiana.

Cercano en el tiempo aunque lejano en el espacio, Pável Florenski construía un pensamiento que, si bien es diferente al de Torres García por razones de contexto, muestra en común una convergencia entre la visión moderna y un sentido de trascendencia en el arte que hace explícito un cierto clivaje –quizá más hondo de lo que parece– en el interior de la vanguardia.

Como sabemos, Florenski expresó en sus textos una alta devoción en el plano religioso y, sobre todo, una constante preocupación por el alcance de una religión común, de una cosmogonía universal, en la cual el arte resultase un camino firme de acceso a la misma. Particularmente, y desde una visión dualista en términos epistemológicos –en esto, muy similar a Torres García–, Florenski adscribía a la lógica de dos mundos: el sensible y terrenal, por un lado; el ideal y suprasensible, por otro. El hombre –como el hombre abstracto torresgarciano– debía reconocerse en ambos mundos, siendo la misión del artista concientizarlo de esto a través del arte. Sin conciencia del mundo suprasensible no era posible acceder a él y, por esto, Florenski entendió que los pintores bizantinos operaban como demiurgos, capaces de “*hacer ver*” a quienes “*no podían ver*”. Ni más ni menos, es a través de sus íconos que los artistas permiten acceder al otro mundo mediante la imagen, tal como lo expresa el autor en su texto *Iconostasis* [4]. Esta función de apertura del arte se materializaba, finalmente, en un espacio de particular dimensión mística: el iconostasio de las iglesias ortodoxas, donde los artistas colgaban sus íconos ya realizados. Sin embargo, el fiel debía ir más allá de aquella imagen, que sólo cumplía un rol de apertura. Era ella un medio, no un fin. Era una herramienta para la intuición, lenta pero progresiva, que le permitiría acceder al mundo suprasensible.

Por esto, un ícono nunca es una simple representación de lo visualmente reconocible, y menos puede cumplir con la lógica representativa de la perspectiva renacentista. Desde esta verdad

---

\* Se trata de una pared divisoria en madera, que va de norte a sur en las iglesias cristianas ortodoxas, la que separa el espacio del santuario y del fiel. En el Iconostasio se cuelgan los íconos de acuerdo a un orden específico.



es que Florenski escribirá su conocido texto *La perspectiva invertida*, el que formó parte de sus cursos en el *Vkhutemas* [5], donde no sólo descartó el desconocimiento de aquel método por parte de los artistas de íconos sino que –al igual que lo haría en forma casi contemporánea Erwin Panofsky– concluyó que la perspectiva renacentista solo era una manera de ver e interpretar la realidad.

La crítica a la perspectiva renacentista, abordada históricamente por Florenski, lo lleva a ubicar su origen en el espacio teatral. Para esto, utiliza el viejo concepto de *scaenografía*, manejado por Vitruvio, que tantas veces ha sido asimilado a la idea de perspectiva. El viejo tratadista romano utilizaría este término a partir de un tipo particular de pintura, que fue propia de decorados teatrales, en tiempos donde los griegos desarrollaron sus mejores técnicas de representación. *Así pues* –nos dice Florenski– *la perspectiva no surgió dentro del arte puro (...) sino que fue inventada dentro de la esfera del arte aplicado y, más concretamente, en el contexto de la técnica teatral, que somete a la pintura a sus propios fines*. Más adelante agrega: “...empezaba a sentirse entonces la necesidad de la ilusión” [5, p. 32]. Al igual que Torres García, Florenski ve en la producción artística romana y su correlato helenístico, la traslación de aquel invento teatral a la pintura, manifestando con ello una suerte de decadencia, de pérdida de valores permanentes –trascendentes– que caracterizaron al arte griego anterior al siglo III a. C. La perspectiva aparece, dice el autor de *Iconostasis*, “en aquellos casos donde la vida, alejada de sus orígenes, fluye por las aguas poco profundas del epicureísmo fácil, por la atmósfera frívola...” [5, p. 32], haciendo referencia directa a las pinturas ligeras y vacías de las casas de Pompeya. Para Florenski, esa producción romana era la expresión de una

suerte de “*barroco del mundo antiguo que se ocupaba de tareas puramente ilusionistas y buscaba, precisamente, engañar al espectador, presuponiendo un estado más o menos inmóvil*” [5, p. 34]. Este engaño visual se veía respaldado por “*el uso magistral del claroscuro, creado en función de las fuentes de luz*” [5, p. 34] nos dice más adelante. Nuevamente la aproximación al pensamiento de Torres se hace palpable en el rechazo de cualquier recurso ilusionista –el claroscuro, es un ejemplo– tan criticado en la esfera de su taller y contrapuesto al valor de la frontalidad.

El abordaje de los propios íconos y su manejo de líneas fugantes alternativas a las de la ventana albertiana, permiten explicar al matemático ruso que, igualmente, se trata de una representación interpretativa, aunque no necesariamente acotada a la mirada libre de cada individuo. Por eso, dicha representación tiene sus leyes, a pesar de que no siempre se aplican de manera literal. La visión del mundo que acompaña la perspectiva invertida bizantina u ortodoxa es entendida por Florenski como de un mayor radio de comprensión que la renacentista, al mostrar al fiel –los fieles– la superposición de los dos mundos ya referidos, en la unidad de la imagen plana. El aporte de la pura visión –método brunelleschiano– resulta entonces, para el teórico ruso, absolutamente insuficiente como acceso a lo extraterrenal.

### **La cuestión del símbolo**

En las iglesias bizantinas, el ícono no implicaba para Florenski una presencia de carácter alegórico ni tampoco un constructo intelectual-conceptual, sino simplemente una imagen que nos acerca al otro mundo, al mundo suprasensible. Permite

leer al fiel lo que no le resulta fácil percibir por sus sentidos más elementales. Se trata de una suerte de traducción que opera mediante diversas sugerencias, sintetizándose en una nube intuitiva, más que conceptual. Es esa intuición que, una vez formada, acerca al fiel a la comprensión del mundo superior, según Florenski.

Con matices, pero de manera análoga, el símbolo en la pintura torresgarciana parece conducirnos a la lógica del ícono ortodoxo. En una de sus conferencias el maestro uruguayo afirma respecto de este: “...*el símbolo es en realidad una idea gráfica*” [6, p. 98]. Más adelante agrega: “*El símbolo, en verdad, no representa a otra cosa, como acontece con otra imagen cualquiera, sino que, por el contrario, se representa a sí mismo. Pues en él, idea y forma son la misma cosa; una sola e idéntica cosa: es la idea-materia o la materia-idea, como se quiera*” [6, p. 98]. Pero ¿no se trata esto de la captura del mundo suprasensible a partir de un intermediador como el símbolo? ¿En qué medida el símbolo torresgarciano no se confunde con el ícono bizantino entendido por Florenski? La respuesta a esta pregunta la da el propio Torres cuando sostiene: “...*por eso digo, tendría que venirse, en cierto modo, al simbolismo, pues por ahí entraríamos en lo concreto, en algo que es realmente (como es todo valor plástico), en el verdadero valor de la forma por sí misma (que en el símbolo es, a la vez, contenido espiritual) y por esto algo verdadero, real y al mismo tiempo profundo*” [6, p. 98].

El símbolo permite, precisamente, la captura de lo suprasensible en el contexto terrenal; es el camino para ingresar en el estadio de las ideas, del que nos habló Platón. Podemos decir que para Torres García el plástico es un creador de símbolos, como Andrei Rublev lo fue de íconos, o sea de

símbolos no representativos o alegóricos. En la misma dirección Torres afirma: “...*la forma simbólica es, no solamente algo dentro de la estructura racional, sino aun del alma y de la materia (...) y de ahí el que tenga, en cierto modo, como un valor mágico, y obre sobre nuestra sensibilidad espiritual, directamente, sin necesidad de interpretación ni lectura...*” [6, p. 99].

### **A manera de reflexión final**

Hay en la búsqueda estética de ambos autores una postura ética, donde siempre el gran propósito del arte es alcanzar una verdad. El profundo plano religioso acompaña a Florenski al momento de abordar el análisis creativo de la pintura de íconos, así como la preocupación filosófica–teosófica– de Torres García no lo abandona al producir su obra plástica o reflexionar sobre el arte. En ambos, parece necesaria una mediación entre el plano de lo inmanente y el plano trascendente ya que los sentidos no alcanzan para establecer el nexo entre las dos dimensiones. Solo el arte es capaz de cumplir ese gran rol.

Una parte importante de la producción artística de vanguardia navegó por aguas bien diferentes a la de nuestros dos autores; no obstante, fueron muchas las búsquedas de lo trascendente. Artistas como Antonio Gaudí, Georges Rouault, Vasili Kandinski, Xul Solar e, incluso, el aparentemente tan racionalista Piet Mondrian, vincularon de manera estrecha su producción a misterios o búsquedas religiosas como el

---

\* Son pocos los autores que han referido a la importancia de la teosofía en la formación de J. Torres García. Entre ellos Juan Fló, fue el primero en destacar esa relación. Lo siguieron Nelson di Maggio y Marie-Aline Prat.

catolicismo, el ortodoxismo, el antropocentrismo, o la teosofía – sólo por citar algunos–, fenómenos que, de ser descartados, harían inexplicable el sentido fundamental de sus obras. Esto les permitió también ver y apreciar una más amplia producción de lo humano, tanto en el plano material como conceptual.

La fuerza de una excesiva y tardía herencia ilustrada fue, quizá, la única razón para postergar o impedir valorar la base trascendente que sostuvo el pensamiento y la acción de todos estos creadores. Quizá por esto también, el concepto de lo moderno y vanguardista debió centrarse en la inmanencia y el valor del cambio. Sin embargo, autores como Florenski y Torres García –más que autores aislados constituyen, junto a otros, verdaderos nodos convergentes– exigen repensar las certezas y generalidades hasta ahora aplicadas al arte y el pensamiento de vanguardia.

### **Bibliografía    References    Библиография**

1. Torres García, J. Universalismo Constructivo. Funcionalismo. Poseidón. Buenos Aires. 1944. – 1011 p.
2. Torres García, J. Op.cit. Lo que puede señalar una diferencia esencial en la pintura.
3. Torres García, J. Op. cit. Un episodio en la gran lucha por la pintura y el arte.
4. Florenski, P. Iconostasis. Saint Vladimir's Seminary (SVS) Press. Nueva York, 1996. 170 p. ( En dicho texto Florenski detalla la manera de producir los íconos por parte de los viejos artistas ortodoxos).
5. Florenski, P. La perspectiva invertida. Siruela. Madrid, 2005. 144 p. (Florenski redactó su texto en el entorno de los años 1921 y 1924 en los Talleres de Enseñanza Superior de las Artes y de la Técnica, Moscú).
6. Torres García, J. Op. cit. Lección 12.