

**JOSEP COLLELL**  
PINTOR, CERAMISTA, MAESTRO





**JOSEP COLLELL**  
PINTOR, CERAMISTA, MAESTRO

Museo Nacional de Artes Visuales  
Montevideo, Uruguay, 2024

## Presidencia de la República

**Presidente**  
Luis Lacalle Pou

**Vicepresidenta**  
Beatriz Argimón

## Ministerio de Educación y Cultura

**Ministro de Educación y Cultura**  
Pablo da Silveira

**Subsecretaria de Educación y Cultura**  
Ana Ribeiro

**Director General de Secretaría**  
Gastón Gianero

## Dirección Nacional de Cultura

**Directora Nacional de Cultura**  
Mariana Wainstein

## Museo Nacional de Artes Visuales

**Dirección**  
Enrique Aguerre

**Secretaría**  
Juan Baltayán

**Gestión**  
Cecilia Otero

**Educativa**  
Fabricio Guaragna  
Rosana Rey

**Investigación y Curaduría**  
María Eugenia Grau  
Fernando Loustaunau

**Conservación**  
Nelson Pino

**Registro**  
Osvaldo Gandoy

**Gráfica**  
Álvaro Cabrera

**Informática y Web**  
Eduardo Ricobaldi

**Medios Audiovisuales**  
Fernando Álvarez Cozzi

**Comunicación**  
Jimena Schroeder

**Intendencia**  
Julio Laurente  
Sergio Porro

**Vigilancia**  
Héctor Carol

## Créditos del catálogo

**Investigación y curaduría**  
Carme Collell Blanco  
Josefina Pezzino

**Textos**  
Enrique Aguerre  
Carme Collell Blanco  
Pablo Thiago Rocca

**Corrección de textos**  
Anna Palomo  
Camina Roig

**Traducción**  
Serveis lingüístics  
UVic-Universitat Central de Catalunya  
Pablo Deambrosis  
Lindsey Cordery

**Diseño de montaje**  
Josefina Pezzino

**Restauración de obra**  
Josefina Pezzino  
Martha Pezzino

**Fotografía de obra**  
Nicolas Pezzino  
Miquel Sala

**Créditos fotográficos**  
Archivo fotográfico Museo Casa Collell  
Archivo fotográfico Galería Oscar Prato  
Archivo fotográfico Fundación Gurvich  
Carly Angenscheidt  
Oscar Bonilla  
Marcel Lousteau  
Fernando Ramajo  
Andrés Vargas

**Diseño y maquetación**  
Fernando Alvarez Cozzi

**Impreso en Uruguay**  
por Gráfica Mosca

Dep. Legal:  
ISBN: 978-9915-42-466-8

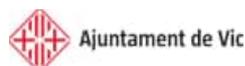
## Agradecimientos

Enrique Aguerre, Carme Artigas Blanco, Raquel Bocchi, Julio Buzio, Norma Calvete, Albert Cano, Familia Cano-Ripoll, Montse Caralt, Ricardo Díaz y Lola Fernández, Joan Furriols, Julio Mancebo, Eugenia Mendez, Blanca Forno, Martín Gurvich, Nora Imaz, Angela Introini de Stevenazzi, Marcel Loustau, Carlos Miguel Martínez Moraes, Juan Luis Martínez, Guillermo de Osma, Ignasi Pastori, Norma Ponce Calvete, Alberto Ponce Calvete, Oscar Prato, Sofía Orden Pezzino, Nicolás Pezzino, Pablo Thiago Rocca, Julieta Rudich, Juan Andrés Sapriza, Dardo Segredo, Concepción Tané, Cecilia de Torres, Martín Vecino, Josep Vives, Jep Jaumira, Anna Palomo, Esteve Sunyol, Juli Pérez.

Museo Nacional de Artes Visuales,  
Ministerio de Educación y Cultura  
del Uruguay.  
Museo Casa Collell.  
Delegació del Govern de la Generalitat  
al Con Sud.  
Ajuntament de Vic.  
Institut Ramon Llull.

## Apoya

**MOSCA.**  
GRÁFICA MOSCA



**MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES**  
Montevideo - Uruguay  
Tomás Giribaldi 2283 y Julio Herrera y Reissig  
Tels.: (598) 2711 6054 - 2711 6124 - 2711 6127  
www.mnav.gub.uy

# ÍNDICE

## **Enrique Aguerre**

Director del Museo Nacional  
de Artes Visuales

**9**      Presentación

## **Pablo Thiago Rocca**

**11**     El barro conductor

## **Carme Collell Blanco**

**19**     A modo de preámbulo.  
Voces complementarias.

**21**     Apuntes biográficos.  
Vic. El pintor en su ciudad natal.

**32**     Montevideo 1950-55.  
Cartografía de unos años decisivos.

**51**     No toquen las piezas. El Taller Collell.

**64**     Pintura expandida.  
La cerámica de Josep Collell.

**83**     **Catálogo**

## **Anexo Documental**

**154**    Correspondencia seleccionada

**156**    Cronología

**164**    Bibliografía general y específica

**167**    **English Texts**

**195**    **Texts en català**







El Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) tiene el honor de presentar la exposición antológica *Josep Collell. Pintor, Ceramista, Maestro*. Estamos frente a una oportunidad única para conocer de forma minuciosa la obra de Josep Collell (1920-2011) como ceramista y pintor, junto al aporte fundamental a nuestro medio a través de la actividad artística desarrollada por el Taller Collell, fundado en la ciudad de Montevideo en 1955 junto a su esposa Carmen Cano.

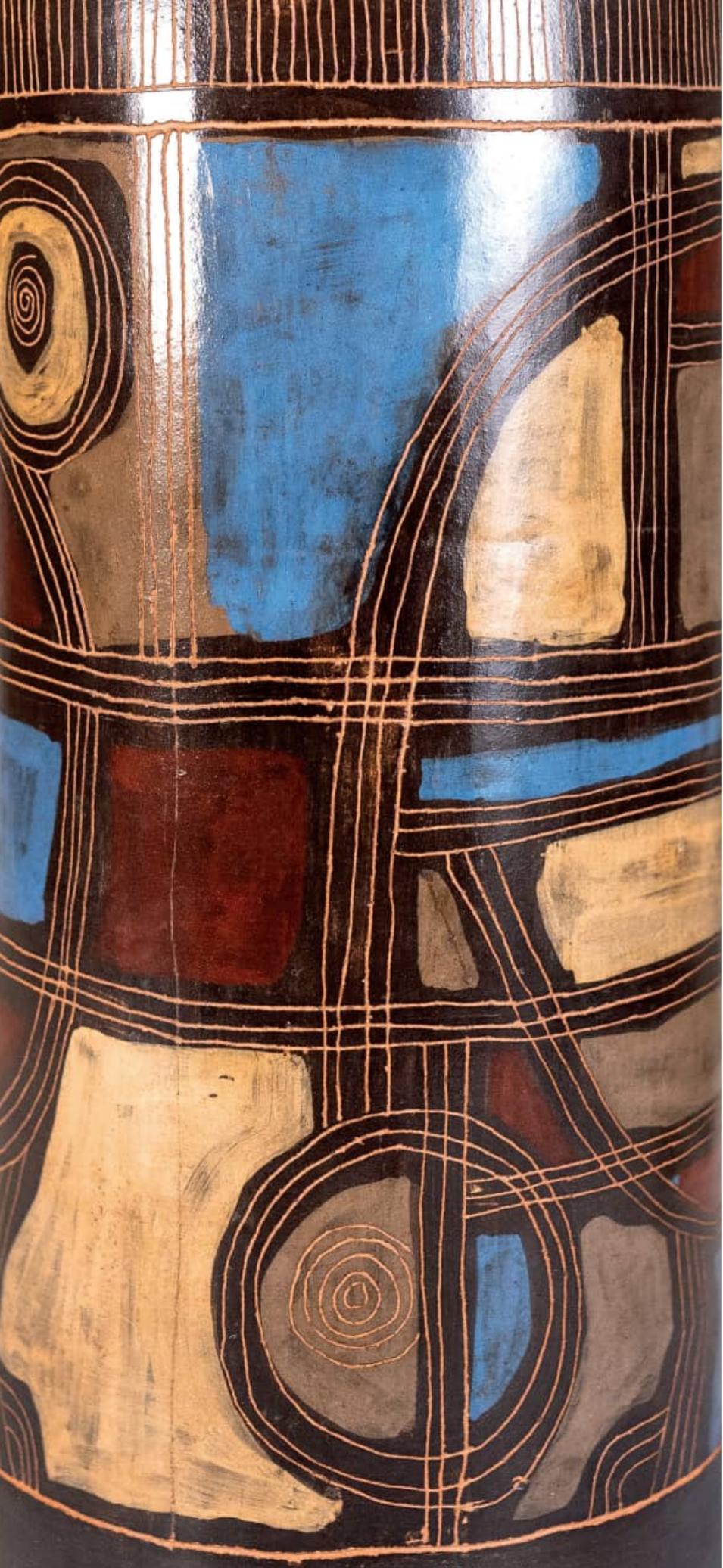
La curaduría de *Josep Collell. Pintor, Ceramista, Maestro* está a cargo de Carme Collell Blanco y de Josefina Pezzino, quienes optaron por exhibir las obras tempranas del artista como integrante del Taller Torres García en 1950 para así dar inicio a un recorrido de treinta años de fecunda trayectoria hasta el cierre del Taller Collell en 1985. Para ello, no solamente serán exhibidas las diferentes obras sino los procesos preparatorios a través de dibujos y bocetos que nos permitan entender mejor el proceso creativo de Collell.

Esta exposición no podría haberse concretado sin el trabajo y compromiso de sus curadoras, Carme Collell Blanco, en su calidad de ceramista e historiadora del arte, y de Josefina Pezzino, ceramista y directora del Museo Casa Collell. También quiero agradecer especialmente por su colaboración en este proyecto a la Delegació del Govern de la Generalitat de Catalunya al Con Sur, al Ajuntament de Vic, y al Institut Ramon Llull.

El MNAV tiene entre sus cometidos más importantes la difusión de nuestros creadores más destacados y esta exposición junto a esta cuidada publicación, dan cuenta del legado que nos deja Collell. Su aporte central como artista moderno, en el campo de la cerámica y particularmente con su técnica del engobe bruñido, se suma a su rol como docente que en un principio basa sus enseñanzas en el Universalismo Constructivo de Joaquín Torres García para darle a partir de su experiencia artística una impronta propia.

**Enrique Aguerre**

Director del Museo Nacional de Artes Visuales



Josep Collell

## EL BARRO CONDUCTOR

“Yo criatura amasada  
con la tierra y el agua  
llevo en el pecho el viento  
y en la frente la llama”

Josefina Plá <sup>1</sup>

I

En el panorama de la creación plástica uruguaya Josep Collell destaca por haber conquistado una estética propia y el ejercicio de un prolongado magisterio. Su obra se nos presenta como un corpus sólido, equilibrado en la composición, coherente en su estructura y desarrollo. Y se caracteriza, sobre todo, por una entonación cromática obtenida en base a un estudio minucioso de las posibilidades expresivas de la técnica del engobe bruñido.

Referentes de la cerámica, contemporáneos suyos, como Marco López Lomba, José Gurvich, Tomás Cacheiro, Jorge Abbondanza y Enrique Silveira, Carlos Caffera o Eva Díaz se destacaron por sus avances hacia la forma escultórica, por la osadía de sus abordajes conceptuales o por la capacidad imaginativa para incorporar y combinar materiales diversos.

Collell adscribe, al poco tiempo de radicarse en nuestro país, en 1950, a la tradición constructiva del maestro Joaquín Torres García. Y de un modo personal de cierta sobriedad –que no desdice la audacia de sus primeros tanteos– logra trasladar los postulados teóricos de Torres a la vez que “inventa” los medios y recursos para lograrlo. Collell se manifiesta como un autodidacta pasional y comprometido con su labor. <sup>2</sup>

La conquista de esos recursos le demandó mucho tiempo e inventiva. Forman parte de sus innovaciones una serie de patrones de cartón para trabajar

con el sistema de planchas de barro, los mismos que aún pueden apreciarse en la Museo Casa Collell enhebrados de un puntal como si fuesen una graciosa sarta de sombreros. También suya es la manera peculiar de aplicar el engobe y bruñirlo sobre el barro totalmente seco. <sup>3</sup>

No están faltos de cierta épica del trabajo aquellos días primeros en los que Collell se enfrenta a los desafíos de lograr una obra según los lineamientos del Universalismo Constructivo. Recordemos que en vida de Torres García no se practicó la cerámica en el Taller, apenas se llegaron a decorar vasijas de producción industrial con pintura al óleo. Collell debe encontrar su camino: “Yo aprendí de mis fracasos. Hacía una fórmula para rojo que salía gris [...] Hice dos mil pruebas.” <sup>4</sup>

Y, sin embargo, el contraste entre ese ceramista autodidacta recién llegado de España y el maestro riguroso en el que se transformó con el paso del tiempo, nada bohemio ni improvisado, es bastante llamativo. Los testimonios de sus alumnos y alumnas apuntan a señalar que su compañera Carmen Cano funge entonces como un contrapunto de calidez para aligerar esa imagen de disciplina férrea que se impone en el taller. Carmen es mucho más que una compañera que le ayuda a levantar las grandes piezas de barro: su rol docente será fundamental para el desarrollo del taller que comienza en el mismo Museo Torres García en 1955 y cuando Collell abandona la docencia en 1986,

1.- *Tiempo y tiniebla*, Alcándara, Asunción, 1982.

2.- “Un día fui a visitar a Gonzalo Fonseca que había comprado una casita en el Cerro que tenía horno de pan, y él me propuso hacer una pieza de cerámica con barro y usar ese horno, a ver qué salía. Y se cocinó, y vimos que el color no se salía. Para mí fue un hallazgo y me interesé en la cerámica. Pero lo que más me interesó fue hacer un tipo de cerámica que se pudiera emparentar con la pintura de cuadros. [...] Entonces me empeñé en encontrar una fórmula para poder hacer eso y mejorar los colores, modificarlos. Que se pudiera pintar un verde y arriba un amarillo o un blanco. Y lo logré.” Entrevista de Rosario Peyrou, “Con el ceramista Josep Collell. Un maestro de generaciones”, *El País Cultural*, Año XII, N° 579, 8 diciembre 2001.

3.- Este aspecto está desarrollado con gran detalle y conocimiento de causa en el ensayo de la ceramista e historiadora Carme Collell Banco.

4.- Alexandra Nóvoa. Entrevista con Josep Collell y Carmen Cano citada en *Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay. Cacheiro, Collell, Eva Díaz, Gurvich, López Lomba*, de Mercedes González, Rosina Rubio y Carmen Zorrilla, MEC, Montevideo, 2009, p. 41.

Carmen se encargará del taller junto con la joven ceramista Josefina Pezzino.

Pero no deja de extrañar que Josep, quien tuvo que valerse por sí mismo en la aventura de aprender según la vieja estratagema empírica del ensayo y del error, no dejara mucho margen para que sus alumnos y alumnas se arriesgaran a esas derivas. Quizás porque en el oficio del ceramista muy pronto se toma conciencia de que si no se siguen los procedimientos exactos no se llega a ningún resultado. Esa tiranía de la técnica en la cerámica es –salvando algunos procedimientos con resultados más azarosos como en el rakú, pero aun así– regente de un camino de senda única, recta, precisa. El barro es una materia dúctil y moldeable que también moldea el carácter de las personas. El oficio de alfarero y el de ceramista es constructor de historias y trayectorias vitales. Y el engobe se define por el tiempo y la mucha paciencia que exige su pulido.

Por otro lado, es dable suponer que Collell pronto tomó conciencia del lugar que debía ocupar como exponente de la cerámica dentro del Universalismo Constructivo. Otros amigos y colegas artistas del Taller probaron suerte al igual que él con la arcilla: Gonzalo Fonseca, Antonio Pezzino, Jose Gurvich, Rodolfo Visca, Carlos Martínez, Giovanetti Sanna entre otros, pero ninguno lograría una producción tan compacta y tan coherente de piezas, ni un conocimiento tan depurado de los procesos químicos, ni un magisterio tan importante en este ámbito.

“La atracción por la cerámica precolombina les llevó a investigar la preparación del barro y su cocción. El horno de pan que Gonzalo Fonseca tenía en su casita del Cerro permitió a Josep comprobar cómo el color podía quedar fijo. Posteriormente Josep junto con Antonio Pezzino, Carlos Martínez, y Rodolfo Visca, buscaron arcilla en la falda del Cerro [de Montevideo], ensayando los primeros engobes bruñidos. Y en esta tarea coral en la que información y experimentación se alimentaron mutuamente, Josep no sólo participó sino que insistió y persistió en ella.”<sup>5</sup>

Llegó al barro, pues, por vía americana y no por la vasta tradición alfarera de la península ibérica –su antiguo trabajo en España como tornero mecánico no se relaciona con su nueva vocación–. Se fascinó con

el universo de las culturas prehispánicas a partir del contacto con la colección de Francisco Matto Vilaró, quien a su vez había tomado temprano conocimiento del imaginario precolombino, antes incluso del arribo de Torres, cuando realizara un viaje por la América austral hacia 1932.

Un somero repaso por la colección Matto nos deja ver la extraordinaria calidad de los ceramios reunidos en el otrora Museo de Arte Precolombino: recipientes de cerámica negra con decoración incisa de la cultura Tiahuanaco, urnas funerarias santamarianas, vasos de asa vertedera con estribo y decoraciones pintadas de la cultura Mochica, un soberbio aríbalo de cerámica Inca pintado con motivos geométricos, etc.<sup>6</sup>

Además del uso del engobe, la presencia prehispánica se advierte en la obra de Collell en la tipología de sus ollas y vasos, en el empleo de asas unilaterales, asas puente, asas estribo de fijación diametral, entre otras. Dada la calidad de esta colección de Mattos, no puede sorprender que Collell acusara un fuerte impacto, reforzado por las ideas de Joaquín Torres García –vía Alpuy– acerca de una gran tradición universal que atraviesa todas las culturas de la humanidad y las une en el tiempo. Es así que logra conjuntar cierta atmósfera sutil de lo precolombino con piezas de rai-gambre más europea u oriental, como jarrones, cántaros, juegos de tazas de té, platos decorados.

Por otra parte, se interesa por la cerámica griega –a juzgar por algunos resultados pone un énfasis en la cerámica ática– que marcan la impronta de algunas de sus obras, como las vasijas y platos con escenas taurinas. De los modernos, la influencia de Picasso no pasa desapercibida.

Collell no fue el primero en condescender al encanto de las expresiones prehispánicas. Décadas antes, hacia 1916, Pedro Figari había viajado al Museo Etnográfico de Buenos Aires y Museo de la Plata para estudiar las colecciones de cerámicas y textiles precolombinos con la intención de que sus alumnos de la Escuela Nacional de Artes Oficios de Uruguay confeccionaran objetos de uso cotidiano –cerámicas, muebles, luminarias, tapices– inspirados en ellas. Pero los resultados dejaron mucho que desear desde el punto de vista estético y el experimento naufragó debido a presiones políticas y a la falta de “ambiente” propicio a estas ideas.<sup>7</sup>

5.- Sitio web del Museo Casa Collell, consultado el 20/4/2024 (<https://josefinapezzino.wordpress.com/casa-collell/>).

6.- *Arte precolombino. Colección Matto*. Edición del museo con la colaboración del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Montevideo, 1964.

7.- Dos informes negativos sobre la actuación de Figari al frente de la ENAO, el Informe del Círculo de Fomento a las Bellas Artes (agosto 1917) y el Informe de la Facultad de Arquitectura (diciembre 1917) coinciden en la desaprobación de este rescate de lo precolombino. Se lee en el último informe citado: “No es hacer arte nuevo –arte autóctono– el hacer arte antiguo. Copiar el arte de las épocas primitivas o el de los últimos siglos es siempre copiar, con una diferencia, sin embargo, que es más racional inspirarse en los estilos más cercanos a nosotros.” Citado por Gabriel Peluffo Linari en *Pedro Figari: Arte e industria en el Novecientos*, MMRREE-UTU, Montevideo, 2006, p. 115.

En cambio, Collell fue uno de los pocos y tal vez el primero que consiguió generar un estilo sincrético convincente, con líneas amables, con un brillo y una entonación de color sublimes. Sus obras no son un remedo de estéticas arcaicas sino una relectura del pasado que incorpora elementos de la modernidad e ideas constructivas torresgarcianas.

## II

“Se dijo: la recuperación del objeto, pero, (recuerden) no del objeto material, sino del alma del objeto; de su ser, de lo trascendente, no de lo inmanente; esto es: deformar, si se quiere, en lo externo, pero no en la esencia.”

Joaquín Torres García <sup>8</sup>

Collell llega a Uruguay al año siguiente del fallecimiento de Joaquín Torres García. No alcanza a conocerlo pero aún se siente en el ámbito del Taller la mística del maestro que tuvo un papel protagónico en el noucentismo catalán y ese dato no debió serle indiferente: lo ha debido acercar, si quiera de manera intuitiva o simpática a Torres. Quiere decir que en su espíritu creativo se fue asentando –lento en el tiempo y ancho en ese extenso espacio que media un océano– en el amor por las ideas constructivas y las raíces mediterráneas.

“Le pregunté al conocerlo en su casa de Durazno y Yaro: ‘¿Es usted catalán?’ Levantó su mentón al contestarme: ‘De pura cepa’, con ese acento, el suyo, el del gran maestro y artista: Josep Collell.” <sup>9</sup>

El engobe bruñido es una técnica que le permite procesar la doctrina del maestro a través de las enseñanzas de Alpay en lo referente a la búsqueda de una pintura constructiva. Torres pretendía liberar a la pintura del caballete –y de la mimesis– promoviendo un despliegue mural y un desplazamiento vital –filosófico, se podría decir– hacia la recuperación del objeto.

Podemos imaginar que todo artista que se precia-

ra de tal en ese momento histórico, al menos en el contexto del Taller Torres García, se encontraba en esta disyuntiva: debía dar prioridad a las posibilidades casi infinitas de indagación de la forma y su evolución en el espacio –como hicieron Francisco Matto y Gonzalo Fonseca, por ejemplo– o intentar llevar el arte a los objetos de la vida cotidiana para insertarlos espiritualmente en ella. Collell elige dar prioridad a la última opción, de mayor apego a la tradición anónima y popular.

Tal vez por ello no se libera de la concepción utilitaria del cuenco y del cacharro, con excepción de los murales que realiza en la Embajada de Uruguay en Buenos Aires y de otras piezas de menores dimensiones sobre el plano. Pero tanto para unas como para otras en su trabajo prevalece una idea cromática de las superficies. Pintura sobre cerámica, las denomina.

Su obra decanta, pues, hacia un tratamiento pictórico de la cerámica “semejante al fresco” como es el que posibilita su peculiar procedimiento de engobe y de ese modo resuelve la cuestión del valor de los colores, del tono, que tanto preocupaba a Torres y para quien significaba la condición espiritual del arte por antonomasia. “El tono o valor –sostiene Torres– pertenece a un orden ideal: cada tono está visto y sentido en lo universal, mientras que el color ni es pensado ni visto en tal forma. El tono es construcción, no color.” <sup>10</sup>

Aquí es preciso detenerse, aunque sea mínimamente, en su incesante alumnado y cómo recién ahora podemos valorar el alcance del magisterio de la dupla Josep-Carmen. Exposiciones recientes como *Ellas. Mujeres de la Escuela del Sur*,<sup>11</sup> redireccionan las miradas sobre el arte hecho por mujeres, muchas de ellas volcadas con dedicación a las llamadas artes aplicadas.

Parece mentira que aún subsistan esos dobles o triples prejuicios en materia de arte –que nadie se atreve a mencionar pero que, dados los hechos que referiremos más adelante, muchos piensan–. Nos referimos a quienes consideran a las mujeres creadoras de un arte doméstico, utilitario, como una prolongación de sus tareas hogareñas y no como expresión de un verdadero talento y creatividad. Huelga decir que en el seno del taller de Torres, y luego en la Escuela del

8.- *Lo aparente y lo concreto en el arte*, fascículo IV, p. 26, Montevideo, 1948.

9.- Testimonio de Virginia Techera Gómez en *Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay. Cacheiro, Collell, Eva Díaz, Gurvich, López Lomba*. Autoras: Mercedes González, Rosina Rubio y Carmen Zorrilla, MEC, Montevideo, 2009, p. 45.

10.- *La recuperación del objeto*, Montevideo, 1952, p.48.

11.-Bajo la curaduría de Cristina Bausero y María Eugenia Méndez en el Museo Blanes de Montevideo, marzo-mayo 2024.

Sur, la distinción entre arte mayor y arte menor o aplicado nunca existió, más bien al contrario, la disolución de las fronteras entre ambos era alentada.

Pero la dificultad de las curadoras de esta muestra para conseguir estas piezas y el estado de conservación en que se hallaban informa también de cómo han sido vistas y “cuidadas” por parte de su entorno social. Vale decir, no es un problema de la generación sino de la recepción de esta producción simbólica que, en algunos casos, alcanza ribetes de calidad extraordinarios.

No hay espacio aquí para consignar la asombrosa cantidad de alumnos y alumnas que pasaron por el taller de Collell-Cano, pero sí conviene apuntar la diversidad de caminos estéticos que tomaron como una forma de justipreciar el aporte docente de este matrimonio.

Eva Díaz Torres, por ejemplo, recibió clases de cerámica primero con Gurvich pero se especializó en este taller y luego estudió los libros de Fernández Chiti hasta llevar adelante su propio taller de cerámica con Mariana Soler y especializarse en la técnica del rakú. Clara Scremini llegó a tener su propia galería en París especializada en piezas de vidrio y cerámica contemporáneas. Lydia Buzio, por otra parte, destacó con una obra de gran personalidad y por difundir su técnica en Estados Unidos a través de múltiples exposiciones. Teresa Olascuaga, Eva Olivetti, Angelina de la Quintana, Leticia Barrán... todas ellas conocieron una trayectoria y una impronta estética absolutamente diferenciadas de calidad.

Otro tanto podríamos afirmar de Fernando Álvarez Cozzi, Caio Fonseca, Juan Andrés Sapriza y Alvar Colombo cuyos periplos se disparan en varias direcciones formales y conceptuales que van desde la pintura al videoarte pasando por el ensamblaje. Estos son sólo algunos pocos ejemplos, porque Collell también impartió clases en Rocha, San José, Maldonado y otras ciudades del país, de modo que alumnos y alumnas crearon sus propios talleres de cerámica.

Por ello, se puede decir que hubo un verdadero proceso de diseminación de sus saberes que aún continúa, sin mencionar a fondo el trabajo fundamental de enseñanza y de difusión que siguen en su misma línea Carme Collell Blanco en Vic (ciudad natal de Josep) y Josefina Pezzino en el museo Casa Collell de Montevideo

### III

“Su pintura registra una luminosidad y carácter, que junto al especial sentido de la imagen, evoca la medida y la gracia de las Grandes Artes del Mediterráneo”.

Guillermo Fernández <sup>12</sup>

Las personales preferencias estéticas de Collell se expresan de modo diferente en su pintura sobre lienzo. Luego de la ejecución de los murales en la Embajada de Uruguay en Argentina abandona la enseñanza y se dedica a la pintura-pintura. Su evidente afinidad con Picasso lo acerca, de un modo que en principio no nos imaginaríamos, a otro discípulo directo de Torres que fue también gran admirador del pintor malagueño: Anhele Hernández.

Pero su amistad con Alpay se deja sentir con peso en su obra. Es a través de Alpay que Collell “lee” o interpreta a Torres. Luego, una segunda influencia –la de Anhele es sólo una confluencia– le viene dada por su amistad con Guillermo Fernández. Son esos dos grandes y fundamentales maestros –quizás, junto a Gurvich y a Dumas Oroño, los más gravitantes dentro de la Escuela del Sur– dejan una huella profunda que en los últimos años se vuelve con soltura a la pintura-pintura, otro signo de su veta pasional. Contaba Alpay en una entrevista:

“Torres llegó a acá con una idea fija. Él había encontrado una solución maravillosa que era lo que él llamó Arte constructivo. Porque él dijo que eso lo empezó a hacer en París. Torres creía eso, que él había encontrado una solución, y yo también lo creo. Lo que pasa es que vivimos en una época muy individualista, que no comprende un arte como el que él quería, un arte anónimo, para toda América; era un ideal fabuloso. Entonces él en París empezó eso y los franceses no lo entendieron ni les interesó, les interesaba otra pintura que él hacía antes, lo que los franceses llamaban la ‘pintura-pintura’. La pintura, la calidad plástica, el cuadro, el caballete es una cosa –¿cómo diríamos?– mucho más personal, más íntima, pero esa cosa del Arte Universal los franceses no la querían y entonces vino al Uruguay ya con una idea fija”. <sup>13</sup>

12.- Catálogo *Josep Collell Ministerio de Relaciones Exteriores*, Montevideo, 2001.

13.- Entrevista a Julio Uruguay Alpay por Ana Laura Goñi en *Lección 151. El Taller Torres García*, Udelar, Montevideo, 2008, p.45.

El abandono de Josep de la cerámica para dedicarse a pintar debe entenderse no como un escapismo sino como un retorno a las fuentes, a un espacio de creación personal del cual sólo se había alejado parcialmente pero que entrañaba ahora una decisión consciente. El contacto con la tela, ese presentismo de la pintura del que carece la cerámica con el ritual de sus preparados y sus cochuras, es, al fin, en los años noventa del siglo pasado, una forma de liberación: Collell aplica el óleo con una destreza cercana a la maestría.<sup>14</sup>

Vuelve a encontrarse con el universo de la pura construcción formal de la pintura, y lo hace con una renovada vitalidad. Los temas poco importan. En sus naturalezas muertas o bodegones los elementos son reducidos: una copa junto con algún fruto apenas reconocible, un plato de peras, un jarrón con flores... son apenas excusas para composiciones dinámicas, signadas por el uso del negro y el solapamiento de planos visuales.

No son precisamente formas devenidas del cubismo, pero poseen esa fuerza disruptiva de las líneas que se quiebran para generar visiones simultáneas del objeto representado o ideado.

Fumadores de pipa y rostros en primer plano que se estructuran según un movimiento de compás en semicírculos: la presencia del ritmo –repeticiones y diagonales– marca una diferencia de sus lienzos con

respecto a sus pinturas cerámicas, menos barrocas, más “centradas”, apoyadas en líneas verticales y horizontales. Y en todo momento un manejo del color refinado, complejo en las relaciones tonales.

Guillermo Fernández sostuvo que la vocación de pintor que vivía en Collell aportó al ceramista y viceversa: “se retroalimentó de recursos obtenidos en el Arte del Barro.” No podría ser de otra manera cuando se viven las vocaciones artísticas de manera genuina. Este buen hombre nacido en el Mediterráneo, es decir, en un mar en el medio de tierras, poseía todos los elementos acuosos y terrestres para prosperar en su arte. Porque, como en se lee en el poema de la ceramista Josefina Pla, también llevaba el fuego de la creación en su frente.

**Pablo Thiago Rocca**  
Salinas, abril 2024

**Pablo Thiago Rocca** (Montevideo, 1965) es escritor, investigador y crítico de arte. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República. Premio Literario Nacional del MEC en ensayo de arte (2004), Premio Municipal de Poesía de la IM (2008), Premio Onetti de Poesía (2019). Dirige el Museo Figari desde su creación (MEC, 2009). Ha publicado una decena de monografías de artistas uruguayos y curado exposiciones en museos nacionales de Uruguay, Argentina y Brasil. Lleva adelante el proyecto Arte Otro en Uruguay –un relevamiento de artistas autodidactas– desde hace más de 15 años.

N14.- Alcanzamos a ver la exposición en la Sala Figari del Ministerio de Relaciones Exteriores (Montevideo, Uruguay) en diciembre de 2001. De los apuntes tomados surgen los comentarios de estas páginas.



He trabajado con tierra y con fuego, con agua y con aire.  
Como ellos, he sido fuerte, loco, musical o leve.

**Juan Ramón Jiménez**  
*Aforismos*



A modo de preámbulo

## **VOCES** COMPLEMENTARIAS

Reconstruir un momento de la historia es intentar reunir las voces de quienes vivieron aquel entonces o de los que han intermediado entre ellos y nosotros.

Recordamos aquello que da sentido al relato personal e hilvana las piezas que se van juntando en lo vivido.

Mi aproximación a la figura de Josep Collell, mi tío, y al Taller Collell va a estar siempre basculando entre dos voces complementarias.

Por un lado, la que por mi formación teórica como historiadora del arte quiere transmitir al relatar una historia que se enmarca en un lugar y un tiempo determinados, mediante un ejercicio de documentación y síntesis.

A él me referiré como Collell, tal como se le conocía en Montevideo.

Y por otro, la voz que cuenta lo vivido desde dentro, desde el recuerdo personal de haber aprendido cerámica en su Taller y haber mantenido con él una correspondencia a lo largo de los años a pesar de la distancia.

Esta voz le llamará familiarmente Josep.



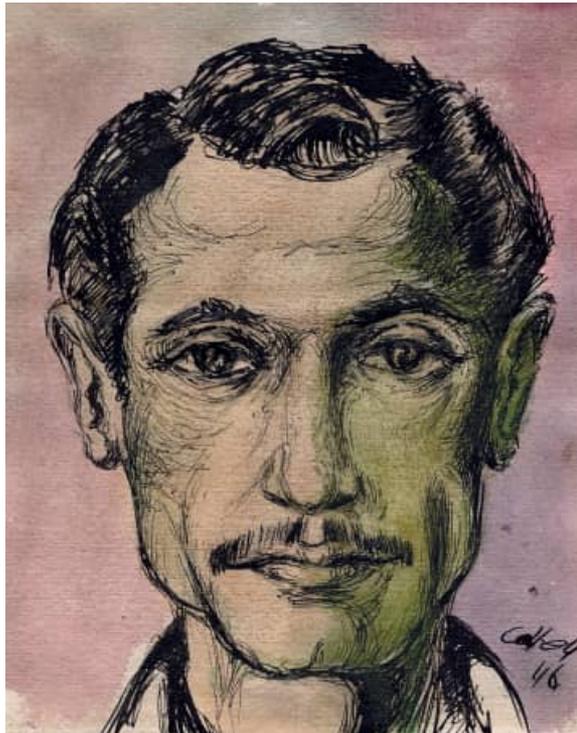
# APUNTES **BIOGRÁFICOS**

“Cristales empañados y con laberintos de escarcha ocultan ojos que espían pasos en el enlosado”.

*Inviernos antiguos. M.A.Anglada.*

## **VIC. EL PINTOR EN SU CIUDAD DE ORIGEN**

Siempre que Josep mencionaba su infancia en Vic <sup>1</sup>, su ciudad natal, recordaba con emoción la imagen e incluso el nombre de su maestro en la escuela pública republicana, Don Ramon Cuesta Álvarez quien, tal vez captando sus incipientes cualidades artísticas y su interés por el dibujo, le regaló una pequeña caja de acuarelas que había pertenecido a un hijo suyo fallecido.



Autoretrato, 1946. Tinta y acuarela sobre papel. 18,5x13 cm.

Creció junto a sus hermanos, Santiago y Montserrat entre los patrones de la sastrería familiar y, a pesar de su temprana afición por la pintura, a los 15 años empezó a formarse como tornero mecánico.

Aunque siempre se consideró un autodidacta, su primera formación artística tuvo lugar en la Escuela Municipal de Dibujo de Vic, donde impartía clases un tío materno, Lluçia Costa, dibujante, ilustrador y sobre todo pintor muralista de temática religiosa.

Al estallar la guerra civil, en 1936, pasó a trabajar en una fábrica metalúrgica, y en 1939 fue militarizado formando parte de la llamada *Quinta del biberón*, la última leva republicana que, desde abril de 1938 y ante el avance del ejército franquista, reclutaba también a los jóvenes nacidos en 1920. Aunque no llegó a ir al frente, fueron tiempos muy duros de escasez y precariedad económica, particularmente en Cataluña, uno de los últimos reductos republicanos. Acabada la guerra seguirían cinco largos años de servicio militar forzoso, unos años de juventud robada como bien decía, que dejarían una clara impronta antimilitarista en su vida.

En 1944, retomó su trabajo como tornero mecánico y también recuperó su afición por la pintura.

## **El grupo “Els 8”**

La España posterior a la guerra civil era un país empobrecido y exhausto, aislado internacionalmente, con miles de exiliados, en el que la victoria franquista había inaugurado una larga etapa de régimen dictatorial y de un Nacionalcatolicismo uniformador que impregnaría todas las manifestaciones culturales. La lengua catalana, potenciada y normalizada en la ad-

1.- Vic, ciudad de la Cataluña interior, capital de la comarca de Osona, de unos 14.000 habitantes en 1920. Vich corresponde a la grafía castellana, y a la antigua grafía catalana. En catalán normativo se suprime de las palabras la “h” final. Durante el franquismo, se impuso la grafía castellana.

ministración y en la enseñanza durante la República, quedaba relegada al ámbito familiar. Si bien su uso evidenciaba “[...] la pluralidad del Estado español, ello se consideraba sedicioso, es decir podía transgredir la unidad de España tan reclamada y difundida por los medios de comunicación del ‘movimiento’ [...]” (Caralt, 2016).

Quedaba atrás el espíritu innovador que había caracterizado el arte español, tal como se había mostrado en el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París en 1937. Joan Miró, Alberto Sánchez, Alexander Calder, Juli González y Pablo Picasso, habían participado en él y se habían posicionado a favor de la República con un lenguaje formal impregnado por las vanguardias.

Ahora se retornaba a una visión academicista y conservadora del arte y la cultura en aras de una tradición que cerraba la mirada al exterior. Toda manifestación cultural se veía organizada jerárquicamente y difundida a través de unos medios de comunicación afines al régimen y controlados por la censura. En el ámbito local, el semanario *Ausona* desempeñó este papel.

Vic era en los años 40, como ya había sido anteriormente, una ciudad de economía rural, de industria ligada al curtido de la piel, conservadora, conocida también como *La ciutat dels Sants*<sup>2</sup> por sus numerosos edificios religiosos.

La tradición cultural de la ciudad estuvo siempre ligada a la institución de la Iglesia. Bajo su tutela se creó en 1891 el Museo Arqueológico Artístico y Episcopal y en fecha anterior, en 1749, se había fundado su influyente Seminario. En sus aulas se formaron figuras como el filósofo Jaume Balmes, el poeta Jacint Verdaguer o el futuro obispo de Vic, Josep Torres i Bages quien ejerció como guía espiritual del Cercle Artístic de S.Lluc en Barcelona, donde un joven Joaquín Torres-García acudía a dibujar y a consultar su extensa biblioteca.<sup>3</sup>

La dictadura franquista se había declarado oficialmente católica y la tradición catalanista local ligada también al catolicismo hizo que, en los primeros tiempos de la postguerra, la Iglesia jugara un doble papel

entre la complicidad con el régimen y su cobertura a iniciativas culturales y sociales que entroncaran con aquella tradición (Roviró, 2005).

En la recuperación de la cultura local tuvo un papel importante el clérigo Dr. Eduard Junyent, historiador, arqueólogo, y conservador del Museo Episcopal de la ciudad, formado también en su Seminario. En 1943 formuló la posibilidad de crear una Agrupación de Artistas, como una proyección de la Escuela Municipal de Dibujo. Dos años más tarde, en 1945 el diario local *Ausona* sugirió a las autoridades locales celebrar una exposición reuniendo las obras de los artistas locales presentes en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada el año anterior en Barcelona y propuso la Comisión de Cultura del Ayuntamiento para su gestión. Surgió así la Agrupación de Artistas de Vich con el objetivo de exponer conjuntamente, fomentar y divulgar actividades artísticas y establecer relaciones con entidades similares. Gestionada por el Ayuntamiento, se componía de las secciones artística, literaria, fotográfica y de cine amateur. El hecho de poseer un local propio para exposiciones, ubicado junto al Museo, contribuyó al éxito de la sección artística cuyos miembros eran alumnos de la Escuela Municipal de Dibujo.

La primera exposición colectiva en la que Josep participó tuvo lugar en el local de la Agrupación, en mayo de 1945. Contó con la presencia también de alumnos de la Escuela Massana de Barcelona y se expusieron un total de 75 obras. Su éxito, del cual la prensa local se hizo eco, propició que en febrero de 1946 ocho alumnos de la Escuela Municipal de Dibujo, reunidos en sucesivas tertulias de café, se agruparan para facilitar la tarea de exponer. Por sugerencia de uno de sus miembros, Josep M<sup>a</sup> Selva, adoptaron el nombre de los “8”<sup>4</sup>, sus ocho primeros integrantes y expusieron también en el mismo local. Era un grupo heterogéneo formado por jóvenes nacidos a lo largo de los años 20. Tenían escasez de referentes y poca información en el cerrado mundo cultural de los años cuarenta, pero compartían una misma inquietud por la pintura.

La primera exposición de Josep con el grupo tuvo lugar en el *II Salón de los 8*, en diciembre de 1946, al sustituir a uno de los artistas fundadores. El semana-

2.- En ella ubicó la novela *Laura a la ciutat dels Sants* el escritor Miquel LLor publicada en 1931. Si bien bajo el nombre de Comarcalina, sus calles, plazas y numerosos edificios religiosos son descritos a menudo bajo una niebla, frecuente en sus largos inviernos, que actúa como metáfora y arquetipo de una ciudad cerrada sobre sí misma.

3.- En su autobiografía J.Torres-García menciona los dos círculos que existían en Barcelona, el Cercle Artístic y el de S.Lluc. Aunque al primero asistían sus amigos, más revolucionario, libre y donde se podía dibujar el desnudo de mujer, su avidez intelectual le llevó a elegir el segundo. Si bien de signo católico, guiado espiritualmente por el futuro obispo de Vic, J.Torres i Bages, disponía de una extraordinaria biblioteca y numerosas revistas internacionales. (J.Torres-García. *Historia de mi vida*.p.50)

4.- Sus primeros integrantes fueron los pintores Pere Brugulat, Ramon Castells, Josep Cortés, Ramon Font Sellabona, Antoni M<sup>a</sup> Sadurní, Josep Serra, Josep M<sup>a</sup> Selva y el escultor Ramon Camps. Aunque en sus Salones se anunciaban como los 8, por imposición lingüística, se conocen popularmente y en la historiografía local posterior como “Els 8”, en catalán.

rio local *Ausona* dio cuenta de ella en dos notas informativas de signo distinto, publicadas el mismo día. En una de ellas, "...de una exposición", firmada con el pseudónimo de Gris se percibe la mano del grupo:

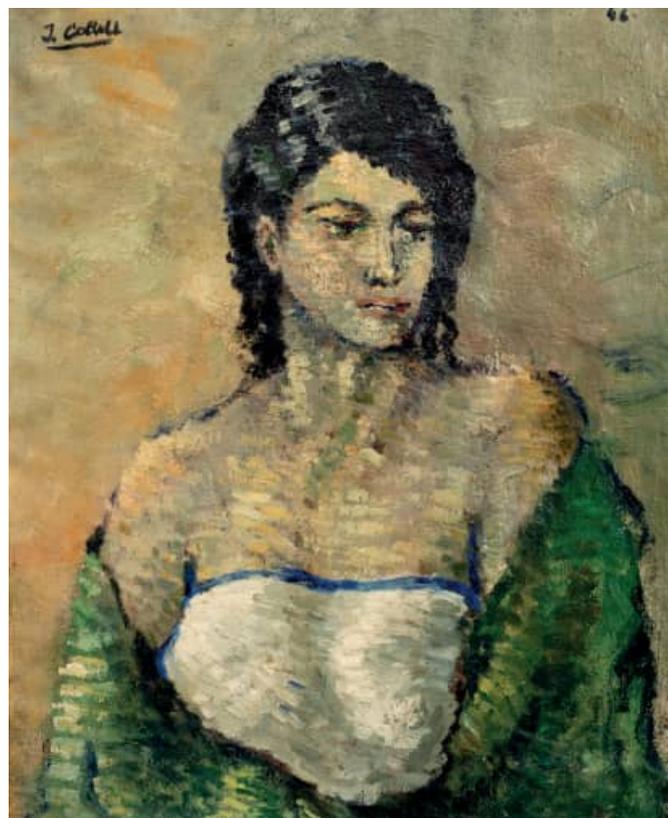
"[...] En algunos de los cuadros que figuran en el II Salón de los 8, se ha puesto de manifiesto una gran verdad: de que en nuestra ciudad existen, y en los círculos jóvenes precisamente, los renovadores de las corrientes estéticas pictóricas vicenses. En la misma se ha demostrado que poseemos pintores totalmente ajenos al paisajismo acaramelado e impersonal que con tan rara unanimidad se viene practicando hoy en día debido a los afanes comerciales y escasez de talento que demuestran los que lo practican y que afortunadamente nuestros verdaderos pintores han sabido soslayar. [...] No importa que el sentir de unos sea lírico y el de otros dramático. De que exista una deformación pesimista o bien una irrealidad musical. De que se palpe un halo poético o que se presienta un drama desgarrador. Lo evidente del caso es que es que se salen de las tan sobadas y archisabidas fórmulas escolásticas y pintan lo que les dicta su sensibilidad (*Ausona*, 04/01/ 1947, n. 260.p.2).

La crítica oficial recibió la exposición con opiniones ambivalentes, aunque celebraba la inquietud mostrada por los artistas, también se mostraba beligerante particularmente con su nuevo miembro, Josep Collell, al que describía como:

"[...] el más inquieto y de espíritu torturado, por sus tanteos y ensayos, no siempre felices, singularmente en la selección de los temas y recuérdese ante todo que lo repugnante nunca podrá ser objeto de arte, aunque destaca empero con un apunte de cabeza, suficiente para afirmar que algo lleva en el alma cuando la purifique de ciertas inmunidades antiestéticas. [...]" (*Ausona*. 04/01/1947. n.260.p.1).

Pocos días después, *El Correo Catalán* publica una crítica de Esteve Molist en la que describe la línea general del grupo en un tono más condescendiente:

"Hay en conjunto una gran indecisión, la ausencia de una voz amiga, de una mano de maestro que encauce y guíe. Por ahora no puede hablarse de escuela o tendencia. Todo es bastante anárquico. Existe una cierta influencia francesa, aunque no de primeras firmas. La acusan mejor y más finamente Collell y Selva. Este último se mueve en un mar de dudas. Collell es un caso aparte. Posiblemente sea la voz



Gitana, 1946. Óleo sobre lienzo. 54x45 cm.  
Colección C. Collell Blanco.

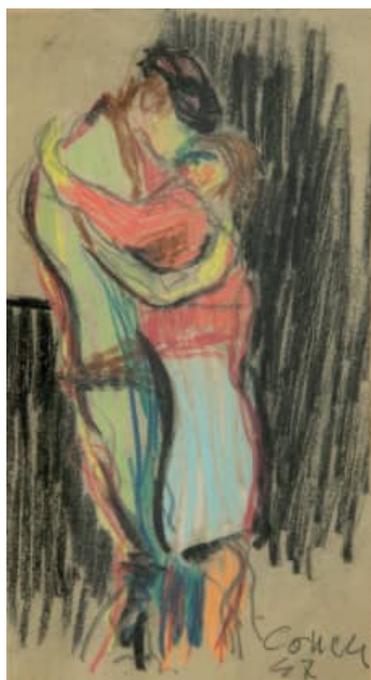
más recia, de mejor personalidad. De acuerdo con su tendencia presenta obras modernistas, *Gitana*, *Autorretrato*. Muy revelador un *Apunte*. Pintura de color, triste, efecto de las sombras demasiado negras. A ello contribuye el contorno de las figuras en un trazo negro al estilo de Solana y Lautrec. Lamentable y mal resuelto el *Lisiado*" (*El Correo Catalan*.12/01/1947).

Según consta en el programa de mano, posiblemente la obra *Gitana* de 1946 fuera presentada en esta exposición. Pintada inicialmente con el pecho desnudo, el Dr. Junyent puso la condición de ser repintada para poder incluirla en la muestra. La influencia clerical imponía su moral restrictiva, sumando una censura más.

La actitud adversa de la crítica cohesionó todavía más al colectivo que empezaba a ser conocido en la ciudad y se amplió con otros miembros, algunos de los cuales sin ser artistas se sumaron a la inquietud cultural que el grupo canalizaba. Entre los nuevos integrantes figuraban Santiago Collell, Jordi Ralló, Manuel Ferrer, Bonaventura Selva, Joan Vilà-Moncau y Joan Sunyol, escritor y poeta, quien sería el teórico y mayor divulgador de la obra del grupo.



Apunte. Cabeza de mujer. s/f. Lápiz y acuarela sobre papel. 21,5x15 cm.

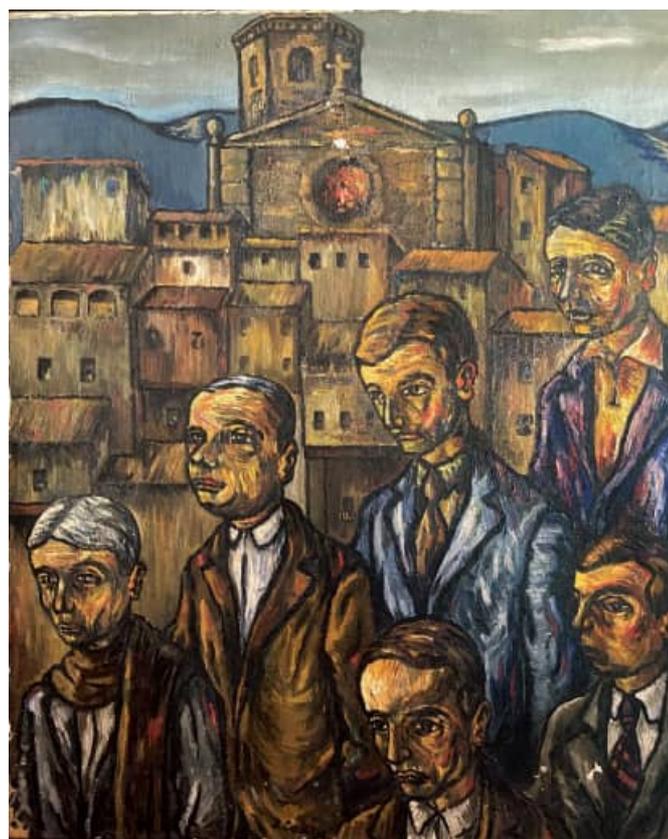


Abrazo, 1947. Lápiz sobre papel. 21,5x11,5 cm.

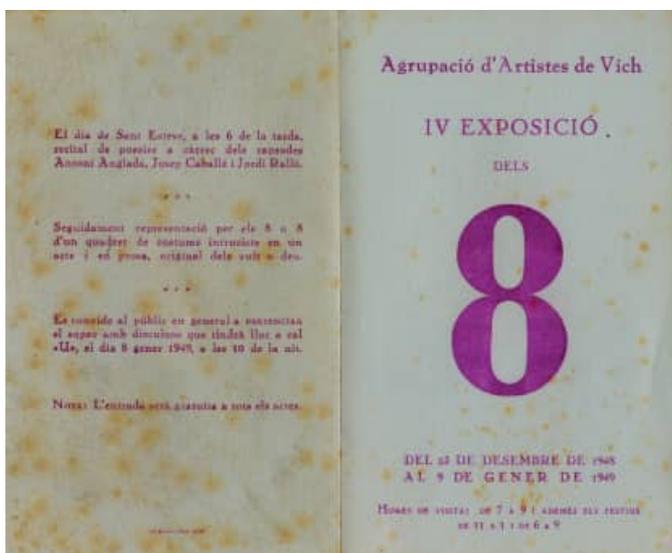
Las exposiciones se abrían y complementaban con recitales de poesía, pequeños conciertos de música de cámara y en sus programas de mano se transcribían algunas frases de poetas y filósofos en un intento por ampliar el horizonte cultural de la ciudad mediante una diversidad de referencias literarias. No sólo las exposiciones urdían un vínculo entre ellos, también las tertulias contribuían a tejer complicidades y compartir inquietudes. Incluso aspiraron a crear una revista que se llamaría *Línea* título que definía también una actitud, una dirección en el camino, «en línea» hacia el futuro.

Los III y IV Salones, en los que Josep participó, marcaron una orientación del grupo decididamente más innovadora y también provocadora. Como preámbulo del III Salón y temiendo la posición contraria de público y crítica, el grupo publicó una nota en la prensa local anticipando las novedades que se iban a presentar:

“[...] Algunos de ellos se nos presentarán esta vez con un estilo completamente nuevo, fruto de su evolución personal. Aunque entre sus componentes no exista homogeneidad de tema, técnica o semejanza temperamental, les une una idéntica afinidad, deseo que



Procesión. Óleo sobre tela. s/f. 76x62 cm. Colección G. Orriols Puig. Vic.



Programa de mano del IV Saló de los 8.

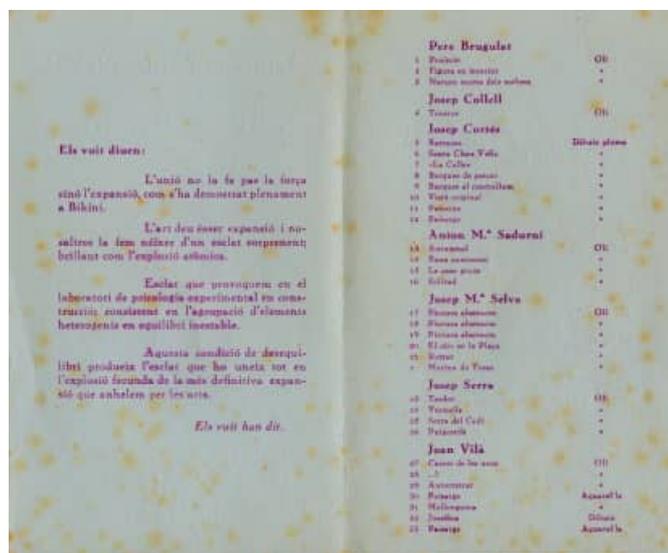
se traduce en romper los estrechos moldes de la pintura “vendible”, “bonita” para declararse, con empuje y decisión, adelantados de muchas inquietudes cuyo camino conduce a la superación constante y renovada”. [...] (*Ausona*.06/12/1947. n.308.p.3).

En su inauguración, en diciembre de 1947, Joan Sunyol, dictó una conferencia de presentación que tituló “Los distintos modos de hablar de la pintura” en la que pretendía orientar la comprensión del público hacia el arte en general:

“[...] El gusto estético proviene del esfuerzo que hacemos para comprender la obra de arte ya que ésta siempre será superior a nuestra comprensión, y por consiguiente somos nosotros *quienes* debemos adentrarnos en ella y no ha de ser ella quien ha de reverenciarnos servilmente[...]”<sup>5</sup>

Ciertamente la crítica obvió la intención y el contenido de la conferencia porque sus comentarios fueron claramente negativos, lo que provocó que algunos de los primeros integrantes del grupo lo abandonaran, convencidos del camino erróneo que el colectivo estaba tomando:

“[...] Es obvio que el público se desconcierte con lo que recibe, ciertas osadías que escapan a su reducto artístico... Y por esto no aprueba, ni se entusiasma, ni queda ilustrado... No les faltan buenas cualidades para decidir su vo-



cación a medida que sepan orientarse en los valores artísticos y desprenderse del lastre de las falsas corrientes en las que algunos se meanean por confundir lo cerebral con lo emotivo [...]” (*Ausona*, 3/01/1948. n.312. p.2).

El catálogo del *IV Saló de los 8* se presentó por primera vez en catalán, con un pronunciamiento del grupo a modo de manifiesto y con un lenguaje ad hoc.

En su traducción dice:

“La unión no hace la fuerza, sino la expansión cómo se ha demostrado en Bikini. El arte debe ser expansión, nosotros los hacemos nacer de un estallido sorprendente, brillante como la explosión atómica. El estallido que provocamos en el laboratorio de psicología experimental en construcción, consistente en la agrupación de heterogéneos en equilibrio inestable. Esta condición de desequilibrio produce el estallido que lo une todo en la explosión fecunda de la expansión más definitiva que anhelamos para las Artes.

Los ocho han dicho”.

Las imágenes referidas en el texto -explosión atómica, laboratorio experimental, explosión, expansión- contextualizan en el año de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki y en el momento en que las fuerzas americanas realizaban ensayos atómicos

5.- Sunyol, J (1982). *Notes per a una historia de Els 8*. Vic. Fondo privado de la familia Sunyol.



Esbozo. Lápiz y acuarela sobre papel. 14x10 cm.

en las islas Bikini. Los periódicos informaban acerca de estos hechos con un lenguaje descriptivo en que las palabras utilizadas se asemejaban a las expresiones reproducidas en el texto. Su tono desafiante espoleó a la crítica local:

“[...] Nos apena y lamentamos honradamente, que estos jóvenes, hasta ayer promesa, y quizá cimiento de este arte difícil, hayan cesado en su lucha progresista, para someterse a unas directrices que no creemos en modo alguno surjan espontáneamente de una inspiración.

A nosotros, que, con el nombre de arte, entendemos belleza, nos apesadumbró, como difícilmente imaginará ninguno de ellos, si nos lee que, con su juventud, en plena formación todavía, tienden hacia la utopía abstracta de un “surrealismo” decadente y antiestético, creado en escuelas (?) extranjeras para la explotación inescrupulosa de unas cuantas mentes enfermas. Sabemos también, y esto lo decimos en un tono muy distinto, que en el recital de

poesías que organizaron en la festividad de S. Esteban se rozaron temas caducos, y fracasados que nuestro patriotismo no puede tolerar [...]” (*Ausona*, 31 diciembre 1948. n.364. pg.5).

Según refiere Joan Sunyol en su “Memòria de Els 8”:

“[...] La inauguración se convirtió en una velada desenfadada en la que se leyeron poemas en catalán que, o bien por el tema o por la lengua, se consideraron subversivos. La conducta del grupo hacía tiempo que despertaba sospechas. Las desviaciones estéticas podían ser juzgadas como desviaciones políticas, y podían castigarse duramente por ello. Aunque, sin haber motivos visibles, la crítica oficial se limitó a una actitud vigilante. Sin embargo, ahora, después de la anárquica declaración en el catálogo y el recital subversivo que coronaba la inauguración, teníamos ya la consideración de grupo peligroso, según se desprende de la fraseología de la crítica y, sobre todo, de la amenaza final, aquello que ‘ nuestro patriotismo ’ no puede tolerar” (Sunyol, 1982).

La situación se tensionó y el grupo se enemistó con el que había sido su mentor, el Dr. Junyent, quien



Toreros. 1949. Óleo sobre tela. 80x64 cm. Col. C. Collell Blanco.



Retrato de Carmina Blanco, 1949. Óleo sobre tela. 80x64 cm. Colección C. Collell Blanco. Vic.

por otra parte se encontró en un fuego cruzado entre la actitud de "Els 8" y la presión de una prensa hostil, portavoz de los estamentos oficiales de la ciudad. En consecuencia, los Salones se suspendieron y no se retomaron hasta 1953. A ello contribuyó también la marcha de Josep Collell a Uruguay en 1949 y de Josep María Selva y Joan Vilà-Moncau a París.

El grupo reapareció en el V Salón, en 1953 y la exposición se realizó de nuevo en el local de la Agrupación de Artistas de Vic. Radicado ya en Montevideo, Josep participó con obras anteriores pertenecientes a la familia. Fue su última exposición con el grupo.

Mientras tenía lugar la preparación del VI Salón, Josep M<sup>a</sup> Selva, quién había sido el alma del grupo, murió el 10 de enero de 1955 en un accidente de automóvil camino de Madrid, adonde se dirigía para visitar el Museo del Prado. La exposición de este año se convirtió en un sentido homenaje al pintor desaparecido.

En la trayectoria del grupo se cerraba su etapa inicial. Testimonio de ella es el retrato colectivo de "Els 8" de fecha incierta. Se acordó que fuera una obra compartida e itinerante entre los miembros del grupo. El cuadro es una suma de estilos dife-

rentes en el que cuatro pintores se autorretratan y retratan a los demás componentes del grupo, reunidos alrededor de una mesa representada como una superficie plana, en damero, sobre la cual se sitúan varios objetos en un cruce de perspectivas a la ma-



Retrato de grupo de "Els 8", s/f. Óleo sobre tela. 100x135 cm.



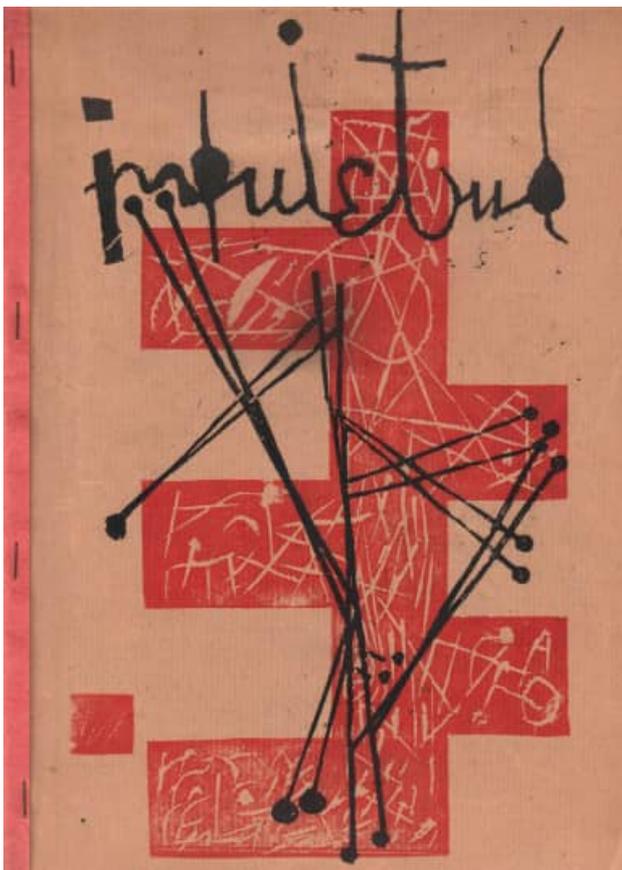
Fotografía del grupo. Retrato colección Mini Von Aren. Vic.



Portada del programa de mano del V Salón de los 8.



Inauguración del V *Salón de los 8*. Arriba de izquierda a derecha, Josep Cano, Montserrat Collell, Carmen Cano, Carmina Blanco, Santiago Collell, (abajo) Joan Vila Moncau, Josep Maria Selva, Antoni Sadurni, Pere Brugulat.



Portada del primer número de la revista *Inquietud*, 1955.

nera de un bodegón cubista. Josep se autorretrata con una figura de papel recortada entre los dedos <sup>6</sup> y pinta también en la parte inferior derecha a Josep Ralló, rapsoda en las lecturas poéticas que abrían a menudo las exposiciones.

Entretanto una nueva generación de jóvenes pintores se había ido integrando al grupo, entre otros Joan Furriols, Josep Brugalla, Joan Sala Santoja, Joan Roca Ylla. Con ellos se inició la segunda etapa de "Els 8", más literaria y vinculada con otros grupos afines en el resto del territorio catalán.

En agosto de 1955, y de forma muy artesanal, empezó a editarse una revista que llevaría el nombre de *Inquietud*. Bajo el patrocinio y la dirección de Bonaventura Selva, hermano del pintor fallecido, fue una publicación literaria y de difusión artística que, con sus 14 números, cubrió un período de 4 años hasta la clausura del grupo en 1958. La revista continuó su publicación hasta 1966, si bien los problemas con la censura obligaron a rebautizarla bajo el nombre de *Inquietud artística*. Financiada con las contribuciones de los socios, constituyó una ventana abierta a la difusión de la cultura en general, local y universal, con artículos sobre teatro, poesía, artes visuales, crónica de exposiciones y colaboraciones de escritores y críticos de todo el país.

Los tres últimos Salones tuvieron lugar en 1956, 1957 y 1958 y marcaron decididamente el papel del grupo como activador cultural de la ciudad, y el de una crítica oficial finalmente más abierta a sus propuestas. En el VII Salón se organizó por primera vez un Salón de Arte Infantil en el que participaron todos los colegios de la ciudad y fruto también del impulso del grupo se inauguró la Fira del Dibuix y Gravats con participación de dibujantes de toda Cataluña. Con motivo del VIII y último Salón, el escultor barcelonés Josep Maria Subirachs dio una conferencia.

En el escenario del arte catalán de la postguerra el grupo canalizó el impulso de unos pintores jóvenes por superar el vacío cultural de la postguerra. Tal como escribía J.Sunyol a raíz de una exposición antológica de J.M.Selva, celebrada en 1982:

"[...] En el contexto local, "Els 8" constituyeron un grupo idealista, movido por el amor al arte y a la cultura, i sobre todo por el deseo de remover el agua estancada y el aire enrarecido que sometía la ciudad a una total atonía[...]" <sup>7</sup>

6.- La figura que Josep tiene entre los dedos podría representar un monigote recortado de papel, "la llufa" en catalán, y era una tradición muy extendida en España el 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes, en la que los niños, a modo de broma, colgaban esta figura en la espalda de alguien sin que se diera cuenta.

7.- Sunyol, J (1982). "Els 8", *Entorno inmediato de J.M Selva*.. Fondo privado de la familia Sunyol. Vic.

La revista *Inquietud* fue su altavoz en la segunda etapa del grupo, y sintonizó con otras iniciativas que desde mediados de los años 40 fueron apareciendo al abrigo de la publicación de una serie de revistas, entre ellas *Ariel*, *Revista de les Arts*, *Algol*, *Cobalto* y *Dau al Set*, la más conocida, que daría también nombre al grupo. Editadas mayormente en catalán, con un tiraje reducido, sortearon la censura e intentaron conectar con la tradición de la vanguardia anterior a la guerra civil. Importantes fueron también el *Cercle Maillol* del Instituto Francés cuyas conferencias y exposiciones algunos de los miembros más jóvenes del grupo frecuentaron y el *Club94*, impulsado por Joan Prats, intelectual cosmopolita y amigo personal de Joan Miró cuya biblioteca de libros y revistas de arte fue una importante fuente de información para los artistas jóvenes del momento.

Son pocos los cuadros que Josep pintó en Vic, pero definen un momento inicial y titubeante de su pintura en la búsqueda de unos referentes que la validaran. Es una obra que se ciñe a los temas clásicos de la pintura como el bodegón, el retrato, alguna escena callejera o costumbrista -una procesión o unos toreros- y una particular insistencia en la figura de las gitanas, sobre todo en sus dibujos. Desde el punto de vista formal trata estos motivos con una pincelada suelta, empastes acusados y líneas en negro contorneando figuras y objetos que tienden hacia el hieratismo, una cierta frontalidad y simplificación. La mirada a la pintura románica en las colecciones del Museo Episcopal de Vic parece estar presente en su obra, así como una reconocida admiración por la pintura de artistas españoles consolidados, sobre todo el pintor catalán Isidre Nonell, y también el escritor y pintor José Gutiérrez Solana.

Sus gitanas tienen una clara ascendencia en las que Nonell comenzó a pintar en Barcelona después de su estancia en París. Tema marginal y provocador en su momento, también Josep, como Nonell, lo aborda con pinceladas sueltas, una paleta de color más bien oscura y un mismo halo de desamparo y tristeza. Asimismo, la influencia de la pintura de Gutiérrez Solana, de tintes trágicos y tan deudora de las pinturas negras de Goya, a quién Josep siempre admiró, se percibe sobre todo en sus temas costumbristas, como en el cuadro de *Los toreros* con sus pinceladas densas, líneas negras perfilando las siluetas de los personajes, y fuertes contrastes de luz y color.

Josep continuó su relación con "Els 8" hasta mediados de los años 50 a través de su hermano Santiago, pero su integración en el Taller Torres-García, la creación del Taller Collell de cerámica en 1955 y sobre todo su apuesta por radicarse en Montevideo junto a su esposa Carmen Cano, fueron decisiones trascen-



J. Gurvich. Retrato de Albert Collell, 1954. Óleo sobre tela. 58x45 cm. Colección C. Collell Blanco.

dentes que cambiaron definitivamente su vida y le alejaron paulatinamente del grupo.

La amistad con los integrantes del Taller Torres-García, entre ellos José Gurvich, Antonio Pezzino, hizo que en sus viajes a Europa camino de Madrid o París visitaran Vic en 1954. Posteriormente lo harían también Augusto y Horacio Torres, según refiere la revista *Inquietud*, en octubre de 1956.

En agradecimiento a la hospitalidad recibida realizaron varias obras algunas de las cuales regalaron a los familiares de Carmen y Josep que les habían acogido. Gurvich retrató a Albert Collell e hizo también un apunte al óleo de la Plaza Mayor de Vic. A su vez, Pezzino realizó un dibujo acuarelado y Esther Quesada, pintora que también viajó con ellos, retrató al hermano de Carmen. En su visita posterior a la ciudad Augusto Torres hizo un apunte del puente románico de la ciudad y regaló a Santiago Collell un dibujo constructivo.

Durante su estancia en Vic conocieron a algunos miembros de "Els 8" y tal como reconocía Joan Furriols <sup>8</sup>,

8.- Entrevista a Joan Furriols, 18 de enero de 2016.



J. Gurvich. Plaza mayor de Vic, 1954. Óleo sobre tela. 47x65 cm. Cortesía Fundación J. Gurvich, Montevideo.



Antonio Pezzino, 1954. Lápiz y acuarela. 24,5x34,5 cm.

el contacto con los miembros del Taller Torres-García aportó un conocimiento de la obra de Torres, y con él una mirada distinta sobre la pintura en unos jóvenes pintores ávidos de información.

Durante los tres años en que Josep formó parte de "Els 8" no fue uno de sus miembros más activo, su carácter más bien introvertido y discreto seguramente contribuyó a ello, si bien su pintura estuvo en el punto de mira de la crítica oficial. Sus recuerdos de estos años no fueron trascendentales para su futuro artístico tal vez porque estuvo vinculado al grupo solamente en sus tres años iniciales. Las críticas negativas que sus obras habían recibido no permanecieron en su memoria y no vivió la apertura que significó la revista *Inquietud* a unos referentes artísticos basados en el informalismo y la abstracción. Sin embargo, recordaba un mayor contacto y amistad con Josep María Selva.

En contraste con su posterior y determinante experiencia en el Taller Torres-García, el grupo de "Els 8" constituyó para él un colectivo definido más bien por la inquietud rebelde de unos jóvenes aspirantes a pintores en un contexto de absoluta aridez cultural que por una actitud consciente de vanguardia.

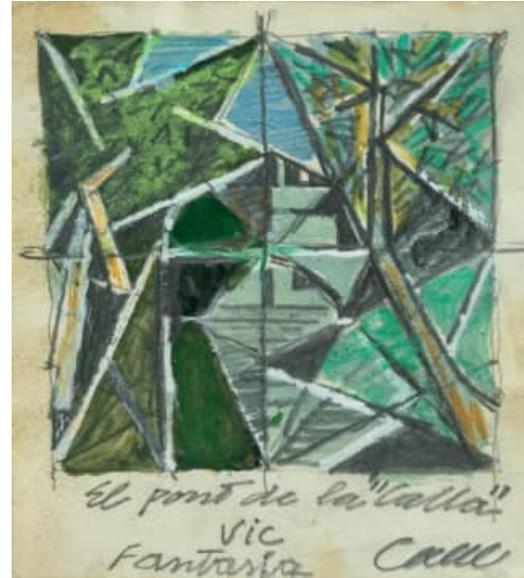
A raíz de una exposición en homenaje al grupo, celebrada en 1984 en la Escola d'Arts i Oficis de Vic escribía:

"Tal vez la distancia y el tiempo me han hecho perder la dimensión e importancia de "Els 8", de todas formas, tengo muy presente que lo que hicimos (al menos en mi caso particular) era de puro atrevimiento y con cierta inconsciencia, ahora me doy cuenta de que tenía una noción bastante pobre de la pintura. Pintábamos a partir de puro impulso emotivo, tal vez con algo de olfato para escoger como guía a mis preferidos, porque así veía que no me equivocaba, todo ello acompañado de una habilidad natural para mover los pinceles, pero aparte de eso poca cosa más. Si en aquel momento hubiera tenido que plantearme mi problema o mi meta en cuanto a la pintura, la verdad es que no poseía fundamentos para hacerlo. No recuerdo que tuviéramos muchas conversaciones serias sobre los problemas de la pintura; tengo presente que nos interesaban más los pintores como bichos raros, poca cosa más. Diferíamos de lo que en aquel momento se pintaba en Vic, hay que reconocerlo, pero tengo la impresión de que no hacíamos una aportación consciente y fundamentada de la pintura porque nos faltaban conceptos. Sin embargo, al vincularme al Taller Torres-García se me abrió un mundo nuevo con bases mucho más sólidas sobre la pintura y eso cambió mi punto de vista porque encontré muy buenos fundamentos para hacerlo. No rechazo lo que hice y estoy contento de ello, pero ahora lo veo con otros ojos. Puede que sea una cuestión de matices, pero creo que tengo un poco más de conciencia de lo que debe ser un cuadro". (correspondencia personal, 9 de febrero de 1986).

La última vez que Carmen y Josep estuvieron en Vic fue en 1994. Josep hizo algunos dibujos de los lugares que recordaba en un intento, tal vez nostálgico, de atrapar momentos y lugares de su juventud. Todavía existían y, aunque no los encontró tal como su mapa de recuerdos los cartografiaba, quedaron anotados en unos rápidos esbozos a lápiz. La ciudad había cambiado, ya no era *La ciutat dels Sants*, su perfil de antaño se iba desdibujando y sus gentes también.



Augusto Torres. El puente de Queralt o de "la Calla", s.f.  
Lápiz y acuarela sobre papel.



J. Collell. "El pont de la Calla", 1994. Lápiz y gouache sobre papel. 11x10cm.



Esther Quesada. Retrato de Josep Cano.  
Óleo sobre tela. 58x45 cm. Colección Albert Cano. Vic.



J. Collell. Lápiz y acuarela sobre papel. 10x12 cm.

## MONTEVIDEO 1950-55. CARTOGRAFÍA DE UNOS AÑOS DECISIVOS

Entonces, contra lo sordo  
te levantas en música,  
contra lo árido, manas.

*Aclimatación.* Ida Vitale.

Los cinco primeros años de Josep en Montevideo, desde su llegada en 1950 hasta la creación del Taller Collell de cerámica en 1955, fueron decisivos tanto en el plano personal como profesional y encauzaron de forma determinante su vida futura.

Su tío paterno Albert Collell, dominico destinado a Uruguay, tendió el puente hacia América animándole a emigrar. En 1948 visitó Vic con motivo del centenario del fallecimiento del filósofo vicense Jaume Balmes y, viendo la precariedad económica del momento en España, se ofreció a hacer los trámites de emigración para probar suerte en América.

Llegó a Montevideo el 10 de enero, dejando en Vic a Carmen Cano, su prometida, y el anhelo de una vida en común. Uruguay vivía unos años de plenitud económica que contrastaban abiertamente con la estrechez de la economía española. La llamada “Suiza de América” ejercía una fuerte atracción sobre los jóvenes españoles que habían experimentado las penurias de la guerra civil y la precariedad de la postguerra en un país donde las cartillas de racionamiento funcionaron hasta 1951. Salía de una España empobrecida a la abundancia del Uruguay de entonces, del nacionalcatolicismo que impregnaba la sociedad española a un país abierto y liberal.

Empezó a trabajar como tornero mecánico, aunque mantenía vivo el interés por compartir su inquietud por la pintura. Joaquín Torres-García había muerto unos meses antes de su llegada, en agosto de 1949, pero su legado continuaba a través del Taller Torres-García<sup>9</sup>, con sus hijos Augusto y Horacio, y sus primeros discípulos, entre ellos Julio Uruguay

Alpuy y José Gurvich quienes se pusieron al frente del Taller.

Si bien Josep había conocido la muerte de Joaquín Torres-García, porque la prensa española se había hecho eco de ella,<sup>10</sup> nunca mencionó que supiera de la existencia del TTG. Siempre contaría que el azar jugó a su favor porqué, habiendo preguntado en el Ateneo donde daban clases de pintura, le indicaron que justo en el sótano estaba el Taller.<sup>11</sup> Antonio Pezzino, recordaría la primera vez que vio a Josep bajando las escaleras del sótano del Ateneo, la cabeza cubierta con una boina.<sup>12</sup>

### El encuentro con el Taller Torres-García

Josep ingresó en el TTG a los pocos meses de llegar, como alumno de Julio Alpuy. La amistad entre ambos fue inmediata y Alpuy le ofreció compartir su apartamento. En este mismo año ingresaron también los pintores Hugo Giovanetti, Manuel Otero, Mario Lorieto y Guillermo Fernández con los que mantendría una sólida amistad.

Se incorporaba a un Taller reconocido y también cuestionado. Por su cohesión como grupo bajo la “doctrina” del Maestro se les consideraba más bien como una tribu y se les llamaba despectivamente “los carpinteros» de Torres-García<sup>13</sup> por el uso frecuente de madera en sus obras. Tampoco su tío Albert entendía su entusiasmo por “la forma de pintar de aquella gente, que no me gusta nada, ni entiendo” (correspondencia con Santiago Collell, 10 de marzo, 1951).

El Taller Torres-García se había creado en 1943 y con él había culminado la aspiración de Torres, en su retorno definitivo a Montevideo, de promover un movimiento artístico autóctono. Frente a la dependencia cultural de Europa quería afianzar en Uruguay, un país sin una tradición indígena propia, un arte genuino de Latinoamérica que aunara las tradiciones amerindias del continente con la modernidad de las vanguardias. “He dicho Escuela del Sur porque en realidad nuestro norte es el Sur. No debe haber norte para nosotros sino en oposición a nuestro Sur”.<sup>14</sup> Lo expresó gráfica-

9.- En lo sucesivo y para evitar excesiva repetición el Taller Torres-García se nombrará también como TTG o sencillamente el Taller, y a Joaquín Torres-García como el Maestro o simplemente Torres.

10.- Entre noviembre y diciembre de 1949 se publicaron en la revista *Destino* cuatro artículos firmados por Rafael Benet “Torres-García In Memoriam”, aunque en ninguno de ellos se mencionaba la existencia del TTG.

11.- Entrevista de R. Peyrou. R. *Un maestro de generaciones*. El País. Montevideo. 08/12/2000.

12.- Según testimonio de su hija, Josefina Pezzino.

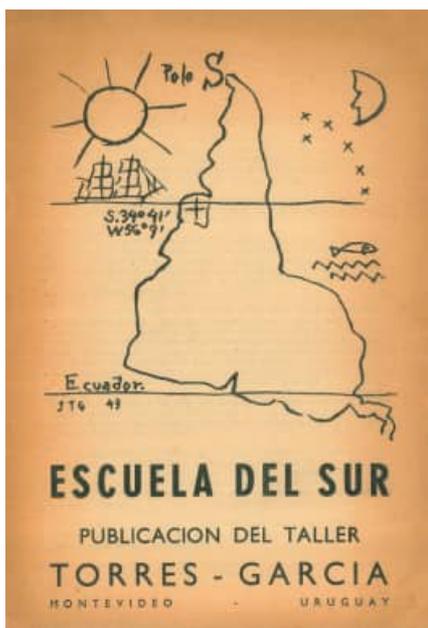
13.- Julio Alpuy entrevista con Cecilia de Torres en 1988. Citado en *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1992. p.78

14.- Inicialmente fue la ilustración que acompañaba el texto de un ensayo así titulado en su libro *Estructura* publicado en 1935. Ilustró también el artículo “De la tradición andina: Arte precolombino” publicado en el primer número de *Círculo y Cuadrado*, la revista continuadora de su homóloga francesa. Finalmente, fue la portada de *La Escuela del Sur*, la revista que el Taller Torres-García publicó de 1958 a 1961.

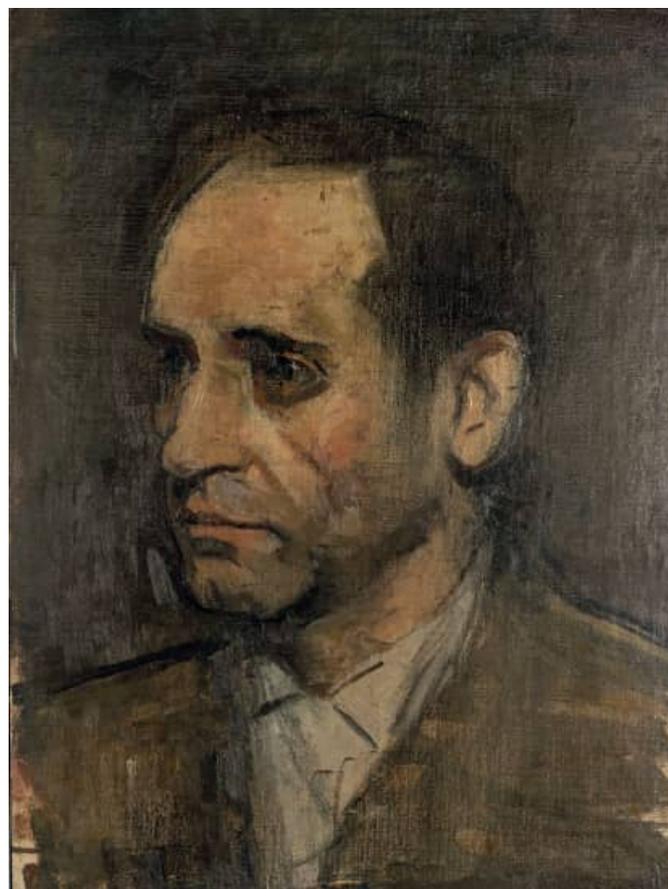
mente dibujando el mapa de América del Sur invertido, que convirtió en su imagen icónica, e intentó darle forma con la creación, en 1935, de la Asociación de Arte Constructivo, un colectivo formado por artistas ya consolidados en la escena artística montevideana.

Al mismo tiempo empezó una intensa labor teórica y divulgativa de su ideario estético que plasmó en numerosas publicaciones y sobre todo en la recopilación de las 149 conferencias impartidas en el Ateneo de Montevideo entre 1934 y 1942. Editadas en 1944 como *Universalismo Constructivo: Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* constituye su legado teórico más completo. Si bien la Asociación de Arte Constructivo continuó editando varias publicaciones de Torres, su disolución como colectivo en 1939 fue moldeando de forma espontánea el surgimiento de un taller.

El Taller Torres-García fue literalmente un taller a la manera tradicional, un lugar donde aprender y practicar un oficio, con un maestro y un grupo de aprendices o alumnos. Su carácter se configuró a la medida de su único maestro, de su experiencia pedagógica, su amplio bagaje intelectual, su dilatada práctica pictórica y sobre todo su gran carisma. A sus 60 años Torres traía una experiencia didáctica forjada primero en Barcelona como profesor de dibujo en



Portada de la revista La Escuela del Sur. T.T.G. Octubre, 1958. Montevideo.



Guillermo Fernández. Retrato de Josep. Óleo sobre tela. 1953. 39x30 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.

la renovadora Escola Mont d'Or y posteriormente, en 1913, creando en Terrassa su Escola de Decoració donde, bajo los ideales de un clasicismo mediterráneo<sup>15</sup>, los talleres de pintura al fresco convivían con los de grabado, escultura, cerámica y tapiz, en una cohabitación ya premonitoria. Sus *Notes sobre art* publicadas al mismo tiempo dibujan ya unos ideales estéticos que retomará y citará posteriormente en su *Universalismo Constructivo*. En París había conocido la vanguardia europea y participado en ella con la creación en 1929, junto al pintor y crítico de arte Michel Seuphor, de la revista *Cercle et Carrée* la cual, frente al surrealismo, agrupaba a los artistas que encauzaban su obra a través de la abstracción geométrica.

El Taller no fue propiamente una escuela, nunca se rigió por un programa académico de clases, califica-

15.- El contexto de su creación se inscribe en el Noucentisme, un movimiento cultural e ideológico catalán que reaccionaba frente al Modernismo de finales del s.XIX y su inspiración en un medievalismo de herencia romántica. El término fue acuñado por el escritor Eugeni d'Ors-Xenius- en uno de sus *Glossari*, artículos que escribía en el periódico *La Veu de Catalunya*. En el texto se reivindicaba la tradición clásica mediterránea como cuna de la civilización y retomaba el ideal clásico de belleza donde la medida y la expresión serena arbitran un realismo idealizado. En su autobiografía *Historia de mi vida*, Torres reivindica que la creencia en la tradición clásica de Catalunya como pueblo mediterráneo ya fue apuntada por él en fecha anterior al *Glossari*. (Torres-García. *Historia de mi vida*.p.62)



Taller Torres-García en 1950 en el sótano del Ateneo de Montevideo. Josep en primer término, delante Gonzalo Fonseca, al fondo Julio Alpy, a la derecha la "arpillera". Presidiendo el espacio al fondo, el compás áureo, el pez y el triángulo, símbolos del Taller.



Portada de la publicación, editada por el TGT, 1946.

ciones o asignaturas, y tampoco hubo otros artistas como profesores. Su singularidad residió en la fusión entre la noción tradicional de taller y un método de aprendizaje basado en el diálogo en el que el maestro asumía el papel de guía e inducía a la participación del alumno.<sup>16</sup>

Sus primeros integrantes fueron jóvenes pintores que no habían tenido una formación artística previa y estaban abiertos a aprender. Simplemente habían visitado las exposiciones de Torres, se habían interesado por su pintura, le habían conocido personalmente e incluso algunos habían iniciado clases en su casa. Entre ellos se encontraban Gonzalo Fonseca, Julio Alpy, José Gurruch, sus hijos Augusto y Horacio, Edgar y Alceu Ribeiro, Francisco Matto, Manuel Pailós, Anhel Hernández, Jorge Visca y Jonio Montiel, entre otros.

Sin el Maestro, el Taller que Josep encontró era más bien una comunidad de artistas conscientes de heredar y compartir un arte nuevo, con fuertes lazos de amistad que los llevó a funcionar con un cierto espíritu gremial e incluso a firmar las obras con las siglas TGT o bien añadirlas a la firma individual -como hará Josep en sus cerámicas hasta 1965- en una afirmación de pertenencia al grupo, pero también del valor de la obra en sí, como en los grandes períodos de la historia donde el arte era anónimo. Una actitud crítica e idealista que cuestionaba el concepto de genio que había prevalecido en el arte occidental desde el Renacimiento.

La ausencia de Torres había dejado una sensación de orfandad en el Taller, si bien ello reforzó los vínculos entre sus integrantes y facilitó la integración de Collell en un colectivo del que pronto se sintió formar parte, "no sólo encontré un taller, ¡sino qué amigos!" (Alsina, 1997).

Aunque en el Taller se empezaba por aprender dibujo del natural, la pintura fue siempre su eje vertebrador. Se buscaba conducir a los alumnos hacia el terreno y la comprensión de lo abstracto para huir de la imitación naturalista y transformar la mirada sobre la realidad en un hecho plástico.

Torres había definido la pintura "representativa" como descriptiva, analítica, portadora de atmósfera y luz, y la había diferenciado de la pintura "constructiva" cuya naturaleza era geométrica, planista, sintética, apropiada para la arquitectura, la decoración mural y las artes aplicadas. Así lo había ilustrado en la publicación *Nueva Escuela de arte del Uruguay*, editada en

16.- Existieron otros talleres en Europa formados al abrigo de los escritos de W.Morris que compartían un mismo deseo de superar la dicotomía entre y artesanía, resituando su papel en un mundo de incipiente industrialización. Con esta finalidad se creó en Londres en 1913 el Omega Workshop, un colectivo de artistas promovido por el pintor Roger Fry, miembro del grupo de Bloomsbury, con el objetivo también de modernizar una artesanía todavía victoriana. Asimismo, los Talleres Vieneses, fundados en 1903, se crearon como una cooperativa para la realización de objetos de manufactura artesanal con materiales de óptima calidad. Ambos talleres tuvieron patrocinadores y locales donde los artistas podían trabajar, buscaron quien produjera los encargos diseñados por ellos y se dirigieron a una clientela limitada de clase media, artistas e intelectuales. En Alemania, la Deutscher Werkbund fue una asociación de industriales, arquitectos y artistas creada en 1903 con el fin de integrar los oficios artesanales con los sistemas de fabricación seriada. Fue el precedente inmediato de la Bauhaus que abordaría la relación entre el arte y la artesanía desde una nueva perspectiva pedagógica. Creada en 1918 aunaba la labor del artista y del artesano en la nueva figura del diseñador. Bajo el lema "la forma sigue a la función" quería aportar belleza y funcionalidad al objeto cotidiano integrándolo en el sistema industrial y democratizando su acceso a él. Su sucesora, el Black Mountain College creado en 1933 en Carolina de Norte, al clausurarse aquella por la ascensión de Hitler al poder, fue coetánea a la Asociación de Arte Constructivo y al Taller Torres-García.

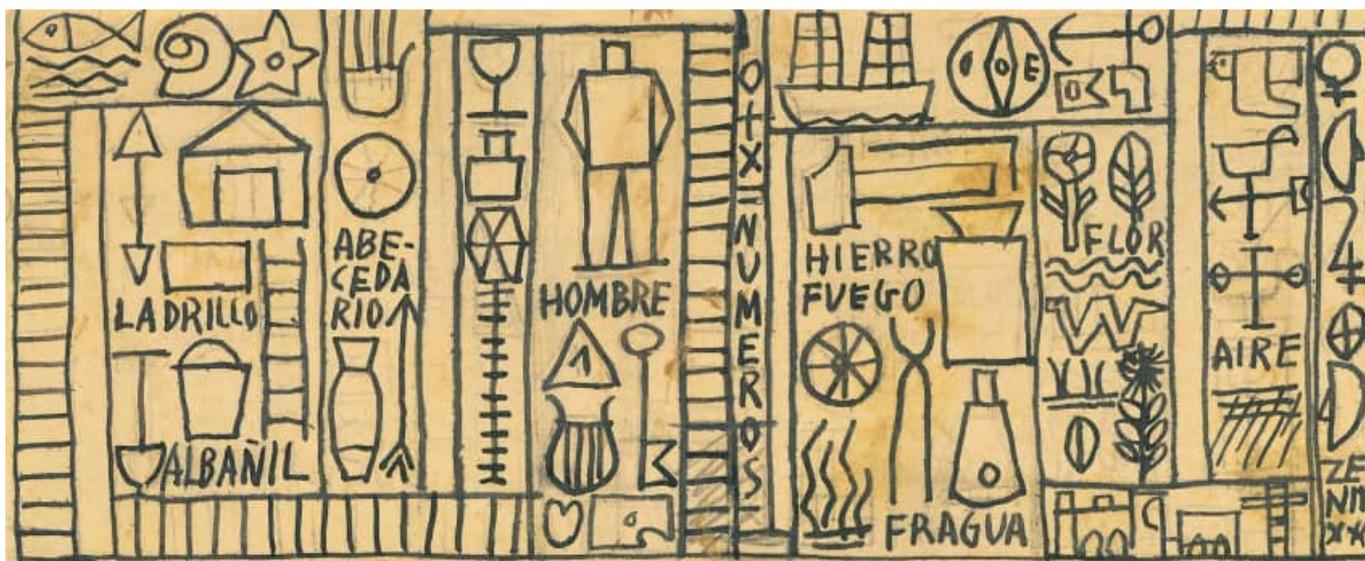
1945 por Asociación de Arte Constructivo, que Josep mandó a su hermano a modo de resumen visual de la orientación del Taller.

Bajo el título "Pintura Constructiva y Arte Aplicado" se mezclaban ejemplos de tapices, juguetes, cerámicas, la escultura *Monumento Cósmico* que Torres había realizado para el parque Rodó de Montevideo, su radio constructiva y su mural "Pax in lucem", realizado para el hospital Saint Bois de Montevideo, el primer encargo de un proyecto colectivo para el Taller. En todos ellos un mismo lenguaje, al que Torres llamó "Universalismo Constructivo" se deslizaba de la pintura al objeto en toda su diversidad.

Un lenguaje plástico basado en la representación de ideas mediante signos gráficos emplazados en una retícula de rectángulos medida según la proporción aurea y sentido plano del color. Torres lo había elaborado en su pintura y sobre todo en sus maderas durante sus fértiles años en París, entre 1926 y 1932. El contacto con los creadores del neoplasticismo, Piet Mondrian y sobre todo Theo Van Doesburg le llevó a plantear la composición pictórica a partir de una geometría esencial, una estructura ortogonal desnuda a la que él quiso añadir el elemento humano, aquel aliento vital que percibía en las llamadas artes primitivas y que oportunamente pudo contemplar el mismo año de su llegada a París en la exposición *Arts Anciens de l'Amérique* en el Musée des Arts Decoratifs del Palacio del Louvre. Torres no sólo las admiraba por sus valores formales, como habían hecho las vanguardias en general, sino por sus cualidades "extra estéticas" <sup>17</sup>, su latente simbolismo. El objeto primitivo encapsulaba



J. Torres-García.  
Constructivo con planos superpuestos,  
1932. Óleo sobre madera. 45x26x4,6 cm.  
Museo Torres-García. Montevideo.

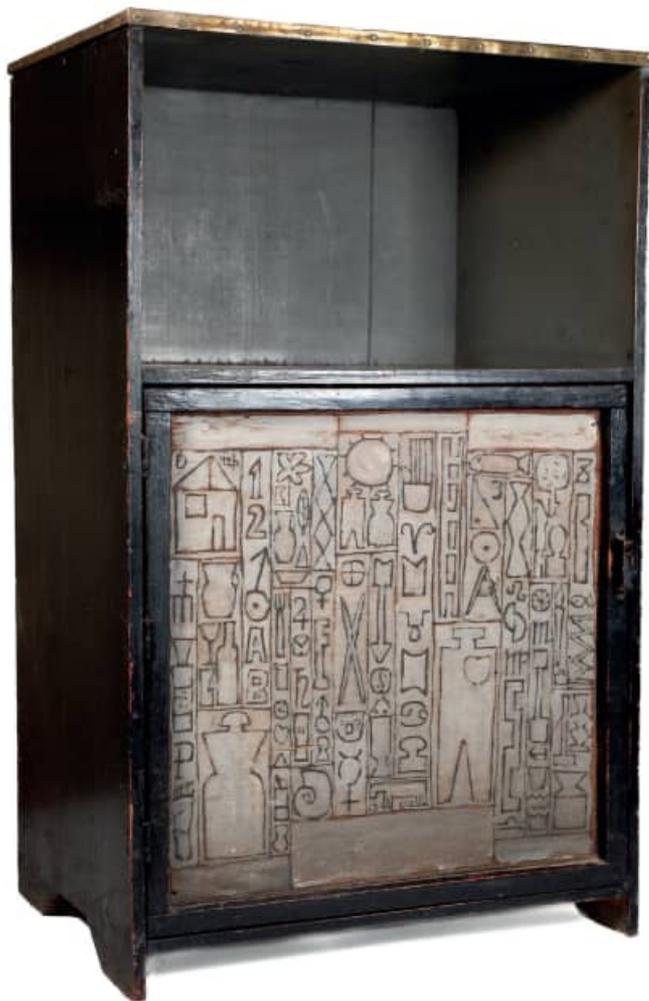


J. Colléll. Dibujo constructivo, s.f. Lápiz sobre papel. 9x21 cm. Museo Casa Colléll.

17.- Flo, J. "Torres-García desde Montevideo". *La Escuela del Sur*. Separata. ob. cit. p.11

una cosmovisión, un mundo de creencias y símbolos compartidos por toda una comunidad y quiso que en la cosmovisión “constructiva” el signo fuera también la bisagra que podía unir lo universal con el mundo cotidiano.<sup>18</sup>

Un repertorio de signos que, como el sol, el pez, el caracol, el compás, el barco, el hombre y la mujer entre muchos otros, abarcara desde el cosmos al mun-



Julio Alpuy. Mesa de madera con constructivo. 66x40x30 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.

do moderno, desde la naturaleza al hombre. Por su carácter plano, frontalidad, sentido del ritmo y del color, el lenguaje del *Universalismo Constructivo* podía envolver la superficie cóncava de una cerámica, dibujar la linealidad de una reja, tejerse en un tapiz o plasmarse sobre un muro. No era sólo un código estético sino una forma de relacionar el arte con la vida, el equivalente a un arte popular. Fue el sello distintivo del Taller.

Como en las artes primitivas, esencialmente objetuales, en las que no existe una diferenciación entre artes menores y mayores, también Torres creía que un mismo lenguaje formal podía abrazar desde la pintura a la arquitectura el amplio campo del arte aplicado sin distinciones jerárquicas como había marcado el canon visual occidental desde el Renacimiento.

Así lo había expresado en sus *Guiones*:<sup>19</sup>

“[...] El criterio cerrado / de que todo el que se sienta arrastrado / por el Arte debe acabar haciendo pintura y escultura / no es el nuestro; / ni tampoco esa clasificación falsa / entre Arte / propiamente dicho / y arte aplicado / Este es uno de los prejuicios que hay que destruir. / En nuestro laboratorio se hará lo que deba hacerse / sin esta preocupación / según vaya destacándose la personalidad de cada uno / Porqué artista o artífice / lo mismo da; / y de igual modo: / un vaso / un cuadro/un tejido / una escultura [...]”.

En realidad, la fluidez entre el arte y el arte aplicado formó siempre parte del escenario familiar, desde Mon Repós, la casa en Terrassa donde vivió con su familia entre 1914 y 1918, hasta su última y definitiva casa en Montevideo. Ya fueran pinturas, juguetes o muebles, constituía una actitud en paralelo a su pintura, un quehacer familiar común, fruto de la necesidad, la habilidad, el valor atribuido al objeto hecho a mano o finalmente también un campo de pruebas donde experimentar una continuidad buscada entre la pintura y el objeto. Una relación que caracterizó su propia obra desde la creación de los primeros juguetes que ya fueron exhibidos en la Galería Dalmau de Barcelona en 1919 como “joguines d’art”. Al mismo tiempo y mediante su vinculación con el Cercle Artístic de S.Lluc había conocido el movimiento Arts &

18.- Este momento lo refiere Torres en su autobiografía. “[...] Pero un día, piensa: a lo abstracto, debe siempre corresponder, como idea de cosa, algo también abstracto. ¿Qué puede ser esto? Tendrá que ser para ser figurado gráficamente, o bien en el nombre escrito de la cosa, o una imagen esquemática lo menos aparentemente real posible: tal como un signo. Y hace esto. Pone en la construcción, como en una pared de piedras, y en cada una, el diseño de una cosa. ¡Y ya está! Debe ser eso. una Casa (como esas que dibujan los niños), un Barco, una Ancora, la letra B, un Hombre, un Pez[...]” (Torres-García. *Historia de mi vida*, p.210)

19.- Torres-García (1933). *Guiones. Fascículo 1*. Grupo de Arte Constructivo. Madrid. Documents of Latin American Art. Museum of Fine Arts Houston.

Crafts y los escritos de William Morris que reivindicaban el uso de materiales y técnicas artesanales en oposición al objeto industrial seriado. Vivió la Barcelona del cambio de siglo en la que el Modernismo se afianzó como el estilo decorativo que, bajo el concepto de “arte total”, proyectó los oficios artesanos en el marco de una arquitectura exuberante. Trabajó con el arquitecto Antoni Gaudí diseñando unos vitrales para la catedral de Palma de Mallorca y colaboró también en algunos proyectos de la Sagrada Familia. Y en París había conocido el neoplasticismo y su voluntad de establecer un vocabulario visual que pudiera expandirse de la pintura a la arquitectura para unificar el entorno cotidiano en consonancia con la sociedad industrial moderna.

El ingreso de Collell en el Taller coincidió con una extraordinaria eclosión de las artes aplicadas. Torres había alentado a sus alumnos a buscar un lenguaje artístico propio y les estimuló a encontrar mediante la experimentación e identificación con todo tipo de materiales su propia individualidad.

“Debemos sentir las cosas, quiero decir identificarnos con ellas. Meter las manos en el barro para conocer la tierra, sentirse hierro, vidrio, hojalata. Sentir la calidad de los papeles, de la pintura y el barniz. La cuerda y el madero, el hollín y el yeso”.<sup>20</sup>

Una concepción presente ya en sus *Notes sobre art* en 1913.

“Al verdadero artista, la materia (barro, mármol, o color) le sugiere la forma en que ha de vaciar la idea plástica. De aquí el amor del artista por los materiales, y de aquí que no se pueda enseñar un procedimiento, sin enseñar el carácter de la pintura o escultura adecuadas”. (Torres-García, p.53)

La materia plástica se convertía así en el verdadero estímulo para la creación, y la labor del artista como “constructor” consistía en saber encontrar la unidad entre materia y forma, un papel que contenía a la vez al artista y al artesano y superaba su tradicional dicotomía.<sup>21</sup> En su última lección afirmaba que el Taller ya no debía ser una escuela, sino que, al contrario, cada uno debía encontrar su propio camino, “ser lo que es cada uno”.<sup>22</sup>

Collell encontró en el Taller un campo fértil de experimentación de ideas, materiales y técnicas, un lugar vibrante de inquietud por proyectar el arte constructivo al ámbito doméstico en unos objetos que auguraban un mayor posibilidad de venta y eran la antítesis del objeto industrial. Utilizando materiales cotidianos y “humildes”<sup>23</sup> ya fueran madera, yeso, cerámica, ladrillo, granito, hierro, cuero o bien reutilizados, como sacos de arpillera, cartones de embalaje -Collell siempre los usó como lienzos- o incluso huesos, los objetos exhibían una manualidad y una rusticidad como si el tiempo y el uso les hubieran dotado ya de una pátina de antigüedad, una estética en la que se juntaban voluntad y necesidad.

Llevar la pintura al objeto connotaba decoración. La palabra ‘decorar’ no era incómoda en el Taller, como tampoco lo había sido para Torres cuando afirmaba: “Decoremos objetos y mobiliario para tener siempre ante nuestros ojos y nuestras manos el misterio en el que creemos”.<sup>24</sup> Decorar no como algo añadido e innecesario. Su significado se vinculaba más bien al sentido original de ‘ornamento’ como una de las acepciones del vocablo griego *kosmos* (universo, orden).<sup>25</sup> Su forma verbal *kosmeo* significa a la vez ordenar y adornar, componer y embellecer. Para Torres unos mismos principios formales debían regir la pintura mural o cualquier otra intervención sobre la superficie de un objeto. Se trataba de respetar la frontalidad, la arquitectura del objeto, su estructura, tal como manifestaba en sus *Notes sobre Art*:

20.- Torres-García. *Universalismo Constructivo*. Lección. 43. p.271

21.- “La musa, pues del verdadero artista ha de ser la *materia plástica*... Porque quien es artista lo es precisamente porque sabe encontrar el acorde entre la materia y la forma, de tal modo que ambas cosas *sean luego una sola*”.

[ ]el artista no es más que un *constructor* el cual, a la vista de *diversos materiales*, siente la necesidad de asociarlos a una idea, que es como hacerlos hablar, hacerlos vivir en el *plano de la forma* o de lo estético y *según su naturaleza* [...]” (Torres-García. *Universalismo Constructivo*. Lección 2.p.54)

22.- Torres-García. *La recuperación del objeto II*. En Cecilia de Torres. ob. cit.p.85.

23.- [...] cuanto más humilde es la materia más se destacará *la idea que se habrá inscrito en aquella humilde materia* [...] Torres-García. *Universalismo Constructivo*. Lección12. p.96

24.- Torres-García. *La recuperación del objeto I. Lección XIII*, en Cecilia de Torres. ob. cit. p.80.

Los arquitectos racionalistas cuestionaron la ornamentación por considerarla innecesaria e incompatible con los productos industriales y la eliminaron de sus construcciones. Sin embargo, los artistas que se iniciaban en el lenguaje abstracto caían seducidos por las artes llamadas primitivas, en las que el ornamento abstracto había estado siempre presente, vehiculando un mundo de símbolos y significados. El deseo de dar sentido a unas formas que se alejaban de la representación de la realidad y no querían que fueran consideradas como simple adorno los llevó a interesarse por la teosofía, la antroposofía, la masonería, el mundo ocultista y esotérico. También Torres, a través del pintor español Luis Fernández, conoció la simbología de los números, el sistema de proporciones en las catedrales medievales, la función mística de la sección aurea, los signos cabalísticos y alquímicos. Su pertenencia a la masonería le descubrió un mundo ‘otro’, en el que la realidad se interpretaba en clave simbólica.

25.- Paternosto, C (1989). *Piedra abstracta*, p.20.



J.Collell. Bodegón con manzanas,1946. 55x46 cm. Óleo sobre tela. Vic.



J.Collell. Bodegón constructivo, 1956. Óleo sobre cartón. 36x34 cm. Museo Casa Collell.

“Una pintura decorativa es una pintura aplicada. Por esta razón, las formas vivas se han de transformar en líneas y colores parecidos a las líneas arquitectónicas del edificio, del mueble o del vaso a decorar” (Torres, p.59).

Aunque no se dieron clases de artes aplicadas en el Taller al no haber una infraestructura de talleres adecuada, fue sobre todo la implicación de algunos arquitectos, en particular Ernesto Leborgne, Rafael Lorente Escudero, Mario Payssé Reyes, Luis San Vicente o Juan Ramón Menchaca, lo que propició el desarrollo de un movimiento de artes aplicadas único en el continente americano. Habían asistido a las conferencias de Torres, se interesaron por las creaciones del Taller y las incorporaron a sus proyectos. Ya fuera a título de encargos particulares, como en sus propias viviendas, o en edificios públicos, el arte constructivo aplicado a la arquitectura mediante materiales como el cemento, el ladrillo, el vitral, el hierro y sobre todo el mural cerámico se convirtió en un auténtico arte popular uruguayo. La propia casa de Torres, proyectada por E. Leborgne y Juan R. Manchaca en 1948 constituyó todo un modelo de integración de las artes aplicadas ejecutadas por los alumnos del Taller en un conjunto unitario.

La existencia de un horno a partir de 1951 propició el despliegue de una intensa actividad cerámica, al tiempo que con la creación del grupo MAOTIMA, acrónimo de Manolita (esposa de Torres), Otilia, Ifigenia y María Angélica se empezaron a realizar tapices bordados a mano sobre dibujos de Torres. Y así también el metal, la joyería o el mueble, en una interdisciplinariedad contagiosa.

Culminaba con ello una aspiración constante en el pensamiento de Torres, “Para nosotros, que queremos algo con base todo arte tiene que ser aplicado. Todo arte tendrá que servir, entrar en la vida al lado de las demás cosas”.<sup>26</sup>

### Desaprender y empezar de nuevo

Los primeros meses fueron entusiastas para Josep, tal vez también desconcertantes porque el Taller le descubría conceptos pictóricos nuevos, y le confrontaba con otra forma de aproximarse a la pintura, en un proceso en el que debía desaprender, distanciarse del bagaje pictórico de su etapa anterior en Vic, tan figurativa y apegada a la realidad, para hacerse más primitiva, esquemática, y abstracta.

En el Taller se trataba de aprender a ver los objetos de la realidad como formas y alejarlas de la imitación

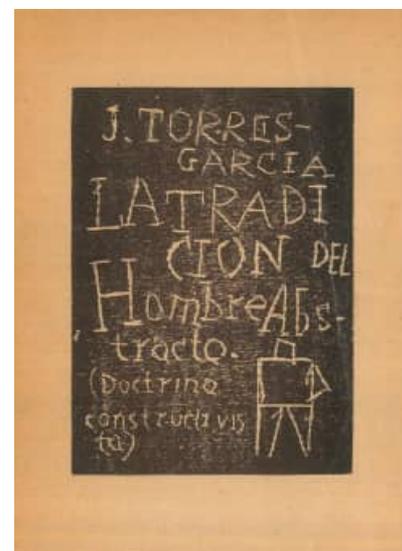
26.- Torres-García. *Universalismo Constructivo. Lección 33*. p.212.

para acercarlas a la geometría, a lo concreto de sus valores plásticos. Un proceso que se basaba en una combinatoria de ejercicios y propuestas que buscaban captar la esencia del objeto, ya fuera reduciéndolo a plano, línea y color, haciendo una trasposición de sus colores naturales a una escala reducida de primarios, blanco y negro o bien a una gama de siete colores para abordar después la superficie pictórica como una composición en la que la proporción y la medida determinarían su armazón constructiva, su "estructura". Para Torres era el principio básico y universal de todo arte, la relación armónica de las partes que constituyen una unidad. Ya en sus *Notes sobre Art*, había afirmado que antes que el color y la forma estaba la estructura, el organismo de todas las cosas.<sup>27</sup>

El lenguaje constructivo no se enseñó como un código cerrado de signos. Se aprendía a utilizar el compás áureo, a medir las proporciones de la composición y los símbolos, como ideas gráficas, se iban introduciendo y combinando según los espacios en los que se inscribían y daban margen para que a través de alguna letra, palabra o número se personalizara o se ampliara su sentido en la composición.

En una carta a su hermano Santiago le comenta:

"Santi, me gustaría mucho poder hablar de la pintura del TTG, pero necesitaría una carta larga sólo para ello; me faltan además algunos puntos para entenderlo bien, pero te haré una buena reseña en su momento, sólo puedo decirte que es una pintura con honradez que excluye toda anécdota e imitación de la realidad" (correspondencia familiar, 23 de agosto 1950).



J. Torres-García.  
Portada de La tradición  
del hombre abstracto.  
21,5x15,5 cm.

En las libretas de apuntes de estos primeros años en Montevideo se resume el cambio que supuso la entrada en el Taller Torres-García. Dibuja una y otra vez estructuras compositivas a tinta o color, medidas a través de la sección áurea, en las que poco a poco irá introduciendo figuras y objetos muy esquematizados junto con los signos propios del arte constructivo. Guardó siempre de esta etapa inicial la copia de las lecciones del libro *Dibujo - Escritura*, que Torres había escrito en 1933 como una herramienta pedagógica para clarificar los conceptos clave de lo abstracto y lo concreto.

No sólo se adentraba en una nueva práctica de la pintura, sino que a través de las numerosas publica-

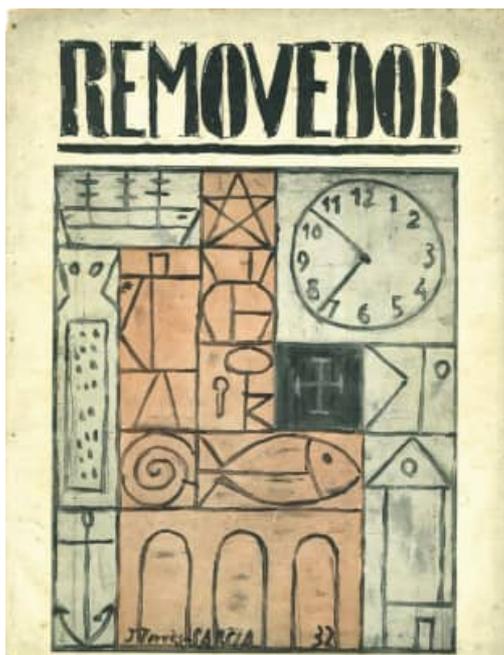


J. Collell. Apunte constructivo. s.f. Lápiz y acuarela sobre papel. 15x40 cm.

27.- Torres-García. *Notes sobre Art*. p.55

ciones que circulaban en el Taller se abrió ante sí una mirada más amplia a la comprensión del arte. Torres completaba sus lecciones con imágenes de la historia del arte para ampliar las referencias visuales de un alumnado que desconocía el arte mundial y no había visitado los museos, a lo que se añadían las numerosas conferencias dictadas en diferentes instituciones de la ciudad. A su fallecimiento quedaban las publicaciones que se habían ido sucediendo desde su llegada a Montevideo en una incansable labor divulgativa. Para Collell constituyeron un envolvente paisaje de referencias. Particularmente reveladores de una nueva estética fueron los aproximadamente 25 libros manuscritos que Torres escribió con su caligrafía e ideogramas en ejemplares únicos que él mismo se encargó de encuadernar de forma artesanal y más tarde se editarían en versión facsímil. Ejemplares cuyo contenido teórico se expresaba gráficamente en una fusión plástica innovadora.

Y junto a ellos la revista *Removedor* que se había empezado a publicar en 1945 como un órgano de difusión del Taller, pero también, y, sobre todo, de combate en respuesta a la hostilidad y a las críticas recibidas. Con un estilo gráfico particular en consonancia con la estética del Taller se publicaron 28 números hasta 1953 y cada portada se ilustraba con la obra de alguno de sus integrantes. Josep mandó a su hermano y al grupo de "Els 8" el ejemplar N.º 27, editado en diciembre de 1950 en homenaje al Maestro, en el que el escritor Guido Castillo, su director, escribió el artículo "Significación del Taller Torres-García", ilustrado con



Portada de la revista *Removedor* n.º 27, 1950. Taller TTG, Montevideo.



Dibujos incluidos en el álbum "30 dibujos constructivos", 1952. 29,5x22 cm. Taller Torres-García.

las cerámicas de Gonzalo Fonseca, Emin Fernández y Jonio Montiel.

En respuesta a una carta mandada por Josep a "Els 8" hablándoles del Taller, Santiago le propone continuar colaborando con el grupo, en respuesta a la cual Josep escribe:

"Santi, por lo que me cuentas, la carta armó alboroto, pero esto no es nada si no se vive el ambiente del taller y no se está en el espíritu de esta pintura. La idea de colaborar con el grupo es buena, pero no tengo ningún cuadro definitivo, sólo tengo alguna prueba de acuarela como la que os mando, y es 'aprobada' (el énfasis es mío) como buena; podría mandar cuatro, armar un cuadro con ellas y ver si el año que viene, con tiempo, mando algunas telas. He hablado con los amigos del Taller para que manden obra también, pero no a Vic, tal vez habría que ver si podrían exponer en Barcelona. De interesarle a alguien, tal vez podía ser Rafael Benet quién escribió artículos sobre J. Torres-García. A él se le mandará, como también a "Els 8" una revista que edita el Taller. Es una revista magnífica tanto en cuanto ilustraciones como en el texto, muy bien hecha y que resultará interesantísima para todos los artistas. Se llama *Removedor*.

Refiriéndote a mí me dices que soy el mejor apóstol del Taller, pero no es cierto, porque todos los discípulos viven sólo para las enseñanzas de Torres. Algunos viven solo para pintar, a lo "bohémio" que diríamos en Europa."

Un día en un café, uno de los puntales más fuertes del Taller, Gonzalo Fonseca, de 28 años, discutía con J. Peyró el autor del libro que nuestro tío Albert me regaló; pues bien,

el discípulo rebatió e hizo callar al autor y crítico considerado uno de los mejores, y es que cuando se tiene una base y una fe en algo auténtico se puede disentir sin miedo (correspondencia con Santi Collell, 5 de septiembre de 1950).

Sin la presencia del Maestro, el Taller continuó también basando el aprendizaje en el contacto personal y la puesta en común de las experiencias y proyectos pictóricos de cada uno, aunque se hizo más horizontal. Prueba de ello es la llamada "arpillera", una pared forrada de este material donde se colgaban las obras para ser valoradas conjuntamente, en un ejercicio arriesgado y valiente. Probablemente la 'aprobación' que menciona Josep en la carta a su hermano se refiera a ella.

Su asimilación de la estética del Taller se traduce en la inclusión en 1952 de dos dibujos suyos en el cuaderno *30 dibujos constructivos* y en la participación al año siguiente en un concurso interno del Taller para la realización de un vitral para un sepulcro en la ciudad de Artigas, siendo su proyecto uno de los seleccionados.

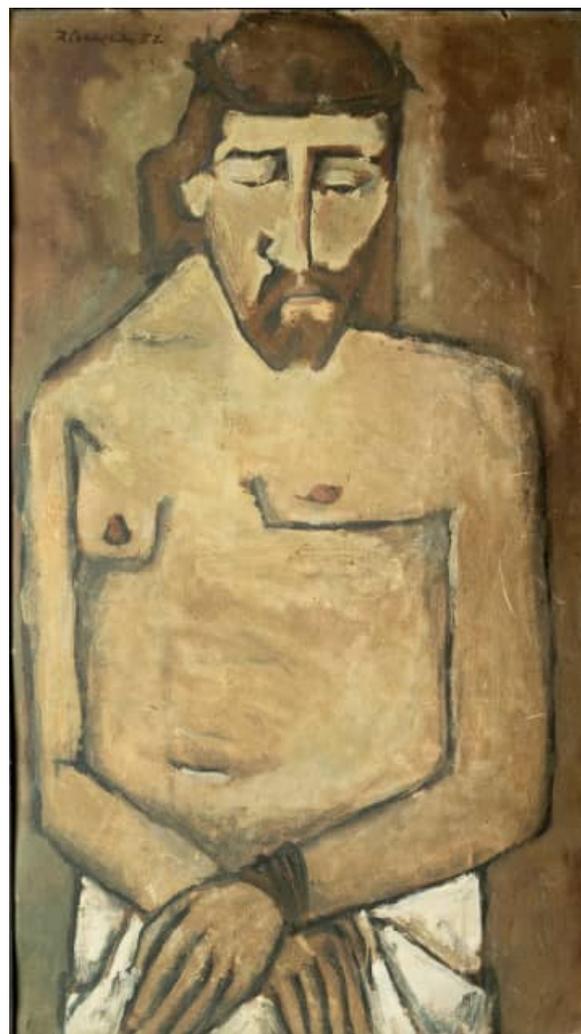
Pinta también la figura de un Ecce Homo, una imagen de Cristo, sobre la cual Roberto Sapriza escribe un artículo en el que destaca su sobriedad extrema y la buena aplicación de los recursos utilizados en la línea de las lecciones de Torres.<sup>28</sup> Siendo una obra figurativa, su carácter plano y esquemático, muestra la transformación que su pintura estaba experimentando. Tal vez el recuerdo del románico catalán, su sobriedad y esquematismo se fundían con su asimilación de las enseñanzas del Taller.

El Taller le había abierto el libro del arte desde las artes objetuales primitivas al arte moderno, porque para Torres, había una evidente sintonía formal entre "[...] el arte de los primitivos y de la Antigüedad, caldeos, asirios, egipcios, griegos, el arte bizantino y medieval, y el cubismo, el neoplasticismo, el arte constructivo y la arquitectura."<sup>29</sup>

La mirada atenta de Collell a la historia del arte, en particular al arte egipcio, a la cerámica griega arcaica o al arte primitivo en general se percibe a finales de la década en unos dibujos en los que la extrema estilización de figuras y la esquematización de elementos a modo de pictogramas, se emplazan y ordenan en una estructura reticular, para ser aplicados ya a un objeto, en lo que sería el inicio de una aventura insospechada.



J.Gurvich y J.Collell.1952.



J.Collell, 1952. Ecce Homo. 53x30 cm. Óleo sobre tela. Procedencia Colección R. Sapriza. Museo Casa Collell. Montevideo.

28.- Roberto Sapriza *El Cristo de Collell. La locura de la pintura* en la sección de Letras y Artes del periódico El Bien Publico de Montevideo. 1 de agosto de 1952.

29.- Torres-García. *Universalismo Constructivo*. Lección 119.p.117



Lápiz y acuarela sobre papel. 20x10 cm.

## Aparece la cerámica

“Estando un día con Fonseca en su casita de El Cerro <sup>30</sup> y siendo los dos de poco hablar, Fonseca me propuso para entretenernos hacer una cerámica, la pintamos, y la cocinamos en un horno de pan que él tenía allí. Y el color quedó fijado y yo me entusiasmé.” <sup>31</sup>

Siempre se refería a este momento como una revelación, una suerte de epifanía que le llevaría de lleno a la cerámica al visionar que, si el fuego no hacía

desaparecer el color y éste quedaba fijado, tal vez se podría pintar sobre el barro y conseguir matices y difuminados igual que en la pintura. Como a menudo manifestaba, seguramente no se le habría ocurrido de no haber pintado antes.

A pesar de existir una amplia tradición ceramista en España, Collell nunca se había aproximado a ella antes de su llegada a Montevideo. Como en el caso de Picasso, sencillamente se encontró con ella.<sup>32</sup> La visión pictórica que intuyó en aquella primera cerámica se fusionó con el descubrimiento del arte precolombino, tan presente en la concepción estética de Torres y entre los integrantes del Taller, y tan nuevo para él.

La cerámica en el Taller se miró en el espejo del arte precolombino y fue una de las primeras artes aplicadas sobre las que se expandió el *Universalismo Constructivo*. Para Torres la cerámica precolombina fue objeto de admiración, estudio y un símbolo recurrente en su particular cosmovisión. Guardaría siempre los catálogos de cerámica y tejido del *American Museum of Natural History* que frecuentaba a menudo en sus años en Nueva York, entre 1920 y 1922. Posteriormente, ya en París, pudo observar la extensa colección de arte precolombino del *Musée d'Ethnographie del Trocadero*, el actual *Musée du Quai Branly* y examinar detenidamente las piezas de cerámica nazca, cuando su hijo Augusto fue contratado por el museo para dibujar versiones planas de sus motivos decorativos.

En su dibujo Indoamérica, traza la silueta de la vasija y la convierte en el contenedor de la palabra Arte, escrita en su propia caligrafía y alfabeto. A su lado, los símbolos y las palabras Inti y Pachamama nombrando en lengua quechua al sol y a la tierra, junto al hombre y la mujer, el pez como analogía de la vida, el sentido ascendente de la escalera y el perfil escalonado en alusión a la arquitectura precolombina. La cerámica como arte, como homenaje al trabajo hecho a mano, y al arte precolombino, en especial su cerámica, que tanto admiró e influyó en sus pinturas.

Torres lo había conocido en los museos, pero varios integrantes del Taller habían viajado a la zona andina antes de su ingreso en él. Ya en 1932 Francisco Matto había bordeado la costa argentina y chilena y reunido una colección de objetos que fue un gran referente para el Taller, hasta que en 1962 se abrió al público como colección de arte precolombino. También Horacio y Augusto Torres, junto con Alceu Ribeiro

30.- El Cerro es un montículo de 135m de altitud situado sobre el puerto de Montevideo. En su ladera se fue ubicando el barrio obrero que albergó las diferentes oleadas de inmigrantes que llegaron a la capital hasta los años 50 y donde los artistas podían encontrar alojamientos más baratos.

31.- Entrevista grabada de Olga Larnaudie a Josep Collell en 2006, con motivo de la exposición *Imaginario Prehispánicos en el Arte Uruguayo*.

32.- También el azar condujo a Picasso a la cerámica. En 1944 viajó a Vallauris para hacer unas correcciones gráficas y un amigo le presentó al matrimonio Suzanne y Georges Ramié en su casa-taller, Cerámica Madoura. Ellos le invitaron a hacer una prueba y la experiencia le atrapó. Primero compartió taller con el matrimonio Ramié para posteriormente trasladarse a los locales de una fábrica abandonada.

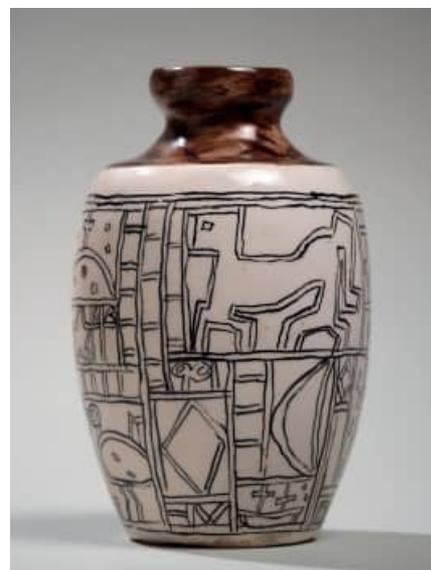
viajaron en 1942 a la región andina, y Antonio Pezzino a Bolivia en 1944.<sup>33</sup> Los objetos comprados en viejos mercados o traídos en sus viajes no sólo eran objeto de estudio y veneración, sino que les invitaban a investigar los aspectos técnicos de una manufactura que vagamente creían conocer.

En la colección Matto, Collell no solamente pudo observar por primera vez la cerámica precolombina sino también tocar las piezas, apreciar su textura y materialidad. En ellas descubrió una cerámica bruñida que desconocía el torno y los esmaltes y que le subyugó por la calidez del engobe y por su calidad pictórica.

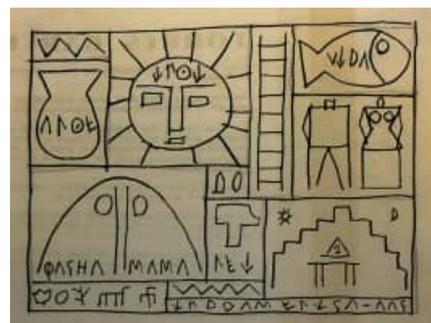
El objeto cerámico había estado presente en el TTG desde mediados de los años 40. Piezas cerámicas de Manuel Pailós y Edgar Ribeiro aparecen y en la publicación *Nueva escuela de Arte del Uruguay*, pero eran cerámicas comerciales manufacturadas por alfareros locales como soportes sobre los cuales desplegar el lenguaje constructivo. La fábrica Calcagno<sup>34</sup> de cerámica industrial proporcionaba las piezas ya bizcochadas que se pintaban, primero simplemente al óleo, y a medida que se incrementaban los conocimientos técnicos, se trabajaron bajo cubierta con óxidos y colorantes, se vidriaban y la misma fábrica las horneaba. Según parece se pagaba a los alumnos del Taller por su decoración.<sup>35</sup> Son piezas pequeñas, de formas sencillas y tradicionales, que se repiten y contrastan a menudo con la sobria ortogonalidad de la retícula y los símbolos constructivos.



Colección Matto, ca.1940.



Horacio Torres, 1954.  
Cerámica comercial vidriada. 18 cm.  
Fine Arts Museum, Houston.



J. Torres-García.  
Indoamérica.  
Lápiz sobre papel.  
Asociación de Arte Constructivo.  
ca.1938/39.

A. Pezzino, 1952. Cerámica comercial vidriada. 16 cm.  
Procedencia Co. Pezzino Barrán. Museo Casa Collell.



33.- "[...] después que hicimos el Servicio Militar nos fuimos a Bolivia, nos pasamos como 4 o 5 meses. Y allí los indios (aimara, quechua) cultivaban la tierra y con el arado tropezaban con piezas que tenían una cantidad de años increíble. Entonces, en un principio llegamos a Tiahuanaco y estábamos en una choza del Estado que era para arqueólogos. Era el año 43, en plena Guerra, y entonces no venían los arqueólogos de Europa. Nosotros teníamos el permiso del jefe del Museo. Pasamos de ser pintores a ser estudiantes de arqueología. Entonces colocábamos las piezas sobre una ventana, las calcábamos, y dibujábamos en papeles a escala natural. Llegamos a hacer unas 40 o 50 piezas. Allí aprendí el Arte Precolombino de primera mano. Éramos nosotros los protagonistas. [...]" (Goñi, A.L. 2004).

34.- La inicial K que figura en alguna pieza de Fonseca y Pezzino puede que corresponda a una apropiación de la inicial C de la fábrica Calcagno.

35.- Aguiar, M (2006). "Entrevista al artista plástico". M. Batteggazore. En *Imaginario Prehispánico en el Arte Uruguayo, 1870-1970*.

También Collell realizó alguna de sus primeras cerámicas sobre estos modelos prefabricados pero muy pronto se sumó al entusiasmo de otros artistas del TTG para elaborar las propias piezas en lo que sería una experiencia coral compartida. Iniciaron así un proceso de experimentación que empezaría por la búsqueda inicial de la arcilla y su preparación hasta las técnicas de acabado y cocción final.

En realidad, los inicios de una auténtica manufactura cerámica en el Taller Torres-García tuvieron como escenario el Cerro. Seguramente fuera “Fonseca quién primero trasladó la doctrina constructiva en su sentido más literal a la cerámica y con su proverbial inquietud promovió su investigación.”<sup>36</sup> La forma cúbica de su pequeña cerámica de 1951 constituye una pieza conceptualmente representativa. Está ‘construida’ a base de planchas, sobre la que descansan una pirámide, una esfera y una figura humana, tal vez en recuerdo y homenaje al *Monumento Cósmico* que Torres había erigido en el parque Rodó de Montevideo en 1934. Quizás se horneara también en el horno de pan que Fonseca había construido junto con Carlos María Martínez en un terreno adyacente a su casa del Cerro. También Collell esboza unas primeras formas cerámicas como pequeños monumentos geométricos, una arquitectura a base de planos o planchas de barro donde aplicar el lenguaje constructivo.

Si bien Fonseca había despertado y compartido su interés por la cerámica, antes de partir hacia Europa en diciembre de 1950, la aventura continuó con Antonio Pezzino, Carlos María Martínez, Rodolfo Visca, y Hugo Giovanetti. La casita del Cerro que Pezzino había alquilado a Fonseca se convirtió en un centro de experimentación, en la “Sociedad de ceramistas del Cerro”, tal como se cita irónicamente en sus notas.

Desde allí iban a buscar barro al arroyo Pantanoso, un afluente en la falda del Cerro en la bahía de la ciudad, rico en sedimentos tal como lo recuerda el hijo de Carlos M. Martínez. Carlos Martínez, quien entonces tenía seis años, recuerda que le llevaban con ellos a sacar barro del arroyo.<sup>37</sup> También Giovanetti, cita a un “recién emigrado Collell que venía muy a menudo para ir a buscar barro al Pantanoso.”<sup>38</sup> Estas experiencias compartidas los llevaron a firmar algunas obras con las siglas BP, Barro Pantanoso. Y allí se ensayaron también los primeros engobes<sup>39</sup> bruñidos en unas

piezas que tal vez se hornearan todavía en el Cerro hasta que hubo un horno en el Taller.

Según contaba Alma Franchi de Piria:

“Estábamos pasando una temporada en Cannes, Francia, con mi marido Carlos Alberto Piria. Él era íntimo amigo de Augusto y Horacio Torres, de Gonzalo Fonseca y de Francisco Matto y decidió traerles un horno de cerámica de regalo. Después de varias averiguaciones dimos con Madoura, el taller que los ceramistas Suzanne y Georges Ramié tenían en Vallauris y donde Picasso hizo sus cerámicas. Georges nos vendió el horno que Piria trajo de regalo en 1950 para los muchachos del Taller”.<sup>40</sup>

La figura del Picasso pintor y ceramista sobrevuela la trayectoria de Collell. Es inevitable y tentador imaginar que el primer horno del Taller pudo haberse utilizado para hornear las primeras piezas de Picasso y también las de Collell. Una coincidencia premonitória porque siempre admiró la fuerza de su pintura y a partir de los años 70 fue una poderosa y reconocida influencia en sus cerámicas.

Con la existencia de un horno en el Taller la experimentación se aceleró. Así lo recordaba Rodolfo Visca: “Colocamos el horno que nos regaló Piria en el fondo del taller. Construimos moldes de yeso, compramos tinajas para hacer la greda y empezamos a producir de forma masiva”. La cerámica prometía además una mayor posibilidad de comercialización y venta. A partir de este momento no hubo integrante del taller que no se dejara seducir por la cerámica, ya fueran objetos cerámicos o, sobre todo, murales. Realizados con azulejos vidriados, mosaicos de pequeñas teselas o en ladrillos tallados, ofrecían resistencia en los espacios exteriores y conocieron una proyección extraordinaria durante los años 50 y 60.

En las cerámicas de los miembros del TTG, dos formas de tratamiento de la superficie cerámica se combinaron: el vidriado, mayormente sobre piezas comerciales o rudimentariamente construidas, y el bruñido sobre piezas realizadas a mano, en la tradición de la cerámica precolombina.

En la 56ª exposición del Taller Torres-García se

36.- Visca, R (2003). *Constructivos cotidianos*. Montevideo. Galería de la Bahía

37.- Carlos Martínez en conversación telefónica con J. Pezzino, noviembre de 2018

38.- Sonia Brandymer (2017). *Bajo la corteza. Maderas de Deliotti, Giovanetti, Larieto y Otero*. Montevideo. Museo Gurvich

39.- El engobe es una antigua técnica de tratamiento de la superficie cerámica basada en la utilización de arcilla líquida coloreada con óxidos y colorantes. Aunque con variantes su aplicación sobre el objeto cerámico puede realizarse mientras la pieza está todavía húmeda, en el llamado “estado de cuero”, sobre la pieza ya bizcochada cuando ya ha experimentado una primera cocción, o cuando la pieza ya se ha secado.

40.- Franchi de Piria, Alma (2003). *Constructivos cotidianos*. Montevideo. Galería de la Bahía.



G.Fonseca, 1950. 20cm. Cerámica vidriada. Colección particular.



J.Collell, s.f. Jarrita comercial vidriada. 11,5x10cm.



J.Gurvich, 1951. Jarra vidriada. 12,5cm. Colección Oscar Pratto.



G.Fonseca, 1951. Cerámica pintada. 14,3x10,5x10,5 cm. Colección Oscar Pratto.



J. Collell.  
Dibujos preparatorios.  
15x12 cm.

presentaron pinturas y cerámicas. Fue la primera exposición de Collell con obra cerámica, junto con las de Pezzino y Carlos M. Martínez. Son obras hechas a mano que exhiben una geometría acusada y rudimentaria, toscas por los materiales empleados, pero que a su vez tienen interés por la ingenuidad de estos primeros tanteos.

Aunque algunas de sus primeras cerámicas fueron también vidriadas, Collell centró su experimentación en los engobes. Siguiendo aquella revelación primera en la casa de Fonseca, su particular 'norte' fue con-

seguir los efectos de la pintura bajo la calidez de una superficie cerámica bruñida.

### Un proyecto compartido

A medida que Josep fue intuyendo que su futuro inmediato podía dibujarse en Uruguay, empezó los trámites de emigración para que Carmen Cano, a quien había conocido en Vic a mediados de los años 40, se trasladara a Montevideo. Ella había nacido en 1929 en Tortosa, ciudad junto al río Ebro, en el sur de Cataluña. En la primavera de 1938, en plena guerra civil, había llegado a Vic con sus padres y su hermano José, en un éxodo angustioso bajo los morteros y las bombas, tal como ella misma contaba.<sup>41</sup> La proximidad del frente del Ebro obligó al traslado forzoso, desde Tortosa a Vic, de la fábrica de armamento bélico donde su padre trabajaba. Fueron unos años muy difíciles que repercutieron en la salud de Carmen y que siempre recordaría con amargura y espanto.

El 2 de junio de 1952 Carmen y Josep contrajeron matrimonio por poderes, actuando su hermano Santiago en Vic, en representación suya. En la España de los años 50 el matrimonio era un trámite obligado para una joven de 23 años que se iba a reunir con su prometido en un país tan lejano. Aunque durante la Segunda República española se había dado el voto a las mujeres y habían progresado en derechos, el régimen franquista, entre otras discriminaciones, fijó su mayoría de edad en 25 años y les prohibió tener pasaporte o abrir una cuenta bancaria sin el permiso y autorización del marido, padre o tutor. Hasta que Carmen se reunió con Josep un año después, su relación fue epistolar en unas cartas donde los dibujos de Josep ilustraban de forma expresiva, a manera de comics, su añoranza y deseo por reencontrarse.



J. Collell. En el reverso: primera pieza 1951. Fotos tomadas en el conventillo del puerto, Rambla 25 de agosto e Ituzaingó, en la que fuera casa-taller de Fonseca, después de Gurvich, y lugar donde acudieron muchos de los miembros del TTG. (A. Pezzino.22)

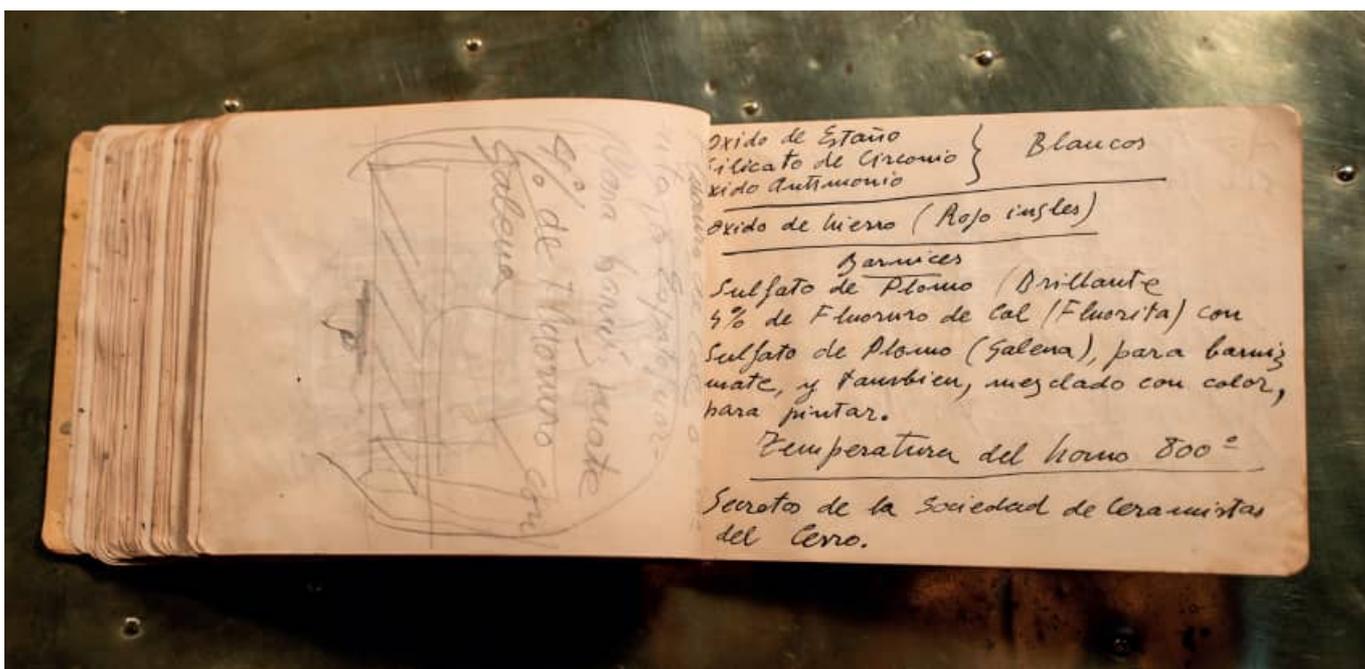
41.- Entrevista de R. Peyroux. *Carmen Cano. Una historia de película*. El País. Montevideo 8/12/2000.

El 20 de abril de 1953 Carmen llegó a Montevideo. Poseía una manualidad innata, y pronto se sumó al afán experimentador de Collell en el que sería un proyecto plenamente compartido. Al contar sus inicios en la cerámica Collell afirmaba, siempre en plural, que tuvieron que inventarlo todo. No sólo la técnica propia del engobe bruñido, sino también la preparación de la arcilla, la forma de armar las piezas, las herramientas a utilizar, hasta la construcción del horno que finalmente concluye y valida todo el proceso. Aunque su iniciación a la cerámica había sido una experiencia coral en el Cerro, únicamente él persistió en una experimentación continuada. Pidió consejo a ceramistas profesionales para conseguir los materiales adecuados, a Marco López Lomba, Jaime Novinski, Carlos Caffera entre ellos, y junto a un insistente proceso de búsqueda, hecho de tanteos, hallazgos y como él decía de innumerables fracasos, se fue labrando un aprendizaje autodidacta.

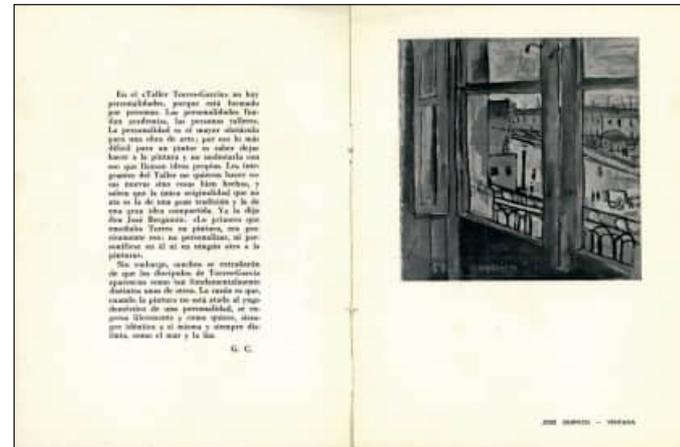
El primer reto fue conseguir que el engobe, la disolución de la arcilla y el pigmento de color, se adhiriera de forma permanente a la base de arcilla, al cuerpo del objeto cerámico, y que al hacerlo no se deformara o quedara insuficientemente horneado. Ello significaba compatibilizar la composición del engobe y de la arcilla, y ajustar ambas a una temperatura adecuada. La aplicación del engobe fue otro campo de pruebas. La forma más sencilla y conocida era aplicarlo sobre la arcilla todavía húmeda y bruñirla de forma inmediata, pero la humedad podía arrastrar también sales y manchar la superficie, además de acotar un tiempo



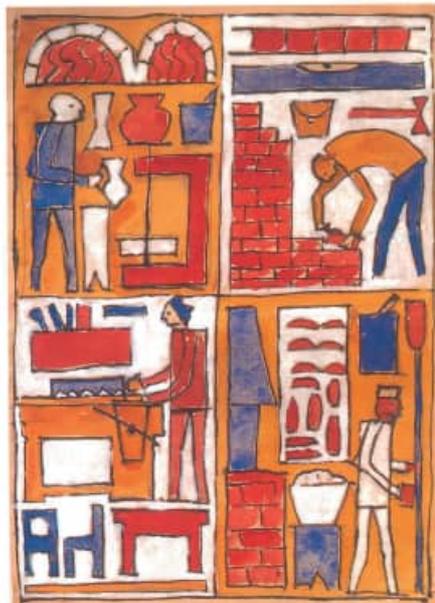
Josep Collell, junto a A. Pezzino y Tita, una niña vecina en el Cerro. 1952.



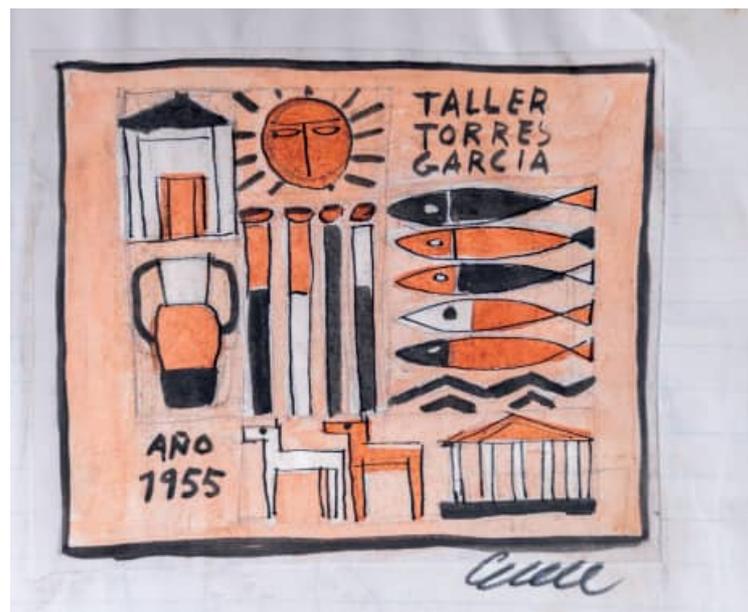
Anotaciones de fórmulas.



Programa de mano. "56ª Exposición del TTG", 1951.



J. Alpay. Cuatro oficios, ca.1954.  
Tinta y acuarela sobre papel. 25x16,5cm.



J. Collell, 1955. TTG. Lápiz y acuarela sobre papel. 11x13 cm.

de realización breve. En cambio, si lo podía aplicar sobre la pieza solamente seca, todavía sin hornear, ello permitiría dilatar el tiempo de ejecución, proceder y también rectificar como si se pintara sobre una tela. Esta fue la base de su experimentación, su personal "redefinición" del engobe, como bien describía Raquel Bocchi,<sup>42</sup> a la búsqueda de su potencialidad pictórica. Para ello debía encontrar la cualidad justa del engobe, su adecuada fluidez, así como la sustancia aceitosa, grasa, que permitiera el bruñido después de su aplicación sobre la superficie seca y pintada. Primero probaron con grasa de gallina mezclada con vaselina lo que, según contaba Collell, confería a las horneadas un curioso aroma a pollo asado, hasta dar con la grasa de cerdo, más neutra en sus efectos.

Collell registró este proceso de experimentación en sus libretas de apuntes donde se anotan distintas fórmulas, tanteos experimentales en la composición de la arcilla, de los primeros engobes, también de los vidriados, y sobre todo en la obtención de una paleta de color que no cesó nunca de ampliarse con miles de pruebas a lo largo de sus años como ceramista.

No se planteó probar otras técnicas cerámicas. El engobe bruñido sobre el barro seco marcó un itinerario que se inició en estos años decisivos y dibujó el perímetro de su experimentación posterior. Quiso conseguir una técnica que, aunque siempre iría perfeccionando, le permitiera concentrarse en la pintura para que el ceramista dejara paso al pintor, porque la parte más importante del proceso cerámico fue siempre para él la decoración, la pintura aplicada a la forma cerámica, su fusión en una unidad armónica. Había llegado a ella como pintor y permaneció siempre en este marco conceptual.

En las cerámicas de estos primeros años en el Taller, el lenguaje propiamente constructivo se suma a unos elementos figurativos muy esquematizados que señalan ya unos temas "universales" sobre los que siempre volverá como el hombre, la mujer, el árbol, la vida en el campo, sus utensilios, sus tiempos estacionales. También los oficios artesanos, (cat. 2) una temática especialmente presente en la abundante obra mural de su "maestro" Julio Alpuy en estos mismos años.<sup>43</sup>

Collell mostró sus cerámicas en los lugares expositivos propios del Taller como el sótano de la Librería Salamanca e intentaron junto con Carmen vender sus piezas en tiendas locales, pero pronto se dieron cuenta de que su técnica casaba mal con la productividad y no quisieron crear sólo para vender a riesgo de una pérdida de calidad.



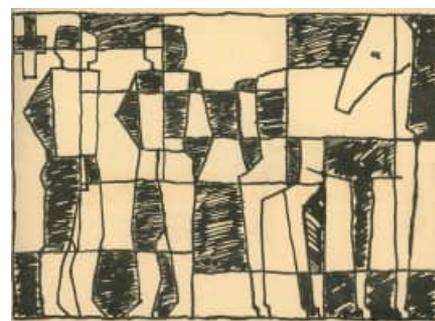
Carta de Josep a Carmen, 1952.



Guillermo Fernández. Retrato de Carmen Cano, 1954. Lápiz sobre papel. 50x35 cm. Museo Casa Collell.

42.- Entrevista de J. Pezzino a Raquel Bocchi. Montevideo. 2016

43.- Lorente Mourelle, R (2019). "J. Alpuy: ciudad, murales, maderas". *Homenaje a J. Alpuy (1919-2009)*. Montevideo. MNAV y Fundación J. Alpuy. (cat. en línea)



Programa de mano 79ª Exposición del TTAG, 1955.



Cajita, 1959. J.Collell-C.Cano. El la ha hecho, pintado por ella. Engobe bruñido y esgrafiado. 5x12x9,5 cm. Museo Casa Collell.



Al mismo tiempo sus logros en la consecución del engobe bruñido atrajeron la atención de otros miembros del TTAG. La pintora Berta Luisi le propuso enseñarlo a un amigo pintor que quería aprender su técnica.<sup>44</sup> La enseñanza nunca había formado parte de su horizonte artístico, pero Collell respondió afirmativamente a la propuesta. Enseñaría lo que sabía, y así su primer alumno fue también un pintor, Eduardo Mendizábal. Otros miembros del TTAG acudieron también, atraídos por una técnica tan cercana a la pintura.

Animados por estas sugerencias, en 1955 Josep y Carmen decidieron crear el Taller Collell de cerámica. La confianza mutua establecida con la familia Torres-García<sup>45</sup> les brindó la posibilidad de desempeñar la función de guardas y establecer su vivienda y taller en el recién inaugurado Museo Torres-García, un local cedido por la Intendencia Municipal de Montevideo.

Posiblemente Josep combinó durante un tiempo la docencia con su trabajo como tornero mecánico con,

44.- En referencia a la entrevista de R. Peyrou.

45.- A Manolita le gustaba poder hablar con ellos catalán, su lengua materna, que la familia Torres-García conocía bien por sus años en Barcelona.

mientras que Carmen lo hizo también cosiendo por encargo porqué antes de partir hacia Uruguay había aprendido en la sastrería familiar de Josep, hasta que la afluencia de alumnos y los primeros encargos se revelaran como una forma posible de ganarse la vida y poder continuar con su pasión por la pintura a través de la cerámica.

Josep no era muy dado a los saltos sin red. Ni la bohemia, ni la inseguridad económica casaban bien con un pasado siempre presente de precariedad y estrechez. Desde entonces y hasta su clausura en 1985 el Taller Collell sería un proyecto plenamente compartido con Carmen. Ambos se labrarían finalmente su futuro en Uruguay.

### **NO TOQUEN NINGUNA PIEZA. EI TALLER COLLELL**

Josep y Carmen encontraron la que sería su definitiva casa y taller en 1976, en el barrio de Palermo de Montevideo, en la calle Durazno, esquina Yaro, actualmente Museo Casa Collell. Por fin dispusieron de un espacio amplio y acogedor en el que cada rincón todavía señala su intervención, su presencia. Era una casa construida en 1898, de planta baja, espacio central con luz cenital y altos ventanales laterales cuya tipología recuerda las casas de la costa catalana de la época, incluso los mosaicos con motivos florales que recubren el zócalo de la entrada pudieron ser importados de las productivas fábricas de cerámica que nutrieron el Modernismo catalán.

Con anterioridad, el Museo Torres-García había albergado el Taller Collell durante los primeros diez años en sus dos ubicaciones iniciales: primero en Avda. 18 de julio y posteriormente en la calle Constituyente, para en 1965 trasladarse a Juan Paullier.

Con frecuencia los pequeños detalles imprimen la memoria de los talleres en los que aprendimos. Posiblemente los primeros alumnos recordarían el pequeño espacio del Taller Collell en la parte posterior del antiguo edificio de Constituyente.

Más tarde, como describen algunos de los que acudieron a Juan Paullier,<sup>46</sup> su empinada escalera de mármol y la curiosidad expectante de encontrar la pieza recién terminada la semana anterior en la vitrina donde se mostraban las cerámicas ya horneadas. O el aroma suave de eucalipto que tantos compartimos en las tardes de invierno en el taller de Durazno.<sup>47</sup>



Carmen y Josep en la azotea de J. Paullier.



Taller Collell en Durazno, ca.1982.

Mis recuerdos habitan este espacio, un lugar cálido y ordenado, la luz entrando por el alto ventanal de Yaro, las piezas alineadas en los estantes, las mesas dibujando su perímetro rectangular y con letras grandes, los carteles que advertían “No toquen ninguna pieza” o todavía en un tono más imperativo “Terminantemente prohibido tocar ninguna pieza.” La delicadeza requerida en la manipulación de las piezas hacía

46.- Cabezas, Beatriz. Cuestionario a antiguos alumnos. 2016

47.- Langona, M. Cuestionario. 2016

que la advertencia se impusiera como una inevitable necesidad y determinara también nuestro comportamiento en el taller. Collell manifestaba a menudo que casi prefería a los alumnos que empezaban de cero porque no traían malos hábitos adquiridos en manipular la cerámica.

El espacio del taller estaba dividido en dos habitaciones, en una de ellas se almacenaba la arcilla en grandes baldes, ya que el barro era de producción propia, y lijábamos, mientras que en la otra se armaban y pintaban las piezas.

La cerámica es muy proclive a una experimentación incansable en cuanto a materiales empleados, técnicas de manufactura, modos de acabado e incluso de horneado. En el Taller Collell<sup>48</sup> se impartía solo una forma de aproximarse a ella basada únicamente en la técnica del engobe bruñido y, a diferencia de otros talleres, no se abordaban otros procedimientos cerámicos. Tampoco íbamos allí a explorar las posibilidades 'expresivas' del barro, sino a aprender un riguroso proceso de elaboración manual.

Al no utilizar el torno, las piezas se armaban a base de planchas y una vez realizadas se dejaban secar lentamente. Y sobre este estado de fragilidad se trabajaba hasta el horneado final: lijar, dibujar, pintar, engrasar y finalmente bruñir. Un largo proceso artesano en el que cada paso gradúa y condiciona el siguiente. Lo experimentábamos en una secuencia casi bíblica, desde el polvo inicial al objeto salido del horno.

La preparación técnica se complementaba con los apuntes teóricos. La información era transparente, no había secretos, más bien una gran generosidad en la transmisión de habilidades y conocimientos. Anotábamos la composición precisa del barro, una paleta básica de engobes y su formulación, la elaboración de la grasa, los consejos respecto al proceso de secado, los posibles modos de aplicar la pintura. Detrás de esta información se manifestaba la voluntad de que pudieras montar tu propio taller porque la sencillez de las herramientas a utilizar y la infraestructura necesaria posibilitaban que fuera plenamente asequible. Y esta era también la magia que a tantos nos atrapó: como con una economía de medios y unos recursos de una aparente sencillez, se podía conseguir una cerámica de tan gran belleza.

En su funcionamiento era un taller muy particular, marcado por las personalidades de Carmen y Colle-

ll, donde aprendíamos paso a paso, directamente del 'maestro', a la manera de los antiguos talleres. Ha aprendizaje férreamente establecido, gradual en los pasos, adaptado en los tiempos a los intereses y habilidades de cada cual y supervisado siempre de cerca por ambos.

Sus papeles estaban a su vez bien dibujados. Carmen era el alma del taller, le gustaba la docencia y era una pedagoga vocacional. En realidad, nos iniciábamos de la mano de ella y, con infinita paciencia, nos enseñaba a realizar las primeras formas, como aplicar el engobe, como coger los pinceles o como usar pequeñas esponjas si la habilidad con el pincel no acompañaba. Como decía Raquel Bocchi, "hacía fáciles las cosas difíciles".<sup>49</sup> También sus caracteres se complementaban: la seriedad y exigencia de Collell, su ironía también, tan desconcertante para algunos, se equilibraba con la bonhomía y la empatía de Carmen. Pero ambos sabían transmitir una actitud de respeto hacia el trabajo bien hecho que propiciaba el clima que allí se respiraba.

En la construcción de las piezas dos aspectos llamaban la atención y contribuían a personalizar los métodos del TC: los soportes de cartón y las herramientas. Las piezas se armaban a partir de planchas de barro previamente estiradas. En tanto que se trataba de convertir estos planos en volúmenes, Collell ideó unos soportes de cartón desarrollados a partir de la geometría del círculo, que a manera de moldes permitían dar forma cóncava a las planchas de barro. Eran de diferentes tamaños, permitían un amplio juego de formas y eran fáciles de hacer y manipular.

Tal vez contribuyó a ello la combinación de dos oficios que Collell conocía bien, la sastrería y la tornería mecánica. Posiblemente la suma inconsciente de ellos configuró su particular caja de herramientas a medida que, con la creación del Taller, aumentaba la necesidad de una mayor complejidad en las formas. Collell había crecido en una familia de sastres y conocía al detalle el proceso de confección de un traje a partir de unos patrones de papel o cartón que segmentan el cuerpo por partes para juntarlas en el acabado final.<sup>50</sup> Confeccionar una pieza cerámica a base de planos conlleva un proceso similar al de vestir un cuerpo. En ambas, formas geométricas simples se ensamblan alrededor de un vacío, o de un cuerpo. La similitud con el cuerpo humano no es ajena a la cerámica. Describimos un jarrón en términos anatómicos, nombrando su cuerpo, asas y cuello.

48.- Para evitar una repetición excesiva, el Taller Collell se nombrará también como TC.

49.- Entrevista a Raquel Bocchi, antigua alumna y colaboradora del TC. Montevideo. 2018.

50.- Así lo describía B.Cabezas en respuesta al cuestionario librado a antiguos alumnos en 2016. "¡Nada de choricitos! Había que amasar, estirar, quitar el aire, y luego la construcción, como un sastre, cortando y armando la obra, a lo sumo ayudada por algún molde de cartón".



Josep sacando una pieza del horno.

Además, Collell había aprendido el oficio de torneó mecánico, conocía las artes del metal y la geometría descriptiva, es decir, la representación de objetos tridimensionales en el plano de las dos dimensiones. Probablemente estaba familiarizado con el oficio de calderero, todavía muy importante en su época, que consistía en moldear de forma artesanal, a partir de planchas de cobre o estaño, pequeños recipientes de uso doméstico, desde braseros hasta faroles o embudos, formas troncocónicas al fin, como la mayoría de los moldes de cartón que utilizábamos. Los útiles propios del herrero son frecuentes en sus primeros dibujos constructivos.

Incluso en las herramientas del taller está el sustrato de la tornería, los bruñidores que empleábamos eran cojinetes de bolas soldadas a un clavo como soporte. Como decía Collell, haber crecido en un mundo de escasez comportaba hacerlo todo uno mismo. Algunos utensilios tenían un carácter plenamente do-



Josep pintando una pieza apoyada sobre una torneta. Al fondo los moldes de cartón, 1957.



Carmen y Josep delante de un cuadro de Antonio Pezzino, 1957.

méstico, cucharillas, bombillas de diferentes formas y medidas para el abombado de las piezas. También las tornetas que usábamos eran latas viejas de galletas, un ejercicio de austeridad, hoy diríamos de reciclaje, que reflejaba a su vez la filosofía del Taller Torres-García. Otras eran diseño propio como el ingenioso “pajarito”, una pequeña construcción articulada, que utilizábamos para trazar líneas de nivel alrededor de las piezas o los pequeños pies de cerámica sujetos a un palo para pegar las bases, herramientas pensadas siempre también en su eficacia para la docencia.

Collell se encargaba de ayudar a construir las piezas más complejas y era determinante su visión respecto al tratamiento de la superficie, su decoración, porque el aprendizaje en el taller no era sólo de una técnica, sino de cómo y dónde aplicarla. En este sentido, para quienes se iniciaban en el Taller a mediados de los años 70, en un momento de gran afluencia de alumnos, unos 90 por semana, Collell elaboró unos

álbumes con dibujos de formas cerámicas y patrones ornamentales. Basados mayormente en el motivo universal de la greca clásica, en su versión angular o curvada, y la greca escalonada precolombina, se repiten en combinaciones de dos o tres colores en un juego de simetrías simples o invertidas.

Aunque era exigente y perfeccionista para la manipulación de la arcilla y la aplicación del engobe, también se mostraba abierto a las propuestas de los alumnos en cuanto a la decoración. Primero sugería observar bien la pieza, analizarla en sus componentes geométricos para verla mejor de modo que la forma guiara su decoración, ya que ésta debía 'integrarse', no 'agregarse' a ella.

Y nos estimulaba a dibujar, a no dejar las superficies vacías.

En abril de 1983 escribía:

"Te aconsejaría dedicar todo el tiempo a dibujar, el dibujo es una actividad que debe ser constante porque al dibujar se va puliendo y ajustando; al dibujar, pulir, ajustar, todo ello hecho con la idea de construir y dejando correr la intuición, te resultará un estilo, tu estilo, porque si bien construir es universal, la intuición, la emoción es sólo tuya."

"Y dibuja sin tener en cuenta la importancia del tamaño del dibujo, desligado ya del compromiso y la obsesión por aplicarlo; dibuja libremente, pero dibuja. Aunque sean dibujos pequeños -cuatro líneas bien construidas- o dibujos grandes..."

"Retoca, borra, rectificas, vuelve a empezar y sobre todo guarda todo lo que hagas porque siempre hay algo que podrás aplicar después. Solucionar una decoración si antes no se ha hecho una fecunda siembra de dibujos, es un esfuerzo poco seguro para conseguir un buen resultado porque trabajas a contratiempo y con una obligación impuesta que te distrae de lo esencial".

"Y no olvides nunca construir la intuición". (correspondencia personal, 16 abril 1983)

Las propuestas de decoración debían pasar su supervisión, y esta era la parte más interesante del proceso. Ello no respondía a un afán de control excesivo sino de anticiparnos el efecto final de nuestras propuestas y evitar excesivas rectificaciones sobre la

pieza que la técnica del engobe no admite. Tanto si los dibujos eran originales, escogidos de sus álbumes, o algún motivo extraído mayormente de los libros de arte primitivo o precolombino presentes en su biblioteca, nos hacía viajar alrededor de la superficie de la pieza y entender por qué podían funcionar, o como adecuarlos mejor a una forma tridimensional. Unos dibujos que realizábamos sobre papel, previos a su aplicación sobre la forma cerámica y discutíamos con él hasta aquel "dale, dale..." que certificaba su aprobación o, al contrario, los desestimaba sin disimulo.

Los principios estéticos que regían en el TC buscaban que la decoración respetara la forma, sin forzarla o contradecirla y que el sentido de ritmo, equilibrio, y proporción, unificara el conjunto, unos conceptos fuertemente asentados en la tradición constructiva. Junto con ellos, el sentido plano de la decoración era también un criterio esencial.

"El a b c de todo arte aplicado: decoración plana, integrada, armónica. Partiendo de estas premisas puedes estar segura de que sigues por el buen camino; después puedes divagar ensayar, probarlo todo, pero sin apartarte de estos principios" (comunicación personal, 30 de agosto, 1981).

"Creo que un objeto decorado con perspectiva aérea, o sea, con luminosidad y atmósfera distorsiona la forma, es decir, la agujerea, la fuerza, al no respetar la superficie plana del objeto. De usar la perspectiva conviene que sea lineal, es decir, que la indiquen solo líneas oblicuas, pero que al pintarlas queden como planos de color excluyendo por completo la luz, prescindiendo de las sombras y sus proyecciones" (comunicación personal, 12 de julio 1981).

Y su mirada de pintor recomendaba fuentes de inspiración, a las que él mismo también acudía:

"Te puede servir estudiar los dibujos de autores como, por ejemplo, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Matisse, Gris, etc. y rastrear como construye cada uno, no tanto para hacer una copia fiel sino para fijarte en cómo se sostienen los dibujos, principalmente los ritmos de las líneas" (correspondencia personal, 16 de abril, 1983).

Con su agudo sentido autocrítico, Josep manifestaba que en sus clases<sup>51</sup> no había dedicado suficiente tiempo al dibujo. Sin embargo, la heterogeneidad del

51.- En referencia a la entrevista de O.Larnaudie



Moldes de cartón.



Marcando líneas de nivel con el "pajarito".



Bruñidores.



Bombilla para abombar perfiles y "patita" para ayudar a pegar las bases.



J. Collell. Motivos ornamentales originales. Taller Collell, 1974-75.



alumnado, su bagaje de preparación previa, junto con las habilidades de cada uno excedía a menudo esta posibilidad.

Pero sí reconocía, sobre todo para quienes el dibujo suponía una dificultad añadida, haber enseñado a 'copiar' como un punto de partida para entender mejor el valor plástico de un motivo decorativo y llevarlo, si era figurativo, de lo anecdótico a la forma, a lo abstracto, siempre con el fin de ajustarlo al objeto tridimensional.

Para conciliar la gran diversidad de alumnos e intereses que confluían en el TC, se propiciaba un ambiente de cierto silencio al que la música siempre acompañaba. Se trataba de fomentar la concentración, y una

dinámica de respeto al trabajo y al espacio compartido para evitar que el taller se convirtiera en un mero club social, un aspecto que siempre combatió.

Rigor en la ejecución y prolijidad en el resultado final eran el sello de identidad de las piezas salidas del Taller Collell. Conseguir "aquel punto sutil en el que la manualidad que regía el lento proceso de elaboración se dejara sentir para evitar un acabado excesivamente frío."<sup>52</sup>

Hasta la creación de su propio taller, Collell compartió hallazgos, formulas, procedimientos con otros miembros del Taller Torres-García sobre todo a partir de la existencia de un horno, pero pronto centró su investigación en la confección manual de las piezas y en su particular utilización del engobe bruñido, aspectos ambos que definieron la personalidad del Taller Collell.

En este sentido, fue el primer taller exclusivamente de cerámica que se creó por parte de un integrante del TTG, hasta que años más tarde también Gurvich montó el suyo propio. Si bien empezó su andadura con un único alumno, pronto se fue consolidando un alumnado fiel, cuya asiduidad se expandió, e incluso se heredó a través de generaciones.

Con la creación del TC en 1955, Collell y Carmen emprendieron una aventura en solitario, ya que Fonseca se marchó a Europa y Oriente Medio en 1950, como también hizo Gurvich en 1954, siendo la cerámica su medio de vida en estos años itinerantes.

Después de aprender en la Escuela de Cerámica de La Moncloa en Madrid, Fonseca fijó su residencia en

52.- Alvarez Cozzi. F. Cuestionario, 2016.



G.Fonseca,1954. Engobe y pigmentos.16,8x1,9 cm. Col. particular. Cortesía Guillermo de Osma, Madrid.



J.Gurvich. Torre, 1969. Cerámica. 45x18x18 cm. Cortesía Fundación José Gurvich Montevideo.



J.Gurvich,1954. Cerámica pintada en constructivo. 17,5cm. Galería Oscar Prato, Montevideo.



J.Gurvich. 1954. Pez. Cerámica pintada.9 x 4cm. Procedencia de R.Visca. Cortesía Fundación J. Gurvich, Montevideo.

París en 1953, y vivió vendiendo sus cerámicas. Radicado en Nueva York en 1957, realizó allí sus dos últimos murales cerámicos hasta que finalmente abandonó el barro por la escultura en piedra.

José Gurvich contactó con Fonseca en París, acudió al mismo taller que aquel frecuentaba y hubo un intercambio de conocimientos técnicos como se manifiesta en las piezas realizadas por ambos en 1954. Son cerámicas realizadas manualmente, tienen un gran parecido formal, muestran incisiones y una aplicación plana de color, con o sin bruñir, que recuerdan a las de Collell en estos mismos años. También vivió de la cerámica, primero en Roma exponiendo sus obras en San Marco Galleria y financiando con su venta el viaje a Israel donde continuó su actividad cerámica en el taller de un ceramista inglés en Tel Aviv.

A diferencia del enfoque pictórico de Collell, su obra cerámica se orienta hacia la escultura. Cuando regresó a Montevideo en 1957, sustituyó a Alpuy al frente del TTG y se instaló en la casa de Fonseca que dejó Pezzino. En 1963 con la clausura del Taller Torres-García, se mudó a una casa propia en el Cerro que transformó en vivienda y dos talleres, uno de pintura y otro de cerámica, por el que pasó un alumnado que en algunos casos prosiguió su aprendizaje en el Taller Collell, cuando Gurvich se radicó en Nueva York en 1970. En estrecha relación con sus pinturas, sus cerámicas son figurativas y muestran una predilección por las formas cilíndricas y huecas cuyas superficies modifica o corta, añadiendo o sustrayendo elementos y sin otro color que el del mismo barro. Su gran destreza le llevó también a construir sus formas por adición de pequeños cilindros o 'chorcitos'. Collell recordaba a un hábil Gurvich acudir al Taller Collell para consultar aspectos técnicos que después adoptaría en su propio taller y obra.

Collell desplegó también una intensa actividad de clases en el interior del país, en alguna ocasión de forma gratuita, colaborando en 1958 en la formación del taller de Artes Plásticas de Maldonado, ciudad en la que al año siguiente hizo también su primera exposición con el Taller Collell. Impartió clases de cerámica en la Escuela Rural de Tres Islas en 1959 y en el Taller de Artes Plásticas de Rocha en 1962, así como en el Museo Departamental de San José. En 1965 expuso con sus alumnos en el Centro de Artes y Letras de Salto y en 1967 hizo con sus alumnos una gran exposición en Amigos del Arte, en Montevideo, en la que se mostraron 250 obras y tres tapices a partir de sus dibujos. Al año siguiente y en el mismo lugar se repitió la exposición del TC, en la que participaron 87 alumnos.

En reconocimiento a su labor, el Centro de Arte Cerámico de Buenos Aires le concedió un diploma honorífico en 1970 y en el 2001 la Fundación Lolita Rubial le otorgó el premio Morosoli por su aportación a la cultura uruguaya. Finalmente, en el 2008 y organizado por el Colectivo Cerámica Uruguay recibió el homenaje *Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay*, junto a Marco López Lomba, Tomás Cacheiro, Eva Díaz, y José Gurvich, que se plasmó en la publicación del mismo nombre.

Cuando cerró el Taller Collell en Durazno, Carmen y Josefina Pezzino lo continuaron en un local cercano de la calle Yaro hasta 1991. El papel de Carmen en el TC fue indispensable: su natural empatía no sólo facilitaba el aprendizaje, sino que hacía fluir su vertiente social. Su habilidad pedagógica le llevó también a probar la docencia en la enseñanza secundaria y primaria. En 1956 dio clases en la Escuela n°96 en Belvedere, e incluso hizo una demostración de su técnica en un programa de Montecarlo Televisión.

Más tarde, des 1963 a 1965, enseñó también en el Liceo n°11 del Cerro, al que hizo donación de un horno, pero a medida que se incrementaba la afluencia de alumnos al Taller Collell, su dedicación a él se hizo exclusiva. En el 2000, al hilo de su amistad con el pintor Eduardo Espino, Marta Rolfo y Sergio Viera, les dio también algunas clases de cerámica.

Collell siempre se refería a "nuestra cerámica", y en sus propias obras la mano de Carmen estuvo presente, estirando las planchas, vigilando el secado, o haciendo baldosas en su última etapa, cuando abandonó las piezas tridimensionales por el formato plano. Y siempre, su callada e indispensable labor de atender los aspectos prácticos del día a día, para que el artista Collell pudiera concentrarse en su obra.

### **"Un maestro de generaciones"**

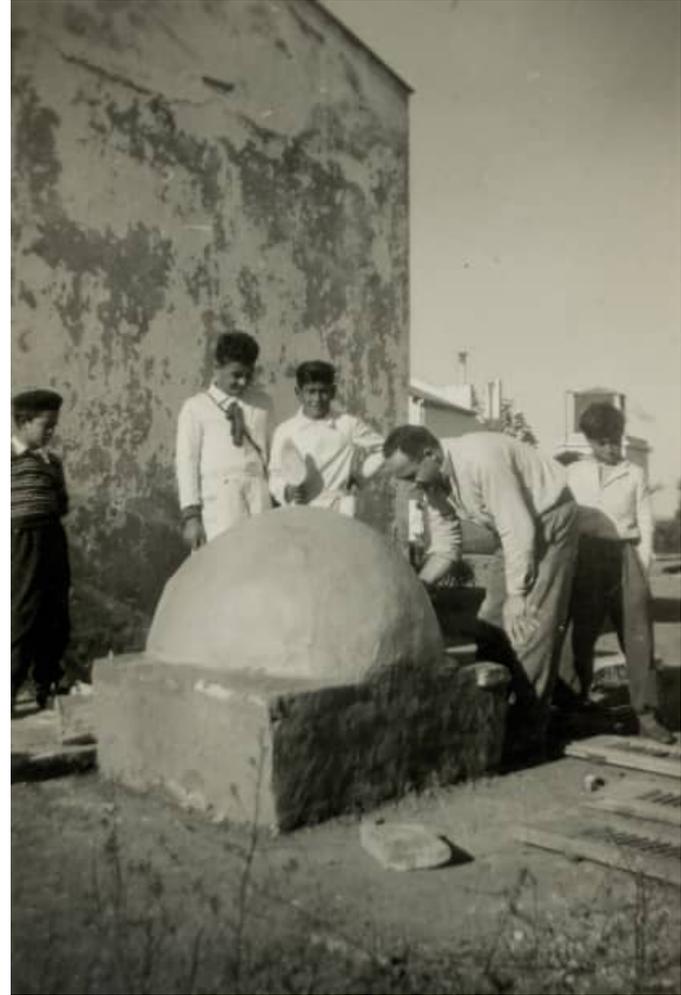
Con estas palabras encabezaba la periodista Rosario Peyrou, la entrevista que le hizo a Collell en el año 2000 y el buen amigo y ceramista Jorge Abbondanza lo llamó también "Maestro de su arte" en la necrológica que le dedicó en 2011.<sup>53</sup>

Des de su inicio en 1955, el Taller Collell acogió a una larguísima lista de alumnos que acudimos a él motivados por expectativas y deseos diversos. Pintores atraídos por una técnica tan cercana a la pintura, también ceramistas deseosos de aprender un pro-

53.- Abbondanza, J. "Adiós al ceramista Josep Collell, un maestro en su arte". El País. Montevideo. Agosto de 2011.



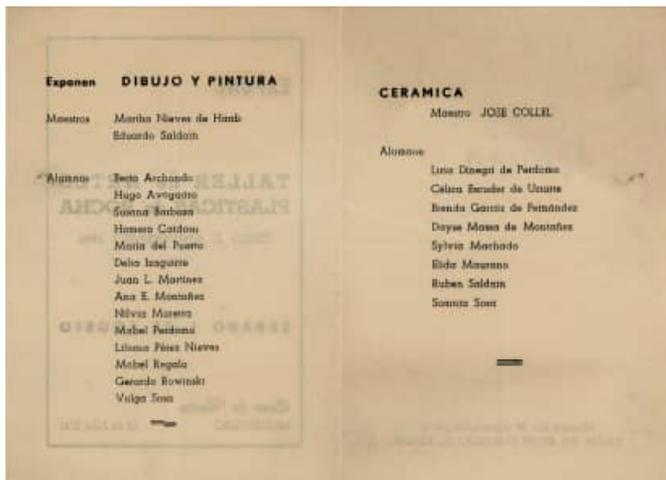
Josep con docentes de la Escuela Rural de Tres Islas. Cerro Largo, 1959.



Collell con alumnos de la Escuela Rural de Tres Islas. Cerro Largo, 1959.



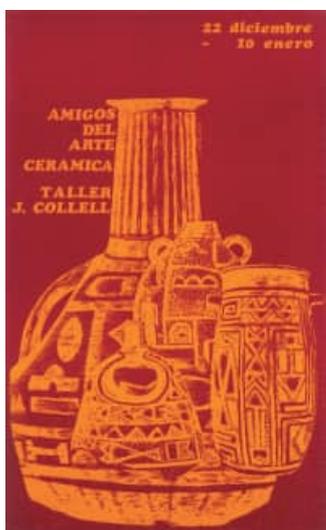
Programa de mano. Escuela de Cerámica de Montevideo, 1965. Salto.



Programa de mano. Taller de Artes Plásticas de Rocha, 1964.



Taller de cerámica. Rocha, 1964.



Cartel. "Exposición Taller Collell", 1967. Amigos del Arte, Montevideo.

cedimiento cerámico nuevo, y muchos otros simplemente seducidos al haber visto y admirado las obras del 'maestro' o del Taller Collell en alguna de sus exposiciones. Artistas que acudieron al Taller Collell fueron entre otros: Norma Calvete, Angelina de la Quintana, Teresa Olascuaga, Leticia Barran, Eva Olivetti, Celeste Núñez, Dora Guidale di Mandirola, Clara Scremigni, Julio Mancebo, Eva Diaz Torres, integrantes también del TTG. Y Hilda Parrillo, Odila Cavo, Marta Langona, Raquel Bocchi, Nora Imaz, Fernando Álvarez Cozzi, Concepción Tané, Maximina Arias, Beatriz Cabezas, Caio Fonseca, Juan Andrés Sapriza, Gerardo Otero, Cecilia Nalbandian, Alvar Colombo, Ana Requena, Liber Colombo, Bárbara Escobar, Elsa Zas, Carlos Iñiguez Bartibas, Ofelia Sacco, Marta Pinilla, Angela Guizzi, Luis Alberto Ospitaleche, Brenda García, Pola Bonilla, Carlos Vernier, Hugo Iturrioz, M.Luisa Pesce, Antonia Polachek, Sonia Sosa, Lidia Costa, Matilde Graña, Yolanda Cabrera y tantos más...

El aprendizaje en el Taller Collell no tuvo para todos la misma significación o el mismo impacto. Algunos montaron sus propios talleres y empezaron a enseñar y difundir la técnica del engobe bruñado, que pervive en muchos talleres, especialmente en Uruguay, aunque puede que el tiempo haya borrado su origen. Algunos de ellos fueron el Taller Arequita, creado por Raquel Bocchi, el Taller Aklekoyen de Beatriz Cabezas o el Taller Imaz.

Otros nos iniciamos en el Taller Collell por la persuasión que su obra ejerció sobre nosotros y, contagiados, aprendimos y adoptamos su técnica del engobe bruñado como un medio de expresión desde el cual explorar nuevos territorios formales. La elección de una técnica artística no es un fin sino más bien un inicio, un procedimiento que escogemos en función de algo que solo entrevemos o intuimos y que nos acaba pareciendo insustituible por cualquier otro medio. Así lo hizo Collell al hallar una técnica cerámica que ya no abandonó.

Josefina Pezzino fue la alumna más joven del Taller Collell. Se integró en él en 1978, en una edad de-



Programa de mano. "Taller J. Collell expone cerámica". Centro Uruguayo de Mercedes. 1973.



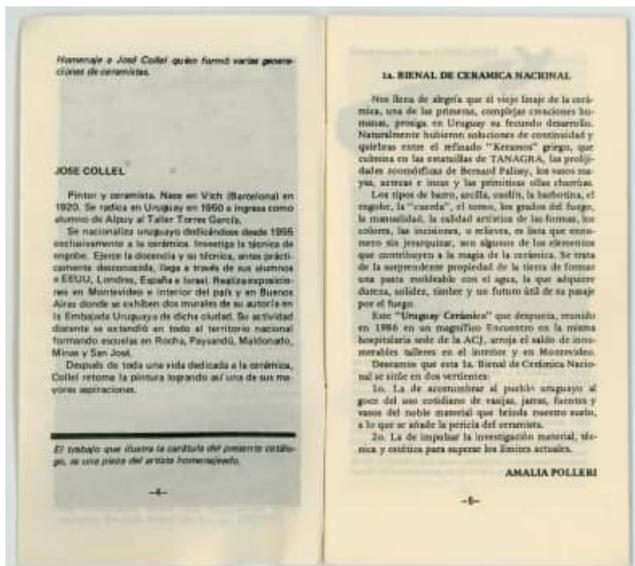
Carmen en Montecarlo TV, ca. 1967.



Taller Collell, 1980. De izquierda a derecha. Josep Collell, Carme Collell Blanco, Ana Milovan, Dr.Clark, Sra. Clark, Marión, Elsa Zas, Carmen Cano, Josefina Pezzino, Gloria Bregman, Ilda Parrillo.



“Uruguay Cerámico. Primera Bialal de Cerámica Uruguaya”. Montevideo, 1987.



Josep Collell. Dibujo de Carmen. Lápiz sobre papel, 1973. 22 x 12cm.



Carme Collell Blanco. Juego de te. 1980. Engobe bruñido. Taller Collell.



Carme Collell Blanco. Pintura alrededor de una forma, 1989. 44x27x7 cm.



Carme Collell Blanco. Tangled up in Blue, 2022. 37x28x11cm.

masiado temprana porqué Collell fijaba la entrada en 16 años, pero era su ahijada y Carmen intercedió por aquella alumna apacible y callada. Permaneció en él hasta su cierre y junto con Carmen continuaron impartiendo clases hasta 1991. Des de 1991 hasta 2001, junto con Martha Pezzino prosiguieron enseñando la técnica del engobe, abriéndose también a otros procedimientos cerámicos.

El engobe bruñido no fue sólo una elección en su obra, sino que lo sigue enseñando en el que fuera el Taller Collell. Actualmente alberga el Museo Casa Collell, que ella dirige y donde, en una generosa y encomiable labor de recuperación de la que fue casa y taller de Josep y Carmen, se conserva y exhibe su colección de cerámica y pintura, junto con obras de otros miembros de la Escuela del Sur.

Lydia Buzio fue alumna desde 1967 a 1969, y ayudante de Carmen cuando Collell se marchó a Europa en 1970. Su obra difundió la técnica aprendida en el Taller Collell por Estados Unidos a través de numerosas exposiciones y sus obras están presentes en varios museos del país. Buscó mantener, como ella decía "el mantra de equilibrio, ritmo y proporción"<sup>54</sup> aprendido en el TC, pero en sus *Cityscapes* tensó el precepto de la estricta bidimensionalidad en la decoración e introdujo un juego visual entre las superficies curvas de las piezas y las perspectivas de los *skylines* de Nueva York, generando una atmosfera enigmática e irreal. En sus últimas piezas la abstracción se abre paso a través de unas obras en las que los planos que las conforman conjugan línea, forma y color en una celebración de vibrante vitalidad.

Lydia fue quién me inició en la cerámica y despertó en mí el deseo de ir al origen, al Taller Collell. El aprendizaje práctico continuó a través de una correspondencia con Josep en la que los consejos y comentarios aprobatorios, críticos, o elogiosos a las imágenes de las piezas realizadas que le mandaba me guiaron, animaron y acompañaron. La calidez del engobe bruñido, su cualidad casi táctil y sobre todo la amplia paleta de color que posibilita son parte de mi fidelidad a la técnica. Mis pasos previos incluyen la realización de pequeñas maquetas con las que empiezo a 'construir' la forma. Me intriga la relación entre su carácter tridimensional y el color, la posibilidad de dar forma al color.

Y quizá su buen quehacer como «maestro» radique en el hecho de que quienes adoptamos su técnica como único medio de expresión, hayamos desarrollado una obra que, tomando cada cual un enfoque distinto, no se parece a la del maestro ni tampoco entre sí.

54.- Clark, G (2012). *Lydia Buzio. Ceramics*.p.12



Josefina Pezzino. Pequeña vasija, 1986.  
Engobe bruñido. 18x16cm. Taller Collell.



Josefina Pezzino. Plato. Copia de Picasso,  
ejercicio de taller, 1981.  
Engobe bruñido. 25cm. Taller Collell.



Josefina Pezzino. Engobe bruñido, 2015. 15x16cm.



Lydia Buzio. Dark Blue Roofscape, 1986. 38x36cm.



Lydia Buzio. VII, 2011. 40,6x35cm.

Fuimos muchos los que tuvimos la oportunidad y el privilegio de aprender en el Taller Collell, pero creo que sería unánime la percepción de haber aprendido no sólo una técnica cerámica sino una actitud hacia el trabajo bien hecho, el valor del detalle y la manualidad y a reconocer los valores plásticos que toda buena obra de arte posee.

## PINTURA EXPANDIDA. LA CERÁMICA DE JOSEP COLLELL

“El ceramista que premedita un color y una forma”

J.L.Borges. *Los justos*.

Josep Collell abordó la cerámica desde una mirada de pintor, en cierta forma se aproximó a ella desde los márgenes. No se consideraba plenamente ceramista<sup>55</sup> porque no había tenido la inquietud de investigar más allá de lograr el mejor soporte cerámico sobre el cual aplicar una técnica propia, la del engobe bruñido, y conseguir que una amplia paleta de color pudiera aplicarse sobre la plancha de barro como si se tratara de un lienzo. Una forma de pintura expandida al objeto cerámico.



J. Collell dibujando. ca. 1952.

55.- En referencia a la entrevista de R. Peyroux.

56.- Berger, J (2011). *Sobre el dibujo*. p.7.

Apunte.  
Lápiz sobre papel.  
Mi viejo y querido  
Cezanne. Dibujo sobre  
una fotografía de  
Ker-Xavier Roussel  
de 1908. 14,5x11cm.



## Dibujar

En su proceso creativo, el dibujo constituía siempre un paso previo, un ejercicio en el cual se sumaban placer, hábito y necesidad. Un borrador que pasaba a limpio en la superficie de la pieza, como el ensayo que precede a la actuación.

Decía John Berger<sup>56</sup> que “para el artista dibujar es siempre descubrir” y añadía que no sólo es importante como registro de lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a seguir viendo. Una forma de descubrir y también de anticipar. Al dibujar se apropiaba mejor del volumen de la pieza, podía conseguir un mejor resultado de unidad, ritmo y proporción, y evitaba excesivas correcciones sobre su superficie.

Recuerdo a Josep siempre dibujando, pequeños dibujos sobre cualquier tipo de papel, trazos de esquemas compositivos de los cuales podía emerger una cierta imagen reconocible en un proceso que iba de lo abstracto a lo concreto, del entramado de la estructura a una concreción figurativa.

Aunque su primer encuentro con la cerámica le había llevado a realizar unos esbozos en los que tanteó formas cerámicas, los dibujos posteriores se centraron básicamente en la decoración de las piezas. Dibujos en los que prueba, tantea y repite los motivos con variaciones de forma o de color. Tampoco desdeñaba la mirada a sus pintores favoritos -Picasso, Cézanne, Matisse-, también la pintura italiana del Quattrocento, a raíz de su viaje a Italia, o Juan Gris- para entender sus estrategias compositivas y formales.



Copia de Giotto. Detalle de El sueño de Joaquín.  
Capilla Scrovegni, Padua. Engobe bruñido. 21x15,5.



Copia de Picasso, 1974. Engobe bruñido. 19,5x18 cm.



Prueba en cerámica. 17x8 cm.



Prueba de color, 1970. 11cm.



Prueba en cerámica, 6cm.



Programa de mano. "136ª exposición del TTG. Collell, Gurvich, Mancebo". 1960, Montevideo.

Y esbozaba, en pequeños trocitos de barro como si fuera sobre el papel, alguna figura o determinadas pinceladas que después aplicaría a las piezas definitivas.

Por ello la historia de su cerámica es también la historia de estos pasos previos. Son dibujos que guarda, a modo de reserva, que se combinan y viajan en el tiempo y se repiten, transformados, cuando una determinada forma les invita. No hay repeticiones exactas de motivos, más bien variaciones que sirven para desplegar diferentes recursos formales.

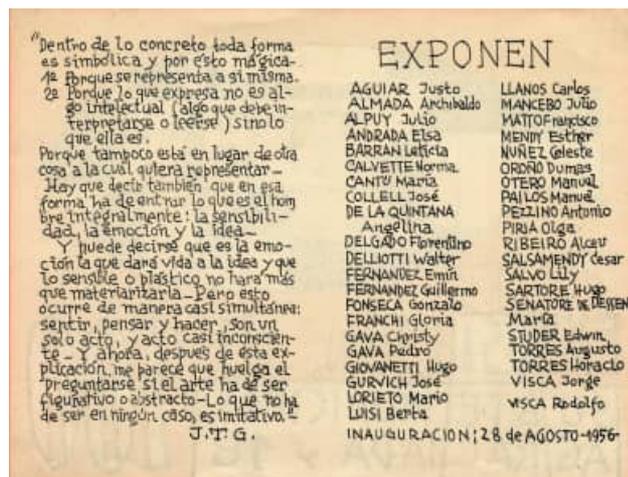
Esta era la parte más importante de su cerámica, la de llevar el dibujo a la forma tridimensional, aplicarlo a su superficie, integrarlo y armonizarlo con ella.

"[...] hemos hecho una pieza grande por el compromiso del que te hablé, ahora falta lo más difícil, decorarla." (correspondencia personal, 5 de enero 1980).<sup>57</sup>

Constituía además una actitud personal, porque incluso en las cartas que mandaba a la familia había siempre una versión primera que pasaba a limpio después.

## La forma

La tridimensionalidad de la forma cerámica no fue para Collell un campo de experimentación. Se mantuvo siempre dentro de los límites de la vasija, del contenedor clásico, que abraza un espacio interior. Ya fuera inspirándose en la cerámica griega, precolombina o



Programa de mano. "100ª exposición del Taller Torres-García", 1956. Subte Municipal, Montevideo.

57.-Tal vez se refería a su última pieza que, a manera de 'pentimento', empezó a lijar de nuevo una vez horneada para borrar lo que no le satisfacía y, tal vez desestimando el encargo, finalmente dedicó a Carmen.

popular, aprovechó al máximo la superficie envolvente que a menudo convertía en un plano pictórico continuo o bien delimitaba claramente la zona del motivo a pintar. Por ello abundan las obras planas, en las que el volumen no interfiere, platos redondos, cuadrados o rectangulares a modo de pequeños lienzos. Configuran sus primeros tanteos en la cerámica y también serán las obras que en mayor número cerrarán su recorrido.

El carácter de pieza única impregna toda su obra, no solo las obras que no prevén una función determinada sino también sus piezas utilitarias, los juegos de café, de vino, o los pies de lámpara. La exquisitez de su acabado, el gusto por el detalle y a menudo el tratamiento individualizado de cada elemento, ya sea a través de un cambio de color, o de un sutil juego en la composición dotan a cada pieza de un completo valor de unicidad.

Torres había tratado la relación entre utilidad y belleza en su libro *Estructura*, un texto que aparece citado en el programa de mano de la 136 exposición del Taller Torres-García, en la que Collell expone cerámicas junto a las obras de José Gurvich y Julio Mancebo.

“[...] Siempre proceder, para fusionar utilidad y belleza, al realizar un objeto cualquiera, hacerlo como si se tratase de una obra de arte: no determinar su forma y color tomando como base la idea de lo que pensamos realizar, sino al revés: dada una materia plástica tratar de hacer un conjunto plástico creado por el ritmo y la proporción y después el objeto [...]”

“[...] Así se llegará a una perfecta unidad en el arte. Para alcanzar esta finalidad, la actitud del artista tendría que ser esta: al tratar de hacer una obra bella, pensar que va a hacer una obra útil; y a la inversa: al tratar de hacer una obra útil, pensar que va a hacer una obra bella sin finalidad útil[...]”<sup>58</sup>

## Un recorrido

Desde 1951 Collell participó con obra cerámica en las exposiciones del Taller Torres-García hasta su clausura, y expuso también junto con sus alumnos en las del Taller Collell. Fueron exposiciones colectivas hasta que en 1977 realizó su primera muestra individual de cerámica en la Gordon Gallery de Buenos Aires. Finalmente, clausurada su etapa cerámica, realizó varias exposiciones individuales sólo con pinturas.

Ya desde sus primeras cerámicas se dibujan tres tipos de motivos que se mezclan y combinan en su obra: el lenguaje constructivo, los motivos geométricos y los elementos figurativos.

Hasta los años 70, la retícula constructiva y los símbolos se alternan con los motivos basados en la geometría, en un juego infinito de simetrías, repeticiones, alternancias y combinaciones de color, inspirados sobre todo en la cerámica precolombina o en el arte primitivo en general, a partir de los libros que, como buen montevideoano, iba adquiriendo los domingos en la feria de Tristán Narvaja.

Y los elementos figurativos, esquemática y ordenadamente presentados, repiten unos motivos: el hombre y la mujer, la casa y los árboles, el caballo, los pájaros, las labores del campo; referencias a un mundo ‘clásico’, donde el hombre se encuentra en armonía con la naturaleza y sus ciclos; tal vez nostalgia de una vida en el campo, en la casa de ‘payés’<sup>59</sup> que le hubiera gustado habitar. La influencia de Picasso vendrá a romper la iconografía de este mundo apacible, e introducirá la inquietud por un mayor dinamismo en las formas y una afirmación más decidida del lenguaje pictórico.

En el recorrido que dibujan sus años de dedicación a la cerámica, las piezas irán aumentando en tamaño, su paleta de color se ampliará en una brillante luminosidad y los motivos figurativos cobrarán un mayor protagonismo en la superficie de sus cerámicas.

Si bien no dejó de pintar y acudir al Taller Torres-García, los primeros años del Taller Collell fueron años de una intensa investigación técnica sobre el engobe bruñido porque fue un hallazgo de largo recorrido. Lograr una mejor composición del barro y perfeccionar el engobe, llevaba a Collell y a algunos de sus primeros alumnos a recorrer los alrededores de Montevideo, no sólo el Pantanoso sino también el arroyo del Molino, junto a Punta Gorda, para encontrar los mejores sedimentos que después limpiarían y tamizarían para probarlos y utilizarlos.

Las piezas de estos momentos son pequeñas, platos, tazas, los primeros juegos de vino, café o te. Y cajitas de base cuadrada o redonda, que Carmen junto con Norma Calvete<sup>60</sup>, se llevaban para vender en Mosca, o establecimientos similares donde podían comercializarse como objetos de regalo. En estos primeros años, los motivos constructivos y los elementos figurativos aparecen muy esquematizados. La paleta de color se restringe al del mismo barro, o se reduce a unas

58.- Citado también en *Universalismo Constructivo*. Lección 37.p.235

59.- Casa en el campo. Payés es una palabra catalana que significa campesino.

60.- Entrevista de Josefina Pezzino a Norma Calvete.2016



Caja redonda, 1957.  
Engobe bruñido. 9x9 cm.



Vaso, 1959. Engobe bruñido y esgrafiado.  
11,5x10 cm. Museo Casa Collell.



Vivienda del Arq. Mario Payssé Reyes, Montevideo. En la parte inferior, juego de té de Collell.

pocas tonalidades bajas, terrosas, muy en la línea de la paleta precolombina, que combina en un juego de tres o cuatro colores y a menudo el esgrafiado dibuja los motivos o contornea las formas pintadas. El mural cerámico (cat.13), ensayado en unos dibujos previos, resume la voluntad de este momento por reducir el motivo a pura línea y distribuirlo ordenadamente en el plano del mural.

Su primer encargo importante vino de la mano del arquitecto Mario Payssé Reyes. En 1953 comenzó los planos para su propia residencia e influenciado por las conferencias y los escritos de Torres, encargó una serie de obras a diferentes artistas del Taller. Ya desde su concepción inicial, el arte estaría presente en cada rincón de la vivienda, y las obras ubicadas en lugares específicos en concordancia con la arquitectura<sup>61</sup> El tapiz tejido por Elsa Andrada según dibujo de Augusto Torres presidía la sala y en el patio de la entrada se encontraba una fuente de ladrillo recortado de Francisco Matto. Varios relieves en ladrillo del propio Payssé y un mosaico de Edwin Studer completaban los distintos ámbitos del lugar.

Collell realizará para él uno de los primeros y más completos juegos de té (cat.10). 20 piezas en total, con motivos constructivos, que adoptan en cada pieza una combinación distinta en un juego de tres colores. Un conjunto en el que cada pieza adquiere un carácter individualizado.

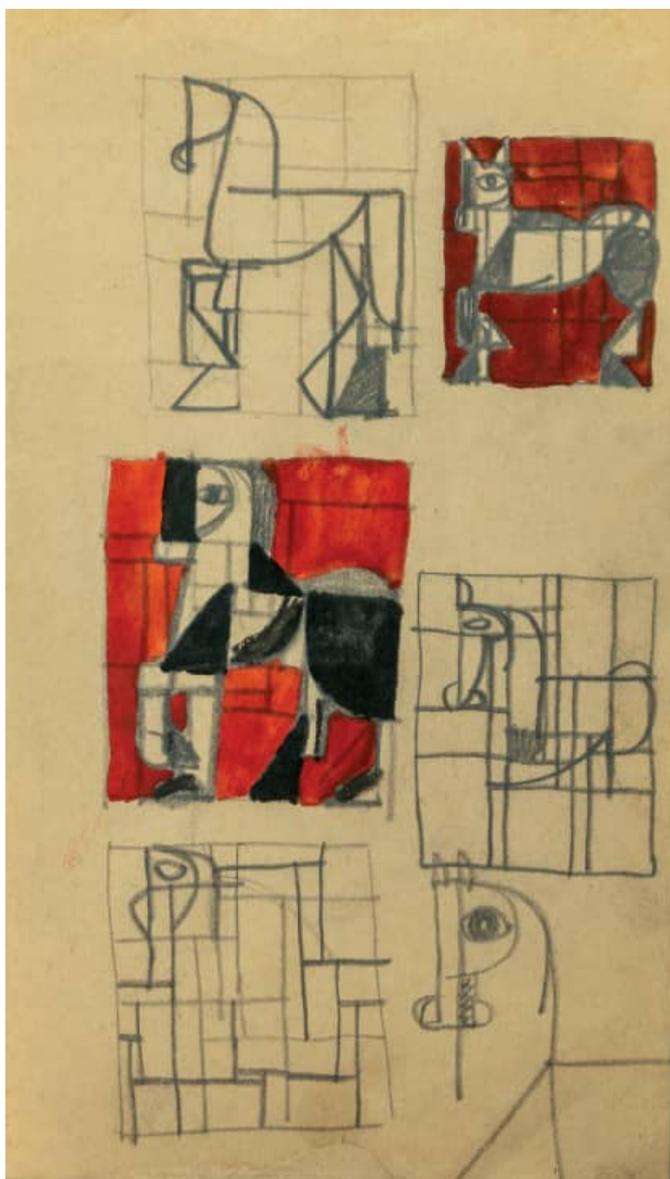
Los encargos de piezas utilitarias se suceden como el juego de café en blanco y negro, de 1959, en cuya cafetera exhibe la figura geometrizada de un caballo, un motivo permanente en su obra, que dibujará en numerosas versiones y será indicativo también de sus cambios de estilo.

## Los años 60

Los años 60 se abren con su participación en la exposición del Taller Torres-García en la New School de Nueva York con un pequeño relieve tallado. Era la primera presentación del Taller en Estados Unidos y los textos de G.Fonseca, J.Alpuy, A.Torres y B.Luisi que acompañaban el programa de mano, exponían la filosofía del TTG.

Serán unos años de producción espléndida; de expansión y consolidación no sólo del Taller Collell, sino también de su obra personal. La ingente demanda de piezas a raíz de las exposiciones y los numerosos encargos le permiten depurar la técnica y explorar con gran versatilidad distintos lenguajes formales: desde

61.- Murales TTG. Museo Gurrich, 2017. Montevideo.



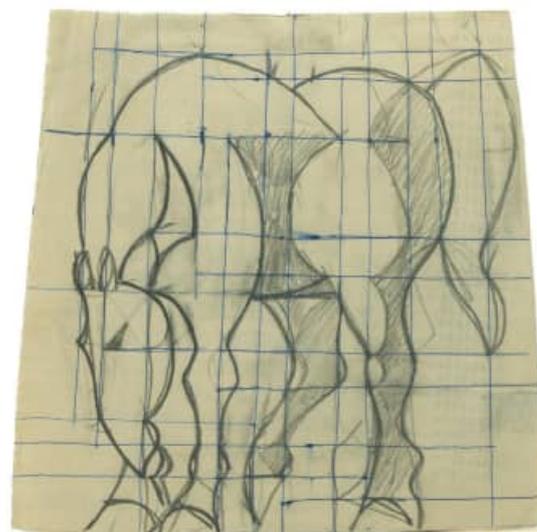
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 22x12 cm.



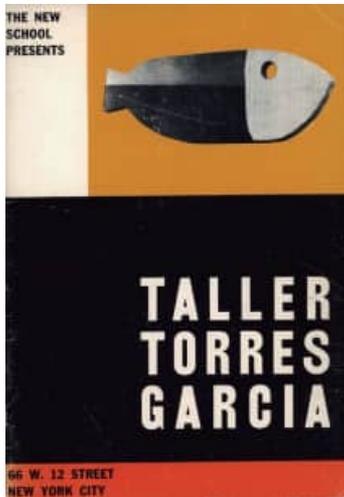
Lápiz y acuarela sobre papel. 10x12 cm.



Tinta y acuarela. 9x11 cm.



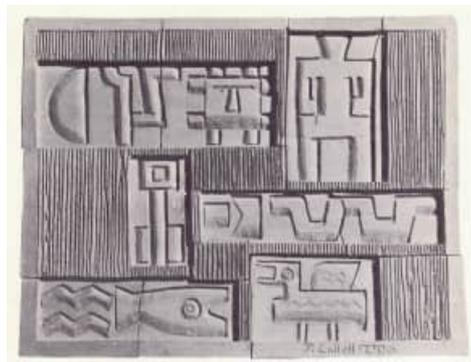
Lápiz sobre papel. 16x17cm.



Programa de mano.  
"Exposición del TTG en la  
New York School", 1960.  
Nueva York.



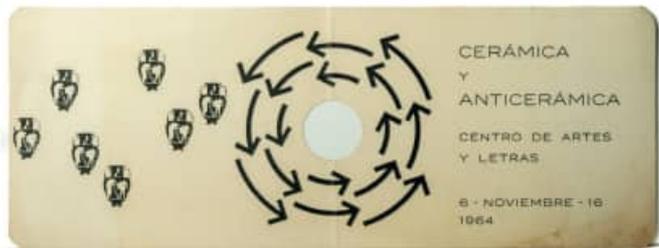
Bol nazca. 8x15cms. Procedencia Col. Collell Cano. Museo Casa Collell.



J. Collell.  
Relieve tallado.  
25,40x20,3 cm.

la linealidad del esgrafiado, hasta una paleta de color que se va ampliando, junto con la aplicación de los primeros difuminados.

El lenguaje constructivo se impone en una gran variedad de formas, tanto en las piezas murales como, particularmente, en las piezas utilitarias: juegos de café, de té, tazas para vino, pies de lámpara. En las vasijas busca y acota el espacio a decorar, con una marcada preferencia por las formas troncocónicas de cuerpo amplio que ofrecen una mayor superficie para pintar. La diversidad en su aplicación queda patente en las cerámicas de 1962 (cat.24) y 1963 (cat.25). En la primera, cuya forma se inspira en las vasijas de asa estribo precolombinas, el lenguaje constructivo rodea la pieza en marcadas franjas horizontales y culmina en su parte superior contorneando la forma. Cinco colores se combinan en una paleta de primarios definida y contrastada. En un juego inverso, en la segunda, los signos flotan y se inscriben ordenadamente en el espacio blanco de la pieza. Un juego de cuatro colores, en una gama tonal baja, exhibe una calidad como de pastel y evidencia las distintas calidades que Collell iba encontrando en la aplicación del engobe. Junto con el lenguaje constructivo, los motivos figurativos en diferentes grados de esquematización y los patrones geométricos llenan la superficie de las piezas o bien se combinan en perfecta unidad, como en la pieza de 1966 (cat.37). Las figuras de un hombre y una mujer se abstraen y geometrizan al máximo, y se funden, o más bien parecen 'tejerse' en la trama geométrica de pequeños rectángulos, fusionando lo abstracto y lo figurativo. La memoria de los tejidos precolombinos, particularmente de la 'cultura Huari', incluso en su paleta de color, parece estar presente en un momento en que sus dibujos se reproducen también en el medio textil.



Programa de mano. Exposición "Cerámica y Anti cerámica", 1964. Montevideo.

Su participación en 1964 en la Exposición *Cerámica y Anti-cerámica*, organizada en el Centro de Artes



Medallón en cobre esmalte. 6,3x6,3 cm.



Cajita de madera con tapa en cobre esmalte.  
Medidas 6x14x12 cm. Museo Casa Collell.

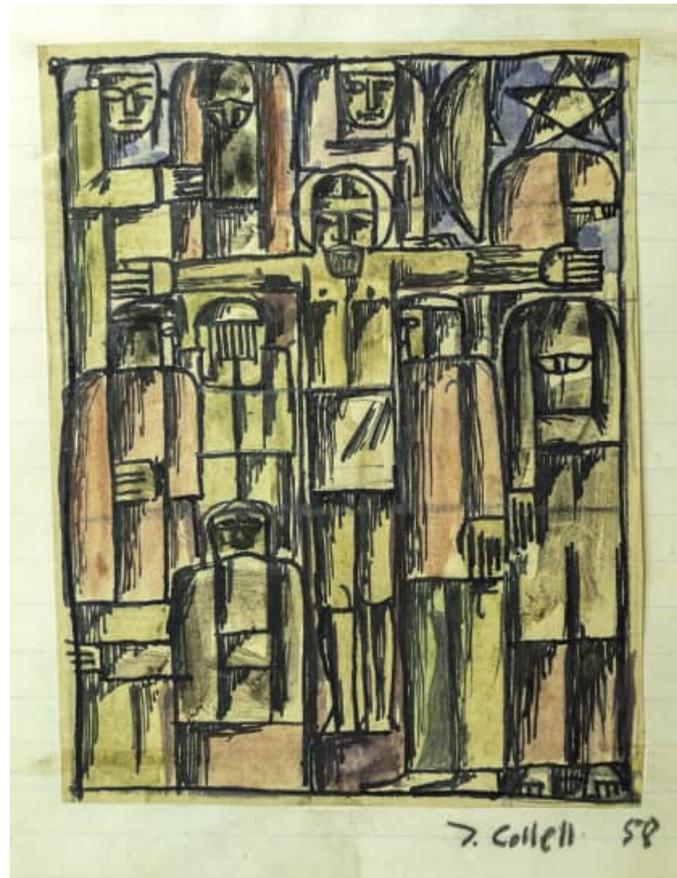
y Letras del periódico *El País*, junto con reconocidos ceramistas uruguayos marcará su visibilidad y reconocimiento como ceramista. En una cuidada presentación de la cerámica como obra de arte, la muestra establecía dos grupos de obras. Bajo el concepto de Anti-cerámica se consideraban aquellas que tomaban el material como medio de expresión, incursionando en el terreno escultórico y el apartado Cerámica apelaba a aquellas que se mantenían dentro del concepto básico de la vasija.

La exposición se diseñó como una puesta en escena de las obras con la intención de sumergir al espectador en una actitud de contemplación. Desde el programa de mano en el que la información de los participantes se organizaba gráficamente alrededor de un agujero circular central sugiriendo el movimien-

to del torno, a la ambientación del espacio mediante una música experimental en base a los ruidos de un taller de cerámica, e incluso los conos de luz focalizando las obras, todo confluía en un mismo objetivo. En la crónica del diario *El País*, M. Luisa Torrens calificó la exposición de memorable.<sup>62</sup>

En una carta a la familia, Josep y Carmen expresan su satisfacción por la exposición y su sorpresa por el éxito de ventas y los encargos comprometidos.

“El 6 del mes pasado, junto con seis de los principales ceramistas de aquí hicimos una exposición que fue todo un éxito. El día de la inauguración fue realmente una invasión de público y Carmen y yo, en cuestión de una hora, lo habíamos vendido todo; la gente se nos disputaba las piezas incluso algunas que había vendido ella las volvía a vender yo, con lo que armamos un “lio de la gran Madon-



Dibujo. Lápiz y acuarela sobre papel, 1958. 15x11 cm.

62.- Torrens, M.Luisa. *El arte como espectáculo*. El País, 16 de nov. de 1964.

na". De felicitaciones y elogios los que queráis. Sinceramente creo que gustó mucho. Lo que expuse fue seleccionado muy cuidadosamente y quedaba un conjunto de mucha unidad y calidad, he de reconocerlo sin falsa modestia.

Esta muestra me ha servido para darme cuenta de que verdaderamente he depurado tanto el oficio como la técnica, las formas se han afinado y la integración de la decoración con la forma va teniendo más unidad. Creo que he dado un buen paso. "(correspondencia familiar, 15 de diciembre de 1964).

A partir de la exposición la afluencia de alumnos crece y los encargos también:

"Actualmente trabajo con unos 45 alumnos, dos días por semana, todo lo que produzco lo vendo, difícilmente puedo guardar 4 o 5 piezas y si lo consigo duran pocos días. Tengo una lista enorme de encargos, y me han invitado a exponer en varias salas de exposiciones.

Bien, todo este reconocimiento lo hemos conseguido de forma callada, solos, buscando, hallando, encontrando, fracasando, aprendiendo, sin pensar en si algún día sería reconocido. Parece ser que este día ha llegado, y por supuesto es satisfactorio y recompensa, pero nosotros seguiremos como cuando empezamos, ya es nuestra condición", (correspondencia familiar, 7 de octubre de 1965).

En 1965 trasladaron la vivienda del Museo Torres García al primer piso de una casa en la calle Juan Paullier. A partir de ese momento, Collell dejará de agregar las siglaas TTG a su firma de las obras cerámicas posteriores.

En 1967 el viaje que realiza junto con sus alumnos a Perú y Bolivia representa el contacto directo, a escala real, con el arte precolombino, que fragmentariamente había descubierto en los objetos de la colección Matto. En sus cartas detalla el impacto que le produce la grandiosidad de la naturaleza, en paralelo a la monumentalidad y laboriosa precisión de la arquitectura de Cuzco; observa también como la huella indígena pervive en las sociedades respectivas y también en el arte, en el dramatismo expresionista de su imaginaria religiosa, donde la tradición indígena se funde con el barroco español. Y en las ingentes colecciones de sus museos confirma su admiración por la cerámica precolombina, particularmente la del período nazca, y también por los tejidos. En un intercambio de obra con un coleccionista siempre conservará un pequeño bol nazca. Ya a principios de los 70 realizó los últimos

juegos de café y con ellos las ultimas piezas decoradas con los signos constructivos y motivos geométricos. También de este momento son las tazas para vino, individuales o como juego, en las que junto a unas escenas de celebración gozosa acerca del vino, se añaden frases escritas a modo de refranes (cat. 48 y 49).

En las últimas piezas de estos años, los motivos figurativos toman mayor fuerza en sus piezas y empiezan a llenar toda la superficie de la pieza. En su forma de aplicar el color aparecen también los primeros difuminados en una elección cromática reducida.

Un buen ejemplo es la pieza de 1969, en forma de cuenco, en la que los sombreados insinúan en las figuras sobre el fondo blanco de la pieza, tiñendo de una cierta atmósfera la escena o el plato redondo (cat.47) con un motivo similar, aunque con un lenguaje formal distinto.

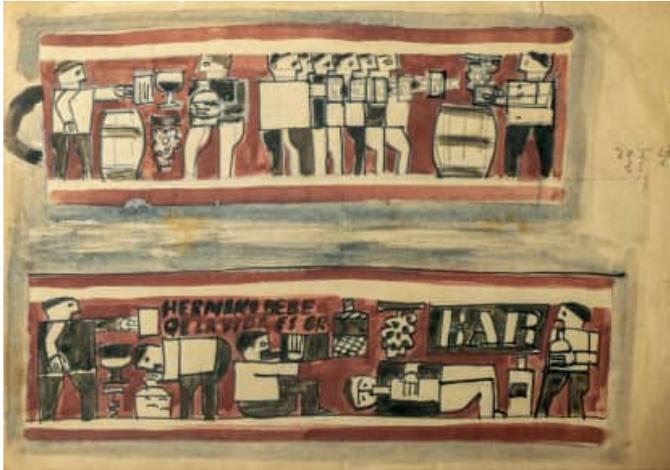
Ya a mediados de la década empieza a aflorar con fuerza la influencia de Picasso, la admiración hacia su obra. El desgarro y el dramatismo de las formas del Guernica se perciben en el plato con caballo de 1964 que, en una contorsión dramática, llena por completo el espacio de la forma. Su influencia marcará las primeras cerámicas de la década de los 70 (cat.28).

## Otros medios, otros temas

El empuje que conoce su cerámica en los años 60 se completa con la incursión en otros medios, como el tapiz y la técnica del esmalte sobre cobre. La gran efervescencia hacia el arte aplicado que había encontrado a su llegada al Taller le había contagiado también.

Delma Cola de Firpo teje un gran tapiz a partir de sus dibujos que se exhibe en 1966 en la *Exposición de Artes Aplicadas* en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural en Montevideo (cat.40). La traslación de la pintura al medio textil continuará con los bordados de Carmen sobre dibujos de Collell, como ya había realizado el grupo MACROTIMA con los de Torres en el Taller Torres-García.

El metal había sido un material presente en el Taller ya a mediados de los años 40, primero en piezas pequeñas de adorno personal hasta obras de mayor tamaño en acero y hierro aplicadas a la arquitectura. Probablemente la creación del *Sótano Sur* en 1956, un taller creado por el forjador Arquibaldo Almada, junto con Gastón Olalde, los hermanos Visca, y Carlos Llanos, suscitara la curiosidad de Collell por probar el cobre esmalte, un arte del fuego también, sobre el cual aplicar sus dibujos, en estos años de expansión de su pintura a otros medios.



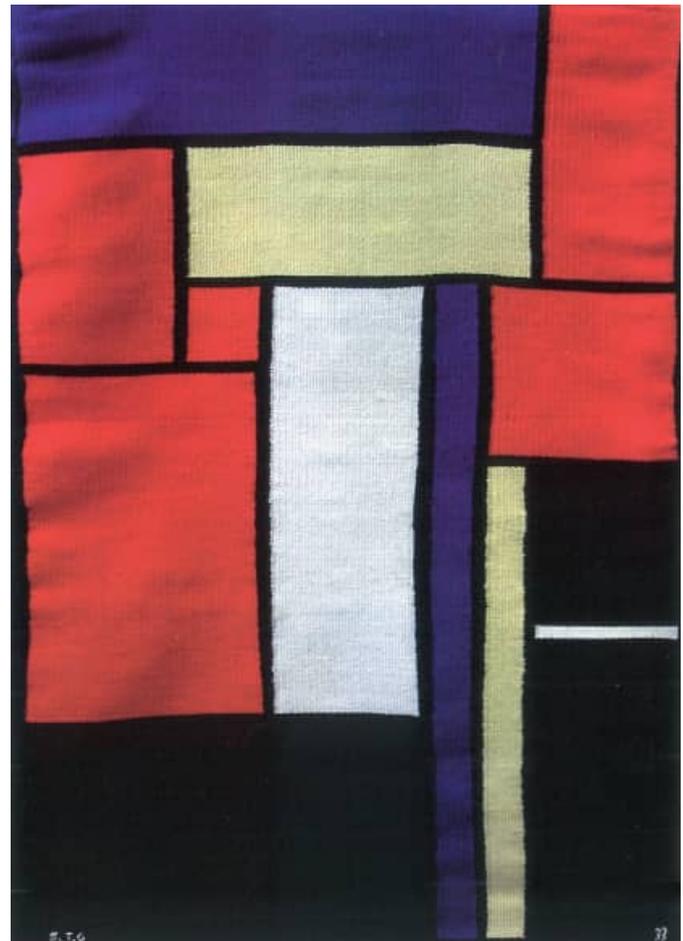
Dibujos preparatorios. Juegos para vino. 19x27cm.



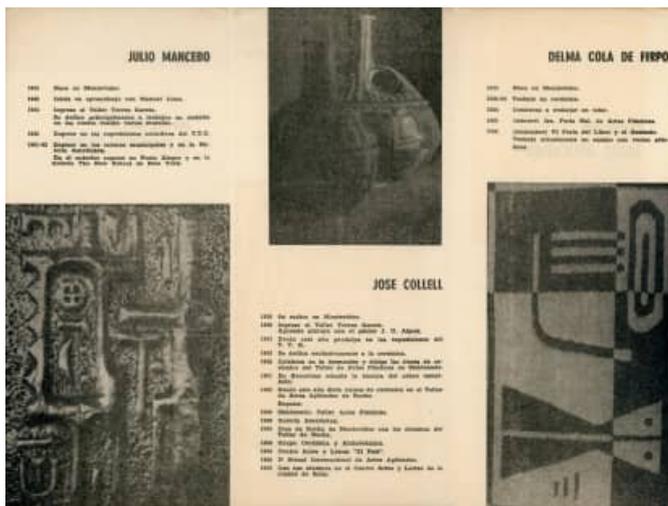
Pequeña jarra, s.f.  
Engobe bruñido y esgrafiado. 20 cm.



Cuenco, 1969. Engobe bruñido. 17x25 cm.  
Colección Julio Buzio, Montevideo.



Carmen Cano. Bordado en lana sobre un dibujo de J.Torres-García de 1933. 104x72 cm.



Programa de mano. "Exposición Artes Aplicadas". Centro Uruguayo de Promoción Cultural. 1966. Montevideo.

Collell ensayó primero la técnica y el material en piezas pequeñas, medallones y colgantes, o combinadas con elementos cerámicos, a modo de ejercicio previo para formatos mayores. La única obra de esmalte sobre cobre en tamaño mural toma el tema de Cristo en la cruz rodeado de discípulos que repetirá en un mural cerámico posterior (cat. 46).

La temática religiosa recorre puntualmente su obra y responde mayoritariamente a encargos. Confluyen en ella la educación recibida en aquella *Ciutat dels Sants* de su infancia, y también la amplia iconografía religiosa presente en la pintura occidental.

Su tratamiento del tema experimenta distintas soluciones formales desde los dibujos geometrizados de finales de los años 50, en los que parece pervivir la memoria de las imágenes del Cristo en Majestad románicas presentes en el Museo Episcopal de Vic, hasta un tratamiento más naturalista. La mirada a la larga tradición de la pintura religiosa planteaba una invitación y también un reto al Collell pintor.

Como otros miembros del Taller también aborda el formato mural para espacios exteriores. En coautoría con Manuel Otero realizan el esbozo que Collell transformará en un mural cerámico para la casa de Mario Lorieto.

## Los años 70

En 1970 Collell viajó a Italia y a España. Visitó en la Toscana, Florencia, Asís, Arezzo, Siena, y también la ciudad de Roma. Su diario de viaje son las cartas que fue mandando a Carmen en las que anota y comparte sus impresiones. Si su viaje anterior le había sumergido en el arte precolombino, ahora el pintor Collell contempla la historia de la pintura occidental. Los comentarios sobre los valores plásticos de las obras que aprecia son indicativos de sus propias aspiraciones pictóricas. Admira la belleza y la energía de la ciudad de Roma y le impacta la fuerza comunicativa del Moisés de Migue Ángel, pero le atrae también la delicadeza del llamado Trono Ludovisi, el bloque de mármol de época griega, en una de cuyas caras se representa esculpido en bajorrelieve el nacimiento de Afrodita que valora por su serena plasticidad. El paisaje de la Toscana, sus ciudades y la pintura del Quattrocento le cautivan. Y a medida que visita los museos va destacando los valores que aprecia en sus pintores preferidos: observa la calidez y entonación del color en la obra de P. Ucello, el inicio de una pintura de la luz en la obra de Masaccio y en la obra de Giotto anota como un delicado sombreado le permite salir del hieratismo románico y dotar a sus personajes de movimiento, sin perder el sentido del ritmo y del equilibrio en sus planos de color. En Ravenna admira la luminosidad de

los mosaicos bizantinos, sus verdes y azules, y capta una Venècia donde se ya se palpa Oriente. Y en Arezzo, se rinde ante la pintura de Piero della Francesca:

“Es el pintor de las reglas y la medida, un clásico con mayúscula tiene un misterio enorme, pero un misterio que sale de una justeza en todo, del equilibrio, del sentido de la forma, del color, y la distribución de planos, todo es sereno, equilibrado, y tiene misterio.”(correspondencia con Carmen, Arezzo 17 de junio de 1970)

Captura su viaje a Italia en algunas piezas de este mismo año y, para una de ellas tantea en una pequeña muestra, la técnica, pinceladas y gama de color a utilizar. Es un cuenco cilíndrico, desnudo, que le ofrece un plano pictórico continuo en el que los elementos figurativos emergen a través de una cuadrícula sutilmente esgrafiada que le sirve para ordenar pequeños planos de color a los que, a la manera puntillista, se sobreponen pinceladas en un juego de ‘color sobre color’ que exhibe una paleta más amplia, luminosa y contrastada (cat.53).

Si bien la pieza es un homenaje a la pintura italiana del Quattrocento, los primeros años de esta década están dominados por la figura de Picasso.

## El pintor

Su insistente mirada a Picasso empieza a desvelar una cierta crisis respecto a la cerámica y, en realidad, apunta a un replanteamiento de la propia pintura para hallar su propia voz. Empieza a dibujarse en él, aquel “ser cada uno lo que es”, como lo definió Torres; la necesidad de ir más allá de las enseñanzas del Taller que buena parte de sus integrantes experimentarían en algún momento de su recorrido artístico.

En esta búsqueda, el pintor desea reafirmarse, mirando y estudiando a otro pintor. Se inspira en las obras de su período de Antibes en las que, atraído por el Mediterráneo y su mitología, Picasso introduce los motivos de centauros, ninfas y faunos bailando y tocando la flauta en unas escenas de marcado hedonismo, así como el tema de la taumomaquia que desarrolla sobre todo en su cerámica. También Picasso la aborda desde una mirada pictórica y convierte la forma tridimensional en un lienzo cuya superficie puede expandirse a sus asas o cuellos. Así lo planteará también Collell en la pieza de 1974 (cat.62) donde las figuras femeninas ocupan todo el espacio desde la base al cuello arqueándose con la forma. Veía en Picasso la fuerza que también apreciaba en Goya, “aquel que nos enseñó a pintar”, decía.

Su mirada a la pintura de Picasso, y su inspiración

en él, serán el puente que le permitirá ampliar la paleta de color y buscar otro enfoque a su cerámica.

La preocupación por la propia obra y en particular por el dibujo se hace patente ya a mediados de los años 70, cuando escribe:

“Trato de equilibrar las limitaciones y las posibilidades, y sigo con la pintura y el dibujo en el tiempo que me deja la cerámica. De momento, hago esbozos, ideas, intentos, procuro dar más fuerza, más justeza a la construcción del dibujo mediante estructuras y ritmos bien firmes, pretendo que todo quede sólido y de una unidad sin fisuras. Lo que me resulta más difícil de captar es que todo funcione en relación con el resto, que la mirada corra sin ningún obstáculo por la superficie del dibujo y que cada línea, en sus diferentes direcciones y formas tenga un valor propio y al mismo tiempo esté íntimamente ligada al total de las otras.

Porque hay una pintura que viene de la luz, de lo que podemos ver a causa de un fenómeno lumínico, pero hay otra que viene de todo un proceso de mediciones y relaciones matemáticas o geométricas, y que, por venir de lo abstracto, matemático o geométrico, al aplicarlo a lo figurativo, imagínate las combinaciones infinitas que te permite” (correspondencia personal, 18 de mayo de 1975).



Mural cerámico, s/f. Engobe bruñido. 95x85 cm. Colección particular, Montevideo.

Su insistencia en la construcción, en armar y medir la estructura, no anula el deseo insistente en sus cartas de:

[...] ordenar lo inconsciente, lo intuitivo, de ir hacia aquello que nos arrastra intuitivamente,



Mural cerámico, 1966. Engobe bruñido. 160 x 60 cm. Colección Ponce Calvete. Montevideo.



Josep Collell y Manuel Otero. Boceto para un mural cerámico, 1965. 194x140 cm. Colección Familia Otero, Montevideo.



20 años del Taller Collell. Bajo relieve, 1975. 9,5x4,5 cm.

porqué es ahí donde arranca toda la verdad del arte, cuando sale de lo más profundo de uno y no tiene explicación, es como la transición auténtica de uno mismo al objeto" (correspondencia personal, 31 mayo 1987).

En 1976 trasladaron su vivienda y taller a la calle Durazno esquina Yaro.

Antes de su traslado celebran los 20 años del Taller Collell realizando una serie de pequeños relieves cerámicos con un motivo decorativo diferentes en cada uno.

La proximidad con la vivienda del pintor Guillermo Fernández reforzó sus lazos de amistad y a su vez potenció un intercambio de pareceres sobre la pintura. Es fácil imaginar las largas conversaciones con Guillermo, la escucha atenta y silenciosa de Josep y el entusiasmo de un Guillermo torrencial, apasionado

por transmitir, como gran conversador y maestro que era, su estudio de los grandes maestros, su capacidad para descubrir las estrategias formales escondidas tras sus pinturas. El contacto con Guillermo se traduce en una revisión de la propia obra y en unos dibujos en los que se ensayan composiciones, entramados lineales alejados de los esquemas reticulares del lenguaje constructivo.

Años más tarde, escribe:

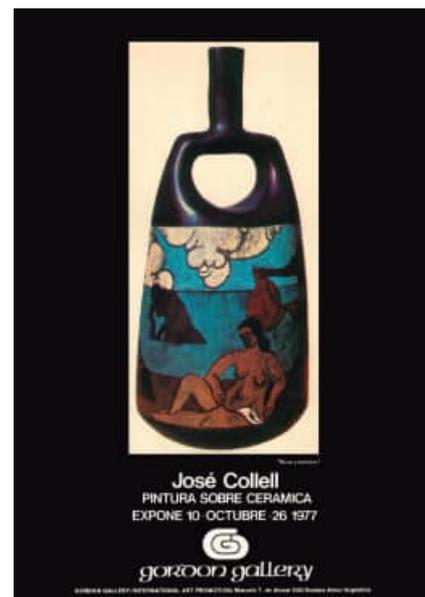
"Después de una larga conversación con Guillermo, y de haberlo reflexionado bien, de buena gana he borrado un montón de cuadros, nada que decir, estaba mal encaminado" (correspondencia personal, 19 de enero de 1995).

Tal vez al replantearse la propia obra, se aplicaba a sí mismo los consejos que, en 1989, me formulaba en una de sus cartas:

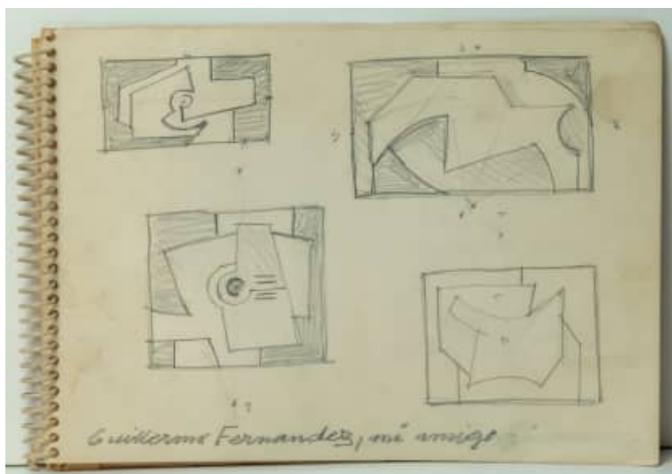
"No dejes nunca de crearte problemas, ni te hagas trampas al solitario en cuanto se refiere a la cerámica y, sobre todo, autenticidad." (correspondencia personal, 11 de enero de 1989).

A partir de mediados de los 70 los motivos en las piezas se amplían, el pintor busca todo el espacio posible y retoma temas figurativos que se traducen en lenguajes formales diferentes.

En 1977 expone en la Gordon Gallery de Buenos Aires. La exposición se anuncia como *Pintura sobre cerámica* y titula la obra representada en su programa de mano, *Ritual y bañistas*, como si fuera un lienzo. En las piezas presentadas el lenguaje figurativo invade la



Cartel de la exposición. Gordon Gallery. 1977. Buenos Aires.



Lápiz sobre papel. 17x23 cm.

superficie de las piezas y la dimensión de las figuras parece querer escapar de la forma, en una tensión que reafirma su voluntad pictórica. Serán sus últimas cerámicas tridimensionales.

A partir de la exposición, su cerámica se reduce a obras planas, platos redondos o cuadrados, en un formato ya cada vez más cercano al lienzo.

### Las fuentes de Buenos Aires

En 1980, Mario Payssé Reyes le encarga los plafones murales de tres fuentes para el edificio de la Embajada de Uruguay en Buenos Aires. En los dibujos previos ensaya diferentes posibilidades de color, teniendo en cuenta el lugar donde se ubicarán y adaptando la gama cromática a este propósito (cat.75, 76, 77).

El encargo se traduce en unas 300 baldosas, 100 por cada mural. Un trabajo a cuatro manos que realizará con la colaboración de Carmen. En diciembre de 1980 escribe:

“Carmen mostró al arquitecto dos de los tres proyectos y quedó tan entusiasmado que manifestó que estos trabajos le prestigian a él, lo cual me alegra mucho. En realidad, es el trabajo que me he tomado más en serio. Siempre he hecho el esfuerzo de ser lo más objetivo posible y que las soluciones vengan del conjunto de la obra en sí y no de mi gusto personal, no es algo fácil, pues el diablo del conformismo siempre está presente. Cada proyecto ha sufrido cantidad de modificaciones y retoques, los he observado detalle a detalle, he hecho innumerables cambios y combinaciones hasta que me ha parecido que ya no había nada más a modificar.



Lápiz sobre papel.  
19x17 cm.

Ahora estoy estudiando el proyecto de la tercera fuente, tengo ya la idea, ahora he de desarrollarla, y pienso trabajar de la misma forma que en las otras.

Ya hemos preparado la pasta para las baldosas, unas 100 para cada fuente, y he comenzado a hacer los moldes para cortarlas, ya que son diferentes para cada una.” (correspondencia personal, 7 de diciembre de 1980).

Los motivos figurativos se traducen en un lenguaje formal de rotunda simplicidad. Los colores se reducen a gamas de dos, tres, máximo cuatro colores y se aplican de forma plana, con algún sutil difuminado solo en uno de ellos. Su efecto como murales despliega una sintética unidad. Serán definitivamente el enlace con su obra cerámica posterior y finalmente con su pintura sobre lienzo.

Al año siguiente, una vez colocadas, manifiesta:

“Vistas en su lugar y en posición vertical, imponen respeto, creo que la composición es sólida y el conjunto queda bien equilibrado. Cuando se hace algo para un lugar determinado, es ahí donde se valida el resultado. Y estoy contento. Pero lo importante es que como murales quedan como tales, no son cuadros ampliados, sino que son pensados para aquello que han de servir y el resultado está logrado.” (correspondencia personal, 30 de agosto 1981)

Después de los murales, va abandonando su dedicación a la cerámica. A partir de este momento los dibujos se multiplican y su cerámica se reduce al formato rectangular de baldosas que él mismo enmarca como auténticos cuadros.



Ritual y bañistas. Dibujos preparatorios, 1976. Lápiz sobre papel. 31x47 cm y 33x48 cm.

En agosto de 1983 escribe:

“Hace mucho tiempo que no hago piezas. Desde que hice los murales para las fuentes de la embajada desistí de los volúmenes para dedicarme a las baldosas; descubrí que se ajustaba mejor a mi gusto y sentir porque me acercaba más a los problemas de la pintura, ya que pintar sobre cerámica no es lo mismo que pintar al óleo; la técnica y los materiales me limitaban, la expresión estaba demasiado supeditada a aquello que el material te permite hacer y el resultado no es directo, la última palabra la tiene el horno y en cuanto al color te puede cambiar la idea original. Lo miro desde el punto de vista de la pintura que es lo que siempre he mantenido al adoptar e investigar la técnica de nuestra cerámica, pero si hasta ahora me había servido ahora encuentro que

me limita. Quiero ir más allá y por eso he vuelto a coger la paleta y los óleos y he empezado a pintar otra vez y he de decirte que estoy muy entusiasmado, puesto que poco a poco pueda que llegue a descubrir mi personalidad.

Si bien el TTG nos enseñó un buen camino, como toda escuela a la larga también te limita, te enajena, y puedes caer en trabajar sólo por recetas; está claro que cada uno ha de hacer su propio estilo según su sentir y concepto. Y aprovechando lo bueno y concreto que aprendimos en el Taller, quiero intentar si, con lo que pueda poner de mi parte, este estilo aflora; pienso que tengo algo que decir, siento que puedo llegar a expresarme por mis propios medios. Sé también que no será fácil y menos para mí que me arrastra poderosamente la obra de Picasso, pero pienso que, si de momento caigo en su influencia, estando atento puedo ir decantando lo que me viene de fuera para quedarme sólo con todo aquello que es mío; debo conseguirlo trabajando mucho y estoy no sólo dispuesto a ello, sino que siento la necesidad de aceptar este reto” (correspondencia personal. 13 de agosto de 1983).



Retrato de Carmen, 1988. Lápiz sobre papel. 43x35 cm.

En diciembre de 1985 clausura el Taller Collell para dedicarse a la pintura. Remodela el antiguo taller de cerámica para que la pintura habite todo el espacio. Las frases de artistas que admiraba –Cézanne, Picasso o Matisse– le acompañarán en forma de notas pegadas a los estantes de su nuevo taller:

“Lo que yo capturo contra mi voluntad, me interesa más que mis ideas” (Picasso)

“Todo consiste en hallar la expresión de lo que uno siente, en organizar las sensaciones den-



Vasija

Documentación gráfica  
de algunas de las cerámicas  
presentadas en la exposición  
*Pintura sobre cerámica*  
en la Gordon Gallery  
de Buenos Aires  
y algunos de sus dibujos  
preparatorios.



Lápiz sobre papel. 46x37 cm y 46x39 cm.



Vasija. Engobe bruñido, ca. 1977.

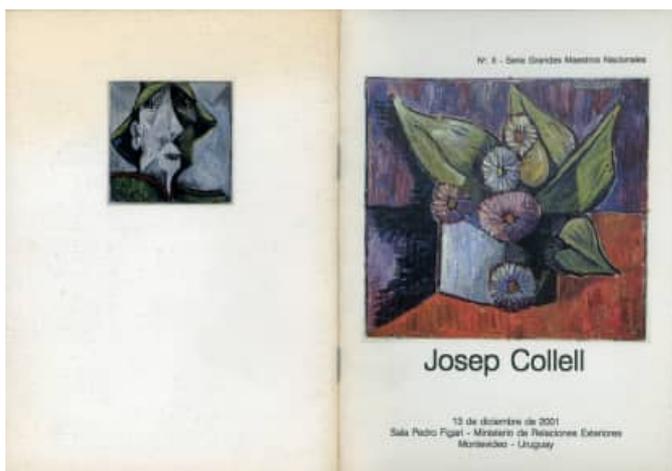




Parafraseando a Goya. Lápiz sobre papel. 19x22 cm.



Dibujo. Lápiz, acuarela, gouache sobre papel. 21x15 cm.



Portada del catálogo de la exposición "Josep Colléll", 2001.

tro de una estética personal." Cézanne)

"Quien realmente tiene cosas que decir, está empujado por una emoción que lo lleva a hacer su obra." (Matisse).

Se cierra así un círculo que empezó con la pintura en su ciudad de origen y finalmente vuelve a ella en un retorno anunciado.

El papel que su cerámica había desempeñado en el marco del Taller lo expresó Guillermo Fernández, haciéndose eco de la opinión generalizada entre sus integrantes:

"[...] Yo diría que fue una de las cosas de más éxito que hubo en el Taller Torres-García como aporte. El inventó una manera de hacer las formas, de usar el color, armó una paleta inmensa, consiguió que lo que iba al horno diera exactamente con lo que él quería."<sup>63</sup>

A partir de este momento se inicia un período nuevo y paradójico al mismo tiempo, porque lo acomete como si fuera un territorio todavía por descubrir cuando nunca había dejado de pintar. Retoma los temas tradicionales de la pintura: el bodegón, el paisaje, la figura, que apuntala sobre una armazón estructural que le permite sintetizar el motivo y desprenderlo de la imitación.

Siempre manifestó que el artista debe mantener un cierto punto de ignorancia o de ingenuidad al abordar su obra en una actitud de permanente aprendizaje. Y en esta nueva etapa creativa, el entusiasmo y también las dudas, se manifiestan con desnuda honestidad en sus cartas o en las notas que a modo de reflexiones en voz alta cuelga en los estantes del taller o acompañan a veces con marcada ironía algunos de sus dibujos, como cuando parafrasea a Goya.

"[...] la pintura es algo en lo que no puedes meterte a medias, pintar es algo complejo e intemporal, o estás en ello o fuera, sin otra alternativa y, si estás, es para siempre, cada día, cada hora, cada minuto, cada segundo, siempre, siempre, siempre... sea con los pinceles en la mano o pensando sobre los problemas que a cada minuto te plantea [...]" (correspondencia personal, 4 de diciembre de 1983).

"[...]Todavía me dejo llevar inconscientemente por lo imitativo. Aunque reconozco que he ganado en una mejor entonación y he mejorado en lo plástico, no me pasa lo mismo en conseguir lo abstracto; parecería que estoy incapacitado para pasar del tema a la forma y al final

63.- Fernández, G (2000). *Josep Colléll es único*. Montevideo. El País, 8 de diciembre.

sobresale el tema y sé que no he de ser así, y este problema me lleva a tener que luchar, no hay escapatoria, es una lucha de lo racional con lo innato y así....

¡Josep, porqué te metías en ello...! [...]” (correspondencia personal, 14 de septiembre 86).

Colgada en uno de los estantes de su taller, la nota del escritor catalán Josep Pla, debía actuar como recordatorio y advertencia oportuna. “El tema en pintura será un simple punto de partida, un pretexto inicial subordinado constantemente a las exigencias de la plástica”.

“[...] Desde la primera línea ya estoy emocionado. A veces los pintores hacen literatura diciendo que se inspiran porqué han visto las nubes. No, lo que debe emocionarte es como una línea hace vivir a otra, la entonación entre un color y otro. La pintura es un misterio: además de lo que uno puede aportar, tiene una vida propia.”<sup>64</sup>

En una de sus últimos dibujos se lee “Uno sabe más o menos hasta donde se llega en la pintura, lo que no sabe muy bien es cómo”

Sus últimas exposiciones presentando pinturas fueron ilusionantes y alentadoras para él porque pudo hacer una selección de obras que le satisfacía. Expusimos juntos en la Galería Susany de Vic en 1994, en el que fue el último reencuentro con su ciudad natal. Al año siguiente expuso en la Galería Montcada de Barcelona, en 1999 en el Museo Mazzone de Maldonado, y finalmente en la Sala Figari del Ministerio de Relaciones Exteriores en el 2001. El prólogo de su catálogo se abre con una nota del amigo Guillermo Fernández en la que destaca la relación entre el pintor y el ceramista, dos vasos comunicantes en estrecha relación para “una obra sobria y sintética.”<sup>65</sup>

En realidad, el cruce entre pintura y cerámica había nutrido a ambas: la visión pictórica le acompañó en el viaje técnico y conceptual hacia la cerámica, mientras que ella le condujo a una siempre anhelada síntesis formal.

Su carácter reservado y discreto le mantuvo en un perfil bajo, particularmente en sus últimos años después de clausurar el taller de cerámica. Lejos de la presión por vender, le importaba y agradecía la opinión de los amigos pintores sobre su obra, aunque prefería dosificar los elogios y dejar que fuera el tiempo su auténtico juez. Él mismo tardaba en añadir “propiedad” a las obras que consideraba mejor logradas o sencillamente las borraba como hizo con algunas de las exhibidas

en la Sala Figari, según anotó en uno de sus catálogos. Comprometido siempre con un trabajo que construía con lentitud y rigor, no se consideraba dotado de gran talento porqué detectaba con afilada, y tal vez excesiva, autocrítica los puntos débiles de su pintura, su tendencia a lo imitativo y reconocía su esfuerzo por llevarlo a la abstracción. Conocía bien sus límites y luchaba por traspasarlos, aunque tal vez como George Braque afirmaba: “El progreso en arte no consiste en ampliar sus límites, sino en conocerlos mejor.”<sup>66</sup>

En un último comentario acerca de su pintura manifestaba “pinto, pero borro más”, mientras sus dibujos seguían creciendo en número, cada vez más pequeños en dimensión, más inmediatos, en un ensayo constante.

Siguiendo un camino inverso al que llevó a un joven Joaquín Torres-García a emigrar con su familia desde Montevideo a Mataró para descubrir en Barcelona su vocación pictórica, Josep Collell llegó a Uruguay desde Cataluña habiéndose iniciado ya en la pintura y su ingreso en el Taller Torres-García le convirtió en mejor pintor y excelente ceramista. En su obra redefinió y ensanchó la tradición del engobe bruñido, la técnica propia de la cerámica precolombina, y lo transformó en un medio a partir del cual abordar una estética propia que la influencia de Picasso situó en una órbita mediterránea por su temática y por una amplia, cálida y luminosa paleta de color. Por ello, dos mundos habitan en ella: la tradición amerindia y la figurativa mediterránea, en una fusión singular y única.

Como “ceramista que premedita un color y una forma”, su obra cristalizó en una cerámica espléndida. En su quehacer creativo como artista, su actitud modesta, sintonizaba con la sinceridad del mismo Braque cuando afirmaba “No obro como quiero, sino como puedo.” Si bien a todo artista le mueve siempre la secreta esperanza de poder llegar a obrar como quiere, celebremos pues que, al contemplar su obra, también él lo lograra.

**Carme Collell Blanco**  
Vic, 2024

**Carme Collell Blanco** Vic (Barcelona) 1951. Es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Barcelona y Master en Arte y Educación por la New York University. Ha sido docente como Catedrática de Artes Plásticas y Diseño en la Escola d'Art i Superior de Disseny de Vic. Ceramista, alumna de Lidya Buzio y del Taller Collell, ha realizado exposiciones en España, Estados Unidos, Alemania y Francia. Miembro de la Academia Internacional de Cerámica. Estudiosa e investigadora de la obra de Josep Collell.

64.- Ferrer, M.A. Entrevista. *Ausona*. 5 de maig. 1994, p.18.

65.- Fernández, G (2001). *Jospe Collell*. Sala Figari. Ministerio de Relaciones Exteriores. Montevideo.

66.- Braque.G (2001). *El día y la noche*. Barcelona. Acantilado.



# CATÁLOGO



1.- Taza, 1953. Modelada y Vidriada. 9,5x7,5 cm.  
Colección C. Collell Blanco, Vic.



2.- Vasija, 1954. 19,7x11 cm. Engobe bruñido.  
Colección particular, cortesía Galería Guillermo  
de Osma, Madrid.



3.- Juego para vino. Conjunto de seis vasos. Engobes bruñidos. 5,2x4,4 cm. Recipiente para vino. Engobe bruñido y esgrafiado. 24,7x12 cm.  
Col. Particular, cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid.



4.- Vaso.1958. Engobe bruñido. 12,5x8,5 cm. Colección C. Collell Blanco, Vic.



5.- Vaso. 1959. Engobe bruñido. 13x8x6 cm. Colección Cano-Ripoll, Vic.



6.- Caja redonda. 1957. Engobe bruñido y esgrafiado. 9x14 cm.  
Procedencia Colección Pezzino Barrán. Museo Casa Collell, Montevideo.



7.- Vasija. 1957. Engobe bruñido y esgrafiado. 17,3x18x9 cm. Colección particular, cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid.



8.- Pequeña vasija. 1958. Engobe bruñido. 15x9 cm. Colección particular, cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid.



9.- Vasija. 1954. Engobe bruñido. 20x8,7 cm. con tapa. Colección particular, cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid.



10.- Juego de té. 1958. 20 piezas. Engobes bruñidos y esgrafiados. Procedencia legado del Arq. Payssé Reyes. Cortesía Fundación José Gurvich, Montevideo.



11.- Juego de café, 1959. Engobe bruñido y esgrafiado. Galería Oscar Prato, Montevideo.



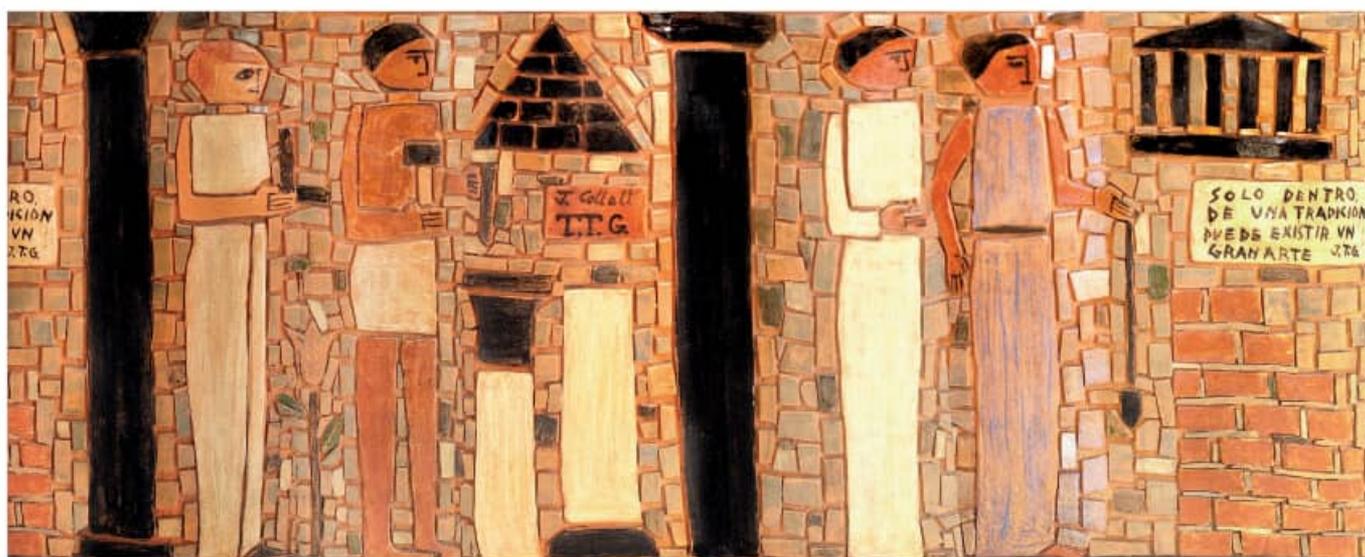
12.- Plato N.S.E.O. 1957. Engobe bruñido y esgrafiado. 24cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



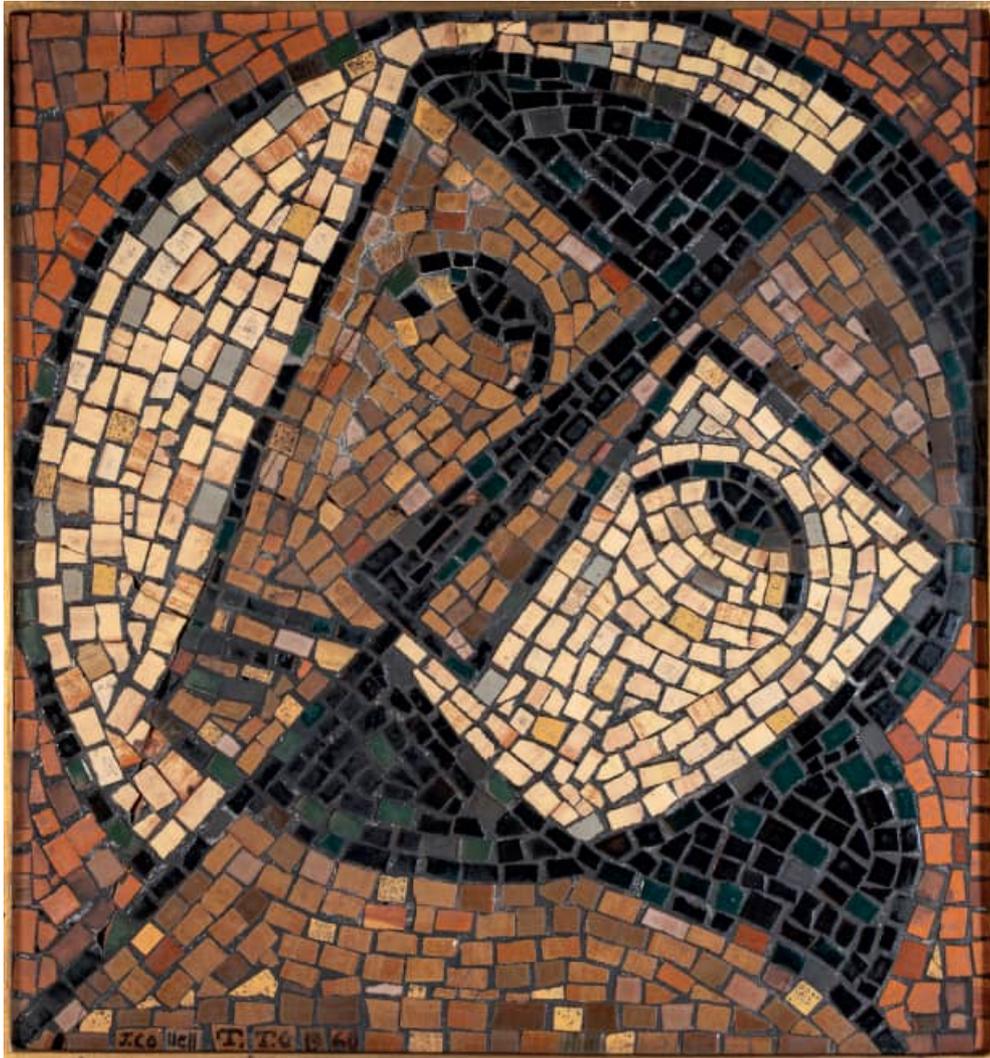
13.- Mural tallado en bajorrelieve, ca. 1960. 30x53 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



14.- Pie de lámpara con mosaico de teselas, s.f. 30x18x18 cm.



Desarrollo en plano. Procedencia legado del Arq. Payssé Reyes. Cortesía Fundación José Gurvich, Montevideo.



15.- Mosaico, 1960. 28x26 cm. Colección Ponce Calvete, Montevideo.



16.- Vasija. 1960. Engobe bruñido y esgrafiado. 20,5x17,7x10,5 cm. Colección particular, cortesía Galería Guillermo de Osma, Madrid.



17.- Plato, 1960. Engobe bruñido y esgrafiado. 13x11 cm. Colección C. Collell Blanco, Vic.

18.- Vasija. 1961. Engobe bruñido y esgrafiado.  
14x11 cm. Colección Cano- Ripoll, Vic.



19.- Vasija sobre soportes, 1960. Engobe bruñido y esgrafiado.  
14x13 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



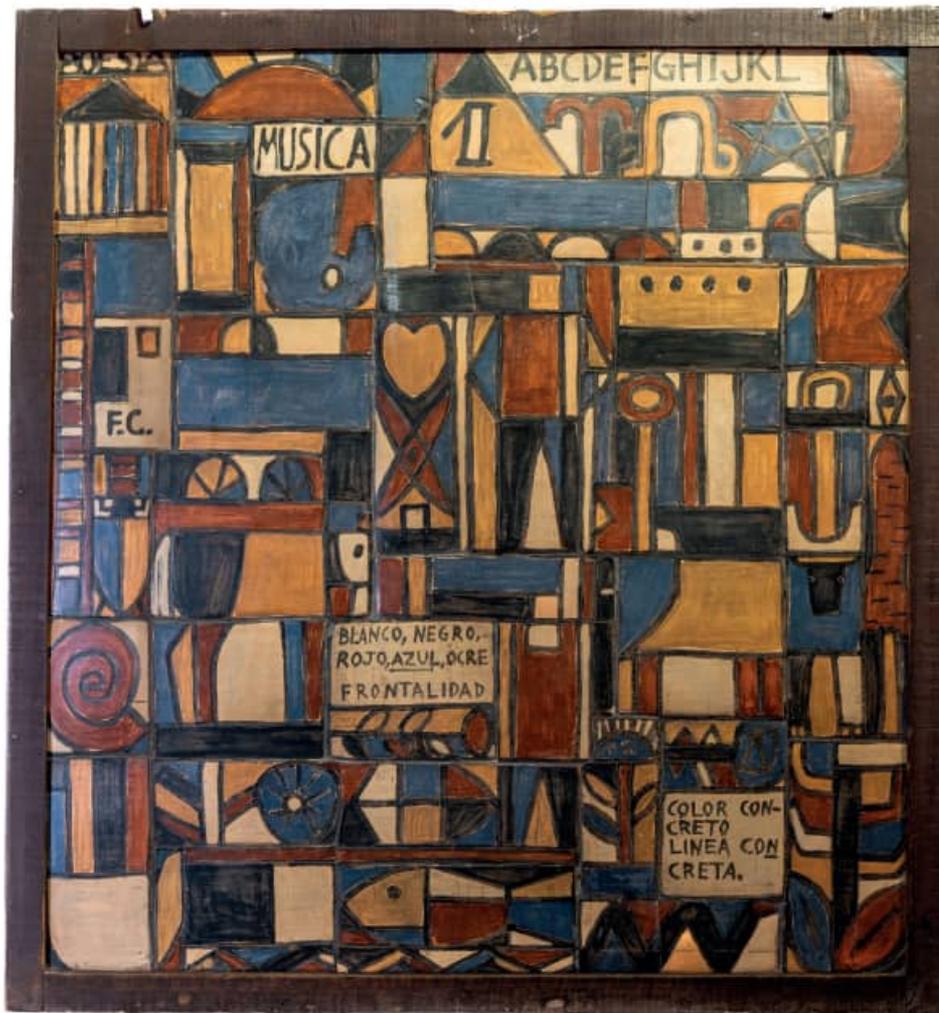
20.- Vasija, 1961. Engobe bruñido y esgrafiado. 14x10 cm.  
Colección Cano-Ripoll, Vic.



21.- Vasija, 1961. 13x10,5 cm.  
Colección C. Collell Blanco, Vic.

CATÁLOGO AÑOS **60**

Dibujo preparatorio.  
Tinta y acuarela sobre papel. 28x26 cm.



22.- Mural constructivo, s.f.  
61x57cm.  
Museo Casa Collell, Montevideo.



23.- Pie de lámpara, 1962. 34x13cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



24.- Vasija con asa estribo, 1962. 28x26x20 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



25.- Vasija, 1963. 14 cm. Colección Oscar Prato, Montevideo.



Dibujo preparatorio. Tinta y acuarela sobre papel. 30x22 cm.



26.- Juego de café, 1963. Engobe bruñido. Colección Ponce Calvete, Montevideo.



27.- Plato, 1964. Engobe bruñido y esgrafiado. 31 cm. Colección Martín Vecino, Montevideo.

Dibujo preparatorio.  
Tinta y acuarela sobre papel. 12x11 cm.



28.- Plato, 1964. Engobe bruñido y esgrafiado.  
31cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



29.- Vasija. 1964. Engobe bruñido. 25x24 cm. Colección Angela Introini de Stevenazzi, Montevideo.



30.- Vasija, 1964. Engobe bruñido y esgrafiado. 13 cm. Colección Oscar Prato, Montevideo.



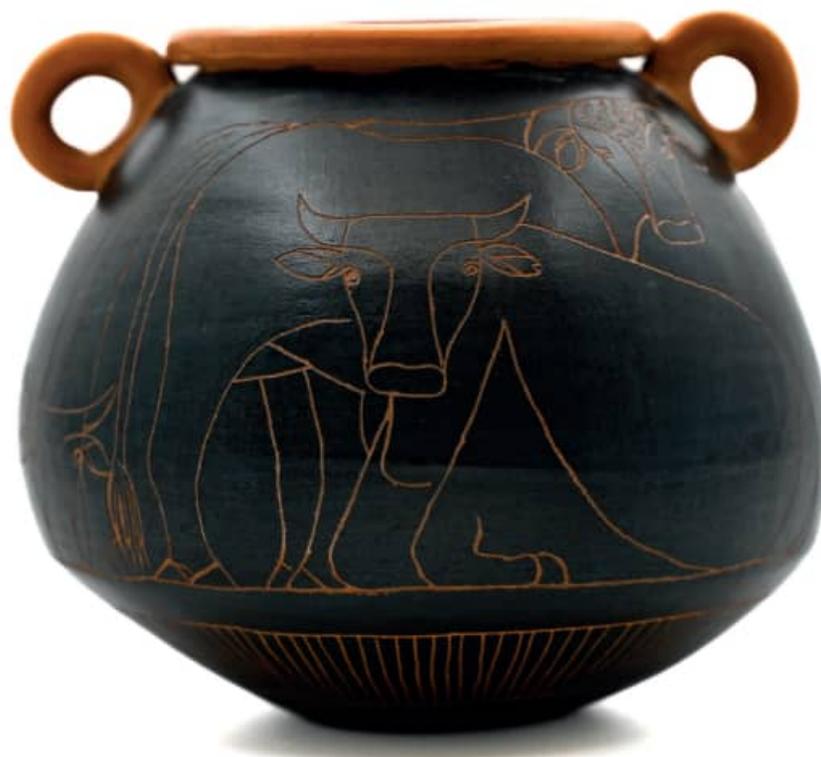
31.- Cajita rectangular, 1965. 5,5x12,5x10,5 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



32.- Plato, 1964. Engobe bruñido. 18x20 cm. Colección Marcel Lousteau, Montevideo.



33.- Plato, 1965. Engobe bruñido y esgrafiado. 18x18cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



34.- Vasija, 1965. Engobe bruñido y esgrafiado. 13x12 cm. Colección C .Collell Blanco, Vic.



35.- Vasija, 1965. Engobe bruñido. 23x18 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



36.- Juego de café, 1966. Engobe bruñido y esgrafiado. Colección Oscar Prato, Montevideo.



37.- Vasija, 1966. Engobe bruñido. 26,5x24,5 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



38.- Vaso, 1966. Engobe bruñido. 15x10 cm.  
Colección Ponce Calvete, Montevideo.



39.- Pie de lámpara, 1967. Engobe bruñido. 22x8 cm.  
Museo Casa Collell, Montevideo.



J. Collell. Dibujo preparatorio.  
Tinta y acuarela sobre papel. 27x40 cm.



40.- Delma Cola de Firpo. Tapiz de lana. 128x186 cm. ca.1966. Museo Casa Collell, Montevideo.



41.- Vasija, 1967. Engobe bruñido con bajo relieve. 16x18 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



42.- Vasija. 1967. Engobe bruñido. 17x22 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



43.- Plato, 1968. Engobe bruñido. 40 cm.diámetro. Museo Casa Collell, Montevideo.



44.- Plato, 1969. Engobe bruñido. 35x28 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



45.- Juego de café, 1969. Engobe bruñido. Colección C. Collell Blanco, Vic.



Dibujo preparatorio.  
Tempera sobre papel. 50x18 cm.



46.- Mural, 1968. Cobre esmalte.  
55x18 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



47.- Plato, 1969. Engobe bruñido. 38 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



48.- Taza, 1970. En la base: Saber beure vi es un do diví. (Saber beber vino es un don divino. Al Josep Cano). Engobe bruñido y esgrafiado. 9,5x7,5 cm. Colección Cano-Ripoll, Vic.



49.- Taza, s.f. "Si no beus lleuger, el plaer serà durader" ("Si no bebes ligero, el placer será duradero"). En la base: Al Santi. Beu germà que la vida poc durarà (Bebe hermano que la vida poco durará). Engobe bruñido y esgrafiado. 9x7,5 cm. Colección C. Collell Blanco, Vic.



50.- Pie de lámpara, 1970. 34x15 cm. Engobe bruñido. Colección Martin Vecino, Montevideo.



51.- Vasija, 1970. Engobe bruñido y esgrafiado. 29x20 cm. Colección Martin Vecino, Montevideo.



52.- Vasija, 1970. Engobe bruñido. 21x22 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



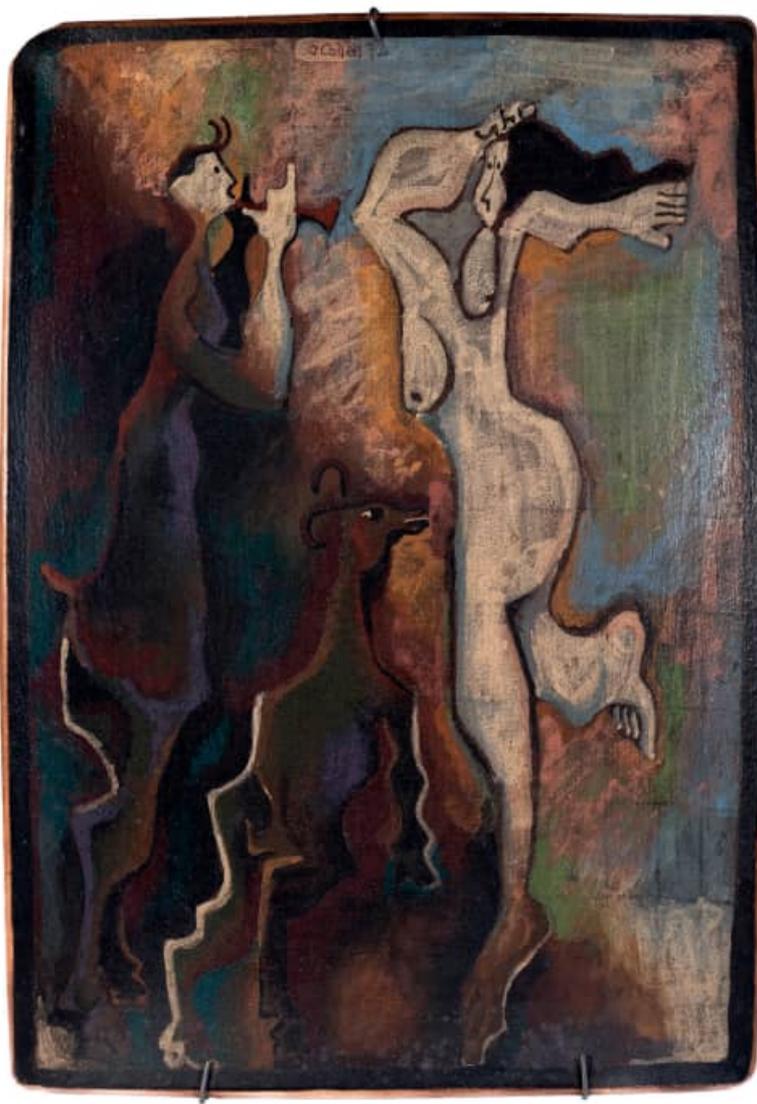
53.- Vasija, 1970. Engobe bruñido y esgrafiado. 33x27 cm. Colección Ricardo Díaz y Lola Fernández, Montevideo.



54.- Vasija, 1971. Engobe bruñido y esgrafiado. 74x28 cm. Colección Ponce Calvete, Montevideo.



55.- Vasija, 1972. Engobe bruñido. 75x18 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



56.- Plato, 1972. Engobe bruñido. 41x28 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



57.- Juego de café, 1972. Engobe bruñido. Colección Ponce Calvete, Montevideo.



58.- Vasija con asa estribo, 20x15 cm. 1972. Engobe bruñido. Colección Ponce Calvete. Montevideo.



59.- Vasija, 1973. Engobe bruñido. 22x18 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



60.- Vasija. Para Carmen 1953-73, 1973. Engobe bruñido. 68x39 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



Azucarero 9x13 cm. Engobe bruñido. Museo Casa Collell, Montevideo.



Cafetera 13x22 cm. Engobe bruñido. Museo Casa Collell, Montevideo.



61.- Juego de café, 1974.

CATÁLOGO AÑOS **70**



62.- Vasija, 1974. Engobe bruñido. 17x14,5 cm.  
Colección C. Collell Blanco, Vic.



63.- Plato, 1979. Engobe bruñido. 18,5x18,5 cm.  
Museo Casa Collell, Montevideo.



64.- Plato, 1974. Engobe bruñido. 21,5 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



65.- Plato, 1974. Engobe bruñido y esgrafiado. 21x23 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



66.- Plato, 1975. Engobe bruñido. 16,5 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



67.- Plato, 1975. Engobe bruñido. 20,5 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



Dibujos preparatorios. Tinta y acuarela sobre papel. 13x60 cm.



68.- Vasija, 1976. Engobe bruñido y esgrafiado. 38x38 cm. Donación de Blanca Forno al Museo Casa Collell, Montevideo.

69.- Plato, 1978. Engobe bruñido. 17x17 cm.  
Colección C. Collell Blanco, Vic.



70.- Plato, 1978. Engobe bruñido. 17x17 cm.  
Colección Cano-Ripoll, Vic.



71.- Plato, 1976. Engobe bruñido. 25 cm.  
Museo Casa Collell, Montevideo.



72.- Plato, 1979. Engobe bruñido. 17x17 cm.  
Museo Casa Collell, Montevideo.



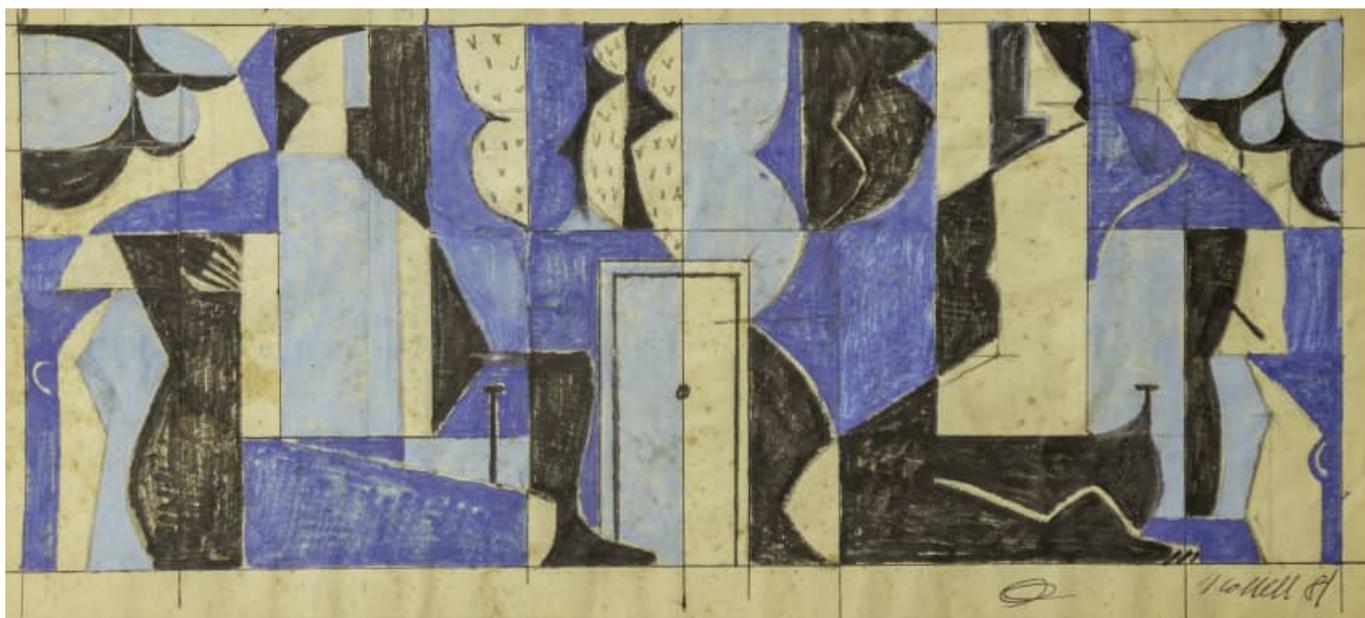
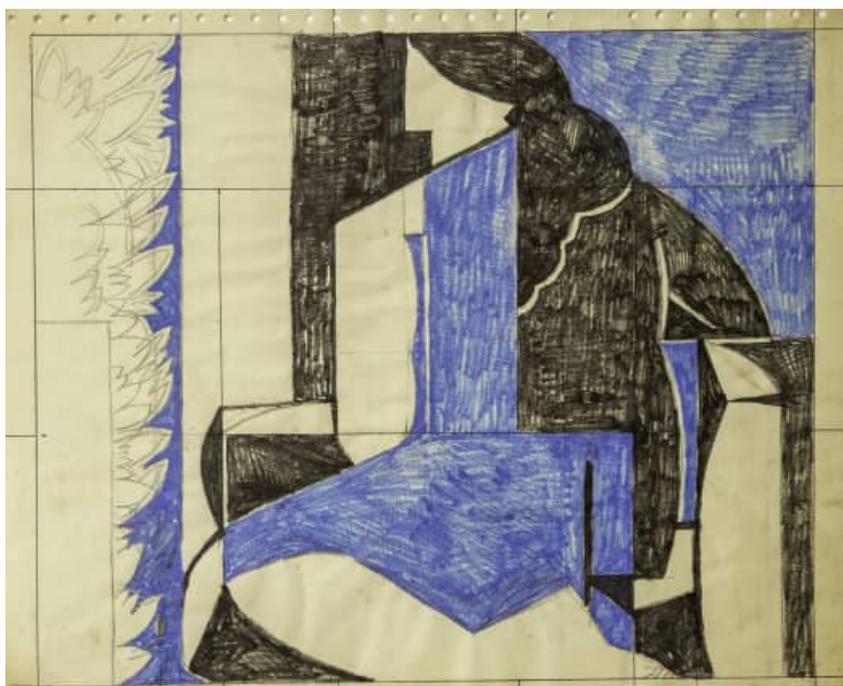
73.- Plato, 1980. Engobe bruñido 25x22,5 cm. Colección C. Collell Blanco, Vic.



74.- Plato, 1980. Engobe bruñido. 121x18,5 cm. Colección C. Collell Blanco, Vic.

## CATÁLOGO AÑOS **80**

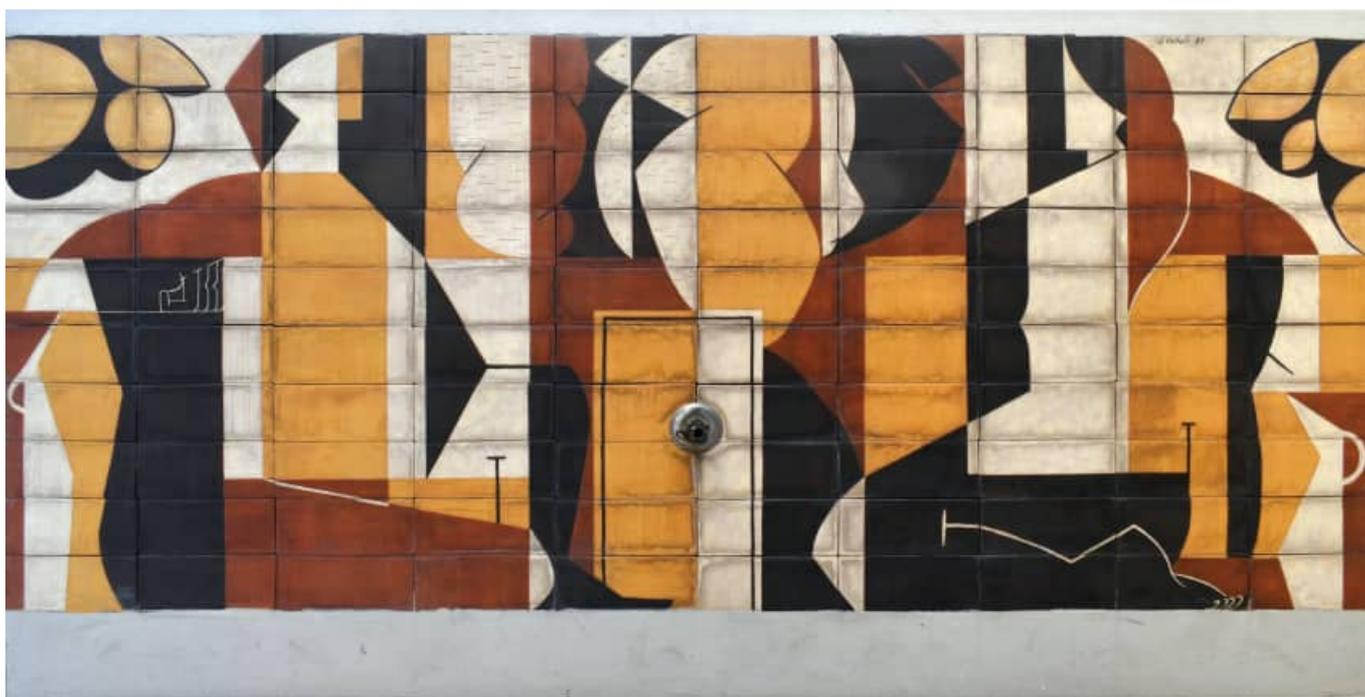
**Murales para Embajada de Uruguay en Buenos Aires, 1981.**  
(Actualmente Fundación Barceló).



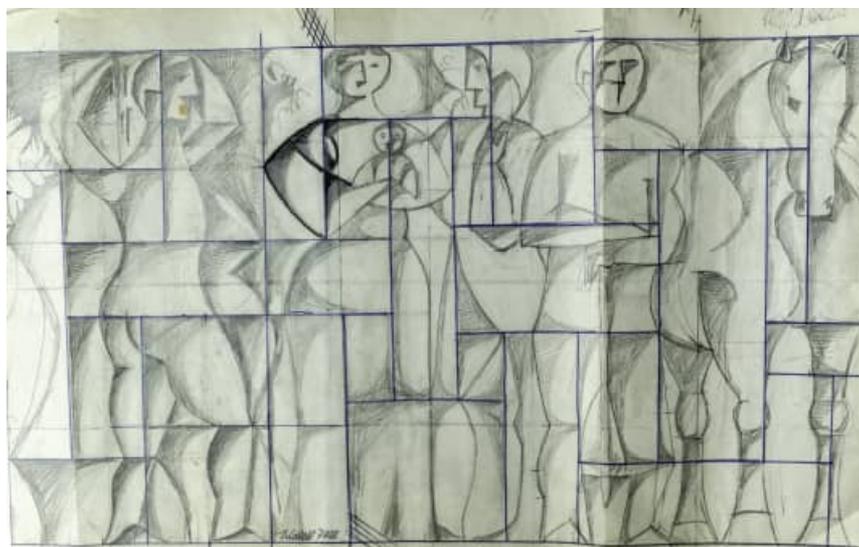
Dibujos preparatorios, 1981. Lápiz, tinta y pastel óleo. 15x33 cm. Museo Casa Collell.



Emplazamiento original.



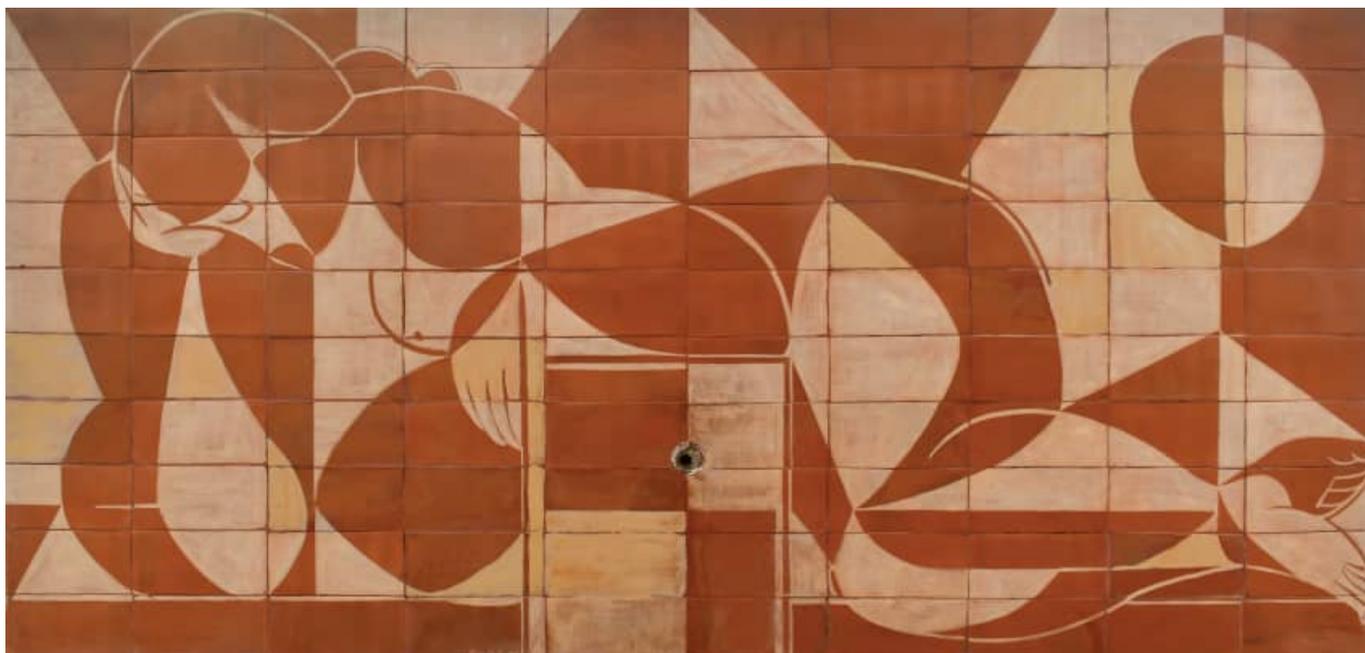
75.- Mural cerámico. Engobe bruñido. 110x119 cm.



Dibujo preparatorio, 1978. Lápiz sobre papel. 50x77 cm. Museo Casa Collell.



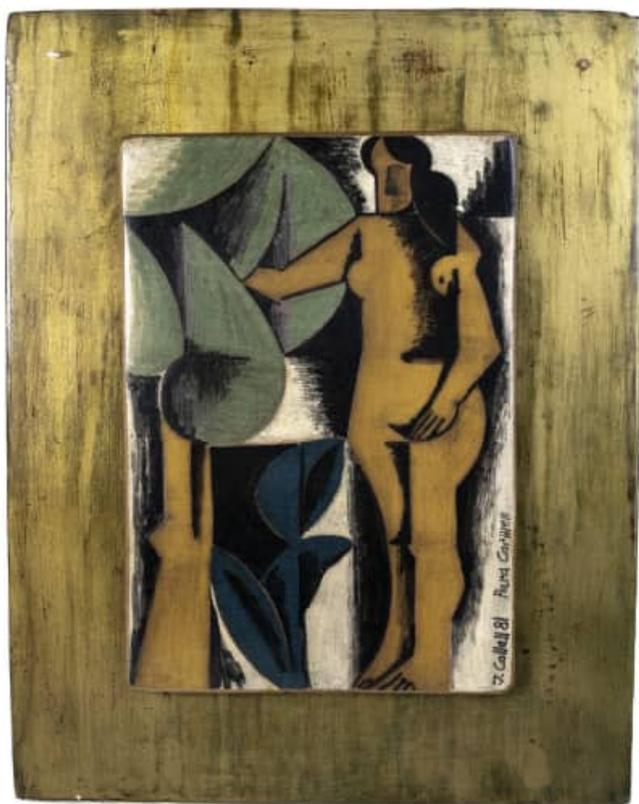
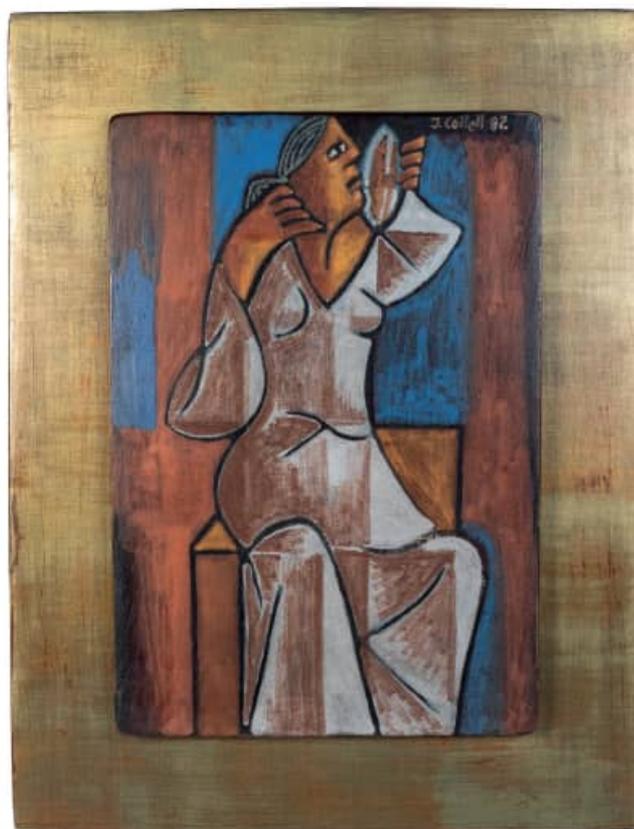
76.- Mural cerámico. Engobe bruñido. 110x159 cm.



77.- Mural cerámico, 1981. Engobe bruñido. 83x175cm.

CATÁLOGO AÑOS **80**

78.- Baldosa, 1982. Engobe bruñido. 19x13 cm.  
Museo Casa Collell, Montevideo.



79.- Baldosa. Para Carmen, 1981. Engobe bruñido. 16x11 cm.  
Museo Casa Collell, Montevideo.



80.- Baldosa, 1983. Para Carmen. Engobe bruñido. 16,5x19 cm. Museo Casa Collell, Montevideo.



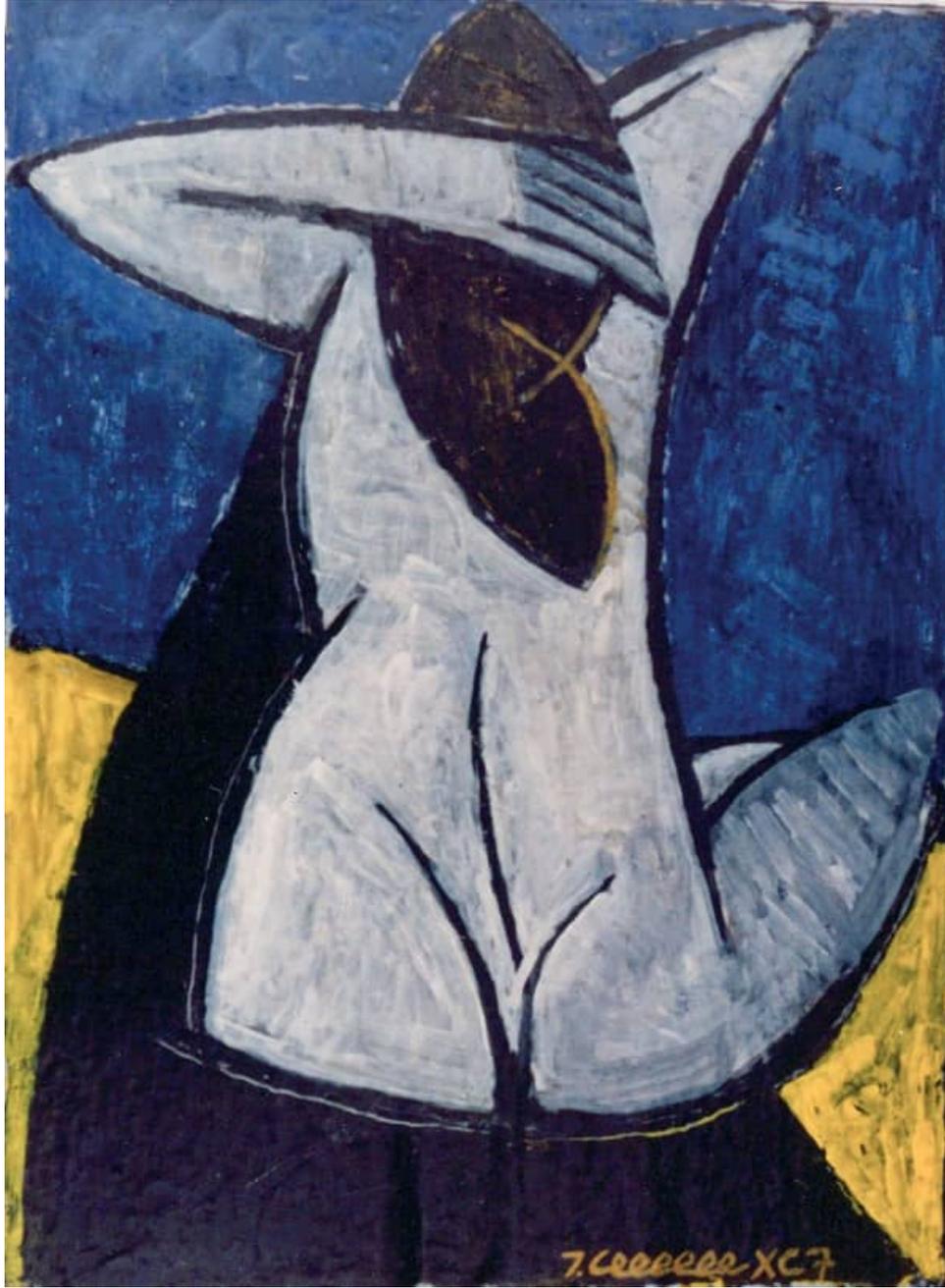
81.- Baldosa, 1983. Engobe bruñido. 18,5x16cm. Colección C. Collell Blanco, Vic.



82.- Bodegón, 1996. Acrílico sobre cartón. 40x39 cm. Colección particular.



83.- Paisaje con barcas, 1997. Acrílico sobre cartón. 40x39 cm. Colección Ponce Calvete. Montevideo.



84.- Mujer de espaldas, 1997. Acrílico sobre cartón. 30x22 cm. Museo Casa Collell. Montevideo.



85.- Paisaje con árboles, 2009. 32x 27cm. Acrílico sobre cartón. Colección de Ricardo Díaz y Lola Fernández, Montevideo.



PROFESSIONISM

1900

1900

1900

1900



# CORRESPONDENCIA SELECCIONADA



**Tarjeta postal de Manuel Aguiar y Carmen de Aguiar a José Collell. ca.1955.**

Salud D. José Collell y Sra.

Desde su tierra le mandamos esta postal de D. Gaudí. Hemos estado en Vich en casa de sus padres y en los de Carmen. Todos están muy bien, aunque les extrañan bastante. Nos han colmado de atenciones, tanto los suyos como los de Carmen. ¿Cómo va la cerámica? Esperamos que fenomenal. Saludos al TTG y a Manolita. Un saludo mío para los dos. Vich tiene un museo fenómeno. El pueblito es muy simpático. También estuvimos en (Sta. María de L'Estany) que nos gustó muchísimo.

Un gran abrazo.

Carmen / Aguiar



**Tarjeta postal de José Gurvich y Antonio Pezino a José Collell. Barcelona 18 de agosto de 1954. Archivo Museo Casa Collell.**

Querido amigo Collell, dentro de pocos días estaré con tus padres. Barcelona es una ciudad para quedarse mucho más tiempo. ¡El Museo de Arte Románico es maravilloso! Tiene un color y una calidad plástica única. Me recuerda muchas obras de Torres. Saludos a tu mujer. Abrazos.

Gurvich

Recibe tú y Carmen un gran abrazo desde tu tierra. Te escribo aparte.

Antonio.



**Tarjeta postal de Jose Gurvich a José Collell. Atenas 20 de diciembre de 1954.**

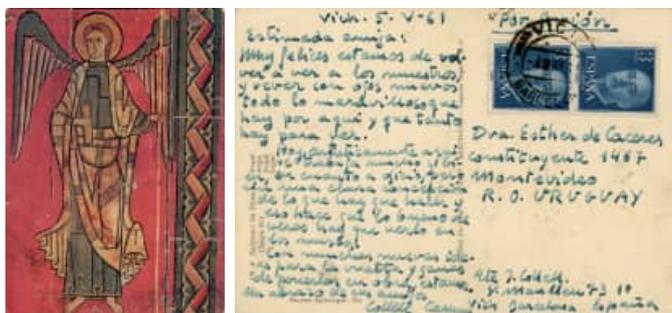
Amigo Collell ¿Como es posible no acordarse de los amigos ceramistas, en esta tierra pródiga en tan buenos? Esto para que toméis tono. Un enorme apretón de manos para cada uno de los del Taller. No te imaginas lo que se ve en cerámica (y otras cosas) en este país. Un gran abrazo de Alpy y mis afectos a la Sra.

Saludos a la familia.

No te olvides de dar muchos saludos a Manolita, estos días le he escrito y ahora estoy escribiendo a Augusto.

Te escribiré a fin de mes.

Gurvich



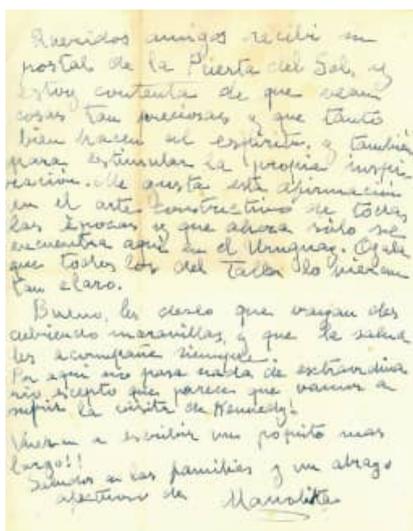
**Tarjeta postal de Collell y Carmen a Esther de Cáceres. Vich, 5 de mayo de 1961.**

Muy felices estamos de volver a ver a los nuestros y rever con ojos nuevos todo lo maravilloso que hay por aquí y que tanto hay para ver. Hoy artísticamente aquí se trabaja mucho y bien en cuanto a oficio, ipero sin una clara concepción de lo que hay que hacer y eso hace que lo bueno de veras hay que verlo en los museos!

Con muchas nuevas ideas para la vuelta y ganas de ponerlas en obra estamos.

Un abrazo de tus amigos.

Collell Carmen



**Carta de Manolita Piña a Josep y Carmen. 1961**

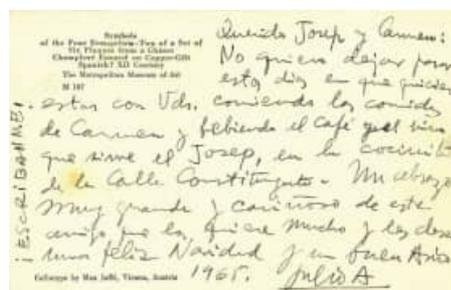
Queridos amigos, recibí su postal de la Puerta del Sol y estoy muy contenta de que vean cosas tan preciosas que tanto bien hacen al espíritu y también para estimular su propia inspiración. Me gusta esta afirmación del arte constructivo en todas las épocas y que ahora solo se encuentra aquí en el Uruguay. Ojalá que todos los del Taller lo vieran tan claro.

Bueno, les deseo que vayan descubriendo maravillas y que la salud los acompañe siempre.

iPor aquí no pasa nada de extraordinario excepto que parece que vamos a sufrir la visita de Kennedy!

iVuelvan a escribir un poquito más largo!

Saludos a las familias y un abrazo afectuoso de Manolita



**Postal de Alpy a Carmen y Josep. N. York. Diciembre de 1965**

Queridos Josep y Carmen,

No quiero dejar pasar estos días en que quisiera estar con Vds, comiendo las comidas de Carmen y bebiendo el café y el vino que sirve el Josep, en la pequeña cocina de la calle Constituyente. Un abrazo muy grande y cariñoso de este amigo que los quiere mucho y les desea una feliz Navidad y un buen año 1965.

Julio Alpy iEscribanme!



**Postal de Josep a Santiago Collell. Florenca, 21 de julio de 1970.**

Queridos hermanos y familia:

Bueno, todo esto va in crescendo, lo que Italia tiene es maravilloso, hay de todo, desde las iglesias más humildes que son encantadoras hasta el lujo más provocativo y anticristiano que os podáis imaginar, pero todo hecho con arte, por gente que sabía lo que hacía y icómo lo hacían! Qué manera de proporcionar las cosas, todo tan justo, tan equilibrado, tan bien hecho, es apasionante. Si mi sobrina quiere estudiar Arte, aquí lo tiene todo resumido, no hay que leer tanto.

Un fuerte abrazo para todos vosotros, para los padres, los Cano.

Josep.

# CRONOLOGÍA

**Josep Collell Rosell**, nació un 18 de julio de 1920 en Vic, ciudad de la Cataluña interior en la provincia de Barcelona. Hijo de Lluís Collell y Antonia Rosell, fue el mayor de sus hermanos Santiago y Montserrat.

Su infancia transcurrió entre los patrones de la sastrería familiar y su primera formación en el colegio público de la España Republicana.

Se inició en el dibujo en la Escuela Municipal de Dibujo de Vic donde impartía clases Lluçia Costa, tío materno, dibujante, ilustrador y sobre todo pintor muralista de temática religiosa.



Lluçia Costa, tío materno.  
Pintor, ilustrador, ca.1942.

**1935**

Aprendió el oficio de tornero mecánico en la casa Canals Valls de Vic.

**1936**

Al estallar la Guerra Civil Española empezó a trabajar en la tornería metalúrgica Casa Prats, colectivizada y anexionada al Ministerio de la Guerra del gobierno de la República.

**1939**

Fue militarizado y formó parte de la llamada Quinta del Biberón, la última leva republicana que, desde abril de 1938 y ante el avance del ejército franquista, reclutaba también a los jóvenes nacidos en 1920. No llegó a ir al frente, porque la retirada republicana y la victoria del ejército de Franco era ya inminente.

**1939-44**

Desde 1939 hasta 1944 tuvo que hacer el servicio militar obli-

gatorio. Fueron cinco largos años que dejarían una fuerte impronta antimilitarista en su vida.

**1944**

Retomó su trabajo como tornero mecánico en los Talleres Planella y reinició también su afición a la pintura.

**1945**

Realizó su primera exposición colectiva como miembro de la Asociación de Artistas de Vich, una agrupación creada este mismo año y formada básicamente por alumnos de la Escuela Municipal de Dibujo.



Josep Collell, Carmen Cano, Montserrat Collell, Santiago Collell y Carmina Blanco.  
ca.1948. Vic.

**1946**

En febrero tuvo lugar el *I Salón de los 8* grupo de jóvenes pintores que frecuentaban la Escuela Municipal de Dibujo y las tertulias del bar La Granja de Vic.

Josep se unió al grupo en el *II Segundo Salón de los 8* al sustituir a uno de los artistas fundadores.

**1947**

Participó en el *III Salón de los 8*.

**1948**

Tomó parte en el *IV Salón de los 8*.

**1949**

Albert Collell, tío paterno y dominico destinado a Uruguay, visitó Vic y al ver la precariedad económica del momento se ofreció a hacer los trámites para que pudiera emigrar a Uruguay.

El 21 de diciembre se embarcó en Barcelona con destino a Montevideo, vía Buenos Aires. Dejó en Vic a Carmen Cano, su prometida.

### 1950

Llegó a Montevideo el 10 de enero de 1950, alojándose en la calle Carapé 2266.

Empezó a trabajar como tornero mecánico, pero mantuvo vivo el interés por contactar con gente que compartiera su inquietud por la pintura.

Ingresó en el Taller Torres-García (TTG) como alumno de Julio Alpay. Compartieron apartamento en la calle Nicaragua 2306.

Aunque su aprendizaje inicial se desarrolló en el terreno de la pintura, la orientación del TTG de trasladar el concepto de 'arte constructivo' al ámbito del arte aplicado le llevó a la cerámica. Se inició en ella junto con alumnos del TTG, Gonzalo Fonseca, Antonio Pezzino, Carlos María Martínez, Rodolfo Visca, Hugo Giovanetti.

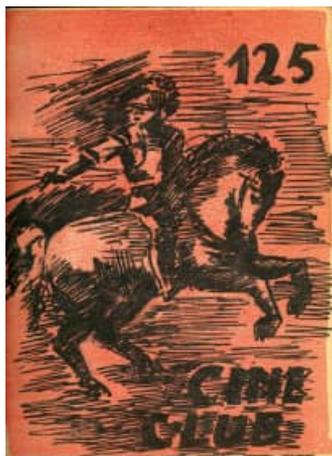
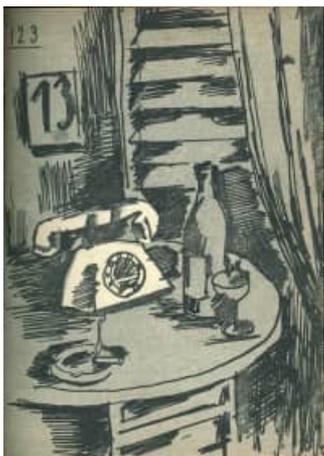
### 1951

Participó en la 55ª *Exposición de pintores del TTG* que tuvo lugar en la Universidad de Santiago de Chile. La muestra se exhibió después en el consulado de Lisboa.

En la 56ª *exposición del TTG* mostró sus primeras cerámicas, junto a las de Carlos M. Martínez y A. Pezzino, y pinturas de J. Gurvich, F. Matto, y H. Torres. Fue inaugurada el 2 de octubre en Amigos del Arte.

### 1952

Participó con 2 dibujos en el *Cuadernos nº1 del TTG. 30 dibujos constructivos* integrado por 12 reproducciones en negro y 18 en color, publicado por el TTG y editado el 30 de junio por el Departamento de Impresiones de C.U.F.E.



J. Colléll. Ilustraciones para los programas 123 y 125 de Cine Club, 1952.

Ilustró los programas 123 y 125 de Cine Club, correspondientes a julio y octubre de 1952 respectivamente.

Participó en la 58ª *exposición del TTG* que se celebró en el Ateneo de Montevideo durante los meses de julio y agosto con

la finalidad de recabar fondos para la creación del Museo Torres-García. El catálogo, editado por Publicaciones del TTG, fue prologado por Esther de Cáceres, alumna directa del maestro.



Carta de Josep a Carmen, 1952.

Formó parte también de la 59ª y 61ª *exposición del TTG* que tuvieron lugar en el Ateneo el 19 de agosto y el 17 de octubre respectivamente.

El 2 de junio, en Vic, Carmen Cano contrajo matrimonio por poderes con Santiago, el hermano de Josep, quien actuó en representación suya.

El 1 de agosto, Roberto Sapriza firmó el artículo "El Cristo de Collell. La locura de la pintura" en la sección de Letras y Artes del periódico *El Bien Público* de Montevideo.

### 1953

El 20 de abril Carmen Cano se reunió con Josep en Montevideo.

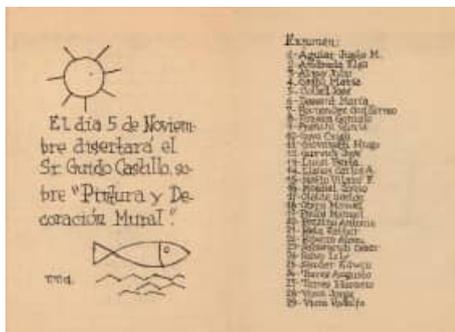
6 pinturas de su etapa en Vic fueron presentadas por su hermano Santiago en el V *Salón de los 8*, su última exposición con el grupo.

Participó en el concurso interno del TTG para la elaboración de un vitral con destino a un sepulcro en la ciudad de Artigas. Encargado por el arquitecto C. Zunin Padilla, se presentaron 30 proyectos. El jurado presidido por el arquitecto Mario Payssé Reyes, e integrado por los arquitectos W. Chappe, y J. Luis San Vicente y los críticos Guido Castillo y Roberto Sapriza seleccionaron los proyectos de H. Torres, J. Colléll, A. Pezzino, J. Gurvich y Elsa Andrada, quien fue la ganadora.

Expuso en la 62ª *exposición del TTG, Pintura y Arte Constructivo*. En el catálogo se anunciaba la conferencia que Guido Castillo daría el 5 día de noviembre.

Formó parte también de la 63ª *exposición del TTG. Pintura y arte constructivo*, presentada el 28 de julio en el Ateneo de Montevideo.

M. Payssé Reyes inicia los planos para su propia residencia en Carrasco. Su vinculación con el TTG hará que Josep reciba el encargo de un juego de té.



"62ª Exposición del TTTG", 1953. Montevideo.

#### 1955

Josep y Carmen crearon el Taller Collell de Cerámica. Se les brindó la oportunidad de ubicarlo en el recién creado Museo Torres-García, un local cedido por la Intendencia Municipal de Montevideo ubicado en Avda. 18 de julio y Sierra, 1903. Fue también su vivienda, desempeñando la función de guardas del Museo.

Expuso en la 79ª exposición del TTTG, junto a Emín Fernández y Edwin Studer.

#### 1956

Participó en la 99ª exposición del TTTG presentada en el Salón de la Comisión Nacional de Bellas Artes entre el 12 y el 24 de junio.

Tomó parte también en la 100ª exposición del TTTG inaugurada en el Subte Municipal de Montevideo el 28 de julio.

#### 1957

Josep y Carmen trasladaron su domicilio y taller al nuevo Museo Torres-García, en la calle Constituyente 1461.

#### 1958

Josep colaboró en la formación del Taller de Artes Plásticas de Maldonado, donde impartió clases de cerámica.

#### 1959

Enseñó gratuitamente cerámica durante dos meses en la Escuela Rural de Tres Islas, Cerro Largo.

Primera exposición del Taller Collell en la ciudad de Maldonado.

#### 1960

En diciembre participó en la 136ª exposición del TTTG junto con J.Gurvich y Julio Mancebo en la Galería Americana de Montevideo.

Presentó un pequeño relieve cerámico en la exposición *The New School Presents: Taller Torres Garcia*, en The New School Art Center de Nueva York.



Josep Collell, Carmen Cano y Santiago Collell en la sastrería familiar, 1961. Vic.

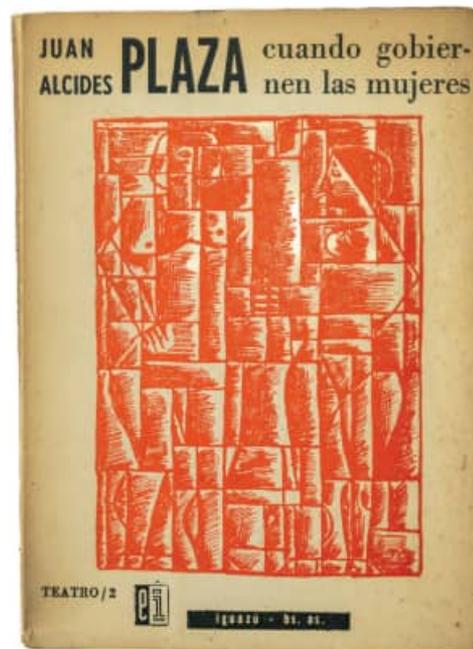
#### 1961

En junio viajó con Carmen a España y aprendió la técnica del esmalte sobre cobre.

Visitaron el Museo del Prado, Toledo y Segovia.

#### 1962

En abril se anunció la clausura del TTTG en el artículo "El TTTG



Portada a partir de un dibujo de Josep Collell del álbum 30 dibujos constructivos. 1963.

formula puntualizaciones sobre su cierre”, aparecido en el diario El País de Montevideo.

Empezó a dar clases en el Taller de Artes Plásticas de Rocha.

### 1963

Uno de sus dibujos aparecidos en el *Cuaderno n°1 del TTG. 30 dibujos constructivos* fue portada del libro *Cuando gobiernen las mujeres* de Juan Alcides Plaza, publicado por la Editorial Iguanzú de Buenos Aires.

### 1964

Expuso con el Taller Collell de Rocha en Montevideo.

Participó en la exposición *Cerámica y Anti cerámica* en el Centro de Artes y Letras del periódico El País, junto con los ceramistas Jorge Abbondanza, Carlos Caffera, Marco Lopez Lomba, Jaime Nowinsky Duncan Quintela y Enrique Silveira.

La exposición tuvo una importante repercusión en la escena artística de Montevideo. Para Josep representó su consolidación y reconocimiento como ceramista.

### 1965

El Taller Collell se trasladó a Juan Paullier 1691.

En coautoría con el amigo pintor Manuel Otero realizó el boceto de un mural para la entonces casa-taller de Mario Loretto, proyectada por el arquitecto Ernesto Leborgne en la calle Horacio Quiroga 6045, en Carrasco, Montevideo.



Postal de Norma Calvete. ca.1965. Alumnas en el Taller Collell de J.Paullier.



Participó en la *Primera Bienal Internacional de Artes Aplicadas* de Punta del Este. Montevideo.

Expuso con sus alumnos en el Centro de Artes y Letras de Salto.

### 1966

Tomó a su cargo por un año las clases de cerámica en el Museo Departamental de San José.

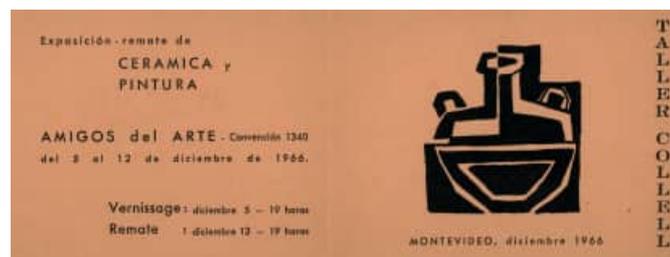
Del 16 al 28 de febrero participó junto con Julio Mancebo y Delma Cola de Firpo en la *Exposición de Artes Aplicadas* en el Centro Uruguayo de Promoción Cultural en Montevideo.

Junto con los ceramistas J.Abbondanza, Carlos Caffera, Marcos Lopez Lomba, Jaime Nowinski, Duncan Quintela, Enrique Silveira y Emma Signorino participó en el *Salón de Cerámica* que se inauguró el 6 de junio en Amigos del Arte.

Expuso cerámicas en Amigos del Arte. Las obras presentadas incluían pinturas donadas por pintores nacionales y se subastaron posteriormente para recabar fondos con destino al viaje de estudios que el Taller Collell proyectaba a Perú y Bolivia.



Programa de mano. Salón de Cerámica. Amigos de Arte, 1966. Montevideo.



Programa de mano. Exposición del Taller Collell, 1966.

El 14 de noviembre participó en una exposición-remate de pintura y cerámica en los salones del Jockey Club con alumnos del Taller Collell que viajarían a Perú y Bolivia.

Las obras estuvieron expuestas hasta su subasta, el día 18 de noviembre.

### 1967

Viajó con sus alumnos a Perú y Bolivia.



De izquierda a derecha: Arq. Juan R.Menchaca, Josep Collell, Alfredo Tedeschi, Anhele Hernández y Roberto Sapriza.

Participó como jurado en el XI Salón de Artes Plásticas del Interior, junto con el Arq. Juan R.Menchaca, Alfredo Tedeschi, Anhelo Hernández y Roberto Sapriza. Museo Departamental de San José.

Del 22 de diciembre al 10 de enero el Taller Collell expuso en Amigos del Arte. Montevideo.

### 1968

Expuso con el Taller Collell en el Liceo de Chuy.

Participó en la exposición *Artesanía Uruguaya* organizada por el Departamento Cultural del Banco de la Caja Obrera. Montevideo.

### 1969

Participó en la exposición de Artesanía en "Studio A". Montevideo.

Colaboró en la muestra de artesanía del Departamento Cultural del Banco La Caja Obrera. Montevideo.

Expuso con sus alumnos en el liceo de Chuy y en Amigos del Arte. Montevideo.

### 1970

Expuso cerámica en la muestra *Exposición de Artistas Uruguayos* con motivo del VI Congreso Latinoamericano de Psicoterapia de Grupo. Galería Río de la Plata. Montevideo.

Participó en el *XIII Salón de Cerámica Artística*. Centro de Arte Cerámico de Buenos Aires, auspiciado por el Ministerio de Cultura de la República Argentina.

El Centro de Arte Cerámico de Buenos Aires le concedió un diploma honorífico.

En mayo viajó a Vic y después a Italia. Visitó Roma, Asís, Arezzo, Florencia, Siena, Venecia y Rávena.

En sus cartas a Carmen desde Italia, se muestra impactado por los grandes artistas del Quattrocento y Cinquecento.

Posiblemente visitara en Barcelona el Museo Picasso que se había inaugurado en 1963.

### 1973

Expuso con el Taller Collell en el Centro Uruguayo de Mercedes.

### 1974-75

Participó en la exposición *7 Artistas del Uruguay* junto con G. Fernandez, M.Lorieto, Walter Delliotti, Manuel Otero, Carlos Llanos y Jaime Alaluf en Melo, Salto y en la Liga del Fomento y Centro de Artes y Letras de Punta del Este. Montevideo.

### 1976

Josep y Carmen se trasladaron a la que sería su definitiva casa y taller en Durazno 1797, esquina Yaro. La vecindad con el pintor Guillermo Fernández fortalecerá una amistad



Carmen y Josep en la nueva y definitiva casa-taller de Durazno, ca.1976.



J.Collell.  
Dibujo preparatorio para un plato. Lápiz sobre papel. 42cm. 1977.



J.Collell,  
Guillermo Fernández,  
W.Deliotti y Julio Alpuy  
en su casa-taller de la  
calle Magallanes, 1979.

que le conducirá a la idea de retomar la pintura sobre lienzo y a la búsqueda de un lenguaje pictórico propio.

### 1977

Expuso cerámicas en la Gordon Gallery de Buenos Aires. La exposición se anunció como *"Pintura sobre cerámica"*.

**1980**

El arquitecto Mario Payssé Reyes le encargó los paneles cerámicos para tres fuentes para la Embajada del Uruguay en Buenos Aires. Trabajó un año en su realización. El encargo marcó un punto de retorno definitivo a la pintura sobre lienzo.



Josep Collell, C. Collell Blanco y Carmen Cano, 1980. Montevideo.

**1982**

Viajó a Vic y Barcelona. Visitó el Museu Nacional d'Art de Catalunya y la Fundació Miró.

Participó con el Taller Collell en la *Expo Artesanía Nacional*, organizado por la UNESCO en el Subte Municipal Montevideo.



Exposición del Taller Collell. Subte Municipal. 1982. Montevideo.

**1985**

Josep cerró definitivamente el Taller Collell para dedicarse en exclusividad a la pintura. El TC continuó a través de su esposa Carmen y Josefina Pezzino, su ahijada y alumna.

**1986**

Participó en el *"Primer Encuentro Nacional de Ceramistas"* en la Asociación Cristiana de Jóvenes de Montevideo.

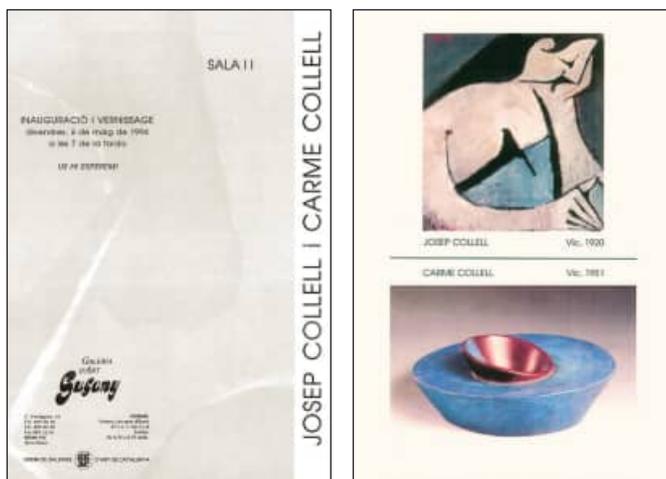
Se expusieron pinturas de su etapa en Vic en la exposición retrospectiva *Els 8 1946-58*, celebrada en l'Escola d'Arts i Oficis de Vic.



Exposición Retrospectiva "Els 8", 1986. Escola d'Arts i Oficis. Vic.

**1991**

Participó como artista invitado en la exposición *Pinturas y cerámicas. Presència catalana con motivo de la '2ª trobada cultural dels Casals Catalans del Con Sud d'Amèrica,* organizado por el Casal Català de Montevideo en el Auditorio Dr. Carlos Vas Ferreira de la Biblioteca Nacional de Montevideo.



Exposición en la Galería Susany, 1994. Vic.

**1994**

Viajó con su esposa a Vic, en el que sería su último viaje a España.

Expuso pinturas en la Galería Susany de Vic, junto con cerámicas de su sobrina y alumna Carme Collell Blanco.

**1998**

Expuso pinturas en la Galería Montcada de Barcelona.

**1999**

Presentó pinturas en el Museo Regional Mazzoni de Maldonado.

**2001**

Expuso pinturas en la Sala Figari del Ministerio de Relaciones Exteriores.

La Fundación Lolita Rubial le otorgó, en la ciudad de Minas, el premio Morosoli por su destacable aportación a la cultura uruguaya.

**2003**

Participó con cerámicas en la exposición *Constructivos Cotidianos* en la Galería de la Bahía, una muestra de cerámicas, maderas y artes aplicadas del TTG. Montevideo.

**2006**

Prestó cerámicas para la exposición *Imaginario Prehispánicos: 1870-1970* que se celebró entre el 7 de octubre y el 30 de diciembre en el Museo de Arte Precolombino e Indígena de Montevideo.

Se exhibieron cerámicas suyas junto con las de sus alumnas, Ilda Parrillo y Hulda L.G. de Irisarri en la muestra *Resonancias Constructivas*. Galería Tejería Loppacher. Punta del Este. Montevideo.

**2008**

Organizado por el Colectivo Cerámica Uruguay recibió el homenaje *Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay*, junto a Marco López Lomba, Tomás Cacheiro, Eva Díaz y José Gurvich, que se plasmó en la publicación del mismo nombre.

**2010**

Participó con pinturas de su etapa en Vic y cerámicas de su período constructivo en el TTG en la exposición *Art Vic, 1780-1980* en el Museo de l'Art de la Pell, del 15 de abril al 19 de junio. Vic.

**2011**

Murió el 21 de julio en Montevideo.

Su esposa Carmen falleció el 11 de diciembre.

**2014-15**

Se expusieron cerámicas de Josep Collell en la muestra

*La Constelación del Sur*. TTG. Galería de las Misiones. Montevideo.

**2015**

En diciembre, Josefina Pezzino abre el Museo Casa Collell con el objetivo de difundir su obra. Emplazado en la que fuera casa y taller de Josep y Carmen, en él se exhibe la obra de Josep Collell como también algunas obras de otros artistas de la Escuela del Sur. Es además aula y taller de la ceramista Josefina Pezzino donde imparte clases y elabora cerámica siguiendo los lineamientos de su maestro Collell además de otras técnicas.

**2016**

*Under the influence*. Se mostraron cerámicas de Josep Collell, junto con las de su alumna Lydia Buzio, en una exposición colectiva en la Cecilia de Torres Gallery de Nueva York.

**2022/2023**

*El Maestro y los compañeros del Taller Torres García*. Museo Gurvich y Museo Histórico Cabildo. Montevideo.

**2023/24**

*Antes de América. Fuentes originarias de la cultura moderna*. Fundación March. Madrid, 6 de octubre de 2023.

*Josep Collell. Pintor, Ceramista, Maestro*. Exposición antológica. MNAV, 4 de julio-6 de octubre.



Museo Casa Collell, Montevideo.



# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## GENERALES Y ESPECÍFICAS

**Anglada**, María Angels (2009). *Hiverns antics. Poesía completa I*. Ed. Vitela. Bellcaire d'Empordà. p.62.

**Berger**, John (2002). *Sobre el dibujo*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. p.7.

**Borges**, Jorge Luis (2001). *Obra poética, 2*. Madrid. Alianza Editorial. Biblioteca Borges.

**Caralt**, Montse (2016). *Inquietud (1955-66). Una revista cultural sota el franquisme*. Vic. UVic-UCC.

**García Puig**, M.J (1990). *Joaquín Torres-García y el Universalismo Constructivo. La enseñanza del arte en Uruguay*. Madrid. Ediciones de Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana. (1983). Tesis doctoral. Univ. Autónoma de Barcelona.

**Gañi**, Ana Laura (2008). *Lección 151. El Taller Torres-García. Una indagación en la memoria de sus discípulos*. CSIC. Montevideo. Facultad de Arquitectura. Universidad de la Republica. p.44.

**Jiménez**, Juan Ramón (1989-90). *Ideología. Selección de aforismos*. En Rosa Cúbica. N°3-4. Barcelona. Tercero Mar.

**Paternosto**, Cesar (1989). *Piedra Abstracta*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. p. 20.

**Perez**, Juli (1986). *El grup de Els 8*. Barcelona. Tesina Univ. de Barcelona (no publicada).

**Roviró**, Ignasi (2005). *Crònica del bisbat de Vic*. Dins: *L'Església catalana durant el franquisme (1939-1975)*. Vol. I. Barcelona: Claret, p. 149-308. En Caralt, (2016). p-31.

**Sunyol**, Joan (1982). *Memòria de Els 8*. Vic. Fondo privado Joan Sunyol.

**Torres-García**, J (1990). *Historia de mi vida*. Barcelona. Paidós Testimonios.

**Torres-García**, J (1980). *Escritos sobre art*. Barcelona. Ed.62 i "la Caixa".

**Torres-García**, J (1974). *Estructura*. Montevideo. Ed. la regla de oro.

**Torres-García**, J (1974). *Escritos*. Montevideo. Arca. Col. Ensayo y Testimonio.

**Torres-García**, J (1984). *Universalismo Constructivo I/II*. Madrid. Alianza Forma.

**Torres-García**, J (1977). *La Tradición del hombre abstracto*. Montevideo. Ed. La regla de oro.

**Torres-García**, J (1946). *Nueva Escuela de arte del Uruguay*. Montevideo. Asociación de Arte Constructivo.

**Vitale**, Ida (2002). *Reducción del infinito*. Barcelona. Tusquets Editores.

### Catálogos / Revistas

**30 dibujos constructivos** (1952). Montevideo. Taller Torres-García. Montevideo.

**Abstracción. El paradigma amerindio** (2001). Valencia. IVAM.

**Alpuy (1960s-2003). Works of wood and Drawings**. New York. Cecilia de Torres Ltd.

**Antes de América**. (2023). Madrid. Fundación Juan March.

**Antonio Pezzino** (2019). Montevideo / Coordinación María Cristina Rossi. Edición Particular.

**art, Vic, 1780-1980** (2011). Vic. Museu de l'Art de la Pell.

**Arte precolombino. Colección Matto** (1963). Montevideo. Museo de arte precolombino.

**Artistas de Uruguay. Homenaje a Joaquín Torres-García en su 150 aniversario** (2024). Montevideo. Anuario. Ed. Propuesta. p.105.

**Bajo la corteza. Maderas de Deliotti, Giovanetti, Lorioto, Otero** (2017). Montevideo. Museo Gurvich.

**Constructivos Cotidianos. Cerámicas, maderas y artes aplicadas del TTG** (2003). Montevideo. Galería de la Bahía.

**El Maestro y los compañeros de Gurvich en el Taller Torres-García** (2022). Montevideo. Museo Gurvich y Museo Histórico Cabildo.

**El Taller Torres García. The School of the South and Its Legacy** (1991). Austin. University of Texas Press.

**El Taller Torres-García en colecciones privadas del Uruguay (1942-1962)** (2017). Montevideo. Museo Gurvich.

**Ellas. Las mujeres en el Taller Torres-García** (2024). Museo Blanes. Montevideo.

**Imaginario Prehispánicos en el Arte Uruguayo** (2006). Montevideo. Museo de Arte Precolombino e Indígena.

*Inquietud* (1955). Vic, N°2. p.16

**J.Alpuy: ciudad, murales, maderas". Homenaje a J.Alpuy (1919-2019)** 2019. Montevideo. MNAVM y Fundación J.Alpuy. (cat. en línea).

**José Gurvich. (1927-1974) Murales, esculturas, objetos** (2003). Montevideo. Fundación José Gurvich.

**José Gurvich. Constructive imagination** (2005-6). New York. Americas Society.

**Josep Collell** (2002). N° II Serie Grandes Maestros Nacionales. Montevideo. Ministerio de Relaciones Exteriores. Sala Pedro Figari.

**La constelación del Sur. El Taller Torres-García** (2014/5). Montevideo. Galería de las Misiones.

**La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado** (1991). Madrid. MNCARS.

**Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay. ( Cacheiro / Collell /Eva Diaz / Gurvich /Lopez Lomba)** (2009). Montevideo. Ministerio de Educación y Cultura.

**Resonancias constructivas** (2006). Montevideo. GTLART / Tejeria Loppacher.

## Artículos y Entrevistas

**Alsina, Andrés** (1997). *El artista tan silencioso*. Montevideo. Miradas Urbanas. El observador.

**Collell Blanco, Carme** (2004). *La pintura en la cerámica*. Madrid. Revista Cerámica Internacional. n°96. P. 79-80.

**Ferrer, M.Angels** (1994). *Ausona*. Vic.p.18.

**Gilio, M.Esther** (2006). *70 años de la guerra civil española*. Montevideo. Brecha.p.4-7

**Novoa, Alexandra** (2008). *Inicios de la cerámica artística contemporánea en Montevideo*. Revista Cerámica Internacional. n°110.p 85-88.

**Palomo, Ana** (1994). *Compartir l' experiència artística*. Vic. El 9 Nou.p.19.

**Peyrou, Rosario**. *Un maestro de generaciones*. Montevideo. El País Cultural, n° 579.

**Pezzino, Josefina y Rudich, Julieta** (2015). Entrevistas grabadas a Raquel Bocchi, Norma Calvete, Angelina de la Quintana, Julio Mancebo, Dardo Segredi, Concepción Tané. Montevideo.

**Polleri, Amalia**. *Panorama actual de les Artes Plásticas*. Revista Nacional. n° 236. p.127, 149.

**Sapriza, Roberto**. (1952). *El Cristo de Collell. La locura de la pintura*. Montevideo. El Bien Público.

**Torrens, M.Luisa**. (1964). *El arte como espectáculo*. Montevideo El País, 16 de nov.

## Webgrafía

**Collell Blanco, Carme**. *Josep Collell. La pintura en la cerámica* [https://carmecollell.com/wpcontent/uploads/2020/07/Carme\\_Collell\\_La-pintura-en-la-ceramica.pdf](https://carmecollell.com/wpcontent/uploads/2020/07/Carme_Collell_La-pintura-en-la-ceramica.pdf).

**Fundación Francisco Matto**  
[http://franciscomatto.org/arte\\_precolombino.php](http://franciscomatto.org/arte_precolombino.php).

**Petrella, Carlos A.** *Análisis del funcionamiento del Taller Torres-García como escuela de arte*. <http://www.monografias.com/trabajos13/propttg/propttg.shtml>

**Castiñeiras, M.**  
<http://www.elobservador.com.uy/nota/el-anticeramista-que-hizo-del-barro-un-lienzo-2015126500>



## **ENGLISH** TRANSLATE

The National Visual Arts Museum (MNAV, Museo Nacional de Artes Visuales) is honoured to present the anthological exhibition *Josep Collell: Painter, Ceramicist, Master*. This is a unique opportunity for a detailed introduction to the work of Josep Collell (1920-2011) both as a ceramicist and a painter, and his important contributions to the Uruguayan art scene through the artistic activities of the Taller Collell, founded in Montevideo in 1955 by Collell and his wife, Carmen Cano.

The exhibition *Josep Collell: Painter, Ceramicist, Master* has been curated by Carme Collell Blanco and Josefina Pezzino. They chose to exhibit Collell's early works, produced as a member of Taller Torres-García in 1950, and then go on to survey thirty years of fruitful work up until the closure of the Taller Collell in 1985. To this end, it is not only the works themselves that will be exhibited but also various preparatory drafts and sketches that allow us to better understand Collell's creative process.

This exhibition would not have been possible without the work and commitment of its curators, Carme Collell, a ceramicist and art historian, and Josefina Pezzino, also a ceramicist and director of Museo Casa Collell. I would also like to thank the Delegació del Govern de la Generalitat de Catalunya al Con Sur and the Spanish Embassy in Uruguay for their cooperation with this project.

One of the most important objectives of the MNAV is to disseminate the work of our outstanding creators, and this exhibition, with its beautiful catalogue, bears witness to Collell's legacy. His central contribution as a modern artist to the realm of pottery, and in particular with his technique of burnished engobe, was supplemented by his role as a teacher who started out founding his teaching practice on Joaquín Torres-García's constructive universalism and later acquired a personal imprint based on his experience as an artist.

### Enrique Aguerre

Director of the National Visual Arts Museum

## Josep Collell Following clay

"I, a creature kneaded out of earth  
and water  
bear the wind in my breast and fire on  
my brow"

Josefina Plá <sup>1</sup>

I

In the Uruguayan art scene, Josep Collell stands out both for having attained an aesthetic of his own and for his long years as a teacher. His body of work constitutes a solid corpus, balanced in its composition and consistent in its structure and development. And it is, above all, characterized by a chromatic harmony obtained through a detailed study of the expressive qualities the burnished engobe technique offers.

Prominent names in pottery, Collell's contemporaries, such as Marco López Lomba, José Gurvich, Tomás Cacheiro, Jorge Abbondanza and Enrique Silveira, Carlos Caffera or Eva Díaz, stood out for their development of sculpture-like shapes, for their daring conceptual approaches and for their imaginative ability to take in and combine multiple materials.

Soon after moving to Uruguay in 1950, Collell adopted the constructive tradition of master Joaquín Torres-García. And, in a personal, sober manner –which is not inconsistent with the daring force of his first attempts– succeeded in extrapolating Torres's theoretical postulates while, at the same time, "inventing" the means and resources to do it. Collell reveals himself as passionately self-taught and highly committed to his work. <sup>2</sup>

Commanding those resources demanded a great deal of time and ingenuity. Among his innovations there is a series of cardboard patterns conceived to work with a system of clay slabs –these can still be seen at Museo Casa Collell, threaded onto a pole, like a comical collection of hats. Collell's manner of applying engobe and burnishing it on the totally dry clay is also uniquely his own. <sup>3</sup>

In those early days, Collell's work was epic, as he faced the challenges of creating his works following the guidelines of Constructive Universalism. It should be noted that during Torres-García's life the art of pottery was not practiced at the Taller –at the most, industrially-produced pots were decorated with oils. Collell had to find his own way: "I have learnt from my failures. I worked on a formula to produce red, and it would turn out gray. [...] I tried two thousand times." <sup>4</sup>

---

1.- *Tiempo y tiniebla*, Alcándara, Asunción, 1982.

2.- "One day I went to visit Gonzalo Fonseca, who had bought a little house in the Cerro neighborhood which had a bread oven, and he suggested making a clay pot and firing it in that oven, to see what turned out. We fired it, and we saw that the color set. To me, it was a discovery that sparked my interest in ceramics. But what I was really interested in was in making a type of ceramic akin to painting. [...] So I took it upon myself to find a formula to do that and improve the colors, modifying them. To be able to paint a green, and on top of it yellow or white. And I managed to do it." Interview by Rosario Peyrou, "Con el ceramista Josep Collell. Un maestro de generaciones", *El País Cultural*, Year XII, No. 579, 8 December 2001.

3.- This is developed in great detail and with great authority in an essay by ceramicist and historian Carme Collell Banco.

4.- Alexandra Nóvoa. Interview with Josep Collell and Carmen Cano quoted in *Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay. Cacheiro, Collell, Eva Díaz, Gurvich, López Lomba*, by Mercedes González, Rosina Rubio and Carmen Zorrilla, MEC, Montevideo, 2009, p. 41.

And, nevertheless, the contrast between the self-taught ceramicist, newly arrived from Spain, and the strict master he would become with the passage of time, neither bohemian nor improvised, is worthy of notice. According to Collell's pupils, his partner Carmen Cano's warmth provided a counterpoint to the strict discipline ruling the workshop. Carmen was much more than a partner who was there to help him pick up large slabs of clay: her work as a teacher would prove instrumental in developing the workshop that was started at the Torres-García Museum in 1955. And when Collell stopped teaching in 1986, Carmen took charge of the workshop alongside the young ceramicist Josefina Pezzino.

Still, it is curious that Josep, who had to find his own way in the adventure of learning through the old empirical method of trial and error, would not give his pupils too much leeway to experiment. Possibly, because in the ceramicist's trade one soon learns that if the exact procedures are not followed, the results will lead nowhere. The tyranny of pottery – with the exception of procedures with more random results such as raku, and even then not entirely so – is that it imposes a straight, precise, one-way path. Clay is a soft, malleable matter that models people's character too. The ceramicist's craft creates personal histories and vital trajectories. And engobe is defined by the amount of time and patience that it takes to burnish.

On the other hand, it is not unthinkable that Collell may have soon realized the place that he *should* occupy as the exponent of pottery within Constructive Universalism. Other friends and fellow artists at the Taller tried working with clay: Gonzalo Fonseca, Antonio Pezzino, José Gurvich, Rodolfo Visca, Carlos Martínez, Giovanetti Sagna, among others, but none of them would achieve such a compact, consistent body of work, such a deep knowledge of chemical procedures, nor such an important trajectory as a teacher in this realm.

“Their interest in pre-Columbian ceramics led them to research clay preparation and firing. The bread oven that Gonzalo Fonseca had at his little house in the Cerro neighborhood allowed Josep to see how colors could set. Later, Josep was joined by Antonio Pezzino, Carlos Martínez and Rodolfo Visca, and they would walk on the slopes of the Cerro looking for clay, making the first attempts at burnished engobe. This was choral work, where information and experimentation nourished each other, with Josep not only participating but insisting and persisting with it too.”<sup>5</sup>

Thus, Collell's interest in clay was sparked in him by America, not through the vast Spanish tradition in ceramics – his former job in Spain, in mechanical lathing, was not connected with this new vocation. He became fascinated with the universe of pre-Hispanic cultures through the collection of Francisco Matto Vilaró, who had become aware, very early on, of the pre-Columbian imagination, even before Torres's arrival, while he was traveling through the southernmost regions of America around 1932.

A brief review of the Matto collection allows us to see the extraordinary quality of the pre-Columbian ceramics in the former Museum of Pre-Columbian art: black ceramic vessels with incised decorations from the Tiahuanaco culture, *santamariana* funeral urns, vessels with stirrup handles with spouts and painted decorations from the Mochica culture, a superb Inca *urpu* painted with geometric motifs, among others.<sup>6</sup>

---

5.- Museo Casa Collell website, accessed on 20 April 2024 <https://josefinapezzino.wordpress.com/casa-collell/>

6.- *Arte precolumbino. Colección Matto*. Published by the museum in collaboration with the Ministry of Public Education and Social Security, Montevideo, 1964.

Besides the use of engobe, the pre-Hispanic influence on Collell's work can be seen in the types of pots and vessels he produced, where he used unilateral handles, bridge handles, stirrup handles, among others. Given the quality of Matto's collection, it is not surprising that Collell should feel an impact, made stronger by the ideas of Joaquín Torres-García –through Alpuy– about a great universal tradition which permeates all of humanity's cultures and unites them over time. In this way, he managed to bring together a certain subtle pre-Columbian atmosphere and pieces of a more European or Oriental nature, such as vases, pots, sets of teacups, or decorated plates.

He also took an interest in Greek ceramics – Attic ceramics in particular, to judge from some results – and this left a mark in some of his works, such as the pots and plates with bullfighting scenes. Among modern artists, the influence of Picasso is clear to see.

Collell was not the first to succumb to the charm of pre-Hispanic expression. Decades before, around 1916, Pedro Figari had visited the Ethnographic Museum in Buenos Aires and the Museum of La Plata to study the collections of pre-Columbian ceramics and textiles so that his pupils from the National School of Arts and Crafts in Uruguay could make everyday objects – ceramics, furniture, lamps, tapestries – with them as inspiration. But the results left a lot to be desired aesthetically, and the experiment failed due to political pressures and an unreceptive context for these ideas.<sup>7</sup>

By contrast, Collell was one of the few, and possibly the first, to generate a convincing syncretic style, with elegant lines, sublime shine and chromatic harmony. His works are not a mere mimicry of archaic aesthetics, but a rereading of the past which incorporates modern elements and the constructive ideas of Torres-García.

## II

“It was said: to retrieve the object, but (remember this) not the material object but its soul; its being, the transcendent, not the immanent, that is: to deform, if one wishes, the external, but not the essence.”

Joaquín Torres-García<sup>8</sup>

Collell arrived in Uruguay the year after the death of Joaquín Torres-García. Though he did not meet him, the mystique of the master could still be felt in the Taller, and Collell cannot have been indifferent to the fact that Torres had played a central role in Catalan *noucentismo*. This fact must have drawn him closer to Torres, at least in an intuitive way. His love for constructive ideas, mingled with his Mediterranean roots, must have settled on his creative spirit slowly but surely, over time and across the vast ocean.

---

7.- Two negative reports on Figari's work as director of the National School of Arts and Crafts show disapproval of this rescue of pre-Columbian art: the Report of the Society for the Promotion of Fine Arts (August 1917) and the Report of the University's School of Architecture (December 1917). In the latter, the following can be read: “Making ancient art is not to make new art – autochthonous art. To copy the art of primitive times, or that of the recent centuries, though with a difference: it is more rational to find inspiration in the styles closer to us.” Quoted by Gabriel Peluffo Linari in *Pedro Figari: Arte e industria en el Novecientos*, MMRREE-UTU, Montevideo, 2006, p. 115

8.- *Lo aparente y lo concreto en el arte*, Issue IV, p. 26, Montevideo, 1948.

"I asked him, when I met him at his house which stood on the corner of Durazno and Yaro streets: 'Are you Catalan?' He raised his chin to respond: 'Through and through', with that accent of his, the accent of the great artist and teacher: Josep Collell."<sup>9</sup>

The technique of burnished engobe allowed him to process the Master's doctrine through the teachings of Alpuj in a quest for constructive painting. Torres aimed to free painting from the easel –and from mimesis– by promoting a mural development and a vital –and, one might say, philosophical– shift, geared towards retrieving the object.

We can imagine that, at the time, every individual calling themselves an artist, at least in the context of the Taller Torres-García, found themselves at a crossroads: either to prioritize the almost limitless possibilities of research on form and its evolution in space –like Francisco Matto and Gonzalo Fonseca did, for example– or to try to bring art to everyday objects, in order to insert them spiritually in everyday life. Collell's choice was to prioritize the latter, closer to anonymous, popular traditions.

That may be the reason why he did not free himself from the utilitarian nature of bowls and pots, with the exception of the murals he made for the Uruguayan Embassy in Buenos Aires, and other smaller bidimensional pieces. But in both cases, a chromatic idea of surfaces prevails: he calls them *paintings on ceramic*.

Collell's work, then, gravitated towards a pictorial treatment of ceramics, "akin to fresco", made possible by his unique engobe procedure. In this way, he solved the problem of color values and tone, a problem that worried Torres, who thought it was the spiritual condition of art par excellence. "Tone or value –said Torres– belongs to an ideal order: every tone is seen and felt in the universal, while color is neither thought of nor seen in that way. Tone is construction, not color."<sup>10</sup>

At this point, it is necessary to briefly consider the countless students who never stopped coming to Collell's workshop and to reflect on how it is only now that we can assess the reach of the duo Josep-Carmen as teachers. Recent exhibitions such as *Ellas. Mujeres de la Escuela del Sur (Women of the School of the South)*,<sup>11</sup> redirect their gaze onto art made by women, many of them devoted to so-called applied arts.

It is hard to understand how these double or triple prejudices in matters of art still exist –though no one dares mention them– but which, in the light of the facts we will consider later, many still uphold. From this prejudiced perspective, women are considered creators of a domestic, utilitarian art, as if it were a prolongation of housework, and not an expression of true talent and creativity. Needless to say, in the Taller Torres-García, and later in the Escuela del Sur, the distinction between high art and low art, or applied arts, never existed, but rather the contrary: the blurring of that distinction was encouraged.

But the difficulties the curators of this exhibition met with when looking for these pieces, and their state of conservation, show how they have been seen and taken care of by their social context. That is, it is not a question of creation but of reception of this symbolic production which in some cases reaches extraordinary levels of quality.

---

9.- Virginia Techera Gómez testimonial in *Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay. Cacheiro, Collell, Eva Díaz, Gurvich, López Lomba*. Authors: Mercedes González, Rosina Rubio and Carmen Zorrilla, MEC, Montevideo, 2009, p. 45.

10.- *Retrieving the object*, Montevideo, 1952, p.48.

11.- Curated by Cristina Bausero and María Eugenia Méndez at Museo Blanes, Montevideo, March-May 2024.

There is no room here to list the astonishing number of pupils who passed through the Collell-Cano workshop, but it is worth mentioning the diversity of aesthetic pathways they followed as a way to gauge the achievements of the couple's teachings.

Eva Díaz Torres, for example, started taking pottery classes with Gurvich first, but she specialized under Collell and Cano. Later, she studied books by Fernández Chiti and established her own ceramics workshop with Mariana Soler, specializing in the technique of raku. Clara Scremini had her own gallery in Paris, with a focus on contemporary glass and ceramic pieces. Lydia Buzio, on the other hand, stood out for her work of great personality and for disseminating her technique in the US through numerous exhibitions. Teresa Olascuaga, Eva Olivetti, Angelina de la Quintana, Leticia Barrán all these women pursued careers of distinction, each bearing a totally individualized aesthetic imprint of high quality.

The same could be said of Fernando Álvarez Cozzi, Caio Fonseca, Juan Andrés Sapriza and Alvar Colombo, who followed paths in diverse formal and conceptual directions, from painting to video art and assemblage. These are just a few examples, as Collell also taught in Rocha, San José, Maldonado and other cities in the country, where pupils established their own pottery workshops.

Thus, it can be said that there was a true process of dissemination of the couple's knowledge which continues today, not to mention the fundamental work of teaching and dissemination followed in the same vein by Carme Collell Blanco in Vic (Josep's birthplace) and Josefina Pezzino in the Museo Casa Collell in Montevideo.

### III

"His painting shows a luminosity and character which, alongside a special sense of the image, evokes the measure and grace of the Great Arts of the Mediterranean".

Guillermo Fernández<sup>12</sup>

Collell's personal aesthetic preferences are expressed differently in his paintings on canvas. After completing the murals at the Uruguayan Embassy in Argentina, he abandoned teaching and devoted himself to painting. His obvious affinity with Picasso draws him closer, in a way we would not suspect at first, to a direct pupil of Torres who also admired the Malaga painter: Anhele Hernández.

But Collell's friendship with Alpuj is plain to see in his work. He "reads" or interprets Torres through Alpuj. Then, another influence –Anhele was more of a confluence– comes from his friendship with Guillermo Fernández. These two great masters –possibly, alongside Gurvich and Dumas Oroño, the most prominent ones in the Escuela del Sur– made a profound impression on Collell which, in his final years, led him to turn to painting, which he did with ease, another sign of his passionate strain. Alpuj said in an interview:

"Torres arrived here with a fixed idea. He had found a marvelous solution: what he called constructive

---

12.- *Josep Collell*, catalogue. Ministry of Foreign Affairs, Montevideo, 2001.

art. Because he said he started doing that in Paris. Torres believed that, that he had found a solution, and I believe the same. What happens is that we live in very individualistic times, where it is not possible to understand an art like the one he wanted, an anonymous art, for all of America; a fabulous idea. So he started doing it in Paris and the French didn't understand it, they weren't interested, they were more interested in a different kind of painting, the kind he had done before –what the French called “painting-painting”. The painting, the visual quality, the canvas, the easel, it's all– how can we put it? –more personal, more intimate; the French didn't want that Universal Art thing, so he came to Uruguay with a fixed idea already.”<sup>13</sup>

The fact that Josep stopped producing ceramics in order to devote himself to painting should not be understood as escapism but as a return to his origins, a space of personal creation from which he had partially distanced himself but which now entailed a conscious decision. The contact with the canvas, that quality of *being present* which painting has, but which ceramics, with its rituals of preparation and firing, does not have, becomes a kind of liberation in the 1990s: Collell applies oils with a dexterity close to mastery.<sup>14</sup>

He encounters again the universe of painting's pure formal construction, and he does so with a renewed vitality. Themes are unimportant. In his still lifes, elements are minimal: a cup next to a barely-recognizable fruit, a plate with pears, a vase with flowers... mere excuses to create dynamic compositions, marked by the use of black and the overlapping of visual planes.

These are not necessarily shapes derived from cubism, but they possess the disruptive force of lines that break to generate simultaneous visions of the object represented or conceived.

Pipe-smokers and faces in the foreground structured around a compass movement in semicircles: the presence of rhythm –repetitions and diagonals– marks a difference between his canvases and his ceramic paintings, less baroque, more “centered”, lying on vertical and horizontal lines. And, at all times, a refined use of color, with complex tonal relations.

Guillermo Fernández said that Collell's vocation as a painter contributed to Collell the ceramicist, and vice versa: “his was a feedback loop of elements obtained in the Art of Clay”. It could not have been otherwise, for he lived his artistic vocation in a genuine manner. This good man born on the Mediterranean, that is, a sea surrounded by land, possessed all elements –water, earth– to prosper in art. Because, as ceramicist Josefina Plá says in her poem, he too carried the fire of creation on his brow.

**Pablo Thiago Rocca**  
Salinas, April 2024

## Josep Collell Painter, Ceramicist, Master

### Prologue

#### Complementary voices

Reconstructing a moment in history is tantamount to bringing together the voices of those who experienced them, or those who have intermediated between them and us.

We recall what makes the personal story meaningful and weave together the pieces, which come together in lived experience.

My approach to the figure of Josep Collell, my uncle, and the Taller Collell [Collell Studio] always fluctuated between two complementary voices. On the one hand, there is the voice that my theoretical training as an art historian aims to convey when telling a story framed within a specific place and time through an exercise of documentation and synthesis.

I will call this one Collell, as I came to know him in Montevideo.

And the other is the voice that recounts the experiences from the inside, from the personal memories of having learned ceramics in his *taller* and maintained correspondence with him over the years despite the distance.

I will call this voice the more familiar Josep.

## Biographical notes Vic. The painter in his hometown

Foggy windowpanes with  
labyrinths of frost  
hiding eyes that spy on  
footsteps on the cobbles.

*Winters of Old.* M. A. Anglada.

Any time Josep mentioned his childhood in Vic,<sup>1</sup> the town where he was born, he fondly recalled the appearance and even the name of his teacher in the republican state school, Ramon Cuesta Álvarez, who gave him a small box of watercolours that had belonged to his deceased son, perhaps sensing his budding artistic qualities and interest in drawing.

He and his siblings, Santiago and Montserrat, grew up amidst the patterns of the family tailoring business, and despite his early liking of painting, he began to train as a mechanical lathe operator at the age of 15.

13.- Julio Uruguay Alpu interviewed by Ana Laura Goñi in *Lección 151. El Taller Torres García*, Udelar, Montevideo, 2008, p. 45.

14.- I had the opportunity to see the exhibition at Sala Figari in the Ministry of Foreign Affairs in Montevideo, Uruguay in December 2001. These pages are based on the notes taken at the time.

1.- Vic, an inland city in Catalonia, is the capital of the county of Osona and had around 14,000 inhabitants in 1920. It is spelled Vich on Spanish maps and in the old Catalan writing system. The final 'h' was eliminated from words in official Catalan orthography, but during the Franco regime, the Spanish spelling system was imposed.

Even though he always considered himself self-taught, he had early artistic training at the Municipal Drawing School of Vic, where his maternal uncle taught: Lluçà Costa, a drawer, illustrator and especially painter of religious-themed murals.

When the Civil War broke out, he started working in a metallurgy factory, and in 1939 he was drafted to join what was called the *Quinta del biberón*, the last republican draft, which and in the light of the advance of Franco's army recruited young men born in 1920 starting in April 1938. Even though he never made it to the front, those were very hard times of scarcity and economic instability, especially in Catalonia, one of the last republican holdouts. The end of the war was followed by five long years of forced military service, five years of his youth robbed, as he accurately put it, which left him with a strong lifelong anti-military stance.

In 1944, he resumed his work as a mechanical lathe operator, as well as his love of painting.

### The group 'Els 8'

Post-Civil War Spain was an impoverished, exhausted country. It was internationally isolated, with thousands of exiles. Franco's victory had ushered in a long dictatorship and enforced national Catholicism, which pervaded all cultural expressions. The Catalan language, which had been promoted and normalised in the public administration and education during the Republic, was relegated to the family sphere. Even though this proved '[...] the (linguistic) plurality of Spain, the use of Catalan was nonetheless considered seditious; that is, it had the potential to break Spain's unity, which the media from the "movement" so fervently proclaimed and spread [...]' (Caralt, 2016).

The innovative spirit that had been the hallmark of Spanish art before the Civil War—as shown in the Spanish Pavilion at the 1937 International Expo of Paris—became a thing of the past. Joan Miró, Alberto Sánchez, Alexander Calder, Juli González and Pablo Picasso had participated in it and taken up stances in favour of the Republic with a formal language permeated by the avant-garde.

Now the country was turning back to an academicist, conservative view of art and culture on behalf of a tradition whose eyes were closed tight to the outside world. Any cultural expression was organised hierarchically and disseminated via media that were close to the regime and controlled by censorship. Locally in Vic, the weekly *Ausona* played this role.

In the 1940s, Vic was a city with a rural economy and an industry associated with leather-tanning. It was conservative and was nicknamed *The City of Saints*<sup>2</sup> due to its many religious buildings.

The city's cultural tradition had always been associated with the Church. Under its stewardship, the Museo Arqueológico Artístico y Episcopal [Artistic and Episcopal Archaeological Museum] had been created in 1891, and its influential Seminary had been founded prior to that, in 1749. Its classrooms had educated figures like the philosopher Jaume Balmes, the poet Jacint Verdaguer and the future bishop of Vic, Josep Torres i Bages, who served

---

2.- Vic was the setting of the novel *Laura a la ciutat dels Sants* (Laura in the City of Saints) that the writer Miquel Llor, published in 1931. Vic is called Comarcalina in that book, but its streets, squares and countless religious buildings are often described as being enshrouded in fog, which is common in the city's long winters and acts as a metaphor and archetype of the city enclosed upon itself.

as the spiritual guide of Barcelona's Cercle Artístic de Sant Lluç,<sup>3</sup> where a young Joaquín Torres-García went to draw and consult its extensive library.

The Franco dictatorship had officially declared itself Catholic, and the local Catalanist tradition, also linked to Catholicism, meant that in the early post-war years, the Church played a dual role, given its complicity with the region and its coverage of cultural and social initiatives that dovetailed with that tradition (Roviró, 2005).

Dr. Eduard Junyent, a historian, archaeologist and curator at the city's Episcopal Museum, who had also been educated at the Seminary, played an important role in the revival of local culture. In 1943, he articulated the possibility of creating a Group of Artists, as well as plans for a Municipal Drawing School. Two years later, in 1945 the local newspaper *Ausona* suggested to the local authorities that they hold an exhibition bringing together the works of local artists who had been featured in the National Fine Arts Exhibition held the previous year in Barcelona, and he proposed that the City Council's Culture Commission manage it. Thus, the Agrupación de Artistas de Vich [Group of Artists of Vic] was founded with the goal of exhibiting their works together, promoting and disseminating artistic activities and forging relationships with similar organisations. Managed by the City Council, the group was comprised of three sections focusing on different arts: literature, photography and amateur cinema. The fact that they had a venue of their own for exhibitions, located next to the Museum, contributed to the success of the art section, whose members were students at the Municipal Drawing School.

The first group exhibition in which Josep participated was held at the group's venue in May 1945. It also included students from Barcelona's Escola Massana and displayed a total of 75 works. Its success, as reported in the local press, meant that in February 1946, eight students from the Municipal Drawing School, who gathered repeatedly to chat over coffee, banded together to make it easier for them to exhibit their works. On the suggestion of one of their members, Josep Maria Selva, they adopted the name 'Els 8' [The 8]<sup>4</sup> after its first eight members, and together they exhibited their works at the same venue. It was a heterogeneous group made up of young men born in the 1920s. They had few referents and very little information in Spain's closed cultural world in the 1940s, but they all shared an interest in painting.

Josep's first exhibition with the group was the *II Saló de los 8* [Second Salon of the 8] in December 1946, when he replaced one of the founding artists. The local weekly *Ausona* reported on it in two news releases in very different tones published at the same time. The group's voice can be sensed behind one of them, '...de una exposición' [...On an Exhibition], signed with the pseudonym Gris:

'[...] An important truth is expressed in some of the paintings in the *Second Salon of The 8*: that in our city, precisely in its young circles, some artists are updating Vic's aesthetic painting currents. The show demonstrates

---

3.- In his autobiography, J. Torres-García mentions the two art circles that existed in Barcelona, the Cercle Artístic and the Cercle Artístic de Sant Lluç. Even though the former was the one where his friends went and was a freer and more revolutionary circle where even nude women could be drawn, his intellectual cravings led him to choose the latter. Although it was Catholic in nature and spiritually guided by the future bishop of Vic, J. Torres i Bages, it had an extraordinary library and many international magazines (J. Torres-García. *Historia de mi vida*. p. 50).

4.- Its first members were the painters Pere Brugulat, Ramon Castells, Josep Cortés, Ramon Font Sellabona, Antoni Maria Sadurni, Josep Serra and Josep Maria Selva, and the sculptor Ramon Camps. Even though, due to the imposition of Spanish, they were advertised as 'Los 8' (with a Spanish article, instead of 'Els 8' in Catalan) in their salons, they were popularly known as 'Els 8' and referred to as 'Els 8' in the subsequent local historiography.

that we have painters who have nothing to do with the sentimental, impersonal landscape painting which is practised today with such unusual unanimity due to the zeal to sell and the scarcity of talent showed by those who practise it, which these painters have fortunately managed to dodge. ...It doesn't matter that some of them are lyrical in feel and others dramatic. Or that there is a pessimistic bent or a musical unreality. Or that one can detect a poetic aura or foresee a harrowing drama. What is clear is that they have departed from all the hackneyed, timeworn scholastic formulas and paint what their sensibilities dictate that they paint [...]' (*Ausona*. 4 January 1947. no. 260. p. 2).

The official critics reacted to the exhibition with ambivalence. Even though they celebrated the fact that the artists were pushing the boundaries, they were also particularly belligerent with the group's new member, Josep Collell, whom they described as:

'[...] the most unsettled of all, with a tortured spirit because of his tests and trials, not all of them successful, especially in the selection of themes. Recall above all that the repugnant can never be the object of art, even if it stands out with a sketch of a head clever enough to claim that there is something in its soul when he strips it of certain anti-aesthetic rubbish [...]' (*Ausona*. 4 January 1947. no. 260. p. 1).

A few days later, *El Correo Catalán* published a critique by Esteve Molist in which he provided an overview of the group in a more condescending tone:

'There is, as a whole, a serious lack of decisiveness, the absence of a friendly voice or a teacher's hand to channel and guide them. Right now, they cannot be considered a school or a trend. Everything is fairly anarchic. There is a sort of French influence, but not from great artists. The ones who show this the best and most firmly are Collell and Selva. The latter is swimming in a sea of doubts. Collell is a case unto himself. He may be the most robust voice with the most personality. As is his wont, he is presenting the modernist works *Gitana* [Gypsy Woman], *Autorretrato* [Self-Portrait] and a very revelatory *Apunte* [Sketch]. It is a painting in gloomy colours, the outcome of overly black shadows. The black outlines around the figures in the style of Solana and Lautrec adds to this. *Lisiado* [Lame Man] is unfortunate and poorly resolved.' (*El Correo Catalan*. 12 January 1947).

According to the exhibition leaflet, the 1946 work *Gitana* [Gypsy Woman] may have been shown at this exhibition. Initially painted with bare breasts, Dr Junyent stipulated that it be repainted in order to include it in the show. The clerical influence was imposing its restrictive morality, adding yet another layer of censorship. The critics' adverse attitude made the group cohere even more, and they began to earn a name for themselves in the city and expanded with other members, some of whom were not artists but wanted to join in the cultural inquiry that the group was spearheading. The new members included Santiago Collell, Jordi Ralló, Manuel Ferrer, Bonaventura Selva, Joan Vilà-Moncau and Joan Sunyol, a writer and poet who became the theoretician and main disseminator of the group's works.

The exhibitions were opened and complemented with poetry recitals or small chamber music recitals, and their leaflets contained transcribed phrases from poets and philosophers in an attempt to expand the city's cultural horizons through an array of literary references. Not only did the shows tighten the group's bonds, but their social gatherings also helped them to forge friendships and share concerns. They even aspired to create a

magazine that would be called *Línea* [Line], a title that also defined an attitude, a direction on the path, 'in line' with the future.

The third and fourth salons, in which Josep participated, marked the group's clearly more innovative —and provocative— leanings. As the preamble to the third show, fearing opposition from the public and critics, the group published a note in the local press anticipating the novelties that were going to be presented:

'[...] Some of them are presenting us with a completely new style this time, the outcome of their personal evolution. Even though there are no homogeneous themes or techniques or temperamental similarity among the members, they are joined by an identical affinity, a desire to break the strictures of 'sellable', 'pretty' painting to instead declare, with energy and decisiveness, that they are ahead of many of the concerns whose pathway leads to constant, renewed improvement [...]' (*Ausona*. 6 December 1947. no. 308. p. 3).

At its opening in December 1947, Joan Sunyol offered an introductory lecture which he entitled 'The different ways of talking about painting', in which he sought to guide the audience in understanding art in general:

'[...] Aesthetic taste comes from our effort to understand the artwork, because it is always beyond our understanding. Therefore, we have to enter it; it should not have to bow to us in a servile manner [...]'<sup>5</sup>

The critics obviously ignored the intention and content of the lecture, because their comments were overtly negative. This prompted some of the initial group members to leave it, convinced that the collective was taking the wrong path:

'It is obvious that the public was disconcerted with what they saw, a kind of boldness that extended beyond their artistic fiefdom... And this is why they didn't approve of it, or get excited, or even feel enlightened... They are not without sound qualities to decide on their vocation, as they learn how to orient themselves in artistic values and throw off the deadweight of the false currents in which some of them are wriggling, confusing the cerebral with the emotional [...]' (*Ausona*. 3 January 1948. no. 312. p. 2).

The catalogue of the *IV Saló de los 8* [Fourth Salon of The 8] was presented in Catalan for the first time, with a pronouncement by the group using ad-hoc language that served as a kind of manifesto. In translation it reads:

'Joining together does not lead to power but to expansion, as proven in Bikini.

Art should be expansion; we birth it from a surprising burst, brilliant like the atomic explosion.

We cause this burst in the laboratory of experimental psychology under construction, which consists of grouping the heterogeneous in an unstable balance.

This condition of imbalance leads to the burst which weaves everything together in the fertile explosion of the most definitive expansion for the Arts which we yearn for.

The Eight have spoken'

---

5.- Sunyol, J. (1982). *Notes per a una historia de Els 8*. Vic. Sunyol family private collection.

The referents mentioned in the text —atomic explosion, experimental laboratory, explosion, expansion— can be contextualised in the year that the atomic bombs were dropped over Hiroshima and Nagasaki, and when the American armed forces were conducting atomic experiments on the Bikini Islands. The newspapers were reporting on these events with a descriptive language using words that resembled the expressions reproduced in the text. The manifesto's challenging tone provoked the local critics:

'We are honestly saddened and disappointed that these youths, who were promising until yesterday, and perhaps the foundation of this difficult art, have ceased in their forward struggle forward and are instead submitting to directions that we in no way believe emerged spontaneously from inspiration.

We, who understand beauty in the name of art, were distressed, as none of you will have trouble imagining, when we read that with their youth, and in the midst of their training still, they are tending towards the abstract utopia of a "surrealism" that is declining and anti-aesthetic, created in foreign schools [?] for the unscrupulous exploitation of a few unwell minds. We also know, and we are saying this in a different tone, that in the poetry recital that they organised for the feast day of Saint Stephen, they touched on obsolete, failed themes that our patriotism cannot tolerate [...]' (*Ausona*, 31 December 1948. no. 364. p. 5).

As Joan Sunyol says in his *Memòria de Els 8* [Memoir of the 8]:

'[...] The opening turned into a relaxed evening in which poems were read in Catalan which were considered subversive because of either their theme or language. The group's behaviour had been prompting suspicions for some time. The aesthetic deviations could be judged as political deviations, and the group could be harshly punished for them. However, with no visible reasons, the official critics limited themselves to keeping close watch. Yet after the anarchic statement in the catalogue and the subversive recital that crowned the opening, we were considered a dangerous group, as gleaned from the critics' phraseology, especially the threat at the end, that "our patriotism" cannot tolerate certain themes.' (Sunyol, 1982).

The situation got tenser and the group became enemies with their former mentor, Dr Junyent, who was also in the crossfire between the attitude of 'The 8' and the pressures from a hostile press, the mouthpiece of the city's officialdom. Consequently, the salons were cancelled and not resumed until 1953. Josep Collell's departure to Uruguay in 1948 and Josep Maria Selva's and Joan Vilà-Moncau's moves to Paris contributed to that.

The group reappeared at the *V Saló*n [Fifth Salon] in 1953, and the exhibition was once again held at the Agrupación de Artistas de Vic venue. Now living in Montevideo, Josep participated with earlier works that belonged to his family. It was his last exhibition with the group.

While the sixth salon was being prepared, Josep Maria Selva, who had been the soul of the group, died in a car accident on 10 January 1955 on his way to Madrid, where he was going to visit the Prado Museum. That year's exhibition became a heartfelt homage to the deceased painter.

The first stage of the group's history thus came to an end. Tangible proof of that is the group portrait of 'The 8', whose date is unclear. They agreed that it would be a collective work that would be passed among the group members. The painting is a mosaic of

different styles, in which four painters painted their own likenesses as well as portraits of the other group members gathered around a table depicted as a flat checkerboard surface, on which several objects are sitting in crossed perspectives, similar to a cubist still life. Josep portrayed himself with a cutout paper figure between his fingers,<sup>6</sup> and on the lower right side of the painting he also painted Josep Ralló reciting poetry in the readings that often opened the exhibitions.

In the meantime, a new generation of young painters had joined the group, including Joan Furriols, Josep Brugalla, Joan Sala Santoja and Joan Roca Ylla. They ushered in the second period of 'The 8', which was more literary and had closer ties to similar groups around Catalonia.

A very homemade magazine called *Inquietud* began to be published in August 1955. Under the aegis and oversight of Bonaventura Selva, the brother of the deceased painter, it was a literary publication that sought to disseminate art. Its fourteen issues spanned a four-year period, until the group disbanded in 1958. The magazine continued to be published until 1966, although problems with censorship forced it to be renamed *Inquietud artística*. Funded with the members' contributions, it was an open window into the dissemination of culture in general, both local and universal, with articles on theatre, poetry and the visual arts, reports on exhibitions and contributions by writers and critics from the entire country.

The last three salons were held in 1956, 1957 and 1958, and they clearly marked the group's role as the city's cultural boosters, as well as the stance of the official critics, who were finally more open to their ideas. At the seventh salon, a Children's Art Salon was held for the first time with the participation of all the schools in the city, which was also spearheaded by the group that opened the Fira del Dibuix y Gravats [Drawing and Engraving Fair], with the participation of sketchers from all over Catalonia. On the occasion of the eighth and last salon, the Barcelona sculptor Josep Maria Subirachs delivered a lecture.

In the post-war Catalan art scene, the group funnelled young painters' urges to fill the cultural void. As J. Sunyol wrote for an anthological exhibition of J. M. Selva held in 1982:

'[...] In the local context, "The 8" were an idealistic group driven by a love of art and culture, and especially by the desire to stir up the stagnant water and rarified air which blanketed the city in utter lethargy [...].'<sup>7</sup>

The magazine *Inquietud* was the group's mouthpiece in its second period, and it aligned with other initiatives that were appearing under the aegis of a series of magazines published in the 1940s, including *Ariel*, *Revista de les Arts*, *Algol*, *Cobalto* and *Dau al Set*, which was also the name of the group. Primarily published in Catalan with small print runs, they bypassed the censors and tried to connect with the tradition of the pre-Civil War avant-gardes. Also important were the French Institute's *Cercle Maillol*, whose lectures and exhibitions some of the younger members of the group attended, and *Club94*, promoted by Joan Prats, a cosmopolitan personal friend of Joan Miró, whose library of art books and magazines was an important source of information for the young artists of the period.

6.- The figure that Josep has between his fingers may represent a paper cutout figure called 'la llufa' in Catalan. This was a widespread tradition in Spain on 28 December, the Day of the Holy Innocents (the equivalent of April Fools' Day), when children would mischievously hang this figure on the backs of unsuspecting people.

7.- Sunyol, J. (1982). 'Els 8', *Entorno inmediato de J. M. Selva*. Vic. Sunyol family private collection.

Josep painted just a handful of works in Vic, but they define the initial, tentative stage in his painting as he sought referents that would validate it. These works adhere to classical painting themes like still lifes, portraits, a few street and costumbrist scenes—processions or bullfighters—and a particular insistence on the figure of Gypsies, especially in his drawings. From the formal standpoint, he tackled these themes with loose brushstrokes, noticeable impastos and black lines outlining figures and objects, which tend toward hieratism, frontality and simplification. His viewings of the Romanesque paintings in the collections of the Episcopal Museum of Vic seem to be glimpsed in his work, along with an admitted admiration of the painting of well-known Spanish artists, especially the Catalan painter Isidre Nonell and the writer and painter José Gutiérrez Solana.

His Gypsy women have a clear ancestry in the ones Nonell began to paint in Barcelona after his sojourn in Paris. A marginal, provocative theme at the time, both Josep and Nonell addressed it with loose brushstrokes, a darker colour palette and the same aura of vulnerability and gloom. Likewise, the influence of Gutiérrez Solana's paintings, with tragic tinges that are deeply indebted to the Black Paintings of Goya, whom Josep always admired, can be perceived especially in his costumbrist themes, such as in the painting *Los toreros* [The Bullfighters], with its dense brushstrokes, black outlines of the figures' silhouettes and strong light and colour contrasts.

Josep continued his relationship with 'The 8' until the mid-1950s through his brother Santiago, but his joining of the Taller Torres-García [Torres-García Studio], the creation of the Taller Collell in 1955 and especially his choice to live in Montevideo along with his wife Carmen Cano were important decisions that definitively changed his life and gradually distanced him from the group.

His friendship with the members of the Taller Torres-García, including José Gurvich and Antonio Pezzino, meant that on their journeys to Europe to visit Madrid or Paris they would stop in Vic in 1954. Later, so did Augusto and Horacio Torres, as reported in the October 1956 edition of *Inquietud*.

To express gratitude for the hospitality they received, they made several works and gifted them to Carmen and Josep's families, who had put them up. Gurvich made a portrait of Albert Collell and an oil sketch of Vic's main square. Pezzino, in turn, made a watercolour drawing, and Esther Quesada, a painter who was travelling with them, painted a portrait of Carmen's brother. In his subsequent visit to the city, Augusto Torres made a sketch of the city's Romanesque bridge and gave Santiago Collell a constructive drawing.

During their stay in Vic, they met some of the members of 'The 8', and as Joan Furrriols acknowledged,<sup>8</sup> contact with the members of the Taller Torres-García enabled the local artists to learn about Torres's work and offered a different view of painting to young painters who were thirsty for information.

For the three years when Josep was a member of 'The 8', he was not among the most active members; his rather introverted and discreet nature no doubt contributed to this, although his paintings did attract official criticism. In his memory, those years were not overly important for him as an artist, perhaps because he was only associated with the group in its first three years. He had no recollection of the negative criticism his works inspired, and he did not experience the openness to artistic referents based on informalism and abstraction brought about by the magazine *Inquietud*. Nonetheless, he recalled close contact and friendship with Josep Maria Selva.

In contrast to his subsequent life-changing experience at the Taller Torres-García, for him 'The 8' was a group defined more by the rebelliousness of aspiring young painters within a context of complete cultural barrenness than by a conscious avant-garde attitude.

On the occasion of an exhibition paying tribute to the group held at the Arts and Crafts School of Vic in 1984, he wrote:

'Perhaps distance and time have caused me to forget the scope and importance of "The 8"; nonetheless, I am keenly aware that what we did (at least what I did) was pure audacity, largely uninformed, and now I realise that I had a rather poor grasp of painting. We painted from pure emotional impulse, perhaps with an ability to choose my favourites as my guides, to make sure I didn't err, all accompanied by a natural ability to manipulate the paintbrushes. But there wasn't much more than that. If I had had to articulate my problem or my goal in painting at that time, the fact is that I had no foundations to do so. I don't recall having many serious conversations about the problems of painting; I am aware that we were more interested in painters as strange creatures, but not much else. I have to admit that what we painted differed from what was usually painted in Vic at the time, but I have the impression that we were not making a conscious, well-grounded contribution to painting because we were lacking concepts. However, once I was associated with the Taller Torres-García, a new world opened to me with much more solid foundations on painting, and that changed my point of view because I found very solid foundations on which to do it. I don't turn my back on what I did and I'm happy with it, but now I see it with different eyes. Perhaps it's a matter of nuance, but I think that I'm a bit more aware of what a painting should be.' (personal correspondence, 9 February 1986).

The last time Carmen and Josep were in Vic was in 1994. Josep made several drawings of places he remembered in a—perhaps nostalgic—attempt to capture the times and places of his youth. They still exist, and even though he did not find them exactly as his mental cartography had mapped them, they were recorded in swift pencil strokes.

The city had changed. It was no longer the *City of Saints*. Its former personality was blurring, and its people were changing.

## Montevideo 1950-55. Map of decisive years

Then, against deafness  
you rise in music,  
against the desert, you flow.

*Acclimation.* Ida Vitale

Josep's first five years in Montevideo, from when he arrived in 1950 until the creation of the Taller Collell de Cerámica [Collell Ceramics Studio] in 1955, were decisive for him both personally and professionally and clearly shaped his future life.

His paternal uncle, Albert Collell, a Dominican sent to Uruguay, built a bridge to the Americas for him and encouraged him to emigrate. In 1948, Albert Collell visited Vic on the occasion of the centennial of the death of Jaume Balmes, the philosopher from Vic, and seeing the economic hardships in Spain at the time he offered

---

8.- Interview with Joan Furrriols, 18 January 2016.

to start the emigration paperwork so Josep could try his luck in the Americas.

Josep arrived in Montevideo on 10 January, having left back in Vic Carmen Cano, his fiancée, and their yearning to share their lives. Uruguay was in the midst of an economic upswing which contrasted starkly with the austerity of the Spanish economy. Called the 'American Switzerland', it was powerfully attractive to young Spaniards who had experienced the penuries of the Civil War and the instability of the post-war years, in a country where ration cards were in use until 1951. He was leaving an impoverished Spain for Uruguay's abundance at the time, going from the national-Catholicism that permeated Spanish society to an open, liberal country.

He began working as a mechanical lathe operator, although he still kept his interest in sharing his love of painting. Joaquín Torres-García had died a few months before he arrived, in August 1949, but his legacy was carried on via the Taller Torres-García,<sup>9</sup> after his sons Augusto and Horacio and his first disciples, including Julio Uruguay Alpy and José Gurvich, stepped up to run the Taller.

Even though Josep had heard about Joaquín Torres-García's death through reports in the Spanish newspapers,<sup>10</sup> he never mentioned that he was aware of the existence of the Taller Torres-García (TTG). He always recounted that chance played in his favour because when he inquired at the Athenaeum about where he could take painting classes, he was told that the Taller was right there in the basement.<sup>11</sup> Antonio Pezzino recalled the first time he saw Josep heading downstairs to the basement of the Athenaeum, his head clad in a beret.<sup>12</sup>

### The encounter with the Taller Torres-García

Josep joined the TTG as a student of Julio Alpy a few months after he reached Montevideo. They immediately became fast friends, and Alpy offered to share his apartment. That same year, the painters Hugo Giovanetti, Manuel Otero, Mario Loretto and Guillermo Fernández also joined, and Josep and they would also befriend each other. They were joining a *taller* that was both renowned and questioned. Because of their cohesion as a group under the 'doctrine' of the Teacher, they were viewed as a tribe and disparagingly called 'the Torres-García carpenters'<sup>13</sup> due to the frequent use of wood in their works. Nor did Josep's Uncle Albert understand his enthusiasm for 'the way those people paint, which I neither like nor understand' (correspondence with Santiago Collell, 10 March 1951).

The Taller Torres-García had been created in 1943 as the culmination of Torres's aspiration to promote a local artistic movement upon his permanent return to Montevideo. In contrast to the country's cultural dependence on Europe, he wanted to lay

down in Uruguay, a country without its own indigenous tradition, a genuine Latin American art that would merge the continent's Amerindian traditions and the modernity of the avant-gardes. 'I've said School of the South because in reality our north [i.e., our lodestar] is the South. There should be no north for us except in opposition to our South'.<sup>14</sup> He expressed this graphically by drawing the map of South America upside-down. This became his iconic image, and he tried to give it substance by creating the Constructive Art Association in 1935, a group comprised of artists who were mainstays in Montevideo's art scene.

At the same time, he embarked on intense theoretical and informative work on his aesthetic ideas, which he captured in numerous publications, and especially in the compilation of the 149 lectures he delivered at the Athenaeum of Montevideo between 1934 and 1942. Published in 1944 under the title of *Universalismo Constructivo: Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* [Constructive Universalism: Contribution to the Unification of Art and Culture in America], it became his most comprehensive theoretical legacy. Even though the Constructive Art Association published more of Torres's works, its dissolution as a collective in 1939 spontaneously led to the emergence of a *taller*.

The Taller Torres-García was literally a traditional *taller*, a place where one could learn and practise a trade with a master teacher and a group of apprentices or students. Its personality was shaped to match its sole teacher, his pedagogical experience, his extensive intellectual baggage, his long years of painting practice and especially his incredible charisma. At the age of 60, Torres brought teaching experience primarily forged in Barcelona as a drawing teacher at the ground-breaking Mont d'Or School and later, in 1913, with the creation of his Decoration School in the city of Terrassa, where fresco workshops coexisted with classes on engraving, sculpture, ceramics and tapestry in a premonitory mingling, all under the ideals of a Mediterranean classicism.<sup>15</sup> His *Notes sobre art* [Notes on Art] published at the same time sketched out aesthetic ideals that he would later revisit and cite in his Constructive Universalism. In Paris, he had encountered the European avant-gardes and participated in them in 1929 when he and the painter and art critic Michel Seuphor created the magazine *Cercle et Carré*, which brought together the artists whose work was channelled through geometric abstraction, in opposition to surrealism.

The Taller was not exactly a school; it was never ruled by an academic programme of classes, marks or subjects, nor were there other artists teaching there. Its uniqueness lay in its fusion between the traditional notion of the *taller* and a learning method

---

9.- Henceforth, to avoid excessive repetition, the Taller Torres-García will also be called the TTG or simply the Taller, and Joaquín Torres-García the teacher or simply Torres.

10.- Between November and December 1949, four articles by Rafael Benet, 'Torres-García In Memoriam', were published in the magazine *Destino*, although none of them mentioned the existence of the TTG.

11.- Interview with R. Peyroux. *Un maestro de generaciones*. El País. Montevideo. 08/12/2000

12.- According to the testimony of his daughter, Josefina Pezzino.

13.- Julio Alpy interviewing Cecilia de Torres in 1988. Cited in *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1992. p. 78.

---

14.- It was initially the illustration that accompanied the text of an essay with the same title in his book *Estructura* [Structure] published in 1935. It also illustrated the article 'De la tradición andina: Arte precolombino' [On the Andean tradition: Pre-Columbian art] published in the first issue of *Círculo y Cuadrado*, the magazine that continued its French sister publication. Finally, it was the cover of *La Escuela del Sur*, the magazine that the Taller Torres-García published from 1958 to 1961.

15.- The context of its creation fell within *Noucentisme*, a Catalan cultural and ideological movement which was a reaction to late-nineteenth-century *Modernisme* and its inspiration in a form of mediaevalism in the Romantic tradition. The term was coined by the writer Eugeni d'Ors —AKA Xenius— in one of his *Glossaris*, articles he wrote in the newspaper *La Veu de Catalunya*. In that text, he revived the Mediterranean classical tradition as the cradle of civilisation and revisited the classical idea of beauty, where measure and serene expression led to an idealised realism. In his autobiography *Historia de mi vida*, Torres claimed that he had noted the belief in the classical tradition of Catalonia as a Mediterranean people prior to the *Glossari* (Torres-García. *Historia de mi vida*. p. 62).

based on dialogue, in which the teacher played the role of guide and encouraged students to participate.<sup>16</sup>

Its first members were young painters who had had no prior artistic training and were open to learning. They had merely seen Torres's exhibitions, taken an interest in his painting, met him personally and even —some of them— started taking classes in his home. They included Gonzalo Fonseca, Julio Alpuy, José Gurvich, Torres's sons Augusto and Horacio, Edgar and Alceu Ribeiro, Francisco Matto, Manuel Pailós, Anheló Hernández, Jorge Visca and Jonio Montiel, among others.

Without the teacher, the *taller* that Josep encountered was more like a community of artists who were aware that they had inherited and shared a new art, with strong bonds of friendship that led them to operate somewhat like a guild. They even signed works with the initials TTG or added them to their individual signatures —as Josep would do on his ceramics until the Taller permanently shuttered in 1965— in a statement of both group belonging and the value of the work in itself, as in the great periods of history where art was anonymous. This was a critical, idealistic attitude that questioned the concept of genius which had prevailed in Western art since the Renaissance.

Torres's absence had left the Taller feeling orphaned, even though it also strengthened the bonds among its members and helped Collell to integrate in a group that he soon felt a part of. 'Not only did I find a *taller*; I also found friends!' (Alsina, 1997).

Even though Taller members began by learning life drawing, painting soon became its backbone. The goal was to lead the students to an understanding of the abstract in order to avoid naturalistic imitation, and to transform their gaze at reality into something purely formal.

Torres had defined 'representative' painting as descriptive and analytic and bearing atmosphere and light, thus distinguishing it from 'constructive' painting, which was geometric, flat and synthetic in nature, appropriate for architecture, murals and the applied arts.

Torres had illustrated this in the publication *Nueva Escuela de arte del Uruguay* [New Art School of Uruguay] published in 1945 by the Constructive Art Association. Josep sent his brother a copy as a visual summary of the Taller's general orientation.

A blend of examples of tapestries, toys, ceramics, the sculpture *Cosmic Monument* that Torres had made for Rodó Park in

---

16.- There were other similar studios in Europe created under the aegis of the texts by William Morris which shared the same desire to overcome the dichotomy between art and craft and to reconsider their role in an increasingly industrialising world. The Omega Workshop had been created with this purpose in London in 1913; it was a group of artists promoted by the painter Roger Fry, a member of the Bloomsbury group, with the goal of modernising the crafts, which at that point were still Victorian. Likewise, the Wiener Werkstätte, founded in 1903, was created as a cooperative to make handcrafted goods using premium-quality materials. Both studios were sponsors for artists and venues where they could work or find someone to produce the commissions they designed. They were targeted at a limited, middle-class clientele of artists and intellectuals. In Germany, the Deutscher Werkbund was an association of industrialists, architects and artists created in 1903 to integrate the crafts and assembly-line manufacturing systems. That was the immediate forerunner of the Bauhaus, which examined the relationship between art and craft from a novel pedagogical perspective. Created in 1918, it merged the work of artists and craftspeople into the new figure of the designer. With the slogan 'form follows function', it sought to bring beauty and functionality to everyday objects by integrating them into the industrial system and democratising access to them. When Hitler closed the Bauhaus after he rose to power, its successor, Black Mountain College, created in North Carolina in 1933, was a contemporary of the Constructive Art Association and the Taller Torres-García.

Montevideo, his constructive radio and the mural *Pax in lucem*, which he and his students made for the Sant Bois Hospital in Montevideo, the Taller's first commission for a collective project, were all grouped under the heading of 'Constructive Painting and Applied Art'. In all of them, the same language that Torres called Constructive Universalism seeped out from painting to all kinds of objects. It was an artistic language based on the representation of ideas using graphic signs placed within a grid of rectangles measured according to the golden ratio and colour planes. Torres had developed it in his painting and especially his wooden works during his fertile years in Paris between 1926 and 1932. Contact with the creators of neoplasticism, namely Piet Mondrian and especially Theo Van Doesburg, had led him to approach painting composition from an essential geometry, a bare orthogonal structure to which he sought to add the human element, that living breath that he perceived in what were called the 'primitive' arts, which he was conveniently able to see the same year he arrived in Paris in the exhibition *Arts Anciens de l'Amérique* at the Musée des Arts Decoratifs in the Palais du Louvre. Torres admired them not only for their formal values, as the avant-gardes in general had, but also for their 'extra-aesthetic'<sup>17</sup> qualities, their latent symbolism. The primitive object encapsulated a world view, a universe of beliefs and symbols shared by an entire community, and in his 'constructive' worldview he wanted the sign to also be the hinge that could unite the universal with the everyday world.<sup>18</sup> He sought a repertoire of signs, like sun, fish, snail, compass, boat, man and woman, among countless others, that could encompass the modern world from the cosmos, from nature to man. Due to its flatness, frontality and sense of rhythm and colour, the language of Constructive Universalism was able to equally envelop the concave surface of a piece of ceramics, be drawn in the linearity of a grille, be woven into a tapestry or be rendered on a wall. It was not only an aesthetic code but also a way of relating art with life, the equivalent of a folk art. It was the Taller's hallmark.

Just as in the primitive arts, which are essentially objectual, with no distinction between the applied and fine arts, Torres also believed that the same formal language should be able to encompass the broad array of applied arts, from painting to architecture, without hierarchical distinctions like those that had marked the Western visual canon since the Renaissance.

This is how he expressed it in his *Guides*:<sup>19</sup>

'[...] The closed criterion / that everyone who feels drawn / to Art should end up making painting and sculpture / is not ours; / nor that false classification / between Art / *per se* / and applied art. / This is one of the prejudices that must be destroyed. / In our laboratory, we will make what should be made / without this concern / according to how each individual's personality stands out. / Because artist or craftsman... / it is all the same; / and likewise / a vessel / a painting / a fabric / a sculpture [...]'

In reality, the fluidity between fine art and applied art had always been part of Torres's family, from Mon Repós, the house in

---

17.- Flo, J. 'Torres-García desde Montevideo'. *La Escuela del Sur*. Separata. Op. cit. p. 11.

18.- Torres mentions this moment in his autobiography: '[...] But one day, he thinks: something abstract should always correspond to the abstract, as the idea of a thing. What might that thing be? To be graphically depicted, it would have to be either in the written name of the thing, or a schematic image as apparently unreal as possible; perhaps a sign. And he does that. He puts in the construction, like in a stone wall, and in every compartment, the design of a thing. And that's it! It must be that. a House (like those that children draw), a Boat, an Anchor, the letter 'B', a Man, a Fish [...] (Torres-García. *Historia de mi vida*, p. 210).

19.- Torres-García (1933). *Guiones. Fascículo 1*. Grupo de Arte Constructivo. Madrid. Documents of Latin American Art. Museum of Fine Arts Houston.

Terrassa where he had lived with his family between 1914 and 1918, until his last, permanent home in Montevideo. Whether they were paintings, toys or furniture, they all showed an attitude parallel to his painting, a common family endeavour, the outcome of need, skill, the value conferred on handmade objects. And ultimately, they were also a testing ground where he could experiment with that desired continuity between painting and objects. It was a relationship that had characterised his own works since the creation of his first toys that were exhibited in Barcelona's Galería Dalmau in 1919 as 'art toys'. At the same time, through his ties with the Cercle Artístic de Sant Lluc, he had become familiar with the Arts and Crafts movements and the writings of William Morris, who defended the use of artisan materials and techniques as opposed to mass-produced industrial objects. In fin-de-siècle Barcelona, Torres had watched as *Modernisme*, as Art Nouveau was known locally, took root as a decorative style under the concept of 'total art' and projected the artisan trades within the framework of an exuberant architecture. He worked with the architect Antoni Gaudí designing stained-glass windows for the cathedral of Palma de Mallorca, and on a few projects for the Sagrada Família. And in Paris, he had become familiar with neoplasticism and its aim of establishing a visual vocabulary that could expand out from painting to architecture in order to unify the everyday environment, in keeping with modern industrial society.

Collell joined the Taller at a time when the applied arts were in the midst of an extraordinary blossoming.

Torres had encouraged his students to seek their own artistic language and stimulated them to find their own individuality through experimentation and identification with all types of materials.

'We have to feel things, I mean identify with them. Put our hands in the clay to learn about the earth, feel iron, glass, tin-plate. Feel the quality of papers, paint and varnish. Rope and wood, soot and plaster.'<sup>20</sup>

This conception could already be found in his 1913 *Notes on Art*.

'To the true artist, the material (clay, marble or colour) suggests the form into which he should pour the artistic idea. Hence the artist's love of materials, and hence a procedure cannot be taught without teaching the nature of the right paint or sculpture.' (Torres-García, p. 53).

The artistic material thus became the true stimulus for creation, and the artist's job as a 'builder' was to know how to find the unity between the material and form, a role which encompassed both the artist and the craftsman, thus overcoming their traditional dichotomy.<sup>21</sup> In his last lesson, he claimed that his Taller should not be school, but instead each member should find their own pathway, 'become what each of them is'.<sup>22</sup>

Collell found the Taller to be fertile ground for experimenting with ideas, materials and techniques, a vibrant, restless place for projecting constructive art onto the household in objects that

were the antithesis of industrial. They used everyday, 'humble'<sup>23</sup> materials, such as wood, plaster, ceramics, brick, granite, iron and leather, or reused materials like burlap bags or packaging boxes—Collell always used them as canvases— or even bones. The objects had a manual feel and a rusticity, as if time and use had imbued them with a patina of antiquity, an aesthetic where need and volition converged.

Bringing paint to the object meant decorating it. The word 'decorate' was not uncomfortable in the Taller, nor had it been for Torres when he stated: 'We decorate objects and furniture so that the mystery in which we believe is always before our eyes and our hands'.<sup>24</sup> Decorating was not an unnecessary add-on. Instead, its significance was more closely associated with the original meaning of 'ornament' as one of the usages of the Greek word *kosmos* (universe, order).<sup>25</sup> Its verb form, *kosmeo*, meant both to organise and to adorn, to compose and to embellish. Torres believed that the same formal principles should guide murals and other surface interventions, regardless of whether the support was flexible like a tapestry or enveloping like the surfaces of a ceramic vessel. The goal was to respect frontality, the architecture of the object, its structure, as he stated in his *Notes on Art*:

'A decorative painting is an applied painting. For this reason, living forms have to be transformed into lines and colours similar to the architectural lines of the building, furniture or vessel to be decorated.' (Torres, p. 59).

Even though applied arts classes were not taught at the Taller given that it was not adequately equipped for that, the involvement of architects, especially Ernesto Leborgne, Rafael Lorente, Mario Payssé Reyes, Luis San Vicente and Juan R. Manchaca, particularly fostered the development of an applied arts movement that was unique in the Americas. They had attended Torres's lectures, were interested in the Taller's creations, and included them in their designs. Either as private commissions or in their own homes or public buildings, constructive art applied to architecture through materials like cement, brick, glass, iron, and especially ceramic murals became a true popular Uruguayan art. Torres's own house, designed by E. Leborgne and Juan R. Manchaca in 1948, was a prime model of the integration of the applied arts made by Taller students into a unified whole.

The existence of a kiln at the Taller after 1951 fostered the start of intense ceramics activity, while hand-embroidered tapestries based on Taller drawings began to be made upon the creation of the MAOTIMA group (an acronym of Manolita [Torres's wife], Otilia, Ifigenia and María Angélica). And the same occurred in metal, jewellery, and furniture in a contagious interdisciplinarity.

This signalled the attainment of a constant aspiration in Torres's thinking: 'To those of us who want something well-grounded, *all*

---

20.- Torres-García. *Universalismo Constructivo*. Lesson. 43. p. 271.

21.- 'The muse, given that the true artist has to be the *artistic material*... Because someone who is an artist is one precisely because they know how to find the harmony between the material and the form such that both things *later become one*.'

'[...] the artist is nothing other than a *builder* who, through *different materials*, feels the need to associate them with an idea, which is like making them talk, making them live on the *plane of form* or aesthetic, *depending on their nature* [...]' (Torres-García. *Universalismo Constructivo*. Lesson 2. p. 54).

22.- Torres-García. *La recuperación del objeto II*. In Cecilia de Torres. Op. cit. p. 85.

---

23.- '[...] the humbler the material, the more the *idea inscribed in that humble material* will stand out [...]' (Torres-García. *Universalismo Constructivo*. Lesson 12. p. 96)

24.- Torres-García. *La recuperación del objeto I. Lesson XIII*, in Cecilia de Torres. Op. cit. p. 80. Rationalist architects questioned decoration; they considered it unnecessary and incompatible with industrial products, so they eliminated it from their constructions. However, the artists who were venturing into the abstract language were seduced by what were known as the 'primitive arts', in which abstract decoration had always been a mainstay, summoning up a world of symbols and meanings. Their desire to give meaning to forms that were far from the representation of reality, which they did not want to be considered mere decoration, led them to take an interest in theosophy, anthroposophy, freemasonry and the occult and esoteric world. Through the Spanish painter Luis Fernández, Torres was also familiar with the symbology of numbers, the system of proportions in mediaeval cathedrals, the mystical function of the Golden Section, kabbalistic signs and alchemy. His membership in the Freemasons led him to discover 'another' world in which reality was interpreted symbolically.

25.- Paternosto, C. (1989). *Piedra abstracta*. p. 20.

*art should be applied.* All art should be *useful*, should enter life alongside other things.<sup>26</sup>

## Unlearning and relearning

Josep experienced the first few months enthusiastically, and perhaps a bit disconcertedly, because the Taller revealed new pictorial concepts to him and made him confront a different way of approaching painting. In this process, he had to unlearn and distance himself from his prior experience of painting in Vic, which was so figurative and attached to reality, in order to become more primitive, schematic and abstract.

At the Taller, he tried to learn to see real objects as forms, avoid imitating them and instead bring them closer to geometry, to the specificity of their aesthetic values. This process was based on a combination of exercises and activities that sought to capture the essence of the object, either by reducing it to plane, line, and colour or by transposing its natural colours to a limited scale of primary colours, white and black, or to a seven-colour palette. Later, the painting surface would be approached as a composition in which proportion and size determined its constructive frame, its 'structure', the harmonious relationship of the arts that comprise a whole, which Torres believed was the basic, universal principle of all art. In his *Notes on Art*, he had stated that structure, the organism of all things, came before colour and form.<sup>27</sup>

The constructive language was not taught as a closed code of signs. The Taller members learned how to use the golden compass, how to measure the proportions of the composition, and the symbols, as graphic ideas, were introduced and combined depending on the spaces in which they were inscribed.

In a letter to his brother Santiago, Josep wrote:

'Santi, I'd really like to talk about the painting of the TTG, but I would need a long letter just for that. Plus, I'm missing a few points to fully understand it, but I'll briefly summarise it for you at some point. Right now all I can say is that it is an honest kind of painting that strips away any anecdote or imitation of reality.' (family correspondence, 23 August 1950).

His sketchbooks from those early years in Montevideo encapsulate the change brought about by his joining the Taller Torres-García. Time and again, he drew compositional structures in ink or colour measured using the golden ratio, to which he gradually added highly schematic figures and objects, along with the signs common to constructive art. From this early phase, he always saved the copy of the lessons from the book *Dibujo - Escritura* [Drawing - Writing] that Torres had written in 1933 as a pedagogical tool to clarify the key concepts on the abstract and the concrete.

Not only did Josep plunge into a new painting practice, but he also gained a broader understanding of art through the many publications circulating in the Taller. Torres supplemented his readings with images from art history to expand the visual references of his students, who were unfamiliar with world art and had not visited museums, and they were joined by many lectures delivered at different institutions in the city. Upon his death, what remained was the succession of publications issued since his arrival in Montevideo, in his tireless drive to educate. They comprised an all-enveloping landscape of references for Collell.

The approximately 25 handwritten books that Torres wrote with calligraphy and ideograms in unique copies that he himself had bound by hand, and that were later published as facsimiles, are particularly revelatory of a new aesthetic, in which the theoretical content was graphically expressed in an innovative artistic fusion.

They were joined by the magazine *Removedor*, which started to be published in 1945 to serve as a mouthpiece for the Taller and combat the hostile responses and criticisms. With a unique graphic style in line with the Taller's aesthetic, 28 issues had been published by 1953, and each cover was illustrated with the work of one of the Taller members. Josep sent his brother and 'The 8' issue number 27, published in December 1950, in homage to the Teacher, in which the writer Guido Castillo, its editor-in-chief, wrote the article 'Significación del Taller Torres-García' [Significance of the Taller Torres-García] illustrated with the ceramics of Gonzalo Fonseca, Emin Fernández and Jonio Montiel.

In response to a letter talking about the Taller that Josep sent to 'The 8', Santiago suggested that he continue working with the group. Josep answered:

'Santi, based on what you're telling me, the letter to "The 8" caused a stir, but that's nothing if you don't experience the atmosphere at the Taller and are not in the spirit of this painting. The idea of working with the group is a good one, but I don't have any definitive paintings, just watercolour tests like the one I sent you, and it is *approved* [emphasis added] as acceptable. I could send a few, create a painting with them and see whether next year, with time, I can send a few canvases. I've spoken with my friends at the Taller asking them to send works, too, but not to Vic. Perhaps we should see if they could show their works in Barcelona. As far as who may be interested, perhaps Rafael Benet, who wrote articles on J. Torres-García. I'll send him and "The 8" a magazine that the Taller publishes. It's a wonderful magazine in both its illustrations and its texts, which are very well done, and it will be of keen interest to all the artists. It's called *Removedor*.

'About me, you say that I'm the Taller's best apostle, but that's not true because all the disciples live for Torres's lessons alone. Some of them only live to paint, to live a "bohemian" lifestyle, as we would say in Europe.

'One day in a café, one of the Taller's strongest mainstays, Gonzalo Fonseca, 28 years old, was arguing with J. Peyró, the author of the book that our Uncle Albert gave me. Well, the disciple refuted and silenced Peyró, the author and critic regarded as one of the best. After all, when you are on solid footing and have faith in something authentic, you can dissent fearlessly.' (correspondence with Santi Collell, 5 September 1950).

Without the Teacher's presence, the Taller still carried on based on learning through personal contact and each member sharing their artistic experiences and projects, although it became more horizontal. Proof of this is what was called the 'burlap', a wall covered in this material where the works were hung to be critiqued together, in a risky, courageous experience. The 'approval' that Josep mentioned in the letter to his brother is probably referring to this.

His assimilation of the Taller's aesthetic led to the inclusion of two of his drawings in the volume *30 dibujos constructivos* [30 Constructive Drawings] in 1952 and his participation the following year in an internal contest within the Taller to make a stained-glass window for a grave in the city of Artigas. His project was one of the ones chosen.

26.- Torres-García. *Universalismo Constructivo. Lesson 33*. p. 212.

27.- Torres-García. *Notes sobre Art*. p. 55.

He also painted the figure of an Ecce Homo, an image of Christ, about which Roberto Sapriza wrote an article<sup>28</sup> in which he highlighted its extreme sobriety and sound application of resources used, in line with Torres's lessons. As a figurative work, its flat, schematic look reveals the transformation that Collell's painting had undergone. Perhaps the memory of the Catalan Romanesque, its sobriety and schematism, had merged with his early lessons at the TTG.

The Taller had taught him to look at the open book of art, from objectual primitive arts to modern art, because in Torres's opinion, there was a clear formal alignment between '[...] the art of the primitives and ancient, Chaldean, Assyrian, Egyptian, Greek, Byzantine and mediaeval art, and cubism, neoplasticism, constructive art and architecture'.<sup>29</sup>

Collell's attentive gaze translated into drawings in which the external stylisation of the figures and the schematisation of the objects, like pictograms, emplace and order a reticular structure to be applied to a ceramic object, in what would become the beginning of an unexpected adventure.

### Ceramics appears.

'One day when I was with Fonseca in his little house in El Cerro,<sup>30</sup> both of us being men of few words, Fonseca suggested that we make ceramics to entertain ourselves. We painted a pot and fired it in a bread oven he had there. And the colour set, and I caught the bug.'<sup>31</sup>

He always mentioned that moment as a revelation, a kind of epiphany that led him fully to ceramics by seeing that if the heat did not make the colour disappear and instead set it, perhaps he could paint on clay and achieve nuances and shadings just like in painting. As he often said, that would have been unlikely to occur to him had he not previously painted.

Even though there is a longstanding ceramics tradition in Spain, Collell had never worked in it prior to his arrival in Montevideo. Similar to Picasso, he simply encountered it.<sup>32</sup> The pictorial vision he glimpsed in that first ceramics merged with his discovery of pre-Columbian art, which was so prominent in Torres's aesthetic conception and among the Taller members but so new to him.

The ceramics at the Taller peered into the mirror of pre-Columbian art and was one of the first forms of applied art into which *Constructive Universalism* expanded. Torres admired and studied pre-Columbian ceramics, and it was a recurring symbol in his

own unique worldview. He always saved the ceramics and textile catalogues from the American Museum of Natural History, which he often visited in his years in New York between 1920 and 1922. Later, in Paris, he was able to see the extensive collection of pre-Columbian art at the Musée d'Ethnographie du Trocadero, the current Musée du Quai Branly, and carefully examine the pieces of Nazca ceramics when his son Augusto was hired by the museum to draw flat versions of its decorative motifs.

In his Indo-American drawing, he outlined the silhouette of the vessel and made it into a container of the word 'Art', written in his own handwriting and alphabet. Beside it were the symbols and words 'Inti' and "Pachamama", meaning 'sun' and 'earth' in Quechua, along with 'man' and 'woman', a fish as an analogy of life, the ascending direction of a staircase and the staggered outline in allusion to pre-Columbian architecture. It was a view of ceramics as art, as an homage to handiwork and pre-Columbian art, especially its ceramics, which he so admired and which exerted such a strong influence on his paintings.

Torres had learned about it in museums, but several members of the Taller had travelled in the Andean region before joining it. Back in 1932, Francisco Matto had skirted along the Argentine and Chilean coast and amassed a collection of objects that served as an important referent for the Taller until it was made available to the public in 1962 as a pre-Columbian art collection, the Matto Collection. Likewise, Horacio and Augusto Torres had travelled to the Andean region with Alceu Ribeiro in 1942, and Antonio Pezzino had gone to Bolivia in 1944.<sup>33</sup> Not only did they study and venerate the objects they purchased in old markets or brought back on their journeys, but these objects also beckoned them to inquire into their technical aspects that they believed they vaguely knew about.

In the Matto Collection, Collell was able to not only observe pre-Columbian ceramics for the first time but also touch the pieces and appreciate their texture and materiality.

He discovered engobe, a kind of burnished ceramics that were not wheel thrown or glazed, which captivated him for their warmth and painterly quality.

Ceramic objects had been present in the TTG since the mid-1940s. Ceramics by Manuel Pailós and Edgar Ribeiro appeared in the publication *Nueva escuela de Arte del Uruguay* [New Art School of Uruguay], but they were commercial ceramics manufactured by local ceramicists as the backdrops on which to display the constructive language. The Calcagno industrial ceramics factory<sup>34</sup> provided the pieces already fired, which were then painted, at first simply with oil. However, as their knowledge of techniques expanded, they underglazed them with oxides and colourants, while the same factory fired them, and the students at the Taller were apparently paid to decorate them.<sup>35</sup> They are small pieces in simple, traditional shapes which often contrast with the sober orthogonality of the grid and constructive symbols.

---

28.- Roberto Sapriza. *El Cristo de Collell. La locura de la pintura* in the Letras y Artes section of the newspaper *El Bien Publico* of Montevideo. 1 August 1952.

29.- Torres-García. *Universalismo Constructivo*. Lesson 119. p. 117.

30.- El Cerro is a hill 135 metres tall located in the port of Montevideo. Its slopes were covered with a working-class neighbourhood that welcomed the different waves of immigrants who kept arriving in the capital until the 1950s, and it was where artists could find more economical housing.

31.- Recorded interview of Josep Collell by Olga Larnaudie in 2006 on the occasion of the exhibition *Indígenas Prehispánicos en el Arte Uruguayo* [Pre-Hispanic Indigenous Peoples in Uruguayan Art].

32.- Chance led Picasso to ceramics, too. In 1944, he travelled to Vallauris to make graphic corrections, and a friend introduced him to Suzanne and Georges Ramié in their house-studio, *Cerámica Madoura*. They invited him to try his hand at ceramics, and he was captivated by the experience. He first shared a studio with the Ramiés and later moved to abandoned factory premises.

---

33.- '[...] after we did the military service we went to Bolivia and spent 4 or 5 months there. There, the Indians (Aimara, Quechua) cultivated the land, and when ploughing they would run into pieces that were incredibly old. So, we first reached Tiahuanaco and were in a state-owned cabin for archaeologists. That was in 1943, in the midst of the war, so the archaeologists from Europe were not coming. We had the head of the museum's permission. We went from being painters to archaeology students. So we placed the pieces over a window, traced them and drew them at real scale on paper. We did around 40 to 50 pieces. That's where I learned about pre-Columbian art firsthand. It was entirely our show... [...]' Goñi, A. L. 2004)

34.- The initial 'K' that appears on several of Fonseca and Pezzino's pieces may be an appropriation of the factory's initial 'C'.

35.- Aguiar, M. (2006). 'Entrevista al artista plástico'. M. Battezzare. In *Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo, 1870-1970*.

Collell also made some of his ceramic pieces using these prefabricated models, but he soon joined the eagerness of the other TTG artists to craft his own pieces, in what became a shared choral experience. They thus embarked on an experimentation process that began with the initial search for clay and its preparation and ended with the finishing techniques and final firing.

Ceramics at the Taller Torres-García actually started in El Cerro. It was likely Fonseca who first conveyed the constructive doctrine in its most literal sense to ceramics and promoted inquiry into it with his proverbial tirelessness.<sup>36</sup> His small ceramic piece from 1951 is 'constructed' by slabs, with a pyramid, a sphere and a human figure resting on top, perhaps in memory of and homage to the *Cosmic Monument* that Torres had built in Rodó Park in Montevideo in 1934.

He may have used the bread oven that Fonseca and Carlos María Martínez had built in a courtyard near his house in El Cerro. Collell also recorded in a series of sketches his first ceramic pieces as small geometric monuments, an architecture based on clay planes or slabs onto which the constructive language could be applied.

Even though Fonseca had sparked Collell's interest in ceramics before heading to Europe in December 1950, the adventure continued with Antonio Pezzino, Carlos María Martínez, Rodolfo Visca and Hugo Giovanetti. The little house in El Cerro that Pezzino had rented from Fonseca became a hub of experimentation, the 'El Cerro Ceramicists' Society', as it is ironically called in his notes. From there, they went to search for clay in Pantanosos stream, a sediment-rich tributary at the base of El Cerro in the city's bay, as Carlos M. Martínez's son recalls. Six years old at the time, he remembers that they would take him with them to get clay from the stream.<sup>37</sup> Giovanetti, too, cites a 'recently emigrated Collell who often came to find clay in the Pantanosos'.<sup>38</sup> These shared experiences led them to sign some works with the abbreviation 'BP', for Barro Pantanosos [Pantanosos Clay]. They also tried out their first burnished engobes<sup>39</sup> on some pieces that may have also been fired in El Cerro until there was a kiln in the *taller*.

As Alma Franchi de Piria recounted:

'We were spending some time in Cannes, France, with my husband Carlos Alberto Piria. He was a close friend of Augusto and Horacio Torres, Gonzalo Fonseca and Francisco Matto, and he decided to bring them a kiln as a gift. After several inquiries, we went to Madoura, the *taller* that the ceramicists Suzanne and Georges Ramié had in Vallauris, where Picasso made his ceramics. Georges sold us the kiln that Piria brought back as a gift for the boys in the Taller in 1950.'<sup>40</sup>

The figure of Picasso as a painter and ceramicist hovered over Collell's career. It is inevitable and tempting to imagine that the first kiln at the *taller* may have been used to fire Picasso's first pieces, and Collell's first ones as well. That would be a premonitory coincidence because he always admired the power of Picasso's painting, and he was a powerful, acknowledged influence on Collell's ceramics after the 1970s.

With the kiln at the Taller, the experimentation accelerated. This is how Rodolfo Visca remembers it: 'We placed the kiln that Piria gave us in the back of the Taller. We made plaster moulds, bought vats to make the clay and began to produce *en masse*.'

From then on, there was no Taller member who was not seduced by ceramics, either for ceramic objects or especially for murals. Made with glazed tiles, mosaics with small tesserae or carved bricks, those murals were durable in outdoor settings and became extraordinarily popular in the 1950s and 1960s.

Two ways of treating the ceramic surface were combined in the ceramics by the TTG members: glazing, mostly for commercial or rudimentarily constructed pieces, and burnishing for handmade pieces in the tradition of pre-Columbian ceramics.

Both paintings and ceramics were presented at the fifty-sixth edition of the Taller Torres-García exhibition. It was Collell's first exhibition with ceramics, along with the pieces by Pezzino and Carlos M. Martínez. They were handmade works with notable, rudimentary geometry, crude because of the materials used yet nonetheless imbued with the interest and ingenuity of the first forays into this medium.

Even though some of his first ceramic pieces were also glazed, Collell focused his experimentation on engobes. Following that initial revelation at Fonseca's house, his particular goal was to achieve the effects of painting under the warmth of a burnished ceramic surface.

## A shared project

As soon as Josep realised that his immediate future could unfold in Uruguay, he began the emigration paperwork so that Carmen Cano, whom he had met in Vic in the mid-1940s, could move to Montevideo. She had been born in Tortosa, a city on the Ebro River in southern Catalonia, in 1929. She had arrived in Vic in the spring of 1938, in the throes of the Civil War, with her parents and her brother José, a harrowing exodus amidst mortars and bombs, as she later recounted.<sup>41</sup> The Ebro River's proximity to the front forced them to move from Tortosa to Vic, from the war weapons factory where her father worked. They were difficult years that affected Carmen's health and that she always recalled with bitterness and horror.

On 2 June 1952, Carmen and Josep were married by proxy in Vic, with his brother Santiago acting on Josep's behalf. In 1950s Spain, marriage was a necessary step for a 23-year-old woman to reunite with her fiancé in such a distant country. Even though women had been given the vote and had earned more rights earlier, during the Second Republic, the Franco regime had set the majority for women at the age of 25 and banned them from holding a passport or opening a bank account without their husband's, father's or guardian's permission and authorisation, among other forms of discrimination. Until Carmen was reunited with Josep one year later, their relationship was sustained on letters, in which Josep's drawings, in the form of comics, expressively illustrated his yearning and desire to be with her again.

Carmen reached Montevideo on 20 April 1953. She had an innate manual dexterity and soon joined Collell's eagerness to experiment, in what became a fully shared project. When recounting his start in ceramics, Collell said that he and Carmen

---

6.- Visca, R. (2003). *Constructivos cotidianos*. Montevideo. Galería de la Bahía.

37.- Carlos Martínez in a telephone conversation with J. Pezzino, November 2018.

38.- Sonia Brandymer. (2017). *Bajo la corteza. Maderas de Deliotti, Giovanetti, Lorioto y Otero*. Montevideo. Museo Gurvich.

39.- Engobe is an ancient technique for treating the ceramic surface based on the use of liquid clay dyed with oxides and colouring agents. Even though it has many variations, it can be applied to a ceramic object while the piece is still moist, in what is called the 'leather-hard' stage, in the bisque stage when it has been fired for the first time, or when the piece is already dry.

40.- Franchi de Piria, Alma. (2003). *Constructivos cotidianos*. Montevideo. Galería de la Bahía.

---

41.- Interview by R. Peyroux. *Carmen Cano. Una historia de película*. El País. Montevideo. 8/12/2000.

had had to invent everything, not only the burnished engobe technique but also the preparation of the clay, the way the pieces were built, the tools used and even the construction of the kiln until the entire process was over and validated. Although their introduction to ceramics had been a joint experience in El Cerro, only he persisted in his ongoing experimentation. He enlisted the advice of professional ceramicists, including Marco López Lomba, Jaime Novinski and, Carlos Caffera, to get the right materials, and he gradually taught himself through an incessant quest made of up trial and error, discoveries and —as he openly admitted— countless failures.

The first challenge was to get the engobe, dissolved clay with colour pigment, to adhere permanently to the clay base, to the body of the ceramic object, without deforming it or leaving it underfired. This meant making the composition of the engobe and the clay compatible and adjusting both of them to a suitable temperature. The application of the engobe was another testing ground. The easiest and best-known way was to apply it over the wet clay and immediately burnish it, but the moisture could also draw out the salts and stain the surface, in addition to allowing a very brief timeframe to do it. However, it could also be applied on a dry piece before it was fired, which bought more time and allowed him to make corrections, if needed, like paint on a canvas. This was the foundation of his experimentation, his personal 'redefinition' of the engobe,<sup>42</sup> as Raquel Bocchi described it, in the quest for its pictorial potential. To do so, he had to find just the right quality of engobe with an appropriate fluidity, as well as the oily, greasy substance that allowed it to be burnished after it was applied to the dry, painted surface. They first tried chicken grease mixed with Vaseline, which, as Collell reported, gave the firings the curious scent of roasted chicken, until they hit upon pig fat, whose effects were more neutral.

Collell recorded this experimentation process in his sketchbooks, where he jotted down different formulas, including experiments in the clay composition, the first engobes and the glazes, and especially his landing upon a colour palette that never ceased expanding, with thousands of tests throughout his years as a ceramicist.

He never considered trying other ceramics techniques. Burnished engobe on dry clay set a pathway that he started in those decisive years and became the perimeter of his subsequent experimentation. He wanted to land on a technique that he would always continue to fine-tune but that would immediately enable him to concentrate on painting so that the ceramicist could give way for the painter. After all, the most important part of the ceramics process to him was the decoration, the paint applied to the ceramic form and their fusion into a harmonious whole. He had come to ceramics as a painter and always remained within that conceptual framework.

In his ceramics in those early years at the Taller, the constructive language was joined by highly schematic figurative elements that pointed to 'universal' themes to which he always returned, such as man, woman, tree, farm life, its implements and its seasons, as well as the artisan trades. This latter theme is particularly plentiful in the murals of his 'teacher', Julio Alpuy, during those same years.<sup>43</sup>

Collell showed his ceramics in the Taller's own exhibition spaces and in the basement of the Salamanca bookshop, and he and

Carmen tried to sell their pieces in local shops. They soon realised that it was difficult to make their technique productive, yet they did not want to create merely to sell at the risk of jeopardising quality.

At the same time, their achievement of creating the burnished engobe attracted the attention of other TTG members. The painter Berta Luisi suggested that he teach it to a painter friend who wanted to learn Collell's technique.<sup>44</sup> Teaching had never been part of his work as an artist, but Collell agreed to the suggestion. He would teach him what he knew, so his first student was his fellow painter Eduardo Mendizábal. Other members of the TTG also approached him, attracted by a technique that was so close to painting.

Encouraged by these suggestions, in 1955 Josep and Carmen decided to create the Taller Collell de Cerámica. The mutual trust with the Torres-García family<sup>45</sup> afforded them the opportunity to work in their Taller as guards and set up their shop and *taller* in the recently opened Museo Torres-García, a venue granted by the Montevideo City Council.

For a period of time, Josep may have combined teaching with his work as a mechanical lathe operator, while Carmen combined it with jobs as a seamstress —she had learned tailoring in Josep's family home before leaving for Uruguay— probably until the influx of students and the first commissions showed that they could possibly earn a living via ceramics and carry on his passion for painting.

Josep was not one to take leaps of faith. Neither bohemian life nor economic insecurity felt right in a life that had always been ridden with instability and hardship. From then until it closed in 1985, the Taller Collell was a project he shared fully with Carmen. Both ultimately worked together to forge their future in Uruguay.

## Do not touch any piece. The Taller Collell

Josep and Carmen found what would become their permanent home and *taller* in 1976, in Montevideo's Palermo neighbourhood, specifically on the corner of Calle Durazno and Calle Yaro, today the Museo Casa Collell [Collell House Museum]. They finally had a spacious, welcoming space where every single corner still bears their mark, their presence. The house had been built in 1898 and was one storey; it had a central area lit from above and tall side windows reminiscent of the houses on the Catalan coast from the same period. In fact, even the mosaics with floral motifs that covered wainscoting in the entrance could easily have been imported from the productive ceramics factories that were supplying Catalan *Modernisme*, or Art Nouveau. Prior to that, the Museo Torres-García had housed the Taller Collell for the first ten years in its two initial locations: first on Avenida 18 de Julio and later on Calle Constituyente; it moved to Calle Juan Paullier in 1965.

Tiny details often imprint the memory of *tallers* on those who learn there. Perhaps the first few students recall the small Taller Collell space in the back of the old building on Calle Constituyente. Later, some of those who studied on Calle Juan Paullier recalled<sup>46</sup> its steep marble staircase and the expectant curiosity of finding a piece just finished the week before in the glass case where the fired ceramics were displayed, as well as the mild scent of

---

42.- Interview by J. Pezzino of Raquel Bocchi. Montevideo. 2016.

43.- Lorente Mourelle, R. (2019). 'J. Alpuy: ciudad, murales, maderas'. *Homenaje a J. Alpuy (1919-2009)*. Montevideo. MNAVIM and Fundación J. Alpuy (online catalogue).

44.- Referring to the interview by R. Peyroux.

45.- Manolita (Torres's wife) liked being able to speak to them in Catalan, her mother tongue, which the Torres-García was familiar with because of the years they had spent in Barcelona.

46.- Cabezas, Beatriz. Alumni survey. 2016.

eucalyptus that so many of us shared on winter evenings in the *taller* on Calle Durazno.<sup>47</sup>

My memories inhabit this space, a warm, orderly place where the light streamed in from the large window on Calle Yaro, the pieces were lined up on the shelves, the tables created a rectangular perimeter and posters with large letters stuck to the shelves announced, 'Do not touch any piece', or the even more imperative tone of 'Touching any piece is strictly forbidden'. The delicacy required when handling the piece made the warning an unavoidable necessity and also shaped our behaviour in the Taller. Collell often stated that he almost preferred students who began from scratch because they brought no poor ceramic-handling habits with them.

The Taller space was divided into two rooms. The clay, which was made there, was stored in large tubs in one room, and that is where we did the sanding, while the pieces were shaped and painted in the other.

Ceramics truly lends itself to constant, infinite experimentation in terms of the materials used, the crafting techniques, the kinds of finishes and even the firing. However, only one way of approaching it, based solely on the burnished engobe technique, was taught at the Taller Collell (TC).<sup>48</sup> Unlike in other *tallers*, other ceramics procedures were not covered. Neither we went there to experiment the 'expressive' qualities of clay but to learn the process of making ceramics totally manual. Because the pottery wheel was not used, the pieces were assembled with slabs, and once they were shaped they were left to dry slowly. We worked on this fragile piece until the final firing: sanding, drawing, painting, oiling and finally burnishing. This was a lengthy handmade process in which each step led to and determined the next one. We experienced the entire process in an almost biblical sequence, from the initial dust to the object fired in the kiln.

The technical preparation was complemented by theoretical notes. Information was transparent; there were no secrets but instead a great deal of generosity in conveying skills and knowledge. We jotted down the precise composition of the clay, a basic palette of engobes and their formulas, how the grease was made, tips on the drying process and the possible ways to apply the paint. Behind this information was the desire for each of us to be able to set up our own *taller*, because the simplicity of the tools used, and the infrastructure needed made it totally affordable. And this was also the magic that captivated us so thoroughly: that we could make such beautiful ceramics with an economy of means and apparently simple resources.

It was a very particular *taller* in the way it operated, marked by Carmen's and Collell's personalities. We learned step by step, directly from the 'teacher', just like in old-time *tallers*. There was a iron-clad learning ritual that approached the steps gradually, and the timing was adapted to each student's interests and abilities, always closely supervised by both Carmen and Collell.

Their roles were also clearly delineated. Carmen was the heart and soul of the Taller; she liked teaching and was a teacher by vocation. She actually initiated us into the Taller, and with infinite patience she taught us how to make the first forms, how to apply the engobe, how to hold the paintbrushes and how to use small sponges if we were not skilled enough with the brushes. As Raquel Bocchi said, 'she made hard things easy'.<sup>49</sup> Their personalities

complemented each other: Collell's seriousness and strictness, and his irony, which was so disconcerting to some people, was balanced by Carmen's bonhomie and empathy. But they both knew how to convey an attitude of respect for a job well done, which fostered the positive climate at the Taller.

There were two striking aspects in the construction of the pieces which contributed to personalising the TC's methods: the cardboard supports and the tools. The pieces were assembled from slabs of clay that had previously been stretched. Given that the goal was to turn those planes into volumes, Collell devised some cardboard supports based on the geometry of the circle, which served like moulds to give the clay slabs a concave shape. They came in different sizes, allowing for a broad array of shapes, and they were easy to make and handle.

The two trades Collell was familiar with, tailoring and mechanical lathing, may have contributed to this. Perhaps the unconscious sum of both of them shaped his own particular toolkit, with an increased need for more complex shapes upon the creation of the Taller. Collell had grown up in a family of tailors and was intimately familiar with the process of making a suit based on paper or cardboard patterns that segmented the body into parts that were ultimately stitched together.<sup>50</sup> Crafting a ceramic piece based on plans entails a process similar to that of dressing a body. In both of them, simple geometric shapes are assembled around an empty space, or a body. Comparisons with the human body are not unknown in ceramics; for example, we describe a vessel in anatomical terms, with its body, handles and neck.

Furthermore, Collell had learned the trade of mechanical lathing and was familiar with the metal arts and descriptive geometry, that is, representing three-dimensional objects on a two-dimensional plane. He was probably familiar with the trade of coppersmithing, which was still very important back then and consisted of hand-shaping small receptacles for household use—from braziers to lanterns and funnels, ultimately all of them truncated cone shapes—from copper or tin plates. The tools of the metalsmith were common in his early constructive drawings.

This lathing substrate is even found in the Taller's tools; the burnishers we used were ball bearings welded to a nail as the support. As Collell used to say, having grown up in a world of scarcity meant doing everything oneself. Some of the implements were completely domestic, like spoons and lightbulbs in different shapes and sizes to get the pieces' bulged shape. The banding wheels we used were old biscuit tins, an exercise in austerity, or today we would say recycling, which also reflected the philosophy of the Taller Torres-García. Others were his own design, such as the ingenious 'little bird', a small articulated construction which we used to draw level lines around the pieces, or the small ceramic feet attached to a stick to glue the bases. These tools were always designed for their efficacy in teaching as well.

Collell was in charge of helping the students construct the more complex pieces, and his vision of the treatment and decoration of the surface was crucial, because in the Taller we learned not only a technique but also how and where to apply it. In this sense, for those getting their start at the Taller in the mid-1970s, at a time of many incoming students, around 90 per week, Collell created albums with drawings of ceramic forms and decorative patterns. Mostly based on the universal motif called the *greca*, a classical border motif (in its angular, curved or staggered pre-Columbian

---

47.- Langona, M. Alumni survey. 2016.

48.- To avoid excessive repetition, the Taller Collell will also be called the TC.

49.- Interview with Raquel Bocchi, TC alumna and collaborator. Montevideo. 2018.

50.- This is how B. Cabezas described it in her response to the alumni survey in 2016. 'No coils allowed. You had to knead, stretch, remove the air and then build it, like a tailor, cutting and structuring the work, assisted perhaps by a cardboard mould.'

versions), they were repeated in combinations of two or three colours in a play of simple or inverted symmetries.

Even though he was demanding and a perfectionist in the handling of the clay and the application of the engobe, he was also open to students' proposals regarding decoration. He suggested first looking carefully at the piece and analysing its geometric components to see it better in order to guide its decoration, given that the decoration had to be 'integrated into' not 'added onto' it.

And he encouraged us to draw, not to leave empty surfaces.

In April 1983 he wrote:

'I would advise you to spend all your time drawing. Drawing is an activity that you have to do constantly, because when you're drawing you keep polishing and adjusting; by drawing, polishing and adjusting, all with the idea of constructing and setting your intuition free, you'll end up with a style, your style, because although constructing is universal, intuition and emotion are yours alone.

'And draw without worrying about the importance of the size of the drawing, dissociated from the commitment and obsession to apply it; draw freely, but draw. No matter if they are small drawings—four well-placed lines— or large drawings...

'Retouch, erase, correct, begin again and most importantly save everything you do because there's always something you can apply later. Figuring out a decoration if you have not done a fertile crop of drawings is a chancy way to get good results, because you're working against the clock and with an obligation which will distract you from what is essential. And never forget to build intuition.' (personal correspondence, 16 April 1983)

The decoration proposals had to earn his approval, and this was the most interesting part of the process. It did not reflect a zeal for excessive control but instead sought to help to anticipate the final effect of our proposal and avoid too many rectifications of the piece, which the engobe technique did not allow. Regardless of whether the drawings were original, taken from his albums or often from the primitive or pre-Columbian art books in his library, he had us travel around the surface of the piece and understand why they could work, or how to best adapt them to a three-dimensional shape. We always made the drawings on paper prior to applying them to the ceramic form and debated with him until we got that 'go ahead, go ahead...', which confirmed his approval. Sometimes, however, he just rejected them outright.

The aesthetic principles that reigned at the TC sought decorations that respected the form, without forcing it or contradicting it, ensuring that the sense of rhythm, balance and proportion—concepts that were deeply rooted in the constructive tradition— unified the whole. Along with them, the flat sense of the decoration was also an essential criterion.

'The ABCs of all applied art: flat, integrated, harmonious decoration. Based on these premises, you can be sure that you're on the right track. Later you can deviate, test, try everything, but without departing from these principles.' (personal communication, 30 August 1981)

'I believe that an object decorated with an aerial perspective, that is, with luminosity and atmosphere, distorts the form; that is, it pierces it, forces it because it does not respect the object's flat surface. When using perspective, it should be linear, that is, the kind only

indicated by oblique lines, but when they are painted, they become like colour planes, wholly excluding light, eliminating shadows and their projections.' (personal communication, 12 July 1981).

And his painter's gaze recommended sources of inspiration, which he also drew from:

'You could study the drawings by artists like Van Gogh, Gauguin, Picasso, Matisse, Gris, etc. and trace how each one builds, not so much to make a perfect copy but to notice how the drawings are sustained, primarily the rhythms of the lines.' (personal correspondence, 16 April 1983).

With an acutely self-critical sense, Josep stated that he had not spent enough time on drawing in his classes.<sup>51</sup> However, the heterogeneity of the students, their prior training and their individual skills often made that untenable.

But he did recognise, especially for those for whom drawing was an added difficulty, that he had taught them how to 'copy' as a point of departure for better understanding the artistic value of a decorative motif and taking it, if it were figurative, from anecdote to form, to abstraction, always in order to adjust it to three dimensions.

To reconcile the vast diversity of students and interests that converged at the TC, silence was cultivated, always accompanied by music. The goal was to encourage concentration and a dynamic that respected the work and shared space in order to prevent the Taller from turning into a mere social club, something he always avoided.

Rigour in execution and neatness in the end result were the hallmarks of the pieces that emerged from the Taller Collell.<sup>51</sup> The goal was to achieve that subtle point in which the manual work that governed the slow crafting process could still be felt to avoid an overly sterile finish.<sup>52</sup>

Until he created his own *taller*, Collell shared his discoveries, formulas and procedures with the other members of the Taller Torres-García, especially after it had a kiln. But he soon focused his research on the burnished engobe.

In this sense, the Taller Collell was the first *taller* created by a TTG member that was exclusively devoted to ceramics until Gurvich set up his own years later. Even though the TC started with a single student, other painters soon joined it until he gained a loyal following of regular students who even spanned different generations.

The manual crafting of the pieces and their particular use of the engobe characterised the Taller Collell from the very beginning. It was a venture created in 1955 that Collell and Carmen undertook on their own, given that Fonseca, with whom they shared their earliest experiments in ceramics, left for Europe and the Middle East in 1950. Gurvich also left in 1954, and ceramics became his bread and butter during his travelling years. After learning at the Escuela de Cerámica de La Moncloa in Madrid, Fonseca went to Paris to live in 1953, and he managed to make a living off his ceramics. In New York, he made his last two ceramic murals in 1957, and then he finally left clay behind to work on stone sculptures.

---

51.- Referring to the interview with O. Larnaudie.

52.- Alvarez Cozzi, F. Alumni survey. 2016.

José Gurvich contacted Fonseca in Paris, went to the same *taller* and exchanged technical knowledge with him, as is evident in the pieces they both made in 1955. They are handmade ceramic pieces that have a strong formal resemblance to one another; they show incisions and a flat application of colour, with or without burnishing, which are reminiscent of Collell's works from those same years. Gurvich also earned a living off of his ceramics, first in Rome, where he displayed his works at the San Marco Gallery, and then he used the proceeds to travel to Israel, where he continued making ceramics in the *taller* of an English ceramicist in Tel Aviv.

Unlike Collell's approach to painting, Gurvich's ceramics were orientated towards sculpture. When he returned to Montevideo in 1957, he replaced Alpy at the helm of the TTG and moved into Fonseca's house, which Pezzino was vacating. In 1963, he moved to his own house in El Cerro, which he transformed into a home and two *talleres* when the Taller Torres-García closed, one for painting and the other for ceramics. Some of this students came who continued their training at the Taller Collell while Gurvich was in New York in 1970. In close relationship with his painting, Gurvich's ceramics are figurative and reveal a predilection for cylindrical and hollow shapes whose surfaces he changes or cuts, adding or removing elements and using no colour other than the clay itself. His extraordinary skill also led him to construct his forms by adding tiny cylinders, which he called '*choricitos*' (literally 'little sausages', or coils). Collell recalled a skilled Gurvich coming to the Taller Collell to consult on technical aspects that he later adopted in his own *taller* and works.

Collell also taught frequently in the country's inland regions, sometimes free of charge. In 1958, he collaborated in the training at the Taller de Artes Plásticas in Maldonado, where the next year he also held his first exhibition with the Taller Collell. In 1962, he taught ceramics classes at the Taller de Artes Plásticas in Rocha, as well as at the Museo Departamental de San José. In 1965, he and his students displayed their works at the Centro de Artes y Letras in Salto, and in 1967 they held a major exhibition at Amigos del Arte in Montevideo, where they showed 250 works and three tapestries based on their drawings. The following year, the TC held another exhibition at the same venue with the participation of 87 students.

In recognition of his efforts, the Centro de Arte Cerámico of Buenos Aires awarded him an honorary diploma in 1970, and in 2011 the Fundación Lolita Rubial granted him the Morosoli Award for his contribution to Uruguayan culture. Finally, in 2008 he was given the homage *Rescate de la memoria cerámica en el* [Revival of the Ceramic Memory in Uruguay], organised by the Colectivo Cerámica Uruguay, along with Marco López Lomba, Tomás Cacheiro, Eva Díaz and José Gurvich, which materialised in a publication of the same name.

When the Taller Collell on Calle Durazno closed, Carmen and Josefina Pezzino continued working in a nearby venue on Calle Yaro until 1991. Carmen's role at the TC was indispensable: her natural empathy not only facilitated learning but also made the Taller's social side flourish. Her pedagogical skill led her to try her hand teaching primary and secondary school. In 1956, she taught at School No. 96 in Belvedere, and she even held a demonstration of her technique on a Montecarlo television programme. Later, from 1963 to 1965, she also taught at the Lyceum No. 11 in El Cerro, where she donated a kiln, but as the Taller Collell attracted more students, she started working there exclusively.

Collell always referred to 'our ceramics', and Carmen's hand could be seen in his own works, stretching the slabs, watching the clay dry or making tiles in their last period, when he abandoned three-dimensional pieces for a flat format. And she always quietly attended to the practical, day-to-day matters so that Collell, the artist, could concentrate on his work.

### 'A teacher of generations'

The journalist Rosario Peyrou used these words as the title of the interview she held with Collell in 2000, and his good friend and fellow ceramicist Jorge Abbondanza called him a 'master of his art' in the obituary he wrote in 2011.<sup>53</sup> After it opened in 1955, the Taller Collell welcomed a long list of students, who flocked there motivated by a range of expectations and wishes. Painters were attracted to a technique so similar to painting, and ceramicists wanted to learn a new ceramics technique, while many others were simply seduced after seeing and admiring the 'teacher's' works, or those of the Taller Collell, at one of its exhibitions. The artists who studied at the Taller Collell include Norma Calvete, Angelina de la Quintana, Teresa Olacuaga, Leticia Barran, Eva Olivetti, Hilda Parrillo and Ulda I. G de Irisarri (members of the TTG), as well as Odila Cavo, Eva Díaz Torres, Marta Langona, Raquel Bocci, Clara Scremigni, Fernando Álvarez Cozzi, Concepción Tané, Nora Imaz, Celeste Núñez, Dora Guidali di Marindola, Maximina Arias, Beatriz Cabezas, Caio Fonseca, Juan Andrés Sapriza, Gerardo Otero, Cecilia Nalbandian, Alvar Colombo, Ana Requena, Bárbara Escobar, Elsa Zas, Carlos Iñiguez Bartibas, Ofelia Sacco, Marta Pinilla, Angela Guizzi and Luis Alberto Ospitaleche, Brenda García, Pola Bonilla, Carlos Vernier, Hugo Iturrioz, M.Luisa Pesce, Antonia Polachek, Sonia Sosa, Lidia Costa, Matilde Graña, Yolanda Cabrera. And there were countless others as well.

Learning at the Taller Collell did not mean the same thing to or have the same impact for everyone. Some of them set up their own *tallers* and began to teach and spread the burnished engobe technique. Indeed, it no doubt still survives in many *tallers* today, especially in Uruguay, even though its origin may have been lost in the mists of time. They include the Taller Arequita created by Raquel Bocci and Beatriz Cabezas's Taller Aklekoyen.

Others of us got our start at the Taller Collell after being persuaded by his works and infected with enthusiasm, and we learned and adopted his burnished engobe technique as a means of expression with which we could explore new formal territories. The choice of an artistic technique is not an end but more like a beginning, a procedure we choose according to something which can only be glimpsed or guessed, which find irreplaceable by any other medium. This is what Collell did when he discovered a ceramics technique that he never abandoned.

Josefina Pezzino was the youngest student of the Taller Collell. She joined it in 1978, too young given that Collell set the minimum age at 16. But she was his goddaughter and Carmen interceded on her behalf, arguing that she was a calm, quiet student. She remained there until it closed, and she and Carmen continued teaching classes until 1991. From 1991 to 1996, she and Marta Pezzino continued teaching the engobe technique, although they also expanded to other ceramics procedures.

Not only was burnished engobe a choice in Josefina's work, but she also continues to teach it at what used to be the Taller Collell, at present the Museo Casa Collell, which she directs and where Josep and Carmen's ceramics and painting collection is conserved and displayed, along with the works of other members of the School of the South, in a generous praiseworthy effort to restore their former house and *taller*.

Lydia Buzio was a student from 1967 to 1969, and she became Carmen's helper when Collell headed to Europe in 1970. Her works spread the technique learned at the Taller Collell around

---

53.- Abbondanza, J. 'Adiós al ceramista Josep Collell, un maestro en su arte'. *El País*. Montevideo. August 2011.

the United States through many exhibitions, and they are found in several museums in that country. As she said, she sought to maintain 'the mantra of balance, rhythm and proportion'<sup>54</sup> that she had learned at the TC. However, in her *Cityscapes* she stretched the precept of strict two-dimensionality in the decoration and introduced a visual play between the curved surfaces of the pieces and the perspectives of New York's skylines, creating an enigmatic, unreal atmosphere. In her latest pieces, abstraction gives way to works in which the planes comprising them blend line, form and colour in a celebration of vibrant vitality.

Lydia helped me to get my start in ceramics and awakened my wish to go straight to the source, to the Taller Collell. The practical learning continued through correspondence with Josep, in which his tips and approving, critical or complimentary comments on the images of my pieces that I sent him guided and supported me. The warmth of burnished engobe; its almost tactile quality and especially the broad colour palette it affords, are some of the reasons for my loyalty to the technique. My prior steps include small models which I use to start 'building' the shape. I am intrigued by the relationship between their three-dimensional nature and colour: the possibility of giving form to colour.

Many of us had the opportunity and privilege to attend the Taller Collell, but I believe we all unanimously share the perception of having learned not only a ceramics technique but also an attitude towards a job well done, the value of detail and handcraftsmanship, as well as recognition of the artistic values that any good work of art possesses.

## Expanded painting. The ceramics of Josep Collell

The ceramicist who premeditates a color and a form.

*The Just.* J.L. Borges.

Josep Collell approached ceramics from a painter's vantage point; that is, in some ways he approached it from the margins. He did not fully consider himself a ceramicist<sup>55</sup> because he did not have the curiosity to explore beyond finding the best ceramic support on which to apply his own technique, burnished engobe, and finding a broad colour palette that could be applied on the clay slab, as if it were a canvas. It was a form of painting expanded to the ceramic object.

## Drawing

In his creative process, drawing was always a previous step, an exercise which combined pleasure, habit and need. He created sketches which he put in finished form on the piece's surface, like a rehearsal preceding a performance.

John Berger<sup>56</sup> said that 'for the artist, drawing is always discovering', and he added that it is important not only as a way to

record what one has seen but also because of what it leads one to keep seeing. It is a way to discover and to anticipate. By drawing, Josep could better appropriate the piece's volume; achieve better results in terms of unity, rhythm and proportion; and avoid excessive corrections on its surface.

I remember Josep always drawing, little drawings on any type of paper, outlines of compositional schemes which could lead to a certain recognisable image in a process that went from the abstract to the concrete, from the grid of the structure to a specific figure.

Even though his initial encounter with ceramics had led him to make sketches in which he played with ceramic forms, his subsequent drawings were essentially focused on the pieces' decoration. In those drawings, he tested, tried and repeated motifs with variations in their shapes or colours. He was also willing to take a look at his favourite painters —Picasso, Cézanne, Matisse, Juan Gris and the Italian Quattrocento painters after his trip to Italy— to attempt to apprehend their compositional and formal strategies. And he sketched a few figures or certain strokes on tiny pieces of clay, as if it were paper, which he later applied to the definitive pieces.

This is why the history of his ceramics is also the history of these previous steps. They are drawings set aside like a reserve that are combined and travel through time and are repeated and transformed when a certain form welcomes them. There are no exact repetitions of motifs but instead variations that are used to deploy different formal resources.

This was the most important part of his ceramics: transferring the drawing to the three-dimensional form, applying it to its surface, integrating it and harmonising it with the clay surface.

'[...] we've made a large piece based on the commitment I mentioned to you; now the most difficult part lies ahead: decorating it'.<sup>57</sup> (personal correspondence, 5 January 1980).

It was also a personal attitude: even the letters he sent to his family always had a preliminary version that he later rewrote in its final form.

## Form

The three-dimensionality of the ceramic form was not a field of experimentation for Collell. He always remained within the boundaries of the vessel, the classic container which encompasses an interior space. He made the most of the surface around it, which he often turned into a continuous pictorial plane, or he clearly delimited the area of the motif to be painted. This is why there are many flat shapes in which the volume does not interfere, round, square or rectangular plates like small canvases. They comprise his initial tests in ceramics as well as the largest part of his output.

The nature of the unique piece permeated his oeuvre, not only works that were made for a specific purpose but also his utilitarian pieces, his coffee or wine sets or his lamp bases. The beauty of their finishes, the taste for detail and often the individualised treatment of each element, through either a colour change or a subtle play in the composition, imbue each piece with utter uniqueness.

---

54.- Clark, G. (2012). *Lydia Buzio. Ceramics*. p. 12.

55.- Referring to the interview by R. Peyroux.

56.- Berger, J. (2011). *Berger on Drawing*. p. 7.

---

57.- This may refer to his last piece which he began to smooth again after it was fired, like a pentimento, to erase what did not please him. It ultimately was left unfinished.

Torres had discussed the relationship between utility and beauty in his book *Estructura* [Structure], a text that is cited in the leaflet of the 136th *Exposición del TTG* [TTG Exhibition], in which Collell displayed his ceramics alongside the works of José Gurvich and Julio Mancebo.

[...] In order to fuse utility and beauty, when making any object, always proceed as if it were a work of art: do not determine its form and colour based on the idea of what you are planning to make, but do the opposite: given an artistic material, try to make it an artistic whole created by rhythm and proportion, and only later an object [...]

[...] This is how perfect unity is achieved in art. To reach it, the artist's attitude should be this: when trying to make a beautiful work, think about what a useful work is going to do; and the opposite: when trying to make a useful work, think about what a beautiful work without a useful purpose is going to do [...].<sup>58</sup>

## A journey

Collell participated with his ceramics in the Taller Torres-García exhibitions from 1951 until it closed, and he also displayed his works with his students at the Taller Collell. They were group exhibitions, until he held his first solo ceramics show at the Gordon Gallery in Buenos Aires in 1977. Finally, after his ceramics stage was over, he held several solo exhibitions with just his paintings.

Since his earliest ceramics, there were three types of motifs that were mixed and combined in his ceramics: the constructive language, geometric motifs, and figurative elements.

Until the 1970s, the orthogonal grid and symbols alternated in his ceramics with motifs based on geometry in an infinite play of symmetries, repetitions, alternations, and colour combinations, primarily inspired by pre-Columbian ceramics and primitive art in general based on the books that he had purchased Sundays at the Tristán Narvaja street market, like a good Montevideo resident.

The figurative elements, which were schematic and presented tidily, repeat certain motifs: man and woman, house and trees, horses, birds, farmwork; references to the classical world, where man lives in harmony with nature and its cycles; and perhaps nostalgia for country living in the 'casa de payés'<sup>59</sup> he would have liked to inhabit. Picasso's influence stormed into the iconography of this quiet world and ushered in his zeal for greater dynamism in the forms and a more deliberate assertion of the pictorial language.

In his journey during the years when he worked in ceramics, his pieces gradually got larger, his colour palette expanded into a brilliant luminosity and his figurative motifs became more prominent on the surface of his ceramics.

Even though he never stopped painting and attending the Taller Torres-García, the first few years of the Taller Collell were a time of intense technical investigation into the burnished engobe technique, which was a major find. Achieving a better clay composition and fine-tuning the engobe led Collell and some of his first students to travel around Montevideo, not only to the

Pantanoso but also Molino stream, near Punta Gorda, to find the best sediment, which they would later clean and sift in order to test and use it.

The pieces from that time are small: plates, cups and little boxes with square or round bases, which Carmen and Norma Calvete<sup>60</sup> would take to sell in Mosca or similar shops, where they could be sold as gifts. The constructive motifs and figurative elements in those early years are highly schematic. The colour palette is limited to the colour of the clay itself or just a few dull earth tones, very similar to the pre-Columbian palette. They are then combined in groups of three or four colours, while sgraffiti was often used to sketch out the motifs or outline the painted forms. At that time, ceramic murals (cat.13), tested in previous drawings, epitomised the goal of reducing the motif to pure line and distributing it on the plane of the wall in an orderly fashion.

His first important commission came from the architect Mario Payssé Reyes. In 1953, Payssé Reyes began the blueprints for his own residence, and influenced by Torres's lectures and writings, he commissioned artists from his Taller to make a series of works. From its initial conception, art would be present in every corner of the home, and the works located in specific places would fit in with the architecture.<sup>61</sup> The tapestry woven by Elsa Andrada following a sketch by Augusto Torres presided over the living room and could be seen from the entrance foyer, which housed a brick fountain carved by Francisco Matto. Several brick reliefs by Payssé himself and a mosaic by Edwin Studer completed the different areas in the house.

Collell made him one of his first and most complete tea sets, 20 pieces altogether, with constructive motifs (cat.10). Each piece adopted a different combination in a play of three colours, and each piece in this set is unique.

The commissions for utilitarian pieces kept flowing in, like the white and black coffee set from 1959, whose coffeepot displays a geometric figure of a horse. Indeed, horses are constant motifs in his work, and he drew numerous versions of them which are bellwethers of the shifts in his style.

## The 1960s

The 1960s were ushered in with his participation with a small carved mural in the Taller Torres-García's exhibition at New York's New School. It was the Taller's first show in the United States, and the texts by G. Fonseca, J. Alpuy, A. Torres and B. Luisi accompanying the leaflet outlined the TTG's philosophy.

Those were years of incredible productivity, years of expansion and consolidation not only of the Taller Collell but also of Josep's personal work. The huge demand for pieces from exhibitions and many commissions enabled him to streamline his technique and versatilely explore different formal languages, from linearity to sgraffiti to an expanding colour palette, along with the application of the first smudging.

The constructive language imposed a wide variety of forms in both murals and especially in utilitarian pieces, such as coffee or tea sets, wine glasses, lamp bases. In the vessels, he sought and limited the space to be decorated, and he showed a clear preference for broad truncated conical shapes, which offered

58.- Cited, too, in *Universalismo Constructivo*. Lesson 37. p. 235.

59.- Country home; *payés* is a Catalan word that means peasant or farmer.

60.- Interview by Josefina Pezzino of Norma Calvete. 2016.

61.- *Murales TTG*. Museo Gurvich. 2017. Montevideo.

a larger surface on which to paint. The diverse ways the paint was applied is clear in his ceramics of 1962 (cat.24) and 1963 (cat.25). In the first, whose form was inspired by pre-Columbian stirrup spout vessels, the constructive language surrounds the piece in clear horizontal bands and culminates on the upper part by wrapping around the form. Five colours are combined in a palette of defined, contrasting primary colours. In an inverse play, in the second, the signs float and are inscribed into the piece's blank spaces in an orderly fashion. A set of four colours, in a low tonal range, displays a quality almost like pastel and evinces the different qualities that Collell was discovering as he applied the engobe. Along with the constructive language, the figurative motifs in differing degrees of schematisation and the geometric patterns fill the surface of the pieces or are combined in perfect unity, as in 1966 piece (cat. 37). The figures of a man and a woman become abstract and geometrised to the utmost, and they merge or perhaps seem to be woven into the geometric grid of small rectangles, fusing the abstract and the figurative. The memory of pre-Columbian fabrics, particularly from the Huari culture, and even their colour palette, seem to be present when the drawings were also reproduced on fabric.

His participation in the *Cerámica y Anti-cerámica* [Ceramics and Anti-Ceramics] exhibition in 1964, organised by the Centro de Artes y Letras of the newspaper *El País*, along with renowned Uruguayan ceramicists, fuelled his visibility and recognition as a ceramicist. In a painstaking presentation of ceramics as works of art, the show established two groups of works. Those who used the material as a means of expression, foraying into the terrain of sculpture, were grouped under the concept of *Anti-Ceramics*, while *Ceramics* referred to those that remained within the basic concept of the vessel.

The exhibition was designed to showcase the works with the intention of immersing the spectator in an attitude of contemplation. Everything from the leaflet, in which the information on the participants was graphically organised around a central circular hole, suggesting the motion of a pottery wheel, to the atmosphere of the space, with experimental music based on the sounds of a ceramics *taller*, and even the light cones trained on the works, converged towards the same goal. In the report published in *El País* newspaper, M. Luisa Torrens described the exhibition as 'memorable'.<sup>62</sup>

In a letter to the family, Josep and Carmen expressed their satisfaction with the exhibition and their surprise at the number of sales and commissions promised.

'On the 6th of last month, we and six of the leading ceramicists from here held an exhibition that was a resounding success. The day of the opening it was truly invaded by the public, and Carmen and I had sold everything within an hour. People fought over the pieces, and some that she had sold I had also sold, so we had a colossal mess on our hands! Congratulations and praise were coming left and right. I honestly think people really liked it. What I displayed was very carefully chosen, a group with a great deal of unity and quality, I should admit without false modesty.

'This show helped me to realise that I have truly streamlined both the profession and the technique; the forms have been fine-tuned and the integration of the decoration and the form is becoming more unified. I think it's been a huge step forward.' (family correspondence, 15 December 1964).

After that exhibition, more students came to his Taller, and the commissions started flooding in:

'I am currently working with 45 students, two days a week, and I sell everything I make. It's hard for me to keep 4 or 5 pieces, and if I do they don't last long. I have a huge list of commissions, and I've been invited to show my works in different galleries in the city.

'And we've gotten all this recognition quietly, by ourselves, by searching, finding, discovering, failing, learning, without thinking whether it would be recognised one day. That day seems to have come, and of course it's gratifying and rewarding, but we'll continue just the way we started. That's the way we are.' (family correspondence, 7 October 1964)

In 1965, they moved their home and the Taller Collell to the first floor of a house on Calle Juan Paullier. After the Taller closed permanently that same year, Collell stopped adding the acronym TTG to his signature in his subsequent works.

In 1967, the trip he took with his students to Peru and Bolivia led to direct contact on a real scale with pre-Columbian art, which he had discovered in a fragmentary fashion in the objects in the Matto Collection. His letters describe the impact of nature's grandeur on him, parallel to the monumentality and laborious precision of the architecture of Cuzco. He also noticed indigenous traces, their survival in their respective societies and art, in the expressionist theatricality of their religious imagery, where the indigenous tradition merged with the Spanish Baroque. And he confirmed his admiration for pre-Columbian ceramics, especially from the Nazca period, and particularly its fabrics, in the museum's vast collections.

He made his last coffee sets in the early 1970s, and with them the last pieces decorated with constructive signs. His last wine cups, either individual or in sets, in which celebratory scenes of enjoying wine were joined by written phrases like sayings, also date from this time (cat.48 and 49).

Figurative motifs became more prominent in the last pieces from these years and began to fill the piece's entire surface. The first nuances or shades in a limited colour palette also began to appear in the way he applied colour. A good example of this is the piece from 1969, in which they appear over the white background of a bowl-shaped piece, tinging the scene with a certain atmosphere, and in the round plate bearing a similar motif, albeit in a different formal language.

Mid-decade, Picasso's influence and Collell's admiration of his work began to burgeon. The boldness and dramatics of the forms in *Guernica* can be perceived in the plate with a horse from 1964, as it completely fills the space in a dramatic contortion. Picasso's influence would mark Collell's ceramics from the early 1970s (cat.28).

## Other media, other themes

The buoyancy of his ceramics in the 1960s was complemented by an incursion into other media, like tapestry and the copper enamel technique. The excitement over applied art he had found upon his arrival to the Taller had infected him, too. Delma Cola de Firpo wove a large tapestry based on his drawings which was exhibited in the *Exposición de Artes Aplicadas* [Applied Arts Exhibition] held at the Centro Uruguayo de Promoción Cultural in Montevideo in 1966 (cat.40). The tradition of painting on textile continued with Carmen's embroidery on Collell's drawings, as the MACROTIMA group had done with Torres's drawings at the Taller Torres-García.

Metal was a material that had been present at the Taller back in

62.- Torrens, M. Luisa. (1964). 'El arte como espectáculo'. *El País*, 16 November.

the mid-1940s, first in small pieces for personal adornment and then in larger works made of steel and iron applied to architecture. The creation of *Sótano Sur* in 1956, a *taller* founded by the blacksmith Archibaldo Almada along with the brothers Visca and Carlos Llanos, probably sparked Collell's interest in trying copper enamel, a fire art as well, on which to apply his drawings, in the years when he was expanding from painting to other media.

Collell first tried the technique and the material in small pieces, medallions and pendants, or in combination with ceramic elements as an exercise prior to creating larger ones. His only mural-sized copper enamel work bears the theme of Christ on the cross surrounded by his disciples. The theme was later repeated in a ceramic mural (cat.46).

Religious themes appear occasionally in his work, primarily in commissions. The education he had received in his boyhood in Vic, the City of Saints, as well as the extensive religious iconography found in Western painting, probably converged in these works. His treatment of the theme experiments with different formal solutions, from geometric drawings from the late 1950s, in which the memory of the Romanesque images of Christ in Majesty at the Episcopal Museum of Vic seem to survive, to more naturalistic treatment. A look at the longstanding tradition of religious painting offered an invitation and a challenge to Collell the painter.

## The 1970s

In 1970, Collell travelled to Italy and Spain. He visited the cities of Florence, Assisi, Arezzo and Siena in Tuscany, as well as Rome, Ravenna and Venice. His travel journal is the letters he sent to Carmen, in which he jotted down and shared his impressions. His prior travel had immersed him in pre-Columbian art, and now Collell the painter was seeing the history of Western painting. The comments on the artistic values of the works he saw are indicative of his own painting aspirations. He admired the beauty and energy of the city of Rome and was impacted by the communicative power of Michelangelo's *Moses*, yet he was also attracted by the delicacy of the Ludovisi Throne, the marble block from the Greek period, one of whose sides depicts the birth of Aphrodite sculpted in bas-relief, which he appreciated for its serene artistry. The landscape and cities of Tuscany and Quattrocento painting captivated him. As he visited the museums, he highlighted the values he appreciated in his favourite painters. He noted the warmth and colour tones of the works of P. Ucello and the start of a painting of light in the works of Masaccio, and he noted a delicate shading in Giotto's works that enabled him to leave behind mediaeval hieratism and endow his figures with movement, without losing the sense of rhythm and balance in his colour planes. And in Arezzo, he swooned before the paintings of Piero della Francesca:

'He is the painter of rules and measure, an utter classic with enormous mystery, yet a mystery that emanates from a fidelity in everything, the balance, the sense of form, colour and the distribution of the planes. Everything is serene, balanced and mysterious.' (correspondence with Carmen, Arezzo, 17 June 1970)

He captured his trip to Italy in several pieces from that same year, and in one of them in particular he tests the technique, brushstrokes and colour palette to be used in a small sample. It is a bare cylindrical vessel which offers him a continuous pictorial plane in which the figurative elements emerge from the subtle sgraffiti grid that he uses to organise small colour planes on which pointillist-style brushstrokes are superimposed in a play of 'colour on colour' that displays a broader, luminous and contrasting palette (cat.53).

Even though the piece is an homage to Italian Quattrocento painting, the first few years of that decade were dominated by the figure of Picasso.

## The painter

His constant look at Picasso began to reveal to him a kind of crisis in his ceramics, and it actually led to a reconsideration of his own painting, specifically the need to find his own language, his own voice. He began to draw, following that injunction that 'everyone should be who they are' as Torres defined it, that is, the need to go beyond the Taller's teachings, which most of its members experienced at some point in their artistic career. In this quest, the painter wanted to reassert himself by looking at and studying another painter. He drew inspiration from a series of pieces from his time in Antibes in which, attracted by the Mediterranean and its mythology, Picasso introduced the motif of centaurs, nymphs and fauns dancing and playing the flute in noticeably hedonistic scenes, as well as the theme of bullfighting, which he used across all his ceramics. Picasso also approached it with a painterly eye and turned the three-dimensional form into a canvas whose surface could even extend to its handles or necks. This is also how Collell approached the 1974 piece (cat.62), in which female figures occupy the entire space from the base of the neck, arching with the form. He saw in Picasso the power he also appreciated in Goya, 'the one who taught us how to paint', he said.

His gaze at Picasso's painting, and his inspiration from it, became the bridge that enabled him to expand his colour palette and seek another approach to his ceramics.

His concern with his own work, and especially with drawing, came into clear focus in the mid-1970s, when he wrote:

'I try to balance the limitations and possibilities and keep painting and drawing in the time my ceramics allows me to. Right now, I am making sketches, ideas, attempts; I am trying to bring more power, more fidelity to the construction of my drawing through firm structures and rhythms. I am trying to make everything solid and unified without fissures. What I find the most difficult to capture is for everything to work in relation to the rest, for the eye to travel across the surface of the drawing without any obstacle, and for each line, in its different directions and forms, to be valuable in itself and yet to be intimately tied to the others as a whole.

'[...] Because there is a kind of painting that comes from light, from what we can see because of a light phenomenon, but there is another kind that comes from a process of measurement and mathematical or geometric relationships. Because it comes from the abstract, mathematical or geometric, you can imagine all the infinite combinations it allows when applied to the figurative.' (personal correspondence, 18 May 1975).

His insistence on construction, on building and measuring the structure, does not cancel out the insistent desire in his letters to:

'[...] organise the unconscious, the intuitive, to go towards what draws us intuitively, because there is where all truth in art comes from, where the deepest depths of a person emerges and has no explanation; it's like the authentic transfer of oneself to the object'. (personal correspondence, 31 May 1987).

In 1976, Josep and Carmen moved their home and *taller* to the intersection of Calle Durazno and Calle Yaro. Before moving, they celebrated the twentieth anniversary of the Taller Collell with a series of small terracotta reliefs, each with a different decorative motif.

Their proximity to the home of the painter Guillermo Fernández strengthened their friendship while also fostering an exchange of viewpoints on painting. It is easy to imagine long conversations between Josep and Guillermo: Josep's attentive, careful way of listening and Guillermo's torrential enthusiasm, given the great conversationalist and master that he was, passionate about conveying his study of the great masters, his ability to discover the formal strategies hiding in their paintings. Contact with Guillermo spurred Josep to review his own work and led him to drawings in which he tested out compositions, linear webs that were far from the reticular schemes of the constructive language.

Years later, he wrote:

'After a long conversation with Guillermo and careful reflection, I gleefully erased a bunch of paintings. No go; they were on the wrong track.' (personal correspondence, 19 January 1995).

Perhaps he applied to himself the advice that he wrote me in one of his letters from 1989 when reconsidering his own work:

'Never stop creating problems for yourself, and don't play solitary tricks with your ceramics, especially authenticity'. (personal correspondence, 11 January 1989).

Starting in the mid-1970s, the motifs of the pieces expanded. The painter was seeking all possible space and resumed figurative themes, which translated into different formal languages.

In 1977, he showed his works at the Gordon Gallery in Buenos Aires. The exhibition was advertised as *Pintura sobre cerámica* [Painting on Ceramics], and the work that illustrated the leaflet was entitled *Ritual y bañistas* [Ritual and Bathers], as if it were a canvas. In those pieces, the figurative language invades the surface, and the size of the figures makes it seem like they are trying to escape from the form in a tension that reaffirms the fact that they are paintings. This would be his last three-dimensional ceramics.

After that exhibition, it was limited to flat works, round or square plates, in a format that was drawing closer and closer to canvas.

### The fountains in Buenos Aires

In 1980, Mario Payssé Reyes commissioned him to make mural panels for three fountains for the Uruguayan embassy in Buenos Aires. In the previous drawings, he tried out different colour palettes on the same forms, bearing in mind the place where they would be located and adapting the colours to this purpose (cat.75,76,77).

The commission translated into 300 tiles, 100 per mural. It was a two-person job he undertook with Carmen. In December 1980, he wrote:

'Carmen showed the architect two of the three projects and he was so enthusiastic that he claimed that this work would bring him prestige, which makes me very happy. In reality, it's the project I've taken the most seriously. I've always striven to be as objective as possible and to ensure that the solutions come from the work as a whole and not from my personal taste. That's not easy, given that the devil of conformity is always lurking. Each project has undergone countless changes and retouches. I've scrutinized at them in detail; I've made innumerable

changes and combinations until I felt like there was nothing left to change.

'Right now, I'm studying the design of the third fountain and I already have the idea. Now I just have to develop it, and I'm thinking about working the same way as in the others.

'We've already prepared the paste for the tiles, around 100 per fountain, and I've begun to make the moulds to cut them, given that they're different for each one.' (personal correspondence, 7 December 1980).

The figurative motifs translate into a breathtakingly simple formal language. The colours are limited to palettes of two, three or at most four colours applied flat with a bit of subtle blurring on just one of them. Their effect as murals is synthetic unity. They were clearly the bridge with his subsequent ceramics and ultimately with his painting on canvas.

The following year, once they had been installed, he said:

'Seen in place and in vertical position, they command respect. I think that the composition is solid, and as a whole they are well-balanced. When you make something for a specific place, that's where the end result is validated. And I'm pleased. But the most important thing is that they look like what they are, murals, not like enlarged paintings; rather they look like they were designed for the purpose they are being used for, and the outcome is effective.' (personal correspondence, 30 August 1981).

After the murals, he gradually left ceramics behind. From that time on, his drawings multiplied and his ceramics was limited to the rectangular format of tiles that he framed himself, as if they were paintings.

In August 1983, he wrote:

'I haven't made any pieces for a long time. Ever since I made the murals for the fountains at the embassy I've stopped working with volumes and instead am working on tiles. I discovered that they matched my taste and feelings better because they are more similar to the problems of painting. After all, painting on ceramics is not the same as oil painting. The technique and materials limited me; the expression was overly subordinated to what the material allowed you to do, and the outcome is not direct. The kiln has the last word, and it could change the original idea of the colour. I look at it from the standpoint of painting, which is always what I've always done when adopting and investigating our ceramics technique. But while it has served me so far, I find that now it limits me. I want to go further, and that's why I've picked up the palette and oil paints again and have begun to paint again, and I have to tell you that I'm really enthused because I may gradually be able to discover my personality.

'Even though the TTG taught us the right way, like any school it ultimately limits you, pigeonholes you, and you can fall into the mistake of only working from recipes. It's clear that everyone should find their own style according to their own feelings and concept. And taking advantage of the good and the specific of what we learned at the Taller, I want to try to see if this style blossoms if I do my part. I think that I have something to say; I feel that I may be able to express myself with my own means. I also know that it won't be easy, especially for me because of

the powerful influence of Picasso's work. But I think that while I'm under his influence now, if I'm attentive I can gradually shed what comes from the outside in order to be left with everything that is mine. I have to achieve this by working really hard, and not only am I willing to do that but I feel the need to embrace this challenge.' (personal correspondence, 13 August 1983).

The Taller Collell closed in 1985 so Collell could focus on painting. He remodelled the old ceramics *taller* so painting could occupy the entire space. Quotes by artists he admired 'Cézanne, Picasso and Matisse' were with him in the guise of notes stuck to the shelves in his new Taller:

'What I capture in spite of myself interests me more than my own ideas'. (Picasso)

'It consists of a quest to express what one feels and organising one's feelings perceptions into a personal aesthetic'. (Cézanne)

'Whoever really has something to say is driven by an emotion that leads them to make their work'. (Matisse).

He thus came full circle, a circle that began with painting in his hometown and finally went back to it in a foretold return.

The role ceramics had played within the Taller was expressed by Guillermo Fernández, echoing an opinion that was widespread among its members:

'[...] I would say that it was one of the most successful contributions of the Taller Torres-García. He invented a way of making forms and using colour; he came up with an immense palette and managed to get what went into the kiln to come out exactly the way he wanted.'<sup>63</sup>

This ushered in a period that was both new and paradoxical, because he embarked on it as if it were undiscovered terrain, even though he had never stopped painting. He always said that an artist has to retain a certain touch of ignorance or ingenuousness when tackling their work in an attitude of constant learning. And in this new creative period, his enthusiasm as well as doubts were expressed with stark honesty in his letters or the notes that hung from the shelves in the Taller like uttered reflections, or that sometimes accompanied his drawings with outright irony, like when he paraphrased Goya.

'[...] painting is something you can't do halfway; painting is complex and timeless, either you're in or you're not. There is no other alternative, and if you're in, it's forever, every day, every hour, every minute, every second, always, always, always... with your brushes in hand or thinking about the problems posed every single minute [...]' (personal correspondence, 4 December 1983).

'[...] I still unconsciously allow myself to be carried away by imitation. Even though I admit that I've gained better intonation and have improved my artistry, the same is not true of achieving abstraction. I seem to be incapacitated when going from the theme to the form, and in the end the theme stands out and I know it shouldn't, and this is the problem I have to struggle with.

There's no way out; it's a struggle between the rational and the innate, so...

Josep, why did you get me into this...?! [...]' (personal correspondence, 14 September 1986).

Hanging on one of the shelves in his Taller is a note from the Catalan writer Josep Pla which must have served as a reminder and timely cautionary note: 'The theme of painting is merely a point of departure, an initial pretext constantly subordinated to the demands of art'.

'[...] I am thrilled from the very first line. Sometimes painters make literature saying that they were inspired by seeing the clouds. No, what should excite you is how a line coexists with another one, the intonation between two colours. Painting is a mystery; in addition to what you can bring to it, it has a life of its own.'<sup>64</sup>

In one of his last drawings, you can read: 'You know more or less how far you can get in painting; what you don't know very well is how'.

His last painting exhibitions were exciting and encouraging for him because he was able to choose works that satisfied him. We exhibited our works together at the Galeria Susany in Vic in 1994, in what was his last re-encounter with his hometown. The following year, he showed his works at Barcelona's Galeria Montcada, in 1999 at the Museo Mazzoni of Maldonado and finally in 2001 at the Sala Figari of the Ministry of Foreign Affairs, whose prologue started with a note by his friend Guillermo Fernández which highlighted the relationship between the painter and the ceramicist, two communicating vessels in close relation for 'a sober, synthetic oeuvre'.<sup>65</sup> In reality, the intersection between painting and ceramics had nurtured both of them: the pictorial perspective accompanied him on the technical and conceptual journey to ceramics, while that led to his long yearned-for formal synthesis.

His reserved, discreet nature led him to keep a low profile, especially in his later years after he closed the ceramics Taller. Far from feeling pressure to sell, his painter friends' opinions on his works mattered to him, and he appreciated them, even if he preferred to limit the praise and let time be the real judge. He took awhile to claim 'ownership' to the works he considered the most accomplished. Always committed to works built up slowly and rigorously, he did not consider himself endowed with extraordinary talent because he detected the weak points in his painting, his tendency towards imitation with an acute —perhaps too acute— sense of self-criticism, and he admitted his effort to make his works abstract. He was fully aware of his limits and struggled to overcome them, although perhaps, as Georges Braque said: 'In art, progress does not consist of extension, but in the knowledge of limits'.<sup>66</sup>

In a final comment on his painting, he said 'I paint, but I erase more'. While his drawings continued to grow in number, they were increasingly small and more immediate, in a constant process of trial-and-error.

Following the opposite pathway that led a young Joaquín Torres-García to emigrate with his family from Montevideo to Barcelona

---

63.- Fernández, G. (2000). 'Josep Collell es único'. Montevideo. *El País*. 8 December.

---

64.- Ferrer, M.A. (1994). Interview. *Ausona*. 5 May. p. 18.

65.- Fernández, G. (2001). *Josep Collell*. Sala Figari. Ministry of Foreign Relations.

66.- Braque, G. (2001). *El día y la noche*. Barcelona. Acantilado.

to discover his vocation for painting, Josep Collell reached Uruguay from Catalonia having already gotten his start in painting, and joining the Taller Torres-García turned him into a better painter and outstanding ceramicist. In his work, he redefined burnished engobe, the technique common to pre-Columbian ceramics, and he transformed it into a medium with which to embark on his own aesthetic that Picasso's influence situated in a Mediterranean sphere due to its themes and its broad, luminous colour palette. Thus, two worlds coexist in his ceramics in a singular, unique fusion: the Amerindian tradition and the Mediterranean figurative tradition.

As a 'ceramicist who premeditates a colour and a form', his work crystallised in outstanding ceramics. In his creative undertakings as an artist, his modest attitude aligned with Braque's own sincerity when he claimed that 'I work not the way I want but the way I can'. Even though all artists are always driven by the secret hope of being able to make the works they want, we celebrate the fact that when viewing his works, we know that he achieved this, too.

### Carme Collell Blanco

Vic, 2024

## Timeline

**Josep Collell Rosell** was born on 18 July 1920 in Vic, an inland city in Catalonia in the province of Barcelona. He was the son of Lluís Collell and Antonia Rosell and the elder brother of his siblings Santiago and Montserrat.

He spent his childhood among the patterns of the family tailoring business, and his initial education was at state schools in Republican Spain.

He started learning how to draw at the Municipal Drawing School of Vic, where his maternal uncle taught: Lluçà Costa, draftsman, illustrator and especially painter of religious-themed murals.

### 1935

He learned the profession of mechanical lathing at Casa Canals Valls in Vic.

### 1936

When the Spanish Civil War broke out, he began to work at the metal-lathing business Casa Prats, which was collectivised and annexed to the government of the Republic's Ministry of War.

### 1939

He was recruited into the military and became part of what was known as the 'Quinta del Biberón', the last republican draft, (which in April 1938, in the light of the advance of Franco's army, started recruiting young men born in 1920. He never actually fought at the front because of the Republican withdrawal and the Franco army's imminent victory.

### 1939-44

Because he had been on the Republican side, from the end of the Civil War in 1939 until 1944, he had to do his compulsory military service in the Francoist army to avoid being executed. Those were five long years which left him with a strong lifelong anti-military stance.

### 1944

He resumed his work as a mechanical lathe operator at Talleres Planella, as well as his hobby of painting.

### 1945

He held his first collective exhibition as a member of the Agrupación de Artistas de Vich [Group of Artists of Vic], a group that had been created that same year and was comprised primarily of students from the Municipal Drawing School.

### 1946

The *I Salón de los 8* [First Salon of The 8] was held, featuring a group of young painters who were studying at the Municipal Drawing School and hung out at La Granja bar in Vic.

Josep joined the group with the *II Salón de los 8* [Second Salon of The 8], when he replaced one of the founding artists.

### 1947

He participated in the *III Salón de los 8* [Third Salon of The 8].

### 1948

He took part in the *IV Salón de los 8* [Fourth Salon of The 8].

### 1949

Albert Collell, his paternal uncle who was a Dominican living in Uruguay, visited Vic, and seeing the economic hardships at the time he offered to start the paperwork for Josep to emigrate to Uruguay.

In Barcelona on 21 December, he set sail for Montevideo, via Buenos Aires. He left Carmen Cano, his fiancée, back in Vic.

### 1950

He reached Montevideo on 10 January 1950 and stayed at Calle Carapé, 2266. He began to work as a mechanical lathe operator but was nonetheless interested in getting in touch with people who shared his interest in painting.

He joined the Taller Torres-García (TTG) as a student of Julio Alpuy. They shared a flat at Calle Nicaragua 2306.

Even though his initial training was in painting, the TTG's orientation of transferring the concept of 'constructive art' to the applied arts led him to ceramics. He got his start in ceramics along with other TTG students, including Gonzalo Fonseca, Antonio Pezzino, Carlos María Martínez, Rodolfo Visca, Hugo Giovanetti and José Gurvich.

### 1951

He participated in the 55th *Exposición de pintores del TTG* [Exhibition of TTG Painters] held at the University of Santiago de Chile. The show was later on display in the consulate in Lisbon.

He showed his first ceramics at the 56th *Exposición del TTG* [TTG Exhibition] alongside ceramics by C. M. Martínez and A. Pezzino and paintings by J. Gurvich, F. Matto and H. Torres. It opened on 2 October at Amigos del Arte.

### 1952

He participated with two drawings in the *Cuadernos nº1 del TTG. 30 dibujos constructivos* [TTG Notebooks No. 1: 30 Constructive Drawings], which was comprised of twelve black-and-white and eighteen colour reproductions. It was published by the TTG on 30 June by the Printing Department of the company C.U.F. ( siglas de la empresa.)

He illustrated programmes 106 and 125 of the Film Club dating from July and October 1952, respectively.

He participated in the 58th *Exposición del TTG* [TTG Exhibition] held at the Athenaeum of Montevideo in July and August in order to raise funds to create the Museo Torres-García. The prologue of the catalogue, published by TTG Publications, was written by Esther de Cáceres, one of Torres's former students.

He also participated in the 59th and 61st *Exposiciones del TTG* [TTG Exhibitions], which were held at the Athenaeum on 19 August and 17 October, respectively.

On 2 June, Carmen Cano married Josep in Vic, with his brother Santiago standing in for him.

On 1 August, Roberto Sapriza wrote the article 'El Cristo de Collell. La locura de la pintura' in the Letras y Artes section of the newspaper *El Bien Publico* from Montevideo.

**1953**

On 20 April, Carmen Cano and Josep were reunited in Montevideo.

Six paintings from his time in Vic were presented by his brother Santiago at the *V Salón de los 8* [Fifth Salon of the 8], the group's last exhibition.

He participated in the TTG's internal contest to make a stained-glass window for a grave in the city of Artigas. Commissioned by the architect C. Zunin Padilla, 30 projects were submitted. The jury, led by the architect Mario Payssé Reyes and made up of the architects W. Chappe and J. Luis San Vicente and the critics Guido Castillo and Roberto Saprizza, shortlisted the projects by H. Torres, J. Collell, A. Pezzino, J. Gurvich and Elsa Andrada. Andrada was declared the winner.

He showed his works in the 62nd *Exposición del TTG, Pintura y Arte Constructivo* [TTG Exhibition, Constructive Painting and Art]. The catalogue announced the lecture that Guido Castillo gave on 5 November.

He was also part of the 63th *Exposición del TTG, Pintura y Arte Constructivo* [TTG Exhibition, Constructive Painting and Art], presented on 28 July at the Athenaeum of Montevideo.

M. Payssé Reyes started the plans for his own residence in Carrasco. His connection with the TTG led Josep to receive the commission for a tea set.

**1955**

Josep and Carmen created the Taller Collell de Cerámica [Collell Ceramics Studio]. They were given the opportunity to locate it in the recently-created Museo Torres-García, a venue granted by the Montevideo City Council located at Avda. 18 de Julio and Sierra, 1903. It was also their home, given that they were the guards of the museum.

He showed his works in the 79th *Exposición del TTG* [TTG Exhibition] along with Emin Fernández and Edwin Studer.

**1956**

He participated in the 99th *Exposición del TTG* [TTG Exhibition] held in the Salon of the National Fine Arts Commission between 12 and 24 July.

He also took part in the 100th *Exposición del TTG* [TTG Exhibition], which opened at Montevideo's Subte Municipal Art Centre on 28 July.

**1957**

Josep and Carmen moved their home and studio to the new Museo Torres-García on Calle Constituyente, 1461.

**1958**

Josep helped to create the Taller de Artes Plásticas in Maldonado, where he taught ceramics classes.

**1959**

He taught ceramics for two months free of charge at the Escuela Rural de Tres Islas, Cerro Largo.

The first Taller Collell exhibition was held in the city of Maldonado.

**1960**

In December, he participated in the 136th *Exposición del TTG* [TTG Exhibition], along with J. Gurvich and Julio Mancebo at Montevideo's Galería Americana.

He presented a small ceramic relief at the exhibition *The New School Presents: Taller Torres García* at The New School Art Center in New York.

**1961**

In June, he and Carmen travelled to Spain and learned the copper enamelling technique.

They visited the Museo del Prado, Toledo and Segovia.

**1962**

The closure of the TTG was announced in April in the article 'El TTG formula puntualizaciones sobre su cierre' [The TTG clarifies why it is closing] which appeared in the newspaper *El País* of Montevideo.

He began to teach at the Taller de Artes Plásticas of Rocha.

**1964**

He displayed his works with the Taller Collell of Rocha in Montevideo.

He participated in *Cerámica y Anti-cerámica* [Ceramics and Anti-Ceramics], an

exhibition at the Centro de Artes y Letras of the newspaper *El País* along with the ceramicists Jorge Abbondanza, Carlos Caffera, Josep Collell, Marco Lopez Lomba, Jaime Nowinsky, Duncan Quintela and Enrique Silveira. The exhibition had major repercussions on Montevideo's art scene. It signalled his consolidation and recognition as a ceramicist.

**1965**

The Taller Collell moved to Juan Paullier, 1691.

He and his painter friend Manuel Otero jointly made the sketch of a mural for the then-house-studio of Mario Loriato, designed by the architect Ernesto Leborgne at Calle Horacio Quiroga 6045 in Carrasco, Montevideo.

He participated in the *Primera Bienal Internacional de Artes Aplicadas* [First International Applied Arts Biennial]. Punta del Este. Montevideo.

He and his students displayed their works at the Centro de Artes y Letras of Salto.

**1966**

He took over the ceramics classes at the Museo Departamental of San José for one year.

From 16 to 28 February, he, Julio Mancebo and Delma Cola de Firpo participated in the *Exposición de Artes Aplicadas* [Applied Arts Exhibition] held at the Centro Uruguayo de Promoción Cultural in Montevideo.

He and the ceramicists J. Abbondanza, Carlos Caffera, Marcos Lopez Lomba, Jaime Nowinsky, Duncan Quintela, Enrique Silveira and Emma Signorino participated in the *Salón de Cerámica* [Ceramics Salon] that opened at Amigos del Arte on 6 June.

He showed his ceramics at Amigos del Arte. The works displayed included paintings donated by national painters, which were later auctioned to raise funds for a study trip that the Taller Collell was planning to Peru and Bolivia.

On 14 November, he participated in a painting and ceramics exhibition-auction SUBASTA at the Jockey Club with students from the Taller Collell who were going to travel to Peru and Bolivia. The works were displayed until the auction, which was held on 18 November.

**1967**

He and his students travelled to Peru and Bolivia.

From 22 December to 10 January, the Taller Collell exhibited its works at Amigos del Arte, Montevideo.

**1968**

He and the Taller Collell displayed their works at the Lyceum of Chuy, Uruguay.

He participated in the exhibition *Artesanía Uruguaya* [Uruguayan Crafts] organised by the Culture Department of the Banco de la Caja Obrera, Montevideo.

**1969**

He participated in the Crafts exhibition at Studio A, Montevideo.

He collaborated in the crafts show of the Culture Department of the Banco de la Caja Obrera

He and his students displayed their works at the Lyceum of Chuy and Amigos del Arte, Montevideo.

**1970**

He showed his ceramics at the *Exposición de Artistas Uruguayos* [Exhibition of Uruguayan Artists] show at the 6th Latin American Congress of Group Psychotherapy. Galería Río de la Plata, Montevideo.

He participated in the *XIII Salón de Cerámica Artística* [13th Artistic Ceramics Salon] at the Centro de Arte Cerámico in Buenos Aires, sponsored by the Ministry of Culture of the Republic of Argentina.

The Centro de Arte Cerámico de Buenos Aires granted him an honorary degree.

In May, he travelled to Vic and later to Italy. He visited, Rome, Assisi, Arezzo, Florence Siena, Ravenna, and Venice.

In his letters to Carmen from Italy, he expresses how impressed he was by the great artists of the Quattrocento and Cinquecento.

He may have visited the Museo Picasso in Barcelona, which had opened in 1963.

**1973**

He displayed his works with the Taller Collell at the Centro Uruguayo of Mercedes.

**1974-75**

He participated in the exhibition *7 Artistas del Uruguay* [7 Artists from Uruguay] along with G. Fernandez, M. Lorio, Walter Delliott, Manuel Otero, Carlos Llanos and Jaime Alaluf in Melo, Salto and at the Liga del Fomento y Centro de Artes y Letras de Punta del Este, Montevideo.

**1976**

Josep and Carmen moved to Calle Durazno 1797, on the corner with Yaro. It became their permanent home and studio. Being neighbours with the painter Guillermo Fernández strengthened a friendship that led him to the idea of taking up canvas painting again and searching for his own pictorial language.

**1977**

He showed his ceramics at the Gordon Gallery in Buenos Aires. The exhibition was announced as *Pintura sobre cerámica* [Painting on Ceramics].

**1980**

The architect Mario Payssé Reyes commissioned him to make the ceramic panels for the three fountains for the Uruguayan Embassy in Buenos Aires. He worked on them for one year. The commission signalled a point after which he permanently returned to painting on canvas.

**1982**

He travelled to Vic and Barcelona. He visited the Museu Nacional d'Art de Catalunya and the Fundación Miró.

He and the Taller Collell participated in the *Expo Artesanía Nacional* [National Crafts Expo] organised by UNESCO at Montevideo's Subte Municipal Art Centre.

**1985**

Josep permanently closed the Taller Collell to devote himself exclusively to painting. The TC carried on through his wife Carmen and Josefina Pezzino, their daughter and student.

**1986**

He participated in the *Primer Encuentro Nacional de Ceramistas* [First National Ceramicists' Encounter] at the Asociación Cristiana de Jóvenes, Montevideo.

Paintings made when he lived in Vic were displayed in the retrospective *The 8 1946-58* held at the Escola d'Arts i Oficis of Vic.

**1991**

He participated as a guest artist in the exhibition *Pinturas y cerámicas. Presencia catalana* [Painting and Ceramics. Catalan Presence] on occasion of the second cultural gathering of the Casals Catalans del Con Sud d'Amèrica organised by the Casal Català de Montevideo at the Dr Carlos Vas Ferreira Auditorium in the Biblioteca Nacional de Montevideo.

**1994**

He and Carmen travelled to Vic on their last journey to Spain.

He displayed his paintings at Vic's Galería Susany, along with ceramics by his niece and Carme Collell' student.

**1998**

He exhibited his paintings at Barcelona's Galería Montcada.

**1999**

He presented paintings at the Museo Regional Mazzoni de Maldonado, Uruguay.

**2001**

He presented paintings at the Sala Figari of the Ministry of Foreign Affairs.

The Fundación Lolita Rubial, in the city of Minas, gave him the Morosoli Award for his major contribution to Uruguayan culture.

**2003**

He participated with ceramics in the *Constructivos Cotidianos* [Everyday Constructive] show at the Galería de la Bahía, a show that encompassed ceramics, woodworking and the applied arts from the TTG, Montevideo.

**2006**

He lent ceramics for the exhibition *Imaginario Prehispánico: 1870-1970* [Pre-Hispanic Imaginaries: 1870-1970], held between 7 October and 30 December at the Museo de Arte Precolombino e Indígena of Montevideo.

Ceramic pieces by him and his students, Ilda Parrillo and Hulda L. G. de Irisarri, were displayed in the *Resonancias Constructivas* [Constructive Resonances] show held at the Galería Tejería Loppacher, Punta del Este, Montevideo.

**2008**

Organised by the Uruguay Ceramics Collective, he was the recipient of the homage *Rescate de la memoria cerámica* [Revival of the Ceramic Memory in Uruguay], along with Marco López Lomba, Tomás Cacheiro, Eva Díaz and José Gurvich. A publication by the same name was also issued.

**2010**

He participated with paintings from his time in Vic and ceramics from his constructive period in the exhibition *Art Vic, 1780-1980* held at the Museu de l'Art de la Pell from 15 April to 19 June, Vic.

**2011**

He died on 21 July in Montevideo.

His wife Carmen died on 11 December.

**2014-15.**

Josep's ceramics were displayed in the show *La Constelación del Sur. TTG* [The Southern Constellation. TTG] held at the Galería de las Misiones, Montevideo.

**2015**

In December, Josefina Pezzino opened the Museo Casa Collell with the goal of spreading his works. Located in what used to be Josep and Carmen's house-studio, it exhibits part of Josep Collell's oeuvre, along with works by other artists from the School of the South. It is also the classroom and studio of the ceramicist Josefina Pezzino, where she teaches classes and makes ceramics following the guidelines of her teacher, Josep Collell, in addition to other techniques.

**2016**

*Under the Influence* was a group show that showed ceramics by Josep and his student Lydia Buzio; it was held at the Cecilia de Torres Gallery in New York.

**2022/2023**

*El Maestro y los compañeros del Taller Torres García* [The Master and Colleagues at the Taller Torres García], Museo Gurvich and Museo Histórico Cabildo, Montevideo.

**2023/24**

*Antes de América. Fuentes originarias de la cultura moderna* [Before America. Original Sources of Modern Culture], Fundación March, Madrid, 2023.

**2024**

*Josep Collell. Pintor Ceramista Maestro* [Josep Collell. Painter, Ceramicist, Master], anthological exhibition, MNAVIM. 4 July—6 October.

TRADUCCIÓ **CATALÀ**

El Museu Nacional d'Arts Visuals (MNAV) té l'honor de presentar l'exposició antològica *Josep Collell. Pintor, Ceramista, Mestre*. Estem davant una oportunitat única per conèixer de forma minuciosa l'obra de Josep Collell (1920-2011) com a ceramista i pintor, juntament amb l'aportació fonamental al nostre medi a través de l'activitat artística desenvolupada pel Taller Collell, fundat a la ciutat de Montevideo el 1955 amb la seva esposa Carmen Cano.

La curadoria de *Josep Collell. Pintor, Ceramista, Maestro* està a càrrec de Carme Collell Blanco i de Josefina Pezzino, que han optat per exhibir les obres primerenques de l'artista com a integrant del Taller Torres García el 1950 per així donar inici a un recorregut de trenta anys de fecunda trajectòria fins al tancament del Taller Collell el 1985. Per això, no només seran exhibides les diferents obres sinó els processos preparatoris a través de dibuixos i esbossos que ens permetin entendre millor el procés creatiu de Collell.

Aquesta exposició no es podria haver concretat sense la feina i el compromís de les seves curadores, Carme Collell Blanco, en la seva qualitat de ceramista i historiadora de l'art, i de Josefina Pezzino, ceramista i directora del Museu Casa Collell. També vull agrair especialment per la seva col·laboració en aquest projecte a la Delegació del Govern de la Generalitat de Catalunya al Con Sud, a l'Ajuntament de Vic i a l'Institut Ramon Llull.

El MNAV té entre les seves comeses més importants la difusió dels nostres creadors més destacats i aquesta exposició juntament amb aquesta acurada publicació donen compte del llegat que ens deixa Collell. La seva aportació central com a artista modern, en el camp de la ceràmica i particularment amb la seva tècnica de l'engalba brunyida, se suma al seu rol com a docent que basa primer els seus ensenyaments en l'Universalisme Constructiu de Joaquín Torres García per donar-li, a partir de la seva experiència artística, una empremta pròpia.

### Enrique Aguerre

Director del Museu Nacional de Artes Visuales

## Josep Collell El fang conductor

“Yo criatura amasada con la tierra y el agua llevo en el pecho el viento y en la frente la llama”

Josefina Plá <sup>1</sup>

I

Dins el panorama de la creació plàstica uruguiana Josep Collell destaca per haver conquerit una estètica pròpia i l'exercici d'un prolongat magisteri. La seva obra se'ns presenta com un corpus sòlid, equilibrat en la composició, coherent en la seva estructura i el seu desenvolupament. I es caracteritza, sobretot, per una entonació cromàtica obtinguda sobre la base d'un estudi minuciós de les possibilitats expressives de la tècnica de l'engalba brunyida.

Referents de la ceràmica i a la vegada contemporanis seus, com Marco López Lomba, José Gurvich, Tomàs Cacheiro, Jorge Abbondanza i Enrique Silveira, Carlos Caffera o Eva Díaz van destacar pels seus avenços cap a la forma escultòrica, per la gosadia dels seus abordatges conceptuals o per la capacitat imaginativa al incorporar i combinar materials diversos.

Collell s'incorpora, al cap de poc temps de radicar-se al nostre país, el 1950, a la tradició constructiva del mestre Joaquín Torres García. I d'una manera personal amb certa sobrietat –que no desdiu l'audàcia dels seus primers temptejos– aconsegueix traslladar els postulats teòrics de Torres alhora que –inventa– els mitjans i els recursos per aconseguir-ho. Collell es manifesta com un autodidacta passional i compromès amb la seva tasca.<sup>2</sup>

La conquesta d'aquests recursos va demanar-li molt de temps i inventiva. Formen part de les seves innovacions una sèrie de patrons de cartró per treballar amb el sistema de planxes de fang, els mateixos que encara es poden apreciar al Museu Casa Collell encordats com si fossin un graciós enfilall de barrets. També ho és la manera peculiar d'aplicar l'engalba i brunyir-la sobre el fang totalment sec.<sup>3</sup>

Aquells primers dies en què Collell s'enfronta als desafiaments d'aconseguir una obra segons els lineaments de l'Universalisme Constructiu, no els hi manca una certa èpica del treball. Recordem que en vida de Torres García no es va practicar la ceràmica al Taller, amb prou feines es van arribar a decorar atuells de producció industrial amb pintura a l'oli. Collell ha de trobar el seu camí: “Jo vaig aprendre dels meus fracassos. Feia una fórmula per al vermell que sortia gris [...] Vaig fer dues mil proves.”<sup>4</sup>

---

1.- *Tiempo y tiniebla*, Alcándara, Asunción, 1982.

2.- “Un dia vaig anar a visitar Gonzalo Fonseca que havia comprat una caseta al Cerro on hi tenia forn de pa, i ell em va proposar fer una peça de ceràmica amb fang i fer servir aquest forn, a veure què sortia. I es va coure, i vam veure que el color no se'n anava. Per mi va ser una troballa i em vaig interessar per la ceràmica. Però el que més em va interessar va ser fer una mena de ceràmica que es pogués emparentar amb la pintura de quadres. [...] Aleshores em vaig entossudir a trobar una fórmula per poder fer això i millorar els colors, modificar-los. Que es pogués pintar un verd i dalt un groc o un blanc. I ho vaig aconseguir.” Entrevista de Rosario Peyrou, “Amb el ceramista Josep Collell. Un mestre de generacions”, *El País Cultural*, Any XII, N° 579, 8 desembre 2001.

3.- Aquest aspecte està desenvolupat amb gran detall i coneixement de causa a l'assaig de la ceramista i historiadora Carme Collell Banco.

4.- Alexandra Nóvoa. Entrevista amb Josep Collell i Carmen Cano citada a *Rescat de la memòria ceràmica a l'Uruguai. Cacheiro, Collell, Eva Díaz, Gurvich, López Lomba*, de Mercedes González, Rosina Rubio i Carmen Zorrilla, MEC, Montevideo, 2009, p. 41.

I, no obstant, el contrast entre aquest ceramista autodidacta nouvingut d'Espanya i el mestre rigorós en què es va transformar amb el pas del temps, gens bohemí ni improvisat, és força suggeridor. Els testimonis dels alumnes apunten a assenyalar que la seva companya Carmen Cano representa el contrapunt de calidesa que alleugereix aquesta imatge de disciplina fèrria que s'imposa al taller. Carmen és molt més que una companya que l'ajuda a aixecar les grans peces de fang: el seu rol docent serà fonamental per al desenvolupament del taller que comença al mateix Museu Torres García el 1955 i, quan Collell abandona la docència el 1986, Carmen s'encarregarà del taller juntament amb la jove ceramista Josefina Pezzino.

Però no deixa de causar estranyesa que Josep, havent hagut de valdre's per si mateix en l'aventura d'aprendre segons la vella estratagema empírica de l'assaig i de l'error, no deixés gaire marge perquè els alumnes s'arrisquessin a aquestes derives. Potser perquè a l'ofici del ceramista es pren consciència ben aviat de que si no se segueixen els procediments exactes no s'arriba a cap resultat. Aquesta tirania de la tècnica en la ceràmica –salvant alguns procediments amb resultats més atzarosos com al rakú, però tot i així– traça un camí de senda única, recta, precisa. El fang és una matèria dúctil i emmotllable que també emmotlla el caràcter de les persones. L'ofici de terrisser i el de ceramista són constructors d'històries i trajectòries vitals. I l'engalba brunyida es defineix pel temps i la molta paciència que exigeix.

D'altra banda, és probable suposar que Collell aviat va prendre consciència del lloc que *havia* d'ocupar com a exponent de la ceràmica dins de l'Universalisme Constructiu. Altres amics i col·legues artistes del Taller van provar sort igual que ell amb el fang: Gonzalo Fonseca, Antonio Pezzino, Jose Gurvich, Rodolfo Visca, Carlos Martínez, Giovanetti Sanna entre d'altres, però cap no aconseguiria una producció tan compacta i tan coherent de peces, ni un coneixement tan depurat dels processos químics, ni un magisteri tan important en aquest àmbit.

“L'atracció per la ceràmica precolombina els va portar a investigar la preparació del fang i la seva cocció. El forn de pa que Gonzalo Fonseca tenia a la seva caseta del Cerro va permetre a Josep comprovar com el color podia quedar fixat. Mes tard, juntament amb Antonio Pezzino, Carlos Martínez, i Rodolfo Visca, van buscar argila a la falda del Cerro i varen assejar les primeres engalbes brunyides. I en aquesta tasca coral en què informació i experimentació es van alimentar mútuament, Josep no només va participar sinó que hi va insistir i persistir.”<sup>5</sup>

Va arribar al fang, doncs, per via americana i no per la vasta tradició terrissaire de la península ibèrica –el seu antic treball a Espanya com a torner mecànic no es relaciona amb la nova vocació–. Va quedar fascinat amb l'univers de les cultures prehistòriques a partir del contacte amb la col·lecció de Francisco Matto Vilaró, qui al seu torn, havia tingut un primer coneixement de l'imaginari precolombí, fins i tot abans de l'arribada de Torres, quan va fer un viatge per l'Amèrica austral cap al 1932.

Un breu repàs per la col·lecció Matto ens deixa veure l'extraordinària qualitat de les ceràmiques reunides en el que fou el Museu d'Art Precolombí: recipients de ceràmica negra amb decoració incisa de la cultura Tiahuanaco, urnes funeràries santamarianes, vasos de nansa amb estrep i decoracions pintades de la cultura Mochica, un soberbi aribal de ceràmica Inca pintat amb motius geomètrics, etc.<sup>6</sup>

5.- Lloc web del Museu Casa Collell, consultat el 20/4/2024 <https://josefinapezzino.wordpress.com/casa-collell/>

6.- *Art precolombino. Colección Matto*. Edició del Museu amb la col·laboració del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Montevideo, 1964.

A més de l'ús de l'engalba, la presència prehistòrica s'observa a l'obra de Collell en la tipologia de les olles i gots, en l'ús de nanses unilaterals, nanses pont, nanses estrep de fixació diametral, entre d'altres. Atesa la qualitat d'aquesta col·lecció de Matto, no pot sorprendre que Collell acusés un fort impacte, reforçat per les idees de Joaquín Torres-García- via Alpuy- respecte de la gran tradició universal que travessa totes les cultures de la humanitat i les uneix en el temps. Així aconseguí harmonitzar certa atmosfera subtil d'allò precolombí amb peces d'arrel més europea o oriental, com gerros, cànirs, jocs de tasses de te, plats decorats.

D'altra banda, s'interessa per la ceràmica grega –si hem de jutjar per alguns resultats posa un èmfasi en la ceràmica àtica– que marquen l'empremta d'algunes de les seves obres, com els gerros i els plats amb escenes taurines. Dels moderns, la influència de Picasso no passa desapercibuda.

Collell no va ser el primer a fer-se seu l'encant de les expressions prehistòriques. Dècades abans, cap al 1916, Pedro Figari havia viatjat al Museu Etnogràfic de Buenos Aires i al Museu de la Plata per estudiar les col·leccions de ceràmiques i teixits precolombins amb la intenció de que els seus alumnes de l'Escola Nacional d'Arts Oficis d'Uruguai confeccionessin objectes d'ús quotidià –ceràmiques, mobles, lluminàries, tapissos– inspirats en elles. Però els resultats varen deixar molt a desitjar, foren pobres des del punt de vista estètic, i l'experiment va naufragar degut a pressions polítiques i a la manca “d'ambient” propici a aquestes idees.<sup>7</sup>

En canvi, Collell va ser un dels pocs i potser el primer que va aconseguir generar un estil sincrètic convincent, amb línies amables, amb una brillantor i una entonació de color sublimes. Les seves obres no són una imitació d'estètiques arcaïques sinó una lectura del passat que incorpora elements de la modernitat i idees constructives torresgarcianes.

## II

“Es va dir: la recuperació de l'objecte, però (recordeu) no de l'objecte material, sinó de l'ànima de l'objecte; del seu ésser, del transcendent, no del que és immanent; això és: deformar, si es vol, en allò extern, però no en l'essència.”

Joaquín Torres García<sup>8</sup>

Collell arriba a Uruguai l'any següent de la mort de Joaquín Torres García. No arriba a conèixer-lo però encara se sent en l'àmbit del Taller la mística del mestre que va tenir un paper protagonista en el *noucentisme* català i aquesta dada no li devia ser indiferent: el degué acostar encara que només fos de manera intuïtiva o simpàtica a Torres. Vol dir que en el seu esperit creatiu es va anar assentant –lent en el temps i ample en aquest extens espai que hi ha en l'extens espai d'un oceà– en l'amor per les idees constructives i les arrels mediterrànies.

7.- Dos informes negatius sobre l'actuació de Figari al capdavant de l'ENAO, l'Informe del Círculo de Fomento a les Belles Arts (agost 1917) i l'Informe de la Facultat de Arquitectura (desembre 1917) coincideixen en la desaprovació d'aquest rescat de l'art precolombí. Al darrer informe esmentat es llegeix: “No és fer un art nou –art autòcton– fer art antic. Copiar l'art de les èpoques primitives o el dels darrers segles és sempre copiar, amb una diferència, però, que és més racional inspirar-se en els estils més propers a nosaltres.” Citat per Gabriel Peluffo Linari a *Pedro Figari: Arte e indústria en el Novecientos*, MMRREE-UTU, Montevideo, 2006, p. 115.

8.- *Lo aparente y lo concreto en el arte*, fascicle IV, p. 26, Montevideo, 1948

“Li vaig preguntar en conèixer-lo a casa seva de Durazno i Yaro: ‘És vostè català?’ Va aixecar el seu mentó en contestar-me: ‘De soca-rel’, amb aquest accent, el seu, el del gran mestre i artista: Josep Colléll.”<sup>9</sup>

L’engalba brunyida és una tècnica que li permet processar la doctrina del mestre a través dels ensenyaments d’Alpuy pel que fa a la recerca d’una pintura constructiva. Torres pretenia alliberar la pintura del cavallet –i de la mimesi– promovent un desplegament mural i un desplaçament vital –es podria dir filosòfic– cap a la recuperació de l’objecte.

Podem imaginar que tot artista que es valorés com a tal en aquell moment històric, almenys en el context del Taller Torres García, es trobava en aquesta disjuntiva: havia de donar prioritat a les possibilitats gairebé infinites d’indagació de la forma i la seva evolució a l’espai –com van fer Francisco Matto i Gonzalo Fonseca, per exemple– o intentar portar l’art als objectes de la vida quotidiana per inserir-los espiritualment en ella. Colléll tria donar prioritat a l’última opció, mes aferrada a la tradició anònima i popular.

Potser per això no s’allibera de la concepció utilitària del bol i del gerro, amb excepció dels murals que realitza a l’Ambaixada d’Uruguai a Buenos Aires i d’altres peces de dimensions menors sobre el pla. Però tant per a unes com per a altres a la seva feina preval una idea cromàtica de les superfícies. *Pintura sobre ceràmica*, les anomena.

La seva obra es decanta, doncs, cap a un tractament pictòric de la ceràmica “semblant al fresc” que possibilita el seu peculiar procediment de l’engalba i així resol la qüestió del valor dels colors, del to, que tant preocupava Torres al considerar-lo la condició espiritual de l’art per antonomàsia. “El to o valor –manté Torres– pertany a un ordre ideal: en allò universal es veu i sent cada to, mentre que el color ni és pensat ni vist en aquesta forma. El to és construcció, no color.”<sup>10</sup>

Aquí cal aturar-se, encara que sigui mínimament, en el seu nombrós alumnat i com, tot just ara, podem valorar l’abast del magisteri del tàndem Josep-Carmen. Exposicions recents com *Ellas. Dones de l’Escola del Sud*,<sup>11</sup> redirigeixen les mirades a l’art fet per dones, moltes d’elles bolcades amb dedicació a les anomenades arts aplicades.

Sembla mentida que encara subsisteixin aquests dobles o triples prejudicis en matèria d’art –que ningú no s’atreveix a esmentar però que, atesos els fets que referirem més endavant, molts pensen–. Ens referim als qui consideren les dones creadores d’un art domèstic, utilitari, com una prolongació de les tasques casolanes i no com a expressió d’un veritable talent i creativitat. No cal dir que al si del taller de Torres, i després a l’Escola del Sud, la distinció entre art major i art menor o aplicat mai no va existir, més aviat al contrari, la dissolució de les fronteres entre tots dos era encoratjada.

Però la dificultat de les curadores d’aquesta mostra per aconseguir aquestes peces i l’estat de conservació en què es trobaven informava també de com han estat vistes i cuidades per part del seu entorn social. Val a dir, no és un problema de la generació sinó de la recepció d’aquesta producció simbòlica que, en alguns casos, arriba anivells de qualitat extraordinaris.

---

9.- Testimoni de Virginia Techera Gómez a *Rescate de la memoria cerámica en el Uruguay. Cacheiro, Colléll, Eva Díaz, Gurruchaga, López Lomba*. Autores: Mercedes González, Rosina Rubio i Carmen Zorrilla, MEC, Montevideo, 2009, p. 45.

10.- *La recuperación del objeto*, Montevideo, 1952, p.48.

11.- Sota la curadoria de Cristina Bausero i María Eugenia Méndez al Museu Blanes de Montevideo, març-maig 2024.

No hi ha espai aquí per consignar la sorprenent quantitat d’alumnes que van passar pel taller de Colléll-Cano, però sí que convé apuntar la diversitat de camins estètics que van prendre com una manera d’apreciar en el seu valor la aportació docent d’aquest matrimoni.

Eva Díaz Torres, per exemple, va rebre classes de ceràmica primer amb Gurruchaga però es va especialitzar en aquest taller i després va estudiar els llibres de Fernández Chiti fins a tirar endavant el seu propi taller de ceràmica amb Mariana Soler i especialitzar-se en la tècnica del rakú. Clara Scremini va arribar a tenir la seva pròpia galeria a París especialitzada en peces de vidre i ceràmica contemporànies. Lydia Buzio, per altra banda, va destacar amb una obra de gran personalitat i per difondre la seva tècnica als Estats Units a través de múltiples exposicions. Teresa Olascuaga, Eva Olivetti, Angelina de la Quintana, Leticia Barrán totes van conèixer una trajectòria i una empremta estètica absolutament diferenciades i de gran qualitat.

El mateix podríem afirmar de Fernando Álvarez Cozzi, Caio Fonseca, Juan Andrés Sapriza i Alvar Colombo, els periples dels quals es disparen en diverses direccions formals i conceptuals que van des de la pintura al videoart passant per l’assemblatge. Aquests són només alguns pocs exemples, perquè Colléll també va impartir classes a Rocha, San José, Maldonado i altres ciutats del país, de manera que els alumnes van crear els seus propis tallers de ceràmica.

Per això, es pot dir que hi va haver un veritable procés de disseminació dels seus sabers que encara continua, sense esmentar a fons el treball fonamental d’ensenyament i difusió que segueixen en la mateixa línia Carme Colléll Blanco a Vic (ciutat natal de Josep) i Josefina Pezzino al Museo Casa Colléll de Montevideo.

### III

“Su pintura registra una luminosidad y carácter, que junto al especial sentido de la imagen, evoca la medidad y la gracia de las Grandes Artes del Mediterráneo”.

Guillermo Fernández<sup>12</sup>

Les preferències personals i estètiques de Colléll s’expressen de manera diferent a la seva pintura sobre llenç. Després de l’execució dels murals a l’Ambaixada d’Uruguai a Argentina abandona l’ensenyament i es dedica a la pintura-pintura. La seva evident afinitat amb Picasso l’acosta, d’una manera que en principi no ens imaginariem, a un altre deixeble directe de Torres que va ser també un gran admirador del pintor malagueny: Anhele Hernández.

Però la seva amistat amb Alpuy es deixa sentir amb pes a la seva obra. És a través d’Alpuy que Colléll “llegeix” o interpreta Torres. Després, una segona influència –la d’Anhele només és una confluència– li ve donada per la seva amistat amb Guillermo Fernández. Són aquests dos grans i fonamentals mestres –potser, juntament amb Gurruchaga i Dumas Oroño, els més influents dins de l’Escola del Sud– els que deixen una empremta profunda en els últims anys quan e torna amb facilitat a la pintura-pintura, un altre signe de la seva veta passional. Alpuy explicava en una entrevista:

---

12.- Catàleg *Josep Colléll* Ministerio de Relaciones Exteriores, Montevideo, 2001

“Torres va arribar aquí amb una idea fixa. Ell havia trobat una solució meravellosa que era el que ell va anomenar Art constructiu. Tal com ell va dir, això ho va començar a fer a París. Torres creia això, que ell havia trobat una solució, i jo també ho crec. El que passa és que vivim en una època molt individualista, que no comprèn un art com el que ell volia, un art anònim, per a tota Amèrica; era un ideal fabulós. Aleshores ell a París va començar això i els francesos no ho van entendre ni els va interessar, els interessava la pintura que ell feia abans, el que els francesos anomenaven la pintura-pintura. La pintura, la qualitat plàstica, el quadre, el cavallet és una cosa –com diríem?– molt més personal, més íntima, però aquesta cosa de l’Art Universal els francesos no la volien i llavors va venir a l’Uruguai amb una idea fixa.”<sup>13</sup>

L’abandonament de la ceràmica per a dedicar-se a pintar ha d’entendre’s no com una fugida sinó com un retorn a les fonts, a un espai de creació personal del qual només s’havia allunyat parcialment però que comportava ara una decisió conscient. I finalment, als anys noranta del segle passat, el contacte amb la tela, aquest *presentisme* de la pintura que no té la ceràmica amb el seus rituals de preparació i les seves fornades, esdevé una forma d’alliberament: Collell aplica l’oli amb una destresa propera al mestratge.<sup>14</sup>

Es torna a trobar amb l’univers de la pura construcció formal de la pintura, i ho fa amb una renovada vitalitat. Els temes poc importen. A les seves naturaleses mortes o bodegons els elements són reduïts: una copa juntament amb algun fruit amb prou feines reconeixem, un plat de peres, un gerro amb flors són tan sols excuses per a composicions dinàmiques, signades per l’ús del negre i el solapament de plans visuals.

No són precisament formes procedents del cubisme, però tenen aquesta força disruptiva de les línies que es trenquen per generar visions simultànies de l’objecte representat o ideat.

Fumadors de pipa i cares en primer pla que s’estructuren segons un moviment de compàs en semicercles: la presència del ritme –repeticions i diagonals– marca una diferència dels seus llenços respecte a les pintures ceràmiques, menys barroques, més “centrades”, recolzades en línies verticals i horitzontals. I en tot moment un ús del color refinat, complex en les relacions tonals.

Guillermo Fernández afirmava que la vocació de Collell com a pintor va aportar al ceramista i viceversa: “es va retro alimentar de recursos obtinguts mitjançant l’Art del Fang.” No podria ser altrament quan es viuen les vocacions artístiques de manera genuïna. Aquest bon home nascut a la Mediterrània, és a dir, en un mar al mig de terres, posseïa tots els elements aquosos i terrestres per prosperar en el seu art. Perquè, com es llegeix al poema de la ceramista Josefina Pla, també portava el foc de la creació al seu front.

**Pablo Thiago Rocca**  
Salinas, abril 2024

13.- Entrevista a Julio Uruguay Alpuj per Ana Laura Goñi a *Lección 151. El Taller Torres García*, UdelaR, Montevideo, 2008, p.45.

14.- Vàrem poguer veure l’exposició a la Sala Figari del Ministerio de Relaciones Exteriores (Montevideo, Uruguai) el diciembre de 2001. Dels apunts presos tomados sorgeixen els comentaris d’aquestes pàgines.

## Josep Collell Pintor Ceramista Maestro

### A manera de pròleg

### Veus complementàries

Reconstruir un moment de la història és intentar reunir les veus dels qui van viure aleshores o d’aquells que ens les han transmès.

Recordem allò que dóna sentit al relat personal i embasta les peces que es van ajuntant en allò viscut.

La meua aproximació a la figura de Josep Collell, el meu oncle, i al Taller Collell estarà sempre basculant entre dues veus complementàries.

D’una banda, la que per la meua formació teòrica com a historiadora de l’art vol transmetre en relatar una història que s’emmarca en un lloc i en un temps determinats, mitjançant un exercici de documentació i síntesi.

A ell l’esmentaré com a Collell, tal com se’l coneixia a Montevideo.

I de l’altra, la veu que explica allò viscut des de dins, des del record personal d’haver après ceràmica al seu Taller i haver mantingut amb ell una correspondència al llarg dels anys malgrat la distància.

Aquesta veu l’anomenarà familiarment Josep.

## Notes biogràfiques Vic. El pintor a la seva ciutat natal

“Vidres ben entelats i amb laberints de gebre amaguen ulls que espïen passes en l’enllosat.”

M. Àngels Anglada. *Hiverns antics*

Quan Josep parlava de la seva infantesa a Vic, la seva ciutat natal, sempre recordava amb emoció la imatge i fins i tot el nom del seu mestre a l’escola pública republicana, Don Ramon Cuesta Álvarez, qui, tal vegada captant les seves incipients qualitats artístiques i el seu interès pel dibuix, li va regalar una caixeta d’aquarel·les que pertanyia al seu fill mort.

Va créixer juntament amb els seus germans, Santiago i Montserrat entre els patrons de la sastreria familiar i, a pesar de la seva primerenca afició per la pintura, als 15 anys va començar a formar-se com a torner mecànic.

Tot i que sempre es va considerar un artista autodidacte, la seva primera formació artística va tenir lloc a l’Escola Municipal de Dibuix de Vic, on impartia classes el seu oncle matern, Lluçia Costa, dibuixant, il·lustrador i sobretot pintor muralista de temàtica religiosa.

En esclatar la guerra civil, el 1936, va ser militaritzat, formant part de l'anomenada *Quinta del biberó*, darrera lleva republicana que, des de l'abril del 1938 i davant l'avenç de l'exèrcit franquista, reclutava també els joves nascuts el 1920. Tot i que no va anar al front, foren temps molt durs de carestia i precarietat econòmica, sobretot a Catalunya, un dels últims redutes republicans. Un cop acabada la guerra, va encadenar cinc anys de servei militar forçós, uns anys de joventut robada, com ell be deia, que deixarien una clara empremta antimilitarista a la seva vida. L'any 1944 va tornar a treballar com a torner mecànic i va recuperar també la seva afició per la pintura.

## El grup d'Els 8

Després de la guerra civil Espanya era un país empobrit i esgotat, aïllat internacionalment, amb milers d'exiliats. La victòria franquista havia inaugurat una llarga etapa de règim dictatorial i d'un nacional-catolicisme uniformador que impregnaria totes les manifestacions culturals. La llengua catalana, reforçada i normalitzada en l'administració i l'ensenyament durant la República, va quedar relegada a l'àmbit familiar. Tot i que el seu ús evidenciava la pluralitat de l'estat espanyol "[...] es considerava sedició, és a dir, dir podia transgredir la unitat de Espanya tan reclamada y difosa pels mitjans de comunicació del 'movimiento' [...]" (Caralt, 2016).

L'esperit innovador que va caracteritzar l'art espanyol abans de la guerra civil, va quedar enrere, tal com es va veure al Pavelló d'Espanya de l'Exposició Internacional de París de 1937. Joan Miró, Alberto Sánchez, Alexander Calder, Juli González i Pablo Picasso hi varen participar i s'hi posicionaren a favor de la República amb un llenguatge formal impregnat per les avantguardes.

Ara es retornava a una visió acadèmica i conservadora de l'art i la cultura en pro d'una tradició que tancava la mirada al exterior. Tots els actes culturals eren estrictament organitzats i difosos a través de mitjans de comunicació propers al règim i controlats per la censura. En el context local, el setmanari *Ausona* va fer aquest paper.

Als anys 40, Vic era una ciutat d'economia rural, d'indústria lligada a l'adob de la pell, conservadora, coneguda també com a *La ciutat de Sants*<sup>1</sup> pels seus nombrosos edificis religiosos. La tradició cultural de la ciutat sempre va estar lligada a la institució de l'Església. Sota la seva tutela es va crear el 1891 el Museu Arqueològic Artístic i Episcopal i ja al 1749 s'havia fundat el seu influent seminari. A les seves aules es varen formar figures com el filòsof Jaume Balmes, el poeta Jacint Verdaguer o el futur bisbe de Vic, Josep Torres i Bages qui va exercir com a guia espiritual del Cercle Artístic de S. Lluç<sup>2</sup> de Barcelona, on un jove Joaquim Torres-García hi anava a estudiar i a consultar la seva extensa biblioteca.

Segons Ignasi Roviró, la dictadura franquista s'havia declarat oficialment catòlica i la tradició catalanista local lligada també al catolicisme va fer que, en els primers temps de la postguerra, l'Església jugués un doble paper entre la complicitat amb el règim i la cobertura a iniciatives culturals i socials que entronquessin amb aquella tradició. (Roviró, 2005.149).

---

1.- l'escriptor Miquel Llor hi va ubicar la novel·la *Laura a la ciutat dels Sants* publicada el 1931. Si bé sota el nom de Comarcalina, els seus carrers, places i nombrosos edificis religiosos són descrits sovint sota una boira, freqüent als seus llargs hiverns, que actua com a metàfora i arquetip d'una ciutat tancada en ella mateixa.

2.- A la seva autobiografia Joaquim Torres-García esmenta els dos cercles que existien a Barcelona, el Cercle Artístic i el de S.Lluç. Tot i que el primer era al que assistien els seus amics, més revolucionari, lliure i on es podia dibuixar el nu de dona, la seva avidesa intel·lectual el va portar a triar el segon. Tot i que de signe catòlic, guiat espiritualment pel futur bisbe de Vic, Josep M. Torres i Bages, disposava d'una biblioteca extraordinària i nombroses revistes internacionals. (J.Torres-García. *Història de la meua vida*.p.50)

En la recuperació de la cultura local va tenir un paper important el clergue Dr. Eduard Junyent, historiador, arqueòleg, i conservador del Museu Episcopal de la ciutat, format també al seu Seminari. El 1943 va formular la possibilitat de crear una Agrupació d'Artistes, com una projecció de l'Escola Municipal de Dibuix. Dos anys més tard, el 1945 el diari local *Ausona* va suggerir a les autoritats locals celebrar una exposició reunint les obres dels artistes locals presents a l'Exposició Nacional de Belles Arts celebrada l'any anterior a Barcelona i va proposar la Comissió de Cultura de l'Ajuntament per a la seva gestió. Va sorgir així la *Agrupació d'Artistes de Vic* amb l'objectiu d'exposar conjuntament, fomentar i divulgar activitats artístiques i establir relacions amb entitats semblants.

Gestionada per l'Ajuntament, constava de les seccions artística, literària, fotogràfica i de cinema amateur. El fet de posseir un local propi per a exposicions, ubicat al costat del Museu, va contribuir a l'èxit de la secció artística els membres de la qual eren alumnes de l'Escola Municipal de Dibuix.

La primera exposició col·lectiva on Josep va participar va tenir lloc al local de l'Agrupació, el maig de 1945. Va comptar amb la presència també d'alumnes de l'Escola Massana de Barcelona i es van exposar un total de 75 obres. El seu èxit, del qual la premsa local se'n va fer ressò, va propiciar que el febrer de 1946 vuit alumnes de l'Escola Municipal de Dibuix, reunits en successives tertúlies de cafè, s'agrupessin per facilitar la tasca d'exposar.

Per suggeriment d'un dels seus membres Josep M<sup>a</sup> Selva van adoptar el nom de "Els 8"<sup>3</sup>, els seus vuit primers integrants i van exposar també al local de l'Agrupació.

Era un grup heterogeni format per joves nascuts al llarg dels anys 20. Tenien escassetat de referents i poca informació al tancat món cultural dels anys quaranta, però compartien una mateixa inquietud per la pintura.

La primera exposició de Josep amb el grup va tenir lloc al II Saló de "Els 8", el desembre de 1946, en substituir un dels artistes fundadors. El setmanari local *Ausona* s'hi va referir en dues notes informatives de signe diferent, publicades alhora. En una d'elles, "...d'una exposició", signada amb el pseudònim de Gris, s'hi percep la mà del grup, es llegia:

"[...]En algunos de los cuadros que figuran en el II Salón de los 8, se ha puesto de manifiesto una gran verdad: de que en nuestra ciudad existen, y en los círculos jóvenes precisamente, los renovadores de las corrientes estéticas pictóricas vicenses. En la misma se ha demostrado que poseemos pintores totalmente ajenos al paisajismo acaramelado e impersonal que con tan rara unanimidad se viene practicando hoy en día debido a los afanes comerciales y escasez de talento que demuestran los que lo practican y que afortunadamente nuestros verdaderos pintores han sabido soslayar. A la copia de la naturaleza prefieren la concepción el puro esfuerzo de la imaginación lírica No importa que el sentir de unos sea lírico y el de otros dramático. De que exista una deformación pesimista o bien una irrealidad musical. De que se palpe un halo poético o un de que se presenta un drama desgarrador. Lo evidente del caso es que es que se salen de las tan sobadas y archisabidas fórmulas

---

3.- Els seus primers integrants van ser els pintors Pere Brugulat, Ramon Castells, Josep Cortès, Ramon Font Sellabona, Antoni M. Sadurní, Josep Serra, Josep M. Selva i l'escultor Ramon Camps. Tot i que en els programes de mà de les seves exposicions, redactats sempre en castellà s'anunciaven com a *los 8*, els mencionaré aquí com es coneixien popularment, "Els 8" i com la historiografia local els menciona. Mantinc però, per rigor històric, les notes de premsa en castellà tal com ho fa Joan Sunyol, membre del grup i primer historiador.

escolásticas y pintan lo que les dicta su sensibilidad. [...] (*Ausona*, 04/01/ 1947, n. 260.p.2)

La crítica oficial va rebre l'exposició amb opinions ambivalents, tot i que celebrava la inquietud manifestada pels artistes, també es mostrava bel·ligerant particularment amb el seu nou membre, Josep Colléll, que descrivia com:

[...]el más inquieto y de espíritu torturado, por sus tanteos y ensayos, no siempre felices, singularmente en la selección de los temas —y recuérdese ante todo que lo repugnante nunca podrá ser objeto de arte— que destaca empero con un apunte de cabeza, suficiente para afirmar que algo lleva en el alma cuando la purifique de ciertas inmundicias antiestéticas. [...] (*Ausona*, 04/01/1947)

Pocs dies després, *El Correo Catalán* publica una crítica d'Esteve Molist on descriu la línia general del grup en un to més condescendent:

“Hay en conjunto una gran indecisión, la ausencia de una voz amiga, de una mano de maestro que encauce y guíe. Por ahora no puede hablarse de escuela o tendencia. Todo es bastante anárquico. Existe una cierta influencia francesa, aunque no de primeras firmas. La acusan mejor y más finamente Colléll y Selva. Este último se mueve en un mar de dudas. Colléll es un caso aparte. Posiblemente sea la voz más recia de mejor personalidad. De acuerdo con su tendencia presenta obras modernistas, *Gitana*, *Autorretrato*. Muy revelador un *Apunte*. Pintura de color, triste, efecto de las sombras demasiado negras. A ello contribuye el contorno de las figuras en un trazo negro al estilo de Solana y Lautrec. Lamentable y mal resuelto el *Lisiado*” (*El Correo Catalan*.12/01/1947).

Segons consta al programa de mà, possiblement l'obra *Gitana* del 1946 fos presentada en aquesta exposició. Pintada inicialment amb el pit nu, el Dr. Junyent va posar la condició de ser repintada per poder incloure-la a la mostra. La influència clerical imposava la seva moral restrictiva, sumant una censura més.

L'actitud adversa de la crítica va cohesionar més el col·lectiu que començava a ser conegut a la ciutat i es va ampliar amb altres membres, alguns dels quals sense ser artistes es van sumar a la inquietud cultural que el grup canalitzava. Entre els nous integrants hi havia Santiago Colléll, Jordi Ralló, Manuel Ferrer, Bonaventura Selva, Joan Vilà-Moncau i Joan Sunyol, escriptor i poeta, qui seria el teòric i major divulgador de l'obra del grup.

Les exposicions s'obrien i complementaven amb recitals de poesia, petits concerts de música de cambra i als programes de mà es transcrivien algunes frases de poetes i filòsofs en un intent d'ampliar i difondre l'horitzó cultural de la ciutat. No només les exposicions ordien un vincle entre ells, també les tertúlies contribuïen a teixir complicitats i compartir inquietuds. Fins i tot van aspirar a crear una revista que s'anomenaria *Línia*, títol que definia també una actitud, una direcció en el camí, 'en línia' cap al futur.

Josep va participar als Salons III i IV, que van marcar una orientació del grup decididament més innovadora i també provocadora. Com a preàmbul del Saló III i preveient la posició contrària de públic i crítica, el grup va publicar una nota al diari local *Ausona*, anticipant-hi les novetats que es presentarien:

[...]Algunos de ellos se nos presentarán esta vez con un estilo completamente nuevo, fruto de su evolución personal. Aunque entre sus componentes no exista homogeneidad de tema, técnica o semejanza

temperamental, les une una idéntica afinidad, deseo que se traduce en romper los estrechos moldes de la pintura “vendible”, “bonita” para declararse, con empuje y decisión, adelantados de muchas inquietudes cuyo camino conduce a la superación constante y renovada. [...]” (*Ausona* 06/012/1947).

A la inauguració, el desembre de 1947, Joan Sunyol, va dictar una conferència de presentació que va titular “Las diferentes formas de hablar de la pintura” en què pretenia orientar la comprensió del públic cap a l'art en general:

“El plaer estètic prové de l'esforç que fem per comprendre l'obra d'art, ja que aquesta serà sempre superior a la nostra comprensió, per tant, com nosaltres els qui ens hem d'endinsar-nos i no ha de ser l'obra d'art que ens ha de reverenciar servilment.”<sup>4</sup>

Certament la crítica va obviar la intenció i el contingut de la conferència perquè els seus comentaris van ser clarament negatius, cosa que va provocar que alguns dels primers integrants del grup l'abandonessin, convençuts del camí erroni que el col·lectiu estava prenent:

[...] Es obvio que el público se desconcierte con lo que recibe, ciertas osadías que escapan a su reducto artístico, y por esto no aprueba, ni se entusiasma, ni queda ilustrado.

No les faltan buenas cualidades para decidir su vocación a medida que sepan orientarse en los valores artísticos y desprenderse del lastre de las falsas corrientes en las que algunos se manean por confundir lo cerebral con lo emotivo[...]" (*Ausona*, 31/01/1948. n.312.p.2).

El catàleg del Saló IV es va presentar per primera vegada en català, amb un pronunciament del grup com a manifest i amb un llenguatge ad hoc.

La unió no fa pas a força, sinó l'expansió, com s'ha demostrat plenament a Bikini. L'art deu ésser expansió i nosaltres la fem néixer d'un esclat sorprenent; brillant com l'explosió atòmica. Esclat que provoquem en el laboratori de psicologia experimental en construcció; consistent en l'agrupació d'elements heterogenis en equilibri i inestable. Aquesta condició de desequilibri produeix l'esclat que ho uneix toten l'explosió fecunda de la més definitiva expansió que anhelem per a les arts.

*Els vuit han dit*

Les imatges referides al text - explosió atòmica, laboratori experimental, explosió, expansió - es contextualitzen a l'any de les bombes atòmiques sobre Hiroshima i Nagasaki i en el moment en què les forces americanes realitzaven assajos atòmics a les illes Bikini. Els diaris informaven sobre aquests fets amb un llenguatge descriptiu en què les paraules utilitzades s'assemblaven a les expressions reproduïdes al text.

El seu to desafiador va esperonar la crítica local:

[...]Nos apena y lamentamos honradamente, que estos jóvenes, hasta ayer promesa, y quizá cimienta de este arte difícil, hayan cesado en su lucha progresista, para someterse a unas directrices que no creemos en modo alguno surjan espontáneamente de una inspiración.

4.- Sunyol, J. *Notes per a una història d'Els 8*. 1982. Vic. Fons privat de la família Sunyol.

A nosotros, que, con el nombre de arte, entendemos belleza, nos apesadumbró, como difícilmente imaginará ninguno de ellos, si nos lee que, con su juventud, en plena formación todavía, tienden hacia la utopía abstracta de un "surrealismo" decadente y antiestético, creado en escuelas (?) extranjeras para la explotación inescrupulosa de unas cuantas mentes enfermizas. Sabemos también, y esto lo decimos en un tono muy distinto, que en el recital de poesías que organizaron en la festividad de S. Esteban se rozaron temas caducos, y fracasados que nuestro patriotismo no puede tolerar[...]" (*Ausona* 31 diciembre 1948).

Segons refereix Joan Sunyol a la seva "Memòria dels 8":

"[...] La inauguració es va convertir en una vetllada desenfadada en què es van llegir poemes en català que, o bé pel tema o per la llengua, es van considerar subversius. La conducta del grup feia temps que despertava sospites. Les desviacions estètiques podien ser jutjades com desviacions polítiques, i podien castigarse durament per això. Tot i que, sense haver-hi motius visibles, la crítica oficial es va limitar a una actitud vigilant. Ara, però, després de l'anàrquica declaració al català i el recital subversiu que coronava la inauguració, teníem ja la consideració de grup perillós, segons es desprèn de la fraseologia de la crítica i, sobretot de l'amenaça final, allò que "nuestro patriotismo" no pot tolerar". (Sunyol, 1982).

La situació es va tensar i el grup es va enemistar amb el que havia estat el seu mentor, el Dr. Junyent, qui d'altra banda es va trobar en un foc creuat entre l'actitud d'Els 8 i la pressió d'una premsa hostil, portaveu dels estaments oficials de la ciutat. En conseqüència, els Salons es van suspendre i no es van reprendre fins al 1953. A això va contribuir també el fet que Josep Collell se'n anés a l'Uruguai el 1949 i Josep Maria Selva i Joan Vilà-Moncau a París.

El grup va reaparèixer al V Saló, el 1953 i l'exposició es va tornar a fer al local de l'Agrupació. Radicat ja a Montevideo, Josep va participar amb obres anteriors pertanyents a la família. Va ser la seva darrera exposició amb el grup.

Mentre tenia lloc la preparació del Saló VI, Josep M<sup>a</sup> Selva, qui havia estat l'ànima del grup, va morir el 10 de gener del 1955 en un accident d'automòbil camí de Madrid, on es dirigia per visitar el Museu del Prado. L'exposició d'aquest any es va convertir en un sentit homenatge al pintor desaparegut.

A la trajectòria del grup es tancava la seva etapa inicial. En fou testimoni el retrat col·lectiu d'Els de data incerta. Es va acordar que fos una obra compartida i itinerant entre els seus membres.

El quadre és una suma d'estils diferents. Quatre pintors s'auto-retraten i retraten els altres components del grup, reunits al voltant d'una taula representada com una superfície plana, en escaquer, sobre la qual es situen diversos objectes en una cruïlla de perspectives a la manera d'un bodegó cubista. Josep s'auto-retrata amb una figura de paper retallada entre els dits<sup>5</sup> i pinta també a la part inferior dreta del quadre Josep Ralló, rapsode en les lectures poètiques que obrien sovint les exposicions.

Mentrestant, una nova generació de joves pintors s'havia anat integrant al grup, entre d'altres Joan Furriols, Josep Brugalla, Joan Sala Santoja, Joan Roca Ylla. Amb ells es va iniciar la segona etapa

de "Els 8" caracteritzada per l'edició de la revista *Inquietud* que es va començar a publicar de forma molt artesanal l'agost de 1955. Sota el patrocini i la direcció de Bonaventura Selva, germà del pintor mort, va ser una publicació literària i de difusió artística que amb els seus 14 números va cobrir un període de 4 anys fins a la clausura del grup el 1958. La revista va continuar la seva publicació fins al 1966, si bé els problemes amb la censura van obligar a rebatejar-la sota el nom de *Inquietud artística*. Finançada amb les contribucions dels socis, va constituir una finestra oberta a la difusió de la cultura en general, local i universal, amb articles sobre teatre, poesia, arts visuals, crònica d'exposicions i col·laboracions d'escriptors i crítics de tot el país.

Els tres últims Salons van tenir lloc el 1956, el 1957 i el 1958 i van marcar decididament el paper del grup com a activador cultural de la ciutat, i el d'una crítica oficial finalment més oberta a les seves propostes.

Al Saló VII es va organitzar per primera vegada un Saló d'Art Infantil on van participar tots els col·legis de la ciutat i fruit també de l'impuls del grup es va inaugurar la *Fira del Dibuix i Gravats* amb participació de dibuixants de tot Catalunya. El VIIIè i darrer Saló, es va celebrar a la Sala Buigas de la ciutat i l'escultor barceloní Josep Maria Subirachs hi va fer una conferència.

A l'escenari de l'art català de la postguerra, el grup va canalitzar l'impuls d'uns joves pintors per superar el buit cultural de la postguerra. Tal com escrivia J. Sunyol arran d'una exposició antològica del pintor J.M. Selva, celebrada el 1982:

"[...] En el context local, "Els 8" van constituir un grup idealista, mogut per l'amor a l'art i a la cultura, i sobretot pel desig de remoure l'aigua estancada i l'aire enrarit que sotmetia la ciutat a una total atonia[...]"<sup>6</sup>

La revista *Inquietud* en va ser l'altaveu, ja a la segona etapa del grup, i amb ella culminava el despertar de la cultura local i sintonitzava amb altres grups i iniciatives que des de mitjans dels anys 40 van anar apareixent a diferents ciutats emparats sota publicació d'una sèrie de revistes. Editades majoritàriament en català, amb un tiratge reduït, van esquivar la censura i van intentar connectar amb la tradició de l'avantguarda anterior a la guerra civil, sobretot amb el moviment surrealista. Entre elles, *Ariel*, *Revista de les Arts*, apareguda l'any 46 en el moment de la primera exposició d'Els 8, a la qual seguiria *Algol*, *Cobalto* i *Dau al Set* que donaria també nom al grup. Importants van ser també el *Cercle Maillol* de l'Institut Francès les conferències i exposicions del qual alguns dels membres més joves del grup van freqüentar i el *Club94*, impulsat per Joan Prats, intel·lectual cosmopolita i amic personal de Joan Miró; la seva biblioteca de llibres i revistes d'art varen ser una font d'informació important per als artistes joves del moment.

Són pocs els quadres que Josep va pintar a Vic, però defineixen un moment inicial i titubejant de la seva pintura a la recerca d'uns referents que la validessin. És una obra que se cenyeix als temes clàssics de la pintura com el bodegó, el retrat, alguna escena de carrer o costumista -una processó o uns toreros- i una particular insistència a la figura de les gitanes, sobretot en els seus dibuixos. Des del punt de vista formal aborda aquests motius amb una pinzellada solta, gruixuda, i línies en negre contornejant figures i objectes que tendeixen cap al hieratisme, una certa frontalitat i simplificació.

La visió de la pintura romànica a les col·leccions del Museu Episcopal de Vic sembla estar present a la seva obra, així com una reconeguda admiració per la pintura d'artistes espanyols

5.- La figura que Josep té entre els dits, un ninot retallat de paper, podria representar l'anomenada "llufa", una tradició molt estesa abans, el 28 de desembre, dia dels Sants Innocents, en què els nens a manera de broma penjaven aquesta figura a l'esquena d'algu que se n'adonés.

6.- Sunyol, J. "Els 8, Entorn immediat de J.M Selva". 1982. Vic. Fons privat de la família Sunyol.

consolidats, sobretot el pintor català Isidre Nonell, i també l'escriptor i pintor José Gutiérrez Solana.

Les seves gitanes tenen una clara ascendència en les que Nonell va començar a pintar a Barcelona després de la seva estada a París. Tema marginal i provocador en el seu moment, també Josep, com Nonell, l'aborda amb pinzellades acusades, una paleta de color més aviat fosca i un mateix halo de desempament i tristesa.

Així mateix, la influència de la pintura de Gutiérrez Solana, de tints tràgics i tan deutora de les pintures negres de Goya, a qui Josep sempre va admirar, es percep sobretot pels seus temes costumistes, com al quadre de *Els toreros* amb les seves pinzellades denses, línies negres perfilant les siluetes dels personatges i forts contrastos de llum i color.

Josep va continuar la seva relació amb "Els 8" fins a mitjans dels anys 50 a través del seu germà Santiago, però la integració al Taller Torres-García, la creació del Taller Collell de ceràmica el 1955 i sobretot l'aposta per radicar-se a Montevideo al costat de la seva esposa Carmen Cano, van ser decisions transcendents que van canviar definitivament la seva vida i el van allunyar de mica en mica del grup.

L'amistat amb els integrants del Taller Torres-García, con ara José Gurvich i Antonio Pezzino, va fer que en els viatges a Europa camí de Madrid o París visitessin Vic el 1954. Posteriorment ho farien també Augusto i Horacio Torres, segons refereix la revista *Inquietud* d'octubre del 1956.

En agraïment a l'hospitalitat rebuda van fer diverses obres algunes de les quals van regalar als familiars de Carme i Josep que els havien acollit. Gurvich va retratar a Albert Collell i va fer un apunt de la Plaça Major de Vic. Pezzino va realitzar un dibuix aquarel·lat i Esther Quesada, pintora que també va viatjar amb ells, va retratar a Josep Cano, germà de Carme. En una visita posterior a la ciutat Augusto Torres va fer un apunt del pont romànic de la ciutat i va regalar a Santiago Collell un dibuix constructiu.

Durant la seva estada a Vic van conèixer alguns membres d'Els 8 i tal com reconeixia Joan Furriols<sup>7</sup>, el contacte amb els membres del Taller Torres-García els va aportar un coneixement de l'obra de J. Torres-García, i amb ell una mirada diferent sobre la pintura en uns pintors joves àvids d'informació.

Durant els tres anys en què Josep va formar part d'Els 8 no va ser un dels seus membres més actiu, el seu caràcter més aviat introvertit segurament hi va contribuir, tot i que la seva pintura va estar al punt de mira de la crítica oficial. Els seus records d'aquests anys no foren transcendents per al seu futur artístic potser perquè va estar vinculat al grup només en els seus tres anys inicials, les crítiques negatives que les seves obres havien rebut no van romandre a la seva memòria i no va viure l'obertura que va significar la revista *Inquietud* a uns referents artístics basats en l'informalisme i l'abstracció. Tot i això, recordava d'aquell moment més contacte i amistat amb Josep Maria Selva.

En contrast amb la seva posterior i determinant experiència al Taller Torres-García, Els 8 va constituir per a ell un grup empès més per la inquietud rebel d'uns joves aspirants a pintors en un context d'aridesa cultural absoluta que per una actitud conscient d'avantguarda.

Arran d'una exposició homenatge a "Els 8", celebrada el 1984 a l'Escola d'Arts i Oficis de Vic escrivia:

"Potser la distància i el temps m'han fet perdre la dimensió i la importància de Els 8; de totes maneres tinc molt present que el que vam fer (almenys en el meu cas particular) era de pur atreviment i amb certa inconsciència; ara m'adono que tenia una noció força pobra de la pintura; pintàvem a partir de pur impuls emotiu, potser amb una mica d'olfacte per escollir com a guia els meus preferits, perquè així veia que no m'equivocava, tot acompanyat d'una habilitat natural per moure els pinzells, però a part d'això poca cosa més.

Si en aquell moment hagués hagut de plantejar-me el meu problema o la meua fita pel que fa a la pintura, la veritat és que no tenia fonaments per fer-ho. No recordo que Els 8 tinguéssim moltes converses serioses sobre els problemes de la pintura; tinc present que ens interessaven més els pintors com a bestioles estranyes, poca cosa més.

Diferíem del que en aquell moment es pintava a Vic, cal reconèixer-ho, però tinc la impressió que no fèiem una aportació conscient i fonamentada de la pintura perquè ens faltaven conceptes Però en vincular-me al Taller Torres-García se'm va obrir un món nou amb bases molt més sòlides sobre la pintura i això va canviar el meu punt de vista perquè vaig trobar-hi molt bons fonaments per fer-ho. No rebutjo el que vaig fer i n'estic content i fins i tot crec que té el seu mèrit, però en relació amb la pintura ara ho veig amb altres ulls. Potser és una qüestió de matisos, però ara tinc una mica més de consciència del que ha de ser un quadre[...] (correspondència personal, febrer de 1986).

L'últim cop que Carme i Josep van ser a Vic va ser el 1994. Josep va fer alguns dibuixos dels llocs que recordava en un intent, potser nostàlgic, d'atrapar moments i llocs de la seva joventut.

Encara existien, i a pesar que no els va trobar tal com el seu mapa de records els cartografiava, varen quedar anotats en uns esbossos ràpids a llapis.

La ciutat havia canviat, ja no era *La ciutat dels Sants*, el seu perfil d'abans s'anava desdibuixant i seva gent també.

### Montevideo 1950-55. Cartografia d'uns anys decisius

Entonces,  
contra lo sordo  
te levantas en música,  
contra lo árido, manas.

*Acimatación.* Ida Vitale

Els cinc primers anys de Josep a Montevideo, des de la seva arribada el 1950 fins a la creació del Taller Collell de ceràmica el 1955, van ser decisius tant a nivell personal com professional i van canalitzar de forma determinant la seva vida futura.

L'oncle patern Albert Collell, dominic destinat a Uruguai, va estendre el pont cap a Amèrica animant-lo a emigrar. El 1948 va visitar Vic amb motiu del centenari de la mort del filòsof vigatà Jaume Balmes i, veient la precarietat econòmica del moment a Espanya, es va oferir a fer els tràmits d'emigració per provar sort a Amèrica.

Va arribar a Montevideo el 10 de gener, deixant a Vic Carmen Cano, la seva promesa, i l'anhel d'una vida en comú. L'Uruguai vivia

7.- Entrevista a Joan Furriols, 18 de gener de 2016.

uns anys de plenitud econòmica que contrastaven obertament amb l'estretor de l'economia espanyola. L'anomenada "Suïssa d'Amèrica" exercia una forta atracció sobre els joves espanyols que havien experimentat la duresa de la guerra civil i la precarietat de la postguerra en un país on les cartilles de racionament van funcionar fins al 1951. Sortia d'una Espanya empobrida a l'abundància del Uruguai d'aleshores, del nacionalcatolicisme que impregnava la societat espanyola a un país obert i liberal.

Va començar a treballar com a torner mecànic, tot i que mantenia viu l'interès per compartir la seva inquietud per la pintura. Joaquín Torres-García havia mort uns mesos abans de la seva arribada, a l'agost de 1949, però el seu llegat continuava a través del Taller Torres-García<sup>8</sup>, amb els seus fills Augusto i Horacio, i els seus primers deixebles, entre ells Julio Uruguay Alpy i José Gurruchaga els qui es van posar al capdavant del Taller.

Encara que Josep havia conegut la mort de Joaquín Torres-García perquè la premsa espanyola se n'havia fet ressò mai no va esmentar que sabés de l'existència del Taller.<sup>9</sup> Sempre explicaria que l'atzar va jugar a favor seu perquè, havent preguntat a l'Ateneu on feien classes de pintura, li van indicar que just al soterrani hi havia el Taller.<sup>10</sup> Antonio Pezzino, recordaria la primera vegada que va veure Josep baixant les escales del soterrani de l'Ateneu, el cap cobert amb una boina.<sup>11</sup>

### La trobada amb el Taller Torres-García

En Josep va ingressar al TTAG al cap de pocs mesos, com a alumne de Julio Alpy. L'amistat entre tots dos va ser immediata i Alpy li va oferir compartir el seu apartament. Aquest mateix any van ingressar també els pintors Hugo Giovanetti, Manuel Otero, Mario Lorieto, i Guillermo Fernández amb els quals mantindria una sòlida amistat.

S'incorporava a un taller reconegut i també qüestionat. Per la seva cohesió com a grup sota la "doctrina" del Mestre se'ls considerava més aviat com una tribu i se'ls anomenava despectivament "els fusters"<sup>12</sup> de Torres-García per l'ús freqüent de seva les seves obres. Tampoc el seu oncle Albert entenia el seu entusiasme per "la manera de pintar d'aquella gent, que no m'agrada, ni entenc" (correspondència amb Santi Collell, 1951).

El Taller Torres-García s'havia creat el 1943 i amb ell havia culminat l'aspiració de Torres, en el retorn definitiu a Montevideo, de promoure un moviment artístic autòcton. Davant la dependència cultural d'Europa volia refermar a l'Uruguai, un país sense una tradició indígena pròpia, un art genuí de Llatinoamèrica que unís les tradicions ameríndies del continent amb la modernitat de les avantguardes. "He dit Escola del Sud perquè en realitat el nostre nord és el Sud. No hi ha d'haver nord per a nosaltres sinó en oposició al nostre Sud."<sup>13</sup> Ho va expressar gràficament dibuixant el

mapa d'Amèrica del Sud invertit, es va convertir en la seva imatge icònica i va intentar donar-li forma amb la creació, el 1935, de la Asociación de Arte Constructivo (ACC), un col·lectiu format per artistes ja consolidats a l'escena artística de Montevideo.

Al mateix temps va començar una intensa tasca teòrica i divulgativa del seu ideari estètic que va plasmar en nombroses publicacions i sobretot en la recopilació de les 149 conferències impartides a l'Ateneu de Montevideo entre 1934 i 1942. Editades el 1944 com a *Universalismo Constructivo: Contribución a la unificación del arte i la cultura de América* constitueix el llegat teòric més complet. Si bé la AAC va continuar editant diverses publicacions de Torres, la seva dissolució com a col·lectiu el 1939 va anar modelant de manera espontània el sorgiment d'un taller.

El Taller Torres-García va ser literalment un taller a la manera tradicional, un lloc on aprendre i practicar un ofici, amb un mestre i un grup d'aprenents o alumnes. El seu caràcter es va configurar a mida del seu únic mestre, de la seva experiència pedagògica, el seu ampli bagatge intel·lectual, la seva dilatada pràctica pictòrica i sobretot el seu gran carisma. Als seus 60 anys Torres portava una experiència didàctica forjada primer a Barcelona com a professor de dibuix a la renovadora Escola Mont d'Or i posteriorment, el 1913, creant a Terrassa la seva Escola de Decoració on, sota els ideals d'un classicisme mediterrani,<sup>14</sup> els tallers de pintura al fresc convivien amb els de gravat, escultura, ceràmica i tapís, en una cohabitació ja premonitòria. Les seves *Notes sobre art* publicades alhora dibuixen ja uns ideals estètics que reapareixeran posteriorment al seu *Universalismo Constructivo*. A París havia conegut l'avantguarda europea i havia participat, juntament amb el pintor i crític d'art Michel Seuphor, a la creació el 1929 de la revista *Cercle et Carrée* que, davant del surrealisme, agrupava els artistes que canalitzaven la seva obra a través de l'abstracció geomètrica.

El Taller no va ser pròpiament una escola, mai no es va regir per un programa acadèmic de classes, qualificacions o assignatures, i tampoc hi va haver altres artistes com a professors. La seva singularitat va residir en la fusió entre la noció tradicional de taller i un mètode d'aprenentatge basat en el diàleg en què el mestre assumia el paper de guia i induïa la participació de l'alumne.<sup>15</sup>

---

14.- El context de la seva creació s'inscriu al Noucentisme, un moviment cultural i ideològic català que reaccionava davant del modernisme de finals del segle XIX i la seva inspiració en un medievalisme d'herència romàntica. El terme va ser encunyat per l'escriptor Eugeni d'Ors-Xeniús- en un dels seus *Glossari*, articles que escrivia al diari *La Veu de Catalunya*. Com a moviment cultural, el Noucentisme va advocar per uns valors a favor de la cultura, la ciutat i el progrés alhora que va significar un reafirmació del nacionalisme català, a través d'un impuls a la llengua catalana, i a la creació d'una significativa xarxa d'infraestructures culturals al servei d'un ideal de cultura per a tothom. A la seva autobiografia *Història de mi vida*, Torres reivindica que la creença en la tradició clàssica de Catalunya com a poble mediterrani ja va ser apuntada per ell en data anterior al *Glossari*. (Torres-García. *Història de mi vida*. pag.62.).

15.- Hi va haver altres tallers similars a Europa, formats per influència dels escrits de W.Morris, que compartien un mateix desig de superar la dicotomia entre art i artesanía, ressituant el seu paper en un món de productes industrials seriats. Amb aquesta finalitat s'havia creat a Londres el 1913 l'Omega Workshop, un col·lectiu d'artistes promogut pel pintor Roger Fry, membre del grup de Bloomsbury, amb l'objectiu afegit de modernitzar t una artesanía encara victoriana. Així mateix, els Tallers Vienesos, fundats el 1903, s'havien creat com una cooperativa per a la realització d'objectes de manufactura artesanal amb materials d'òptima qualitat. Ambdós varen tenir patrocinadors i locals on els artistes podien treballar, buscaren qui produís els encàrrecs dissenyats per ells, i es van dirigir a una clientela limitada de classe mitjana, artistes i intel·lectuals. A Alemanya, la Deutscher Werkbund va ser una associació d'industrials, arquitectes i artistes creada el 1903 per tal d'incorporar els oficis artesans als sistemes de fabricació seriada. Fou el precedent immediat de la Bauhaus que abordaria la relació entre l'art i l'artesanía des d'una nova perspectiva pedagògica. Creada el 1918 ajuntava la tasca de l'artista i de l'artesà sota la nova figura del dissenyador. Amb el lema "la forma segueix la funció" volia aportar bellesa i funcionalitat a l'objecte quotidià integrant-lo en el sistema industrial i democratitzant-ne l'accés. La seva successora, el Black Mountain College, que Torres coneixia, creada el 1933 a Carolina del Nord el mateix any en clausurar-se la Bauhaus per l'ascensió de Hitler al poder, va ser coetània en la seva creació i desenvolupament a la Asociación de Arte Constructivo i al Taller Torres-García

---

8.- En endavant i per evitar excessiva repetició el Taller Torres García es nomenarà també com a T.T.G o senzillament el Taller, i Joaquín Torres-García com el Mestre o simplement Torres.

9.- Entre novembre i desembre de 1949 es van publicar a la revista *Destino* quatre articles signats per Rafael Benet "Torres-García In Memoriam", encara que en cap d'ells no s'esmentava l'existència del T.T.G.

10.- Peyrou. R. "Un maestro de generaciones". Montevideo. El País. 08/12/2000

11.- Segons testimoniatge de Josefina Pezzino".

12.- Julio Alpy entrevista amb Cecilia de Torres el 1988. Citat a *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1992. p.78

13.- Inicialment fou la il·lustració que titulava un dels texts del seu llibre *Estructura* publicat el 1935. Va il·lustrar també l'article "De la tradició andina: Arte precolombino" publicat al primer numero de *Circulo y cuadrado*, la revista continuadora de la seva homòloga francesa. Finalment, fou la portada de *La Escuela del Sur*, la revista que el Taller Torres-García va publicar de 1958 a 1961.

Els seus primers integrants van ser joves pintors que no havien tingut una formació artística prèvia i estaven oberts a aprendre. Simplement havien visitat les exposicions de Torres, s'havien interessat per la seva pintura, l'havien conegut personalment i fins i tot alguns havien iniciat classes a casa seva. Entre ells hi havia Gonzalo Fonseca, Julio Alpuy, José Gurvich, els seus fills Augusto i Horacio, Edgar i Alceu Ribeiro, Francisco Matto, Manuel Pailós, Anhele Hernandez, Jorge Visca i Jonio Montiel, entre d'altres.

Sense el Mestre, el Taller que Josep va trobar era més aviat una comunitat d'artistes conscients d'heretar i compartir un art nou, amb forts llaços d'amistat que els va portar a funcionar amb cert esperit gremial i fins i tot a signar les obres amb les sigles TTG o bé afegir-les a la signatura individual -com farà Josep a les ceràmiques fins al tancament definitiu del Taller el 1965- en una afirmació de pertinença al grup, però també del valor de l'obra en si mateixa, com en els grans períodes de la història on l'art era anònim. Una actitud crítica i idealista que qüestionava el concepte de geni que havia prevalgut a l'art occidental des del Renaixement. L'absència de Torres havia deixat una sensació d'orfandat al Taller, si bé això va reforçar els vincles entre els seus integrants i va facilitar la integració de Collell en un col·lectiu del qual aviat se'n va sentir formar part, "no només hi vaig trobar un taller, sinó ¡quins amics!". (Alsina, 1997).

Tot i que al Taller es començava per aprendre dibuix del natural, la pintura va ser sempre el eix vertebrador. Es buscava conduir els alumnes cap al terreny i la comprensió de l'abstracte per fugir de la imitació naturalista i transformar la mirada sobre la realitat en un fet plàstic. Torres havia definit la pintura "representativa" com a descriptiva, analítica, portadora d'atmosfera i llum, i l'havia diferenciat de la pintura "constructiva" la naturalesa de la qual era geomètrica, planista, sintètica, apropiada per a l'arquitectura, la decoració mural i les arts aplicades.

Així ho havia il·lustrat a la publicació *Nueva Escuela de Arte del Uruguay*, editada el 1945 per la Asociación de Arte Constructivo, que Josep va enviar el seu germà com a resum visual de l'orientació del Taller. Sota el títol "Pintura Constructiva y Arte Aplicado" es barrejaven exemples de tapissos, joguines, ceràmiques, l'escultura Monumento Còsmico que Torres havia realitzat per al parc Rodó de Montevideo, la seva ràdio constructiva i el mural "Pax in lucem", realitzat per ell juntament amb els alumnes per a l'hospital Saint Bois de Montevideo, el primer encàrrec d'un projecte col·lectiu. En tots ells un mateix llenguatge, que Torres va anomenar "Universalismo Constructivo" lliscava de la pintura a l'objecte en tota la seva diversitat. Un llenguatge plàstic basat en la representació d'idees mitjançant signes gràfics emplaçats en una retícula de rectangles mesurats segons la proporció àuria i sentit pla del color. Torres l'havia elaborat a la seva pintura i sobretot a les fustes durant els seus fèrtils anys a París, entre 1926 i 1932. El contacte amb els creadors del neoplasticisme, Piet Mondrian i sobretot Theo Van Doesburg el va portar a plantejar la composició pictòrica a partir d'una geometria essencial, una estructura ortogonal nua a la qual ell va voler afegir l'element humà, aquell alè vital que percebia en les anomenades arts primitives i que va poder contemplar oportunament el mateix any de la seva arribada a París a l'exposició *Arts Anciens de l'Amérique* al Museu d'Arts Decoratives del Palau del Louvre. Torres no només les admirava pels seus valors formals, com ho havien fet les avantguardes en general, sinó per les seves qualitats "extra estètiques"<sup>16</sup>, el seu latent simbolisme. L'objecte primitiu encapsulava una cosmovisió, un món de creences i símbols compartits per tota una comunitat i va voler que en la cosmovisió "constructiva" el signe fos també la

frontissa que podia unir allò universal amb el món quotidià.<sup>17</sup> Un repertori de signes que, com el sol, el peix, el cargol, el compàs, el vaixell, l'home i la dona entre molts d'altres, abastés des del cosmos al món modern, des de la natura a l'home. Pel seu caràcter pla, frontalitat, sentit del ritme i del color, el llenguatge del *Universalismo Constructivo* podia embolcallar la superfície còncava d'una ceràmica, dibuixar-se en la linealitat d'una reixa, teixir-se en un tapís o plasmar-se sobre un mur. No era només un codi estètic sinó una manera de relacionar l'art amb la vida, l'equivalent a un art popular. Va ser el segell distintiu del Taller.

Com en les arts primitives, essencialment objectuals, en què no hi ha una diferenciació entre arts menors i majors, Torres també creia que un mateix llenguatge formal podia abraçar des de la pintura a l'arquitectura l'ampli camp de l'art aplicat sense distincions jeràrquiques com havia fet el cànon visual occidental des del Renaixement.

Així ho havia expressat als seus *Guiones*:<sup>18</sup>

"[...] El criteri tancat / de que tot el qui se senti arrossegat/ per l'Art ha d'acabar fent pintura i escultura / no és el nostre;/ ni tampoc aquesta classificació falsa/ entre Art / pròpiament dit/ i art aplicat. Aquest és un dels prejudicis que cal destruir. / Al nostre laboratori es farà el que s'hagi de fer /sense aquesta preocupació segons vagi destacant-se la personalitat de cadascú,/ perquè artista o artífex/ tant se val, i de la mateixa manera:/ un got /un quadre /un teixit / una escultura [..]"

En realitat, la fluïdesa entre l'art i l'art aplicat sempre va formar part de l'escenari familiar, des de Mon Repós, la casa a Terrassa on va viure amb la família entre el 1914 i el 1918, fins a la seva última i definitiva casa a Montevideo. Ja fossin pintures, joguines o mobles, constituïa una actitud en paral·lel a la seva pintura, una tasca familiar comuna, fruit de la necessitat, l'habilitat, el valor atribuït a l'objecte fet a mà o finalment també un camp de proves on experimentar una continuïtat cercada entre la pintura i l'objecte. Una relació que va caracteritzar la seva pròpia obra des de la creació de les primeres joguines que ja van ser exhibides a la Galeria Dalmau de Barcelona el 1919 com a "joguines d'art". Alhora i mitjançant la seva vinculació amb el Cercle Artístic de S.Lluc havia conegut el moviment Arts & Crafts i els escrits de William Morris que reivindicaven l'ús de materials i tècniques artesanals en oposició a l'objecte industrial seriat. Va viure a Barcelona del canvi de segle en què el Modernisme es va consolidar com l'estil decoratiu que, sota el concepte d'"art total", va projectar els oficis artesans en el marc d'una arquitectura exuberant. Va treballar amb l'arquitecte Antoni Gaudí dissenyant uns vitralls per a la catedral de Palma de Mallorca i també va col·laborar en alguns projectes de la Sagrada Família. I a París havia conegut el neoplasticisme i la voluntat d'establir un vocabulari visual que es pogués expandir de la pintura a l'arquitectura per unificar l'entorn quotidià d'acord amb la societat industrial moderna.

L'entrada de Collell al Taller va coincidir amb una extraordinària eclòsió de les arts aplicades. Torres havia encoratjat els seus alumnes a buscar un llenguatge artístic propi i els va estimular a trobar mitjançant l'experimentació i la identificació amb tota mena de materials la seva pròpia individualitat.

16.- Flo, J (1992). "Torres-García desde Montevideo". Separata: *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. MNCARS.p.11

Torres va conèixer el pintor espanyol Luis Fernández a París, i fou ell qui l'introduí a la simbologia dels números, al sistema de proporcions a les catedrals medievals, la funció mística de la secció àuria, els signes cabalístics i alquímics. La seva pertinença a la maçoneria li descobriria un món 'altre', on la realitat s'interpretava en clau simbòlica.

17.- Aquest moment el descriu Torres a la seva autobiografia: "[...] Però un dia, pensa: a allò abstracte, ha de correspondre sempre, com a idea de cosa, quelcom també abstracte. Què pot ser això? Haurà de representar-se gràficament, o bé el nom escrit de la cosa, o una imatge esquemàtica el menys real possible: com un signe... I fa això... Posa en la construcció, com si fos una paret de pedres, i sobre cadascuna, el disseny d'una cosa. I ja està! Ha de ser això... una Casa (com aquestes que dibuixen els nens), un Vaixell, una Ancora, la lletra B, un Home, un Peix[...]" (Torres-García. *Història de mi vida*), pàg.210.

18.- Torres-García (1933). *Guiones. Fascículo 1*. Grupo de Arte Constructivo. Madrid. Documents of Latin American Art. Museum of Fine Arts Houston.

“Hem de sentir les coses, vull dir identificar-nos amb elles. Ficar les mans al fang per conèixer la terra, sentir-se ferro, vidre, llautana. Sentir la qualitat dels papers, de la pintura i el vernís. La corda i la fusta, el suto i el guix.”<sup>19</sup>

Una concepció present ja a les seves *Notes sobre art* :

“Al veritable artista, la matèria (fang, marbre, o color) li suggereix la manera com ha de buidar la idea plàstica. D'aquí l'amor de l'artista pels materials, i d'aquí que no es pugui ensenyar un procediment, sense ensenyar el caràcter de la pintura o escultura adequades” . (Torres-García, p.53).

La matèria plàstica esdevenia així el veritable estímul per a la creació, i la tasca de l'artista com a “constructor” consistia a saber trobar la unitat entre matèria i forma, un paper que contenia alhora l'artista i l'artesà i en superava el tradicional dicotomia.<sup>20</sup>

A la seva darrera lliçó afirmava que el Taller ja no havia de ser una escola, sinó que, al contrari, cadascú havia de cercar el seu propi camí, “ser el que és cadascú.”<sup>21</sup>

Collell va trobar al Taller un camp fèrtil d'experimentació d'idees, materials i tècniques, un lloc vibrant d'inquietud per projectar l'art constructiu a l'àmbit domèstic en uns objectes que auguraven una més gran possibilitat de venda i eren l'antítesi de l'objecte industrial. Al utilitzar materials quotidians i “humils”<sup>22</sup> ja fossin fusta, guix, ceràmica, maó, granit, ferro, cuir o bé reutilitzats, com a sacs d'arpillera, cartons d'emalatge -Collell sempre els va fer servir com a llenços- o fins i tot ossos, els objectes exhibien una manualitat i una rusticitat com si el temps i l'ús ja els haguessin dotat d'una patina d'antiguitat, una estètica de la voluntat i la necessitat.

Portar la pintura a l'objecte connotava decoració. La paraula ‘decorar’ no era incòmoda al Taller, com tampoc ho havia estat per a Torres quan afirmava: “Decorem objectes i mobiliari per tenir sempre davant dels nostres ulls i les nostres mans el misteri en què creiem.”<sup>23</sup> Decorar no significava ornamentar com quelcom afegit i innecessari. El seu significat es vinculava més aviat al sentit original del vocable grec ‘ornament’ com una de les accepcions de *kosmos* (univers, ordre).<sup>24</sup> La seva forma verbal *kosmeo* significa alhora ordenar i adornar, compondre i embellir. sinó compondre, estructurar. Per a Torres uns mateixos principis formals havien de regir la pintura mural o una altra intervenció sobre una superfície d'un objecte. Es tractava de respectar la frontalitat, l'arquitectura de l'objecte, la seva estructura.

Així ho manifestava ja en les seves *Notes sobre Art*:

“Una pintura decorativa és una pintura aplicada. Per això, les formes vives s'han de transformar en línies i colors semblants a les línies arquitectòniques de l'edifici, del moble o del got a decorar”. (Torres, p.59).

19.- Torres-García. *Universalismo Constructivo. Lección 43.* pág.271

20.- “La musa, doncs del veritable artista ha de ser la matèria plàstica. I per això també que de la paraula vingui la idea, i de l'instrument la música. Perquè qui és artista ho és precisament perquè sap trobar l'acord entre la matèria i la forma i de tal manera que les dues coses siguin després una sola”.

[...]l'artista no és més que un *constructor* el qual, a la vista de diversos materials, sent la necessitat d'associar-los a una idea, que és com fer-los parlar, fer-los viure al pla de la forma o de l'estètica i segons la seva naturalesa[...]. (Torres-García. *Universalismo Constructivo. Lección 2.* p.54)

21.- Torres-García. *La recuperación del objeto II.* Citat a Cecilia de Torres. ob.cit.

22.- [...] com més humil és la matèria més es destacarà la idea que s'haurà inscrit en aquella humil matèria [...] Torres-García. *Universalismo Constructivo. Lección 12.* p.96

23.- Torres-García. *La recuperación del objeto I. Lección XIII.* en Cecilia de Torres. ob. cit. p.80.

24.- Paternosto, C (1989). *Piedra abstracta.* p.20

Tot i que no es van fer classes d'arts aplicades al Taller en no haver-hi una infraestructura de tallers adequada, va ser sobretot la implicació d'alguns arquitectes, en particular Ernesto Leborgne, Rafael Lorente Escudero, Mario Payssé Reyes, Luis San Vicente o Juan Ramón Menchaca, el que va propiciar el desenvolupament d'un moviment d'arts aplicades únic al continent americà. Havien assistit a les conferències de Torres, s'interessaren per les creacions del Taller i les incorporaren als seus projectes. Ja fos a títol d'encàrrecs particulars, com als seus propis habitatges o en edificis públics, l'art constructiu aplicat a l'arquitectura mitjançant materials com el ciment, la rajola, el vitrall, el ferro i sobretot el mural ceràmic es va convertir en un autèntic art popular uruguaià. La pròpia casa de Torres, projectada per E.Leborgne i Juan R. Menchaca el 1948, va constituir tot un model d'integració de les arts aplicades executades pels integrants del Taller en un conjunt unitari.

L'existència d'un forn a partir del 1951 va propiciar el desplegament d'una intensa activitat ceràmica, alhora que amb la creació del grup MAOTIMA, acrònim de Manolita (esposa de Torres), Otilia, Ifigenia i María Angélica es van començar a fer tapissos brodats a mà sobre dibuixos de Torres. I així també el metall, la joieria o el moble, en una interdisciplinarietat contagiosa.

Col·luminava amb això una aspiració constant en el pensament de Torres, “Per nosaltres, que volem alguna cosa amb base *tot art ha de ser aplicat*. Tot art haurà de *servir*, entrar a la vida al costat de les altres coses.”<sup>25</sup>

## Desaprendre i començar de nou

Els primers mesos van ser entusiastes per a Josep, potser també desconcertants perquè el Taller li descobria conceptes pictòrics nous, i el confrontava amb una altra manera d'aproximar-se a la pintura, en un procés en què havia de desaprendre, distanciar-se del bagatge pictòric de la seva etapa anterior a Vic, tan figurativa i aferrada a la realitat, per fer-se més primitiva, esquemàtica i abstracta.

Al Taller es tractava d'aprendre a veure els objectes com a formes i allunyar-les de la imitació per apropar-les a la geometria, a allò concret dels seus valors plàstics. Un procés que es basava en una combinatòria d'exercicis i propostes que buscaven captar l'essència de l'objecte, ja fos reduint-lo a pla, línia i color, fent una transposició dels colors naturals a una escala reduïda de primaris, blanc i negre o bé a una gamma de set colors per abordar després la superfície pictòrica com una composició en què la proporció i la mesura determinessin l'entramat constructiu, la seva “estructura”; la relació harmònica de les parts que constitueixen una unitat, per a Torres el principi bàsic i universal de tot art. Ja en les seves *Notes sobre Art*, havia afirmat que abans que el color i la forma hi havia l'estructura, l'organisme de totes les coses.<sup>26</sup>

El llenguatge constructiu no es va ensenyar com un codi tancat de signes. S'aprenia a utilitzar el compàs auri, a mesurar les proporcions de la composició i els símbols, com a idees gràfiques, s'anaven introduint i combinant segons els espais on s'inscrivien.

En una carta al seu germà Santiago li comenta:

“Santi, m'agradaria molt poder parlar de la pintura del TTG, però necessitaria una carta llarga només per això; em falten a més alguns punts per entendre-ho bé, però et faré un bon resum al seu moment, només et puc dir que és una pintura amb honradesa que exclou tota

25.- Torres-García, J. *Universalismo Constructivo. Lección 33.* p.212.

26.- Torres-García. *Notes sobre Art.* pág. 55.

anècdota i imitació de la realitat” (correspondència familiar, agost 1950)

A les llibretes d'apunts d'aquests primers anys a Montevideo es resumeix el canvi que va suposar l'entrada al Taller Torres-García. Dibuixa una vegada i una altra estructures compositives a tinta o color, mesurades a través de la secció àuria, en què a poc a poc anirà introduint figures i objectes molt esquematitzats, juntament amb els signes propis de l'art constructiu. Sempre va guardar d'aquesta etapa inicial la còpia de les lliçons del llibre *Dibujo - Escritura*, que Torres havia escrit el 1933 com una eina pedagògica per aclarir el concepte clau del que és abstracte i concret.

No només s'endinsava en una nova pràctica de la pintura, sinó que a través de les nombroses publicacions que circulaven al Taller s'obria davant seu una mirada més àmplia a la comprensió de l'art. Torres completava amb imatges de la història de l'art les seves lliçons per ampliar les referències visuals d'un alumnat que desconeixia l'art mundial i no havia visitat els museus, i s'hi afegien les nombroses conferències dictades en diferents institucions de la ciutat. A la seva mort quedaven les publicacions que s'havien anat succeint des de la seva arribada a Montevideo en una tasca divulgativa incansable. Per a Collell van constituir un embolcallant paisatge de referències. Particularment reveladors d'una nova estètica van ser els aproximadament 25 llibres manuscrits que Torres va escriure amb la seva cal·ligrafia i ideogrames en exemplars únics que ell mateix es va encarregar d'enquadernar de manera artesanal i més tard s'editarien en versió facsimil. Uns exemplars en els quals el seu contingut teòric s'expressava gràficament en una fusió plàsticament innovadora.

I també la revista *Removedor* que s'havia començat a publicar el 1945 com un òrgan de difusió del Taller, però també, i sobretot, de combat en resposta a hostilitat a les crítiques rebudes. Amb un estil gràfic particular, d'acord amb la seva estètica, es van publicar 28 números fins al 1953 i cada portada s'il·lustrava amb l'obra d'algun dels seus integrants. Josep va enviar al seu germà i al grup d'Els 8 l'exemplar nº 27, editat el desembre de 1950, en homenatge al Mestre en el qual Guido Castillo, el seu director, va escriure l'article "Significació del Taller Torres-García", il·lustrat amb les ceràmiques de Gonzalo Fonseca, Emin Fernández y Jonio Montiel.

En resposta a una carta enviada per Josep a "Els 8" parlant-los del Taller, Santiago li proposa continuar col·laborant amb el grup, en resposta a la qual Josep escriu:

"Santi, pel que m'expliques, la carta va fer xivarri, però això no és res si no es viu l'ambient del taller i no s'està en l'esperit d'aquesta pintura. La idea de col·laborar amb el grup és bona, però no tinc cap quadre definitiu; només tinc alguna prova d'aquarel·la com la que us envio, i és 'aprovada' (l'èmfasi és meu) com a bona, podria enviar-ne quatre, armar un quadre amb elles i veure si l'any que ve, amb temps, envio algunes teles... He parlat amb els amics del Taller perquè enviïn obra també, però no a Vic, potser caldria veure si poguessin exposar a Barcelona. D'interessar a algú, potser podria ser a Rafael Benet qui va escriure articles sobre J. Torres-García. A ell se li enviarà, com també a "Els 8", una revista que edita el Taller, és una revista magnífica tant pel que fa a il·lustracions com al text, molt ben feta i que resultarà interessantíssima per a tots els artistes. Es diu *Removedor*.

Referint-te a mi em dius que sóc el millor apòstol del Taller, però no és cert, perquè tots els deixebles viuen només pels ensenyaments de Torres. Alguns viuen només per pintar, de manera "bohèmia" que diríem a Europa.

Un dia en un cafè, un dels puntals més forts del Taller, Gonzalo Fonseca, de 28 anys, discutia amb J. Peyró

l'autor del llibre que l'oncle Albert em va regalar; doncs bé, el deixeble va rebatre i va fer callar l'autor i crític considerat un dels millors, i és que quan es té una base i una fe en quelcom autèntic es pot dissentir sense por. (correspondència a Santi Collell Setembre de 1950).

Sense la presència del Mestre, el Taller va continuar basant l'aprenentatge en el contacte personal i la posada en comú de les experiències i projectes pictòrics de cadascú, encara que es va fer més horitzontal. N'és una prova l'anomenada "arpillera", una paret folrada d'aquest material on es penjaven les obres per ser valorades conjuntament, en un exercici arriscat i valent. Probablement el mot 'aprovada' que esmenta Josep a la carta al seu germà s'hi refereixi.

L'assimilació de l'estètica del Taller es tradueix en la inclusió el 1952 de dos dibuixos seus al quadern *30 dibujos constructivos* i en la participació a l'any següent en un concurs intern del Taller per a la realització d'un vitrall per a un sepulcre a la ciutat de Artigas, essent el seu projecte un dels seleccionats. Pinta també la figura d'un Ecce Homo, una imatge de Crist, sobre la qual Roberto Sapriza escriu un article on destaca la seva extrema sobrietat i la bona aplicació dels recursos utilitzats en la línia de les lliçons de Torres.<sup>27</sup> Al ser una obra figurativa, el 'caràcter pla i esquemàtic mostra la transformació que la seva pintura estava experimentant. Potser el record del romànic català, la seva sobrietat i esquematisme es fonien amb les primeres lliçons del T.T.G.

El Taller li havia ensenyat a mirar el llibre obert de l'art des de les arts objectuals primitives, a l'art modern perquè, per a Torres hi havia una evident sintonia formal entre "[...] l'art dels primitius i de l'Antiguitat, caldeus, assiris, egipcis, grecs, l'8rt bizantí i medieval, i el cubisme, el neoplasticisme, l'art constructiu i l'arquitectura."<sup>28</sup>

La mirada atenta de Collell a la història de l'art, en particular a l'art egipci, a la ceràmica grega arcaica o a l'art primitiu en general es percep, a finals de la dècada, en uns dibuixos en què l'extrema estilització de figures i l'esquematització d'objectes com a pictogrames s'emporten i s'ordenen en una estructura reticular per ser aplicats ja a un objecte ceràmic, en el que esdevindria l'inici d'una aventura insospitada.

## Apareix la ceràmica

"Estant un dia amb Fonseca a la seva caseta del Cerro<sup>29</sup> i sent tots dos de poc parlar, Fonseca em va proposar per entretenir-nos fer una ceràmica, la vam pintar, i la vam coure en un forn de pa que ell hi tenia. I el color va quedar fixat i jo em vaig entusiasmar."<sup>30</sup>

Sempre es referia a aquest moment com a revelació, una mena d'epifania que el portaria de ple a la ceràmica en visionar que, si el foc no feia desaparèixer el color i aquest quedava fixat, potser es podria pintar sobre el fang i aconseguir matisos i difuminats com a la pintura. Tal com sovint manifestava, segurament no se li hauria acudit si no hagués pintat abans.

27.- Roberto Sapriza. *El Cristo de Collell. La locura de la pintura* en la secció de Letras y Artes del periódico El Bien Público de Montevideo. 1 de agost de 1952.

28.- Torres-García. *Universalismo Constructivo*. Lección 119.p.117

29.- El Cerro és un turó de 135m d'altitud situat sobre el port de Montevideo. Allà es va anar ubicant el barri obrer que va albergar les diferents onades d'immigrants que van arribar a la capital fins als anys 50 i on els artistes podien trobar allotjaments més barats.

30.- Entrevista gravada de Olga Larnaudie a Josep Collell en motiu de la exposició *Indigenas Prehispánicos en el Arte Uruguayo*. 2006

Tot i existir una àmplia tradició ceramista a Espanya, Collell mai no s'hi havia aproximat abans de la seva arribada a Montevideo. Com en el cas de Picasso, senzillament es va trobar amb ella.<sup>31</sup> Segurament la visió pictòrica que va intuir en aquella primera ceràmica es va fusionar amb el descobriment de l'art precolombí, tan present a la concepció estètica de Torres i entre els integrants del Taller, i tan nou per a ell.

La ceràmica al Taller es va mirar emmirallar en l'art precolombí i va ser una de les primeres arts aplicades sobre les quals es va expandir l'art constructiu. Per a Torres, la ceràmica precolombina va ser objecte d'admiració, estudi i un símbol recurrent en la seva particular cosmovisió. Sempre guardaria els catàlegs de ceràmica i teixit de l'American Museum of Natural History que freqüentava sovint durant els seus anys a Nova York, entre el 1920 i el 1922. Posteriorment, ja a París, va poder observar l'extensa col·lecció d'art precolombí del Musée d'Ethnographie del Trocadero, l'actual Musée du Quai Branly, i examinar detingudament les peces de ceràmica nazca, quan el seu fill Augusto va ser contractat pel museu per dibuixar versions planes dels seus motius decoratius.

En el seu dibuix Indoamèrica, traça la silueta del gerro i la converteix en el contenidor de la paraula Art, escrita en la seva pròpia cal·ligrafia i alfabet. Al seu costat, els símbols i les paraules Inti i Pachamama anomenant en llengua quítxua el sol i la terra, juntament amb l'home i la dona, el peix com a analogia de la vida, el sentit ascendent de l'escala i el perfil esglaonat en al·lusió a l'arquitectura precolombina. La ceràmica com a art, com a homenatge a la feina feta a mà, a l'art precolombí, i especialment la seva ceràmica.

Torres havia conegut l'art precolombí als museus, però diversos integrants del Taller havien viatjat a la zona andina abans de ingressar-hi. Ja el 1932 Francisco Matto havia vorejat la costa argentina i xilena i reunit una col·lecció d'objectes que va ser un gran referent per al Taller fins que al 1962 s'obrí al públic com a col·lecció d'art precolombí. També Horacio i Augusto Torres, juntament amb Alceu Ribeiro van viatjar en 1942 a la regió andina, i Antonio Pezzino a Bolívia en 1944.<sup>32</sup> Els objectes comprats a vells mercats o portats als seus viatges no només eren objecte d'estudi i veneració, sinó que els convidaven a investigar sobre els aspectes tècnics d'una manufactura que vagament creien conèixer.

A la col·lecció Matto Collell no només va poder observar per primera vegada la ceràmica precolombina sinó també tocar les peces, apreciar-ne la textura i la materialitat. Hi va descobrir una ceràmica brunyida que desconeixia el torn i els esmalts i que el va subjugar per la calidesa de l'engalba i per la seva qualitat pictòrica.

L'objecte ceràmic havia estat present al TTG des de mitjans dels anys 40. Ceràmiques de Manuel Pailós i Edgar Ribeiro es mostren a la publicació *Nueva Escuela del Arte del Uruguay*, però eren ceràmiques comercials manufacturades per terrissers locals com a suports sobre els quals desplegar el llenguatge constructiu.

La fàbrica Calcagno<sup>33</sup> de ceràmica industrial proporcionava les peces ja bescuïtes que es pintaven, primer simplement a l'oli, i a mesura que s'incrementaven els coneixements tècnics, es van treballar sota coberta amb òxids i colorants, s'esfaltaven i la mateixa fàbrica les enforjava. Segons sembla, es pagava als alumnes del Taller per la seva decoració.<sup>34</sup> Són petites peces, de formes senzilles i tradicionals, que contrasten sovint amb la sòbria ortogonalitat de la retícula i els símbols constructius. També Collell va realitzar alguna de les primeres ceràmiques sobre aquests models prefabricats però molt aviat es va sumar a l'entusiasme d'altres artistes del TTG per elaborar les pròpies peces en allò que seria una experiència coral compartida. Van iniciar així un procés d'experimentació que començaria per la recerca inicial de l'argila i la seva preparació fins a les tècniques d'acabat i coccio final.

Segurament va ser "Fonseca qui primer va traslladar la doctrina constructiva a la ceràmica en el sentit més literal i amb la seva proverbial inquietud va promoure la seva investigació."<sup>35</sup> La forma cúbica de la seva petita ceràmica de 1951 constitueix una peça conceptualment representativa. Està 'construïda' a base de planxes, sobre la qual descansen una piràmide, una esfera i una forma humana, potser en record i homenatge al Monument Còsmic que Torres havia erigit al parc Rodó de Montevideo el 1934. Tal vegada es va coure encara al forn de pa que Fonseca havia construït, amb Carlos María Martínez, en un pati adjacent a la seva casa del Cerro. També Collell esbossa unes primeres formes ceràmiques com a petits monuments geomètrics, una arquitectura a base de plans o planxes de fang on aplicar el llenguatge constructiu.

Encara que Fonseca havia despertat el seu interès per la ceràmica, els pocs mesos que van coincidir abans de marxar cap a Europa el desembre del 1950, l'aventura va continuar amb Antonio Pezzino, Carlos María Martínez, Rodolfo Visca, i Hugo Giovanetti. La caseta del Cerro que Pezzino havia llogat a Fonseca es va convertir en un centre d'experimentació, en la "Sociedad de ceramistas del Cerro", tal com se cita irònicament a les seves notes. Des d'allà anaven a buscar fang al Pantanoso, un afluent a la falda del Cerro ric en sediments, tal com ho recorda el fill de Carlos María Martínez. Carlos Martínez, que llavors tenia sis anys recorda que el portaven amb ells a buscar fang.<sup>36</sup> Giovanetti, cita un "Collell, acabat d'emigrar, que venia molt sovint per anar a buscar fang al Pantanoso."<sup>37</sup>

Aquestes experiències compartides els van portar a signar algunes obres amb les sigles BP, Barro Pantanoso. I allà es van assajar també les primeres engalbes<sup>38</sup> brunyides en unes peces que potser s'enforaven encara al Cerro fins que hi va haver un forn al Taller.

Segons explicava Àlma Franchi de Piria:

"Estàvem passant una temporada a Cannes, França, amb el meu marit Carlos Alberto Piria. Ell era íntim amic d'August i Horacio Torres, de Gonzalo Fonseca i de

31.- També l'atzar va conduir Picasso a la ceràmica. El 1944 va viatjar a Vallauris per fer unes correccions gràfiques i un amic li va presentar al matrimoni Suzanne i Georges Ramié a la seva casa-taller, Ceràmica Madoura. Ells el van convidar a fer una prova i l'experiència el va atrapar. Primer va compartir taller amb el matrimoni Ramié fins que es va traslladar posteriorment als locals d'una fàbrica abandonada.

32.- [...] després que vam fer el Servei Militar vam anar a Bolívia, ens vam passar com 4 o 5 mesos. I allà els indis (aimara, quítxua) cultivaven la terra i amb l'arada ensopegaven amb peces que tenien una quantitat d'anys increïble. Aleshores, al principi vam arribar a Tiahuanaco i estàvem en una barraca de l'Estat que era per a arqueòlegs. Era l'any 43, en plena Guerra, i aleshores no venien els arqueòlegs d'Europa. Nosaltres teníem el permís del cap del Museu. Passem de ser pintors a estudiants d'arqueologia. Aleshores col·locàvem les peces sobre una finestra, les calcàvem, i dibuixàvem en papers a escala natural. Arribem a fer unes 40 o 50 peces. Allí vaig aprendre l'Art Precolombí de primera mà. Erem nosaltres els protagonistes. [...] (Goñi, A.L. 2004)

33.- La inicial K que figura en alguna peça de Fonseca i Pezzino pot ser que correspongui a una apropiació de la inicial C de la fàbrica.

34.- Aguiar, M. "Entrevista a l'artista plástico". Miguel Batteggazzore. En *Imaginaris prehispanicos en el arte uruguayo*. 2006

35.- Visca, R (2003). *Constructivos cotidianos*. Montevideo. Galeria de la Bahía

36.- Carlos Martínez en conversa telefònica amb Josefina Pezzino, novembre de 2018

37.- Brandtmer, S. (2017) *Bajo la corteza. Maderas de Delioti, Giovanetti, Lorient y Otero*.

38.- L'engalba és una antiga tècnica de tractament de la superfície ceràmica basada en la utilització d'argila líquida acolorida amb òxids i colorants. Encara que amb nombroses variants la seva aplicació sobre l'objecte ceràmic pot realitzar-se mentre la peça està encara humida, a l'anomenat "estat de cuir", sobre la peça ja bescuïtada- quan ja ha experimentat una primera coccio o quan la peça ja s'ha assecat.

Francisno Matto i va decidir portar-los un forn de ceràmica de regal. Després de diverses investigacions vam anar a parar a Madoura, el taller que els ceramistes Suzanne i Georges Ramié tenien a Vallauris i on Picasso va fer les seves ceràmiques. Georges ens va vendre el forn que Piria va portar de regal el 1950 per als nois del Taller.”<sup>39</sup>

La figura del Picasso pintor i ceramista sobrevola la trajectòria de Collell. És inevitable i temptador imaginar que el primer forn del Taller podria haver-se utilitzat per enfornar les primeres peces de Picasso i també les de Collell. Sempre va admirar la força de la seva pintura i a partir dels anys 70 va ser una poderosa i reconeguda influència a les seves ceràmiques.

Amb l'existència d'un forn al Taller l'experimentació es va accelerar. Així ho recordava Rodolfo Visca: “Vàrem col·locar el forn que ens va regalar Piria al fons del taller. Construïrem motlles de guix, vàrem comprar tines per fer la greda i començarem a produir de forma massiva” (Visca. ob.cit).

A partir d'aquest moment no hi va haver integrant del taller que no es deixés seduir per la ceràmica, ja fossin objectes ceràmics o, sobretot, murals. Realitzats amb rajoles vidriades, mosaics de petites tessel·les o amb maons tallats oferien resistència als espais exteriors i varen conèixer una projecció extraordinària durant els anys 50 i 60.

A les ceràmiques dels membres del TTG, es van combinar dues formes de tractament de la superfície ceràmica: el vidriat, majoritàriament sobre peces comercials o rudimentàriament construïdes, i el brunyit sobre peces realitzades a mà, en la tradició de la ceràmica precolombina.

A la 56a exposició del Taller Torres-García es van presentar pintures i ceràmiques. Va ser la primera exposició de Collell amb obra ceràmica, juntament amb les de Pezzino i Carlos M. Martínez. Són obres fetes a mà que exhibeixen una geometria acusada i rudimentària, rústiques pels materials emprats però que alhora tenen interès per la ingenuïtat d'aquests primers temptejos.

Encara que algunes de les seves primeres ceràmiques van ser també vidriades, Collell va centrar l'experimentació en les engalbes. Seguint aquella revelació primera a casa de Fonseca, el seu particular 'nord' va ser aconseguir els efectes de la pintura sota la calidesa d'una superfície ceràmica brunyida.

## Un projecte compartit

A mesura que Josep va anar intuïnt que el seu futur immediat podia dibuixar-se a l'Uruguai, va començar els tràmits d'emigració perquè Carmen Cano, a qui havia conegut a Vic a mitjans dels anys 40, es traslladés a Montevideo.

Ella havia nascut el 1929 a Tortosa, ciutat al costat del riu Ebre, al sud de Catalunya. A la primavera de 1938, en plena guerra civil, havia arribat a Vic amb els pares i germà Josep, en un èxode angioixant sota els morters i les bombes, tal com ella mateixa explicava.<sup>40</sup> La proximitat del front de l'Ebre va obligar el trasllat forçós, des de Tortosa a Vic, de la fàbrica d'armament bèl·lic on el seu pare treballava. Foren uns anys molt difícils que van repercutir en la salut de Carmen i que sempre recordaria amb amargor i espant.

El 2 de juny del 1952 Carmen i Josep van contreure matrimoni per poders, actuant el seu germà Santiago a Vic en representació seva. A l'Espanya dels anys 50 el matrimoni era un tràmit obligat per a una noia de 23 anys que es reuniria amb el seu promès en un país tan llunyà. Tot i que durant la Segona República espanyola s'havia donat el vot a les dones i havien progressat en drets, el règim franquista, entre altres discriminacions, va fixar la majoria d'edat als 25 anys i les hi va prohibir tenir passaport o obrir un compte bancari sense permís i autorització del marit, pare o tutor. Fins que la Carme es va reunir amb en Josep un any després, la seva relació va ser epistolar en unes cartes on els dibuixos de Josep il·lustraven de manera expressiva, a manera de còmics, la seva enyorança i desig per retrobar-se.

El 20 d'abril del 1953 Carmen va arribar a Montevideo. Posseïa una manualitat innata, i aviat es va sumar a l'afany experimentador de Collell en allò que esdevindria un projecte plenament compartit. En comptar els seus inicis al món de la ceràmica Collell afirmava, en plural, que ho van haver d'inventar tot. No només la tècnica pròpia de l'engalba brunyida, sinó també la preparació de l'argila, la forma d'armar les peces, les eines a utilitzar, fins a la construcció del forn que finalment conclou i valida tot el procés. Encara que la seva iniciació a la ceràmica havia estat una experiència coral al Cerro, únicament ell va persistir en una experimentació continuada. Va demanar consell a ceramistes professionals per aconseguir els materials adequats, a Marco López Lomba, Jaume Novinski, Carlos Caffera entre ells, i juntament amb un insistent procés de recerca, fet de temptejos, troballes i com ell deia innombrables fracassos, es va anar llaurant un aprenentatge autodidacte.

El primer repte va ser aconseguir que l'engalba, la dissolució de l'argila i el pigment de color, s'adherís de forma permanent a la base d'argila, al cos de l'objecte ceràmic, i que en fer-ho no es deformés o quedés insuficientment cuit. Això significava compatibilitzar la composició de l'engalba i de l'argila i ajustar-les a una temperatura adequada. L'aplicació de l'engalba va ser un altre camp de proves. La forma més senzilla i coneguda era aplicar-lo sobre l'argila encara humida i brunyir-la immediatament, però la humitat podia arrossegar també sals i tacar la superfície, a més d'acotar un temps de realització breu. En canvi, si ho podia aplicar sobre la peça només seca, encara sense coure, això permetria dilatar el temps d'execució, procedir i també rectificar com si es pintés sobre una tela. Aquesta va ser la base de la seva experimentació, la seva personal "re definició" de l'engalba<sup>41</sup>, com descrivia Raquel Bocchi, a la recerca de la seva potencialitat pictòrica. Per això havia de trobar la qualitat justa de l'engalba, la seva adequada fluïdesa, així com la substància oliosa, greixosa, que permetés el brunyit després de la seva aplicació sobre la superfície seca i pintada. Primer van provar amb greix de gallina barrejat amb vaselina però, segons explicava Collell, allò desprenia un curiós aroma de pollastre rostit, fins a trobar el greix de porc, més neutre en els seus efectes.

Collell va registrar aquest procés d'experimentació a les seves llibretes d'apunts on s'anoten diferents fórmules, temptejos experimentals en la composició de l'argila, dels primers engalbes, també dels vidriats, i sobretot en l'obtenció d'una paleta de color que no va para mai d'ampliar-se amb milers de proves al llarg dels seus anys com a ceramista.

No es va plantejar provar altres tècniques ceràmiques. L'engalba brunyida sobre el fang sec va marcar un itinerari que es va iniciar aquests anys decisius i va dibuixar el perímetre de la seva experimentació posterior. Va voler aconseguir una tècnica que, encara que sempre aniria perfeccionant, li permetés concentrar-se a la pintura perquè el ceramista deixés pas al pintor, doncs la part més important del procés ceràmic fou sempre per a ell la

39.- Franchi de Piria, Alma. *Constructivos cotidian*. 2003. Galeria de la Bahía. Montevideo.

40.- Peyrou, Rosario. *Carmen Cano. Una historia de película*. El País Cultural. diciembre. 2000. N°579. p.8

41.- Entrevista de Josefina Pezzino a Raquel Bocchi. 2015

decoració, la pintura aplicada a la forma ceràmica, la fusió en una unitat harmònica. Hi havia arribat com a pintor i va romandre sempre en aquest marc conceptual.

A les ceràmiques d'aquests primers anys al Taller, la seva mirada el llenguatge pròpiament constructiu se suma a uns elements figuratius molt esquematitzats que assenyalen ja uns temes "universals" sobre els quals sempre tornarà com l'home, la dona, l'arbre, la vida al camp, els seus utensilis, els seus temps estacionals. Com també els oficis artesans (cat.2), una temàtica especialment present també a l'abundant obra mural del seu 'mestre' Julio Alpuy en aquests mateixos anys.<sup>42</sup>

Collell va mostrar les seves ceràmiques als llocs expositius propis del Taller com el soterrani de la Llibreria Salamanca i van intentar juntament amb Carmen vendre les seves peces a botigues locals, però aviat es van adonar que la seva tècnica casava malament amb la productivitat i no van voler crear només per vendre a risc d'una pèrdua de qualitat.

Ahora, els èxits en la consecució de l'engalba brunyida va atraure l'atenció d'altres membres del TTG. La pintora Berta Luisi li va proposar ensenyar la seva tècnica a un amic pintor que la volia aprendre <sup>43</sup>. L'ensenyament mai no havia format part del seu horitzó artístic, però Collell va respondre afirmativament a la proposta. Ensenyaria el que sabia, i així el seu primer alumne va ser el pintor Eduardo Mendizábal. Altres membres del TTG hi van anar, atrets per una tècnica tan propera a la pintura.

Animats per aquests suggeriments, el 1955 Josep i Carmen van decidir crear el Taller Collell de ceràmica. La confiança mútua establerta amb la família Torres-García<sup>44</sup> els va brindar la possibilitat d'exercir la funció de guardes i establir el seu habitatge i taller al recent inaugurat Museu Torres-García, un local cedit per la Intendència Municipal de Montevideo.

Possiblement Josep va combinar durant un temps la seva feina com a torner mecànic amb el Taller, mentre que Carmen ho va fer també cosint per encàrrec perquè abans de marxar cap a Uruguai havia après a la sastreria familiar de Josep, fins que la docència i els primers encàrrecs es revelessin com una manera possible de guanyar-se la vida i poder continuar amb la passió per la pintura a través de la ceràmica. Josep no era gaire fet als salts sense xarxa. Ni la bohèmia, ni la inseguretat econòmica casaven bé amb un passat sempre present de precarietat i estretor. Des de llavors i fins a la seva cloenda el 1985, el Taller Collell serà un projecte plenament compartit amb Carmen. Tots dos es llaurarien finalment el seu futur a Uruguai.

### **No toquin cap peça. El Taller Collell**

Josep i Carmen van trobar la que seria la seva definitiva casa i taller el 1976, al barri de Palerm de Montevideo, al carrer Durazno, cantonada Yaro, actualment Museu Casa Collell. Per fi van disposar d'un espai ampli i acollidor, on cada racó encara assenyalava la seva intervenció, la seva presència. Era una casa construïda el 1898, de planta baixa, espai central amb llum zenital i alts finestrals laterals la tipologia dels quals recorda les cases de la costa catalana de l'època, fins i tot els mosaics amb motius florals que recobreixen

el sòcol de l'entrada van poder ser importats de les productives fàbriques de ceràmica que van nodrir el modernisme català. Amb anterioritat, el Museu Torres-García havia albergat el Taller Collell durant els primers deu anys a les seves dues ubicacions inicials: primer a l'Avda. 18 de Julio i posteriorment al carrer Constituyente, per al 1965 traslladar-se a Juan Paullier.

Sovint els petits detalls imprimeixen la memòria dels tallers on vam aprendre. Possiblement els primers alumnes recordarien el petit espai del Taller Collell a la part posterior de l'antic edifici de Constituyente. Més tard, com descriuen alguns dels que van acudir a Juan Paullier<sup>45</sup>, la seva costeruda escala de marbre i la curiositat expectant de trobar la peça acabada la setmana anterior a la vitrina on es mostraven les ceràmiques ja cuites. O l'aroma suau d'eucaliptus que tants vàrem compartir les tardes d'hivern al taller de Durazno.<sup>46</sup>

Els meus records habiten aquest espai, un lloc càlid i ordenat, la llum entrant per l'alt finestrall de Yaro, les peces alineades als prestatges, les taules dibuixant el perímetre rectangular i amb lletres grans, enganxades als prestatges, les notes que advertien "No toquin cap peça" o encara en un to més imperatiu "Totalment prohibit tocar cap peça." La delicadesa necessària en la manipulació de les peces feia que l'advertiment s'imposés com una necessitat inevitable i determinés també el nostre comportament al taller. Collell manifestava sovint que gairebé preferia els alumnes que començaven de zero perquè no portaven mals hàbits adquirits en manipular la ceràmica.

L'espai del taller estava dividit en dues habitacions, en una d'elles s'emmagatzemava l'argila en grans tines, ja que el fang era de producció pròpia, i polièm, mentre que a l'altra s'armaven i pintaven les peces.

La ceràmica és molt procliu a una experimentació constant e infinita quant a materials emprats, tècniques de manufactura i cocció, i tractament de les superfícies ceràmiques. Al Taller Collell<sup>47</sup> només s'hi impartia una manera d'aproximar-s'hi basada únicament en la tècnica de l'engalba brunyida i, a diferència d'altres tallers, no s'abordaven altres procediments ceràmics. Tampoc hi anàvem per explorar les possibilitats "expressives" del fang, sinó per aprendre un rigorós procés d'elaboració de la ceràmica totalment manual. En no utilitzar el torn, les peces s'armaven a base de planxes i un cop realitzades es deixaven assecat lentament. I sobre aquest estat de fragilitat es treballava fins la cuita final: polir, dibuixar, pintar, greixar i finalment brunyir. Un llarg procés artesà en què cada pas gradua i condiciona el següent. Ho experimentàvem en una seqüència gairebé bíblica, des de la pols inicial a l'objecte sortit del forn.

La preparació tècnica es complementava amb els apunts teòrics. La informació era transparent, no hi havia secrets, sinó una gran generositat en la transmissió d'habilitats i coneixements. Anotàvem la composició precisa del fang, una paleta bàsica d'engalbes i la seva formulació, l'elaboració del greix, els consells respecte al procés d'assecatge, les maneres possibles d'aplicar la pintura. Darrere d'aquesta informació es manifestava la voluntat que poguessis muntar el teu propi taller perquè la senzillesa de les eines a utilitzar i la infraestructura necessària possibilitaven que fos plenament assequible. I aquesta era també la màgia que a tants ens va atrapar: com amb una economia de mitjans i uns recursos d'una aparent senzillesa, es podia aconseguir una ceràmica de tan gran bellesa.

42.- Lorente Mourelle, R. "Julio Alpuy: ciudad, murales, maderas". *Homenaje a J.Alpuy (1919-2009)* 2019. Montevideo. MNAVIM y Fundación J.Alpuy. (cat. en línea)

43.- En referència a l'entrevista de R. Peyrou.

44.- A Manolita li agradava poder-els hi parlar en català, la seva llengua materna, que la família Torres-García coneixia bé pels seus anys a Barcelona.

45.- Cabezas, Beatriz. *Questionari a antics alumnes*. 2016

46.- Langona, M. *Questionari*. 2016

47.- Para evitar una repetició excessiva, el Taller Collell s'anomenarà també como a TC.

En el seu funcionament era un taller molt particular, marcat per les personalitats de Carmen i Collell, on apreníem pas a pas, directament del 'mestre', a la manera dels antics tallers. Hi havia un ritual d'aprenentatge fèrriment establert, gradual en els passos, adaptat en els temps als interessos i habilitats de cadascú i supervisat sempre de prop per tots dos. Els seus papers estaven també ben dibuixats. La Carme era l'ànima del taller, li agradava la docència i era una pedagoga vocacional. En realitat, ens iniciàvem de la mà d'ella i, amb infinita paciència, ens ensenyava a fer les primeres formes, com aplicar l'engalba, com agafar els pinzells o com fer servir petites esponges si l'habilitat amb el pinzell no acompanyava. Com deia Raquel Bocchi, "feia fàcils les coses difícils"<sup>48</sup>. També els seus caràcters es complementaven: la serietat i l'exigència de Collell, la seva ironia també, tan desconcertant per a alguns, s'equilibrava amb la bonhomia i l'empatia de Carmen. Però tots dos sabien transmetre una actitud de respecte cap a la feina ben feta que propiciava el clima que s'hi respirava.

A la construcció de les peces dos aspectes cridaven l'atenció i contribuïen a personalitzar els mètodes del TC: els suports de cartró i les eines. Les peces s'armaven a partir de planxes de fang prèviament estirades. Com que es tractava de convertir aquests plans en volums, Collell va idear uns suports de cartró desenvolupats a partir de la geometria del cercle, que a manera de motlles permetien donar forma còncava a les planxes de fang. Eren de diferents mides, permetien un ampli joc de formes i eren fàcils de fer i manipular.

Potser hi va contribuir la combinació de dos oficis que Collell coneixia bé, la sastreria i la torneria mecànica. Possiblement la suma inconscient d'ells va configurar la seva particular caixa d'eines a mesura que, amb la creació del Taller, augmentava la necessitat d'una complexitat més gran en les formes. Collell havia crescut en una família de sastres i coneixia al detall el procés de confecció d'un vestit a partir d'uns patrons de paper o cartó que segmenten el cos per parts per ajuntar-les a l'acabat final<sup>49</sup>. Confeccionar una peça ceràmica a base de plans comporta un procés semblant al de vestir un cos. En ambdós, formes geomètriques simples s'acoblen al voltant d'un buit o d'un cos. La similitud amb el cos humà no és aliena a la ceràmica. Descrivim un gerro en termes anatòmics, anomenant el seu cos, nanses, i coll.

A més, Collell havia après l'ofici de torner mecànic, coneixia les arts del metall i la geometria descriptiva, és a dir, la representació d'objectes tridimensionals al pla de les dues dimensions. Probablement també estava familiaritzat amb l'ofici de calderer, encara molt important a la seva època, que consistia a modelar de forma artesanal, a partir de planxes de coure o estany, petits recipients d'ús domèstic, des de brasers fins a fanals o embuts, formes també troncoconiques. Els estris propis del ferrer són freqüents en els seus primers dibuixos.

Fins i tot a les eines del taller hi ha el substrat de la torneria, els brunyidors que empràvem eren coixinets de boles soldats a un clau com a suport. Com deia Collell, haver crescut en un món d'escassetat comportava fer-ho tot un mateix. Alguns utensilis tenien un caràcter plenament domèstic, culleretes, bombetes de diferents formes i mides per al bombat de les peces. També les tornetes que usàvem eren llaunes velles de galetes, un exercici d'austeritat, avui diríem de reciclatge, que reflectia alhora la filosofia del Taller Torres-García. Altres eren disseny propi com l'enginyós "ocellet", una petita construcció articulada, que utilitzàvem per traçar línies de nivell al voltant de les peces o els

48.- Entrevista a Raquel Bocchi en Montevideo, octubre de 2018. Antigua alumna, ceramista y col.laboradora del Taller Collell.

49.- Así ho describia B.Cabezas en resposta al questionari lliurat a antics alumnes el 2016. "¡Res de xurrets! Habiem de pastar, estirar, treure l'aire i aleshores procedir com un sastre, tallant i armant la obra, com a màxim ajudats per algun motlle de cartró"

petits peus de ceràmica subjectes a un pal per enganxar les bases, eines pensades també sempre en la seva eficàcia per a la docència.

Collell s'encarregava d'ajudar a construir les peces més complexes i n'era determinant la visió respecte al tractament de la superfície, la decoració, perquè l'aprenentatge al taller no era només d'una tècnica, sinó de com i on aplicar-la. En aquest sentit, per als qui s'iniciaven al Taller, a mitjans dels anys 70, en un moment de gran afluència d'alumnes, uns 90 per setmana, Collell va elaborar uns àlbums amb dibuixos de formes ceràmiques i patrons ornamentals, basats principalment en el motiu universal de la greca, tan present al món clàssic mediterrani en la seva versió angular, ondulada o la escalonada precolombina, que es repeteixen en combinacions de dos o tres colors en un joc de simetries simples o invertides. Tot i que era exigent i perfeccionista per a la manipulació de l'argila i l'aplicació de l'engalba, també es mostrava obert a les propostes dels alumnes pel que fa a la decoració. Primer suggeria observar bé la peça, analitzar-ne els components geomètrics per veure-la millor de manera que la forma guiés la decoració, doncs aquesta havia de 'integrar-s' hi', no 'agregar-s' hi'.

I ens estimulava a dibuixar, a no deixar les superfícies buides.

L'abril del 1983 escrivia:

"T'aconsellaria dedicar tot el temps a dibuixar, el dibuix és una activitat que ha de ser constant perquè en dibuixar es va polint i ajustant; al dibuixar, polir, ajustar, tot això fet amb la idea de construir i deixant córrer la intuïció, et resultarà un estil, el teu estil, perquè si bé construir és universal, la intuïció, l'emoció només és teva.

"I dibuixa sense tenir en compte la importància de la mida del dibuix, deslligat ja del compromís i l'obsessió per aplicar-lo; dibuixa lliurement, però dibuixa. Encara que siguin dibuixos petits -quatre línies ben construïdes- o dibuixos grans... Retoca, esborra, rectificas, torna a començar i sobretot guarda tot allò que facis perquè sempre hi ha alguna cosa que podràs aplicar després. Solucionar una decoració si abans no s'ha fet una sembla fecunda de dibuixos, és un esforç poc segur per aconseguir un bon resultat perquè treballes a contratemps i amb una obligació imposada que et distreu de l'essencial.

I no oblidis mai construir la intuïció". (correspondència personal, 16 abril 83).

Les propostes de decoració havien de passar la seva supervisió, i aquesta era la part més interessant del procés. Això no responia a un afany de control excessiu sinó d'anticipar-nos l'efecte final de les nostres propostes i evitar excessives rectificacions sobre la peça que la tècnica de l'engalba no admet. Tant si els dibuixos eren originals, escollits dels seus àlbums, o algun motiu extret majorment dels llibres d'art primitiu o precolombí presents a la biblioteca, ens feia viatjar al voltant de la superfície de la peça i entendre per què podien funcionar, o com adequar-los millor a una forma tridimensional. Uns dibuixos que fèiem sobre paper, previs a l'aplicació sobre la forma ceràmica i discutíem amb ell fins aquell "vinga, vinga" que certificava la seva aprovació o, al contrari, els desestimava sense dissimular.

Els principis estètics que regien al TC buscaven que la decoració respectés la forma, sense forçar-la o contradir-la i que el sentit de ritme, equilibri, i proporció, unifiqués el conjunt, uns conceptes fortament assentats en la tradició 'torresgarciana'. Juntament amb ells, el sentit pla de la decoració també era un criteri essencial.

"L'a b c de tot art aplicat: decoració plana, integrada, harmònica. Partint d'aquestes premisses pots estar

segura que segueixes pel bon camí; després pots divagar assajar, tastar-ho tot, però sense apartar-te d'aquests principis" (comunicació personal, 30 d'agost, 1981)

"Crec que un objecte decorat amb perspectiva aèria, és a dir, amb lluminositat i atmosfera distorsiona la forma, o sia, la forada, la força, en no respectar la superfície plana de l'objecte. D'usar la perspectiva convé que sigui lineal, que la indiquin només línies obliqües, però que en pintar-les quedin com plans de color excloent-ne completament la llum, prescindint de les ombres i les seves projeccions". (comunicació personal, 12 de juliol 1981)

I la seva mirada de pintor recomanava fonts d'inspiració, a les quals ell mateix també anava:

"Et pot servir estudiar els dibuixos d'autors com, per exemple, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Matisse, Gris, etc. i rastrejar com cadascú construeix, no tant per fer-ne una còpia fidel sinó per fixar-te en com se sostenen els dibuixos, principalment els ritmes de les línies" (correspondència personal, 16 d'abril, 1983)

Amb el seu agut sentit autocrític, Josep manifestava que a les classes no havia dedicat prou temps al dibuix<sup>50</sup>. Però l'heterogeneïtat de l'alumnat, el seu bagatge de preparació prèvia, juntament amb les habilitats de cadascú excedia sovint aquesta possibilitat.

En canvi, reconeixia, sobretot per als que el dibuix suposava una dificultat afegida, haver ensenyat a 'copiar' com un punt de partida per entendre millor el valor plàstic d'un motiu decoratiu i portar-lo, si era figuratiu, d'allò anecdòtic a la forma, a allò abstracte, per tal d'ajustar-ho a l'objecte tridimensional.

Per conciliar la gran diversitat d'alumnes i interessos que confluien al TC, es propiciava un ambient de cert silenci que la música sempre acompanyava. Es tractava de fomentar la concentració, i una dinàmica de respecte a la feina i a l'espai compartit per evitar que el taller esdevingués un mer club social, un aspecte que sempre va combatre.

Rigor en l'execució i la proximitat en el resultat final eren el segell d'identitat de les peces sortides del Taller Collell. Aconseguir aquell "punt subtil en què la manualitat que regia el lent procés d'elaboració es deixés sentir per evitar un acabat excessivament fred".<sup>51</sup>

Fins a la creació del seu propi taller, Collell va compartir troballes, fórmules, procediments amb altres membres del Taller Torres-García sobretot a partir de l'existència d'un forn, però aviat va centrar la seva investigació a l'engalba brunyida.

En aquest sentit, el seu va ser el primer taller exclusivament de ceràmica que es va crear per part d'un integrant del Taller, fins que anys més tard també Gurvich va muntar el seu. Si bé el TC va començar el seu camí amb un únic alumne, aviat es va anar consolidant un alumnat fidel, l'assiduitat del qual es va expandir, i fins i tot es va heretar a través de generacions.

La confecció manual de les peces i la seva particular utilització de l'engalba va caracteritzar des del principi el Taller Collell. Una aventura que, amb la seva creació el 1955, Collell i Carmen van emprendre en solitari, ja que Fonseca, amb qui havia compartit les primeres experiències ceràmiques, va marxar a Europa i l'Orient Mitjà, com també va fer Gurvich el 1954, essent la ceràmica el seu mitjà de vida en aquests anys itinerants. Després d'aprendre

ceràmica a l'Escola de Ceràmica de La Moncloa a Madrid, Fonseca va fixar la seva residència a París i es va mantenir venent les seves ceràmiques. Radicat a Nova York el 1957 hi va realitzar els seus dos últims murals ceràmics fins que finalment va abandonar el fang per l'escultura en pedra.

Gurvich va contactar amb Fonseca a París, va anar al mateix taller que ell freqüentava i va haver-hi un intercanvi de coneixements tècnics com es manifesta en les peces realitzades per tots dos el 1954. Són ceràmiques realitzades manualment, tenen una gran semblança formal, mostren incisions i una aplicació plana de color, brunyit o sense, que recorden les de Collell en aquests mateixos anys. També va fer de la ceràmica el seu mitjà de vida, primer a Roma exposant les seves obres a San Marco Galleria i finançant amb la venda el viatge a Israel on va continuar la seva activitat ceràmica al taller d'un ceramista anglès a Tel Aviv.

A diferència de l'enfocament pictòric de Collell, la seva obra ceràmica s'orienta cap a l'escultura. Quan torna a Montevideo el 1957, substitueix Alpuy al capdavant del TTT i s'instal·la a la casa de Fonseca que deixa Pezzino. En clausurar-se el Taller Torres-García el 1963 es muda a una casa pròpia, al Cerro, que transforma en habitatge i dos tallers, un de pintura i un altre de ceràmica, pel qual va passar un alumnat que en alguns casos va prosseguir el seu aprenentatge al Taller Collell, quan Gurvich es va radicar a Nova York el 1970. En estreta relació amb les seves pintures, les seves ceràmiques són figuratives i mostren una predilecció per les formes cilíndriques i buides les superfícies de les quals modifica o talla, hi afegeix o treu elements i opta per deixar el mateix color del fang sense esmaltar. La seva gran destresa el va portar també a construir les seves formes per addició de petits cilindres. Collell recordava a un hàbil Gurvich comparèixer al Taller Collell per consultar aspectes tècnics que després adoptaria al seu propi taller i obra.

A més del taller a Montevideo, Collell va desplegar també una intensa activitat de classes a l'interior del país, en alguna ocasió de forma gratuïta, col·laborant el 1958 en la formació del taller de Artes Plàstiques de Maldonado, ciutat on l'any següent va fer també la primera exposició amb el Taller Collell. El 1962 va impartir classes de ceràmica al Taller de Artes Plàstiques de Rocha, així com al Museo Departamental de San José. El 1965 va exposar amb els seus alumnes al Centro de Artes i Letras de Salto i el 1967 va fer amb els seus alumnes una gran exposició a Amigos del Arte, a Montevideo, on es van mostrar 250 obres i tres tapissos a partir dels seus dibuixos. L'any següent i al mateix lloc es va repetir l'exposició del TC, en la qual van participar 87 alumnes.

El 1970 i en reconeixement a la seva tasca, el Centro de Arte Cerámico de Buenos Aires li va concedir un diploma honorífic i el 2001 la Fundació Lolita Rubial va atorgar-li el premi Morosoli per la seva aportació a la cultura uruguiana. Finalment, el 2008 i organitzat pel Colectivo Cerámica Uruguay va rebre l'homenatge *Rescate de la memòria ceràmica en Uruguay*, amb Marco López Lomba, Tomàs Cacheiro, Eva Díaz, i José Gurvich, que es va plasmar en la publicació del mateix nom.

Quan va tancar el Taller Collell a Durazno, Carmen i Josefina Pezzino el van continuar en un local proper del carrer Yaro fins al 1991. El paper de Carmen al TC va ser indispensable: la seva natural empatia no només facilitava l'aprenentatge, sinó que feia fluir el seu vessant social. La seva habilitat pedagògica la va portar també a provar la docència a l'ensenyament secundari i primari. El 1956 va fer classes a l'Escola nº96 a Belvedere, i fins i tot va fer una demostració de la seva tècnica en un programa de Montecarlo televisió. Més tard, del 1963 al 1965, va ensenyar també al Liceu núm. 11 del Cerro, fent-hi donació d'un forn, encara que, a mesura que s'incrementava l'afluència d'alumnes, la dedicació al Taller Collell es va fer exclusiva. El 2000, i per amistat, va donar algunes classes al pintor Eduardo Espino, Marta Rolfo y Sergio Viera.

50.- En referència a l'entrevista d'Olga Larnaudie.

51.- Alvarez Cozzi, F. Qüestionari, 2016

Collell sempre es referia a la 'nostra ceràmica' i a les seves pròpies obres la mà de Carmen va estar-hi present, estirant les planxes, vigilant l'assecat, o fent rajoles a la seva darrera etapa, quan va abandonar les peces tridimensionals pel format pla. I sempre, la seva callada i indispensable tasca d'atendre els aspectes pràctics del dia a dia, perquè l'artista Collell pogués concentrar-se a la seva obra.

### "Un mestre de generacions"

Amb aquestes paraules encapçalava la periodista Rosario Peyrou l'entrevista que va fer a Collell l'any 2000 i el bon amic i ceramista Jorge Abbondanza el va anomenar "Mestre del seu art" a la necrològica que li va dedicar el 2011.<sup>52</sup>

Des del seu inici el 1955, el Taller Collell va acollir a una llarguíssima llista d'alumnes que hi acudirem motivats per expectatives i desitjos diversos. Pintors atrets per una tècnica tan propera a la pintura, també ceramistes desitjosos d'aprendre un procediment ceràmic nou, i molts altres simplement seduïts en haver vist i admirat les obres del mestre o del Taller Collell en alguna de les seves exposicions.

Artistes que acudiren al Taller Collell van ser entre d'altres:: Norma Calvete, Angelina de la Quintana, Teresa Olacuaga, Leticia Barran, Eva Olivetti, Celeste Núñez, Dora Guidali di Marindola, Julio Mancebo, Clara Scremigni, integrants també del TTG. Y Hilda Parrillo, Odila Cavo, Eva Díaz Torres, Marta Langona, Raquel Bocci, Fernando Álvarez Cozzi, Concepción Tané, Nora Imaz, Maximina Arias, Beatriz Cabezas, Caio Fonseca, Juan Andrés Sapriza, Gerardo Otero, Cecilia Nalbandian, Alvar Colombo, Ana Requena, Bárbara Escobar, Elsa Zas, Carlos Iñiguez Bartibas, Ofelia Sacco, Marta Pinilla, Angela Guizzi, Luis Alberto Ospitaleche, Brenda García, Pola Bonilla, Carlos Vernier, Hugo Iturrioz, M.Luisa Pesce, Antonia Polachek, Sonia Sosa, Lidia Costa, Matilde Graña, Yolanda Cabrera i tants més...

L'aprenentatge al Taller Collell no va tenir per a tothom la mateixa significació ni el mateix impacte. Alguns van muntar els seus propis tallers i van començar a ensenyar i difondre la tècnica de l'engalba brunyida, que amb seguretat perviu en molts tallers, especialment a l'Uruguai, encara que potser el seu origen s'ha perdut en la distància que el temps imposa. Alguns d'aquets tallers van ser el Taller Arequita, creat per Raquel Bocci o el Taller Aklekoyen de Beatriz Cabezas.

Altres ens vam iniciar al Taller Collell per la persuasió que la seva obra va exercir sobre nosaltres i, contagiats, vam aprendre i adoptar la tècnica de l'engalba brunyida com un mitjà d'expressió des del qual explorar nous territoris formals. L'elecció d'una tècnica artística no és una fi sinó més aviat un inici, un procediment que escollim en funció de quelcom que només entreveiem o intuïm i que ens sembla insubstituïble per qualsevol altre mitjà, com també va fer Collell en trobar una tècnica que no va abandonar mai.

Josefina Pezzino va ser l'alumna més jove del Taller Collell. S'hi va integrar el 1978, en una edat massa primerenca perquè Collell fixava l'entrada als 16 anys, però era la seva fillola i Carmen va intercedir per aquella alumna plàcida i callada. Va romandre-hi fins a la seva clausura i després va continuar impartint classes amb Carmen fins 1991. Des d'aquesta data fins al 1996, juntament amb Martha Pezzino van continuar ensenyant la tècnica de l'engalba fins el 2001, obrint-se també a altres procediments ceràmics.

L'engalba brunyida no va ser només una elecció a la seva obra, sinó que la segueix ensenyant on fou el Taller Collell. Actualment

acull el Museu Casa Collell, que ella dirigeix i on, en una generosa i encomiable tasca de recuperació de la que va ser casa i taller de Josep i Carmen, se'n conserva i exhibeix la col·lecció de ceràmica i pintura, juntament amb la d'altres membres de l'Escuela del Sur.

Lydia Buzio en va ser alumna des del 1967 al 1969, i ajudant de Carmen quan Collell va marxar a Europa el 1970. La seva obra va difondre la tècnica apresada al Taller Collell als Estats Units a través de nombroses exposicions i les seves obres són presents a diversos museus del país. Va buscar mantenir, com ella deia "el mantra d'equilibri, ritme i proporció"<sup>53</sup> après al TC, però als seus *Cityscapes* va tensar el precepte de l'estricta bidimensionalitat en la decoració i va introduir un joc visual entre les superfícies corbes de les peces i els traçats en perspectiva dels *skylines* de Nova York, que generen una atmosfera enigmàtica i irreal. En les darreres peces l'abstracció s'obre pas a través d'unes obres en què els plans que les conformen conjuguen línia, forma i color en una celebració de vibrant vitalitat.

Lydia va ser qui em va iniciar a la ceràmica i va despertar en mi el desig d'anar a l'origen, al Taller Collell. L'aprenentatge pràctic va continuar a través d'una correspondència amb Josep on els consells i comentaris aprovatoris, crítics, o elogiosos a les imatges de les peces que li enviava em van guiar i acompanyar. La calidesa de l'engalba brunyida, la seva qualitat gairebé tàctil i sobretot l'àmplia paleta de color que possibilita són part de la meua fidelitat a la tècnica. Els meus 'passos previs' inclouen la realització de petites maquetes amb què començo a 'construir' la forma. M'intriga la relació entre el seu caràcter tridimensional i el color, la possibilitat de 'enformar' el color. I potser la seva bona feina com a 'mestre' radiqui en el fet que els qui vàrem prendre la seva tècnica com a mitjà d'expressió, hàgim desenvolupat unes obres que, prenent en cadascuna enfocaments diferents no s'assemblen a la del mestre ni tampoc entre si.

Vam ser molts els que vam tenir l'oportunitat i el privilegi d'aprendre al Taller Collell, però crec que seria unànime la percepció d'haver après no només una tècnica ceràmica sinó una actitud cap a la feina ben feta, el valor del detall i la manualitat, i a reconèixer els valors plàstics que té tota bona obra d'art.

### Pintura expandida. La ceràmica de Josep Collell

"El ceramista que premedita un color i una forma."

J.L.Borges. *Los justos*

Josep Collell va abordar la ceràmica des d'una mirada de pintor, en certa manera s'hi va aproximar des dels marges. No es considerava plenament ceramista<sup>54</sup> perquè no havia tingut la inquietud d'investigar més enllà d'aconseguir el millor suport ceràmic sobre el qual aplicar una tècnica pròpia, la de l'engalba brunyida, i aconseguir que una àmplia paleta de color pogués aplicar-se sobre la planxa de fang com si fos un llenç. Una forma de pintura expandida a l'objecte ceràmic.

### Dibuixar

En el procés creatiu, el dibuix constituïa sempre un pas previ,

52.- Abbondanza, J. "Adiós al ceramista Josep Collell, un maestro en su arte". El País. Montevideo. Agosto de 2011.

53.- Clark, G. *Lydia Buzio. Ceramics*. 2012.p.12

54.- En referència a la entrevista de R. Peyrou.

un exercici en el qual se sumaven plaer, hàbit i necessitat. Un esborrany que passava a net a la superfície de la peça, com l'assaig que precedeix l'actuació.

Deia John Berger <sup>55</sup> que “per a l'artista dibuixar sempre és descobrir” i afegia que no només és important com a registre del que un ha vist, sinó del que el portarà a seguir veient. Una manera de descobrir i també d'anticipar. En dibuixar s'apropiava millor del volum de la peça, podia aconseguir un resultat millor d'unitat, ritme i proporció, i evitava excessives correccions sobre la seva superfície.

Recordo en Josep sempre dibuixant, petits dibuixos sobre qualsevol tipus de paper, traços d'esquemes compositius dels quals podia emergir una certa imatge reconeixible, en un procés que anava de l'abstracte al concret, de l'entramat de l'estructura a una concreció figurativa.

Tot i que la seva primera trobada amb la ceràmica l'havia portat a fer uns esbossos en què va temptejar formes ceràmiques, els dibuixos posteriors es van centrar bàsicament en la decoració de les peces. Dibuixos en què prova, tempteja i repeteix els motius amb variacions de forma o de color. Tampoc menyspreava la mirada als seus pintors predilectes -Picasso, Cézanne, Matisse, també la pintura italiana del Quattrocento, arran del seu viatge a Itàlia, o Juan Gris- per entendre les seves estratègies compositives i formals. I esbossava en petits trossets de fang com si fos sobre el paper, alguna figura o determinades pinzellades que després aplicaria a les peces definitives.

Per això la història de la seva ceràmica també és la història d'aquests passos previs. Són dibuixos que guarda, com a reserva, que es combinen i viatgen en el temps i es repeteixen, transformats, quan una determinada forma els convida. No hi ha repeticions exactes de motius, sinó variacions que serveixen per desplegar diferents recursos formals.

Aquesta era la part més important de la seva ceràmica, la de portar el dibuix a la forma tridimensional, aplicar-lo a la superfície, integrar-lo i harmonitzar-lo amb ella.

“[...] hem fet una peça gran pel compromís de què et vaig parlar, ara falta el més difícil, decorar-la”.  
(correspondència personal, 5 de gener 1980).<sup>56</sup>

Constituïa a més una actitud personal, perquè fins i tot a les cartes que enviava a la família hi havia sempre una versió primera que passava a net després.

## La forma

La tridimensionalitat de la forma ceràmica no va ser un camp d'experimentació per a Collell. Ja fos inspirant-se en les formes de la ceràmica grega, precolombina o popular, es va mantenir sempre dins els límits del contenidor clàssic que abraça un espai interior, i va aprofitar al màxim la superfície embolcallant que sovint convertia en un pla pictòric continu o bé delimitava clarament la zona del motiu a pintar. Per això abunden les obres planes, en què el volum no interfereix, plats rodons, quadrats o rectangulars, a manera de petits llenços. Configuren els seus primers temptejos a la ceràmica i també seran les obres que en major número tancaran el seu recorregut.

55.- Berger, J (2011). *Sobre el dibujo*.p.7

56.- Possiblement es referia a la seva darrera peça que, a manera de 'pentimento', va començar a polir una vegada ja cuita per a esborrar allò que no li agradava i, desestimat l'encàrrec, finalment va dedicar a Carmen.

El caràcter de peça única impregna tota la seva obra, no només les obres que no preveuen una funció determinada sinó també les peces utilitàries, els jocs de cafè, de vi, o els peus de làmpada. L'exquisidesa del seu acabat, el gust pel detall i sovint el tractament individualitzat de cada element, ja sigui mitjançant un canvi de color, o un subtil joc en la composició, donen a cada peça un complet valor d'unicitat.

Torres havia tractat la relació entre utilitat i bellesa al seu llibre *Estructura*, un text que apareix citat al programa de mà de la 136 exposició del Taller Torres-García, en què Collell exposa ceràmiques al costat de les obres de José Gurvich i Julio Mancebo .

“Sempre procedir, per fusionar utilitat i bellesa, en realitzar un objecte qualsevol, fer-ho com si es tractés d'una obra d'art: no determinar-ne la forma i el color prenent com a base la idea del que pensem realitzar, sinó al revés: donada una matèria plàstica tractar de fer un conjunt plàstic creat pel ritme i la proporció i després l'objecte [...]”

“[...] Així s'arribarà a una unitat perfecta en l'art. Per assolir aquesta finalitat, l'actitud de l'artista hauria de ser aquesta: en tractar de fer una obra bella, pensar que farà una obra útil; i a la inversa: en tractar de fer una obra útil, pensar que farà una obra bella sense finalitat útil [...]” <sup>57</sup>.

## Un recorregut

Des de 1951 Collell va participar amb obra ceràmica a les exposicions del Taller Torres-García fins a la seva clausura, i va exposar també juntament amb els seus alumnes a les del Taller Collell. Van ser exposicions col·lectives fins que el 1977 va realitzar la seva primera mostra individual de ceràmica a la Gordon Gallery de Buenos Aires. Finalment, clausurada la seva etapa ceràmica, va fer diverses exposicions individuals només amb pintures.

Ja des de les seves primeres ceràmiques als anys 50 es dibuixen tres tipus de motius que es combinen a la seva obra: el llenguatge constructiu, els motius geomètrics i els elements figuratius.

Fins els anys 70, la retícula constructiva i els símbols s'alternen amb els motius basats en la geometria, en un joc infinit de simetries, repeticions, alternances i combinacions de color, inspirats sobretot en la ceràmica precolombina o en l'art primitiu en general, a partir dels llibres que, com a bon montevidèa, anava adquirint els diumenges a la fira de Tristán Narvaja. I els elements figuratius, presentats de manera esquemàtica i ordenada, repeteixen uns motius: l'home i la dona, la casa i els arbres, el cavall, els ocells, les feines del camp; referències a un món clàssic on l'home es troba en harmonia amb la natura i els seus cicles; potser nostàlgia d'una vida al camp, a la casa de pagès que li hagués agradat habitar. La influència de Picasso vindrà a trencar la iconografia d'aquest món tranquil i ideal, i introduirà la inquietud per un dinamisme més gran en les formes i una afirmació més decidida del llenguatge pictòric.

En el recorregut que dibuixen els anys de dedicació a la ceràmica, les peces aniran augmentant en mida, la paleta de color s'ampliarà en una brillant lluminositat i els motius figuratius guanyaran un protagonisme més gran a la superfície de les seves ceràmiques.

Si bé no va deixar de pintar i acudir al Taller Torres-García, els primers anys del Taller Collell van ser anys d'una intensa

57.- Citat també al *Universalismo Constructivo. Lección 37*.p.235

investigació tècnica sobre l'engalba brunyida perquè va ser una troballa de llarg recorregut. Aconseguir una millor composició del fang i perfeccionar l'engalba, duia a Collell i a alguns dels seus primers alumnes a recórrer els voltants de Montevideo, no només al Pantanoso sinó també el rierol del Molí, junt a Punta Gorda, per trobar els millors sediments que després netejarien i tamisarien per a provar-los i utilitzar-los.

Les peces d'aquests moments són petits plats, tasses, capsetes de base quadrada o rodona, que Carmen juntament amb Norma Calvete,<sup>58</sup> les portaven per vendre a Mosca, o establiments similars on les peces es podien comercialitzar com a objectes de regal.

Els motius decoratius despleguen majoritàriament el llenguatge constructiu i els elements figuratius apareixen molt esquematitzats. La paleta de color es restringeix al del mateix fang, o es redueix a unes poques tonalitats baixes, terroses, molt a la línia de la paleta precolombina, que combina en un joc de tres o quatre colors i sovint l'esgrafiament dibuixa els motius o contorneja les formes pintades.

El mural ceràmic (cat.13), assajat en uns dibuixos previs, resumeix la voluntat d'aquest moment per reduir el motiu a pura línia i distribuir-lo ordenadament al pla del mural.

El primer encàrrec important va venir de la mà de l'arquitecte Mario Payssé Reyes. El 1953 va començar els plànols per a la seva pròpia residència i influenciat per les conferències i els escrits de Torres, va encarregar una sèrie d'obres a diferents artistes del Taller. Ja des de la seva concepció inicial, l'art estaria present a cada racó de l'habitatge, i les obres ubicades a llocs específics d'acord a l'arquitectura.<sup>59</sup> El tapís teixit per Elsa Andrada segons dibuix d'Augusto Torres presidia la sala i es veia des del pati de l'entrada on hi havia una font de maó retallat de Francisco Matto. Diversos relleus en maó del mateix Payssé i un mosaic d'Edwin Studer completaven els diferents àmbits del lloc.

En Josep farà per a ell un dels primers i més complets jocs de cafè (cat.10). 20 peces en total, amb motius constructius, que adopten a cada peça una combinació diferent en un joc de tres colors. Un conjunt on cada peça adquireix un caràcter individualitzat.

Els encàrrecs de peces utilitàries se succeeixen com el joc de cafè en blanc i negre, del 1959, a la cafetera del qual exhibeix la figura geometrizada d'un cavall, un motiu permanent a la seva obra, del qual dibuixarà nombroses versions i serà indicatiu també dels seus canvis d'estil.

## Els anys 60

Els anys 60 s'obren amb la seva participació a l'exposició del Taller Torres-García a la New School de Nova York amb un petit mural tallat. Era la primera presentació del Taller als Estats Units i els textos de G. Fonseca, J. Alpuy, Augusto Torres i Berta Luisi que acompanyaven el programa de mà, exposaven la filosofia del TTG.

Seran uns anys de producció esplèndida; d'expansió i consolidació no només del Taller Collell, sinó també de la seva obra personal. La demanda ingent de peces arran de les exposicions i els nombrosos encàrrecs li permeten depurar la tècnica i explorar amb gran versatilitat diferents llenguatges formals: des de la linealitat de l'esgrafiament, fins a una paleta de color que es va ampliant, juntament amb l'aplicació dels primers difuminats.

El llenguatge constructiu s'imposa en una gran varietat de formes, tant a les peces murals com, particularment, a les peces utilitàries: jocs de cafè, tasses per a vi, peus de làmpada. En les peces busca i acota l'espai a decorar, amb una marcada preferència per les formes troncocòniques de cos ampli que ofereixen una superfície més gran per a pintar. La diversitat en la seva aplicació queda palesa a les ceràmiques de 1962 (cat.24) i 1963 (cat.25). A la primera la forma de la qual s'inspira en els gerros amb nansa estrep de la ceràmica precolombina, el llenguatge constructiu envolta la peça en marcades franges horitzontals i culmina a la part superior contornejant la forma. Cinc colors es combinen en una paleta de primaris definida i contrastada. En un joc invers, a la segona els signes suren i s'inscriuen ordenadament a l'espai blanc de la peça. Un joc de quatre colors, en una gamma tonal baixa, exhibeix una qualitat com de pastel i evidencia les diferents qualitats que Collell anava trobant a l'aplicació de l'engalba.

Al costat del llenguatge constructiu, els motius figuratius en diferents graus d'esquematització i els patrons geomètrics omplen la superfície de les peces o bé es combinen en perfecta unitat, com a la peça de 1966 (cat.37). Les figures d'un home i una dona s'abstreuen i geometrizen al màxim, i es fonen, o més aviat semblen teixir-se, en la trama geomètrica de petits rectangles, fusionant allò abstracte i figuratiu. La memòria dels teixits precolombins, particularment de la 'cultura Huarí', fins i tot a la seva paleta de color, sembla estar present en un moment en què els seus dibuixos es reproduïen també al medi tèxtil.

La seva participació el 1964 a l'Exposició *Ceràmica i Anti-ceràmica*, organitzada al Centre de Artes y Letras del diari *El País*, juntament amb reconeguts ceramistes uruguaians marcarà la seva visibilitat i reconeixement com a ceramista. En una presentació acurada de la ceràmica com a obra d'art, més enllà de la seva funcionalitat, la mostra establia dos grups d'obres. Sota el concepte de *Anti Ceràmica* es consideraven aquelles que prenen el material com a mitjà d'expressió, entrant en el terreny escultòric i la *Ceràmica* apel·lava les que es mantenien dins del concepte bàsic del contenidor ceràmic.

L'exposició es va dissenyar com una posada en escena de les obres amb la intenció de submergir l'espectador en una actitud de contemplació. Des del programa de mà on la informació dels participants s'organitzava gràficament al voltant d'un forat circular central suggerint el moviment del torn, a l'ambientació de l'espai mitjançant una música experimental sobre els sorolls d'un taller de ceràmica, i fins i tot els cons de llum focalitzant les obres, tot confluïa en un mateix objectiu. A la crònica del diari *El País*, M.Luisa Torrents va qualificar l'exposició de memorable.<sup>60</sup>

En una carta a la família, Josep i Carmen expressen la satisfacció per l'exposició i la sorpresa per l'èxit de vendes i els encàrrecs compromesos.

"El 6 del mes passat, juntament amb sis dels principals ceramistes d'aquí vam fer una exposició que va ser tot un èxit. El dia de la inauguració va ser realment una invasió de públic i la Carmen i jo, en qüestió d'una hora, ho havíem venut tot, la gent se'ns disputava les peces fins i tot algunes que havia venut ella les tornava a vendre jo, de manera que vam armar un gran embolic. Felicitacions i elogis els que vulgueu. Sincerament crec que va agradar molt. Tot el que vaig exposar va ser seleccionat molt acuradament i quedava un conjunt de molta unitat i qualitat, ho he de reconèixer sense falsa modestia.

Aquesta mostra m'ha servit per adonar-me que he depurat veritablement tant l'ofici com la tècnica, les formes s'han afinat i la integració de la decoració amb la

58.- Entrevista de Josefina Pezzino a Norma Calvete. 2015.

59.- *Murales TTG*. Museo Gurvich. 2017. Montevideo

60.- Torrents, M.Luisa. *El arte como espectáculo*. El País, 16 de nov. de 1964.

forma va tenint més unitat. Crec que he fet un bon pas.  
“(correspondència familiar, 15 de desembre de 1964).

A partir de l'exposició l'afluència d'alumnes creix i també els encàrrecs:

“Actualment treballo amb uns 45 alumnes, dos dies per setmana, tot el que produeixo ho venc, difícilment puc guardar 4 o 5 peces i si ho aconseguixo duren pocs dies. Tinc una llista enorme d'encàrrecs, i m'han convidat a exposar en diverses sales d'exposicions.

Bé, tot aquest reconeixement ho hem aconseguit de manera callada, sense molestar ningú, sols, buscant, trobant, fracassant, aprenent, sense pensar en si algun dia seria reconegut. Sembla que aquest dia ha arribat, i per descomptat és satisfactori i recompensa, però nosaltres seguirem com quan començarem, ja és la nostra condició”, (correspondència familiar, 7 d'octubre de 1965).

El 1965 van traslladar la casa i el Taller Collell al primer pis d'una casa al carrer Juan Paullier. A partir del tancament definitiu del TTG aquest mateix any, Collell deixarà d'afegir les seves sigles a la signatura de les seves obres posteriors.

El 1967 el viatge que realitza juntament amb els seus alumnes a Perú i Bolívia representa el contacte directe, a escala real, amb l'art precolombí, que fragmentàriament havia descobert en la col·lecció Matto. En les seves cartes detalla l'impacte que li produeix la grandiositat de la naturalesa en paral·lel a la monumentalitat i precisió de l'arquitectura de Cuzco, observa també la petjada indígena, la seva pervivència en les societats respectives i en l'art, en el dramatisme de expressionista de la seva imatgeria religiosa on es fonen la tradició indígena amb el barroc espanyol. I en les ingents col·leccions dels seus museus confirma la seva admiració per la ceràmica precolombina, particularment nasca, y també els seus teixits.

A principis dels anys 70 va realitzar els últims jocs de cafè i amb ells les últimes peces decorades amb signes constructius i motius geomètrics. D'aquest moment són les tasses per a vi, individuals o com a joc, en les què juntament amb unes escenes de celebració joiosa sobre el vi, s'hi afegeixen frases escrites com a refranys (cat.48 i 49).

En les darreres peces d'aquests anys, els motius figuratius prenen més força a les seves peces. Escenes on la figura humana, home i dona, juntament amb arbres i animals componen moments tranquils que omplen tota la superfície de la peça. En la forma d'aplicar el color apareixen també els primers difuminats en una elecció cromàtica reduïda. Un bon exemple és la peça de 1969, en forma de bol, en la qual els ombrejats s'insinuen en les figures sobre el fons blanc de la peça, tenyint d'una certa atmosfera l'escena o el plat rodó (cat.47) amb un motiu similar, encara que amb un llenguatge formal diferent.

A mitjans de la dècada ja comença a aflorar amb força la influència de Picasso, l'admiració cap a la seva obra. L'esquinçament i el dramatisme de les formes del Guernica es perceben al plat amb cavall del 1964 que, en una contorsió dramàtica, omple per complet l'espai de la forma. La seva influència marcarà les primeres ceràmiques de la dècada dels 70 (cat.28).

### Altres mitjans, altres temes

L'empenta que coneix la seva ceràmica als anys 60 es completa amb la incursió en altres mitjans, com el tapís i la tècnica del coure esmalt. La gran efervescència cap a l'art aplicat que havia trobat en arribar al Taller també l'havia contagiat.

Delma Cola de Firpo teixeix un gran tapís a partir dels seus dibuixos que s'exhibeix el 1966 a *la Exposición de Artes Aplicades* al Centre Uruguaià de Promoció Cultural a Montevideo (cat.40). La traducció de la pintura al medi tèxtil continuarà amb els brodats de Carmen sobre dibuixos de Collell, també algun del mateix Torres, com ja havia realitzat el grup MACROTIMA al Taller Torres-García a partir de dibuixos del mestre.

El metall havia estat un material present al Taller ja a mitjans dels anys 40, primer en peces petites fins a obres més grans en acer i ferro aplicades a l'arquitectura. Probablement la creació del *Sótano Sur* el 1956, un taller creat pel forjador Arquivaldo Armada, juntament amb Gastón Olalde, els germans Visca i Carlos Llanos, suscités la curiositat de Collell per tastar el coure esmalt, un art del foc també, sobre el qual aplicar els seus dibuixos.

Collell va assajar primer la tècnica i el material en peces petites o combinades amb elements ceràmics, en forma de medallons i penjolls, com un exercici previ per a formats més grans. L'única obra mural de coure esmalt pren el tema de Crist a la creu envoltat de deixebles. La temàtica es repetirà en un mural ceràmic posterior (cat.46).

La temàtica religiosa recorre puntualment la seva obra i respon majoritàriament a encàrrecs. Hi conflueixen l'educació rebuda en aquella Ciutat dels Sants de la seva infància, i també l'àmplia iconografia religiosa present a la pintura occidental. El seu tractament del tema experimenta diferents solucions formals des dels dibuixos geometritzats del 58, en què sembla perviure la memòria de les imatges del Crist en Majestat romàniques presents al Museu Episcopal de Vic, fins a un tractament més naturalista. La mirada a la llarga tradició de la pintura religiosa plantejava una invitació i també un repte al pintor Collell.

Com altres membres del Taller, també aborda el format mural per a espais exteriors. En coautoría amb Manuel Otero fan el dibuix que Collell transformarà en mural ceràmic per a la casa de Mario Lorieto.

### Els anys 70

Al 1970 Collell va viatjar a Itàlia i a Espanya. Va visitar a la Toscana, Florència, Assís, Arezzo, Siena i també Roma, Ravenna i Venècia. Del diari de viatge són les cartes que va anar enviant a Carmen en què anota i comparteix les seves impressions. Els seus comentaris sobre els valors plàstics de les obres que aprecia són indicatius de les pròpies aspiracions a les seves obres. Si el viatge anterior l'havia immers en l'art precolombí, ara el pintor Collell se submergeix en la història de la pintura occidental. Admira la bellesa i l'energia de la ciutat de Roma i li impacta la força comunicativa del Moisès de Miquel Angel, però igualment li atrau la delicadesa de l'anomenat Tron Ludovisi, el bloc de marbre d'època grega tallat en baix relleu, on es representa el naixement d'Afrodita que valora per la seva serena plasticitat. El paisatge i les ciutats de la Toscana el captiven. I a mesura que visita els museus va destacant els valors que aprecia en els seus pintors preferits: observa la calidesa i entonació en l'obra de Masaccio i en la de Giotto subratlla com un delicat ombrejat li permet sortir del hieratisme romànic i dotar els seus personatges de moviment, sense perdre el sentit del ritme i de l'equilibri en els seus plans de color. Admira la lluminositat dels mosaics bizantins de Ravenna, els seus verds, i blaus i capta una Venècia on ja es palpa l'Orient. I a Arezzo, es rendeix davant la pintura de Piero della Francesca:

“És el pintor de les regles i la mida, un clàssic amb majúscula té un misteri enorme, però un misteri que surt d'una justesa en tot, de l'equilibri, del sentit de la forma, del color i la distribució de plans, tot és serè, equilibrat, i

té misteri” (correspondència amb Carmen, Arezzo 17 de juny de 1970).

Captura el viatge a Itàlia en algunes peces d'aquest mateix any i prova en una petita mostra, la tècnica, les pinzellades i la gamma de color a utilitzar. És un peça cilíndrica, nua, que li ofereix un pla pictòric continu en què els elements figuratius, arquitectures, arbres i personatges emergeixen a través d'una quadrícula subtilment esgrafiada que serveix per ordenar petits plans de color als que, a la manera puntillista, se sobreposen pinzellades en un joc de 'color sobre color' que exhibeix una paleta més àmplia, lluminosa i contrastada (cat.53).

Tot i que la peça és un homenatge a la pintura italiana del Quattrocento, els primers anys d'aquesta dècada estan dominats per la figura de Picasso.

### El pintor

La seva mirada insistent a Picasso comença a revelar una certa crisi respecte a la ceràmica i, en realitat, apunta a un replantejament de la pròpia pintura, a la necessitat de buscar un llenguatge propi, de trobar la seva pròpia veu. Comença a dibuixar-s'hi, aquell “ser cadascú el que és”, com ho va definir Torres; la necessitat d'anar més enllà dels ensenyaments del Taller que bona part dels seus integrants experimentarien en algun moment del seu recorregut artístic. En aquesta recerca, el pintor aspira a reafirmar-se, mirant i estudiant un altre pintor. S'inspira en les obres de Picasso del seu període a Antibes en les quals, atret pel Mediterrani i la seva mitologia, Picasso introdueix els motius de centaures, nimfes i faunes ballant i tocant la flauta en unes escenes de marcat hedonisme, així com el tema de la tauromàquia que desenvolupa sobretot a la ceràmica. També l'aborda Picasso des d'una mirada pictòrica i converteix la forma tridimensional en un llenç, la superfície del qual es pot expandir a les nanses o colls. Així ho plantejarà també Collell a la peça de 1974 (cat.62) on les figures femenines ocupen tot l'espai des de la base al coll arquejant-se amb la forma. Veia a Picasso la força que també apreciava a Goya, “aquell que ens va ensenyar a pintar”, deia.

La seva mirada i inspiració a la pintura de Picasso seran el pont que li permetrà ampliar la paleta de color i buscar un altre enfocament a la seva ceràmica.

La preocupació per la pròpia obra i en particular pel dibuix es fa palesa ja a mitjans dels anys 70, quan escriu:

“Intento equilibrar les limitacions i les possibilitats, i segueixo amb la pintura i el dibuix en el temps que em deixa la ceràmica. De moment, faig esbossos, idees, intents, procuro donar més força, més justesa a la construcció del dibuix mitjançant estructures i ritmes ben fermes, pretenc que tot quedi sòlid i d'una unitat sense fissures, el que em resulta més difícil de captar és que tot funcioni en relació amb la resta, que la mirada corri sense cap obstacle per la superfície del dibuix i que cada línia, en les diferents direccions i formes tingui un valor propi i allora estigui íntimament lligada al total de les altres.”

Perquè hi ha una pintura que ve de la llum, del que podem veure a causa d'un fenomen lumínic, però n'hi ha una altra que ve de tot un procés de mesuraments i relacions matemàtiques o geomètriques, i que, per venir del que és abstracte, matemàtic o geomètric, en aplicar-ho a allò figuratiu, imagina't les combinacions infinites que et permet.” (correspondència personal, 18 de maig de 1975).

La seva insistència en la construcció, en armar i mesurar l'estructura, no anul·la l'afirmació insistent a les cartes:

[...] d'ordenar allò inconscient, allò intuïtiu, d'anar cap a allò que ens arrossega intuïtivament, perquè és allà on arrenca tota la veritat de l'art, quan surt d'allò més profund d'un mateix i no té explicació, és com la translació autèntica d'un mateix a l'objecte” (correspondència personal, 31 maig 1987)

Per això la frase de Picasso “El que jo capturo contra la meua voluntat m'interessa més que les meves idees”, ocuparà un lloc preferent als prestatges del seu taller de pintura.

El 1975 van traslladar el seu habitatge i taller al carrer Durazno cantonada Yaro.

En aquest context, la celebració dels 20 anys del Taller Collell es plasma en la realització d'una sèrie de tauletes ceràmiques en què sobre un mateix format aplica un motiu decoratiu diferent a cadascuna.

La proximitat amb l'habitatge del pintor Guillermo Fernández va reforçar els seus llaços d'amistat i alhora va potenciar un intercanvi de parers sobre la pintura. És fàcil imaginar les llargues converses amb ell, l'escolta atenta i silenciosa de Josep i l'entusiasme d'un Guillermo torrencial, apassionat per transmetre, com a gran mestre que era, el seu estudi dels grans mestres, la seva capacitat per descobrir les estratègies formals amagades darrere les seves pintures. El contacte amb Guillermo es tradueix en una revisió de la pròpia obra i en uns dibuixos en què s'assagen composicions, entramats lineals allunyats dels esquemes reticulars del llenguatge constructiu.

Anys més tard, escriu:

“Després d'una llarga conversa amb Guillermo, i d'haver-ho reflexionat bé, de bona gana he esborrat un munt de quadres, res a dir, estava mal encaminat” (correspondència personal, 19 de gener de 1995).

Potser en replantejar-se la pròpia obra, s'aplicava a si mateix els consells que, el 1989, formulava en una de les cartes:

“No deixis mai de crear-te problemes, ni et facis trampes al solitari pel que fa a la ceràmica i, sobretot, autenticitat.” (correspondència personal, 11 de gener de 1989).

A partir de mitjans dels 70 els motius a les peces s'amplien, el pintor busca tot l'espai possible i reprèn temes figuratius que es tradueixen en llenguatges formals diferents.

El 1977 exposa a la Gordon Gallery de Buenos Aires. L'exposició s'anuncia com a *Pintura sobre peça ceràmica* i titula l'obra representada en el programa de mà *Ritual i banyistes*, com si fos una tela. A les peces exhibides, el llenguatge figuratiu envaeix íntegrament la seva superfície i la dimensió de les figures sembla voler escapar de la forma, en una tensió que reafirma la seva voluntat pictòrica. Seran les seves darreres ceràmiques tridimensionals.

A partir de l'exposició, la seva ceràmica es redueix a obres planes, plats rodons o quadrats, en un format i cada cop més proper a la pintura.

### Les fonts de Buenos Aires

El 1980, Mario Payssé Reyes li encarrega els plafons murals de tres fonts per a l'edifici de l'ambaixada d'Uruguai a Buenos Aires.

Als dibuixos previs assaja diferents possibilitats de color, tenint en compte el lloc on s'ubicaran i adaptant la gamma cromàtica a aquest propòsit (cat. 75,76,77).

L'encàrrec es tradueix en unes 300 rajoles, 100 per cada mural. Un treball a quatre mans que farà amb la col·laboració de la Carme. Al desembre de 1980 escriu:

“La Carme va mostrar a l'arquitecte dos dels tres projectes i va quedar tan entusiasmat que va manifestar que aquests treballs el prestigien a ell, cosa que m'alegra molt. En realitat, és la feina que m'he pres més seriosament. Sempre he fet l'esforç de ser el més objectiu possible i que les solucions vinguin del conjunt de l'obra en si i no del meu gust personal, no és una cosa fàcil, ja que el diable del conformisme sempre hi és present, cada projecte ha patit quantitat de modificacions i retocs, els he observat detall a detall, he fet innombrables canvis i combinacions fins que m'ha semblat que ja no hi havia res més a modificar.

Ara estic estudiant el projecte de la tercera font, ja tinc la idea, ara he de desenvolupar-la, i penso treballar de la mateixa manera que en les altres.

Ja hem preparat la pasta per a les rajoles, unes 100 per a cada font, i he començat a fer els motlles per tallar-les, ja que són diferents per a cadascuna.” (correspondència personal, 7 de desembre de 1980).

Els motius figuratius es tradueixen en un llenguatge formal de rotunda simplicitat. Els colors es redueixen a gammes de dos, tres, màxim quatre colors i s'apliquen de forma plana, amb algun subtil difuminat. El seu efecte com a murals desplega una sintètica unitat. Seran definitivament l'enllaç amb la seva obra ceràmica posterior i finalment amb la pintura.

L'any següent, un cop col·locades, manifesta:

“Vistes al seu lloc i en posició vertical, imposen respecte, crec que la composició és sòlida i el conjunt queda ben equilibrat. Quan es fa alguna cosa per a un lloc determinat, és allà on es valida el resultat. I estic content. Però el més important és que com a murals queden com a tals, no són quadres ampliats, sinó que són pensats per a allò que han de servir i el resultat està aconseguit.” (correspondència personal, 30 d'agost 1981).

Després dels murals, va abandonant la seva dedicació a la ceràmica. A partir d'aquest moment els dibuixos es multipliquen i la seva ceràmica es redueix al format rectangular de les rajoles que ell mateix emmarca com si fossin autèntics quadres.

A l'agost de 1983 escriu:

“Fa molt de temps que no faig peces. Des que vaig fer els murals per a les fonts de l'ambaixada vaig desistir dels volums per dedicar-me a les rajoles; vaig descobrir que s'ajustava millor al meu gust i sentir perquè m'acostava més als problemes de la pintura, perquè pintar sobre ceràmica no és el mateix que pintar a l'oli; la tècnica i els materials em limitaven, l'expressió queda massa supeditada a allò que el material et permet fer i el resultat no és directe; la última paraula la té el forn i pel que fa al color et pot canviar la idea original. Ho miro des del punt de vista de la pintura que és el que sempre he mantingut en adoptar i investigar la tècnica de la nostra ceràmica, però si fins ara m'havia servit, ara trobo que em limita. Vull anar més enllà i per això he tornat a agafar la paleta i els olis i he començat a pintar una altra

vegada i, t'he de dir, que estic molt entusiasmat, donat que a poc a poc potser pugui arribar a descobrir la meua personalitat.

Si bé el TTG ens va ensenyar un bon camí, com tota escola a la llarga també et limita, t'encaixona, i pots caure a treballar només per receptes; és clar que cadascú ha de fer el seu propi estil segons el propi sentir i concepte i, justament aprofitant el bo i concret que vam aprendre al Taller, vull intentar si, amb el que pugui posar de part meua, aquest estil aflora. Penso que tinc alguna cosa a dir, sento que puc arribar a expressar-me pels meus propis mitjans. També sé que no serà fàcil i menys per a mi que m'arrossega poderosament l'obra de Picasso, però penso que, si de moment caic en la seva influència, estant atent puc anar decantant allò que em ve de fora per quedar-me només amb tot allò que és meu; ho he d'aconseguir treballant molt i estic no només disposat a fer-ho, sinó que sento la necessitat d'acceptar aquest repte” (correspondència personal, 13 d'agost de 1983).

El desembre de 1985 va clausurar el Taller Collell per dedicar-se a la pintura. Remodela l'antic taller de ceràmica perquè la pintura habiti tot l'espai. Les frases d'artistes que admirava –Cézanne, Picasso o Matisse– aniran apareixent en forma de petites notes penjades als prestatges del seu nou taller:

“Allò que capturo contra la meua voluntat, m'interessa més que les meves idees” (Picasso).

“Tot consisteix en trobar l'expressió d'allò que un sent, en organitzar les sensacions dintre d'una estètica personal.” (Cézanne).

“Qui realment te coses que dir, està empès per una emoció que el porta a fer la seva obra.” (Matisse).

El paper que la seva ceràmica havia exercit en el marc del Taller ho va expressar així Guillermo Fernández, fent-se ressò de l'opinió generalitzada entre els seus integrants:

[...] Jo diria que va ser una de les coses de més èxit que hi va haver al Taller Torres-García.com a aportació. Ell va inventar una manera de fer les formes, de fer servir el color, va armar una paleta immensa, va aconseguir que el que anava al forn donés exactament amb el que ell volia.”<sup>61</sup>

A partir d'aquest moment s'inicia un període nou i paradoxal alhora, perquè l'escomet com si fos un territori encara per descobrir quan mai no havia deixat de pintar. Reprèn els temes tradicionals de la pintura: el bodegó, el paisatge, la figura, que basteix sobre una estructura que li permet sintetitzar el motiu i allunyar-lo d'allò imitatiu.

Sempre va manifestar que l'artista ha de mantenir un cert punt d'ignorància o d'ingenuïtat en abordar la seva obra en una actitud d'aprenentatge permanent. I en aquesta nova etapa creativa, l'entusiasme i també els dubtes, es manifesten amb nua honestat a les seves cartes o a les notes que a mode de reflexions en veu alta penja als prestatges del taller o acompanyen de vegades amb marcada ironia alguns dels seus dibuixos, com quan parafraseja a Goya.

“La pintura es quelcom on no pots ficar-t-hi a mitges, pintar es quelcom complex i intemporal, o ets dins o fora, sense

61.- Fernández, G (2000). *Josep Collell es único*. Montevideo. El País. 8 de desembre

cap altra alternativa i, si hi ets, es per sempre, sempre, sempre, cada dia, cada hora, cada minut, cada segon, sempre, sempre... sigui amb els pinzells a la mà o rumiant sobre els problemes que a cada minut et planteja...” (correspondència personal, 4 de desembre de 1983).

“[...] Encara em deixo portar inconscientment per l'imitatiu. Tot i que reconec que he guanyat en una millor entonació i he millorat en allò plàstic, no em passa el mateix a aconseguir l'abstracte; semblaria que estic incapacitat per passar del tema a la forma i al final sobresurt el tema i sé que no ha de ser així, i aquest problema em porta a haver de lluitar, no hi ha escapatori, és una lluita del racional amb l'innat i així... ; Josep, perquè t'hi ficaves ! [...]” (correspondència personal, 14 de setembre 86).

Penjada en un dels prestatges del seu taller, la nota de l'escriptor català Josep Pla, havia d'actuar com a recordatori i advertiment oportú. “El tema en pintura serà un simple punt de partida, un pretext inicial subordinat constantment a les exigències de la plàstica”.

“[...] Des de la primera línia ja estic emocionat. De vegades els pintors fan literatura dient que s'inspiren perquè han vist els núvols. No, el que t'ha d'emocionar és com una línia fa viure una altra, l'entonació entre un color i un altre. La pintura és un misteri: a més del que un pot aportar, té una vida pròpia.”<sup>62</sup>

En un dels seus darrers dibuixos es llegeix “Un sap més o menys fins on s'arriba a la pintura, el que no sap molt bé és com”.

Les darreres exposicions presentant pintures van ser il·lusionants i encoratjadores per a ell perquè va poder fer una selecció d'obres que el satisfia. Vam exposar junts a la Galeria Susany de Vic el 1994, el darrer retrobament amb la seva ciutat natal. L'any següent va exposar a la Galeria Montcada de Barcelona, el 1999 al Museu Mazzoni de Maldonado, i finalment a la Sala Figari del Ministerio de Relaciones Exteriores el 2001, el pròleg del qual s'obre amb una nota de l'amic Guillermo Fernández en què destaca la relació entre el pintor i el ceramista, dos vasos comunicants en estreta relació per a “una obra sòbria i sintètica”<sup>63</sup>. En realitat, la cruïlla entre pintura i ceràmica havia nodrit ambdues: la visió pictòrica el va acompanyar en el viatge tècnic i conceptual cap a la ceràmica, mentre que ella el va conduir a una sempre anhelada síntesi formal.

El seu caràcter reservat i discret el va mantenir en un perfil baix, particularment en els darrers anys després de clausurar el taller de ceràmica. Lluny de la pressió per vendre, li importava i agraià l'opinió dels amics pintors sobre la seva obra, encara que s'estimava més dosificar els elogis i deixar que fos el temps l'autèntic jutge. Ell mateix trigava a afegir 'propietat' a les obres que considerava millor aconseguides o les esborrava com va fer amb algunes de les presentades en la seva darrera exposició a la Sala Figari. Compromès sempre amb un treball que construïa amb lentitud i rigor, no es considerava dotat de gran talent perquè detectava amb esmolada, i potser excessiva, autocrítica els punts febles de la seva pintura, la seva tendència a allò imitatiu i reconeixia el seu esforç per portar-lo a la abstracció. Coneixia bé els seus límits i lluitava per traspassar-los, encara que potser com George Braque afirmava: “El progrés en art no consisteix a ampliar-ne els límits, sinó a conèixer-los millor”<sup>64</sup>.

En un últim comentari sobre la seva pintura manifestava “pinto, però esborro més”, mentre els seus dibuixos seguien creixent en nombre, cada cop més petits en dimensió, més immediats, en un assaig constant.

Seguint un camí invers al que va portar un jove Joaquim Torres-García a emigrar amb la seva família des de Montevideo a Mataró per descobrir a Barcelona la seva vocació pictòrica, Josep Collell va arribar a Uruguai des de Catalunya havent-se iniciat ja a la pintura i el seu ingrés al Taller Torres-García el va convertir en millor pintor i excel·lent ceramista. A la seva obra va redefinir i ampliar la tradició de l'engalba brunyida, la tècnica pròpia de la ceràmica precolombina, i la va transformar en un mitjà a partir del qual abordar una estètica pròpia que la influència de Picasso va situar en una òrbita mediterrània, per la seva temàtica i per una àmplia, càlida i lluminosa paleta de color. Per això, dos mons hi cohabitaven: la tradició ameríndia i la figurativa mediterrània, en una fusió singular i única.

Com a “ceramista que premedita un color i una forma”, la seva obra va cristal·litzar en una ceràmica esplèndida. En la tasca creativa com a artista, la seva actitud modesta, sintonitzava amb la sinceritat del mateix Braque quan afirmava “No obro com vull, sinó com puc”. Si bé a tot artista te sempre la secreta esperança de poder arribar a obrar com vol, celebrem que, en contemplar la seva obra, també ell ho aconseguís.

**Carme Collell Blanco**  
Vic, 2024

62.- Ferrer, M.A. Entrevista. *Ausona*. 5 de maig. 1994.p.18

63.- Fernández, G (2001). *Josep Collell*. Sala Figari. Ministerio de Relaciones Exteriores.

64.- Braque.G (2001). *El día y la noche*. Barcelona. Acantilado.

## Cronologia

**Josep Collell Rosell**, va néixer un 18 de juliol de 1920 a Vic, ciutat de la Catalunya interior a la província de Barcelona. Fill de Lluís Collell i Antonia Rosell, va ser el gran dels seus germans Santiago i Montserrat.

La seva infància va transcórrer entre els patrons de la sastreria familiar i la seva primera formació al col·legi públic de l'Espanya Republicana.

S'inicià en el dibuix a l'Escola Municipal de Dibuix de Vic on impartia classes Lluçà Costa, oncle matern, dibuixant, il·lustrador i sobretot pintor muralista de temàtica religiosa.

### 1935

Va aprendre l'ofici de torner mecànic a la casa Canals Valls de Vic

### 1936

En esclatar la Guerra Civil Espanyola va començar a treballar a la torneria metal·lúrgica Casa Prats, col·lectivitzada i annexada al Ministeri de la Guerra del govern de la República.

### 1939

Va ser militaritzat i va formar part de l'anomenada Quinta del Biberó, l'última lleva republicana que, des de l'abril del 1938 i davant l'avenç de l'exèrcit franquista, reclutava també els joves nascuts el 1920. No va arribar a anar al front, perquè la retirada republicana i la victòria de l'exèrcit de Franco era ja imminent.

### 1939-44

Des del 1939 fins al 1944 va haver de fer el servei militar obligatori. Van ser cinc llargs anys que deixarien una forta empremta antimilitarista a la seva vida.

### 1944

Va reprendre el seu treball com a torner mecànic als Tallers Planella, i va reiniciar també la seva afició a la pintura.

### 1945

Va realitzar la primera exposició col·lectiva com a membre de l'Associació d'Artistes de Vich, una agrupació creada aquest mateix any i formada bàsicament per alumnes de l'Escola Municipal de Dibuix.

### 1946

Al febrer va tenir lloc el *I Salón de los 8* grup de joves pintors que freqüentaven l'Escola Municipal de Dibuix i les tertúlies del bar La Granja de Vic.

Josep es va unir al grup al *II Salón de los 8* en substituir un dels artistes fundadors.

### 1947

Va participar al *III Saló dels 8*.

### 1948

Va prendre part al *IV Saló de los 8*.

### 1949

Albert Collell, oncle patern i dominic destinat a l'Uruguai, va visitar Vic i en veure la precarietat econòmica del moment es va oferir a fer els tràmits perquè pogués emigrar a l'Uruguai.

El 21 de desembre es va embarcar a Barcelona amb destinació a Montevideo, via Buenos Aires. Va deixar a Vic Carmen Cano, la seva promesa.

### 1950

Va arribar a Montevideo el 10 de gener de 1950, allotjant-se al carrer Carapé, 2266

Va començar a treballar com a torner mecànic, però va mantenir

viu l'interès per contactar amb gent que compartís la seva inquietud per la pintura.

Va ingressar al Taller Torres-Garcia (TTG) com a alumne de Julio Alpay. Van compartir apartament al carrer Nicaragua 2306.

Tot i que el seu aprenentatge inicial es va desenvolupar al terreny de la pintura, l'orientació del TTG de traslladar el concepte d'art constructiu a l'àmbit de l'art aplicat el va portar a la ceràmica. S'hi va iniciar juntament amb alumnes del TTG, Gonzalo Fonseca, Antoni Pezzino, Carles Maria Martínez, Rodolfo Visca, Hugo Giovanetti.

### 1951

Participa a la 55<sup>a</sup> *Exposició de pintores del TTG* que va tenir lloc a la Universitat de Santiago de Xile. La mostra es va exhibir després al consolat de Lisboa.

A la 56<sup>a</sup> *exposició del TTG* mostra les seves primeres ceràmiques, juntament amb les de Carlos

M. Martínez i A. Pezzino, i pintures de J. Gurchich, F. Matto, i H. Torres. Va ser inaugurada el 2 d'octubre a Amics de l'Art.

### 1952

Va participar amb 2 dibuixos a *Cuadernos núm. 1 del TTG. 30 dibujos constructivos* integrat per 12 reproduccions en negre i 18 en color, publicat pel TTG i editat el 30 de juny pel Departamento de Impresiones de C.U.F.

Va il·lustrar els programes 123 i 125 de Cine Club, corresponents a juliol i octubre de 1952 respectivament.

Va participar a la 58<sup>a</sup> *exposició del TTG* que es va celebrar a l'Ateneu de Montevideo durant els mesos de juliol i agost amb la finalitat de demanar fons per a la creació del Museu Torres-García. El catàleg, editat per Publicaciones del TTG va ser prologat per Esther de Cáceres, alumna directa del mestre.

Va formar part també a la 59<sup>a</sup> i 61<sup>a</sup> *exposició del TTG* que van tenir lloc a l'Ateneu, el 19 d'agost i el 17 d'octubre respectivament

El 2 de juny, a Vic, Carmen Cano va contreure matrimoni per poders amb Santiago, el germà de Josep, que va actuar en representació seva.

L'1 d'agost, Roberto Sapriza va signar l'article "*El Cristo de Collell. La locura de la pintura*" a la secció de Lletres i Arts del diari *El Bien Público* de Montevideo.

### 1953

El 20 d'abril Carmen Cano es va reunir amb Josep a Montevideo.

6 pintures de la seva etapa a Vic van ser presentades pel seu germà Santiago al *V Salón de los 8*, la seva darrera exposició amb el grup.

Va participar al concurs intern del TTG per a l'elaboració d'un vitrall amb destinació a un sepulcre a la ciutat d'Artigas. Encarregat per l'arquitecte C. Zunin Padilla, es van presentar 30 projectes. El jurat presidit per l'arquitecte Mario Payssé Reyes, i integrat pels arquitectes W. Chappe, i J. Luis San Vicente i els crítics Guido Castillo i Roberto Sapriza van seleccionar els projectes de H. Torres, J. Collell, A. Pezzino, J. Gurchich i Elsa Andrada, que va ser la guanyadora.

Va exposar a la 62<sup>a</sup> *exposició del TTG, Pintura i Arte Constructivo*. Al catàleg s'anunciava la conferència que Guido Castillo faria el 5 dia de novembre.

Va formar part també de la 64<sup>a</sup> *exposició del TTG*. Pintura i art constructiu, presentada el 28 de juliol a l'Ateneu de Montevideo.

M. Payssé Reyes inicia els plànols per a la seva pròpia residència a Carrasco. La seva vinculació amb el TTG farà que en Josep rebí l'encàrrec d'un joc de te.

**1955**

Josep i Carmen van crear el Taller Collell de Ceràmica. Se'ls va brindar l'oportunitat d'ubicar-lo al recent creat Museu Torres-García, un local cedit per la Intendència Municipal de Montevideo ubicat a l'Avda. 18 de juliol i Sierra, 1903. Va ser també el seu habitatge, exercint la funció de guardes del Museu.

Va exposar a la 79<sup>a</sup> *exposició del TTG*, juntament amb Emín Fernández i Edwin Studer.

**1956**

Va participar a les 99<sup>a</sup> *exposició del TTG* presentada al Saló de la Comissió Nacional de Belles Arts entre el 12 i el 24 de juny.

Va prendre part també a la 100<sup>a</sup> *exposició* del TTG inaugurada al Subte Municipal de Montevideo el 28 de juliol.

**1957**

Josep i Carmen van traslladar el seu domicili i taller al nou Museu Torres-García, al carrer Constituent, 1461.

**1958**

Josep va col·laborar a la formació del Taller d'Arts Plàstiques de Maldonado, on va impartir classes de ceràmica.

**1959**

Va ensenyar gratuïtament ceràmica durant dos mesos a l'Escola Rural de Tres Illes, Cerro Largo

Primera exposició del Taller Collell a la ciutat de Maldonado.

**1960**

Al desembre va participar a la 136<sup>a</sup> *exposició del TTG* juntament amb J. Gurvich i Julio Mancebo a la Galeria Americana de Montevideo.

Va presentar un petit relleu ceràmic a l'exposició *The New School Presents: Taller Torres García*, a The New School Art Center de Nova York.

**1961**

Al juny va viatjar amb Carmen a Espanya i va aprendre la tècnica de l'esmalt sobre coure.

Van visitar el Museu del Prado, Toledo i Segòvia.

**1962**

A l'abril es va anunciar la clausura del TTG a l'article "El TTG formula puntualitzacions sobre seu tancament", aparegut al diari El País de Montevideo.

Va començar a fer classes al Taller d'Arts Plàstiques de Rocha.

**1963**

Un dels seus dibuixos apareguts al Quadern n<sup>o</sup>1 del TTG. 30 *dibuixos constructius* va ser portada del llibre *Cuando gobiernen las mujeres* de Juan Alcides Plaza, publicat per l'Editorial Iguazú de Buenos Aires.

**1964**

Va exposar amb el Taller Collell de Rocha a Montevideo.

Va participar a l'exposició *Cerámica i Anti cerámica* al Centre d'Arts i Lletres del diari El País, juntament amb els ceramistes Jorge Abbondanza, Carles Caffera, Josep Collell, Marc Lopez Lomba, Jaume Nowinsky Duncan Quintela i Enrique Silveira.

L'exposició va tenir una repercussió important en l'escena artística de Montevideo. Per a Josep va representar la seva consolidació i reconeixement com a ceramista.

**1965**

El Taller Collell es va traslladar a Juan Paullier, 1691.

En coautoria amb l'amic pintor Manuel Otero va realitzar l'esbós d'un mural per a la llavors casa-taller de Mario Lorigo, projectada per l'arquitecte Ernesto Leborgne al carrer Horacio Quiroga 6045, a Carrasco, Montevideo.

Va participar a la *Primera Bienal Internacional de Artes Aplicadas* de Punta de l'Est. Montevideo.

Va exposar amb els seus alumnes al Centre d'Arts i Lletres de Salt.

**1966**

Va prendre al seu càrrec per un any les classes de ceràmica al Museu Departamental de Sant Josep.

Del 16 al 28 de febrer va participar juntament amb Julio Mancebo i Delma Cola de Firpo a la *Exposició de Artes Aplicadas* al Centre Uruguaià de Promoció Cultural a Montevideo.

Juntament amb els ceramistes J. Abbondanza, Carlos Caffera, Marcos López Lomba, Jaume Nowinski, Duncan Quintela, Enric Silveira, Emma Signorino va participar al *Salón de Cerámica* que es va inaugurar el 6 de juny a Amigos del Arte.

Va exposar ceràmiques a Amigos del Arte. Les obres presentades inclouen pintures donades per pintors nacionals i es van subhastar posteriorment per demanar fons amb destinació al viatge d'estudis que el Taller Collell projectava a Perú i Bolívia.

El 14 de novembre va participar en una exposició-remat de pintura i ceràmica als salons del Jockey Club amb alumnes del Taller Collell que viatjarien a Perú i Bolívia.

Les obres van estar exposades fins a la subhasta, el dia 18 de novembre.

**1967**

Va viatjar amb els seus alumnes al Perú i Bolívia.

Del 22 de desembre al 10 de gener el Taller Collell va exposar a Amigos del Arte. Montevideo.

**1968**

Va exposar amb el Taller Collell al Liceu de Chuy. Uruguai.

Va participar a l'exposició *Artesania Uruguaya* organitzada pel Departament Cultural del Banc de la Caixa Obrera. Montevideo.

**1969**

Va participar a l'exposició d'Artesania a "Studio A". Montevideo

Va col·laborar a la mostra d'artesanía del Departament Cultural del Banc La Caja Obrera. Montevideo.

Va exposar amb els seus alumnes al liceu de Chuy i a Amigos del Arte. Montevideo.

**1970**

Va exposar ceràmica a la mostra *Exposición de Artistas Uruguayos* amb motiu del VI Congrés Llatinoamericà de Psicoteràpia de Grup. Galeria Rio de la Plata. Montevideo.

Va participar al *XIII Salón de Cerámica Artística*. Centre d'Art Ceràmic de Buenos Aires, afavorit pel Ministeri de Cultura de la República Argentina.

El Centre d' Art Ceràmic de Buenos Aires li va concedir un diploma honorífic.

Al maig va viatjar a Vic i després a Itàlia. Va visitar Roma, Assís, Arezzo, Florència, Siena, Venècia i Ravena. A les seves cartes a Carmen des d'Itàlia, es mostra impactat pels grans artistes del Quattrocento i Cinquecento.

Possiblement visités a Barcelona el Museu Picasso que s'havia inaugurat el 1963.

**1973**

Va exposar amb el Taller Collell al *Centre Uruguayo* de Mercedes.

**1974-75**

Va participar a l'exposició *7 Artistas del Uruguay* juntament amb G. Fernandez, M.Lorigo, Walter Delioti, Manuel Otero, Carlos Llanos

i Jaime Alaluf a Melo, Salto a la Lliga del Foment i Centre d'Arts i Lletres de Punta del Este. Montevideo.

#### 1976

Josep i Carmen es van traslladar la que seria la seva definitiva casa i taller a Durazno 1797, cantonada Yaro. El veïnatge amb el pintor Guillermo Fernández enfortirà una amistat que us conduirà a la idea de reprendre la pintura sobre llenç i a la recerca d'un llenguatge pictòric propi.

#### 1977

Va exposar ceràmiques a la Gordon Gallery de Buenos Aires. L'exposició es va anunciar com a '*Pintura sobre ceràmica*'.

#### 1980

L'arquitecte Mario Payssé Reyes li va encarregar els panells ceràmics per a tres fonts per a l'Ambaixada de l'Uruguai a Buenos Aires. Va treballar un any en la realització. L'encàrrec va marcar un punt de retorn definitiu a la pintura sobre llenç

#### 1982

Va viatjar a Vic i Barcelona. Va visitar el Museu Nacional d'Art de Catalunya i la Fundació Miró.

Va participar amb el Taller Collell a *la Expo Artesania Nacional*, organitzat per la UNESCO al Subte Municipal Montevideo.

#### 1985

El Josep va tancar definitivament el Taller Collell per dedicar-se en exclusivitat a la pintura. El TC va continuar a través de la seva esposa Carmen i Josefina Pezzino, la seva fillola i alumna.

#### 1986

Va participar a la "*Primer Encuentro Nacional de Ceramistas*" a l'Associació Cristiana de Joves, Montevideo.

Es van exposar pintures de la seva etapa a Vic a l'exposició retrospectiva "*Els 8. 1946-58*" celebrada a Escola d'Arts i Oficis de Vic.

#### 1991

Va participar com a artista convidat a l'exposició *Pintures i ceràmiques. Presència catalana amb motiu de la 2a trobada cultural dels Casals Catalans del Sud d'Amèrica*, organitzada pel Casal Català de Montevideo a l'Auditori Dr. Carlos Vas Ferreira de la Biblioteca Nacional de Montevideo.

#### 1994

Va viatjar amb la seva dona a Vic, en què seria el seu últim viatge a Espanya.

Va exposar pintures a la Galeria Susany de Vic, juntament amb ceràmiques de la seva neboda i alumna Carme Collell.

#### 1998

Va exposar pintures a la Galeria Montcada de Barcelona.

#### 1999

Va presentar pintures al Museu Regional Mazzoni de Maldonado, Uruguai.

#### 2001

Va exposar pintures a la Sala Figari del Ministeri de Relacions Exteriors.

La Fundació Lolita Rubial li va atorgar, a la ciutat de Mines, el premi Morosoli per la seva destacable aportació a la cultura uruguaiana.

#### 2003

Va participar amb ceràmiques a l'exposició *Constructivos Quotidianos* a la Galeria de la Badia, una mostra de ceràmiques, fustes, i arts aplicades del TTG. Montevideo.

#### 2006

Va prestar ceràmiques per a l'exposició *Imaginaris Prehispanicos: 1870-1970* que es va celebrar entre el 7 d'octubre i el 30 de desembre al Museu d'Art Precolombí i Indígena de Montevideo.

Es van exhibir ceràmiques seves juntament amb les dels seus alumnes, Ilda Parrillo i Hulda L.G. d'Irisarri a la mostra *Resonancias Constructivas*. Galeria Teixiria Loppacher. Punta del Este. Montevideo.

#### 2008

Organitzat pel Col·lectiu Ceràmica Uruguai va rebre l'homenatge *Rescaet de la memòria ceràmica en el Uruguay*, juntament amb Marco López Lomba, Tomàs Cacheiro, Eva Díaz, i José Gurvich, que es va plasmar en la publicació del mateix nom.

#### 2010

Va participar amb pintures de la seva etapa a Vic i ceràmiques del seu període constructiu a l'exposició *Art Vic, 1780-1980* al Museu de l'Art de la Pell, del 15 d'abril al 19 de juny. Vic.

#### 2011

Va morir el 21 de juliol a Montevideo.

La seva esposa Carmen va morir l'11 de desembre.

#### 2014-15

Es van exposar ceràmiques de Josep a la mostra *La Constelación del Sur.TTG*. Galeria de les Misiones, Montevideo.

#### 2015

Al desembre, Josefina Pezzino obre el Museu Casa Collell amb l'objectiu de difondre'n l'obra. Emplaçat on fos casa i taller de Josep i Carmen, s'hi exhibeix part de l'obra de Josep Collell com també obres d'altres artistes de l'Escola del Sud. És a més aula i taller de la ceramista Josefina Pezzino on imparteix classes i elabora ceràmica seguint els lineaments del seu mestre Collell a més d'altres tècniques.

#### 2016

*Under the influence*. Es van mostrar ceràmiques de Josep, juntament amb les de la seva alumna Lydia Buzio, en una exposició col·lectiva a la Cecília de Torres Gallery de Nova York.

#### 2022/2023

*El Maestro y los compañeros del Taller Torres-García*. Museu Gurvich i Museu Històric Cabildo. Montevideo.

#### 2023/24

*Antes de América. Fonts originàries de la cultura moderna*. Fundació March. Madrid, 2023.

*Josep Collell. Pintor Ceramista Maestro*. Exposició antològica. MNAV. 4 de juliol-6 d'octubre.

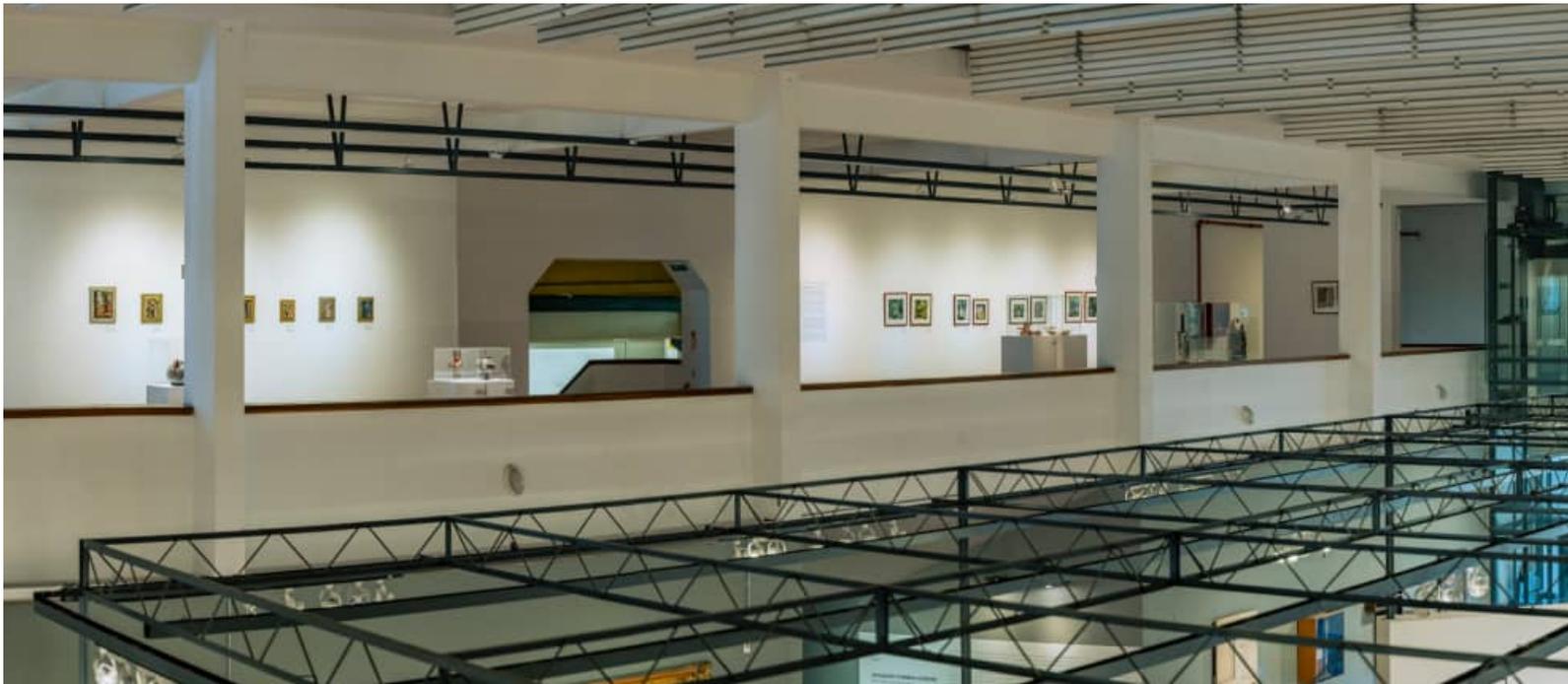


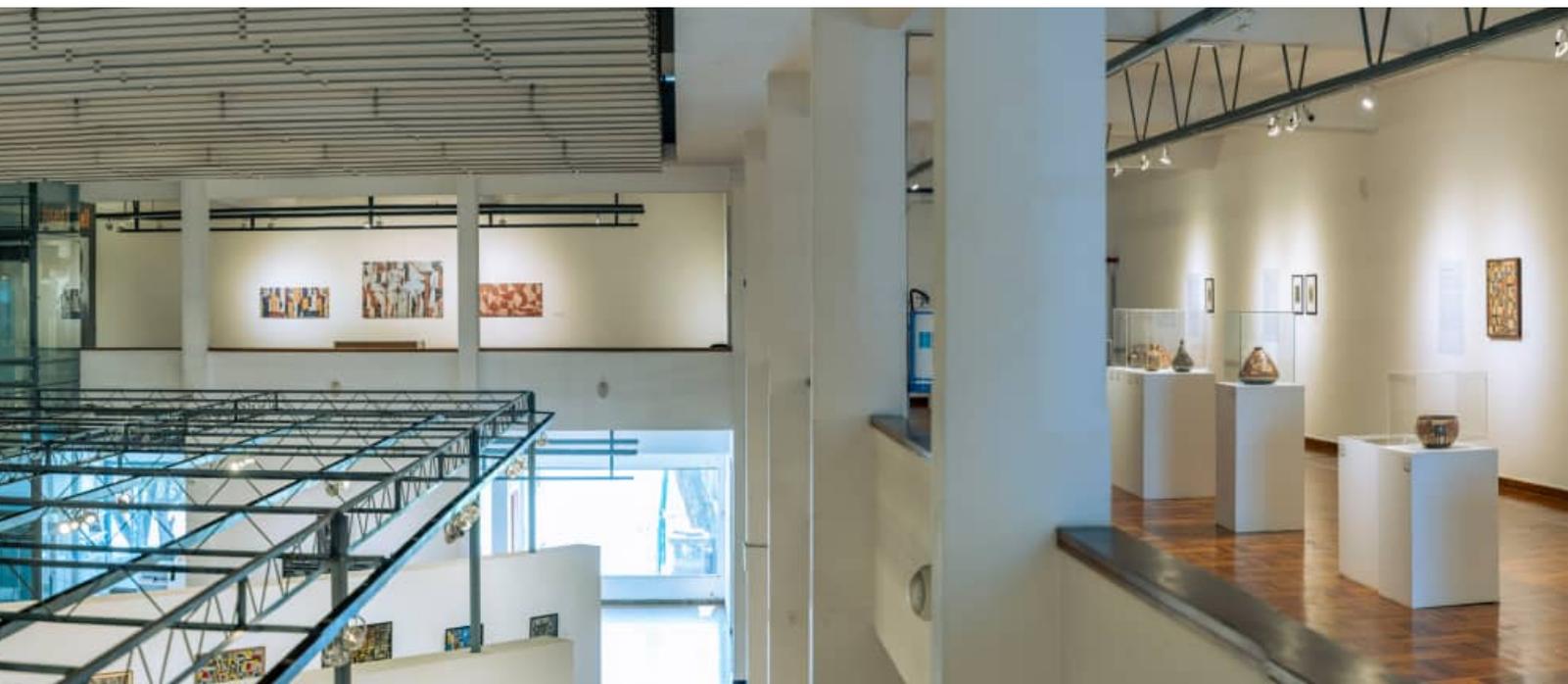














"Aquí empieza y termina todo." J. Collell, 1976.

Carme Collell Blanco y Josefina Pezzino  
agradecen y dedican este libro  
a la memoria de Josep Collell y Carmen Cano.



