



Extrait du Artelogie



<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article318>

Maria Lúcia Bastos Kern

Joaquín Torres-García : a arte como lugar da utopia e do mito

- Numéro 6 - Reprises -

Date de mise en ligne : jeudi 19 juin 2014

Artelogie

"A atividade criativa do homem se situa como um dos meios de controle do sentido, e por consequência uma das condições de sua liberdade." Philippe Sers

'Tinha que ordenar esse mundo que agora, parecia um caos.' Torres-García

O artista moderno, ao aspirar revolucionar os sentidos de arte e de mundo, enfrenta a necessidade de criação da obra autônoma, independente da literatura e das representações naturalistas, com objetivo de elaborar novas linguagens formais e meios expressivos. Consciente de seu papel como agente social e de sua liberdade, ele faz experimentações e vivencia um processo conflituoso e solitário, para transgredir o convencional, criar formas, que julga puras, e seus princípios para submetê-los à sociedade, como portadores de verdade e de conteúdo universal. A obra é concebida como conhecimento e testemunho das etapas de pesquisa, juntamente, com os textos explicativos, que evidenciam os questionamentos, as reflexões e as experiências vivenciadas pelos artistas que investem em novos projetos com propósitos éticos. Eles planejam o futuro ao acreditarem que a arte tem a potencialidade de transformar o mundo moderno, conturbado por permanentes crises, e repor a ordem.

O Construtivismo de Torres-García integra-se nessa projeção utópica motivada por uma personalidade inquieta e idealista, inconformada com o materialismo e a ausência de espiritualidade. A nova prática artística começa no momento em que vive em Paris (1926-32), após longos períodos de pesquisas e de indagações. As suas obras e textos reflexivos revelam o percurso exploratório efetuado para construção de uma arte, programada para se tornar acontecimento e mecanismo de intervenção social.

As experimentações são efetuadas em desenhos, pinturas, objetos tridimensionais e pequenos livros, nos quais ele expressa, por meio de pictografias, suas reflexões a respeito do próprio processo de criação. Essas atividades são concomitantes e iniciadas durante a sua estadia em Barcelona (1892-1920), apesar de a historiografia ter enfatizado o contato em Paris com Theo Van Doesburg (1928) e Piet Mondrian (1929) como motivador das mudanças de sua linguagem. Esses artistas são importantes para o amadurecimento de suas pesquisas, mas não é possível ignorar o processo anterior de elaboração prática e de formulação de conceitos.

Algumas ideias norteadoras do Construtivismo são concebidas antes das mudanças de sua obra e da criação dos brinquedos (1917) para a indústria. [1] Esses objetos tridimensionais são construídos por formas sintéticas, em madeira policromada, enquanto os desenhos e as pinturas revelam a utilização de conceitos, tais como estrutura e plasticidade, oriundos da concepção de autonomia da arte, da forma e da cor como valores próprios (*Notes d'Art* 1913). A pintura começa a se transformar a partir de 1916, quando acentua o desenho geométrico e configura o espaço, reduzindo-o às figuras e aos planos em movimentos, sugeridos pelo dinamismo da vida moderna na cidade.

Essas mudanças se produzem depois de um período em que Torres-García se vincula ao programa nacionalista de Eugenio D'Ors, o *Novecentismo* (1906), porém com um projeto estético próprio, o Mediterraneísmo, [2] direcionado ao resgate das raízes culturais greco-romanas da Catalunha. Ele executa grandes pinturas murais para o palácio governamental e retoma recursos artesanais e técnicas de afresco em desuso, que são utilizados para representações de alegorias de caráter universal, porém com intenções de conectar com a cultura e a paisagem locais. [3] Nesse momento, a sua pintura expressa ainda as singularidades dos costumes e das atividades econômicas, cujas formas sintéticas de cores intensas transcendem a realidade e são dotadas de certos arcaísmos originados pelas pesquisas efetuadas nos afrescos da antiguidade e do quatrocento florentino. A admiração pela

obra de Puvis de Chavannes também o estimula à síntese formal e à simplicidade primitiva, porém sem deixar de consagrar os valores intemporais clássicos e a ordem em oposição à desordem, que acredita reinar nas artes e na civilização modernas. [4] A retórica presente nos murais oficiais evidencia o exemplo de um passado idealizado para a nova Catalunha e a convicção de que o artista é um homem superior que percebe o mundo com maior clareza. [5]

Apesar da conotação ideológica e de fins éticos, a sua pintura é realizada após uma série de estudos e sempre acompanhada pela publicação de textos reflexivos e por trabalhos decorativos e gráficos para revistas e cartazes. A pluralidade de atividades, o recorrente questionamento relativo às suas práticas e à arte moderna, bem como a insatisfação com a política catalã possibilitam a Torres-García dar um novo rumo à sua obra e ao processo de pesquisa. [6]

A cidade o fascina e proporciona novas percepções a respeito das noções de espaço e tempo. Torres-García é sensível aos signos modernos, à velocidade e ao fluxo incessante das mudanças em Barcelona [7] e, depois, em Nova Iorque (1920-22) e Paris (1926-32). A publicidade, a arquitetura, a multidão, os luminosos, os meios de transporte, o relógio compõem as pinturas e os desenhos, cujas formas, de colorido intenso, são fragmentadas, sobrepostas e dispostas num movimento simultâneo. Elas são, muitas vezes, articuladas por retículas que compõem a estrutura geométrica, pela introdução de palavras e números, em caixa alta, que se integram ao cenário urbano, e identificam as cidades e os bairros, como se pode observar em *New York City* (1920). [8] As formas geométricas e planas estão mais presentes, como *Escena de calle de Barcelona* (1917) ; ou as amplas perspectivas que destacam as grandes avenidas e seus arranha-céus. É uma 'pintura de ritmos livres, porém já com domínio de vertical e horizontal', signos que auxiliam na ordenação e na elaboração da linguagem plástica. [9] Essas pinturas, ao celebrarem o moderno, revelam o afastamento temporário do primitivo e a preocupação do artista com a síntese formal e a prática de conceitos, que são divulgados em publicações (1907-1922) [10] e importantes para o andamento do processo criativo.

Na Europa, Torres-García dá continuidade às experiências formais em diferentes suportes e categorias, inclusive nos brinquedos, porém sem abandonar a temática da cidade. Ele intensifica os estudos relativos às artes primitivas, ao identificar nelas a solução para estancar a decadência da arte moderna e a sua carência espiritual. A criação da nova linguagem materializa-se, inicialmente, nos objetos tridimensionais e, posteriormente, na pintura. Em paralelo, elabora pequenos livros (1928), cujo texto não cursivo é complementado por pictografias, construídas por formas sintéticas como nas pinturas.

Os livros constituem-se como pequenos objetos escritos à mão e desenhados, em que as capas se compõem por formas geométricas e/ou por colagens, sendo a brochura, em certas ocasiões, costurada com cordão rústico, deixando visível o seu processo artesanal e primitivo, que remete aos momentos que antecedem a descoberta da imprensa e à sua resistência à produção mecânica.

A relação texto e imagem é constante, quando ele se afasta da representação e da narrativa e introduz na pintura formas geométricas e símbolos, estabelecendo relações internas entre as partes, na busca de efeitos de conjunto e de invenção de sintaxe. Torres-García considera o símbolo como uma ideia gráfica que constitui a linguagem, na qual ler e ver se conectam numa mesma obra. Em *Ce que je sais et ce que je fais par moi-même* (1930), ele declara : "As palavras são um convencionalismo que nós inventamos para nos comunicar. As letras do alfabeto e o desenho também (…). Todo mundo pode se exprimir, (…) por esse meio gráfico (…) uma forma de grafismo geométrico". Ao realizar a primeira pintura construtiva, ele percebe que teria que "ordenar (aquelas ideias gráficas)", "deveria compreender o que havia feito, deveria estudar sua própria obra (…)." [11]

Os livros e as obras assumem o papel de testemunhos das experiências em curso, das indagações, dos avanços e dos problemas vivenciados pelo artista, de seus conceitos e suas percepções de mundo.

No clima de crise europeia do pós 1ª. Guerra Mundial, das vanguardas e do próprio homem, em que predomina o espírito de regeneração e de construção, a forma geométrica representa o sentido de ordem/estabilidade e, ao mesmo tempo, é, segundo a visão de Torres-García, expressão metafísica. Ele, ao negar a representação ilusionista, especula outra realidade, tendo como objetivo descobrir o caminho para um mundo superior, de ordem espiritual. No entanto, não abandona completamente a figuração como propuseram os artistas abstratos e construtivistas, mas busca o absoluto através das formas sintéticas e dos símbolos.

Ele acredita que a abstração corresponde à ideia de alguma coisa e que a solução se encontra "no figurado graficamente" ou no "nome escrito da coisa, ou uma imagem esquemática, o menos aparentemente real possível : tal como um signo." [12] Para Torres-García, o essencial é a estrutura ortogonal que termina com a hierarquia figura/fundo, em prol da construção geométrica e da ordem. Assim, as suas imagens preservam o referencial e constituem-se como símbolos, permeados por convicções místicas e éticas, presentes também nos textos e nos conceitos de arte.

A preocupação espiritual não é um caso isolado, mas relativamente comum entre artistas modernos, cujas projeções utópicas prevêm que as suas obras sejam promotoras de mudanças, face à "morte de Deus" e à excessiva valorização da ciência, do progresso e da matéria na modernidade. Vários artistas, desde o Simbolismo, acreditam que é necessário programar um devir espiritual, distinto das religiões institucionalizadas. [13] Eles são sensibilizados pela Teosofia e outras crenças, que paralelo às invenções de novas linguagens formais, os estimulam a expressar a espiritualidade. Conscientes do papel a ser exercido, artistas como Torres-García, praticam discursos em que misturam experiências estéticas com questões espirituais e éticas. Ao afastarem-se do naturalismo, identificado como positivista, eles elaboram verdadeiras gramáticas de signos e princípios de utilização das linhas, das cores, da luz e dos sons, que permitem a produção de uma semântica visual, num momento em que a linguística também exerce grande colaboração.

Alguns artistas adotam a noção de estrutura da teoria da Gestalt, que a conceitua como a própria forma de organização de elementos, os quais só adquirem significados enquanto partes do todo ordenado. Se até o século XX, ela era oculta na obra, nesse momento passa para a superfície, de modo aparente, e estabelece a unidade na conjunção da diversidade. Segundo Philippe Sers, a proposta de unidade para estabelecer a ordem revela a liberdade que os artistas dispõem para fazerem intervenções coletivas, direcionadas ao devir. [14]

Na obra de Torres-García, a unidade e a ordem são formalizadas pela estrutura, contra a representação fenomênica da realidade, sendo esta efetuada, em geral, pela regra de ouro, para possibilitar o maior controle da subjetividade. A estrutura ortogonal (1930) é construída formando nichos geométricos, nos quais insere símbolos de origem arcaica, que são classificados, segundo sua concepção mística do universo. Em *Raison et Nature* (1932), ele os ordena em três planos - intelectual, moral e físico - representados respectivamente pelo triângulo, coração e peixe que, a seu ver, constituem o cosmos e se relacionam entre si. Esses símbolos são recorrentes e, muitas vezes, dispostos nas pinturas de baixo para cima, conectados pela escada e pela flecha, em ascensão do mundo natural (peixe) aos mundos intelectual (triângulo) e espiritual (sol). Ele justifica que o plano superior exerce o papel de dominação soberana ao impor a regeneração, por meio da ordem e do controle aos demais. Gilbert Durand [15] verifica nos símbolos ascensionais ligações com as atitudes morais e metafísicas e identifica a escada como resistência ao tempo e à morte. A tradição da imortalidade, praticada por ameríndios e outros grupos étnicos, é também cultivada pelos cristãos, por meio do dualismo, e contra a queda.

Torres-García apropria-se de símbolos de distintas procedências e regulamenta nos textos os seus significados de modo rigoroso. Entretanto, nas suas obras as disposições e associações simbólicas são variadas e não expressam sempre as mesmas acepções, fato que as tornam manifestações subjetivas e do sentido misterioso da existência e do sagrado. Segundo Pierre-Henry Frange, [16] o símbolo apresenta uma tríplice vocação cósmica, onírica e poética para suprir o desejo de unidade viva do mundo e da obra. As redes de relações simbólicas presentes nas suas pinturas não são sempre apreendidas na sua integralidade, deixando espaço para o enigma e revelando o seu

pensamento mítico, produzido na ideia de totalidade e do mundo em sua unidade. O mito é produzido por meio de símbolos, compostos por um pensamento-imagem, dotado de autonomia e pelo caráter de ambiguidade e mistério que lhes são próprios.

A linguagem de Torres-García configura-se também no dualismo ao se compor nas oposições horizontal/vertical, material/espiritual, arcaico/moderno, universal/particular, para concretizar a unidade, que acredita constituir o universo. No livro *Père* (1931), ele justifica que "o princípio de unidade é também a lei que rege o universo (…). Tudo isto vem de Deus. Nós estamos presos a ele, espiritualmente". Seu pensamento e obra expõem o fenômeno verificado por Jung, relativo à dificuldade de o homem descrever a entidade divina e à necessidade de elaborar símbolos na tentativa de representar conceitos que não consegue compreender integralmente. [17]

Num manuscrito, contemporâneo à expansão do Surrealismo, *Décadence et primitivisme* (1928), o artista declara : "Estamos num momento da história em que é necessário ser primitivo ou decadente, espiritualista ou realista. Podemos ser os primitivos de outra grande época (…)." Como os intelectuais da revista *Documents* (1929-31), Torres-García critica os artistas pela utilização formal das artes primitivas sem considerar as suas funções rituais, espirituais e a integração da linguagem com o universo. Para o uruguaio, a forma geométrica permite conduzir à "eurritmia, como os selvagens", a "expressar mediante os símbolos" o "nascer de um novo mundo de coisas e formas." Carl Einstein [18] observa o interesse entre os artistas pelas forças criativas arcaicas, que durante muito tempo foram neutralizadas pelo excesso de racionalidade e de normatização. Ele considera esse momento como uma espécie de "intervalo romântico", que possibilita ao artista entrever outras formas e construir outra realidade.

Em Montevideu (1934), Torres-García denomina a nova arte de *Universalismo Constructivo*, e justifica que a geometria e os símbolos são universais e expressam uma ordem superior que rege o cosmos. Nesse momento, ele intensifica o estudo das artes pré-colombianas, sobretudo andinas, e o projeto de implantação do *Universalismo Constructivo* em toda a América, propondo uma arte religiosa e monumental, que tenha dimensão coletiva e estimule todo o homem à espiritualidade. Para ele, a arte religiosa e social é de todas as épocas e é a afirmação da verdade e do Homem Universal. "Por isto, pertencemos à grande tradição, ao grupo dos construtores." [19] Torres-García assume a missão utópica de concretizar a transformação estética e social da América, a partir da integração da arte na vida e dos povos numa sociedade promissora e independente da cultura europeia.

Diante da crise da sociedade moderna, ele pensa que a solução se encontra na cultura ameríndia, na qual a espiritualidade era incorporada à arte e permitia a ordenação social. As suas projeções direcionadas à regeneração e à purificação, no contexto do *Universalismo Constructivo*, compõem a utopia de superação dos fenômenos que motivaram a crise e, ao mesmo tempo, a salvação das culturas e das sociedades no Novo Mundo, afastadas dos problemas inerentes à colonização e à modernidade. Como a ciência e a religião, a arte deveria aspirar ao universal e ser portadora de verdade e de positividade em relação ao devir.

A obra de Torres-García evidencia o seu pensamento idealista pautado no conceito de unidade como princípio original, que tem como missão impor a ordem e a espiritualidade. A obsessiva busca de ética permeia os seus discursos e as suas práticas artísticas, desde o *Mediterranismo*, sendo a mesma configurada por uma rede de distintas memórias e temporalidades, oriundas dos mitos, das formas e dos símbolos arcaicos, do clássico e do moderno. No *Universalismo Constructivo* o artista articula essas reminiscências e cria nova linguagem, porém sem deixar de marcar as singularidades das culturas tradicionais da América. "Essa tradição pode nos levar ao que é perfeito, estando equilibrado sobre o que é imutável" [20] e concretizar a prática de valores éticos, universais, eternos e modernos, por meio da arte e da formação de discípulos, que evidenciam o artista na sua integridade.

[1] Os brinquedos evidenciam a convicção de que a arte não deve continuar divorciada da vida. Em 1913, Torres-García cria em Sarriá uma Escola de Decoração com esse objetivo.

[2] O Mediterranismo e o Novecentismo inserem-se em um movimento nacionalista, liderado pelas elites políticas e intelectuais, que formulam programas de construção da cultura nacional e de modernização da Catalunha, em oposição à política centralizadora do Estado espanhol e à perda de parte de suas colônias. O repúdio político estende-se a outros segmentos após a "Semana Trágica"(1909), quando a população se revolta contra a manutenção da guerra no Marrocos e as perdas humanas, sendo grande parte do contingente de militares recrutados em Barcelona. Essa convulsão estimula a coesão social em prol da autonomia. KERN, M.L. As invenções da paisagem na modernidade. In : BULHÕES, M.A. ; KERN, M.L. *Paisagem Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas*. Porto Alegre:UFRGS, 2010. p.125-6.

[3] Para o artista, "conviria (…) por em marcha a formação de uma arte superior, bem nossa desligada da influência estrangeira (…) mas plena do espírito que perdura em nossa raça, e plena de luz cálida do nosso mar e nossas montanhas." *Notes sobre Art*, 1913.

[4] O movimento em prol da valorização da arte do Mediterrâneo emerge também na França e na Itália, sendo em parte motivado pela oposição às artes nórdicas europeias e às suas concepções pejorativas face às outras modalidades de expressão.

[5] TORRES-GARCÍA, J. *La nostra ordinación* (1907).

[6] No livro *El descubrimiento de sí mismo* (1917), Torres-García apresenta um discurso a respeito da modernidade e do individualismo em arte, que denota o abandono do ideal nacionalista e a revisão de suas ideias e práticas artísticas, motivando-o a declarar a necessidade de esquecer 'o passado para ir à felicidade em direção ao desconhecido (…). O presente é nosso, para poder fazer coisas dignas de virtude. O futuro é a promessa de algo desconhecido que seria belo descobrir.'

[7] "Há dois passos daqui uma rua ; um formigueiro de gente que se cruza em direção oposta e se perde em mil ruas, que se unem com outras mil. A nossa cidade (…) com o seu porto. Agora, acabo de descobri-la, como é bela'.

[8] Em Nova Iorque, Torres-García se deslumbra : 'Que vida ! Que movimento ! tudo é mecânico, ordenado, limpo (…) ! Esta é a civilização (…). Oh, que velha e triste é a Europa !' *Historia de mi vida*. (1939) Barcelona : Paidós, 1990. p. 151.

[9] TORRES-GARCIA, J. *Historia de mi vida*. Opus Cit., p.151.

[10] *La nostra ordinación el nostre camí* (1907) ; *Notes sobre art* (1913) ; *Dialects* (1914) ; *Un ensayo de clasicismo* (1916) e vários artigos em periódicos.

[11] TORRES GARCIA, J. *Historia de mi vida*. Opus Cit, p 211.

[12] TORRES GARCIA, J. *Historia de mi vida*. Opus Cit, p. 210-11. Ele não diferencia signo de símbolo.

[13] COURT, R. *La verité de l'art ?* Paris : Eremé, 2003. p. 151-2.

[14] SERS, P. *L'Avant-garde radicale*. Paris : Les Belles Lettres, 2004. p. 101.

[15] DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo : Martins Fontes, 1997. p. 126-7.

[16] FRANGE, P.H. *La négation à l'oeuvre*. Rennes : Presse Universitaire de Rennes, 2005. p. 110.

[17] JUNG, C. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1964. p. 21.

[18] MEFFRE, L. Introduction In : EINSTEIN, C. *Georges Braque*. Bruxelles : Le Part de l'Oeil, 2003. p. 8

[19] TORRES-GARCÍA, J. *Universalismo Constructivo*. Madri : Alianza Editorial, 1984. p. 501.

[20] Torres-García, J. *Raison et Nature* (1932)