

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA: UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO E O SEU PROJETO MESSIÂNICO

Maria Lúcia Bastos Kern¹

*Não se pode demonstrar nada pelo absoluto:
o absoluto é justamente a verdade suprema
que se mantém indemonstrável.
Carl Einstein²*

O presente estudo tem em vista analisar o processo de elaboração do discurso teórico e plástico de Torres-García que comporá o *Universalismo Constructivo*, com o fim de delimitar a sua concepção de arte sagrada³, seu projeto messiânico de arte total para a América e de uma nova ordem social.

As idéias norteadoras do *Universalismo Constructivo* emergem durante a sua estadia em Paris (1926-32). Entretanto, as noções que o formalizam já estavam sendo trabalhadas, desde a sua adesão ao Novecentismo (1907-1916)⁴ e, posteriormente, com o processo de modernização de sua pintura, dos desenhos e com a criação dos *juguets*. No início dos anos 20, após o seu retorno de Nova Iorque (1920-1922), os brinquedos são reelaborados, apresentando grande plasticidade. O artista alia às formas tridimensionais em madeira policromada, superfícies chapadas geométricas, e abandona progressivamente a figuração, sobretudo nas esculturas que ele começa a produzir. Os desenhos, desde 1917, já revelam também a prática dos conceitos norteadores do seu futuro construtivismo. Portanto, o mesmo origina-se nas investigações que faz a partir dos *juguets* e desenhos, antes que se concretize na pintura, apesar da historiografia e da crítica de arte enfatizarem e concentrarem os seus estudos nesta última categoria.⁵

¹ Profa. do Curso de Pós-Graduação em História da PUC/RS.

² **Einstein, C.** “Absolu”. IN: *Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux Arts, Ethnographie*, 3. Paris, junho 1929, p. 169.

³ Vide **Kern, M. L.** “A arte como missão sagrada: o *Universalismo Constructivo*”. in: Bulhões; Kern *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1997. pp. 121-138. Sobre a concepção de arte sagrada, deve-se destacar que o nascimento da estética no século XVIII consagra o declínio definitivo da arte religiosa. Com isto, a arte torna-se discursiva e menos audaciosa em suas experimentações plásticas. A arte moderna confirma a morte de Deus ao destruir o objeto e negar a si própria a apresentação, reafirmando a sua morte. Ela nega a certeza filosófica, perdendo assim a sua força social e se tornando objeto de culto. No entanto, a arte abstrata procura retomar o contato com o divino, criar um novo homem e estetizar a realidade, tendo como base filosófica Nietzsche e Schopenhauer, bem como a crença na teosofia. Vide: Nillès, J. J. *L’Art moderne et la question du sacré*. Paris: Cerf, 1993; Schaeffer, J. M. *L’Art de l’âge moderne*. Paris: Gallimard, 1994.

⁴ Em 1906, emerge o Novecentismo em Barcelona, projeto modernizador da arte, liderado por Eugenio D’Ors, que tem como um dos principais artistas e teórico Torres-García. Ele expõe as suas idéias em artigos de jornais e revistas e em livros, denominando-o de Mediterranism. Este tem o fim de recuperar as raízes culturais da Catalunha, de modo a fundamentar o plano de autonomia, de interesse da burguesia. O artista uruguaio resgata o passado clássico e cultiva o telurismo, apresentando nas suas pinturas murais um passado nostálgico, cujas formas são construídas e depuradas. Vide: Kern, M. L. “Joaquín Torres-García: do Mediterranism ao *Universalismo Constructivo*”. in: Bulhões; Kern. *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 1994. pp. 53-71.

⁵ Os *juguets* foram expostos em Montevidéu somente em 1974, por ocasião do centenário de nascimento do artista

Em 1922, ele escreve em sua agenda: “Vou meter toda a minha pintura nos *juguets*; o que fazem as crianças me interessa mais que nada, vou jogar com eles.”⁶

Torres-García começa a produzir os seus *juguets* em 1917, quando ainda vive em Barcelona (1892-1920) e, no ano seguinte, realiza a primeira exposição. Os brinquedos, são construídos em formas planas, frontalistas e policromadas, mas condicionados à figuração. Entretanto, eles já revelam o esforço do artista em fugir do sistema naturalista de representação e acentuar a plasticidade, constituindo-se em objetos tridimensionais, segundo o seu pensamento teórico, defendido em textos escritos.⁷ Muitos destes objetos apresentam partes articuladas, introduzindo, assim, a possibilidade do público movimentá-los e de criar novas formas a partir de suas intervenções.

Na ocasião, em que o artista uruguaio faz a primeira exposição dos objetos tridimensionais, ele escreve no catálogo a respeito das razões que o condicionaram a se dedicar à sua criação:

Em primeiro lugar tem-se que considerar que a criança se move sobre realidades, não sobre coisas fantásticas e inexistentes (...), o passado não lhe interessa, nem a poesia, porém a sua visão intuitiva a conduz ao verdadeiro conhecimento, que inclui a mais pura e real imagem estética.⁸

Torres-García preocupa-se também que os *juguets* se tornem meios efetivos de educação, assim como apresentem formas estéticas atualizadas para que as crianças possam conhecer em profundidade a vida.⁹ A diversão e o jogo, segundo a sua visão, consistem no exercício do espírito criador e estimulam o conhecimento. Portanto, não é apenas o aspecto lúdico que o condiciona a criar objetos tridimensionais em madeira, visto que ele também se interessa pelo conhecimento intuitivo que possibilita a criação artística pura. Além disto, ele procura trabalhar com a construção de formas sintéticas, depuradas de qualquer decorativismo, nas quais a noção de estrutura é inserida paulatinamente.

Se por um lado, Torres-García tem em vista industrializar os brinquedos; por outro, eles conservam um certo teor artesanal por serem realizados em matéria natural e por ele pintados. Apesar da finalidade utilitária estes objetos apresentam a plasticidade moderna e ascética que o artista começa a introduzir na sua prática pictórica: formas geométricas e planas.¹⁰

A partir de 1924, ele cria esculturas em madeira, que se constituem como continuidade dos *juguets* e às vezes se aproximam dos mesmos. Nestas esculturas, os aspectos artesanais e primitivos são acentuados pela construção de superfícies geométricas sobrepostas e policromadas. A madeira não é em geral polida, sendo preservado o seu estado bruto, a sua textura original e os pregos são deixados de forma aparente, acentuando com isto o seu caráter primitivo. Esse evidencia-se ainda, em algumas obras, pela aproximação formal das máscaras e fetiches africanos. Nas esculturas, a estrutura está muitas vezes aparente e as formas ora são esquematizadas e figurativas, ora são abstratas. Nas peças figurativas, o artista conserva a mesma plasticidade dos *juguets*, seja pelo frontalismo e depuração formal, seja pela policromia.¹¹

⁶ **Peluffo Linari, Gabriel.** “Torres-García: de Barcelona a Paris.” in: *História de la pintura uruguaya*. Montevideu: La Banda Oriental, 1992, p. 151. O interesse pela produção de brinquedos em madeira talvez tenha relação com a sua vivência quando criança na carpintaria de seu pai no Uruguai.

⁷ **Torres-García, J.** “Notes sobre art”(1913). IN: *Escrits sobre art*. Barcelona: Ediciones 62, 19; *El descubrimiento de sí mismo*. Barcelona, 1917.

⁸ **Torres-García, J.** in: *Juguets objetos de arte, maderas*. Montevideu, julho 1974. s/p. A exposição de brinquedos é realizada em dezembro de 1918, na Galeria Dalmau, em Barcelona.

⁹ **Torres-García, J.** *Opus Cit.*, s/p.

¹⁰ O artista declara nesta época que a arte não deve continuar divorciada da vida, mas se integrar a esta. Daí a necessidade de criar objetos industrializados, pois seria o meio de estetizar a vida. Torres-García, J. in: *El descubrimiento de sí mismo*. Barcelona: 1917, p. 12.

¹¹ Deve-se destacar que Torres-García continua, ao longo dos anos 20, produzindo os brinquedos infantis e comercializando-os com magazines franceses e exportando-os para EUA, Holanda, Suíça.

Em Paris, Torres-García entra em contato com as artes primitivas, que despertam, novamente, o seu interesse pela depuração formal e busca da essência, como meios de atingir a verdade, em oposição a qualquer tipo de ilusionismo da tradição clássica. Inicialmente, ele conhece as artes africanas e, mais tarde, pré-colombianas expostas nesta cidade em 1927.¹²

Théo Van Doesburg, criador da revista *Stijl*, escreve um artigo em 1929 sobre a obra de Torres-García e refere-se aos *juguetes*:

Ele coloca diante de nós um pequeno objeto plástico de madeira pintado ou um simples brinquedo criado por ele, e nos parece que estas coisas respiram de uma maneira milagrosa; ele combina estes pequenos objetos plásticos, objetos de três dimensões, com quadros planos, e se abre um novo mundo, um mundo íntimo de criação humana.¹³

O artista holandês acrescenta ainda a envoltura espiritual despertada por estes brinquedos. O texto é contemporâneo à exposição realizada por Torres-García na Galeria Jeanne Boucher, em Paris, onde ele apresenta o “Abecedário”, formado por vinte e seis peças intercambiáveis, com o fim de formar palavras.

Michel Seuphor ao referir-se sobre os *juguetes* também destaca o encanto despertado por estas construções manipuláveis, que Torres-García produz para vender por preço muito baixo.¹⁴

Quanto aos aspectos plásticos, pode-se destacar o seu sentido de construção, fundamentado na forma geométrica e na noção de estrutura que se faz presente em certas peças. Para ele, a estrutura consiste na manifestação da idéia, ela antecede a forma e a cor e se peculiariza pela construção, tendo por base a geometria e a medida. Percebe-se, com isto, que o artista procura conciliar a prática racional com o primitivismo e o artesanal, como um meio de chegar à essência e de “encontrar o segredo primitivo de nosso lugar no cosmos.”¹⁵ Conhecer as antigas origens é o mecanismo pelo qual o artista pensa encontrar as soluções para o futuro.

Cristian Zervos, crítico de arte da revista *Cahiers D’Art*, acredita que alguns artistas saturados do presente, devido à desordem exterior, se envolvem com uma concepção mágica de mundo. Eles sentem a necessidade de extrair os excessos da ciência para criar uma alma limpa com o fim de apreender a essência e o futuro das coisas. Segundo o crítico de arte, a ciência se voltou inteiramente para fins utilitários, ela se separou da vida especulativa, absorvendo tudo e não deixando mais ver senão o lado pragmático dos nossos pensamentos.¹⁶

No período do entre-guerras, muitos artistas vivem em Paris, fugitivos dos regimes totalitários e enfrentam dificuldades financeiras, acentuadas pelo *crack* da bolsa de Nova Iorque. Há entre eles, em geral, um grande pessimismo face ao futuro da civilização ocidental, bem como uma certa descrença nas possibilidades da ciência. Albert Gleizes, por exemplo, expressa o seu temor diante da crise do mundo ocidental, motivado pelo crescente individualismo, materialismo, pela excessiva especialização e pelo “automatismo destrutor da ciência”.¹⁷

A crise da representação artística não coincide gratuitamente com a crise do espírito de religiosidade na sociedade industrial européia. A nova arte representa a tentativa, sobretudo no pós primeira guerra, de solucionar esta crise e de construir uma outra ordem social, sem a destruição provocada pelas vanguardas do início do século. A forma geométrica e a construção representariam o sentido de ordem e, ao mesmo tempo, seriam segundo a visão do

¹² Torres-García visita as exposições de artes primitivas e o seu filho Augusto, na época estudante de artes plásticas, adquire obras africanas e trabalha no Museu do Trocadero (hoje Museu do Homem), desenhando objetos oriundos da África, Oceania e América.

¹³ **Van Doesburg, Théo.** “El planismo de Torres-García. “ Paris, 13 maio 1929. in: *Seis maestros de la pintura uruguaya*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 15 set. - 15 out. 1987, p. 99.

¹⁴ *Torres-García, construction et symboles*. Paris: Musée D’Art Moderne de la ville de Paris, 1975, p. 108. Se por um lado, os objetos tridimensionais representam

¹⁵ **Mulhstein, Hans.** “Des origines de l’art et de la culture. “ in: *Cahiers d’art*, 2, Paris: 1930, p. 59

¹⁶ “Vie spirituelle ou activité utile?” in: *Cahiers d’art*, 1/2, Paris: 1932. Pp. 6-7.

¹⁷ **Gleizes, A.** *Vie et mort de l’occident chrétien*. Sablons: Moly-Sabata, 1930, pp. 1-213.

uruguaio a expressão metafísica. A construção de uma nova arte representa para os artistas a sua expressão de fé no futuro e, ao mesmo tempo, a negação da morte.

Para Torres-García a pesquisa plástica não tem como fim abandonar completamente a figuração e o tema, mas através da depuração formal e da geometria buscar o absoluto e reafirmar o sagrado.

Paralelo à atividade plástica, Torres-García produz uma série de pequenos livros, escritos e desenhados, nos quais ele ordena as primeiras idéias construtivistas, tendo em vista as pesquisas que estão sendo efetuadas na sua prática artística. Nestes livros, ele expressa as suas idéias através de pictografias resultantes de suas experiências junto às artes primitivas e ao fazer artesanal.¹⁸ As pictografias estão também presentes nas suas pinturas construtivistas, representando símbolos relacionados com a sua visão de cosmos e com a das culturas primitivas.

Numa das publicações -*Ce que je sais et ce que je fais par moi-même* (1930)- o artista uruguaio explica os motivos de sua admiração pelas artes primitiva, popular e infantil: nelas o meio de expressão é o grafismo geométrico, desvinculado da representação naturalista. É com ênfase que ele declara a necessidade de preservar o primitivismo selvagem, já que esse se encontra afastado de qualquer convenção que coíba a construção formal. Ele destaca ainda que desenhar é olhar o interior, jamais o exterior, sendo que o artista deve fixar é apenas a idéia.¹⁹

Os conceitos básicos de seu construtivismo emergem nos desenhos de 1917 e 1918, quando ele utiliza a estrutura e as formas esquematizadas, planimétricas e frontalistas. Nesta ocasião, seus desenhos como as suas pinturas referem-se à temática da cidade moderna, onde o registro do tempo está sempre presente. É a modernidade que é evocada pelo artista, seja na agitação urbana, na multidão ou na mecanização crescentes em Barcelona, seja na sobreposição de superfícies e volumes fragmentados. Nas pinturas, a terceira dimensão ainda é representada, enquanto no desenho esta praticamente desaparece.²⁰ No entanto, estas experiências realizadas nos desenhos não têm continuidade, pois a estruturação volumétrica em três dimensões e a narrativa são retomadas em Nova Iorque.

Quando ele começa a viver na França (1924), revisa o Cubismo, faz releituras de obras de Cézanne e, seguidamente, retoma as formas construídas oriundas do seu Novecentismo / Mediterrâneo.²¹ Neste momento, ele trabalha com temáticas referentes à antiguidade clássica que apresentam a idealização da mesma e uma certa nostalgia de um passado perdido, como se pode observar em “Escena de la Arcadia”(1924), “Escena de la Arcadia”(1925) e “Evocación de la antiguidade”(s/data). Estas pinturas são realizadas na mesma época em que ele faz experiências pictóricas cubistas: “Nature morte à la tasse blanche”, “Puerto” e “Bodegón” (1924). Paralelo às investigações mencionadas, ele continua produzindo os *juguetes* e objetos em madeira tridimensionais, cujas formas geométricas pintadas ou construídas na própria matéria o afastam da figuração. Como por exemplo, “Formas sobre fondo blanco”(1924) e “Repisa con personajes”(1928). Na última obra, o artista sobrepõe ao fundo vermelho grafismos e símbolos arcaicos que estarão, mais tarde, presentes no seu *Universalismo Constructivo*. Em outras esculturas, a figuração deixa vestígios através de construções planimétricas e frontalistas, como em “Bouteille et verre” e “Homme con ojo/clavo”(1927). Como se pode observar, há um descompasso entre a pintura e as outras práticas artísticas.

¹⁸ Os primeiros manuscritos ideográficos datam de 1928. *Ce que je sais et ce que je fais par moi-même* (1930); *Foi* (1931); *Père* (1931); *Raison et nature* (1932). Nestas publicações, o artista demonstra a sua visão de arte sagrada e o início do processo de dogmatização em torno do construtivismo e de suas aspirações utópicas. Vide Kern, Maria Lúcia. “Arte como missão sagrada: o *Universalismo Constructivo*”. in: Bulhões; Kern (org). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Pp. 121-138.

¹⁹ **Torres-García, J.** *Ce que je sais et ce que je fais par moi-même*. Montevideu: La Regla de Oro, 1977. s.p.

²⁰ Estes desenhos não têm títulos, um faz parte da coleção da família Torres-García e o outro foi publicado no periódico de Barcelona *Un enemic del poble* em 1917.

²¹ Torres-García vive na Itália e no sul da França, antes de residir em Paris. O contato com o Mediterrâneo e a volta a Europa o estimulam a rever a arte clássica, bem como a retomar momentaneamente o Novecentismo.

O próprio artista declara que, no final dos anos 20, a sua pintura encontra-se em fase de transição, numa luta entre a natureza e a abstração.²² Em 1927, a estrutura ortogonal aparece no desenho “Cuatro figuras” e, no ano seguinte, ele retoma a temática urbana nas pinturas e começa a abandonar a terceira dimensão, trabalhando com formas geométricas frontalistas e introduzindo progressivamente a estrutura ortogonal. Essa tem o fim de resolver o problema da representação naturalista, da narrativa e de controlar a sua subjetividade. A retração progressiva do sujeito e da imagem, revela a sua busca do absoluto e a reafirmação do sagrado.

Torres-García vinha, desde o Novecentismo, trabalhando com noções de plasticidade -sem relação com o sistema de representação naturalista- e da estrutura, como construção formal que se concretiza a partir de idéias pré-estabelecidas. Em 1928, quando ele conhece Van Doesburg e, em 1929, Piet Mondrian, ele já havia investigado o Cubismo e estas questões (plasticidade e estrutura) estão presentes também nas pinturas destes artistas, bem como em todo o seu aparato teórico. Nos dois anos citados, a pintura do uruguaio começa a sofrer transformações, passando do grafismo sobre planos coloridos para a estrutura ortogonal, que ao compor nichos geométricos, ele insere no seu interior símbolos de origem arcaica.²³

A partir de 1931, os símbolos são ordenados tendo como fim apresentar a sua visão de cosmos. No ano seguinte, Torres-García elabora um estudo, classificando-os em três planos - intelectual, moral e físico- representados respectivamente pelo triângulo, coração e peixe. Apesar da sua diversidade, os planos formam o cosmos e se relacionam entre si. Estes símbolos são, em geral, dispostos em suas pinturas de baixo para cima, representando a ascensão do mundo natural (peixe) aos mundos intelectual (triângulo) e espiritual (sol). A escada é o elemento que estabelece a ligação entre os planos do mundo natural, material e espiritual.

Os símbolos ascencionais são concebidos, desde o pensamento romântico de Schelling, como a verticalidade ascendente que se direciona em busca da “ativa espiritualidade”, que hoje é considerada como tendo relação direta com as atitudes morais e metafísicas.²⁴ A escada permite a vinculação com os símbolos de valor moral, sendo encimada pelo triângulo ou o sol (Deus). A luz solar é divina e ela significa a pureza e a retidão. Torres-García procura revelar os valores elevados e os conceitos de verdades, fugindo do ilusionismo da representação clássica tradicional, e expressando em suas pinturas as noções de ordem e ascetismo que caracterizam, neste momento, os discursos de certas vanguardas européias comprometidas com a mudança. Até este momento, ele denomina a sua nova arte de construtivista.

No início dos anos 30, a sua visão de arte sagrada é retomada com mais vigor, tornando o seu discurso progressivamente mais dogmático. Segundo Einstein, neste momento, as pinturas geométricas constituem-se como ilustração de doutrinas, utilizando recursos de Pitágoras para atingir o absoluto.²⁵ No entanto, Torres-García não recorre quase aos números considerados sagrados pelos pitagoristas: 1, 2, 3, 4 perfazem 10. O 4 e o 10 são tidos como divinos. Na sua pintura, o número cinco aparece com maior frequência, simbolizando provavelmente a unidade espiritual da obra. Na alquimia, esta unidade está acima dos quatro elementos que manifestam o visível: o fogo, o ar, a água e a terra que se constituem em princípios ativo/passivo. Neste sentido, o cinco tem o fim de ordenar o cosmos, aparecendo, assim, junto com os símbolos que estão dispostos no plano intelectual, como por exemplo: a régua, o relógio, o triângulo de Pitágoras e sinais de matemática. É o plano da medida e de controle da individualidade, bem como de encontro com o mundo divino.

²² **Torres-García, J.** *Historia de mi vida*. Barcelona: Paidós, 1990. p. 210.

²³ Deve-se salientar que durante o processo de transformação da pintura, a partir de 1928, Torres-García trabalha com o tema urbano, no qual as formas planimétricas estão presentes, mas preservando a narratividade e da profundidade do espaço. A estrutura vai se esboçando, paulatinamente, sem fugir da representação figurativa. É com as naturezas-mortas que esta vai se definindo e revelando a mudança formal, anteriormente, produzida nas esculturas em madeira e desenhos. Ex: “Naturaleza muerta con tetera”, 1929.

²⁴ **Durand, G.** *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pp. 125-6.

²⁵ **Einstein, C.** “L’exposition de l’art abstrait à Zurich”. in: *Documents* 6, Paris, set. 1929, p. 342

Jung explica a dificuldade que o homem tem em descrever a entidade divina, sendo assim o símbolo a tentativa de representar conceitos que não se pode definir ou compreender integralmente.²⁶ No caso dos símbolos intelectuais organizados pelo artista uruguaio, eles significam a busca de espiritualidade. Ele alia desta maneira o racional e o espiritual, com o objetivo de conseguir a unidade universal e chegar ao absoluto. A razão significa a possibilidade de ir além da natureza: ao pensamento abstrato. “Só a razão pode nos purificar em todos os domínios.”²⁷ Esta é concebida também como o mecanismo para passar da matéria ao espírito, da realidade ao ideal.²⁸ Para que tal fim possa ser alcançado, ele apresenta a escada e a flecha como símbolos que permitem a ascensão ao mundo divino, separando o homem da materialidade e imprimindo um movimento de baixo para cima. A parte superior, o alto, exerce o papel da dominação soberana, impondo a ordem e o controle. A flecha figura, segundo Torres-García, no plano intelectual e se relaciona com o saber rápido, bem como com a superação da natureza animal do homem.

Os outros símbolos -coração e peixe- representam respectivamente os sentimentos instintivos e a vida natural.²⁹ O peixe nas religiões antigas vincula-se à fecundidade e às forças vitais, tornando-se no início da era cristã símbolo de Cristo. No zodíaco, o peixe relaciona-se com a fraternidade e a paz. Já o coração, no antigo Egito, dá origem a todo conhecimento. Segundo esta visão, corpo humano é comandado pelo coração, isto é, os seus gestos e movimentos. É a partir do século XIII que este órgão começa a ser relacionado com o amor e sentimento, associado ao amor terrestre e ao amor místico e celestial.³⁰ Torres-García refere-se ao coração não só como expressão do sentimento, mas de moral. Ele está ligado à sua noção de ética e à missão profética que o artista deve desempenhar através de sua obra, imprimindo a ordem, a fraternidade e a paz, num mundo conturbado do entre-guerras. A ordem é ainda evidenciada através do uso permanente da ortogonal, que organiza a percepção, direcionando o olhar do observador no sentido ascensional e para o campo magnético no centro do quadro.

O artista uruguaio acredita que a razão exerce o papel de equilibrar estes dois elementos -coração e peixe- tendo o fim de atingir a harmonia total. Isto é possível, por exemplo, quando ele trabalha com as figuras masculina e feminina, isto é, o ativo e o passivo. Graças ao espírito de síntese representado pelo campo magnético, em geral no centro da pintura, as diferenças entre o bem e o mal são minimizadas, conseguindo o ambicionado equilíbrio.

Do mesmo modo que Mondrian, Torres-García recorre ao jogo das equivalências, dos elementos opostos que se relacionam entre si, para obter a unidade.³¹ Se para Mondrian a ordem divina é obtida pelo invisível, para Torres-García, esta é representada por símbolos geométricos, de medida e arcaicos. No seu livro, *La tradición del hombre abstracto - doctrina constructivista* (1938), ele afirma que a “expressão (...) geométrica, é um ritual, coisa sagrada.”³² A unidade teria um vínculo histórico com a civilização arcaica da América, possuindo assim também a noção de sagrado e de cosmos. Ela é em geral representada na sua pintura pelo triângulo.

No seu livro *Universalismo Constructivo* (1943), ele defende o caráter divino da arte, ao demonstrar que Deus é a unidade, enquanto o diabo procura dividir as partes: espírito e

²⁶ Jung, C. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964, p. 21.

²⁷ Torres-García, J. *Raison et nature*. Montevideo: Fund. T. Garcia, 1969. s/p.

²⁸ Torres-García, J. *Universalismo constructivo*. Madri: Alianza, 1984, p. 488.

²⁹ Torres-García, J. *La tradición del hombre abstracto*. Montevideo: La Regla de Oro, 1977. s/p. Neste livro de 1938, ele afirma que a sua visão de arte se baseia na intuição - evidência não demonstrável - na razão - ordem/ construção - e na religião - pacto sagrado entre os homens de serem fiéis à verdade, que é universal.

³⁰ *Encyclopédie des symboles*. Paris: Librairie Générale Française, 1996, pp. 151-3; 543-6.

³¹ Torres-García realiza pinturas e esculturas policromadas em madeira, onde ele aplica o princípio das equivalências plásticas de Mondrian: linhas horizontais e verticais; cores primárias e ausência de cores. Como por exemplo: “Madera constructiva/planos de color”, 1929; e “Construcción”, 1930.

³² Torres-García, J. *Opus Cit.*, s/p. Para Kandinsky, o triângulo tem o sentido também de espiritualidade e permite que a arte avance, encontrando o caminho que havia perdido na Renascença. Ele anuncia uma nova era. Vide *De espiritual na arte*. Lisboa: Dom Quixote, 1991, p. 32.

matéria.³³ Ele pensa que a arte tem o fim de explicar o mistério da vida, olhando para dentro e não para fora, por isto o absoluto é para muitos artistas indemonstrável. Logo, não é a tradição naturalista que poderá tratar desta questão, mas a forma abstrata geométrica.

Ao mesmo tempo, ele percebe que espírito e matéria, Deus e diabo têm que coexistir, assim como criador e criatura. Eles constituem a dualidade e a equivalência de opostos, formando a totalidade.

Torres-García define o homem universal, como espírito, que simboliza a mais elevada aspiração humana, pois este é formado pela trindade: razão universal, universo espiritual e moral, e universo da vida física. A trindade compõe a unidade do cosmos, sendo por isto indivisível. Ele acredita que não propõe o dogma, mas a verdade, isso significa atingir a parte velada e oculta de cada religião: a sua essência. Essa é estabelecida em oposição ao ilusionismo naturalista, do mesmo modo como era concebida por Mondrian.³⁴

A formulação doutrinária é concluída depois de seu retorno a Montevidéu, em 1934, quando Torres-García começa a apresentar um discurso pautado em princípios mais rigorosos, formalizando o projeto estético e denominando-o de *Universalismo Constructivo*. O dogmatismo acentua-se na medida que enfrenta dificuldades de legitimação, levando-o de modo recorrente a repetir os princípios norteadores da nova arte, com o fim de consagrar a sua prática artística e formar discípulos. A resistência à sua concepção de arte exige do artista, na última década de sua vida, uma dedicação e sacrifício, aos quais são conjugados as suas aspirações messiânicas de estetização social da América.

Se por um lado, Torres-García utiliza símbolos arcaicos, oriundos do passado europeu, oriental e americano³⁵; por outro, ele busca através da sua prática artística, das suas palestras, livros, revistas, aulas, etc. implantar o *Universalismo Constructivo* em toda a América. Ao mesmo tempo que a arte é reverenciada como memória, monumento e ritual espiritual, ela deve ser portadora de uma nova ordem social, na qual todo homem seria no futuro um artista.

A arte monumental construtivista seria universal, representaria a unidade do espírito e teria um fundo moral, devendo por isto, segundo o artista, todo o homem possuir uma religião. A arte religiosa e social é de todas as épocas e se constitui como afirmação da verdade e do Homem Universal. “Por isto, pertencemos à grande tradição, ao grupo dos construtores.”³⁶

“Sob a forma plástica (...) teremos o Homem Universal, que devemos realizar, teremos a Regra de Ouro³⁷, (...) o triângulo, que é a *Unidade*, (...) a cruz que nos pede o sacrifício de nossa parte inferior, (...) o martelo que simboliza o dever religioso do trabalho...”³⁸ Todos estes símbolos compõem a obra de Torres-García, revelando a sua visão sagrada de arte e a sua missão profética de transformação estética e social da América, tendo como base deste projeto valores coletivistas, de anonimato e de integração da arte na vida. A recuperação da noção de arte sagrada da antiga América tem em vista a sua adoção na modernidade, bem como a aspiração de integração dos povos do Novo Mundo numa sociedade promissora e independente da cultura européia.

O projeto estético de Torres-García tem em vista recuperar as tradições da América, desde a inserção da arte na vida cotidiana e religiosa, bem como na estrutura da sociedade em si. Para Durand, os símbolos ascensionais, tão recorrentes na obra do uruguaio, aparecem marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tônus degradado pela queda.³⁹ Segundo o artista, a mudança ocorre a partir do Renascimento, quando

³³ **Torres-García, J.** *Universalismo constructivo*. Madri: Alianza, 1984, p. 502.

³⁴ **Mondrian, P.** “L’Art réaliste et l’art superréaliste”. in: *Cercle et Carré* 2, 15 avril 1930. s/p.

³⁵ Após o seu retorno ao Uruguai (1934), Torres-García realiza a investigação dos símbolos pré-colombianos, seus significados e da inserção da arte na vida social e religiosa. Esta simbologia passa a compor a sua prática artística.

³⁶ **Torres-García, J.** *Opus cit.*, p. 501.

³⁷ A Regra de Ouro permite o estabelecimento de relações entre as diferentes partes, de modo a facilitar ao artista atingir a ordem total. Torres-García, J. *Opus cit.*, p. 496.

³⁸ **Torres-García, J.** *Opus cit.*, p. 501. Segundo o artista, o corpo humano é composto por três partes: a cabeça que representa o plano intelectual e emocional; o tórax, o moral; e as pernas o físico.

³⁹ **Durand, G.** *Opus Cit.*, p. 145.

a arte perde o seu sentido de monumento coletivo e passa a ser produzida individualmente, para ser contemplada por determinados grupos sociais. Diante da crise da sociedade moderna, ele pensa que a solução se encontra na tradicional cultura ameríndia.

Durand⁴⁰ salienta ainda que a reconquista se manifesta através de símbolos ambíguos e intermediários, que podem representar a ascensão rumo ao espaço metafísico, para além do tempo, de que a verticalidade da escada é uma das figuras as mais usuais. No futuro quando a conquista for atingida, o homem terá uma segurança de teor metafísico e se purificará. A metáfora da purificação no contexto de emergência do *Universalimo Constructivo* assinala o abandono de todos os elementos que motivaram a crise e, ao mesmo tempo, a salvação da cultura e da sociedade no Novo Mundo, afastada dos problemas inerentes à colonização. Ela busca a libertação da América.

⁴⁰ Durand, G. *Opus Cit.*, p. 145.