

Imagem e Acontecimento: o Mediterrâneo de Joaquín Torres-García

Maria Lúcia Bastos Kern

Doutora em História pela Université Paris 1, Sorbonne – França. Pós-doutora pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, EHESS – França. Professora Titular do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e do Programa de pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Pesquisadora do CNPq. Autora de, entre outros livros, *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006. mlkern@puccrs.br

RESUMO

O presente texto propõe refletir a relação da imagem e do acontecimento, as complexidades relativas à sua representação e à sua interpretação, destacando as distintas temporalidades no seu interior. Tomaremos como estudo de caso o projeto estético nacionalista Mediterrâneo (1907-1917) de Joaquín Torres-García.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; acontecimento; Mediterrâneo.

ABSTRACT

The present text proposes to discuss the relationship between image and knowledge, the complexities related to the representation and its interpretation, emphasizing the distinct temporalities inside its interior. As a case study, this text attempts to analyze the nationalist and esthetic project Mediterranean (1907-1917) of Joaquín Torres-García.

KEY WORDS: image; event; Mediterranean.

Imagem e Acontecimento: o Mediterranism de Joaquín Torres-García

Introdução

O presente estudo tem em vista refletir sobre a intrincada relação da imagem e do acontecimento, as suas complexas e distintas temporalidades, bem como as questões relativas à representação e à sua interpretação.

Segundo Michel Poivert¹, as imagens podem desempenhar duas funções distintas: como mudança de concepção formal e assim instauradora de novas percepções, de crise e de acontecimento; e/ou como representação e instauradora do acontecimento. A imagem ao ser resultante de invenções e instituir novas modalidades de representação e/ou novos procedimentos técnicos, favorece a crise na medida em que ela estabelece a crítica em relação às demais imagens e exige, assim, certo tempo para ser absorvida. O acontecimento visual transforma a modalidade de representação e modifica a percepção de mundo, condicionando o público a reorganizar a sua compreensão do mesmo. Portanto, a imagem pode destruir ou colocar em questão a inteligibilidade do mundo estabelecida e construir outra a partir de elementos perturbadores, que se formalizam em nova representação e se constituem como acontecimento. Para tal, o acontecimento exige dos atores a consciência do tempo e das condições históricas para projetarem as suas experiências na construção de novas imagens.

No plano da representação, o acontecimento se repete e as variantes o afirmam, muitas vezes, em motivos iconográficos, que auxiliam na articulação dos fatos e do processo de entendimento dos mesmos, bem como das condições históricas em que se produzem. Com isto, a tentativa de autonomização do acontecimento, como fato de linguagem, não é pertinente. O importante é verificar que a obra que gera sentido se constitui como traço do acontecimento, naquilo que ele produz de mudança de representação.

Para Poivert,² a representação e o acontecimento constituem duas noções e uma dupla aparentemente inseparável. Entretanto, a dificuldade está em compreender que nenhuma relação de simetria dirige a conexão da imagem e do acontecimento. No âmago destas relações, o acontecimento não se constitui jamais como o “conteúdo” da imagem, ela também não é o seu significante. Sua relação é dialética, seja contraditória e recíproca. Para ele, dois dogmas tenderiam a ser separados por ordem hierárquica: 1. aquele que consiste em estabelecer o primado dos fatos e de sua fecundidade histórica, concedendo à imagem o papel de veículo difusor; logo, uma consideração secundária; 2. outro que, ao contrário, dá ao acontecimento o estatuto de puro fato de linguagem e de primazia à representação, relegando o fato bruto na

¹ POIVERT, M. L'Événement comme expérience. In: Les images comme acteurs de l'histoire. Paris: Hazan, Jeu de Paume, 2007. p. 13-27.

² Ibidem, p. 13-27.

obscuridade da experiência. Ele identifica nessas premissas: primeiro, uma concepção de história positivista; e a última de história construída pela ciência da linguagem: o fetichismo da experiência vivida e em sua oposição, a ortodoxia do discurso. Essa dualidade é resultante do ressentimento da história na modernidade e da desilusão face ao progresso, isto é, um sentimento de falência da experiência. A sensação de que a experiência não possibilita apreender nada gera o investimento na representação como meio de manter uma relação com o mundo. Em oposição à noção de falência da experiência na modernidade, ele defende que a relação da imagem e história restabelece a dialética entre experiência e representação, afirmando que o acontecimento antes de qualquer coisa deve ser pensado como relação com outros acontecimentos.

Para Alain Badiou,³ o acontecimento se define na dialética da apresentação e da representação. Isto significa que a experiência do acontecimento ao se apresentar e representar, numa certa ordem de ações, sofre um processo de recepção, que exige uma forma de compreensão da mesma.

A partir da ótica de Louis Marin, poderia se destacar que a representação intensifica a presença do acontecimento, reduplica a sua presença. Como o acontecimento se constitui enquanto processo, as imagens têm o poder de presentificá-lo no seu transcurso, bem como de instaurar questões sobre o mesmo. Entretanto, elas se condicionam às convenções culturais, ao olhar do autor e das trocas que ele estabelece com outras imagens do passado e do presente.

A imagem como componente cultural é construída sob ótica da memória, das releituras de outras imagens ou diálogos e da imaginação. O visível do acontecimento enquanto representação não é assim a sua cópia, visto ser resultante de múltiplas variáveis e da interpretação do acontecimento pelo autor da imagem. Com isto, não se pode considerar a representação de forma unitária. Ela é criada a partir da memória, isto é, de distintos tempos históricos, sem esquecer de que seus componentes formais também devem ser considerados, pois eles podem se configurar como acontecimento. Eles apresentam particularidades próprias da visualidade que permitem o afastamento do caráter meramente fenomenal da imagem e colaboram com a observação de outras evidências, contribuindo, assim, para o processo de interpretação. Logo, a imagem não pode ser pensada apenas sob ângulo do momento em que ela é criada. É necessário se identificar as sobrevivências presentes na mesma, os encontros de temporalidades contraditórias que elucidam a intrincada rede de conexões com as quais ela é elaborada. Neste sentido, Gilles Deleuze demonstra que a “imagem não é presente”, mas um “conjunto de relações de tempos”.⁴

Didi-Huberman no livro *Devant le temps*, (2000)⁵ se refere à questão da temporalidade da imagem e defende o anacronismo como meio fecundo de se entender as obras, quando afirma que o historiador não pode se contentar em fazer a história da arte sob ângulo da *euchronie*, isto é, sob ângulo conveniente do artista e seu tempo. As imagens visuais

³ BADIOU, A. L'être et l'événement. Paris: Seuil, 1988. IN: POIVERT, M. Op. Cit.

⁴ DELEUZE, G. Le cerveau, c'est l'écran. IN: DIDI-HUBERMAN, G. L'image brûle. ZIMERMANN, L. Penser par les images. Nantes: C. Defaut, 2006. p. 28.

⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Minuit, 2000. p. 10 e 39.

exigem que se aborde sob ponto de vista de sua memória, isto é, das “suas manipulações do tempo” e dos diálogos que elas estabelecem entre si em distintos momentos históricos.

Muitos estudiosos, do final do século XIX e início do século XX, já identificam nas suas análises a presença de sobrevivências de outros passados, como espécies de memórias inconscientes. Como é o caso, por exemplo, dos estudos de Aby Warburg sobre as obras de Botticelli - “O nascimento da Vênus” e “A Primavera” - nos quais verifica a permanência de expressões e gestos da Antiguidade. A partir dessas sobrevivências, Warburg focaliza dois conceitos importantes que serão objeto de análise pelo filósofo francês: sintomas e *pathosformal*.⁶

Para Didi-Huberman, uma das grandes forças da imagem é possibilitar ao mesmo tempo o sintoma, como interrupção do saber, e o conhecimento, como interrupção do caos. Os sintomas podem ser identificados nestas temporalidades distintas e, às vezes, contraditórias com as quais a imagem é criada. Nelas, se pode verificar as diferentes memórias e interrogar as suas presenças na imagem. As relações de tempo não são jamais vistas pela percepção comum. Interpretar exige paciência, a imagem deve ser olhada, questionada, para que história e memória sejam entendidas. Olhar não é simplesmente ver, nem observar com mais ou menos competência. Ele pressupõe a implicação, delibera uma experiência, isto é,

uma explicação. As criações humanas só são suscetíveis de interpretação e de explicação pelo caminho da compreensão implicativa, de uma tomada de consciência sobre si mesmo. Logo, o objeto de conhecimento é reconhecido por estar intimamente em constituição pelo sujeito que conhece. Para tal, ele deve dialogar com a imagem, interrogá-la e estabelecer certa intimidade com a mesma.⁷

O estudo de caso: O Mediterranism

O presente estudo tem em vista analisar as idéias norteadoras do projeto estético nacionalista – o Mediterranism (1907-1917) - de Joaquín Torres-García⁸ e as suas pinturas como acontecimento, conectado com o programa cultural e político – o Novecentismo (1906-1931) – encetado por Eugenio D’Ors e a administração pública da Catalunha. Parte-se do pressuposto de que a obra do artista uruguaio se constitui como acontecimento, pelo fato da mesma introduzir novas formas plásticas e de representação, bem como construir a memória nacional e exercer o papel de difusão do nacionalismo catalão.

O Mediterranism origina-se em paralelo ao movimento Novecentista, liderado pelo escritor, e ambos se constituem em projeto de emancipação da Catalunha, face ao centralismo do governo espanhol e da perda de parte de suas colônias na América e África.⁹ Desde este momento, o catalanismo,

⁶ WARBURG, A. *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 1990. p. 49-100. A noção de sintomas de Warburg lhe permite identificar as manifestações artísticas como fenômenos vinculados à história e evidenciar os seus diferentes sentidos e temporalidades presentes nas obras. Ele trabalha essa noção a partir do processo de comparação entre as obras em distintos momentos históricos, tendo em vista verificar as permanências e questioná-las. O conceito de *pathosformal* inaugura uma nova percepção do Renascimento. Esse conceito é elaborado através da observação das representações das imagens, dos gestos e movimentos das figuras, de diferentes estados psíquicos. A partir do *pathosformal*, ele verifica o caráter híbrido da arte do Renascimento, rompendo com as visões homogeneizadoras do formalismo de Wölfflin e do historicismo.

⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *L’image brûlée*. Op. Cit., p. 28.

⁸ Torres-García (1874-1949) reside em Barcelona de 1892 a 1920, quando se muda para Nova Iorque e em 1922 retorna para Europa (Itália e França).

⁹ A partir de 1898, a Espanha perde parte de suas colônias: Cuba, Porto Rico, Filipinas e, mais tarde, Marrocos.

progressivamente, deixa de ser um movimento regionalista liderado por uma minoria e assume o caráter coletivo de uma ação política de teor nacionalista, tendo como objetivo a autonomia. Certos segmentos sociais se sentem altamente prejudicados com as perdas das colônias, visto que a Catalunha detinha com as mesmas importantes relações comerciais, sobretudo no setor da indústria têxtil.

Torres-García em suas reflexões revela, inicialmente, o mal-estar reinante no final do século XIX e menciona numa conferência proferida em 1894, no Círculo Artístico São Lucas, a necessidade de resolvê-lo a partir de um projeto “cultural e moral”. Desde 1901, o artista evidencia em suas pinturas e artes gráficas representações referentes à Antiguidade clássica, nas quais predominam as Vênus e musas junto à paisagem do Mediterrâneo, templos e fontes. Como se pode observar nas capas da revista *Pél & Ploma*, de julho de 1901. Nesse momento, em Barcelona, predomina a pintura trabalhada pela ação da luz sobre a natureza, de teor impressionista, o Modernismo, o naturalismo e, nas artes gráficas o desenho, cujas formas e construções espaciais são livres e semelhantes às obras gráficas de Toulouse Lautrec. Torres-García produz obras gráficas, como por exemplo, “Carnaval”, s/data, segundo esta acepção.

Ele conhece a obra de Puvis de Chavannes, em Barcelona (1896), e identifica nesta questões que possibilitam criar o projeto estético e solucionar o mal estar por ele vivenciado. Chama atenção do artista que Chavannes “sacrifica o detalhe, elimina o acidental e o particular”. O desenho é

resultante do fazer intelectual, que permite atingir a síntese, a amplitude expressiva e a simplicidade primitiva.¹⁰ As primeiras pinturas e trabalhos gráficos de Torres-García seguem esses procedimentos formais e permitem a emergência do Mediterranism, como projeto estético direcionado à coletividade e à retomada da memória nacional. As suas intenções diferem daquele olhar nostálgico de Chavannes em relação ao passado clássico que desapareceu, tendo em vista que o uruguaio busca no passado o momento fundador da cultura catalã, para programar a modernidade.

D’Ors e Torres-García consideram que a arte ao assumir a expressão coletiva poderia exercer o papel ético, cívico, construtivo e preparar o futuro da sociedade catalã. O projeto de modernidade ao identificar-se com o nacionalismo tem o objetivo de se contrapor às decadentes manifestações do Modernismo e do Simbolismo. Eles negam os excessos ornamentais, o individualismo e o internacionalismo que esses movimentos provocaram na cultura da Catalunha, assim como os seus vínculos com valores espirituais da Idade Média. O discurso do uruguaio se opõe também às vanguardas europeias, por suas práticas efêmeras e individualistas.

É nesse contexto de descontentamento e de consciência da necessidade de mudanças que surge o Mediterranism, no qual a paisagem é representada por seu caráter estético, simbólico e formador de identidade.¹¹

O nacionalismo catalão, liderado pelas elites políticas e intelectuais, adota a pintura de Torres-García como a sua representação emblemática e apresenta um programa modernizador que consegue a adesão, cada

¹⁰ PONS, Juan S. Torres-García. *La fascinació del clàssic*. Barcelona: Caixa de Terrassa, 1993. p. 31.

¹¹ O Mediterranism emerge num momento em que alguns artistas na França e Itália retomam os valores da plasticidade greco-romana, como por exemplo, Maillol, cuja obra exerce um grande fascínio entre os artistas catalões.

vez maior da sociedade local. Peculiariza-se pela convicção de que a Catalunha constitui uma “entidad distinta, por la raza o por la cultura y por la tradición” (...) que se fundamenta “sobre bases más profundas que el resurgimiento lingüístico”.¹² Para muitos intelectuais, como Torres i Bages, é a homogeneidade do pensamento e da língua que revela o caráter do povo. Acrescenta ainda que a família, a terra e o trabalho se constituem a grande árvore da pátria.¹³ No mural “Idade de Ouro da Humanidade” (1915), o artista uruguaio representa estes valores.¹⁴

Torres-Garcia se identifica com o pensamento deste intelectual, quando executa as suas pinturas e representa temas pautados nos atributos permanentes da Catalunha e a simboliza com a imagem da divindade Palas Atenea, identificada pelo pensamento, e sempre ambientada pela paisagem do Mediterrâneo. Como se pode observar no fragmento superior do mural “Catalunha Eterna”, (1913).

Para a formulação da estética nacionalista, ele projeta a arte baseada na paisagem idealizada da Catalunha e na recuperação das tradições clássicas locais. Os achados arqueológicos das culturas greco-romanas da Costa Brava e de Ampúrias (1907) são valorizados e tornam-se os paradigmas da estética do Mediterrâneo, assim como as pinturas pré-históricas descobertas em Barcelona.

A pintura de Torres-García é constantemente reconhecida como sinônimo

do Novecentismo por Eugenio D’Ors, pois ao retomar as raízes artísticas oriundas dos achados arqueológicos ele expressa o seu nacionalismo e edifica a noção de paisagem nacional. Para D’Ors, “Toda la extensión de un inmenso horizonte se abre dentro de nosotros (...). Es un horizonte azul, en que está la serenidad del Padre Mediterráneo. (...) mar nuestro ! ”¹⁵ O escritor destaca a beleza do mar e da “pequeña montaña de gusto helénico”¹⁶ que detém na Antigüidade um papel significativo nas mitologias, como o lugar dos deuses. Podem-se observar estas questões no fragmento central do mural “As Artes”, (1916), no qual a paisagem mediterrânica é bela, equilibrada e serena, porque tanto o escritor como o artista configuram a síntese ordenada da natureza e dotada de atributos simbólicos. Com isto, eles fixam os limites e normatizam a sua representação. D’Ors¹⁷ estabelece as relações desta paisagem e dos achados arqueológicos com a cultura grega do passado, criando o mito da Catalunha grega: “pequeña cabeza de Venus (...) encontrada em Ampúrias (...) quieras, en recuerdo y amor de la vieja Cataluña griega, darle un sentido clásico a la moderna Cataluña confusa”.¹⁸

Deve-se destacar que as reflexões teóricas do escritor e de Torres-García são publicadas em revistas e jornais, e que D’Ors consagra na imprensa a obra do uruguaio. Torres-García escreve em catalão e produz um discurso persuasivo dirigido a convencer o leitor da necessidade de criação de uma arte própria para a Catalunha, sendo assim

¹² CARR, Raymond. España 1808-1939. Barcelona: Ariel, 1979. p. 519. Torres-García escreve e fala catalão, sendo por isto muito bem recebido pela intelectualidade nacionalista.

¹³ PONS, J. Torres-García. La fascinació del clàssic. Op. Cit., p. 108-9.

¹⁴ Torres-García, sob encomenda oficial, executa vários murais para o Palácio Geral da Catalunha.

¹⁵ JARDÍ, E. El Novecentismo catalán. Barcelona: Aymá, 1980. p. 24.

¹⁶ Ibidem, p. 35.

¹⁷ Ibidem, p. 23.

¹⁸ Posteriormente, ele abandona a visão de cultura vinculada ao meio natural e aos símbolos antigos da Catalunha, em prol da cidade de Barcelona e dos símbolos que evocam a sua modernidade. Para D’Ors, a cidade do futuro deveria ser dominada pelas artes.

muito bem quisto pelas elites intelectuais e políticas. No artigo "La nostra ordinació y el nostre camí" (1907), ele defende a premência de ordenar as idéias sobre a arte e afirma que esta teria que vir "deste mar (...), das oliveiras e pinheiros, da(s) vinha(s), das laranjas, deste céu azul e, sobretudo, do homem daqui, a nossa religião, as nossas festas, a nossa vida!"¹⁹ Ele salienta ainda que as representações pictóricas do pescador, do coletor de frutas têm o mesmo valor e beleza que a do atleta nas antigas olimpíadas e de uma divindade mitológica. Estes valores estão representados nas pinturas: "Jovens" (102 x 130 cm), 1906, "Mulheres do povoado" (óleo s/tela, 74 x 100 cm), 1911, "Laranjeiras beira mar", óleo s/ cartão, 1912.

Ele produz a sua pintura, observando os tipos sociais, nas suas atividades cotidianas, e procurando a simplicidade e a essência da arte. As formas vão se depurando, como aquelas das artes arcaica e clássica, e sendo construídas em relação com o lugar, enquanto espaço singular, propiciando, assim, uma nova representação da Catalunha. O lugar edificado pelo artista é o da ordem, nela ele representa as práticas culturais e configura o mito da Catalunha Eterna. Assim, ele destaca nas pinturas a harmonia dos homens e de suas obras com o meio natural, integrando a arquitetura antiga com a paisagem.²⁰

O artista recupera o valor da terra, como fenômeno decorrente da necessidade de buscar a sua essência, fecundidade e riqueza, procurando revelar a vitalidade da mesma,

em prol de um projeto coletivo. Torres-García acredita que, desta forma, a arte da Catalunha seria singular e atingiria a sua essência,²¹ bem como despertaria na população o sentimento de pertencer ao país e, conseqüentemente, uma postura ética coletiva.

Ele pensa que a partir do processo de recuperação das tradições culturais é que se dará o fenômeno que denomina de "a nossa renascença atual", porque o passado "se encontra nas formas mais ou menos modernizadas da arte da antiga Catalunha".²²

A sua pintura mural, como por exemplo, em "Mon Repòs" (1915), peculiariza-se pelo uso de formas semelhantes aquelas apresentadas na cerâmica grega, pelo espírito de síntese e por figuras monumentais e frontalistas, cujas formas se originam, muitas vezes, da arte arcaica grega e das pinturas de Pompéia. As temáticas predominantes são relativas às atividades rurais e alegorias, calcadas na relação entre a mitologia greco-romana e o homem da Catalunha. As tonalidades predominantes são terrosas e ocres, contrapostas ao branco e as pinturas têm como cenário a costa mediterrânica, representada por seu caráter harmônico e suas riquezas naturais e culturais. Podem-se verificar também estas questões em "Duas figuras colhendo frutas", (têmpera, 33x 45 cm) 1914.²³

Para a execução desses murais, ele viaja à Itália (1912) com o fim de estudar os procedimentos técnicos dos afrescos, sendo

¹⁹ TORRES-GARCÍA, J. La nostra ordinació y el nostre camí. IN: Empori 4, abril 1907. p. 190.

²⁰ Ao valorizar determinadas árvores, ele se pergunta ainda se a oliveira, tão comum na região mediterrânica, não será a árvore de Palas. De fato, na Grécia, a oliveira foi atribuída à deusa de Atenas e sempre exerceu um papel econômico significativo no mundo mediterrânico. Entretanto, D'Ors considera esta árvore como símbolo da raça, já que representa "uma lição de catalanidade eterna, de tradição, de patriotismo mediterrânico, de espírito clássico. JARDI, E. El Novecentismo catalán. Op. Cit., p. 25.

²¹ TORRES-GARCÍA, J. Dialegos. IN: Escrits sobre art. Barcelona: Ed. 62, 1986. p. 138.

²² Ibidem, p. 40-41.

²³ Como, por exemplo, em "Mulheres do povo" (1911), "Duas figuras recolhendo frutas" (1914), "Arquitetura com figuras clássicas" (1914), "Figuras de camponeses" (s/d.), "Homem e mula" (s/d.), dedicada a Xenius (pseudônimo de D'Ors) etc.

atraído por aqueles pintados em têmpera seca. Nessa viagem, ele admira as pinturas de Giotto, pela simplicidade de suas composições, clareza das idéias expressas, gestos harmônicos e sobriedade da cor. Identifica-se com as pinturas de Pompéia pela construção arquitetônica do espaço e as grandes extensões de cores, rompidas apenas pelas figuras. Da arte etrusca e das pinturas das catacumbas, lhe chama atenção o ritmo frontal e a disposição das figuras num só plano, muitas vezes em forma de friso. Os estudos e croquis que ele excuta durante a viagem são utilizados em Barcelona para execução das pinturas murais. Nelas se identificam as idéias que formalizam o seu projeto, bem como certas construções espaciais e formais das distintas práticas artísticas com as quais o artista entrou em contato, na Itália.

Na pintura "A Filosofia introduzida no Parnaso como a XI Musa" (óleo s/tela, 1,24 x 3,85 cm), 1911, o artista representa a entrada da filosofia no parnaso pela mão de Palas Atenea, para se constituir como guia das musas, isto é, das artes. Nela se evidencia o seu idealismo artístico e a representação estruturada em planos, sendo as figuras distribuídas enfileiradas e, em geral em posição frontal, e os seus gestos contidos. A Palas Atenea, que simboliza o pensamento catalão, que simboliza o pensamento catal arte da Catalunha a partir desses pressupostos e se destaca pela dimensão maior que as demais musas. As formas são despojadas de detalhes, construídas pela linha do desenho e pelo modelado dos volumes coloridos, numa paisagem estruturada em planos de cores. Nesta, predominam os tons ocres, terrosos e verdes, assim como a representação das montanhas e das árvores (pinheiros, louros e oliveiras) do Mediterrâneo. A distribuição das figuras enfileiradas num plano está presente

na arte etrusca, em Giotto e em certas pinturas de Puvis de Chavannes, como, por exemplo, a efetuada para o anfiteatro da Sorbonne (1888). Torres-García opta pelo espaço em planos, muito utilizado por artistas antes da descoberta da perspectiva científica, e pelos artistas modernos. Ele utiliza os tons ocres e terrosos que considera como típicos da paisagem local e que são também encontrados nas cerâmicas gregas e nas pinturas pré-históricas da Catalunha. Nelas o artista identifica as raízes da verdadeira arte catalã. A cor, ao mesmo tempo em que se constitui como signo nacional, tem, muitas vezes, a finalidade de construir a plasticidade da obra, em oposição à noção de arte como imitação do real. Os contornos escuros e bem definidos estão presentes na cerâmica grega e na pintura moderna. Ele procura aliar a essas práticas os temas e a retórica clássica com formas arcaicas e procedimentos técnicos primitivos para recuperar o passado histórico da região e facilitar a comunicação em prol do projeto de modernidade da Catalunha.

O primitivo é intencional, tendo em vista que o artista procura criar uma nova forma de expressão visual, vinculando-o com o moderno e com a proposta de identidade cultural. A sua sintonia com o moderno se evidencia não só nas imagens, mas também nos textos que publica desde 1913, quando começa a formular os conceitos de estrutura e plasticidade em oposição à noção de arte enquanto imitação. Estas questões estão, por exemplo, presentes na obra "Arquitetura com duas figuras clássicas", (têmpera, 55x62 cm) 1914. Verifica-se nesta pintura a bidimensionalidade do espaço e os contornos salientes, bem como a estrutura arquitetônica em madeira rústica com os pregos à vista. Essas tensões entre o moderno e o clássico são procedimentos que aliados à técnica do afresco não são muito praticados por artistas de seu tempo.

Na primeira pintura mural executada para o Palácio Geral da Catalunha, em Barcelona, "Catalunha Eterna" (1913), ele apresenta os atributos permanentes da Catalunha como a árvore da pátria (oliveira) e o pensamento nacional, representado pela Palas Atenea e por uma vestal que mantém aceso o fogo da língua. Na parte central, a Catalunha Eterna é representada pela figura entronizada, envolvida pela paisagem do Mediterrâneo e pelas mulheres que simbolizam os dons da terra e da cultura. Na parte inferior, os homens trabalham a terra (à esquerda) e outros (à direita) se dedicam à vida contemplativa. A Catalunha é representada pela mulher porque fala a língua local, que é nesse momento estimulada pelas elites. A ordenação da narrativa tem a finalidade de torná-la acessível para o grande público e concretizar a sua proposta de regeneração da cultura nacional.

Para que o projeto estético e ético tenha sucesso, Torres-García recria a paisagem do território, a partir de sua concepção plástica, tendo o fim de valorizá-la já que esta se encontra até então como espaço esquecido em suas singularidades, buscando assim instaurar novas significações culturais e ideológicas.

Os murais revelam a presença de distintas temporalidades, a retomada dos temas alegóricos, abandonados em geral pelos artistas modernos, e de técnicas em desuso. A adoção da têmpera e de recursos técnicos e artesanais primitivos evidencia o desejo do

artista de resgatar as práticas artísticas nacionais para sintonizar com as representações das atividades culturais e econômicas locais e temas clássicos de caráter universal. Torres-García tem em vista criar a arte da Catalunha a partir de valores eternos, da ordem em oposição à desordem, que ele acredita reinar nas artes daquele momento.

O uruguaio, no seu projeto de autonomia e modernidade, busca diferenciar a arte catalã da arte estrangeira, porém sem esquecer os valores eternos e universais.

Como se pode observar, as imagens dos murais revelam as diferentes memórias, as distintas temporalidades e a tensão entre os componentes formais variados, mas nenhum deles está nas pinturas ao acaso. É a partir de um estudo criterioso que ele articula o passado com o presente, tendo em vista o devir e a construção de novas formas pictóricas, nas quais as suas concepções e conceitos de arte estão inseridos.

Torres-García, como artista da modernidade, acredita no seu papel enquanto ator social no sentido de conduzir, através de sua obra, as mudanças e ordenar o mundo em que vive. Para atingir as transformações planejadas para a Catalunha, ele elabora um projeto dogmático que conecta a memória, o território e o homem, e instaura novos valores e significados.²⁴ Ele faz das suas imagens acontecimento, ao criar novas formas plásticas de representação, bem como de construção visual de seu projeto nacionalista.

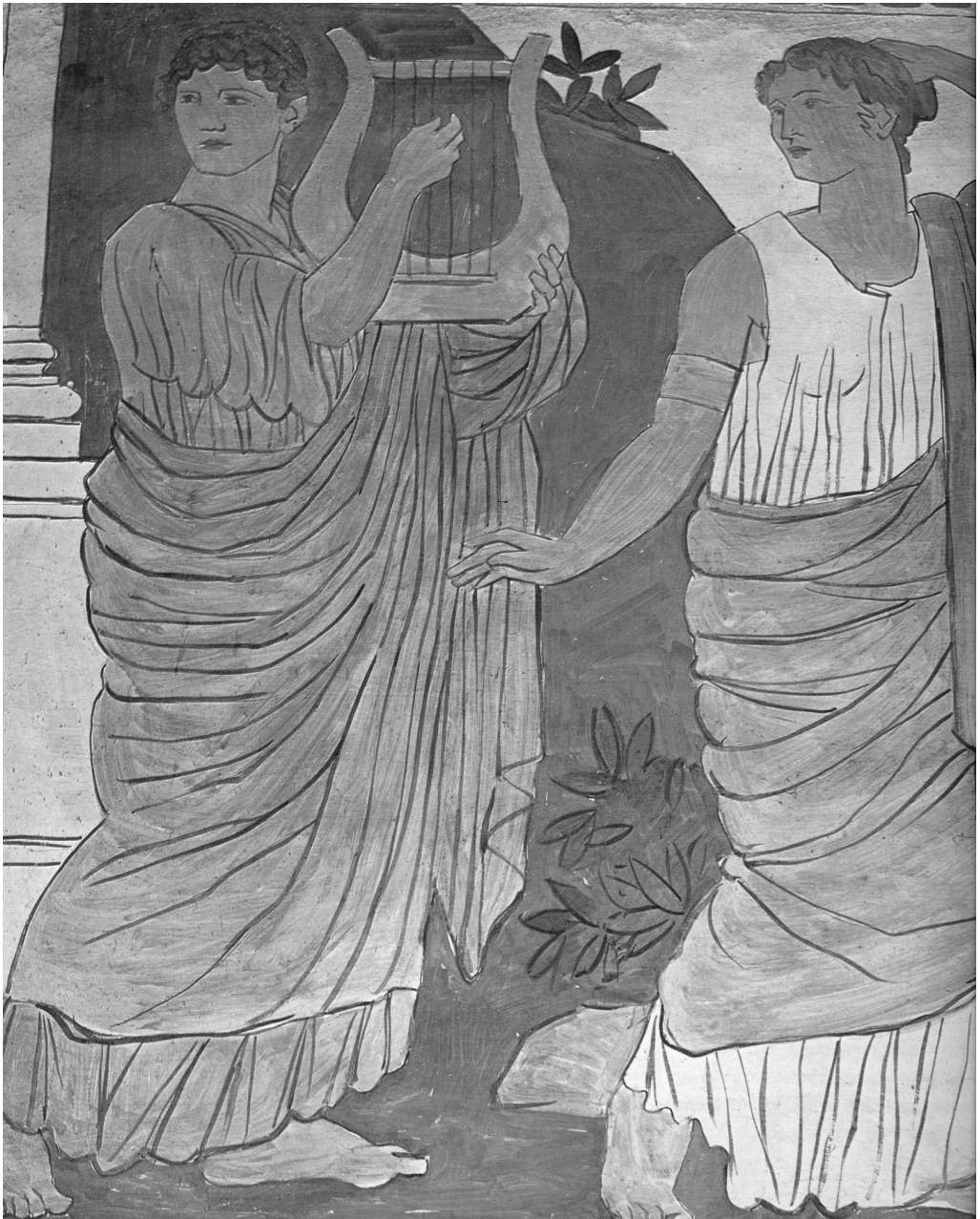
²⁴ O artista ao idealizar em seus murais a "Catalunha Eterna", projeta uma nova sociedade, justa e igualitária, que não se concretiza. No final da Primeira Guerra Mundial, ele toma consciência da política econômica encetada pela burguesia, assim como das limitações das entidades oficiais para o entendimento da renovação plástica do seu Mediterrâneo. A sua visão ideológica modifica-se e também os seus murais apresentam temas sociais e formas mais modernas. Frente a esta situação, ele abandona o seu programa artístico e dá continuidade às suas investigações. No entanto, muitas idéias formalizadas no Mediterrâneo permanecem em fases posteriores de sua obra teórica e plástica, como é o caso do *Universalismo Constructivo*.



"Mulheres do povoado", óleo sobre tela, 74 x 100 cm., 1911.



"A filosofia introduzida no Parnaso como XI musa", óleo sobre tela, 1,24 x 3,85 cm, 1911.



"Mon Repòs", afresco da residência de Torres-García, 1915.



"Catalunha Eterna" afresco, Palácio Geral da Catalunha, 1913.