

Modernidade e o Mito do Sagrado em Arte:

Xul Solar

Dra. Maria Lúcia Bastos Kern – CBHA - PUCRS

Modernidade e o Mito do Sagrado em Arte: Xul Solar

Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

CBHA - PUCRS

« Me oprimen vagas asfíxias de deseos, como nieblas enemigas que rivalizan, mortíferas; en medio de mi agitación mi espíritu revolotea por los espacios buscando ayuda para hacerme huir, no sé hacia donde. »¹

A trajetória inicial do artista argentino Xul Solar (1887-1963) é marcada pela crise espiritual e necessidade de fugir de seu mundo, fenômenos que vão se definir paulatinamente na estruturação de sua pintura. As representações simbólicas, recorrentes em sua obra, revelam, quando ainda vive em Buenos Aires, as suas fantasias e esta constante procura de algo metafísico que ele tenta descobrir, já que não encontra na ciência respostas satisfatórias para as suas indagações.² À medida que amadurece e entra em contato com as vanguardas e místicos europeus, ele procura integrar o sagrado com o profano, assumindo a sua pintura proporções éticas e proféticas.

O presente estudo tem em vista traçar a trajetória inicial do artista e o desenvolvimento de sua prática pictórica, bem como analisar como o mito do sagrado vai aos poucos se configurando na mesma. Para tal, precisa-se verificar como o mito é construído na modernidade e se propaga na arte moderna.

¹ Xul Solar. Buenos Aires, out. 1910.

² Em 1912, Xul embarca num navio com o fim de ir ao Tibet e entrar na vida monástica, porém acabou desembarcando em Londres.

A noção de sagrado é utilizada como fenômeno vinculado a um modo de existência superior e dotado de valor e poder absoluto. Esta noção faz da arte uma forma de religião, isto é, de um ritual que se concretiza no momento de crise da representação e do religioso.³ A emergência da pintura pura libera a representação do mundo aparente e conduz alguns artistas a explorar o invisível e desvelar a realidade oculta. O mito do sagrado na modernidade se desenvolve a partir do Romantismo, tendo como fundamento a noção de artista gênio, dotado de uma capacidade superior, capaz de conduzir os homens em direção ao mundo divino.

Hegel delimita a noção de absolutismo estético, que se baseia na idéia de que a arte manifesta a realidade suprema que as religiões e a filosofia racionalista aspiravam alcançar, mas sem possuir os meios suficientes para tal fim.⁴ O absolutismo estético ao estabelecer o culto do gênio procura legitimar a sua existência e o mundo pela ótica da estética.⁵ Com isto, desloca a objetividade em arte para a interioridade do sujeito, de modo que o fim da arte seja a religião. O domínio da arte se estabelece acima da natureza e do espírito finito, pois o belo artístico pertence à esfera do espírito absoluto. Logo, « fica evidente que a arte se situa no mesmo plano da religião e filosofia (...) só diferem quanto à forma; seu objeto é o mesmo », Deus.⁶ Esta concepção estética atrelada ao sagrado domina parte da modernidade, sendo nomeada por Jean-Marie Schaeffer como a teoria especulativa da arte, a qual se afirma

³ Ver SORIAU, E. *Vocabulaire esthétique*. Paris: Puf, 1990. p. 1265-6. NILLES, Jean-J. *L'Art moderne et la question du sacré*. Paris: Cerf, 1993. Jean-Luc Nancy, em *Au fond des images*, salienta que o sagrado significa o separado, colocado à parte, o distinto, ao passo que a religião pressupõe a ligação. Num sentido, os termos se opõem e, em outro, a religião pode ser representada como tendo relação com o sagrado *separado*. Neste caso, se teria a religião do sagrado, do intocável. Para ele, a arte começou não na religião, mas na distinção, na separação, porque ela não se mostra, mas se assemelha e é diferente. É este fenômeno que a aproxima do sagrado e da religião. Paris: Galilée, p. 11-17.

⁴ JARQUE, V. "Filosofia idealista y romanticismo." IN: BOZAL, V. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madri: Visor, 1996. p. 213.

⁵ MARCHAN FIZ, S. *La estética en la cultura moderna*. Madri: Alianza Editorial, 1992. p. 111.

⁶ Para Hegel, o espírito absoluto é o espírito universal e a verdade suprema. *Curso de Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 120-3.

a partir de Novalis, Schlegel, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger, na defesa da arte como reveladora de verdades transcendentais, inacessíveis ao saber intelectual.

Na transição do século XIX para o XX na Europa, muitos artistas aderem às crenças místicas, como a Teosofia e o Espiritismo, bem como às ciências ocultas. Este fenômeno é paralelo ao crescimento tecnológico e científico e ao abandono progressivo das representações do mundo visível, em prol do invisível. É a partir, sobretudo, do Simbolismo que os artistas, em contraposição ao Positivismo e ao materialismo, começam a se interessar de forma mais acentuada pelo místico e irracional, porém aliando-os aos avanços da ciência,⁷ sobretudo, das pesquisas em eletricidade e fotografia. A primeira chama a atenção dos artistas com as noções de energias ocultas, enquanto a placa fotográfica pela sua definição como o « olhar aberto sobre o invisível».⁸ O ocultismo, a Teosofia e o Espiritismo nutrem o imaginário dos artistas modernos e desempenham um papel importante no processo de criação da nova arte, tornando-se a mesma o meio de divulgação de seus valores éticos e estéticos. Este sincretismo aliado ao idealismo hegeliano e às ciências compõem o mito do sagrado, depositando na arte a crença da revelação divina e das suas potencialidades messiânicas de gerar uma sociedade melhor.

As questões de teor espiritual aparecem na obra do artista argentino a partir de 1910, quando ele se aproxima do Simbolismo e as introduz tanto na pintura quanto na poesia. Deste ano até 1917, verifica-se a inserção progressiva do esoterismo através de símbolos que têm em vista apreender a

⁷ Munique, grande centro cosmopolita e das vanguardas, é a cidade européia em que se expandem várias destas crenças. Klee, Kandinsky e Jawlensky aderem às mesmas e assistem com regularidade as conferências de Rudolf Steiner. Xul participa em Buenos Aires da Associação Teosófica « Orden de la Estrella » que venera o gurú Krishnamurti.

⁸Vide CLAIR, Jean. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Paris: Gallimard, 2000. p. 27-28.

realidade oculta, como se pode observar nas aquarelas “Enterro” (1914) e “Anjos” (1915). Nestas pinturas, os símbolos estabelecem conexão entre o visível e o invisível, a partir de formas depuradas e do frontalismo de origem arcaica. “Anjos” e aquarelas desta época, como “Ofrenda cuori” e “Outra ofrenda cuori”, as figuras são representadas voando no espaço imaginário criado pelo artista e portando chamas de fogo, de modo a acentuar o caráter místico das mesmas.



Dos anjos - 1915

acuarela sobre papel, 36 x 27 cm

Museo Xul Solar

Deve-se destacar que em 1916, o artista Oscar Alejandro Augustín Schulz Solari passa a assinar Xul - inverso de Lux - Solar - Sol. O seu novo nome relaciona-se com o conhecimento das religiões orientais e do misticismo,

já que a luz e o sol representam o mundo divino e a espiritualidade, em oposição ao *chaos* e à obscuridade. A luz tem sempre o sentido de elevação, podendo-se reportar tanto ao divino como ao conhecimento racional. Esta aparece de forma recorrente nas suas aquarelas, em posição ascendente, indicando a elevação espiritual. Xul Solar, como outros artistas de seu tempo, busca a luz e o caminho apropriado que o conduza a um universo superior, em contraposição ao mundo vulgar terreno.

A arte moderna no início do século XX inverte a representação fenomenal das aparências de origem renascentista por manifestações da essência das coisas, isto é, tudo que é interior torna-se então externo.⁹ A busca da autonomia da arte, para muitos artistas, se processa a partir do abandono do visível e das constantes especulações formais. Eles praticam experiências que se ligam às investigações científicas daquele momento, no domínio da percepção, do conhecimento intuitivo e do inconsciente, sintetizando-as com o ocultismo, pois as fronteiras entre ciência e ciências ocultas não se encontram precisamente estabelecidas.

Jorge Luis Borges¹⁰, em textos e depoimentos sobre Xul, menciona as inúmeras leituras realizadas em conjunto, como por exemplo, as obras de William Blake e histórias da filosofia, as quais contemplam principalmente o pensamento oriental, bem como as suas discussões a respeito das religiões antigas e ciências ocultas. Ele menciona ainda que os interesses comuns são decorrentes do fato dos dois terem estudado, respectivamente, na Suíça e Alemanha, e entrado em contato com o Expressionismo. O escritor argentino acredita que o movimento alemão “reflete toda série de preocupações profundas: a magia, os sonhos, as religiões e filosofias orientais, a aspiração a

⁹*Opus Cit.*, p. 285.

¹⁰ BORGES, J.L. Laprida 1214. IN: *Atlas*, 1984, p. 80. Xul lê ainda os místicos Jakob Böhme e Emanuel Swedenborg, dentre outros.

uma irmandade de mundo.”¹¹ Verifica-se a partir deste depoimento que a relação estreita entre ele e o pintor se processa em grande parte devido às suas experiências vividas na Europa, às idéias e aos ideais comuns. No caso de Xul, a sua ligação foi mais forte com as concepções do grupo *Blaue Reiter* e com as suas aspirações de criação de um novo homem espiritual, em detrimento de valores materialistas dominantes. A noção de sagrado em arte de Xul se identifica rapidamente com aquela defendida pelo grupo alemão, que acredita na arte como portadora de mudanças, tendo em vista a construção e consolidação de uma postura espiritual do homem diante do mundo moderno.

Em 1919, Worringer¹² analisa a visão de arte do Expressionismo, como meio de conduzir à revelação, em detrimento do conhecimento. Ele demonstra que o Expressionismo tem a sua escolástica e sua mística, como um sistema sagrado e de transcendência do sensível ao conteúdo fora do intocável. Kandinsky, no livro “Do Espiritual na Arte”, apresenta uma tripla fundamentação de suas idéias: Simbolismo, Teosofia, e estética psicológica de Lipps¹³, mestre de Worringer. A noção de perfeição que guia a Teosofia, em Kandinsky se junta com a de clarividência estética. Esta noção é que dá o seu caráter ao *Blaue Reiter*, grupo com o qual o argentino se identifica.

Em 1912 Xul Solar encontra-se na Europa, onde se instala em grandes centros, como Paris, Turim, Milão, Londres e Munique e acompanha os diferentes movimentos das vanguardas. Nestas cidades, dá continuidade a sua formação artística e entra em contato com as ciências ocultas e o misticismo, bem como com as obras de Robert Delaunay e Paul Klee, que muito admira.

¹¹ BORGES, J.L. Recuerdos de mi amigo Xul Solar. IN: *Comunicaciones 3*, Fund. San Telmo, nov. 1990. Ele e Xul leram Schopenhauer, Nietzsche, os poetas expressionistas alemães, podendo-se destacar entre eles Johannes Becher. GRADOWCZYK, M. *Xul Solar*. Buenos Aires: Alba, 1994. p. 158.

¹² WORRINGER, W. Reflexões críticas sobre arte nova. IN: *Genius*, t.I, p.221. IN: VALLIER, Dora. Lire Worringer. *Abstraction et Einfühlung*. Paris: Klincksieck, 1986. p.20

¹³ VALLIER, Dora. Lire Worringer. *Opus Cit.* p. 25 – 30. A autora destaca que Lipps identificava a noção de representação do mundo interior com a de expressão da vida espiritual da alma. Ela compara as concepções de representação dos mundos exterior e interior de Lipps com as idéias de belo exterior e belo interior de Kandinsky, mostrando a identidade dos conceitos do último com o primeiro.

As suas investigações apoiam-se, sobretudo, nas pinturas destes artistas, no Expressionismo¹⁴ e Cubismo, sem abandonar a figuração.¹⁵ Antes de retornar a Buenos Aires, trabalha com os sonhos, reafirmando a interioridade inicial de sua trajetória artística e entra em contato em Paris com o ocultista inglês Aleister Crowley.

Xul volta a Buenos Aires em 1924, trazendo uma série de livros monográficos sobre artistas modernos e temas místicos,¹⁶ convicto de que através de suas pinturas poderia ordenar o cosmos e difundir valores espirituais elevados. Neste momento, intensifica os estudos sobre Astrologia e diferentes crenças ocidentais e orientais, assim como em relação às culturas pré-colombianas. Começa, então, a mesclar os símbolos de distintas procedências místicas com o fim de comunicar ao público a noção de unidade, ordem espiritual e inteligibilidade do cosmos. Observa-se que o artista argentino procura através de suas aquarelas atingir o mundo divino, utilizando formas ascensionais direcionadas à purificação e à reconquista de valores morais degradados. Esta procura acompanha praticamente toda a sua trajetória como artista, e pode-se verificar que a mesma está marcada por preocupações de teor ético.¹⁷ Xul presencia a guerra na Europa e vivencia o

¹⁴ Logo que chega a Turim, Xul compra o almanaque *Der Blaue Reiter*, publicado em Munique no ano anterior. Neste, encontra artigos sobre arte contemporânea e reproduções da mesma. Deve-se destacar que o almanaque apresenta a estrutura originária do Simbolismo e que foi criado, após longos debates estéticos sobre a questão de imitar ou não a natureza. Grande parte do pensamento apresentado nesta publicação é de autoria de Kandinsky, que defende a necessidade de formas no espaço e tempo, como sendo decorrente da necessidade interior. Ele busca no “grande realismo” de Henri Rousseau a origem desta necessidade interior, afirmando o abstracionismo como uma forma de realismo. Ver: VALLIER, D. Lire Worringer. IN: *Opus Cit.*, p.29-31.

¹⁵ Em carta à sua mãe (8/11/1912) declara: Trabalho na tendência que será dominante na arte mais elevada do futuro ».

¹⁶ Ele adquire livros sobre filosofia, como os escritos por Nietzsche, sobre numerologia, Teosofia e religiões orientais, tais como os de autoria de Eric Bischoff, Helena Blawatsky, Rudolf Steiner, etc. Dentre os livros de arte destaca-se a monografia sobre Paul Klee, de autoria de Leopold Zahn. As suas ascendências alemã e italiana, aliadas à facilidade em apreender idiomas, possibilitam que ele faça leituras nestas línguas e no inglês.

¹⁷ Klee no seu *Journal* afirma em 1900: « Diante de seu poder soberano eu queria subsistir e subsistir de modo ético. » IN: *Journal*. Paris: Bernard Grasset, 1995. p. 45.

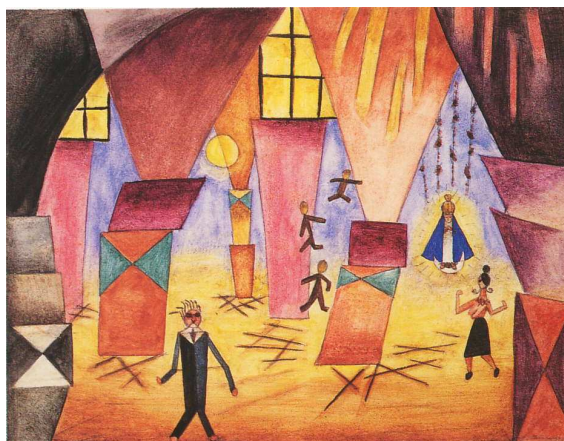
debate dos artistas, após o conflito, a respeito das novas funções sociais que a arte deveria exercer no momento de reconstrução. Daí a sua constante preocupação em produzir uma obra que permita a ordenação do mundo no futuro.

Desde as suas primeiras experiências de teor simbolista, em Buenos Aires, navega num universo oculto e fantasioso, revelando o seu interesse em desvelá-lo. Posteriormente, em 1917, quando vai residir em Milão, executa uma série de pinturas, cujo tema central é a arquitetura imaginária, emoldurada por símbolos esotéricos. Nesta cidade, ele cria um conjunto de aquarelas, de pequenas dimensões, que têm como modelo inicial a Catedral, como se pode evidenciar em “Estilo 3” (1918) e “Catedral” (1918), obras em que o artista mescla elementos compositivos góticos, orientais e da arquitetura da Sagrada Família de Gaudi.¹⁸ Nestas obras, as formas são irregulares e planas, as cores escuras e chapadas de modo a revesti-las de um aspecto sombrio e obscuro. Xul libera a sua fantasia e imaginação, construindo fachadas de edifícios rodeadas por símbolos oriundos de antigas religiões orientais, mesclados de fragmentos arquitetônicos, como capitéis de colunas e elementos decorativos.

Mais tarde, ele se ocupa de cenários teatrais (1920) e mantém, como nas fachadas arquitetônicas, a aparência figurativa, porém sem deixar de precisar plenamente as suas formas. Observa-se, nestas pinturas, a presença de um mundo interior, no qual o artista encontra-se submerso, porém de difícil apreensão. Nos cenários teatrais, as formas geométricas planimétricas começam, progressivamente, a dominar o espaço imaginário e intemporal criado pelo artista. Essas formas, coloridas e dinâmicas, são revestidas pela luz difusa, conferindo às aquarelas um certo lirismo. Verifica-se a maior liberdade no uso de cores intensas e nos jogos sutis de tonalidades e transparências. Apesar das mudanças, as formas simbólicas continuam

¹⁸ Deve-se destacar que Xul estuda arquitetura na Universidade de Buenos Aires, antes de ir para a Europa. Esta formação está muito presente no conjunto de sua obra.

presentes, como por exemplo, na aquarela “Escena” (1924), impregnada pela luz solar ascendente, ladeada pelo astro e pela virgem. Esses símbolos, como a luz, conferem o sentido de espiritualidade e elevação.¹⁹



Escena, c. 1924

Acuarela sobre Papel, 25 x 32,5 cm.

Colección Privada, Buenos Aires

Na ótica de alguns artistas modernos, como por exemplo, Klee, a arquitetura identificaria-se com a noção de novo mundo espiritual, podendo promover a elevação ao domínio absoluto. Verifica-se que os artistas constroem o mito do sagrado a partir do pensamento dualista, no qual contrapõem o terreno/material ao absoluto, abandonando assim o mundo real e recorrendo aos símbolos arcaicos de teor místico.

Em 1919, Xul introduz palavras na pintura e posteriormente textos em *neocriollo*, língua criada por ele que mescla termos e sílabas do português e do espanhol modificados.²⁰ Ele integra as figuras, em geral, frontalistas com as

¹⁹Neste ano, ele executa também a aquarela « Teatro » estruturada pelas formas geométricas e pela luz ascendente.

²⁰ O *neocriollo* é fruto de seu desejo de unidade lingüística na América Latina. Mais tarde, ele cria a *palangua*, com base na numerologia e astrologia, com vistas a possibilitar o entendimento entre os povos. Esta língua é concebida como monossilábica e sem gramática, permitindo, assim, a liberdade no seu uso. Depoimento do artista em 01/08/1951 para o *Mundo Argentino*, s/p. Porém, a unidade ambicionada,

palavras, estabelecendo conexões entre as mesmas. Nas aquarelas “Subo, os alcanzaré, mais ke alas tengo” e “Probémonos las alas también nos” reaparecem as figuras humanas e continuam dominando as linhas e formas ascendentes. Ele cria, com isto, um jogo entre os signos escritos e os signos visuais, de modo a reforçar os sentidos de ambos e torná-los mais compreensíveis. O espaço plano, estruturado por superfícies geométricas, denuncia o seu processo de investigação e experimentação, paralelo ao estudo de diferentes crenças. Observa-se nestas aquarelas, o uso de cores puras e arbitrárias que aliadas as formas livres e ascensionais denotam a fuga do mundo terreno. A busca de elevação é defendida também por Kandinsky, em “Do Espiritual na Arte” (1910), onde declara que a mesma “traduz-se por um movimento complexo, mas límpido, para cima e para frente (...)”²¹ em busca da regeneração, após um período dominado pelo materialismo e pela noção de beleza exterior. Piet Mondrian, por sua vez, apoiando-se na Teosofia, postula que o mundo das formas ao se elevar da realidade para a abstração se aproxima do espírito e da pureza.²² O artista holandês tem a convicção que o fim da sua pintura é o de criar um novo homem e um paraíso. No entanto, artistas que mantêm a representação simbólica, como Paul Klee e Xul Solar, procuram salientar o caráter sagrado da mesma e enfatizar a sua purificação ao resgatarem símbolos arcaicos de teor místico.

Xul viaja a Londres (1919)²³ que nesta época se constitui como um centro espiritual e místico, e faz breves estadias, várias vezes, em Paris, Florença, Milão e Turim, onde mantém contato com o Cubismo e Futurismo. Apesar de conviver com esses movimentos de vanguarda, nas suas aquarelas

segundo a sua visão, poderia se concretizar também por meio da retomada dos valores simbólicos arcaicos pré-colombianos e da sua elevação espiritual.

²¹ KANDISNKY, W. *Opus cit.*, p. 25. Kandinsky acredita que a vida espiritual pode ser representada, em esquema, por um grande triângulo dividido em seções desiguais, com a parte menor e a mais aguda no seu cume”. *Opus cit.*, p. 29.

²² MICHAUD, Eric. Mondrian, Le Stijl et le temps messianique. **IN:** *Van Gogh a Mondrian. La beauté exacte*. Paris: Musée d’Art Moderne de la ville de Paris, 1994. p. 208-210

representa o seu mundo imaginário tendo por base as suas crenças e as formas geométricas puras que flutuam no espaço plástico, no qual as luzes, transparências e cores conferem um certo lirismo.²⁴ Tanto o espírito místico quanto as formas geométricas evidenciam o desejo de purificação do artista e a sua busca de essência. Ao apreendê-la, pensa poder captar a realidade concreta e expressar de forma compreensível os valores espirituais. Com os símbolos, ele tem em vista retomar a origem e a essência de toda a manifestação cultural, daí este movimento de busca da unidade e, ao mesmo tempo, de expressão dos acontecimentos da alma que são próprios da crise espiritual vivenciada pelo homem na modernidade.

No ano de 1919, Xul inicia a série “Troncos”, na qual se observa a recorrência à figura da serpente, de forma obsessiva, pois representa todas as religiões e ciências ocultas com as quais ele se identifica, porém a sua acepção é mais terrena, enquanto os astros simbolizam o cosmos.

As suas pesquisas formais e místicas têm continuidade em Munique em 1921, cidade em que reside durante dois anos. Nesta ocasião, estuda no Ateliê de Artes Aplicadas, que tem a reputação de proporcionar um tipo de ensino mais avançado. Munique é procurada também como centro que congrega seitas místicas²⁵, além de ser a sede de múltiplos grupos de artistas modernos, dos quais muitos aderem às mesmas. É nesta cidade, que Xul estrutura a sua pintura numa construção geométrica, cujas superfícies transparentes e luminosas se sobrepõem, porém sem o rigor do Construtivismo e do Cubismo. O artista argentino consegue, assim, expressar a sua visão lírica do cosmos sem se afastar plenamente da figuração. O olhar sobre a unidade do cosmos

²³ Em Londres, ele reside durante seis meses.

²⁴ Já Hegel, acreditava que o colorido dá alma e vida à pintura e valorizava a sua imaterialidade e capacidade expressiva. Goethe, na sua teoria das cores, afirmava a subjetividade e a relação das mesmas tanto com a luminosidade, quanto com a obscuridade. As suas idéias se fundamentam na dialética entre a transparência e a opacidade, sendo as mesmas seguidas pelos artistas modernos.

²⁵ Xul adquire em Munique livros monográficos sobre a obra de Paul Klee e místicos, já citados anteriormente.

se desvela por meio da presença quase obsessiva da serpente, cuja origem simbólica tem relação com a terra e com os mitos arcaicos, relativos à fecundidade. A multiplicidade de significados oriundos da serpente permite verificar que ela esteve por muito tempo vinculada à dualidade de dimensões cósmicas que integra valores como o dia e a noite, o bem e o mal, a vida e a morte, masculino e feminino, o *chaos* e o *cosmos*.²⁶

Como muitos artistas modernos de sua geração, o pensamento de Xul presente nas suas pinturas se peculiariza pela dualidade, na medida que opõe formas, símbolos e conceitos como fenômenos que configuram o cosmos e que, ao seu ver, possibilitam a constituição de um sistema ordenado e uno. Nas aquarelas “Ña Diafana” e “Tu y yo” (1923), os símbolos e figuras se sobrepõem a partir da construção de planos geométricos transparentes, dos quais emergem serpentes, direcionadas para o astro solar. As serpentes aparecem em geral conectadas com o sol, astro que apresenta também diferentes conotações, desde a dualidade sol e lua, divindade celeste, até a fecundidade. Entretanto, o sol simboliza ainda a manifestação espiritual e a vitória da luz sobre o mal, podendo-se, com isto, estabelecer a sua conexão com a serpente. A luz difusa em suas aquarelas tem a finalidade de manifestar o todo e a unidade do cosmos.

A presença do sol se manifesta ainda em pinturas, cujos temas versam sobre a história do Egito e de suas divindades. Como, por exemplo, “Barca de Isis” (1922) e “Almas de Egípto” (1923). Nestas aquarelas, Xul apresenta de forma frontalista os deuses Osiris, Isis e Horus, que se identificam, respectivamente, com a terra e a fertilidade; o princípio feminino do universo; e rei do céu, representado pelo disco solar. Esta trindade estruturava a visão de mundo celestial antigo e desperta o interesse do artista, pois configura a cosmologia, formada pela terra, lua e sol. Cada um dos deuses é nomeado pelo artista e porta o seu signo, estabelecendo novamente um jogo de relações

²⁶ *Encyclopédie des symboles*. Paris: Librairie Générale Française, 1989. p. 622-629.

entre os signos escritos e os signos visuais. O sol reveste de forma translúcida os eixos principais, encobrendo parte da figuras construídas por superfícies geométricas planas, porém sempre acima das mesmas.

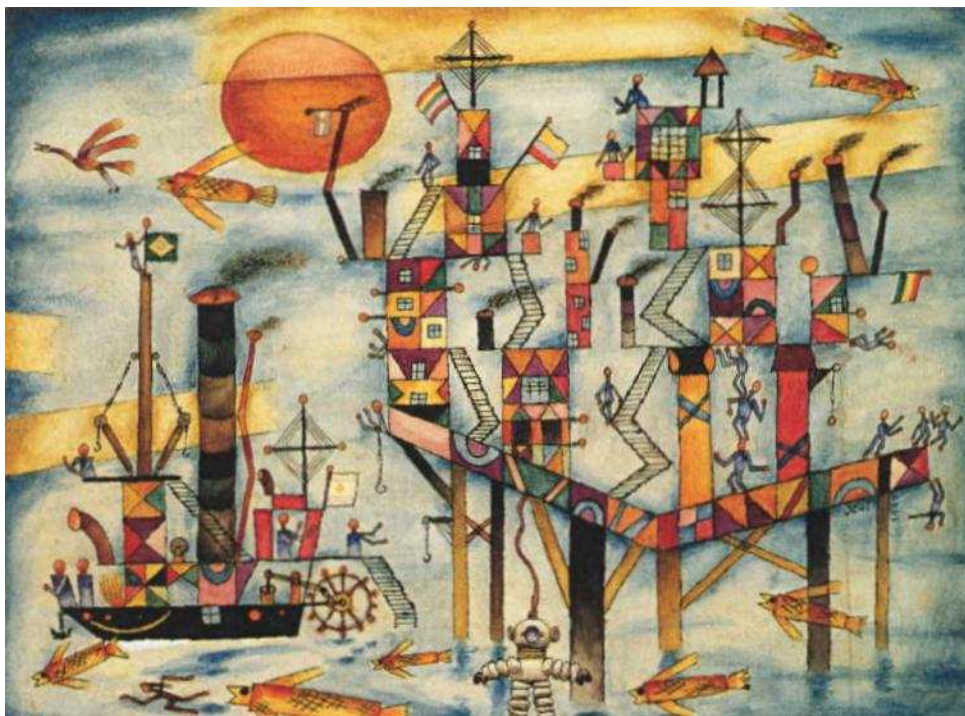
A luz e o sol, símbolos distribuídos em posição ascensional, estão geralmente vinculados ao ideal moral e de completude metafísica, se opondo à vulgaridade terrena e à queda. O desejo de ascensão se constitui como uma viagem imaginária relacionada ao desejo de evasão para o mundo celestial. Desde a obra « Anjos » (1915), Xul expressa suas fantasias voadoras e a aspiração de ascender. A asa é o meio simbólico de purificação racional, na medida que permite a elevação e a sublimação, em contraposição à queda e à mancha moral. A luz, símbolo da pureza, o levantar vôo da elevação espiritual, da virtude moral e o alto da soberania. Os símbolos ascensionais são marcados pela ambição da reconquista de uma potência perdida e pela conquista da segurança metafísica.²⁷ Identifica-se, assim, o ideal do argentino de reintegração do sagrado com o profano, bem como a crença de que este processo possibilitaria a ordenação do mundo.

Paul Klee, artista que acredita no sagrado em arte, salienta em suas reflexões teóricas que os caminhos que conduzem à humanização do objeto escapam dos princípios fundamentais da ótica, pois são caminhos metafísicos. O caminho que vem de baixo, do enraizamento terreno, atravessa a região estática e produz formas estáticas; enquanto no centro da terra, encontram-se os problemas de equilíbrio estático que nos direcionam ao caminho cósmico, pela aspiração de nos libertarmos das amarras terrenas, indo além de nadar e voar, alcançando impulso livre, a mobilidade livre. Já os caminhos da ótica são convergentes e produzem a síntese entre a visão exterior e do olhar interior.²⁸

²⁷ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 126-145.

²⁸ KLEE, Paul. *Sobre arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2.001. p. 83-84. Klee em seu *Journal* (1917) afirma que a verdade reside primeiramente invisível, na base de todas as coisas. *Opus cit*, p. 313.

O sentido de elevação, recorrente na obra de Xul Solar, identifica-se com as idéias de Klee. Na pintura do argentino, este se processa através de múltiplas representações, como as montanhas, em « Lago Monti » (1921), escadas, pássaros, peixes voadores presentes, por exemplo, em « Puerto Azul » (1927). Estes símbolos constantes em suas aquarelas, permitem verificar a imaginação lírica do artista e o seu afastamento da realidade, assim como a aspiração de integrar a arte à religiosidade, como era no mundo pré-colombiano.²⁹



Puerto Azul, 1927

acuarela sobre papel, 28 x 37 cm.

Museo Xul Solar

²⁹Klee pensa que os símbolos reconfortam o espírito, fazendo-o perceber que para ele resta mais que a possibilidade terrena, com seus eventuais desdobramentos. IN: « Confissão criadora », *Opus Cit.*, p. 43-56.

Em 1925, Xul retrata a cidade estruturada em arranha-céus, povoados de figuras e símbolos, dentre os quais se destacam as escadas que conectam o espaço terreno com um plano superior. “Doce escaleras” e “Pagoda” (1925) são construídas por formas geométricas planas ascensionais e pelo jogo de cores que configuram a sua imaginação lírica a respeito das relações do homem moderno com o espaço urbano e o universo espiritual.

A partir de 1924, observa-se também a pesquisa da simbologia latino-americana arcaica e moderna, bem como estudos de religiões, astrologia e filosofia, tendo como fim a procura da harmonia universal e da unidade do cosmos. Para tal, o artista busca o estabelecimento de relações entre o universo e a vida humana, e a correspondência entre o macrocosmo e o microcosmo, que considera como o princípio de toda religião.³⁰

Xul procura tornar visível o mundo oculto, pois acredita que o seu papel seria o de desvelar este universo submerso e assim guiar os homens em direção ao divino e, ao mesmo tempo, criar uma sociedade mais perfeita, estruturada na pureza espiritual. O papel messiânico exercido pelo argentino tem como fim a solução para a crise do homem moderno. Esta função de desvelar cumprida pela pintura de Xul é visada também pelos grandes iniciados das novas crenças, como Blawatsky, Péladan e Schuré. Neste momento, a arte tem necessidade de objetivar estas crenças, transcendendo o conhecimento racional e científico, porém sem se preocupar em verificá-las já que se legitimam como uma religiosidade sem religião.³¹ É o universo do sagrado que se integra no profano, com o intuito de conduzir os homens para um mundo melhor.

Para Xul, o homem encontra-se submerso num universo de erros que são a causa de seu sofrimento e de mal entendimentos. A língua em vez de

³⁰PELLEGRINI, A. Xul Solar. **IN:** *Xul Solar*. Buenos Aires: Fund. Pan Klub, Museu Xul Solar, 1990. p. 25.

³¹CLAIR, Jean. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Paris: Gallimard, 2.000. p. 60.

ser um meio de comunicação constitui o motivo de distanciamento. Daí a sua preocupação em criar uma língua universal simples que pudesse unir todos os homens. Dentro desta perspectiva, a pintura é também para ele o mecanismo ideal de comunicação, visto que elabora as imagens com signos e símbolos, linhas e cores para exprimir a espiritualidade pura.

Todas criações de Xul, após a estadia na Europa, estão conectadas com a astrologia, tais como a língua, pintura, jogos, teatro e arquitetura, de forma a penetrar no domínio do mundo absoluto e desvendar o cosmos em sua totalidade.

As pinturas de Xul correspondem às suas visões pessoais e como tal são consideradas pelo artista como realistas; e são também resultantes de sua imaginação. O artista acredita que o outro mundo é estruturado por forças que poderiam ser benéficas ou maléficas e que cada indivíduo poderia lhes dar formas distintas. Assim, ele recria constantemente o universo.³² A profusão de símbolos de religiões primitivas, mesclados com símbolos cristãos, judaicos, budistas, com letras e palavras povoam as suas aquarelas e se deslocam no espaço,³³ procurando restituir a magia, o encantamento e a humanização do mundo, perdidos com a excessiva racionalização moderna.

Entre os artistas da geração de Xul é recorrente essas aspirações messiânicas, pois eles têm consciência de que o conhecimento científico não consegue solucionar a crise espiritual humana, fato que os condicionam a retomar antigas crenças místicas e transplantá-las para o âmbito da arte. A estética ao valorizar o gênio, permite ao artista assumir a missão de ser o

³² BORGES, J.L. Recuerdos de mi amigo Xul Solar. *Opus Cit.*, s/p. Apesar de seu caráter messiânico, o artista intensifica nas suas aquarelas, realizadas em Buenos Aires a partir de 1925, a presença de símbolos nacionais latino-americanos, como as bandeirinhas conduzidas por figuras humanas enfileiradas, assim como aprofunda os seus estudos a respeito do *neocriollo*. A sua preocupação com a unidade latino-americana é constante desde o seu retorno à terra natal e esta é tratada muitas vezes mesclada com as suas crenças místicas.

³³ A obra de Xul não é rapidamente aceita pela crítica de arte argentina que a concebia como resultante de uma mente visionária. Vide: KERN, M.L. A crítica de arte argentina e o obra de Xul Solar. *IN: Anais do Seminário da AICA, 2002. 12 p. (no prelo)*

intérprete do divino, o qual não é visível. Assim, a arte aspira ao sagrado³⁴ e configura o mito por meio de discursos e imagens cujos símbolos são estáveis e recorrentes entre as obras dos diversos artistas modernos. Estas, como o mito, são resultantes de um processo repetitivo e persuasivo de modo a convencer o público a respeito das verdades defendidas pelos artistas. O mito do sagrado se situa num momento histórico, de crise da modernidade e de seus valores, porém nega a história ao se afastar da realidade e se dirigir ao absoluto.

³⁴ Vide: BESANÇON, Alain. *L'image interdite*. Paris: Fayard, 1994.