

# A revista *Martín Fierro* e a promoção das artes de vanguarda na Argentina

*La revista Martín Fierro y la promoción de las artes de vanguardia en Argentina*

Dra. Helaine Nolasco Queiroz

Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: [helaineq@hotmail.com](mailto:helaineq@hotmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5600-0929>

## RESUMO:

O presente artigo examina a contribuição da revista *Martín Fierro* para a consolidação do campo artístico, especialmente o das vanguardas, na Argentina, durante a década de 1920. Os textos sobre artes plásticas e as reproduções de obras na publicação permitem traçar um panorama da produção artística no período e perceber as interpretações e o impacto da arte de vanguarda no público de Buenos Aires. Pretende-se compreender como se dá a recepção da arte moderna pelos argentinos, o papel pedagógico assumido por *Martín Fierro* de ensinar o público a apreciar e entender essa arte, além de suas iniciativas para promover artistas, espaços e instituições.

Palavras-chave: *Martín Fierro. Vanguarda. Argentina. Artes visuais.*

## RESUMEN:

El presente artículo examina la contribución de la revista *Martín Fierro* hacia la consolidación del campo artístico, especialmente el de las vanguardias en Argentina en la década de 1920. Los textos sobre artes y las reproducciones de cuadros en *Martín Fierro* permiten trazar un panorama de la producción artística en el período y percibir las interpretaciones y el

impacto del arte de vanguardia en el público de Buenos Aires. Queremos percibir como se da la recepción del arte moderno por lo público argentino, la pedagogía asumida por Martín Fierro de enseñar el público a apreciar y comprender esa arte y también sus iniciativas para promover artistas, espacios e instituciones.

Palabras clave: Martín Fierro. *Vanguardia. Argentina. Artes visuales.*

#### ABSTRACT:

This article examines the contribution of Martín Fierro magazine to the consolidation of the artistic field, especially that of the vanguards, in Argentina, during the 1920s. The texts on plastic arts and the reproductions of works in the publication allow us to draw a panorama of the artistic production in the period and to perceive the interpretations and the impact of avant-garde art on the public of Buenos Aires. The aim is to understand how modern art is received by Argentinians, the pedagogical role played by Martín Fierro in teaching the public how to appreciate and understand this art, and his initiatives to promote artists, spaces and institutions.

Keywords: Martín Fierro. *Avant-garde. Argentina. Visual arts.*

Artigo recebido em: 05/06/2019  
Artigo aceito em: 05/08/2019

## Introdução

A revista *Martín Fierro* circula entre 1924 e 1927, sob a direção de Evar Méndez, alcançando 45 números e reunindo dezenas de intelectuais. Além de tratar de uma multiplicidade de assuntos, como literatura, cinema, arquitetura, teatro e música, a publicação traz diversos artigos sobre artes plásticas, versando sobre artistas, exposições, história da arte, instituições de ensino e concursos oficiais, o que justifica a ostentação do subtítulo “periódico quinzenal de arte y crítica libre”. Seu formato tablóide, de grandes dimensões, contribui para a veiculação de mais de seiscentas imagens, destacando-se a reprodução preto-e-branco e até colorida de obras artísticas, o que mostra, mais uma vez, a importância das artes plásticas na revista.

*Martín Fierro* resulta de uma iniciativa coletiva e, ao seu redor, se cria uma rede de intelectuais promotora de espaços de criação, valorização e exibição da arte. Sua atuação visa legitimar e promover a arte e os artistas vanguardistas que, segundo a publicação, tinham pouco espaço na Argentina. A revista assume, portanto, o papel pedagógico de sensibilizar os olhares argentinos sobre uma arte consoante com o tempo presente.

Este artigo visa examinar a difusão promovida pela *Martín Fierro* dos movimentos de vanguarda dentro e fora da Argentina. Perscruta como o caráter coletivo da iniciativa, que reúne intelectuais argentinos e estrangeiros, ajudando a legitimar a arte vanguardista. Entende-se que *Martín Fierro* é um espaço coletivo de arte, podendo ser entendida como uma galeria – ao exibir obras artísticas e pelo posicionamento delas em suas páginas – e como uma escola de artes – ao educar o público sobre o vanguardismo.

## A arte na Argentina no início do século XX

As primeiras décadas do século XX são marcadas, na Argentina, por um processo de modernização que se reflete em vários campos, entre os quais o das artes plásticas. Nesse período, o país vive rápidas transformações sociais e culturais resultantes da imigração, da recente industrialização e do crescimento econômico. Buenos Aires passa por uma série de modificações em sua estrutura urbana, com abertura de ruas e avenidas, construção de

edifícios e instalação de equipamentos urbanos que celebram a modernidade. Em 1910, os festejos do *Centenário de la Revolución de Mayo* constituem em um momento de inflexão nas artes plásticas no país. Realiza-se a *Exposición Internacional de Arte del Centenario*, em que estão presentes mais de duas mil obras, que suscitaram na imprensa um julgamento acerca do desenvolvimento da arte nacional. A partir de 1911, passa a se realizar o *Salón Nacional de Bellas Artes* junto à *Academia* e ao *Museo de Bellas Artes*, convertendo-se no principal acontecimento anual no campo artístico do país.

Na virada do século XIX, vários jovens artistas que regressam de sua formação na Europa se apresentam como um contraponto à *Generación de 1880*. Essa leva de artistas traz novas tendências e o desejo de constituir uma arte nacional, focada na peculiaridade da luz, na paisagem – especialmente a rural – e na fisionomia dos habitantes locais. Tais artistas buscam o nacionalismo nas artes argentinas, em contraposição ao cosmopolitismo que lhes parece perigoso. A problemática da arte nacional aparece na obra de Martín Malharro, Fernando Fader, Pío Collivadino, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Faustino Brughetti e Carlos P. Ripamonte que, com Rogelio Yrurtia, Alberto M. Rossi e Justo Lynch, criam o *Grupo Nexus*, em 1907. O grupo se propõe a fazer um contraponto à *Generación del Ateneo* e a renovar as artes argentinas, com isso critica instituições oficiais, como o *Museo de Bellas Artes*, a *Academia Nacional de Bellas Artes* e a *Comisión de Bellas Artes*, por carecerem de uma política legítima de estímulo às artes.

Outro grupo de artistas de destaque no período é o que constitui a *Escuela de Barracas* e acaba conhecido como *Los artistas del pueblo*, que crê que a arte não deve estar distanciada das necessidades do povo. Seus artistas, em geral de filiação anarquista, defendem a arte a serviço do compromisso político. Lançam, em 1912, a revista *Ideas y Figuras* e participam de espaços paralelos de exposição, como o *Salón de los Rechazados* e o *Salón de los Independientes*. Exploram a paisagem urbana, as relações de trabalho, as desigualdades sociais e a vida dos imigrantes, usando principalmente a gravura como veículo de propaganda de fácil reprodução e de menor custo.

Entre as publicações periódicas que discutem a questão das artes plásticas, destaca-se *Nosotros* – na qual Manuel Gálvez exerce a militância estético-ideológica por meio de instâncias institucionais e defende a arte que expressasse a verdadeira alma argentina –

*Los Pensadores e Claridad*. A vanguarda também lança suas revistas, destacando-se *Martín Fierro*, primeira época – que, em 1919, defende a arte moderna em contraposição à tradição –, *Prisma*, de 1921, e *Proa*, que circula em sua primeira fase entre 1922 e 1923.

Além dos espaços oficiais, há poucas opções para quem quer estudar ou expor na Argentina. Pode-se citar, em Buenos Aires, as salas do diário *La Prensa*, as *Galerías Witcomb* e a *Sociedad Artística de Aficionados*, além dos estudos privados com artistas já consagrados. Há também poucas exposições de arte moderna, destacando-se a de Gómez Cornet e a do uruguaio Pedro Figari, em 1921. Críticos mais tradicionais, como Leopoldo Lugones e Manuel Gálvez resistem às novas práticas artísticas e consagram produções herdadas do impressionismo, presas às representações das tradições rurais. Ainda na década de 1920, acusam os jovens artistas de imitar os europeus e de pintar segundo a moda, reproduzindo receitas alheias ao país. Ricardo Rojas publica, em 1924, *Eurindia. Ensaio de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*, celebrando a continuidade da tradição, a memória coletiva e a singularidade da Argentina. O texto, de grande repercussão nacional, prega que a arte é o meio de formar a consciência nacional e educar a população. A crítica de arte oficial assume uma posição contrária às vanguardas, consideradas ameaças à ordem estabelecida e transgressoras dos pressupostos estéticos.

É nesse contexto, descrito sucintamente, que nasce *Martín Fierro*, empenhada em se posicionar contra a arte instituída e promover a estética moderna. A revista se dispõe a intervir no panorama das mais diversas manifestações estéticas e a promover, como nenhuma outra publicação do período, as artes de vanguarda.

### ***Martín Fierro* e as artes plásticas: um início tímido**

Apesar do “ímpetu subersivo que requiere cualquier intento renovador”,<sup>1</sup> celebrado no editorial de abertura de *Martín Fierro*, de fevereiro de 1924, que diz reagir contra convencionalismos e pedantismo, as artes plásticas não recebem grande atenção na revista num primeiro momento. Os artigos iniciais são devotados à literatura e as primeiras imagens são quase exclusivamente caricaturas de cunho político ou social e desenhos de intelectuais a serem atacados ou enaltecidos.

As contribuições artísticas nos primeiros números são tímidas, apesar da crítica sobre o estado das artes da Argentina no início do século XX e a defesa da existência de uma publicação voltada a esse tema. No primeiro número, é reproduzida uma carta de Fernando Fader, a quem a revista considera um “extraordinario paisajista” e cujo teor contribui para “acrecenter nuestra admiración por el solitario a quien repugna, y razón tiene, nuestro mundo”. Nela, Fader lamentava ter de viver da venda de seus quadros, o que denuncia a pouca independência do campo artístico argentino no período. Eduardo González Lanuza pontua, mais tarde, o significado dessa carta para o caráter da publicação, notando que o elogio à obra de Fader, “máxima figura consagrada de aquella época” é contraditório com o tom moderno da revista. Apesar de ser “uno de los fundamentales en la historia de nuestra pintura”, Fader, em 1924, “ya estava repitiendo sus fórmulas, y éstas han sido históricamente superadas”.<sup>2</sup>

Ainda no primeiro número, há um pequeno texto de Pablo Rojas Paz sobre a “forma”, que considera ser o limite “entre lo que se expresa y lo que se deja sin expresar”. Segundo Oliverio Gironde, o mérito do artigo de Rojas Paz é de situar o problema plástico “dentro de la órbita que se corresponde, o sea – inédita y perugrulllescamente – dentro de la órbita de la plástica”, o que é “algo escandalosamente extraño y novedoso junto a la jerga convencional de nuestra crítica”. Assim, a revista “arremeta contra el relumbrón de los falsos valores, mientras defiende los auténticos que, naturalmente, eran los nuevos”. Gironde aponta que “el defecto más entrañable de nuestro arte consistía en su falta de actualidad: característica inconfundible de todo arte inexistente.”<sup>3</sup>

Nova manifestação sobre artes plásticas só aparece no quarto número, quando há um segundo texto de Rojas Paz sobre o espaço, o desenho, a perspectiva, a cor, a luz e a sombra. O escritor e crítico volta a falar da forma, que define como “el fundamento de toda manifestación de vida” e “la esencia de la idea”. Há também, nesse número, uma crítica, sem autoria, sobre “*El concurso municipal*”, cujas premiações são consideradas ilegítimas. A manutenção de determinados jurados e até a presença do intendente nas reuniões mostram a falta de critério na distribuição de prêmios, a formação de uma verdadeira máfia e de um ambiente de “toma y daca entre amigos complacientes, cosa que provoca justas protestas entre escritores, pintores y escultores”. Vícios semelhantes são encontrados no *Salón Nacional*, “del cual se alejan con repugnancia los artistas”.

A primeira obra exibida na revista é um busto retratando Oliverio Gironde, de Mateo Hernández, no segundo número. No entanto, trata-se apenas de uma obra ilustrativa, acompanhando o artigo sobre o escritor, idealizador da revista e autor do livro *Veinte poemas para serem leídos en el tranvía*. Não há qualquer esclarecimento sobre o artista ou sobre a obra propriamente dita. Após o busto de Gironde, é reproduzido, na primeira página do número 5/6, um quadro de Henri Ottmann, cuja legenda explica: “expuesto en el Salón de Otoño de Paris 1923”. Não há sequer o nome completo do artista francês, ou um texto sobre a obra ou a referida exposição, estando a imagem estampada com uma função quase decorativa, a diferenciar a “capa” das demais páginas. Nesse número, há também uma água-forte do argentino Alfredo Guido, com a legenda: “San Francisco, La Paz, Bolívia”. E ainda, sob o título *Arte americano*, reproduz-se um “proyecto de traje para uno de los personajes del baile indio ‘Ollantay’, del señor Alfredo González Garaño”. Tais obras, de artistas já consagrados, são as primeiras a trazer textos que as acompanham, ainda que assemelhados a simples legendas.

O número 5/6 exhibe dois textos sobre o “Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas”, os quais são interessantes por mostrarem duas críticas distintamente opostas sobre as artes do período. O primeiro, de Rey de Chipre, elogia a Argentina: “indubablemente nuestro país ocupa el primer lugar en América en cuestiones de arte”. Isso pelas “numerosas exposiciones de arte” e outros eventos que “han ido afinando el gusto colectivo hasta el grado de que no nos emocionamos ante cualquier cosa”. Chipre reproduz a fala de um crítico que considera ser “más difícil triunfar en Buenos Aires que en París”, apesar do “poco estímulo que en nuestro país tienen los artistas”. E elogia, na exposição, as obras de Alfredo Guido, Fray Guillermo Butler, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Jorge Soto Acebal e Emilio Centurión. Já Alberto Prebish, menos otimista, após percorrer o salão “de un extremo al otro”, sentencia: “el registro de nuestra sensibilidad ha quedado en blanco”, ante à “efectiva indignancia de esta exposición”. Segundo o arquiteto, a “falta de actualidad” afeta a pintura e as demais artes, na Argentina. Os artistas argentinos “parecen empeñados en mantenerse al margen de todas las pasiones, de todas las ideas, de todas las aspiraciones que agitan nuestra vida de hombres actuales”.<sup>4</sup>

Enquanto Rey de Chipre mostra-se um crítico mais tradicional, que elogia artistas da geração anterior, nascidos nas décadas de 1880 e 1890 e já consagrados, Prebisch – engajado nas escolas de vanguarda – não destaca positivamente nenhum artista ou obra na exposição. Aproveita seu texto unicamente para defender, contra o estado das artes argentinas, o interesse dos artistas pelo imediato e atual. Entende que o verdadeiro artista deve “tomar de la naturaleza, no sus aspectos externos y pasajeros, sino lo que ella tiene de profundo, general y estable, de percatarse de las leyes que presiden la estructura de las cosas, y concebir éstas no con un criterio sentimental y particular, sino constructivo y general”.<sup>5</sup> Seu texto mostra a orientação predominante da crítica martinfierrista às artes, que devem estar em consonância com o tempo presente.

Apesar da crítica de Prebisch, continuam a prevalecer, na revista, os desenhos e caricaturas. Esses são, contudo, segundo González Lanuza, incompatíveis com a índole que o periódico desenvolve. “En los primeros números, aun esas reproducciones se entreveran con caricaturas o ilustraciones firmadas por Fapa y por Lino Palacio que, para una publicación de vanguardia, resultan imposibles.”<sup>6</sup> Além de diagramas de Piero Ilari sobre seus “estados de ánimo”, expõe-se, em julho de 1924, um tríptico intitulado *Viejas de Tulum*, com legenda explicativa sobre o sucesso das caricaturas do artista argentino Bermúdez Franco.

A partir de meados de 1924, *Martín Fierro* se firma como publicação que discute artes. Gironde, ao escrever as memórias dos diretores, afirma que “desde el mismo instante en que abandona sus inevitables indecisiones”, a revista adquire uma “nítida firmeza de su orientación en Artes Plásticas”. Então, “la indolente atención dispensada hasta entonces a las artes plásticas se transforma en una asidua y fervorosa dedicación”.

Sofocada por un sentimentalismo que compartía sus delicuescencias entre la anécdota y el folklore, como también por una técnica inspirada en las más rezagadas escuelas europeas, nuestra pintura, tanto como nuestra escultura, desconocían – salvo escasísimas excepciones – hasta la posibilidad de renovarse. No mencionaremos artistas cuya influencia comenzaba a irradiar hacia todas partes. A los grandes maestros como Cézanne - ¿que diríamos de Van Gogh o de Gaugin? – no se les conocía ni de nombre. Con la falta de cultura plástica peculiar de los intelectuales de la época, hubo quien pretendiera concederle jerarquía de genio a Zonza Briano.<sup>7</sup>



Nesse contexto, tornam-se constantes as contribuições que discutem arte, criticam instituições artísticas e apresentam as obras de artistas jovens, principalmente argentinos, ao público leitor. No final de 1924, a revista já tem consolidado o tratamento das artes plásticas, o que se mantém até o último exemplar. Há poucos artigos que enfatizam o artesanato, a arte pré-colonização ou períodos históricos anteriores. A publicação atua como pedagoga do que há de mais avançado em termos de produção artística.

## **Promoção de artistas argentinos**

A década de 1920 marca a volta, para a Argentina, de inúmeros jovens artistas que faziam estudos no exterior, com recursos próprios ou sob a tutela estatal. *Martín Fierro* os enaltece, estabelecendo como critério de apreciação de sua produção não os temas nacionais, mas a inovação técnica e o conhecimento das vertentes estéticas mais modernas. Segundo Gironde, o espaço dado aos novos artistas faz com que a revista reúna em torno de si os jovens inovadores, que regressam da Europa

(...) después de haberse formado junto a las corrientes más tonificantes y saludables. Lejos de los Anglada, Sorollas y Zuloagas, tanto como de los Benlliure y los Querol, que habían logrado corromper a casi toda la generación anterior, este grupo de jóvenes artistas demuestra su ímpetu renovador y no trepida en preferir – según la afortunada frase de un crítico notorio – la buena pintura – aparentemente – mal ejecutada, a la mala pintura, que pretende haber alcanzado la perfección.<sup>8</sup>

O primeiro artista argentino a ser destaque na revista é Emilio Pettoruti, cuja obra *Bailarines* ganha a primeira página do número 10/11, acompanhada de um longo artigo de Xul Solar, com continuação nas páginas 7 e 8, nas quais são expostas outras cinco obras suas, além de sua fotografia. Trata-se do maior investimento da revista a um artista ou às artes plásticas até então. Pettoruti regressa de sua formação na Europa, onde tem contato com a produção vanguardista e, em 1924, realiza uma mostra individual na *Galería Witcomb*, com 82 quadros de natureza “fotocubista”. Sua exposição gera escândalo na imprensa, acostumada com a pintura costumbrista, naturalista e impressionista. Esse evento é considerado, por muitos críticos, o marco de inauguração da arte de vanguarda na Argentina.

Se na grande imprensa a obra de Pettoruti é interpretada como uma grave ofensa à dignidade do país, em *Martín Fierro*, ao contrário, é aclamada e reproduzida onze vezes, além de inspirar diversos artigos. Xul Solar considera Pettoruti parte “de la vanguardia criolla hacia lo futuro, uno de los pocos que luchan conscientemente por nuestra completa independencia espiritual”. Exalta sua alma inquieta, seu pouco respeito a preceitos e a receitas, sua maturidade e serenidade, como “punto de partida para nuestra evolución artística propia”, rebatendo os que tacham a nova arte de incompreensível e desequilibrada. Pedro V. Blake, por seu turno, lamenta a reação de “desconcierto” à exposição do *Witcomb*, causada por um “ambiente, aunque nuevo, enfermo y vanidoso”. Exalta o pioneirismo de Pettoruti, ao inaugurar no país a arte das modernas escolas de vanguarda, fixando nas telas “lo que estava dentro de él y fuera de la realidad circundante”, até chegar ao abstrato. Alberto Prebisch, por ocasião da exposição de Pettoruti nos “Amigos del Arte”, em 1925, observa sua maestria no manejo da palheta e sua composição geralmente acertada, sem nenhum detalhe acessório. E, em 1926, a nova exposição de Pettoruti nos “Amigos del Arte” – quando apresenta um conjunto de aquarelas feitas “con una técnica de excepcional limpieza” – evidencia, segundo a revista, a delicadeza de seu talento decorativo.

No número 12/13, a exemplo do que ocorre com Pettoruti, o escultor Pablo Curatella Manes ganha a capa, com um “Bajorrelieve”, e as páginas internas, com mais seis obras expostas, além de sua foto, junto a um artigo de Prebisch. Novamente se lamenta o silêncio do público e a indignação da crítica quanto à exposição de um pequeno conjunto de esculturas suas em um dos salões do *Witcomb*. Prebisch entende que a crítica e o público perderam a ingenuidade original e são guiados pelo critério hedonista, de busca de um prazer contemplativo, o que “marca un atraso de varios años respecto a la ideología esencial de su época”. Com um “juicio rancio”, o público não percebe que a arte moderna é constituída de vida própria e intensa, de superação da natureza, “formando un organismo independiente, dueño de la vida propia”.

Alfredo Guttero é outro artista que recebe uma página inteira dedicada a seu trabalho, em dezembro de 1925, com cinco de suas obras expostas, além de sua foto. Segundo Pedro Blake, Guttero é um dos artistas argentinos “que abandonaron su patria en busca de ambientes más propicios para una lucha emulativa de progreso intelectual”, expondo em Paris,

Berlim e Madri. É um artista impregnado “del espíritu francés” e sua obra “se ha caracterizado por la fineza primorosa de sus temas decorativos”, “la limpidez de su procedimiento, la transparencia y vivacidad del color”.

Em 1927, Adolfo Bellocq e Juan B. Tapia também ganham textos exclusivos na revista, de autoria de Pablo Rojas Paz, juntamente com obras e fotos suas. Bellocq é considerado um dos poucos gravadores argentinos a ter uma técnica e uma estética, um “de los valientes que buscan nuevas rotas a la expresión”. Tapia, por seu turno, peregrino de várias escolas e maneiras, busca a si mesmo, em uma constante inquietude.

José Fioravanti é outro artista a receber exclusividade na publicação, com a reprodução de três obras suas no número 43. Leopoldo Marechal o considera o primeiro escultor argentino a trazer um conceito verdadeiro de sua arte, em obras que comunicam uma emoção puramente plástica e não anedótica. Após estudar a obra “de los primitivos” e buscar “las épocas en que la escultura aparece en estado de gracia”, Fioravanti chega “a la concepción pura de su arte”.

Norah Borges – também recém chegada na Argentina, após uma temporada de estudo e trabalho na Europa – é a artista argentina que tem a maior quantidade de obras reproduzidas na *Martín Fierro*, totalizando dezesseis delas, entre desenhos, pinturas e ilustrações para peças teatrais e livros. Também é a única artista com duas obras reproduzidas em cores na revista, em 1927. *Martín Fierro* noticia a exposição de Norah nos “Amigos del Arte”, em 1926, juntamente com Pettoruti e Xul. Prebisch considera que seus desenhos possuem espontaneidade sem subterfúgios retóricos, o que a distancia da mera estilização decorativa, desprovida de valores humanos. No número 39, há uma contribuição, sem autoria intitulada “Un cuadro sinóptico de la pintura” posteriormente atribuída a Norah. De maneira sintética e circundado por reproduções de Picasso, Henri Rousseau, Masolino, entre outros, o texto trata da cor, da forma, dos valores da pintura e de seus temas.

Há apenas duas artistas argentinas, além de Norah, que ganham espaço na publicação. Uma é Raquel Forner, destacada por ter uma obra injustamente rechaçada pela *Comisión Nacional*. A outra é Silvina Ocampo, que tem dois desenhos seus para o livro *Luna de enfrente*, de Jorge Luis Borges, reproduzidos no número 42, e outros três croquis reproduzidos no número 44/45.

Xul Solar, que também regressa a Buenos Aires em 1924, após os estudos na Europa, é um dos primeiros artistas a contribuir em *Martín Fierro*, com o texto sobre Pettoruti. Além disso, também escreve a respeito da reação da crítica “a toda tendência inovadora prestigiada por la juventud”, texto também sem assinatura, atribuído a ele posteriormente. No entanto, tem apenas três obras suas reproduzidas na revista, em julho de 1926, quando expõe nos “Amigos del Arte”.

Por fim, há outros argentinos cujas produções são tratadas em conjunto na publicação. P. V. Blake, em “Tres pintores platenses”, escreve sobre Francisco Vecchioli, Mariano Montesinos e Adolfo Travascio. Considera-os “tres artistas dentro de las nuevas tendencias que, con sus personalidades, enriquecerán el arte argentina”. Mesmo com temperamentos e conceitos de realização plástica distintos, possuem valor cheio de significação na pintura atual. Blake trata ainda da exposição de José A. Merediz nos “Amigos del Arte” e considera que o artista, ainda que não tenha alcançado expressão própria, realizará obra serena e positiva.

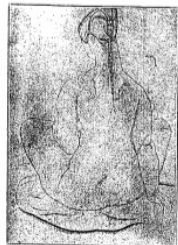
O arquiteto Alberto Prebisch escreve sobre a exposição coletiva de Pettoruti, Xul Solar e Norah nos “Amigos del Arte”. Cada um mostra, então, que “el acento moderno puede manifestarse bajo apariencias contradictorias, en obras reveladoras de los más opuestos temperamentos”. Assim, Pettoruti se preocupam com “ensayos de arquitecturación de formas abstratas”, Xul com “el arte misteriosos y simbólico” e Norah, com “la intención poética y dulcemente sentimental”. Prebisch, que assina a maior parte das críticas artísticas e arquitetônicas, aproveita a ocasião para falar do campo da recepção.

Desgraciadamente, el público es un factor que el artista debe tener siempre bien presente. Su suspicacia es extrema. Mal orientado por una deficiente educación estética, inocente y cotidiana víctima de la crítica ciega, su mala voluntad hacia cualquier intento renovador es indiscutible. Y la docilidad presurosa con que acepta en la vida diaria, toda innovación que concurra a mitigar los inconvenientes de una existencia demasiado febril, se encuentra ampliamente compensada por aquella incomprensible cerrazón rutinaria.<sup>9</sup>

Prebisch trata ainda das exposições de Juan del Prete e de Víctor Pisarro nos “Amigos del Arte”. O primeiro, nascido na Itália e naturalizado argentino, mostra força tumultuosa e desordenada e vigoroso temperamento plástico. O segundo é mais intelectual e sensível, carecendo da potencialidade plástica do primeiro e de uma orientação definitiva.

Outros artistas vanguardistas são mencionados e analisados em artigos sobre o *Salón Anual* ou têm apenas obras expostas, sem comentários, na revista. É o caso de Alfredo Bigatti, Acquiles Badi, Horacio A. Butler, Héctor Basaldúa, Raul Monsegur, Antonio Berni, Lino Spilimbergo e Lino Enea. *Martín Fierro* empreende a tarefa de divulgar e defender contra críticas negativas um grande número de artistas argentinos, o que mostra seu interesse em promover a arte nacional, sem esquecer também de exaltar outras vanguardas latino-americanas.

MARTIN FIERRO  
**A L F R E D O G U T T E R O**



Entre las últimas vanguardias que surgieron en el mundo en forma de movimiento más propiamente artístico, Alfredo Gutierrez es el que ha alcanzado un mayor éxito. Toda la vanguardia argentina se inspira en él. Su obra es una síntesis de las vanguardas europeas y americanas. Su arte es una síntesis de las vanguardas europeas y americanas. Su arte es una síntesis de las vanguardas europeas y americanas.

ALFREDO GUTIERRES  
revista de París, es el único que ha alcanzado un mayor éxito. Toda la vanguardia argentina se inspira en él. Su obra es una síntesis de las vanguardas europeas y americanas. Su arte es una síntesis de las vanguardas europeas y americanas.

A. Gutierrez.—Ove. Dibujo.  
Su obra es una síntesis de las vanguardas europeas y americanas. Su arte es una síntesis de las vanguardas europeas y americanas.



A. Gutierrez.—Inventado. Ove.

A. Gutierrez.—Inventado. Ove.

A. Gutierrez.—Inventado. Ove.

El hambre, fuerza motriz capaz de decidir cualquier proeza en algunos hombres; origen de vilezas y traiciones en individuos sin carácter.

MARTIN FIERRO

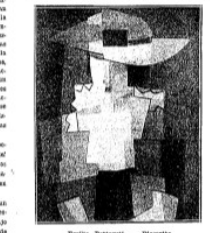
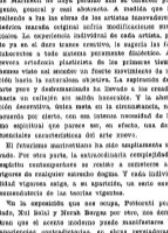
Marinetti en los "Amigos del Arte"



Marinetti.—El mundo.

Marinetti.—El mundo.

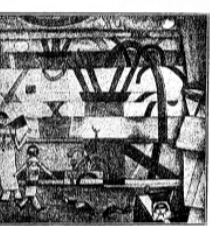
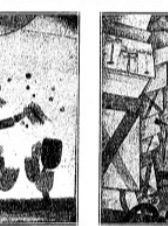
Marinetti.—El mundo.



Marinetti.—El mundo.

Marinetti.—El mundo.

Marinetti.—El mundo.



Marinetti.—El mundo.

Marinetti.—El mundo.

Marinetti.—El mundo.

Manuel Gálvez intenta en "El Hogar" una inútil defensa de la "Antología" de Noé contra nuestro juicio, pero confirma y deja subsistentes todas las apreciaciones de "Martín Fierro."

Figura 1- Páginas internas de *Martín Fierro*, em que reproduções de obras de arte são dispostas remetendo a uma exposição artística. (*Martín Fierro* edição facsimilar)

## A valorização da arte e dos artistas latino-americanos

Um dos méritos de *Martín Fierro* é divulgar e comentar obras de artistas latino-americanos em suas páginas. Os dois países com os quais ela mantém intercâmbio são Uruguai e México. O primeiro provavelmente em virtude da proximidade geográfica, que favorece o trânsito de artistas e críticos. O segundo tanto por conta da viagem de Oliverio Gironde pela América, ocorrida em 1924, quanto pela vinda de artistas mexicanos à Argentina, que colocam em contato intelectuais argentinos e mexicanos.

É interessante notar que o primeiro artista a ter suas obras expostas e comentadas com mais profundidade na *Martín Fierro* não é um argentino, mas o uruguaio Pedro Figari. A revista lhe dedica, no número 8/9, de setembro de 1924, duas meias páginas de textos, além de exibir quatro de suas obras. Figari é o latino-americano mais comentado e o que tem mais obras expostas na revista, totalizando sete delas. Por ser um artista já consagrado, recebe tal acolhida possivelmente pelos temas de suas obras – os pampas, a vida dos *gauchos* e dos negros – do que por sua filiação às novas correntes estéticas. Sua exaltação destoa, portanto, dos critérios da revista, que privilegia a arte vanguardista.

Há vários textos sobre Figari na *Martín Fierro*. O escritor Ricardo Güiraldes trata da boa acolhida de suas exposições em Buenos Aires, Paris e Montevideu. Exalta tanto os temas de suas telas – “salones, patricios, candombes, tropillas, bailes camperos”, “motivos que otros rechazaron” – quanto seu tratamento, “de una sincera originalidad, sino de una belleza de matéria y audácia en la resolución”. Sérgio Piñero (hijo) elogia a forma como Figari trata a cor, além da unidade de seus quadros. Por estar “voluntariamente alejado del movimiento pictórico contemporáneo cuyas preocupaciones son bien distintas a las que a él le interesan”, Piñero considera que Figari deve ser “juzgado dentro de sus propósitos y comprendido dentro de lo que se propone”. Encontra em seus quadros “gratos momentos de tradición” e o elogia por não ostentar um nacionalismo “situado, únicamente, en los ponchos multicolores de gustos norteamericanos”. O crítico francês André Salmon trata do sucesso da exposição de Figari em Paris, em 1925, que “ha destacado da poesía de las tierras americanas”. Se, até então, a “América Latina, por lo menos en Europa, despreciaba sus gauchos hasta negarlos, es decir renegarlos, ante el extranjero”, Figari contribui para que tal desprezo desapareça. Por seu turno, José de España trata de “Art, esthetique, ideal”, obra

de Figari a ser impressa em Paris, a qual considera uma feliz tentativa de reduzir a um sistema científico, com ordem e sistematização, uma série de fenômenos relacionados à arte, contra um reino da confusão, da fábula e da “vaguedade”. O livro é o “primer intento serio de una explicación racional de la estética realizado por autor americano”.

*Martín Fierro* noticia ainda uma conferência de Figari em Montevideu, com o título “Hacia la eficacia de América”, além de sua exposição nos “Amigos del Arte”, em julho de 1926. Os martinfierristas se orgulham em defender Figari, “a pesar de nuestra orientación estética”. E o próprio Figari colabora com um artigo em que defende as artes “que solo se alimentan de enseño y de idealismos”, contra a despoetização, a mecanização, a materialização da vida e o primor do cálculo frio. E escreve também sobre a “Arte Infantil Mexicano”, elogiando a iniciativa do governo do México em educar esteticamente as crianças desde a tenra idade.

Apesar da presença constante de Figari na revista, é somente a partir de 1927 que aparecem artigos sobre exposições no Uruguai e sobre artistas uruguaios expostos na Argentina. Em fevereiro de 1927, Luis Falcini comenta sobre o “Salón de Primavera Uruguayo”, que reúne, entre outros, José Cueno, Domingo Bazzurro, Lola Lecour, Pedro Blanes Viale, Guillermo Rodríguez, Petrona Viera, Alba Padilla, Ariosto Bielli, Romeo Baletti, Norberto Berdia, Carbajal y Fayol, Ramón Bazúa, Dante Costestáble e Santiago Cozzolino. Mais uma vez comenta-se que a crítica não entende a arte moderna, insultando as obras de grotescas, infantis e bárbaras, o que revela a “limitada visión provinciana de nuestros semi cultos”. O urguaiense Ildefonso Pereda Valdés colabora tratando da exposição de pintura urguaiense nos “Amigos del Arte”, em que estão 60 telas e algumas esculturas, destacando José Cuneo, Carmelo de Arzadum e Melchor Méndez Magariños.

A arte mexicana também é motivo de apreciação na *Martín Fierro*. Os mexicanos Manuel Rodriguez Lozano e Julio Castellanos ganham comentários em junho de 1925, além de serem ciceroneados com um banquete oferecido por *Martín Fierro* e *Proa* quando visitam Buenos Aires. Sua viagem à Argentina, para “mostrar su obra pictórica y la de los niños de las escuelas de su patria”, é patrocinada pelo governo mexicano e contribui, com a passagem de Gironde pelo México, para as inúmeras colaborações mexicanas na publicação.

Em junho de 1925, A. P. (provavelmente Alberto Prebisch) escreve sobre a pintura mexicana, tratando “de la orientación de la enseñanza artística en las escuelas de Méjico”. Considera que a formação cubista estritamente racional dos pintores mexicanos que se encontram na Argentina é regida “por un principio constructor estable y duradero”. Entende que, neles, a influência de um desenho ingênuo serve para “fundar un estilo tomando como punto de partida la sensación profunda y virgen que un gran instinto artístico racial tienda a transformarse en concepción”.

Na primeira página do número 19, Abraham Angel ganha a reprodução de um dos seus quadros, além de um artigo de Rodríguez Lozano, lamentando sua morte precoce, a qual interrompe a carreira de um autodidata que, sem nunca ter pisado na academia, cria harmonias, ignora a receita e os procedimentos e é “puro”. Dois números depois, Miguel Cobarrubias ganha três reproduções, com outro texto de Rodríguez Lozano, noticiando o triunfo, com extraordinário êxito, das caricaturas do artista de 21 anos em Nova Iorque. No número 36, Xavier Villaurrutia escreve sobre o pintor Agustín Lazo, considerando-o, entre os pintores mexicanos, “el de sensibilidad y cultivo más afinados”. Lazo tem uma elegante maneira de resolver incógnitas estéticas, ajudado pelo bom gosto e pela falta de eloquência. Sua obra é incisiva, “lograda con el mínimo de elementos y todos ellos claramente plásticos y sin otra ambición que concurrir a una agradable reunión de formas y colores, a una pequeña sesión de voluptuosidad plástica”.

*Martín Fierro* reproduz ainda obras dos uruguaios Guillermo Laborde e Cesar Pesce Castro e dos mexicanos Maximo Pacheco, Clemente Orozco, Carlos Bracho, Angel Zarraga e Diego Rivera, sem textos sobre elas, contudo. Exalta, algumas vezes, a arte americana pré-colonização, como a cerâmica da região de Chimú – de grande intensidade expressiva – e as esculturas astecas. Não há qualquer menção à arte brasileira, peruana, chilena ou de outros países da América na publicação. Mesmo os Estados Unidos não são referência estética para os martinfierristas. Ainda que avance na apreciação da arte latino-americana, a revista ainda volta seus olhos com mais ênfase para a Europa.



## A arte europeia, o futurismo e Marinetti

*Martín Fierro* investiga também o vanguardismo europeu, dando ênfase à produção italiana, francesa e espanhola, sem ignorar artistas da Alemanha, Suíça, Suécia, Holanda e Rússia. Segundo Gironde, a revista possui o mérito de reproduzir “por primera vez en el país, las obras de los artistas más modernos – entre los cuales ya figuran Max Ernst y Salvador Dalí –, mientras publica artículos de críticos europeos sobre las últimas tendencias y orientaciones”.<sup>10</sup>

A Itália é o país europeu mais presente na revista, seguindo a longa tradição de estudo de artistas argentinos naquele país. As primeiras colaborações estrangeiras são exatamente de italianos. Já no sétimo número, Piero Illari, diretor da revista futurista *Rovente*,<sup>11</sup> escreve sobre seus “estados de ánimo”, explicando tratar-se de uma arte aristocrática que procura “revelar con diagramas estremadamente sintéticos el estado de ánimo de un instante determinado”. Seus desenhos são uma espécie de “jerga enganosa comunicable solo a un estrechísimo círculo de iniciados”. Piero Illari contribui outras duas vezes na *Martín Fierro*, tratando sucintamente das inovações de Cangiulo, Cerati, Depero, Casalova, Prampolini e da obra de Benedetta Cappa.

Outro italiano que marca presença na revista é Sandro Volta, em sete ocasiões. Em seu primeiro artigo, critica os argentinos por acreditarem que na Itália só há futuristas, o que se dá em razão de sua cultura “un poco demasiado ‘vient de Paris’”. Pede licença, então, para falar de italianos não futuristas, muitos deles desconhecidos na Argentina. De fato, nas publicações seguintes, trata de Ardengo Soffici (que tem uma caricatura do próprio Volta publicada, além de um croqui e uma tela), Armando Spadini (recém falecido na época), Carlo Carrá, De Chirico, Rosai e Aquiles Lega. Escreve também sobre Marinetti, quando de sua visita à Argentina em 1926.

Em fins de 1924 e início de 1925, há dois textos de Sandro Piantanida sobre o impressionismo e o cubismo. O primeiro fala de Renoir e Manet e de como “la pintura impresionista haía caído en lo indefinido, en lo fugitivo, en lo amorfo”, o que acaba por inspirar os pós-impressionistas e os pré-cubistas, até a aparição de Picasso. O segundo explica como os cubistas, em meio à anarquia e desorganização, se dirigem “al ingenio técnico, a la máquina” e como “pintura y escultura hacen propias las formas de la mecánica”, tal como

nas obras de Archipenko, Braque, Metzinger, Léger e Jeanneret. Trata também do futurismo, de Kandinsky, de Klee, dos alemães Kokoschka, Nolde e Groszmann e dos italianos que, em meio à torrente moderna, voltam-se ao clássico.

Lamberti Sorrentino, por seu turno, fala de Fortunato Depero e seus “complexos plásticos moto-rumoristas”, que misturam objetos, sons, odores e se movem, na intenção de obter uma pintura total, que exige a cooperação de todos os sentidos. A obra de Depero, feita para “asombrar al burgués”, “traiciona la Pintura Futurista declarando implícitamente su impotencia, la derrota, le inflige de todos modos una mortificación”.

Quando Filippo Tommazo Marinetti visita a Argentina em 1926, *Martín Fierro* lhe dedica um número especial e, por isso, é criticada por outros órgãos da imprensa, dos quais se defende, sublinhando o vanguardismo do criador do futurismo e o impacto de sua obra na arte ocidental. O número especial para Marinetti, de junho de 1926, apresenta vários textos e reproduz diversas obras de artistas italianos como Carlo Carrá, Fortunato Depero, Antonio Sant’Elia, Prampolini e Umberto Boccioni, além de um desenho acompanhando o “Primer Manifiesto del Futurismo”, texto reproduzido em espanhol.

Nino Frank considera que, ao lançar o Manifesto Futurista em francês, Marinetti intenta um movimento internacional, e não italiano. Apesar disso, é na Itália que o futurismo tem influência real, criando uma atmosfera nova de lirismo, de cor e misticismo. Sandro Volta esclarece que há uma geração nova na Itália, que sucede o futurismo, formada por Ardengo Soffici, Giovanni Papini, Carlo Carrá, Aldo Palazzeschi, Armando Spadini e Enrico Pea, incompreendidos pelo próprio Marinetti, a quem não considera mestre. Leopoldo Marechal saúda e enaltece a iconoclastia de Marinetti. Piero Illari exalta sua força de renovação e mudança de rota. E o espanhol Guillermo de Torre escreve um longo texto de duas páginas, traçando sua biografia e produção, com intervenções fora do campo artístico.

No número 30/31, a revista novamente versa sobre Marinetti. Prebisch escreve sobre sua visita à exposição de Pettoruti, Norah e Xul nos “Amigos del Arte”. Entende que qualquer teoria encerra o perigo da degeneração dogmática, devendo ser submetida a uma rigorosa confrontação com a realidade. Assim, o pensamento de Marinetti, à medida que saem à luz obras dos artistas inovadores, sofre modificações substanciais. Considera o futurismo, portanto, amplamente superado. Piero Illari trata de Benedetta Cappa, artista plástica e

escritora, “inquieta y siempre nueva” a quem Marinetti deve parte de seu triunfo. A revista publica, além disso, uma foto do banquete oferecido aos italianos, com um texto sobre os avanços e equívocos do futurismo na arte ocidental.

Posteriormente, o criador do futurismo é ainda lembrado por Lamberti Sorrentino, que trata de sua volta à Europa após a viagem pela América do Sul. E o próprio Marinetti contribui na *Martín Fierro*, no último número, com um texto sobre Umberto Boccioni.<sup>12</sup>

Enquanto os críticos e artistas italianos ocupam lugar na *Martín Fierro* desde julho de 1924, os franceses só passam a colaborar em maio de 1926, quando Marcelle Auclair contribui com um artigo a respeito do Salão dos Independentes de Paris, que realiza uma exposição retrospectiva desde sua fundação, em 1884, até 1914. Auclair considera que “ningun pintor joven nos da la sensación de la vida actual con la misma intensidad que sus mayores” nesse período, percebendo uma estagnação na pintura francesa.

A exposição retrospectiva do impressionismo é comentada por outros dois críticos. Maurice Raynal a considera interessante e importante por mostrar obras que marcam a evolução dos grandes movimentos franceses que há meio século dirigem a atividade dos artistas mais consideráveis: o impressionismo e o cubismo. Raynal destaca, na mostra, Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Van Gogh, Schuffenecker, Signac, Seurat, além de Léger, Delaunay, Marcousis e Ozenfant. Por seu turno, E. E. B. (Enrique E. Bullrich) comenta obras de Cézanne, Renoir, Sisley, Monet, Manet, Van Gogh, Pissarro, Guillaumin, além da presença de Mauffra, Jongkind, Gaugin e Van Gogh, que não são impressionistas.

Marcelle Auclair colabora, ainda mais seis vezes em *Martín Fierro*. Escreve sobre Max Ernst e sua pintura mitológica, que mescla com o mundo vivente e o corpo humano com ferramentas e objetos, criando seres que desconcertam e satisfazem o espírito, formando uma nova mitologia. Fala da originalidade de Maurice de Vlaminck, que quer impor aos olhos dos espectadores os movimentos da cor. Trata também da arquitetura dos irmãos Perret, que logram usar o metal em suas obras, uma novidade em um país conservador como a França, que evita utilizar novos materiais para não descaracterizar a harmonia do conjunto de suas edificações. Escreve sobre a evolução dos desenhos de Pablo Picasso, sobre a artista Maurie Laurencin e sobre o cinema.

Outra crítica francesa que se destaca na revista é a pintora Germaine Curatella Mannes,<sup>13</sup> que escreve sobre o cubismo de Georges Braque – que expõe 50 telas na Galería Paul Rozemberg, em Paris – e sobre a exposição de Suzanne Roger na galeria Simon, a quem elogia pela ousadia da concepção, grande individualidade e imaginação poética e plástica.

A presença de artistas francesas em *Martín Fierro* é notável. Marie Laurencin é a mais apreciada, com seis de suas obras exibidas. É elogiada por “su manera individual, suave y delicada en el color, armoniosa, equilibrada y graciosa en la composición”. Marcelle Auclair a considera preocupada com cores e desdenhosa de perspectivas e construções. Mulheres sensuais ingênuas e singelas são a base de seus desenhos, que se elevam até parecerem algo incorpóreo. Seus temas são idealizados e é visível seu prazer por linhas frágeis e sutis. A artista Maria Blanchard também se destaca, e André Lhote a admira por estar distante do “ejército de fabricantes de cuadros”. Sua obra tem afinidades com as telas de Brueghel e Bosch, pela exageração de tipos, pelas deformações em altura e espessura e pela inquietude arquitetural. A artista “se nos aparece al margen de agrupaciones de artistas modernos, extraña a las preocupaciones sonrientes habituales a su sexo, aislada, desligada del mundo, y, no obstante un enorme éxito de pintora, espiritualmente desconocida”. E Irene Lagut também aparece com três obras reproduzidas, além de um pequeno texto sobre sua vida no campo, onde pinta “todo el día sus deliciosos sueños” ou passeia a cavalo “por los bosques de Ville d’Avray”.

Jean Prevost e Antonio Mordini são outros colaboradores franceses presentes. O primeiro escreve positivamente sobre o crítico de arte Alain e, ao contrário, critica contundentemente o crítico M. Mauclair. Mordini apresenta um texto sobre a mulher na obra de Paul Gauguin, traçando uma pequena biografia do pintor francês e dissertando sobre suas viagens à Oceania. Entende que a procura de Gauguin por mulheres não ocidentais, que deixam nele uma “impresión de jesuítica falsedad y de convencionalismos utilitarios”, é a busca por uma “Eva primitiva”. Gauguin quer livrar-se de qualquer influência europeia e considera o prazer como uma fonte de rejuvenescimento artístico do mundo.

Por fim, o escultor Antoine Bourdelle, similarmente ao que acontece com alguns artistas argentinos, recebe um texto exclusivo na *Martín Fierro*, acompanhado de reproduções de suas esculturas e de uma foto sua. O crítico francês Waldemar George o considera o único

estatutário capaz de conceber e realizar uma obra monumental como o monumento a Alvear, encomendado pelo governo argentino. Bourdelle consegue restituir à escultura moderna “ese sentimiento del estilo, esse sentido de la arquitectura y la decoración, esse gusto por la nobleza” destituído por Rodin, Meunier e a escola realista. A escolha de Bourdelle para homenagear Alvear não pode ser mais acertada, já que

(...) la mejor manera de rendir homenaje a los muertos cuya memoria se quiere perpetuar es la de confiar la tarea de exaltar sus altos hechos, no solo a los historiadores, sino también a los grandes poetas y a los grandes estatuarios que cantan sus hazañas y crean una leyenda más vivaz que la historia.<sup>14</sup>

A revista cita e reproduz obras de outros artistas franceses, como Maurice de Vlaminck, Henri Rousseau, George Seurat, André Lothe, Jean Hippolyte Flandrini e Pierrel Sichel, que pinta o retrato de Valery Larbaud, reproduzido duas vezes. Há ainda um busto de Maurice Raynal, sem indicação do autor.

A Espanha, por seu turno, apesar de ser um país de influência visível para os martinfierristas no que diz respeito à literatura, não se destaca, na revista, no campo das artes. Há apenas um texto de um espanhol, Moreno Villa, intitulado “Dibujos alámbricos”, em que o desenhista madrileno apresenta alguns de seus desenhos feitos para arame, os quais necessitam de liberdade para criarem organismos completos e fechados em si mesmos. O escritor e dramaturgo Ramón Gómez de la Serna, que não exerce majoritariamente a pintura como atividade, tem três obras suas reproduzidas, além de ser homenageado com um número especial, no qual há um desenho de seu cérebro feito por Oliverio Gironde, a maior ilustração da *Martín Fierro*. O único artista espanhol destacado é Pablo Picasso, citado por vários críticos e com onze obras suas reproduzidas, entre desenhos e pinturas. Marcelle Auclair contribui com um longo texto sobre seus desenhos, que mostram sua genialidade e talento, resultado de sua passagem por várias escolas e sua adaptação a várias técnicas.

Os demais espanhóis contemplados na revista não recebem textos, mas apenas reproduções de suas obras. Assim, aparecem Salvador Dalí, Carlos Sáenz de Tejada, Daniel Vázquez Diaz, Francisco Bores, Marie Gutierrez Blanchard, Gabriel García Maroto, Mateo Hernández e Manuel Angeles Ortiz, com o retrato de Federico García Lorca.

Além dos três países abarcados, restam poucos artistas europeus com obras exibidas, sendo eles: os russos Maria Goncharova, Marc Chagall e Boris Grigoriev; o holandês Kees Van Dongen; o alemão Max Ernst; o suíço Carl Wilhelmson e o sueco Leander Enstrom.<sup>15</sup> Há também, reprodução de obras de artistas europeus não vanguardistas, como Lucas Carnach, que tem sua “Eva” exibida para ilustrar um artigo de Sergio Piñero (hijo) sobre a questão do nu em arte. Por fim, destaca-se a reprodução de uma carta, escrita em espanhol, do alemão Herward Walden, diretor da revista e galeria *Der Sturm*, em Berlim, na qual fala dos errôneos conceitos de personalidade e liberdade em arte, que devem ser substituídos pelo conceito de “ética”.

### **Artistas argentinos criticados pelos martinfierristas**

Como já dito, nos primeiros números de *Martín Fierro*, há artigos que exaltam a obra de artistas argentinos já consagrados, nascidos nas últimas décadas do século XIX, como Fader e Centurión. Com a consolidação de sua orientação vanguardista, a revista volta sua atenção aos jovens artistas argentinos ligados à vanguarda. Alguns artistas da geração anterior continuam a ser citados, só que pejorativamente, por permanecerem recebendo prêmios e apreciados, apesar de suas obras retrógradas.

Valentín Thibón de Libián, por exemplo, é considerado o “nuestro Degas nacional”, em uma explícita burla do seu trabalho anacrônico, “esclavo de la maila y del tu-tu, el hado impío le obliga a vivir en una época en que tu-tu y malla han desaparecido”. Juan Perez y Perez não consegue entender onde ele encontra suas modelos, uma vez que “esas bailarinas de vaporosos gasas blancas ya no existen” e acha injusta sua premiação pelos “pobres entes de la Comisión Nacional de Bellas Artes y del jurado municipal”.

Juan Carlos Alonso, por seu turno, com uma exposição no Witcomb, “no nos parece capacitado para representar con verdad y sentimiento la romántica vida del coloniaje”. Isso pelo simples fato de um artista não poder “representar bien una cosa que no conoce”. Horacio Martínez Ferrer analisa várias de suas obras e considera que não há “en este pintor ninguna condición que pueda salvar la falta absoluta de otras”: “no hay verismo ni una real intención de fidelidad histórica, ni una ejecución técnica loable, ni una emotividad que haya podido ser

motivo de descuido formal”. Sua obra é “más que mediocre, perjudicial”, e seus quadros “han sido fabricados exclusivamente para ser vendidos”. Alonso “no puede ser pintor sino un común ilustrador de revistas”, uma referência às suas contribuições para as revistas *Caras y Caretas* e *Plus Ultra*.

Rogelio Yrurtia é outro criticado. Na primeira página do número 18, há uma de suas esculturas, com a legenda “malo”, exposta ao lado de uma tradicional escultura asteca, com a legenda “buena”. Segundo Prebisch, “el señor Irurtia oscila indistintamente entre una y otra de aquellas influencias sin mostrar jamás una orientación clara de su personalidad”, referindo-se às ascendências de Michelangelo, Donatello, Rodin e dos neoclássicos. A arte de Yrurtia é, para Prebisch, “um medio para satisfacer los apetitos sentimentales de un público de literatos y de snobs.”

A mesma comparação ocorre com Losé Llimona seis números depois. Uma escultura sua, considerada péssima, é colocada ao lado de um “anónimo azteca”, avaliado como magnífico. Há várias interpretações burlescas sobre a exposição Zonza Briano, nos salões dos “Amigos del Arte”, que também erra ao expor obras de Zuloaga e de Fabiano.

*Martín Fierro*, desde que abandona a ambiguidade inicial sobre as artes plásticas, posiciona-se a favor da vanguarda e contra os artistas de gerações anteriores. Insiste que a arte deve estar consoante com o tempo presente. Seu ataque aos artistas consagrados visa mostrar que seu tempo já passou e que, durante o século XX, várias escolas surgem na Europa, como o cubismo e o futurismo, as quais, ainda que não devem ser copiadas pelos argentinos, devem ser levadas em conta em futuras criações.

## **Instituições, concursos e exposições em Buenos Aires**

Desde os artigos de Rey de Chipre e Prebisch sobre o “Salón de acuarelistas, pastelistas e aguafortistas”, *Martín Fierro* julga os espaços de exibição e ensino das artes na Argentina. A publicação elogia iniciativas como a dos “Amigos del Arte” e procura fomentar as

vanguardas, promovendo artistas e exposições dessa orientação. Critica, por outro lado, espaços e instituições públicos e privados que valorizam tanto a arte de gerações anteriores quanto obras feitas unicamente para serem vendidas.

Eduardo González Lanuza contribui com um texto intitulado “Emoción y \$”, que versa sobre um comportamento que entende como uma espécie de prostituição artística, que leva os artistas a traficar suas almas em nome de prêmios. Apesar de o Estado não dever “permanecer indiferente ante el esfuerzo de renovación y el hálito de rebeldía que el arte significa”, ele não pode policiar a arte.

Por la consecución de los premios consistentes en sabrosísimas sumas y una reclame nada despreciable, todos adoran el becerro de oro y sacrifican gustosos sus esnuños revolucionarios y sus credos estéticos, que al fin y al cabo ¡ba! nada significan frente a la respetable tradición de las pétreas proposiciones de las academias aquilataadas por la vejez de los siglos.

La emoción, previamente recortada y distribuída en dosis homeopáticas en elegantes envases a la moda imperante en el círculo de los jurados, puede transformarse en el puchero (...) La oficialización del arte trae como consecuencia ineludible un estancamiento en los procedimientos consagrados y un almibarado refinamiento a fuerza de pulido, por temor a notas agrias o discordantes. El arte oficial es una especie de policía estética que condena y persigue toda idea heterodoxa de ética emocional.<sup>16</sup>

Os martinfierristas criticam o *Museo Nacional de Bellas Artes*, o *Salón Nacional* e a *Comisión Nacional*. A última é formada, segundo L. M. (provavelmente Leopoldo Marechal), por “viejos espantadizos”, “hombres definitivamente extinguidos para el arte”, “ancianos imprudentes, que en los salones ni bailan ni dejan bailar”. Sua maneira de proceder é conhecida: “se rechaza o se admite los trabajos en sesiones misteriosas; nadie sabe por qué razón y por cuáles votos ha sido eliminada una obra del concurso”. Por seu turno, o discernimento dos prêmios “obedece a un riguroso escalafón”. Por seus supostos abusos, um crítico adverte: “La Comisión no debe olvidar que administra dinero público y que este dinero debe tener un destino muy noble para bien del arte nacional y de la educación del pueblo.” Uma nota, em novembro de 1925, questiona se algum dia se saberá sobre “la misión encomendada y el papel misterioso que desempeñan los dos miembros literarios de la Comisión Nacional de Bellas Artes”.



Quando o *Museo de Bellas Artes* – que ocupa, desde 1910, o *Pabellón Argentino* – ganha um terreno para instalar seu prédio, antes ocupado “por el Lazarento de Animales”, a revista zomba: “se podría decir: La fuerza del destino”. Considera-se que o novo local do Museu “es de todo perjudicial a su conservación”. Após questionar sobre a guarda e segurança das obras, a revista diz que “se ve en la dura obligación moral de proclamar ante la opinión pública del país: la inercia, la incompetencia y la incapacidad que, com tales, han demostrado en el desempeño de sus funciones” o Museu. *Martín Fierro* inicia uma “campanha contra la inutilidad y desorientación de sus autoridades”. Por fim, em julho de 1926, a redação afirma categoricamente: “El Museo es una verdadera vergüenza nacional!” A desordem e o abandono fazem dele um “antro de aburrimiento, de parasitismo y de telarañas”. Obras são amontoadas em desordem, há goteiras, não há um catálogo e falta ainda um plano de aquisição de obras, o que acaba obedecendo “al más superficial de los oportunos”.

Bajo el pretexto de proteger la producción nacional, se cuidan los intereses de una camarilla de artistas – y a sus adyacencias extrajeras – que (...) ya están lo suficientemente representados en sus salas. La documentación indispensable que requiere un museo como el nuestro, los libros, la fotografías, los calcos que necesita para ejercer, por lo menos, una función didáctica provechosa, todo eso carece de la más mínima importancia, cuando se trata de adquirir un trozo de sicalipsis escultórica, salida del bazar de cualquier Zonza Briano.<sup>17</sup>

*Martín Fierro* recebe cartas exemplificando atitudes nocivas dos dirigentes do Museu no que diz respeito à aquisição de obras, mostrando, mais uma vez, “la inquina, la indiferencia, el arrivismo, la suficiencia ignorante de los componentes directivos”, obstáculos que impedem a “casa del arte” de cumprir com seu destino obrigatório. Horacio Martinez Ferrer se indigna que o museu compre uma tela de Juan C. Alonso, apenas para deixá-la no depósito, enquanto “la Comisión ha estado ciega en muchas ocasiones en que el esfuerzo y el talento de un muchacho eran indudables y merecían ayuda”. Em setembro de 1926, publica-se uma anedota sobre a aquisição de uma obra de Zonza Briano para o museu, avaliada por uma comissão formada por só um membro e pelo próprio Briano.

No que diz respeito ao *Salón Oficial*, realizado anualmente e considerado o maior acontecimento do país em termos artísticos, Alberto Prebisch escreve sobre suas exposições entre 1924 e 1927. As quatro contribuições ocupam, cada uma, no mínimo uma página inteira e são sempre ilustradas com obras de argentinos de destaque.

As oitenta pinturas e as trinta esculturas expostas no *XIV Salón Nacional de Bellas Artes* pouco se destacam positivamente. As obras que realmente mostram “una emoción de origen plástico, y sólo de origen plástico”, não recebem o menor comentário da crítica. Prebisch se indigna de a crítica não dispensar o devido valor a artistas como Butler e Basaldúa, enquanto recompensa Alfredo Guido com o primeiro lugar. Entende que, na Argentina, “la primera condición para desempeñar discreta y brillantemente el papel de crítico de arte es la de no entender nada de arte”.

O *XV Salón Nacional* tem, dessa vez, “el comienzo, tímido aún, pero francamente prometedero, de una nueva inquietud artística”. O número de artistas dignos de elogio triplica desde o ano anterior, uma boa notícia para *Martín Fierro*, “que viene luchando trabajosamente, en la más absoluta soledad periodística, a favor de un arte nuevo, actual y viviente”. Prebisch elogia novos artistas como Basaldúa, Badi, Travascio, Tapia, Butler, Pissarro, Curatella Manes e del Prete. Critica, por outro lado, artistas como Fray Guillermo Butler, Octavio Pinto e Valentín Thibón de Libián.

No *Salón* de 1926, Prebisch diz que encontra um “hálito de mal gusto”, “irremediable mal gusto dominante”. Trata de um conjunto de telas “de una adocenada vulgaridad”, pintadas com “ridícula prudencia paisana” que mostra que os pintores se mantêm “en una singular ignorância de los problemas que están agitando, desde hace más de veinte años, al mundo artístico contemporáneo”. Disso resulta “el estancamiento de una arte que se eterniza en la fácil comodidad de un recetario pueril”. O que parece mover os artistas é “el afán estrechamente imitativo” e “un sentimentalismo cursi”. Prebisch critica várias obras e destaca positivamente Butler, Basaldúa, Badi, Bigatti, Bourdelle, Travascio, Antonio Berni, Pedro Zerbino e Pompeyo Audvert.

E no *XVII Salón*, encontra uma concorrência cada dia maior de artistas novos. O espaço é separado em duas sessões radicalmente antagônicas. A primeira é formada por um conjunto de obras consideradas nulidades estéticas. Já a segunda tem vários artistas de mérito,

julgados a partir do único ponto de vista que considera válido esteticamente: o fixado pela época em que se vive. Nesse sentido, aprecia as obras de Badi, Butler, Basaldúa, Del Prete, Pissarro, Berni e Lino Spilimbergo.

No que diz respeito às exposições privadas, a mais criticada é a de pintura moderna sueca ocorrida em *La Nordiska Kompaniet*. Pedro Blake a considera limitada em termos de critério, o que impede a presença de espíritos livres que “nos hubiesen dado una nota actual de las diversas manifestaciones de los artistas suecos”. Ainda assim, destaca Carl Wilhelmsom, Jürgen Wrangel, Ivar Arosenius, Isaac Grünewald e Axel Fridell. Por outro lado, as exposições da “Asociación de Amigos del Arte”, “institución de indudable y vibrante vitalidad” simpática à “gente joven” são, geralmente, elogiadas. No sétimo número, noticia-se a criação do espaço e se explica que ali serão organizadas exposições, conferências, audições, premiações literárias, edição de livros, concertos e recitais. A associação é, segundo S.P. (provavelmente Sergio Piñero), a primeira e expor obras francesas vanguardistas em Buenos Aires, entre as quais Van Dongen, Denis Maurice, Flandrin J., Cézanne, Favory, André Lhote, Drivier, Castellanos, Asselin, Modigliani, Fonjita, Kisling, Utrillo, Marie Blanchard e Picasso. Isso ocorre apesar das dificuldades em “conseguir en París una colección de cuadros modernos para se exhibida en un mercado de tal escasa importância”.

Também a livraria “El Bibliófilo”, especializada em livros raros, é elogiada por abrir um salão de arte, que seus donos afirmam estar a disposição de “nuestros artistas”. Em março de 1927, anuncia-se que o salão é filial da Galeria Georges Petit e que está em condições de apresentar ao público o mesmo que há em Paris. Há também um local de exposição “en los sótanos del Café Tortoni”, cuja primeira exposição é comentada por Pedro Blake e da qual participam Juan B. Tapia, Adolfo Travascio, V. Thibón de Libián, Fray G. Butler, José A. Merediz, Xul Solar, Curatella Manes, Agustín Riganelli e Alfredo Bigatti. No último número, Raúl Scalabrini Ortiz noticia que Leonardo Staricco organiza uma “feria de la pintura joven” em seu “Boliche de Arte”, iniciativa louvável e promissora. E o próprio Scalabrini Ortiz abre o “Salón Florida”, para expor quadros, esculturas e objetos de arte em exposições coletivas e individuais, tornando-se “el primer ‘marchand d’art criollo”. O local inova ao não cobrar aluguel dos artistas e apenas uma comissão sobre as vendas efetuadas.

Por fim, os martinfierristas propõem também um programa para renovar o circuito tradicional de consagração das artes, criando estratégias de acesso para os jovens, como concursos e premiações. Propõem realizar um “Salón de Arte Moderno Argentino-Uruguayo”, a ser “inaugurado em local centrico” e “invita a todos los artistas rioplatenses modernos, aún los de tendencias más avanzadas y audaces” a concorrer nele. Fazem planos também de organizar uma exposição do artista ucraniano Archipenko, com ajuda do poeta brasileiro Ronald de Carvalho, tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires.

### **Considerações finais**

*Martín Fierro* é, portanto, uma importante iniciativa coletiva de defesa e discussão das artes plásticas. A publicação traça uma espécie de pedagogia sobre as artes em seus quatro anos de circulação, valorizando os novos artistas, que produzem de acordo com seu tempo e estão a par das novas tendências da vanguarda. Seus colaboradores promovem e explicam a arte mais recente, relacionando-a com o tempo presente e sua rapidez e instantaneidade, enquanto publicam textos criticando artistas anacrônicos, ainda presos a processos anteriores, já superados, como o impressionismo. A relativa extensão de seu projeto permite visualizar as dificuldades com as quais a vanguarda lida no início de sua atuação na Argentina. A multiplicidade de críticos e de artistas modernos demonstra a adesão dos jovens às novas tendências e reforça a missão pedagógica da revista. Como uma iniciativa coletiva, não há sempre aquiescência sobre determinadas obras e artistas, havendo alguns, como Valentín T. de Libián, tanto criticados quanto elogiados. Apesar de algumas discordâncias, os martinfierristas são, em geral, defensores do vanguardismo.

Assim, *Martín Fierro* procura consolidar o campo artístico vanguardista na Argentina, constituindo-se como um espaço de exibição de arte. As redes de colaboradores da revista, apesar de se concentrem em Buenos Aires, expandem-se para a América Latina – especialmente para Uruguai e México – e a Europa, visando especialmente Itália, França e Espanha. A revista afirma seu cosmopolitismo, não apenas destacando as tendências mundiais mas também circulando fora da Argentina.

## REFERÊNCIAS

- BAUR, Sergio (coord.). *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras 1924-1927*. Buenos Aires: Asociación de los Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.
- CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano. *El movimiento martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.
- CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano. *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- GIRONDO, Oliverio, MÉNDEZ, Evar, PREBISCH, Eduardo; BULLRICH, Eduardo J.. *El periódico Martín Fierro: memoria de sus antiguos directores (1924-1949)*. Buenos Aires: Don Francisco A. Colombo. 1949.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Los martinfierristas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- REVISTA Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- SARLO, Beatriz.. *Vanguardia y criollismo: La aventura de “Martín Fierro”*. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz.. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A. / Ariel, 1997.
- TRENTI ROCAMORA, Jose Luis. *Índice general y estudio de la revista Martín Fierro (1924-1927)*. Buenos Aires, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, 1996.

## NOTAS

---

- 1 Todas as citações foram retiradas da edição facsimilar da revista: **REVISTA Martín Fierro 1924-1927**. Edición Facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- 2 GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. **Los martinfierristas**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961. p. 89.
- 3 GIRONDO, Oliverio, MÉNDEZ, Evar, PREBISCH, Eduardo; BULLRICH, Eduardo J. **El periódico Martín Fierro**: memoria de sus antiguos directores (1924-1949). Buenos Aires: Don Francisco A. Colombo. 1949. p. 48.
- 4 PREBISCH, Alberto. Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas. Buenos Aires, **Martín Fierro**, n. 5/6, año I, p. 3, 15 mayo -15 julio 1924.
- 5 *Ibidem*.
- 6 GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Op. cit.* p. 90.
- 7 GIRONDO, Oliverio. *Op. cit.* p. 49.
- 8 *Ibidem*. p. 49.
- 9 PREBISCH, Alberto. Marinetti el los "Amigos del Arte". Buenos Aires, **Martín Fierro**, año III, n. 30-31, julio 8 de 1926, p. 1
- 10 GIRONDO, Oliverio. *Op. cit.* p. 43
- 11 Que conta também com a colaboração de Sandro Piantadina e Sandro Volta e circula em Buenos Aires, com textos de Marinetti e fotografias das obras de Giacomo Balla, entre outros.
- 12 O único italiano que tem uma obra reproduzida na revista sem textos de acompanhamento é Felice Casorati.
- 13 Trata-se da pintora francesa Germaine Derbecq, que muda seu nome após contrair matrimônio com o escultor argentino Pablo Curatella Manes.
- 14 GEORGE, Waldemar. Bourdelle. Buenos Aires, **Martín Fierro**, año IV, n. 38, p. 7, feb. 26 de 1927.
- 15 Outros três artistas não tiveram seus países localizados: Francisco Santa Cruz (Alameda e Glorieta con niños), Mlle. Radda (provavelmente francesa) e Barbo (Desnudo).
- 16 GONZALEZ LANUZA, Eduardo. Emoción y \$. Buenos Aires, **Martín Fierro**, año I, n. 10/11, p. 3, oct. 9 de 1924.
- 17 LA REDACCIÓN. El lema de nuestro museo: Destrucción e Inercia. Buenos Aires, **Martín Fierro**, ano III, n. 30/31, p. 8, jul. 8 de 1926.