

A crítica de arte Francesa Em "Martín Fierro"

Autor:

María Lúcia Bastos Kern

Revista:

Estudios e investigaciones

1996, 1, 101-109



Artículo

A CRÍTICA DE ARTE FRANCESA EM “MARTIN FIERRO”

MARIA LÚCIA BASTOS KERN

Em estudos anteriores foram analisados os discursos dos editoriais e do manifesto da revista *Martin Fierro* (1924-1927) e da crítica de arte argentina deste periódico, com o fim de identificar o projeto modernizante do mesmo.

No presente estudo tem-se em vista analisar os discursos da crítica de arte francesa, que são divulgados em MF a partir de 1925, quando os dirigentes procuram difundir o periódico no meio intelectual internacional. A publicação dos discursos da crítica de arte francesa no periódico portenho, permite informar e formar a opinião do público, reforçando o projeto renovador e mantendo a atualização sobre os movimentos artísticos internacionais.

THE FRENCH ART CRITICISM IN "MARTIN FIERRO"

In previous studies we analysed the editorials and the manifesto discourses of the journal *Martin Fierro* (1924-1927), as well the Argentinian art criticism of the same periodic.

In the present study we intend to analyse the French art criticism discourses which were published in *Martin Fierro* from 1925 on, when their leaders tried to make the periodic known in the international intellectual environment. The publishing of French art criticism discourses in the Argentinian journal became the means to inform and form the opinion of the public, both reinforcing the re-innovative project and maintaining the updating of the international artistic movements.

A CRÍTICA DE ARTE FRANCESA EM “MARTIN FIERRO”

MARIA LÚCIA BASTOS KERN*

Introdução:

Em estudos anteriores foram analisados os discursos dos editoriais e do manifesto da revista *Martin Fierro* (MF) 1924-1927; e da crítica de arte argentina deste periódico.¹ No primeiro, buscou-se considerar os editoriais e o manifesto, como espaços privilegiados para a expressão de idéias e programas dos dirigentes e editores da revista. Como essa propõe um projeto de modernidade estética, sobretudo após o quarto número, quando aparece o Manifesto, procurou-se identificar as estratégias e diretrizes de transformações presentes nos discursos face ao sistema de arte tradicional argentino. Já no estudo à respeito da crítica de arte, realizada por Alberto Prebisch e Ernesto Vautier, percebeu-se que os discursos da mesma tendem às noções de modernidade mais homogeneizadoras, entrando em choque com as concepções pluralistas dos editoriais e da produção literária. A crítica apresenta um pensamento estético marcadamente racionalista, denotando a sacralização da máquina e a preocupação com um certo controle sobre a expressão individual, a partir de princípios de construção formal geométrica, de ascetismo e de ordem plástica. Estes princípios de teor clássico eram propalados por Ozenfant e Jeanneret na revista *L'Esprit Nouveau* e por André Lhote na *Nouvelle Revue Française*.

No presente estudo tem-se em vista analisar os discursos da crítica de arte francesa, que são divulgados em MF a partir de 1925, quando os dirigentes procuram difundir o periódico no meio intelectual internacional, tendo como fim a legitimação do movimento modernizador projetado por seus dirigentes. Ao mesmo tempo, o contato e a publicação no periódico portenho, dos discursos da crítica de arte francesa permitem informar e formar a opinião do público, reforçando o projeto renovador e mantendo a atualização sobre os movimentos de vanguarda internacionais.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - Porto Alegre

Enquanto Alberto Prebisch e Ernesto Vautier informam o leitor a respeito das inovações que estão ocorrendo nas artes plásticas e arquitetura na França e analisam a arte argentina; os críticos de arte francesa fazem considerações à respeito dos eventos em Paris e das obras expostas. Nestas ocasiões, eles não são persuasivos como os argentinos, mas apresentam as suas visões teóricas sobre os fenômenos artísticos que estão se processando.

A análise dos discursos da crítica de arte francesa em MF tem como fim aprofundar o conhecimento do projeto modernizador da revista e verificar as orientações do mesmo, a partir dos críticos escolhidos pelos seus dirigentes e das concepções defendidas pelos mesmos.

Se de um lado, os críticos de arte argentinos se mostram permeáveis às teorias difundidas na revista *L'Esprit Nouveau*, por outro lado, os estrangeiros que colaboram em MF, enviando artigos não se distanciam desta concepção estética. Dentre os críticos estrangeiros pode-se salientar Maurice Raynal que escreve também para a revista de Le Corbusier e Ozenfant; André Lhote, teórico e mestre do "retour à l'ordre"; Waldemar George; André Salmon, companheiro de Picasso no Bateau Lavoisier, mas que em dezembro de 1919 exalta a "ordem clássica"; e Marcelle Auclair.

Maurice Raynal é apresentado em MF como o crítico de arte que se dedicou a controlar o cubismo em suas relações com a tradição e a estética. "Comentou os filósofos para demonstrar até que ponto as teorias de Picasso não tinham nada de revolucionárias".²

O crítico francês analisa no artigo para MF - "Del Impressionismo al Cubismo" - a retrospectiva do Salão dos Independentes, desde a sua criação, pelos artistas impressionistas, em 1884 até 1914. Maurice Raynal faz uma série de considerações sobre as transformações que ocorrem na pintura do Impressionismo ao Cubismo e salienta "las delicuescencias del Impressionismo", pelo fato de produzirem na arte a perda de "todo contacto con la disciplina arquitectural de los antiguos." Logo em seguida, ele discorre sobre a importância de Cézanne e Seurat para a retomada da "harmonia arquitectural" detendo-se, posteriormente, no Cubismo. Entretanto, o crítico refere-se a "Los procedimientos de la nueva escuela tendieran a construir conjuntos homogéneos" e a "una arquitectura donde el culto de la construcción y de la línea, harían del cuadro [...] un objeto de construcción impecable, provisto de un estilo."³ Para o crítico francês, "el cubismo constituía ante todo un verdadero retorno a la sobriedad de las líneas y colores."⁴

Raynal parece referir-se não ao Cubismo, mas à pintura pós-cubista inserida no processo de "retour à l'ordre", na qual a construção geométrica é seu princípio básico. Ao mesmo tempo, ele não identifica o Cubismo com o movimento de vanguarda, mas com a escola e com a previsibilidade de um estilo.

Maurice Raynal, como muitos críticos de arte e artistas, nos anos 20, está preocupado com a ordem e a disciplina para evitar os excessos de individualismos que caracterizaram a produção das vanguardas anteriores a la Guerra Mundial. O autor destaca ainda a importância da obra de Seurat para a arte deste momento, do mesmo

modo que fez André Salmon em 1920, afirmando que o artista “foi o primeiro a construir e a compor [...]”⁶

André Lhote também escreve sobre Seurat em 1922, na revista *Valori Plastici*, onde ele conceitua o sentido da construção em pintura e conclui que o artista francês construiu, “sem renunciar ao seu sentido de modulação [...] encontrou rapidamente as formas também despojadas, depuradas [...]”⁷

Cézanne e Seurat representam, nos anos 20, os artistas que impuseram a ordem após as “delinências” dos Impressionistas. Pesquisaram e criaram teorias, tendo como fundamento a tradição clássica, sobretudo francesa.

Em momentos de acentuado nacionalismo, a releitura da História da Arte se faz necessária para projetar a modernização da mesma, mas sob controle da tradição.

Maurice Reynal, no entanto, não deixa de situar as mudanças que ocorrem na pintura (1908-1914), destacando o “retorno hacia el análisis de los planos, de los volúmenes y hacia un concepto más pictórico de la pintura”.⁸ Ele enfatiza como isto a visão do artista moderno, que se afasta da noção de mimesis para se aliar a outra que pesquisa a própria linguagem pictórica e estimula a “imaginación creadora del artista”. Sublinha ainda a despreocupação com o tema como fenômeno decorrente e, contraditoriamente, menciona “la emoción particular que provocan los cánones plásticos referidos en forma geométrica [...]”⁹

Raynal acrescenta que a retrospectiva dos Independentes mostra que

el cubismo, nacido de los excesos del impresionismo, obedece rigurosamente a los verdaderos principios de la tradición [...] como son los cánones plásticos, las reglas de la composición, los efectos de las oposiciones, en una palabra de todas las disposiciones técnicas en virtud de las cuales los maestros han adquirido su reputación.¹⁰

O crítico neste artigo termina apresentando os princípios que constituem o “cubismo francês”, termo de autoria de André Lhote, um dos teóricos do “*retour à l'ordre*”. Raynal ilustra o texto com imagens das pinturas de Lhote, Seurat, Vlaminck, Picasso, Chagall, nas quais as formas geométricas construídas estão presentes, mas sem destruir com a aparência da realidade visível, como defendiam os intelectuais preocupados com a manutenção da disciplina clássica. São obras que representam a fase sintética e que utilizam o método dedutivo defendido por Raynal. Este parte do geral para o particular, isto é, das leis gerais da verdade para as particularidades, procurando evitar o acaso e a excessiva expressão individual na obra.

André Lhote remete para MF um artigo à respeito da obra de Maria Blanchard, mostrando que a pintora desde a sua primeira exposição no XXXII Salão dos Independentes

revelou a qualidade de seu trabalho. Ele enfatiza as formas geométricas e construídas, mas não insiste nas mesmas como fez Raynal. Procura considerar outros valores na pintura de Maria Blanchard, como a expressão das figuras e “la exageración de tipos” do mesmo modo que faziam dois grandes mestres: Peter Brueghel e Jérôme Bosch.¹¹ Para Lhote, estes atributos herdados, acrescidos das decorações minuciosas dos utensílios representam “el espectáculo más conmovedor”, porque a artista consegue conciliar a austeridade do desenho com a ingenuidade, sobretudo, na obra *La Comulgante*.

A pintura de Blanchard alia a disciplina e a ordem intelectual com a espiritualidade, a qual é objeto de admiração pelo crítico, cuja obra se peculiariza, no momento, pela racionalização. Lhote é conhecido como o pintor arquiteto, pela constância da forma geométrica construída e das leis clássicas.

Em geral os textos de André Lhote são dogmáticos e persuasivos. No entanto, neste artigo intitulado “Maria Blanchard” o crítico expõe suas opiniões de forma moderada.

Waldemar George, crítico de arte francês, atuante nos anos 20, escreve no periódico *L'amour de L'Art*, como representante de um pensamento artístico modernista. Ele envia para MF um artigo sobre o monumento equestre em homenagem ao General Alvear, que Antoine Bourdelle fez sob encomenda para o governo argentino. George compara o conjunto escultórico ao *Colleone* de Verrochio, destacando a unidade e harmonia que Bourdelle apresenta na “composición, amplia, rítmica, racional y siempre resplandeciente de fuerza.”¹²

George estabelece a relação entre Rodin e Bourdelle graças ao despojamento formal da obra dos dois artistas. Destaca ainda o gosto do último escultor pelos planos repartidos que permitem a melhor distribuição da luz e das sombras, bem como a ordenação das partes e a noção de arquitetura visível no conjunto da obra.

É interessante observar que nos discursos da crítica arte até o momento tratados são recorrentes as questões relativas à construção formal, à depuração e à ordenação compositiva. Estas questões são analisadas a partir de obras contemporâneas distintas, sejam elas de teor cubista, lírico ou clássico. Perguntaria: são as obras que suscitam os discursos da crítica ou ela que está condicionada à ideologia do projeto modernista francês do pós 1ª Guerra Mundial? Pelas ilustrações, observa-se que tanto as obras em geral, como a crítica de arte estão limitadas à esta concepção de modernidade.

“Figari en Paris” é a tema que trata o escritor André Salmon em MF, analisando as obras da segunda exposição do artista. Ele começa o artigo afirmando que os intelectuais latino-americanos na atualidade depreciam o tipo social do gaúcho, mas que Pedro Figari se constitui numa exceção. O pintor uruguaio explora os temas rurais, bem como as cenas da sociedade urbana sob tirania de Rosas.

André Salmon ao analisar a obra de Figari a relaciona com os pressupostos teóricos caros ao mestre e crítico de arte, André Lhote.

Figari no había contado con aquel eterno conflicto tan graciosamente caracterizado por nuestro André Lhote el conflicto de Señora Naturaleza y Señora Pintura [...] Figari [...] dotado de una rara sensibilidad creyó en la posibilidad de pedir a los colores [...] de los lápices grasos de su invención: un medio de traducir con tanta rapidez como se piensa. Señora Pintura impuso sus leyes al intelectual muy [...] sensible.¹³

O crítico procura mostrar que o pintor uruguaio não tem em vista copiar as aparências do mundo visível, mas criar a partir da pesquisa formal. Nisto consiste a “Senhora Pintura” teorizada por Lhote.

Marcelle Auclair é apresentada na revista MF, como escritora e crítica de arte francesa que residiu muitos anos no Chile, mas que retornou ao seu país em 1923 quando começou a colaborar para *La Nouvelle Revue Française*, entre outras publicações europeias e latino-americanas. Ela foi convidada a enviar matérias com uma certa regularidade, a fim de informar a respeito do movimento artístico na França.

No artigo “La Nueva Estética”, ela comenta a exposição retrospectiva do Salão dos Independentes de 1926, e lastima a ausência de obras importantes que estão em museus europeus e americanos. Em seguida, Auclair mostra-se pessimista em relação à arte daquele momento:

París actual nos asombra. Y sentimos que ningún pintor joven nos da la sensación de la vida actual con la misma intensidad que sus mayores pintaron su época 1884-1914. [...] Quién nos da hoy, relativamente, las audacias de un Cézanne, de un Matisse?¹⁴

Auclair parece desconhecer a visão que certos artistas e críticos dos anos 20 na França têm a respeito de Cézanne e Matisse. Cézanne e Matisse são desconsiderados pelas ousadas transformações produzidas na pintura. André Salmon em 1920 faz as seguintes considerações sobre Cézanne: “Há uma certa vulgaridade na candura de Cézanne. É de Seurat que vem o sentimento aristocrático e a austeridade sem esterilidade das criações modernas”.¹⁵

Salmon também deprecia Matisse acusando-o de pernicioso e lascivo porque para ele o artista apresenta “os sintomas da degeneração pós-impressionista”.

O sistema das artes na França encontra-se dividido entre modernistas que não querem transgredir e provocar rupturas, produzindo assim obras de menor importância, como são percebidas por Auclair; e movimentos de vanguarda: dadaísmo e surrealismo. Esses são em geral condenados pelas instituições oficiais porque questionam os fundamentos da cultura oficial.

Auclair pensa que a solução talvez seja a pintura em afresco, decorrente da aplicação do concreto na arquitetura. “Y eso nos promete un arte más amplio, más libre [...] se acaban de inventar fescos transportables.”¹⁶

Auclair discorre ainda sobre a solução para a nova estética nos “medios modernos de construcción” nos quais os arquitetos acreditam que a beleza poderia residir na “economía, [la] solidez y [la] comodidad, con los materiales que hoy se utilizan.”¹⁷ Esta estética racionalista por ela anunciada, seria aquela investigada e teorizada por Le Corbusier e Ozenfant, limitada também por normas e pela tradição clássica.

A escritora informa o público leitor sobre o desenvolvimento da arquitetura moderna nos EUA e em Paris, detendo-se mais nas realizações de Le Corbusier.

No entanto, as pinturas que ilustram o seu texto são de autoria de Radda, expositora provavelmente do Salão dos Independentes de 1926.

Em outro texto, Marcelle Auclair informa a respeito de “La obra arquitectónica de los hermanos Perret”. Neste ela considera os novos materiais e técnicas de construção que possibilitam uma verdadeira revolução na arquitetura.¹⁸

A crítica de arte escreve ainda sobre “Los dibujos de Pablo Picasso”, analisando a trajetória deste artista, desde a fase inicial até as fantasias surrealistas, mas sem citar o nome do movimento. Ela enfatiza a ruptura de Picasso com a mimesis, explicando que ele estava preocupado com a pintura cubista em sugerir idéias e não copiar os objetos. Logo em seguida, ela comenta a sua fase clássica, afirmando que

Picasso tiene [...] mucho mejor que Ingres el sentido de los clásico
[...] Hasta en sus figuras clásicas llega a dar una impresión de relieve
tan vigorosa como la que logra imponer el cubismo.¹⁹

Marcelle Auclair envia a MF uma matéria sobre “Marie Laurencin”, na qual ela salienta, inicialmente, a ausência de construção formal em sua pintura e o interesse em explorar a cor, no sentido incorpóreo. “No trata de dar cuerpo y espesor a las cosas.”²⁰ Ela observa ainda que não há uma unidade entre as linhas do desenho, mas que a artista seduz o espectador graças à harmonia das linhas finas e ondulantes. A sua obra se peculiariza pelo lirismo e pela ingenuidade quase infantis, fatos que segundo Auclair denotam “una originalidad espontánea para lograr asombrar sin buscarlo con esfuerzo [...]”²¹ Essa observação parece ter um significado crítico, sobretudo nos anos 20, quando a disciplina e a racionalização do fazer artístico são dominantes.

Germaine Curatella Manes escreve um artigo - “Exposición de Georges Braque y Suzanne Roger” - no qual enfatiza os novos valores plásticos; como a colagem de materiais estranhos à pintura e a autonomia da mesma. Destaca ainda o valor nacionalista, afirmando que

Se ha hablado mucho de Chardin pretendiendo explicar el arte de Braque; es ante todo un maestro de nuestro tiempo, uno de los pocos que conservan toda la gracia y el sentido de la medida del gusto francés. Estamos encantados con poder encontrar en esta obra la sugestión del pasado; pero nuestra visión de hombres modernos se satisface plenamente, y la ventana hacia el porvenir está de tal modo, abierta que nos sentimos en completa libertad.²²

A questão do gosto francês, muito cara a André Lhote e a outros intelectuais deste momento, revela o teor ideológico da sua visão de arte. Germaine ao analisar a geometrização formal, alega que esta é decorrente da idéia defendida por Braque “amo la regla que corrige la emoción.”

Ela termina o texto fazendo as seguintes considerações:

Admiremos a estos artistas que se imponen una disciplina severa, sin constrenirse al ciego impulso de su voz interior, porque saben que el sacrificio de muchas cosas es necesario para la consecución de un estilo. [...] Amemos esta pintura por su pureza.²³

O controle da expressão individual é valorizado tanto pelo artista como pela crítica, num momento que se questiona o papel exercido pelas vanguardas antes da guerra.

Em relação à obra de Suzanne Roger, Germaine sublinha a concepção mais individualista e aproxima esta à maneira dos primitivos, visto que ela obtém o máximo de expressão, utilizando os meios simples.

As pinturas escolhidas para ilustrar o texto se caracterizam pela construção geométrica e pelo modelado dos volumes, como por exemplo, em *Figuras* de Roger.

Observa-se nos discursos da crítica de arte francesa a afirmação de valores plásticos, como a construção geométrica, o despojamento formal, o ritmo e a ordenação compositiva; paralelo a negação do Impressionismo, da mimesis e do individualismo. Ao mesmo tempo, percebe-se que não são mencionados certos movimentos de vanguarda, como o dadaísmo, o surrealismo e o expressionismo alemão.

A recorrência aos valores plásticos, inicialmente destacados, denotam a identidade da crítica de arte com o “*retour à l'ordre*” ou “cubismo francês”, segundo André Lhote, e com as idéias que norteiam *L'Esprit Nouveau*, que representam o projeto estético modernista. Esse define os métodos de criação artística, fundamentando-se em pressupostos teóricos e normativos, oriundos da tradição clássica e da releitura da História da Arte Francesa, que permite qualificar artistas como Chardin, Cézanne e Seurat; e sacrificar todos

aqueles que pecaram por terem produzido transformações no sistema de representação visual que não coadunam com o seu programa.

A obsessão pela preservação de valores estáveis, pela disciplina e ordem relaciona-se, de certo modo, à crise do liberalismo e ao programa de modernização política e econômica na França, no pós 1ª Guerra Mundial.

A ação de destruição/construção das vanguardas, o culto ao novo, o individualismo e multiplicidade de pensamentos, começam a ser concebidos pelas elites como fenômenos geradores de instabilidade e de ameaça social. É necessário construir uma nova ordem social, na qual os valores estáveis e eternos da cultura francesa são fundamentais. Face a este programa, a modernização não pode ser concebida como fenômeno de ruptura e transgressão cultural, mas de defesa da identidade nacional.²⁴

A concepção oficial de arte moderna exportada pela França, no início dos anos 20, apresenta-se estruturada nos valores expostos pela crítica de arte em MF. Estes identificam-se em parte com o pensamento de Alberto Prebisch e Ernesto Vautier, que embuídos pelas idéias do espírito novismo procuram informar e formar o público a respeito de uma visão parcial da modernidade.

Beatriz Sarlo destaca também a desatenção dos dirigentes de MF às vanguardas européias mais radicais, afirmando que isto se deve em parte, à adesão dos escritores ao “cubismo francês” e ao ultraísmo, bem como ao uso da metáfora como elemento unificador do projeto de renovação literária. Para ela, o teor nacionalista e, ao mesmo tempo, cosmopolita da revista é que permite a heterogeneidade da produção literária, a ausência de ação iconoclasta e de filisteísmo burguês.²⁵

No entanto, deve-se salientar que o nacionalismo não é estimulado pela crítica de arte em MF, mas que este está presente em alguns discursos dos críticos franceses, como por exemplo de Germaine Curatella Manes, e dos editores.

O projeto de modernidade estética em MF apresenta o caráter moderado, graças à inclusão do nacionalismo e à identificação deste com o programa burguês de modernização da Argentina.

NOTAS

¹ Kern, Maria Lúcia. “«Martín Fierro»: a modernidade em debate”. *Porto Arte*. Porto Alegre, n. 3, set. 1991, pp. 35-45.

“A crítica de arte em «Martín Fierro»”. In: *Ciudad/Campo en las Artes*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1991, pp. 11-20.

² MF 29/30, 8 junho 1926, s.p.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

-
- ⁵ **Ibidem.**
- ⁶ **Ibidem.**
- ⁷ **Lhote, André.** "Georges Seurat". *Valori Plastici*. Roma, 1922, p. 8.
- ⁸ MF 29/30, 8 junho 1926, s.p.
- ⁹ **Ibidem.**
- ¹⁰ **Ibidem.**
- ¹¹ MF 41, 28 maio 1927, s.p.
- ¹² MF 38, 26 fevereiro 1927, s.p.
- ¹³ MF 26, 29 dezembro 1925., s.p.
- ¹⁴ MF 27/28, maio 1926, s.p.
- ¹⁵ **Salmon, A.** "Georges Seurat". *Burlington* 37, setembro 1920, pp. 120-121. In: **Silver, Kenneth.** *Vers le retour à l'ordre*. Paris. Flammarion, 1991, p. 293.
- ¹⁶ MF 27/28, maio 1926, s.p.
- ¹⁷ **Ibidem.**
- ¹⁸ MF 36, 12 dezembro 1926, s.p. É publicado na revista "Por uma arquitetura" de Le Corbusier.
- ¹⁹ **Ibidem.**
- ²⁰ **Ibidem.**
- ²¹ **Ibidem.**
- ²² MF 29/30, 8 junho 1926, s.p.
- ²³ **Ibidem.**
- ²⁴ **Daix, Pierre.** *L'ordre e l'aventure*. Paris. Arthand, 1984, pp. 116-117.
- ²⁵ **Sarlo, Beatriz et alt.** *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, CEAL, 1983, pp. 165-166. Mesmo a literatura surrealista é pouco difundida em MF. A autora afirma que apenas um artigo sobre Soupault foi enviado por Jean Prevost; Marinetti foi homenageado pela revista, quando esteve em Buenos Aires.