

A PINTURA ARGENTINA: MODERNIDADE E TRADIÇÃO

Maria Lúcia Bastos Kern*

O presente estudo tem como fim analisar a pintura modernista na Argentina, produzida sobretudo por artistas que estudaram na França nos anos 10 e 20, e que assimilaram os valores formais do "retour à l'ordre". Estes valores foram difundidos e recebidos na Argentina, como revolucionários num momento em que dominava o academicismo.

Para tal estudo, toma-se importante analisar primeiramente a modernidade, para após relacioná-la com a questão do "retour à l'ordre".

Segundo Baudrillard, a modernidade na sociedade capitalista se articula sobre a transformação, a inovação, a instabilidade, a tensão, a crise.¹ É uma prática que se opõe à tradição e que se nega como continuidade desta.

A modernidade toma-se um valor e um mito, que esconde as suas contradições. Apesar de condenar o aspecto normativo da tradição, esta se fundamenta em valores fixos: a mudança e a renovação.

Para Octavio Paz, a modernidade desaloja a tradição imperante, "para ceder lugar a outra tradição, que é por sua vez a manifestação momentânea da atualidade."²

No entanto, a modernidade se reveste de um sentido revolucionário, devido às constantes rupturas com o passado, que desestruturam os valores instintuídos, impondo novos.

A modernidade através da ação das vanguardas proclama-se como libertadora das amarras do academicismo, rompendo com a

instituição do mesmo e com os seus cânones e buscando em outras tradições o "novo". Dentro deste processo ocorre a defasagem entre o novo e a arte instituída.

As vanguardas na realidade rompem com o passado imediato e a instituição arte, e se nutrem de outros passados como instrumentos de renovação. Instituem o efêmero como norma, para não deixar cristalizar idéias e valores. Suas ações caracterizam-se pela destruição/construção, praticando desta forma constantemente o jogo entre a tradição e o novo, e se lançando em direção ao futuro.

A originalidade torna-se um mito a ser constantemente ritualizado, pois a modernidade e o sistema de arte na sociedade capitalista o exigem.

Paul Valéry, em a "Crise do espírito", constata que "a Europa de 1914 tinha talvez chegado no limite deste modernismo".³ A 1ª Guerra Mundial revela os valores ameaçados, bem como possibilita a reflexão sobre as vanguardas e suas ações de destruição/construção. Os fortes nacionalismos dominantes, o descrédito no liberalismo e nos movimentos de vanguarda, foram motivos de preocupação entre a intelectualidade.

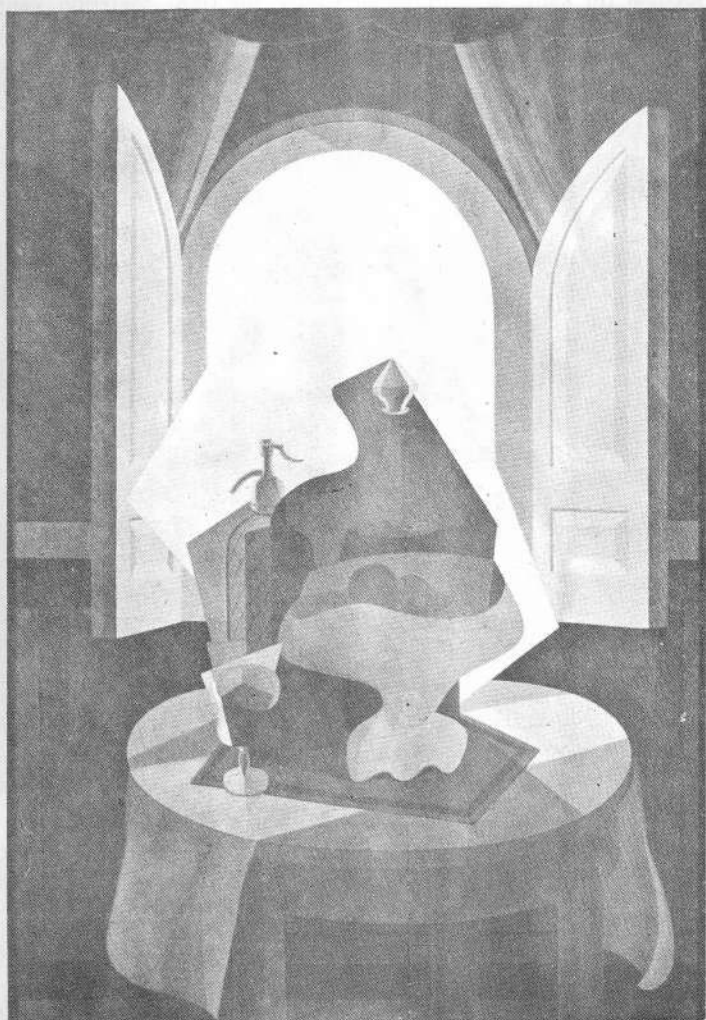
Paul Valéry verifica ainda, no artigo já citado, que a desordem se encontra em estado perfeito e que esta se peculiariza pela "livre coexistência em todos os espíritos cultivados, das idéias as mais disparatadas, de princípios de vida e de conhecimentos os mais opostos".⁴

Frente à crise social do pós 1ª Guerra Mundial, parte da intelectualidade projeta a volta da tradição clássica e dos seus valores mais estáveis e perenes, tendo em vista não só a sua aplicabilidade no campo cultural, mas também na ordem social. Valores estes que desapareceram com a modernidade.

A partir de 1919, com a recriação da Nouvelle Revue Française, intelectuais ligados a esta começam a difundir suas idéias, revelando um forte nacionalismo e ao mesmo tempo suas preocupações com a ordem e com a construção, baseadas, em parte, no passado cultural francês.

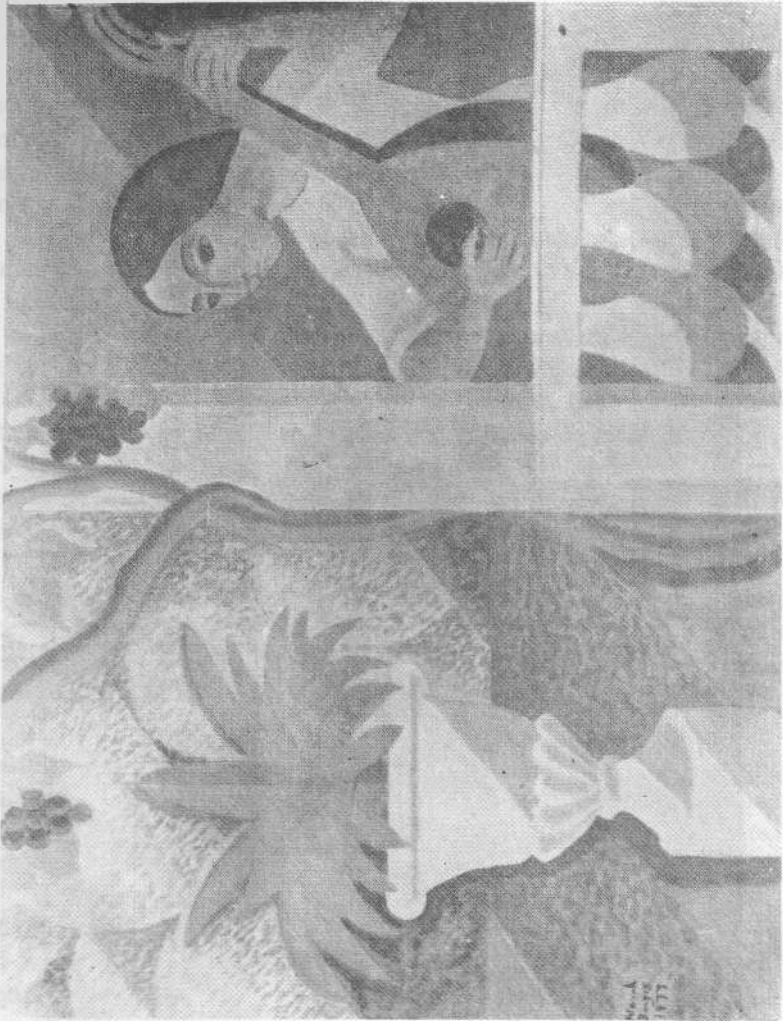
Para Jacques Rivière, redator-chefe desta revista, o princípio da nova ordem é "fazer prever uma renascença clássica".⁵

O crítico de arte da Nouvelle Revue Française, André Lhote, divulga suas idéias teóricas sobre a estética da volta à ordem, a qual apresenta um acentuado caráter nacionalista e tem como fim simbolizar a ambicionada ordem social. Num artigo, Lhote afirma:



NORATH BORGES, Un balcón de Adrogué (1977)

instabilidade do momento e uma de suas opções e buscando via outras tradições e "gêneros". Depois deste processo ocorre a defasagem entre



EMILIO PETTORUTI, *Sol argentino* (1941)

O crítico de arte da Nouvelle Revue Française, André Lhote, reconhece que há uma referência sobre a estética da volta à ordem, a qual exprime uma consciência coletiva nacionalista e não como fim revolucionário e social. Não obstante, Lhote afirma:

“É necessário a todo preço convir que a pureza da nossa cultura francesa consiste, não no gosto da qualidade, mas no sentido da qualidade que nós somos os únicos a possuir depois dos gregos”.⁶

Ainda em 1919, é realizada uma exposição da pintura de Braque na galeria “L’effort moderne”, dirigida por Léonce Rosenberg. Bissière escreve um artigo sobre esta mostra no periódico nacionalista “l’Opinion”, no qual afirma que o cubismo levou a pintura aos seus meios tradicionais, fazendo o artista retomar o respeito à matéria e ao *métier* de pintar. Constata ainda que o

“Cubismo (...) uma “chamada à ordem (...) contribuiu para salvar a arte moderna”.⁷

No entanto, deve-se salientar que Lhote, em 1917, ao publicar o artigo “Da composição clássica”, demonstra que “Picasso e Braque, seguindo a lição de Cézanne, pintam telas que são ‘um reflexo da ordem universal’”.⁸

A este estudo interessa especialmente caracterizar de modo sucinto as idéias de André Lhote, já que este foi o mestre de muitos artistas argentinos que estudaram em Paris. Estes, posteriormente, difundiram as idéias do teórico e artista francês em seu país.

A teoria desenvolvida por André Lhote repousa, em parte, no cubismo e, sobretudo, nas pesquisas iniciadas por Cézanne, que se caracterizaram pela busca de autonomia da pintura e por experiências de ordem formal.

Segundo Lhote, Cézanne ao pintar “*sur le motif*”, ele não os copia, inventa-os.⁹

Afirma também que Cézanne “pratica a metáfora plástica, cria um novo objeto cujas raízes se fundem no mais profundo e no mais misterioso da consciência humana.”¹⁰

Lhote seguidamente, nos seus artigos, salienta que o grande erro dos “maus pintores consiste em olhar demasiado a *dama natureza* e não o bastante a *dama pintura*, sua rival”.¹¹

Percebe-se, através desta citação, que o crítico francês batalha por uma mudança de valor, que já foi objeto de luta dos pintores do final do século XIX e das vanguardas do início do presente século.

Para Lhote, quando Cézanne se referia ao fato de que “todas as formas da natureza podem se reduzir à esfera, ao cone ou ao

cilindro”, este estaria preconizando “o emprego da metáfora plástica”.¹²

Ainda dentro da perspectiva reivindicatória modernista, Lhote retoma a questão da cor, que para ele é abstrata” como as formas que ela reveste”, sendo assim mais sugestiva do que representativa.¹³

Outra questão importante, salientada pelo crítico, refere-se à construção geométrica que, para ele, em Cézanne é oriunda de pesquisas metódicas e também de uma “ordem oculta”, isto é, a “emoção de ordem essencialmente plástica”¹⁴ que o artista tem frente ao motivo.

No entanto, a ordem, o sentido de construção e a preocupação com a *dama pintura*, não existe para Lhote só em Cézanne, mas também no cubismo. A obra de Picasso e Braque constitui “uma espécie de apelo à ordem (...) e todo pintor (...) deve (...) ter em conta (...) as pesquisas que ela testemunha (...)”.¹⁵

Para o crítico de arte, o cubismo permitiu a volta ao “beau métier”. No entanto, suas idéias teóricas encontram sustentação também na pintura de Poussin, David, Ingres, Lorrain, que ele considera os grandes mestres do classicismo francês, devido ao “gosto da arquitetura”.¹⁵

Pois, a pintura para Lhote deve ser construção. “Construção (...) significa (...) criar sutis armadilhas para o espírito, algo como a escada de Jacob para permitir que nossos anjos interiores se evadem com maior facilidade...”¹⁷

Os antecedentes clássicos e cubistas da teoria de Lhote possibilitam que esta conceba a pintura como “coisa mental”, equilibrando o rigor da construção geométrica com um certo lirismo e emoção plástica.

A sua preocupação é de criar uma teoria da nova pintura que estivesse ligada à tradição francesa.

“Depois da guerra de 1914, descrevi o pintor desconcertado pelas buscas modernas, tratando de encontrar no Louvre uma orientação (...). Uma vez definido o seu propósito, que não podia ser outro que o perseguido pelos mestres franceses, bastaria, dizia eu, alcançar o porto supremo evitando as rotas demasiadamente exploradas e buscando (...) ‘mares nunca recorridos’”.¹⁸

Percebe-se através das idéias teóricas de Lhote a necessidade de repensar a modernidade artística, e, ao mesmo tempo, buscar na tradição clássica elementos que pudessem reconduzi-la de forma mais ordenada e conservadora. Pois, a modernidade é também invenção, e esta "se inscreve no rio da tradição".¹⁹ Mas da tradição arcaica e primitiva que foram objeto de oposição do classicismo.

O retorno a ordem significa para Lhote cultivar a tradição francesa e reconstruir a identidade nacional, após a guerra de 1914. Ao buscar esta identidade cultural nas experiências do passado, ele cria possibilidades de limitar a arte a estas, tornando-as normativas. Cristaliza, assim, certas idéias e valores, condenando ao extermínio a busca do novo que é próprio da modernidade.

Não se pode pretender que Lhote fosse inovador e nem mesmo alinhá-lo com aqueles artistas que recusam a pesquisa inovadora, já entretanto, este perde o caráter inovador, pois é reinterpretado a partir da releitura de Cézanne e da tradição clássica francesa.

A pintura de André Lhote caracterizou-se por ser demonstrativa de suas concepções teóricas, as quais tinham alguns pontos comuns com aquelas desenvolvidas por Jeanneret e Ozenfant na revista 'L'Esprit Nouveau'.

A volta à tradição clássica na Europa é decorrente do questionamento sobre os movimentos de vanguarda, dos fortes nacionalismos e da crise de valores gerada pela guerra. Na Argentina não há ainda movimentos modernistas e sim a perpetuação de uma arte acadêmica que revela, através de sua temática e do tratamento da mesma, o nacionalismo.

Na segunda década do século XX, o surto de nacionalismo é simultâneo à crise da estrutura social. Época em que se alteram as antigas relações entre a sociedade rural e urbana, e que a industrialização e a urbanização geram o crescimento do proletariado e das novas classes médias.

Segundo Carlos Rama, é um nacionalismo conflituoso, devido à existência de diversas variantes de nacionalismo e à dificuldade de integração nacional, gerada pelo grande número de imigrantes estrangeiros que não participam de um passado comum.²¹ Este fenômeno é também decorrente dos interesses divergentes de classes.

No início do século XX, a oligarquia rural mantém hegemonia, recebendo respaldo da Igreja e do Exército. Constrói um nacionalismo agrário de oposição ao cosmopolitismo, ao imigrante e aos movimentos sindicalistas, socialistas e anarquistas. Este naciona-

lismo exalta as tradições culturais rurais e o tipo social do gaúcho. É perceptível sobretudo nas obras de Quirós.

Por outro lado, desde a presidência de Irigóyen (1916-1922), membro da União Cívica Radical, contrária à hegemonia da oligarquia agropecuarista, difunde-se um nacionalismo popular orientado para a execução de reformas sociais de interesse dos trabalhadores.

Praticamente fora das instâncias oficiais de arte, circulam as obras de temática social produzidas pelo Grupo Boedo. Para este grupo, a arte deveria ser instrumento de ação política e de conscientização das massas e a linguagem de fácil compreensão.

Muitos dos artistas e escritores que constituem o grupo são oriundos dos movimentos anarquistas e socialistas. Suas pinturas e gravuras são expostas nos sindicatos e instituições de militância política, e se caracterizam pela defesa de um nacionalismo popular contra a dominação estrangeira e a internacionalização da arte.

Nos anos 20, a pintura modernista começa a ser difundida através de exposições de obras de artistas que estudaram na Europa. Estes recebem apoio da Revista *Martín Fierro* (1924/27), publicação literária na qual os escritores defendem a necessidade de renovação artística nacional; e da Associação Amigos da Arte (1925/1946). Os artistas que apresentam trabalhos modernistas formam o grupo Florida que se opõe ao Boedo por divergências ideológicas, entre modernismo e tradição nacional.

Deve-se destacar que o modernismo é também objeto de severas críticas por parte das instituições que compõem o sistema de arte.

Nesta época, muitos artistas argentinos recebem bolsas para estudar na França e na Itália. Encontram nestes países uma arte calcada na tradição clássica, na construção geométrica cézanniana, na estrutura formal cubista e no "beau métier".

Para estes artistas,²² que tiveram uma formação acadêmica, ao chegar em Paris e entrar em contato com a obra de André Lhote e suas idéias, significou conhecer as ousadias da arte moderna.

Segundo Horácio Butler, o período de estudos com Lhote possibilita "vislumbrar novos problemas, e a construção cézanniana (...)" se converte no motivo central de suas preocupações.²³

Para surpresa de Butler, Lhote aconselha-o a visitar o Louvre para estudar os pintores clássicos. O artista declara que buscava "em Poussin o sentido geométrico e a serena nobreza de suas composições."²⁴

Apesar de admirar o mestre pela sua erudição, pela clareza de seus conceitos e seu sistema de ensino, Butler logo percebe que Lhote foi muito longe, pois "reduziu a arte plástica pelo desmesurado afã de explicar os seus mistérios."²⁵

No entanto, analisando a pintura de Butler dos anos 20 e 30, percebe-se o uso da construção geométrica, da metáfora plástica e da cor abstrata que foram objeto de ensinamento por Lhote. Como, por exemplo, "Retrato de um jovem" (1934) e "La despedida" (1938).

O próprio Butler afirma que, nos anos 20, "sentia marcadas preferências por tudo que conduz à construção (...). A palavra do dia era essa", em Paris. "Para mim, o que mais me aborrecia era o impressionismo (...)"²⁶ Essa oposição ao impressionismo era comum a todos artistas que defendiam o desenho e as formas geométricas construídas, sendo também objeto de severas críticas por André Lhote.

Outro artista que passa pelo ateliê do pintor e crítico francês é Basaldúa. Esse o considera ótimo mestre, mas teme que as suas idéias determinem um novo academicismo.

Entretanto, o artista revela através de suas obras a perfeita assimilação destas idéias e este acredita, como o seu mestre que "tudo devemos a Cézanne, nos ensinou a ver, nisto reside sua grande lição reveladora."²⁷

A pintura de Basaldúa se peculiariza pela forma construída e pelo uso intenso da cor. Como, por exemplo, na tela "Desnudo" (1941).

Lino Spilimbergo também estudou com Lhote, absorvendo os ensinamentos dos mestres clássicos, do cubismo e, na Itália, dos pintores do Quattrocento e de Giorgio De Chirico. Sua pintura apresenta formas humanas escultóricas, monumentais e construídas, nas quais a expressão do misterioso é constante. O ordenamento construtivo do espaço pictórico derivado de Cézanne domina a pintura de Spilimbergo.

O artista afirma que aprecia a "dureza construída com tintas planas. Eliminação completa das meias tintas".²⁸

Antonio Berni, discípulo de Lhote, em 1926, e de Othon Friesz, absorve do primeiro a preocupação em estudar os mestres da pintura clássica e a construção formal geométrica. Porém, os contatos com os artistas surrealistas — André Breton, Dalí, Buñel — as leituras dos tratados de Freud em Paris, e com a pintura

metafísica de De Chirico influenciam o seu trabalho. A pintura de Berni começa a apresentar ora um sentido mágico e misterioso, que é expresso pela representação do insólito, ora um sentido melancólico, no qual a arquitetura clássica é utilizada para estruturar o espaço em perspectiva, e as sombras alongadas da mesma simbolizam a paralização do tempo. Como, por exemplo, em "Sol de domingo" (1941). Já em "Primeiros passos" (s/data) a paralização do tempo é perceptível através da cristalização dos movimentos da dançarina e o sentido estático da composição.

Entretanto, a sua pintura mantém o rigor clássico da construção formal. Porém, esta fase é intermediada pela temática social. Em "Manifestación" (1934), a figura humana é monumental e frontalista, recebendo um tratamento realista e quase escultórico. A arquitetura aparece ainda como elemento estruturador do espaço.

Domínguez Neira, em Paris, segue o curso de André Lhote, absorvendo a estrutura formal do pós-cubismo.

Suas naturezas-mortas, dos anos 30 e 40, peculiarizam-se pela construção de superfícies em geral planas e sobrepostas, nas quais a cor e as texturas são objetos de combinações minuciosas. Essas dão à pintura caráter decorativo.

Além destes artistas, que estiveram em Paris e absorveram a construção formal geométrica, baseadas na tradição clássica, pode-se destacar Alfredo Guttero, Pettoruti e Norah Borges. Todos eles ao pintar fugiram do mimetismo e procuraram constituir uma realidade autônoma, inventando-a.

As idéias e os valores plásticos do "retour à l'ordre" foram difundidos na Argentina, pelos artistas que estudaram em Paris, através de suas obras e do ensino.

Inicialmente, o Ateliê Livre de Arte Contemporânea, criado em 1927, atua como centro de irradiação teórica do modernismo e de promoção do "Nuevo Salon". Neste ateliê lecionam Alfredo Guttero, Pedro Domínguez Neira, difundindo a nova pintura.

Mais tarde, no Instituto Argentino de Artes Gráficas, Spilimbergo "acentuou o aspecto formal da arte (...) de acordo com os ensinamentos de André Lhote".²⁹

Em 1944, é publicado o livro de Julio Payró, "André Lhote", no qual ele reúne os principais artigos e conferências do teórico francês, tendo como fim o seu aproveitamento nos cursos de arte.

Pettoruti, apesar de não ter estudado com o mestre francês, utiliza suas idéias para fundamentar o processo de ensino em arte.

“Encontram nos desenhos de Bruegel ou de Dürer, nos quadros dos primitivos, (...) este realismo feito de humor e de grandeza espiritualizado pela divina geometria (...)”.³⁰

Muitos destes artistas que estudaram em Paris, retornam à Argentina, no final dos anos 20 e início dos anos 30, e encontram uma certa resistência em relação aos seus trabalhos.

É a partir do 3.º “Nuevo Salon”, em 1931, que suas obras começam a ter maior receptividade por parte da crítica de arte, pois apesar destes artistas terem assimilado idéias e valores do “retorno à ordem”, eles são vistos como agentes de vanguarda.

Nesta época, a Argentina vive um período de ditadura política, sendo estabelecida a censura e a difusão de um nacionalismo de teor fascista, que é apoiado pela burguesia e pela Igreja.

É um período de produção intelectual conservadora, devido em parte ao controle da mesma e aos expurgos que são efetuados na Universidade.

Dentro deste clima cultural, a arte, produzida pelos artistas que estudaram na França, reveste-se de um sentido renovador, porém sem provocar rupturas radicais com a tradição acadêmica que vigora na sociedade argentina.

Num país cujo ingresso no sistema capitalista se dá de forma periférica e dependente, o seu processo de modernização caracteriza-se por ser tardio em relação aos países centrais.

Ao nível do modernismo na pintura, este, além de defasado, peculiariza-se também pela queima de etapas, já que praticamente as propostas dos primeiros movimentos de vanguarda não são absorvidas, mas do “retour a l'ordre”, que mantém elos de ligação com a tradição clássica.

NOTAS

¹BAUDRILLARD, Jean. “Modernité”. IN: *Encyclopaedia Universalis* 2, Paris, 1968, p.14.

²PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.18.

³LAUDE, Jean. “Retour et/ou rappel à l'ordre?” IN: *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*. Paris, Université de St. Etienne, 1976, p.36.

- ⁴REYMOND, Nathalie. "Le rappel à l'ordre d'André Lhote". IN: *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture. 1919-1925*. Paris, Université de St. Étienne, 1975, p.222.
- ⁵Nouvelle Revue Française, 69, junho 1919, opus cit. p.210.
- ⁶Nouvelle Revue Française, 72, setembro 1919, opus cit. p.214-215.
- ⁷BISSIÈRE. L'Opinion, 29 mar. e 26 abril 1919. IN: LAUDE, opus cit. p.15.
- ⁸LHOTE, A. "De la composition classique". *Gazette de Hollande*, 1917. IN: REYMOND, N., opus cit. p.210.
- ⁹LHOTE, A. *Les invariants plastiques*. Paris, Hermann, 1967, p.48.
- ¹⁰LHOTE, opus cit. nota 9, p.48.
- ¹¹LHOTE, carta a André Salmon, IN: PAYRÓ, Julio. *André Lhote*. Buenos Aires, Poseidón, 1944, p.23.
- ¹²LHOTE, "Natureza-pintura y pintura-poesía". IN: PAYRÓ, Júlío. *André Lhote*. Buenos Aires, Poseidón, 1944, p.23.
- ¹³LHOTE, *Les invariants plastiques*. Paris, Hermann, 1967, p.56.
- ¹⁴LHOTE, opus cit. nota 9, p.50.
- ¹⁵LHOTE, "Une exposition de Braque". Nouvelle Revue Française 69, junho 1919. IN: REYMOND, N. opus cit. nota 4, p.217.
- ¹⁶LHOTE, opus cit. nota 8, p.215.
- ¹⁷LHOTE, opus cit. nota 13, p.100.
- ¹⁸LHOTE, "De La utilización plástica del 'flechazo'". IN: PAYRÓ, opus cit. nota 12, p.104.
- ¹⁹LAUDE, Jean. opus cit. nota 3, p.21.
- ²⁰LAUDE, opus cit. p.14-15.
- ²¹RAMA, Carlos M. *Nacionalismo e historiografía en América Latina*. Madrid, Tecnos, 1981, p.16.
- ²²Horacio Butler, Héctor Busaldúa, Lino Spilimbergo, Antonio Berni, Domingues Neira, etc...
- ²³BUTLER, H. *La pintura y mi tiempo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p.55.
- ²⁴BUTLER, opus cit., p.67.
- ²⁵BUTLER, opus cit., p.55.
- ²⁶BUTLER, opus cit., p.66.
- ²⁷Declarações de Basaldúa ao voltar da Europa. *La Nación*, 9 junho 1930. IN: *Pintores Argentinos del Siglo XX (14)* Buenos Aires, Centro Editor da América Latina, 1980, p.4.
- ²⁸NANNI, Marta. "Lino E. Spilimbergo". *Arte argentino contemporáneo*. Madrid, Ameris, 1979, p.43.
- ²⁹GARCIA MARTINEZ. *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985, p.131.

³⁰NESSI, Angel O. *El atelier de Pettoruti*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p.24.

*Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Departamento de História
CEP 90.620 - Porto Alegre - Brasil