

---

# Imagens em combate, papéis em conflito: arte e crítica entre a vanguarda e a tradição<sup>1</sup>

Diana B. Wechsler\*

---

A autora, concentrando-se nos escritos de dois artistas – Emilio Pettoruti e Guillermo Facio Hébecquer –, nos traz uma reflexão sobre a crítica modernista de arte produzida na Argentina dos anos 20 para entender as particularidades daquela com o contexto sociocultural no qual foram produzidas.

crítica de arte; modernismo argentino; sociedade

## Considerações iniciais

Em setembro de 1924, a *Chola Desnuda* de Alfredo Guido conquista o primeiro prêmio no Salão Nacional de Belas Artes. Em 13 de outubro do mesmo ano, Emilio Pettoruti fazia sua re-entrada no espaço artístico portenho com uma mostra individual na Galeria Witcomb de 82 quadros, todos de caráter “fotocubista”.

O contraste de ambos os fatos permite introduzir várias questões-chave para pensar a polêmica artístico-crítica dos anos vinte. Não em vão a historiografia sublinhou o ano de 24 como o momento de introdução da primeira vanguarda no nosso meio. O gesto de reingresso de Pettoruti, somado à plataforma que lhe deu o grupo *Martín Fierro*, assim como a presença de informação sobre os processos vanguardistas europeus e algumas experiências mais moderadas (quanto ao impacto) em Buenos Aires, confirmam o destaque que se fez deste ano. Entretanto, o processo é de mais longa data, envolve outros fatos e atores que vão se encadeando e dão lugar à recepção intensa que teve Pettoruti assim como à explosão de um debate moderno no campo artístico de Buenos Aires.

É talvez neste momento que se identificam com clareza uma série de objetos, um conjunto de modos de ver e de propostas estéticas que disputarão o centro de poder dentro do espaço artístico de Buenos Aires. A entrada destes novos elementos emergentes provocará

---

\* Diana B. Wechsler é Doutora em História da Arte, curadora independente, pesquisadora do Conicet e professora da Universidade Tres Febrero e da Universidad de Buenos Aires.

---

# Imágenes en pugna. Papeles en conflicto: Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición <sup>1</sup>

Diana B. Wechsler\*

---

El autor, centrándose en los escritos de dos artistas - Emilio Pettoruti y Guillermo Facio Hébecquer - nos trae una reflexión sobre la crítica modernista del arte producido en Argentina en los años 20 para entender las peculiaridades de que con el contexto sociocultural en que se hayan producido.

*la crítica de arte; modernismo argentino, la sociedad*

## Consideraciones iniciales

septiembre de 1924, la *Chola Desnuda* de Alfredo Guido obtiene el Primer Premio en el Salón Nacional de Bellas Artes. El 13 de octubre del mismo año Emilio Pettoruti hacía su reentrada en el espacio artístico porteño con una muestra individual en la Galería Witcomb de 82 cuadros de carácter "futurocubista".

El contraste de ambos hechos permite introducir varias cuestiones clave para pensar la polémica artístico-crítica de los años veinte. No en vano la historiografía ha subrayado al año '24 como el momento de la introducción de la primera vanguardia en nuestro medio. El gesto de reingreso de Pettoruti, sumado a la plataforma que le diera el grupo *Martín Fierro*, así como la presencia de información sobre los procesos vanguardistas europeos y algunas experiencias más moderadas (en cuanto a impacto) en Buenos Aires, confirman el subrayado que se ha hecho de este año. Sin embargo, el proceso es de más larga data, involucra otros hechos y actores que se van encadenando y dan lugar a la recepción intensa que tuvo Pettoruti así como a la explosión de un debate moderno en el campo artístico de Buenos Aires.

Es quizás en este momento cuando se identifican con claridad una serie de objetos, un conjunto de modos de ver y de propuestas estéticas que disputarán el centro de poder dentro del espacio artístico de Buenos Aires. La entrada de estos nuevos elementos emergentes

---

\* Diana B. Wechsler tiene un doctorado en historia del arte, es comisaria independiente, investigadora del CONICET y profesora de la Universidad Tres Febrero y de la Universidad de Buenos Aires.

uma forte colisão com os valores instituídos, aqueles que sustentavam as instituições oficiais como a Academia, o Salão Nacional, os jurados e um setor da crítica de arte.

É justamente este espaço, o da crítica, o que aparece como cenário privilegiado para observar estas disputas, identificar os objetos sobre os quais se polemiza, o instrumental com que se intervém para interpretar obras, gestos, instituições, atores, etc. e recuperar imagens e cenas que constituíram, de diferentes formas, o debate moderno. Este ensaio é uma breve síntese de alguns dos resultados da investigação centrada na crítica de arte publicada nos diários e revistas de Buenos Aires durante a década de 1920-30. Um dos pontos de partida foi a consideração de que a crítica de arte tem, dentro do campo artístico do período, um papel singular: condiciona a formação do gosto médio, o consumo e a distribuição de obras e conceitos sobre arte, ao mesmo tempo em que contribui na produção dos modelos sociais de arte, artista, público, crítica, etc. Por estas razões, a crítica de arte do período se apresenta como uma fonte rica em informação referente a distintos aspectos do funcionamento do campo artístico, o que favorece, assim, sua reconstrução. Da mesma forma, a crítica se constitui uma fonte privilegiada da historiografia artística argentina. Nela se produzem as primeiras classificações referentes à arte moderna, ao novo, à vanguarda; se exibem as posições relativas a cada um dos artistas e instituições, assim como se ensaiam diferentes categorias para sistematizar a análise das obras e contribuir para a formação do público e do gosto médio. Esta operação, na qual a crítica está envolvida, contribui para realizar processos de seleção e resseleção permanentes, construir tradições, inventar laços com o passado histórico-artístico e com o presente, enfim, define posições, marcas, ritos que logo se converterão em tópicos da historiografia histórica argentina.

Centrar a análise na crítica de arte supõe a identificação das fontes e da reconstrução do campo de produção de texto e de seus possíveis efeitos sobre o público e o meio. Por outro lado, a leitura da crítica se realiza a partir de elementos da sociologia cultural, da história social da arte, da sociologia da produção e da percepção e da história cultural. Este marco teórico em que se combinam elementos conceituais de distintas áreas das ciências socioculturais abre um caminho para um novo modo de apreender nosso passado artístico considerando, como neste caso, o processo de introdução da modernidade no nosso campo artístico, de maneira orgânica e relacional, através de uma leitura articulada da crítica de arte.

provocará una fuerte colisión con los valores instituidos, aquellos que sostenían las instituciones oficiales como la Academia, el Salón Nacional, los jurados y un sector de la crítica de arte. Es justamente este espacio, el de la crítica, el que aparece como escenario privilegiado en donde observar estas disputas, identificar los objetos sobre los que se polemiza, el instrumental con el que se interviene para interpretar obras, gestos, instituciones, actores, etc. y recuperar imágenes y escenas que constituyeron, de diferentes formas, el debate moderno.

Este ensayo es una apretada síntesis de algunos de los resultados de la investigación centrada en la crítica de arte publicada en diarios y revistas de Buenos Aires durante la década de 1920-30. Uno de los puntos de partida ha sido la consideración de que la crítica de arte tiene, dentro del campo artístico del período, un *rol* singular: condiciona la formación del gusto medio, el consumo y la distribución de obras y conceptos sobre arte a la vez que contribuye en la producción de los modelos sociales de arte, artista, público, crítico, etc. Por estas razones la crítica de arte del período, se presenta como una fuente rica en información referida a distintos aspectos del funcionamiento del campo artístico lo que favorece a la vez su reconstrucción. Así mismo, la crítica se constituye en fuente privilegiada de la historiografía artística argentina. En ella se producen las primeras clasificaciones referidas al arte moderno, a lo nuevo, la vanguardia, se exhiben las posiciones relativas de cada uno de los artistas e instituciones así como se ensayan diferentes categorías para sistematizar el análisis de las obras y contribuir a la formación del público y del gusto medio. Esta operación en la que la crítica está involucrada contribuye a realizar procesos de selección y reelección permanentes, a construir tradiciones, a inventar lazos con el pasado histórico artístico y con el presente, en fin, define posiciones, marcas, hitos que luego se convertirán en tópicos de la historiografía artística argentina.

Centrar el análisis en la crítica de arte supone el relevamiento de fuentes y la reconstrucción de un campo de producción de textos y de sus posibles efectos en el público y el medio. Por otra parte, la lectura de la crítica se realiza a partir de elementos de la sociología cultural, la historia social del arte, la sociología de la producción y de la percepción y la historia cultural. Este marco teórico en el que se combinan elementos conceptuales de distintas áreas de las ciencias socioculturales abre un sendero a un nuevo modo de aprehender nuestro pasado artístico considerando, como en este caso, el proceso de introducción de la modernidad en nuestro campo artístico, de manera orgánica y relacional, a través de una lectura articulada de la crítica de arte.

## A crítica de arte no centro da cena

A crítica de arte publicada nos meios impressos de Buenos Aires durante a década de 1920-30 foi, na minha investigação, uma das fontes privilegiadas de onde pude resgatar aspectos até não muito tempo atrás ignorados ou contornados pela historiografia artística da Argentina. As notas sobre arte dão conta de aspectos não só referentes à produção dos artistas, mas também aludem a instituições, grupos, formações, atores, tradições, se remetem às problemáticas dominantes da época, entre os temas mais frequentes. No processo de recuperação dos debates que marcaram o período, assim como na reconstrução do campo artístico, a crítica de arte se transformou rapidamente em uma das fontes centrais da investigação e foi esta uma das razões que colaboraram para que escolhesse embasar o trabalho neste singular objeto, por considerá-lo uma engrenagem-chave dentro do sistema das artes em Buenos Aires durante o período analisado.

A crítica opera como articuladora do campo artístico de Buenos Aires nos anos vinte. Seu estudo pormenorizado permite observar as características específicas de seu funcionamento no nosso meio. Desenvolveu-se também um estudo dos diferentes elementos do campo artístico e sua interação com a crítica. Estas análises contribuíram, finalmente, para uma aproximação com a interpretação do processo de modernização artística em Buenos Aires nestes anos, centrado na dialética entre o emergente e o residual.<sup>2</sup>

A problemática que organiza o período analisado, a década de vinte em Buenos Aires, é a de impacto na modernidade. Buenos Aires, nas primeiras décadas do nosso século (seria o século XX), é cenário de um processo de modernização que Beatriz Sarlo qualifica como periférico<sup>3</sup>. Modernidade periférica que reúne traços que a enraízam com a tradição da modernidade europeia, ao mesmo tempo que define sua própria forma. Este processo de modernização se inscreve no que Marshall Berman identifica como “terceira fase” dentro da história da modernidade, caracterizada pela “sensação de viver simultaneamente em dois mundos, (de onde) emergem e se desdobram as ideias de modernização e modernidade: momento em que “a cultura do modernismo no mundo em desenvolvimento consegue triunfos espetaculares na arte e no pensamento.”<sup>4</sup>

Esta investigação sobre a crítica de arte, no contexto da introdução da modernidade artística no nosso meio, instala-se na encruzilhada entre a Buenos Aires tradicional e a moderna, na

## La crítica de arte en el centro de la escena

La crítica de arte publicada en los medios gráficos de Buenos Aires durante la década de 1920-30 ha sido en mi investigación una de las fuentes privilegiadas de donde he podido rescatar aspectos hasta no hace mucho ignorados o soslayados por la historiografía artística de la Argentina. Las notas sobre arte dan cuenta de aspectos no sólo referidos a la producción de los artistas sino que también aluden a instituciones, grupos, formaciones, actores, tradiciones, se remiten a las problemáticas dominantes de la época, entre los temas más frecuentes. En el proceso de recuperación de los debates que signaron el período así como en la reconstrucción del campo artístico, la crítica de arte se convirtió rápidamente en una de las fuentes centrales de la investigación y fue ésta una de las razones que colaboraron para que eligiera basar el trabajo en este singular objeto, por considerarlo un engranaje clave dentro del sistema de las artes en Buenos Aires durante el período analizado.

La crítica opera como articuladora del campo artístico de Buenos Aires en los años veinte. Su estudio pormenorizado permite observar las características específicas de su funcionamiento en nuestro medio. Se desarrolló, además, un estudio de los diferentes elementos del campo artístico y su interacción con la crítica. Estos análisis contribuyeron, finalmente, a una aproximación a la interpretación del proceso de modernización artística en Buenos Aires en esos años, centrado en la dialéctica entre lo emergente y lo residual.<sup>2</sup>

La problemática que organiza el período analizado, la década del veinte en Buenos Aires, es la del impacto de la modernidad. Buenos Aires, en las primeras décadas de nuestro siglo (sería el Siglo XX), es escenario de un proceso de modernización al que Beatriz Sarlo califica como periférico.<sup>3</sup> Modernidad periférica que reúne rasgos que la enraízan con la tradición de la modernidad europea a la vez que define su propia forma. Este proceso de modernización se inscribe en lo que Marshall Berman identifica como “tercera fase” dentro de la historia de la modernidad, caracterizada por la “sensación de vivir simultáneamente en dos mundos, (de donde) emergen y se despliegan las ideas de modernización y modernismo”. Esta tercera fase incluye además un proceso de expansión de la modernidad: momento en que “la cultura del modernismo en el mundo en desarrollo consigue triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento.”<sup>4</sup>

Esta investigación sobre la crítica de arte en el contexto de la introducción de la modernidad artística en nuestro medio, se instala en la encrucijada entre el Buenos Aires tradicional y el

tensão entre estes dois termos que se revelam com singular densidade semântica ao analisar o campo artístico e, em particular, nosso objeto: a crítica de arte. O processo de modernização aludido supõe, no âmbito das artes plásticas, a presença de novos atores, propostas estéticas, debates, modelos de relação e intervenção na “instituição arte” (Bürger) e no social. Paralelamente, se fazem observáveis, por contraste, as posições acadêmico-tradicionistas no que se refere à linguagem plástica, às instituições, aos textos da crítica. Trata-se de pensar de que maneira o impacto da modernidade incide no campo artístico e, ao mesmo tempo, em que medida suas respostas, produzidas a partir de distintas posições dentro do campo, contribuem para a construção do moderno. A caracterização e análise da crítica de arte dentro deste processo de introdução da modernidade no nosso meio colaboram com a reconstrução de um imaginário moderno.

O objetivo central deste trabalho foi interpretar os textos da crítica de arte que apareceram nas publicações periódicas de Buenos Aires durante os anos de 1920-30, com a intenção de determinar suas condições de produção e de leitura, assim como seu papel articulador dentro do campo artístico, sua influência na formação do gosto médio colaborando para a consagração ou rejeição de obras, artistas e movimentos, cumprindo, ao mesmo tempo, um papel como produtor e reproduzidor cultural. Neste breve ensaio busco retomar algumas questões a título de estudo de caso com o propósito de expor as formas em que este tipo de indagação sobre a crítica de arte em meios gráficos pode favorecer as análises histórico-artísticas no sentido de uma revisão, re-escritura e ampliação de aspectos significativos da história da arte moderna.

Por outro lado, a escolha da década de vinte responde à possibilidade de trabalhar com um período-chave da nossa história da arte no qual se observa o nascimento de uma vanguarda artística de tom particular. A emergência de elementos novos introduz o princípio de incerteza dentro das capacidades de recepção do público e da crítica. A presença da “nova sensibilidade” obriga a instrumentalizar um novo olhar e a construir um novo discurso que permita a apropriação das produções vanguardistas.

Esta investigação foi guiada pelo propósito de acabar com alguns mitos que sustentam a historiografia tradicional em torno da referida década. Mitos que levam a realizar um sobredimensionamento da vanguarda a respeito da tendência tradicionalista quando, sob a luz das fontes,

moderno, en la tensión entre estos dos términos que se revelan con singular densidad semántica al analizar el campo artístico y en particular nuestro objeto: la crítica de arte. El proceso de modernización aludido supone, en el ámbito de las artes plásticas, la presencia de nuevos actores, propuestas estéticas, debates, modelos de relación e intervención en la "institución arte" (Bürger) y en lo social. Paralelamente se hacen observables, por contraste, las posiciones académico-traditionalistas a nivel del lenguaje plástico, de las instituciones, de los textos de la crítica. Se trata de pensar de qué manera el impacto de la modernidad incide en el campo artístico y a la vez, en qué medida sus respuestas, producidas desde distintas posiciones dentro del campo, contribuyen en la construcción de lo moderno. La caracterización y análisis de la crítica de arte dentro de este proceso de introducción de la modernidad en nuestro medio colabora con la reconstrucción de un imaginario moderno.

El objetivo central de este trabajo ha sido interpretar los textos de la crítica de arte que aparecieran en las publicaciones periódicas de Buenos Aires durante los años de 1920-30, con la intención de determinar sus condiciones de producción y de lectura, así como su papel articulador dentro del campo artístico, su influencia en la formación del gusto medio colaborando en la consagración o el rechazo de obras, artistas y movimientos, cumpliendo a la vez un papel como productor y reproductor cultural. En este breve ensayo busco retomar algunas cuestiones a modo de estudio de caso con el propósito de exponer las formas en que este tipo de indagación sobre la crítica de arte en medios gráficos puede favorecer los análisis histórico artísticos de cara a una revisión, reescritura y ampliación de aspectos significativos de la historia del arte moderno.

Por otra parte, la elección de la década del veinte responde a la posibilidad de trabajar con un período clave de nuestra historia del arte en el que se observa la emergencia de una vanguardia artística de tono particular. La emergencia de elementos nuevos introduce el principio de incertidumbre dentro de las capacidades de recepción del público y la crítica. La presencia de la "nueva sensibilidad" obliga a instrumentar una nueva mirada y a construir un nuevo discurso que permita la apropiación de las producciones vanguardistas.

Esta investigación ha estado guiada por el propósito de acabar con algunos mitos que sostiene la historiografía tradicional en torno a la década. Mitos que conducen a realizar un sobredimensionamiento de la vanguardia respecto de la tendencia tradicionalista cuando a la luz de



aparece outro panorama carregado de dimensões, conflitos e fissuras. Com este trabalho tende a se desenvolver um deslocamento do eixo da glamurosa história das vanguardas até uma releitura das condições reais da cena artística dos anos vinte como uma relação dialética e em tensão entre o residual e o emergente no contexto de um todo dinâmico e articulado.

A crítica de arte, produção intelectual, social e ideologicamente condicionada, considerada como organizadora dos diferentes elementos constitutivos do campo artístico, funciona – assim se entende na hipótese desta investigação – como formadora não só do gosto artístico médio como também do paradigma, cuja figura de artista e de arte reside no imaginário social. A crítica é a responsável por contribuir com a elaboração de uma ideia do nacional em arte, uma ideia do novo; de refletir aspectos da interação entre artistas e público, artistas e mercado, crítica e público, crítica e artistas, etc. Considera-se ainda a crítica como a condicionadora da distribuição social da produção artística e da consagração de obras.

O período escolhido (1920-30), pelas características do campo artístico, apresenta no âmbito da crítica de arte uma fissura no plano do discurso dominante. A introdução de produções emergentes – críticas com a instituição arte – rompe com os cânones tradicionais da figuração e submetem o crítico a uma tarefa de ressignificação com a qual não está acostumado. Elas impõem a saída das referências literárias em torno do motivo representado e a estruturação de um discurso que esteja de acordo com o exercício perceptivo que o quadro de vanguarda, nesse momento, propunha, privilegiando os valores plásticos em detrimento da anedota literária da obra. Quanto ao que aparece como renovação ideológica – as obras dos *Artistas del Pueblo* – obrigam a crítica a refletir sobre realidades como as do subúrbio, a miséria e a marginalidade social. Porém, não são apenas nem simplesmente estes os términos do conflito, já que o *corpus* de textos analisados, procedentes de publicações periódicas (desde os “grandes diários” até as revistas especializadas), oferecem inúmeras zonas turvas, onde se advertem interessantes matizes, deslizamentos de sentidos e contaminações de posições que a priori foram pensadas como antagônicas.

As Histórias da Arte Argentina tradicionais se caracterizaram pela fragmentação do conhecimento, pela impregnação de silêncios e omissões, pela desconsideração da possibilidade de uma abordagem sociológica. As publicações mais recentes entre as que citarei *Desde la otra vereda, momentos en el debate por un arte moderno* (Wechsler et. alt, 1998), *Argentina, Arte,*

las fuentes aparece otro panorama cargado de tensiones, conflictos y fisuras. Con este trabajo se tiende a desarrollar un desplazamiento del eje de la glamorosa historia de las vanguardias hacia una relectura de las condiciones realidad de la escena artística de los años veinte como una relación dialéctica y en tensión entre lo residual y lo emergente en el contexto de un todo dinámico y articulado.

La crítica de arte, producción intelectual, social e ideológicamente condicionada, considerada como organizadora de los diferentes elementos constitutivos del campo artístico, funciona -así se lo entiende en la hipótesis de esta investigación- como formadora no sólo del gusto artístico medio sino del paradigma que de la figura de artista y de arte reside en el imaginario social. La crítica es la responsable de contribuir con la elaboración de una idea de lo nacional en arte, una idea de lo nuevo; de reflejar aspectos de la interacción entre artistas y público, artistas y mercado, crítica y público, crítica y artistas, etcétera. Se considera además a la crítica como condicionadora de la distribución social de la producción artística y de la consagración de obras.

El período elegido (1920-30) por las características del campo artístico, presenta en el ámbito de la crítica de arte una fisura en el plano del discurso dominante. La introducción de producciones emergentes -críticas con la institución arte- rompen con los cánones tradicionales de la figuración y someten al crítico a una tarea de resignificación a la que no está acostumbrado. Le imponen salir de las referencias literarias en torno al motivo representado y estructurar un discurso que esté de acuerdo con el ejercicio perceptivo que el cuadro de vanguardia en ese momento proponía, privilegiando los valores plásticos por encima de la anécdota literaria de la obra. En cuanto a lo que aparece como renovación ideológica -las obras de los Artistas del Pueblo- obligan a la crítica a reflexionar sobre realidades como las del suburbio, la miseria y la marginación social. Pero no son sólo ni sencillamente éstos los términos del conflicto ya que el corpus de textos analizados, que proceden de publicaciones periódicas (desde "los grandes diarios" hasta las revistas especializadas) ofrecen innumerables zonas turbias, en donde se advierten interesantes matices, deslizamientos de sentidos y contaminaciones de posiciones que a priori se pensaron como antagónicas.

Las Historias del Arte Argentino tradicionales se han caracterizado por la fragmentación del conocimiento, por estar plagadas de silencios y omisiones, por no haber considerado la posibilidad de un abordaje sociológico. Las publicaciones más recientes entre las que citaré *Desde la otra vereda, momentos en el debate por un arte moderno* (Wechsler et. alt, 1998), *Argentina,*

*sociedad y política* (Burucúa et. alt. 1999- 2000), *Vanguardia, Internacionalismo y política* (Giunta, 2001) y *Los primeros modernos* (Malosetti Costa, 2002), *El poder de los colores* (Siracusano, 2006) apresentam um novo enfoque em que se assiste a um processo sustentado de fundação de uma nova historiografia artística.

Neste caso, ao tentar a aproximação com um discurso como o da crítica de arte na trama cultural da época, se faz indispensável a tarefa prévia de reconstruir o campo artístico, o que pretendemos abordar brevemente nesta introdução. O estudo de campo artístico de um período revela uma trama integrada por instituições, formações, atores, produções que merecem ser estudadas de maneira particular e requerem também uma análise articulada. Dentro do interesse por um estudo particular se desenvolve este trabalho sobre a crítica de arte, já que funciona como marco necessário para pensá-la.<sup>5</sup>

A crítica objeto em cujo discurso se entrecruzam dimensões estético-plásticas, culturais, ideológicas e sócio-históricas apresenta-se por sua espessura informativa como um valioso material para a reconstrução histórica, pelo que merece uma análise pormenorizada justificando a investigação que aqui se expõe. É necessário determinar o que será considerado como crítica de arte no marco do trabalho. Em um primeiro momento, registraram-se notas sobre arte publicadas em diários (*La Nación, La Prensa, Crítica, La Epoca, El Diario*) e revistas (*El hogar, Caras y Caretas, El Mundo Argentino, Augusta, Nosotros, Inicial, Martín Fierro, Campana de Palo, Claridad, Proa, Nativa e Plus Ultra*) de Buenos Aires. Publicações que proporcionam material variado e heterogêneo dentro do que pode ser considerado crítica de arte ou, em um sentido mais amplo, crítica ou jornalismo cultural.<sup>6</sup>

Entre estas publicações, revisadas na primeira etapa do trabalho, foram selecionadas para a investigação: o diário *La Nación* e as revistas *Nosotros, Inicial, Martín Fierro, Proa, Campana de Palo e Claridad*. Os fundamentos desta seleção estão ligados ao posicionamento relativo de cada um dos meios escolhidos dentro do campo cultural, à quantidade e a uma certa homogeneidade do material que oferecem, condições que dão lugar à construção de um *corpus* significativo de textos.<sup>7</sup>

Decidiu-se subordinar os aspectos temáticos particulares dos artigos destacados a problemas mais gerais. Entre eles: a estratégia de apresentação do texto escolhida pelo crítico, a presença de críticas ou alusões simplesmente às instituições oficiais, as referências ao público, aos

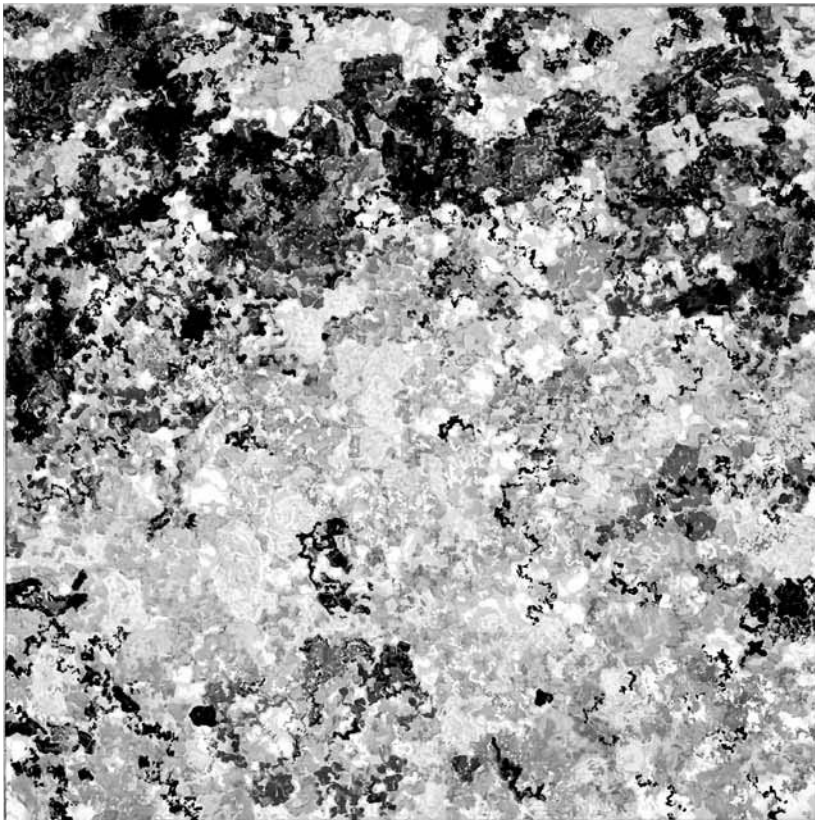
*Arte, sociedad y política*, (Burucúa et. alt. 1999- 2000) *Vanguardia, Internacionalismo y política* (Giunta, 2001) y *Los primeros modernos* (Malosetti Costa, 2002), *El poder de los colores* (Siracusano, 2006) presentan un nuevo planteo en donde se asiste a un proceso sostenido de fundación de una nueva historiografía artística.

En este caso, al intentar la aproximación a un discurso como el de la crítica de arte en la trama cultural de la época se hace indispensable la tarea previa de reconstruir el campo artístico. De lo que daremos cuenta brevemente en esta introducción. El estudio del campo artístico de un período, deja al descubierto una trama integrada por instituciones, formaciones, actores, producciones que merecen ser estudiadas de manera particular y requieren, además, un análisis articulado. Dentro del interés por un estudio particular se desarrolla este trabajo sobre la crítica de arte ya que funciona como marco necesario para pensarla.<sup>5</sup>

La crítica objeto en cuyo discurso se entrecruzan dimensiones estético-plásticas, culturales, ideológicas y socio-históricas se presenta por su espesor informativo como un valioso material para la reconstrucción histórica por lo que merece un análisis pormenorizado que justifica la investigación que aquí se expone. Es necesario determinar qué será considerado como crítica de arte en el marco del trabajo. En un primer momento, se registraron notas sobre arte publicadas en diarios (*La Nación, La Prensa, Crítica, La Epoca, El Diario*) y revistas (*El hogar, Caras y Caretas, El Mundo Argentino, Augusta, Nosotros, Inicial, Martín Fierro, Campana de Palo, Claridad, Proa, Nativa y Plus Ultra*) de Buenos Aires. Publicaciones que proveen material variado y heterogéneo dentro de lo que puede ser considerado crítica de arte o en un sentido más amplio crítica o periodismo cultural.<sup>6</sup>

Entre estas publicaciones revisadas en la primera etapa del trabajo, se seleccionaron para la investigación: el diario *La Nación* y las revistas *Nosotros, Inicial, Martín Fierro, Proa, Campana de Palo* y *Claridad*. Los fundamentos de esta selección están ligados a la ubicación relativa de cada uno de los medios elegidos dentro del campo cultural, a la cantidad y a una cierta homogeneidad del material que ofrecen, condiciones que dan lugar a la construcción de un corpus significativo de textos.<sup>7</sup>

Se decidió subordinar los aspectos temáticos particulares de los artículos relevados a problemas más generales. Entre ellos: la estrategia de presentación del texto elegida por el crítico, la presencia de críticas o alusiones simplemente a las instituciones oficiales, las referencias al



**Augusto Giacometti**  
Fantasia coloristica, 1913

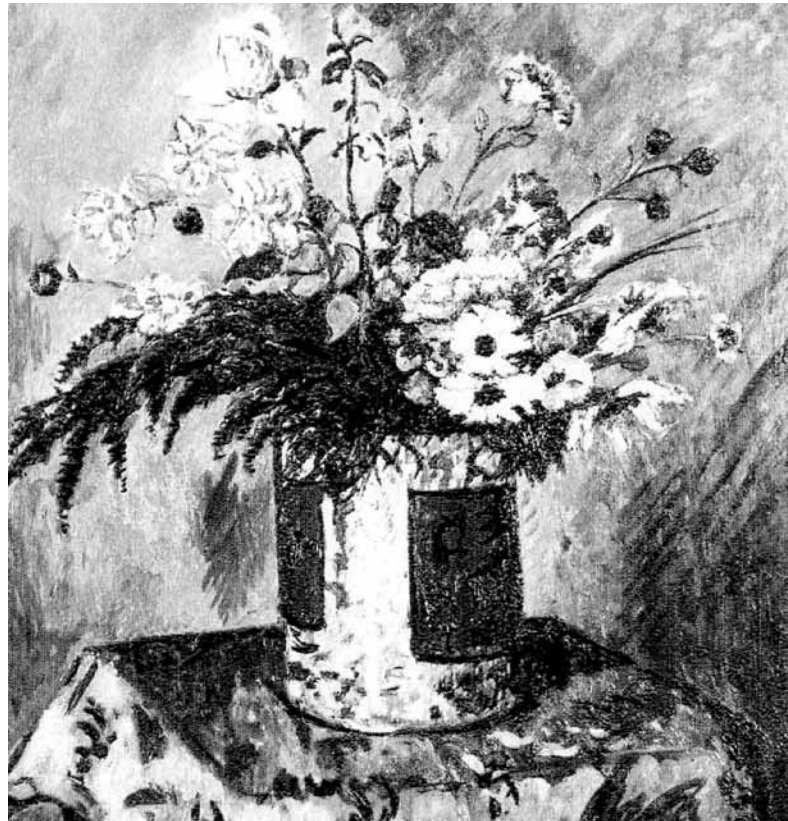
críticos, a normativa aos pintores, a presença de referentes externos ao artista de quem se está tratando para sua localização em uma tradição plástica.

Depreende-se de uma primeira leitura dos textos destacados que o objeto da crítica é duplo: os fatos e obras do meio artístico que comenta, por um lado; e a própria linguagem que utiliza na realização de sua tarefa de decodificação da produção plástica e seu entorno, por outro.

Dados os limites deste ensaio, avancemos sobre um estudo de caso singular, como é o exercício da crítica pelos artistas plásticos, que põe à prova ao mesmo tempo que desafia os pressupostos do trabalho.

### **Os artistas no papel: *Emilio Pettoruti e Guillermo Facio Hébecquer***

Entre as diferentes alternativas que a crítica de arte apresenta nos meios impressos de Buenos Aires nesta década de florescimento da arte nova, a presença de textos produzidos por artistas plásticos provoca especial interesse. O exercício da escrita em meios como



**Piero Marussig**  
Vaso di Fiori  
Oleo s/tela, cm.60X50

público, a los críticos, la normativa a los pintores, la presencia de referentes externos al artista que se está tratando para su ubicación en una tradición plástica.

Se desprende de una primera lectura de los textos relevados, que el objeto de la crítica es doble: los hechos y obras del medio artístico que comenta, por una parte; y el propio lenguaje que maneja en la concreción de su tarea de desciframiento de la producción plástica y su entorno, por otra.

Dados los límites de este ensayo avancemos sobre un estudio de caso singular como es el ejercicio de la crítica por los artistas plásticos, que pone a prueba a la vez que desafía los presupuestos del trabajo.

### **Los artistas en el papel: Emilio Pettoruti y Guillermo Facio Hébecquer**

Entre las diferentes alternativas que presenta la crítica de arte en los medios gráficos de Buenos Aires en esta década de emergencia del arte nuevo, resulta de especial interés la presencia de textos producidos por artistas plásticos. El ejercicio de la escritura en medios

*Martín Fierro*, *Crítica*, *Claridad* e *La Campana de Palo* põe os artistas em um novo lugar, faz com que se transformem em partícipes de um gesto moderno como é o de ocupar diferentes frentes, assumir distintas estratégias e produzir distinto tipo de impactos com o respaldo de um grupo de pertencimento a partir do qual se está operando.

A militância vanguardista adota forma múltiplas: desde a apresentação dos artistas através de obras que representam uma ruptura radical com o gosto dominante, como fizera Pettoruti em sua mostra Witcomb em outubro de 1924, até a produção de textos críticos que apoiam e ativam o debate, como faz Xul Solar a partir de *Martín Fierro* assumindo a defesa da mostra do futurocubista, e a quebra das normas de circulação instituídas no mercado, como faz Facio Hébecquer ao não numerar suas gravuras e escolher espaços alternativos de exposição, sustentando, ao mesmo tempo, seus gestos pelos seus escritos.

Centremos aqui a análise justamente nos textos de dois artistas: Emilio Pettoruti e Guillermo Facio Hébecquer, partindo da premissa de que cada um deles delimita pela escrita um campo de ação diferente no que se refere à observação de outros aspectos do debate moderno.

## **Facio Hébecquer**

Em 1936, a um ano da morte de Guillermo Facio Hébecquer, o editorial *La Vanguardia* publica o livro *Sentido social del arte*, que reúne os textos críticos do artista publicados nas revistas *Claridad* e *la Campana de Palo*. Uma ampla gama de temas percorrem esses ensaios às vezes dedicados a alguns artistas que geram um interesse especial ou servem como álibi para expor suas ideias, e outras vezes a tratar de problemas das artes plásticas contemporâneas. Dadas as características e a riqueza destes últimos, eles se tornarão o centro desta análise.

*Pintura de la pintura; Crítica de la crítica; La era de la naturaleza muerta, Dictadura del procedimiento pictórico e Incitación al grabado* são textos nos quais convergem as preocupações centrais de Facio Hébecquer, referentes ao funcionamento do sistema das artes na sociedade capitalista e mais concretamente em Buenos Aires.

Estes ensaios-críticas foram escritos com um tom comum: a ironia. O olhar de Facio serve em primeiro lugar aos espaços e às pessoas que ali transitam para se ocupar logo da pintura. "Florida. Hora 18: "Amigos Del Arte". Coristas e pacotes. Algumas calças Oxford sem cabeça

como *Martín Fierro*, *Crítica*, *Claridad* y *La Campana de Palo*, pone a los artistas en un nuevo lugar, los hace partícipes de un gesto moderno como es el de ocupar diferentes frentes, asumir distintas estrategias y producir distinto tipo de impactos con el respaldo de un grupo de pertenencia desde el que se está operando.

La militancia vanguardista adopta formas múltiples: desde la presentación de los artistas a través de obras que representan una ruptura radical con el gusto dominante, como lo hiciera Pettoruti en su muestra de Witcomb en octubre de 1924, hasta la producción de textos críticos que apoyan y activan el debate, como lo hace Xul Solar desde *Martín Fierro* asumiendo la defensa de la muestra del futurocubista; y el quiebre de las normas de circulación instituidas en el mercado, como lo hace Facio Hébecquer al no numerar sus grabados y elegir espacios alternativos de exposición, sosteniendo a la vez sus gestos desde sus escritos.

Centremos aquí el análisis justamente en los textos de dos artistas: Emilio Pettoruti y Guillermo Facio Hébecquer, partiendo de la premisa de que cada uno de ellos delimita desde la escritura un campo de acción diferente, en el que observar otros aspectos del debate moderno.

## **Facio Hébecquer**

En 1936, a un año de la muerte de Guillermo Facio Hébecquer, la editorial "La Vanguardia" publica el libro *Sentido social del arte* que reúne los textos críticos del artista publicados en las revistas *Claridad* y la *Campana de Palo*. Un amplio repertorio de temas recorren estos ensayos dedicados unas veces a ciertos artistas que le generan especial interés o que le sirven como coartada para exponer sus ideas, y otras a problemas de las artes plásticas contemporáneas. Dadas las características y la riqueza de estos últimos se convertirán en el centro de este análisis.

"Pintura de la pintura"; "Crítica de la crítica"; "La era de la naturaleza muerta"; "Dictadura del procedimiento pictórico" e "Incitación al grabado", son textos en los que convergen las preocupaciones centrales de Facio Hébecquer referidas al funcionamiento del sistema de las artes en la sociedad capitalista y más concretamente en Buenos Aires.

Estos ensayo-críticas están escritos con un tono común: la ironía. La mirada de Facio atiende en primer lugar a los espacios y las gentes que los transitan para entrar luego a ocuparse de la pintura. "Florida. Hora 18: "Amigos del Arte" Bataclanas y cajetillas. Algunos pantalones oxford sin cabeza y varios cerebros con gomina." Estos son los puntos de partida del texto



e vários cérebros com gel." Estes são os pontos de partida do texto *Pintura de la pintura*<sup>8</sup> que lhe dá base para caracterizar a "erudição 'baratieri' da cultura plástica" do público da rua Florida. Este tipo de público que coloca a arte dentro de sua ociosa agenda já que, entre "um chá no *Harrods* e um chocolate no *Richmond*, ver uma exposição não causa má digestão."<sup>9</sup> Entretanto, nem tudo é igual, ele diferencia este público de outro "mais circunspecto" que "conversa em voz baixa". Uma diferenciação de públicos baseada na distinção de práticas, das que deduz em cada caso o porquê de uns e outros nestes espaços para as artes. Assim, opõe a frivolidade dos primeiros ao interesse por arte nos outros.

Estas considerações sobre o público e o meio artístico são frequentes na crítica de arte do período, no entanto, em Facio adquirem um caráter diferente. Sua leitura do social através destas observações lhe dá base para transportar estas interpretações ao patamar dos juízos e das valorações estéticas. A relação entre públicos e gostos é evidente nestes textos, deixando a postura de Facio à vista. Neste sentido, seus textos discutem com o sistema instituído das artes, como o fazem as suas obras, plasticamente.

Nesta junção de interesses plástico-críticos lê-se em *Crítica de la crítica*<sup>10</sup> uma nota escrita na sequência dos comentários do *La Prensa*, sobre uma mostra do grupo de *Artistas del Pueblo*. Facio condena a acusação de "sectários" e defende que "normalmente se entende por sectarismo o sectarismo revolucionário". A partir dali, não só polemiza com a crítica como também com a "vanguarda", com Pettoruti e Guttero, com o modo de apresentar as obras e de se apresentar, distinguindo posições e se diferenciando fortemente deles, mas reforçando o sentido contemporâneo a partir do qual, por sua vez, concorre.

A "interpretação dialética de Marx e Engels" lhe serve como ferramenta para pensar, a partir das mudanças econômicas, no âmbito da cultura. "Com o socialismo científico, (diz Facio) se produzem nas ciências e nas artes profundas comoções." E agrega mais adiante: "obriga a literatura e a pintura a modificar radicalmente sua forma e seu conteúdo." O relato está atravessado pela história dos movimentos artísticos e suas articulações com o "problema social". Identifica o processo de autonomização da arte e com ele o que interpreta como um distanciamento da arte diante da sociedade, levando-o a perguntar-se: "A quem interessa que a arte careça de conteúdo humano? Quem quer que a arte se enrede em objetivos puramente técnicos e abandone toda preocupação e referência à criatura humana?"<sup>11</sup> Para quem, como Facio,

“Pintura de la pintura”<sup>8</sup> que le dan pie para caracterizar la “erudición ‘baratieri’ de la “cultura plástica” del público de la calle Florida. Este tipo de público que coloca al arte dentro de su ociosa agenda ya que, entre “un té en lo de Harrods y un chocolate en el Richmond, no sienta mal al estómago verse una exposición.”<sup>9</sup> Sin embargo no todo es igual, diferencia este público de otro “más circunspecto” que “conversa en voz baja”. Una diferenciación de públicos basada en la distinción de prácticas, de las que deduce en cada caso el porqué de unos y otros en estos espacios para las artes. Así, opone la frivolidad de los primeros, al interés por el arte en los otros. Estas consideraciones sobre el público y el medio artístico, son frecuentes en la crítica de arte del período, sin embargo, en Facio adquieren un carácter diferente. Su lectura de lo social a través de estas observaciones le dan pie para trasladar estas interpretaciones al nivel de los juicios y las valoraciones estéticas. La relación entre públicos y gustos es evidente en estos textos dejando a la vista la postura de Facio. En este sentido, sus textos discuten con el sistema instituido de las artes, como lo hacen plásticamente sus obras.

En este cruce de intereses plástico-críticos se lee “Crítica de la crítica”<sup>10</sup>, una nota escrita a raíz de los comentarios de *La Prensa*, sobre una muestra del grupo de Artistas del pueblo. Facio sale al cruce de la acusación de “sectarios” y señala que “normalmente se entiende por sectarismo el sectarismo revolucionario”. A partir de allí, no sólo polemiza con la crítica sino también con la “vanguardia”; con Pettoruti y Guttero, con el modo de presentar las obras y de presentarse, distinguiendo posiciones y diferenciándose fuertemente de ellos, pero reforzando el sentido contemporáneo desde el que a su vez compete.

La “interpretación dialéctica de Marx y Engels” le sirve como herramienta para pensar desde los cambios económicos las modificaciones en el nivel de la cultura. “Con el socialismo científico, (dice Facio) se producen en las ciencias y en las artes profundas conmociones.” Y agrega más adelante, “obliga a la literatura y la pintura a modificar radicalmente su forma y su contenido.” El relato está atravesado por la historia de los movimientos artísticos y sus articulaciones con el “problema social”. Identifica el proceso de autonomización del arte y con él lo que interpreta como un alejamiento del arte respecto de la sociedad lo que lo lleva a preguntarse “¿A quién o a quiénes interesa que el arte carezca de contenido humano? ¿Quién o quiénes se interesan para que el arte se enrede en objetivos puramente técnicos y abandone toda preocupación y referencia a la criatura humana?”<sup>11</sup> Para quien como Facio, el

a arte deve estar implicada na luta social, a arte “despreocupada”, aquela que está “mais além do materialismo histórico” transforma-se, em seus términos, em “aliado inestimável da burguesia”, enclausurando “o crânio revolucionário”. Desde esta posição se opõe tanto ao que chama “movimento vanguardista” como ao futurismo, ao dadaísmo e a uma multiplicidade que se integra no abrangente e eloquente título da nota: “*La era de la naturaleza muerta*”.

Reforça estes conceitos em “*La dictadura del procedimiento pictórico*”<sup>12</sup> em que combate a arte moderna definida então por vários críticos (entre eles Julio Payró) como “arte vivente” e o cânone que instituiu a partir do que ele entende como o culto ao procedimento plástico.

Frente à vanguarda plástica, frente à estetização da figuração de novo cunho, Facio hasteia a arte social e a sustenta com suas imagens e seus textos, procurando encontrar outras vias e outras maneiras de quebrar o cânone modernista e instaurar uma arte com destino social. Sem deixar de ter em conta que esta também corresponde a um cânone e está também implicada no processo moderno, mas ligada a outra tradição ideológica e outra raiz social. Isto é o que Facio busca reivindicar.

## **Emilio Pettoruti**

Entre os combates empreendidos por Pettoruti durante o regresso a Buenos Aires em 1924, a apresentação múltipla que desenvolve de setembro a dezembro do mesmo ano é um dos pontos mais salientes, mas não é esta a única estratégia de inserção empregada.<sup>13</sup> O regresso de Pettoruti foi marcado pela ideia de reinstalar-se e contribuir para posicionar a arte moderna na Argentina. Dentro desta campanha, resulta de grande interesse a leitura dos textos que Pettoruti foi publicando periodicamente no diário *Crítica*.<sup>14</sup>

Pettoruti começa a publicar seus ensaios de difusão da arte italiana contemporânea e, ao mesmo tempo, de autopromoção, em janeiro de 1927. Piero Marusig é o artista escolhido para o primeiro texto. Sua biografia transita considerando as condições sócio-econômicas e culturais que o rodearam e sua chegada à plástica. Logo se ocupa de seus percursos plásticos e intelectuais, suas preferências e a seleção que foi fazendo do passado histórico-artístico, para se centrar finalmente em uma definição de sua posição atual. “Atualmente – diz Pettoruti – Piero Marusig faz parte do grupo de pintores milaneses ‘*il novecento*’”.<sup>15</sup> A través destes detalhes,

arte debe estar implicado en la lucha social, el arte “despreocupado” aquel que “está más allá del materialismo histórico” se convierte, en sus términos, en “aliado inestimable de la burguesía”, clausurando “el cráneo revolucionario”. Desde este sitio se opone tanto a lo que llama “movimiento vanguardista” como al futurismo, al dadaísmo y un etcétera que se integra en el abarcativo y elocuente título de la nota: “La era de la naturaleza muerta”.

Refuerza estos conceptos en “La dictadura del procedimiento pictórico”<sup>12</sup> en donde combate el arte moderno definido entonces por varios críticos (entre ellos Julio Payró) como “arte viviente” y el canon que ha instituido a partir de lo que él entiende como el culto al procedimiento plástico.

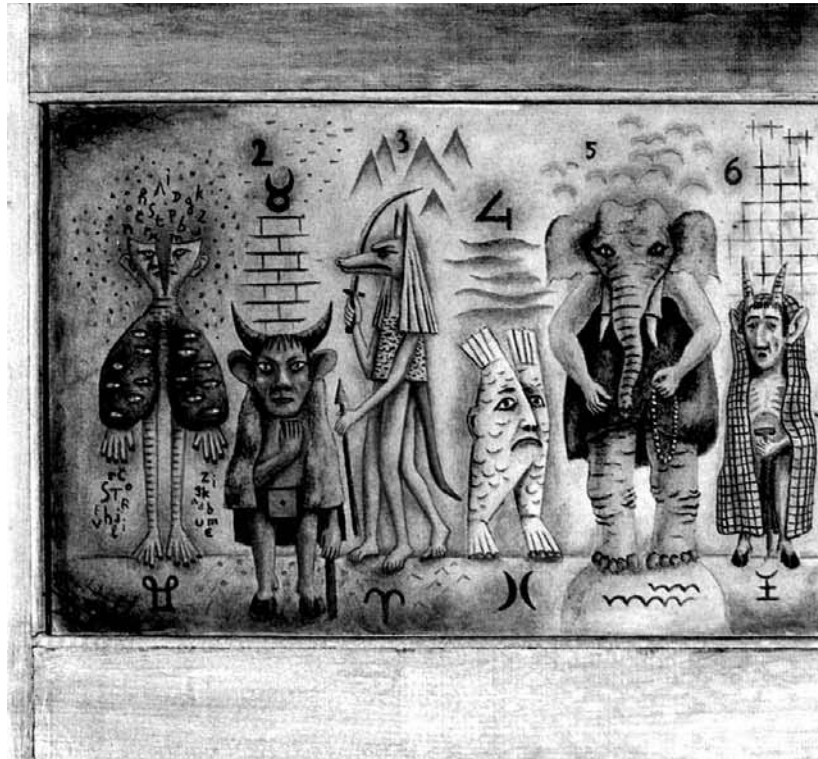
Frente a la vanguardia plástica, frente a la estetización de la figuración de nuevo cuño, Facio enarbola el arte social y lo sostiene con sus imágenes y sus textos, procurando encontrar otras vías y otras maneras para quebrar el canon modernista e instaurar un arte con destino social. Sin dejar de tener en cuenta que éste también responde a un canon y está también implicado en el proceso moderno, pero ligado a otra tradición ideológica y otra raíz social. Esto es lo que Facio busca reivindicar.

## **Emilio Pettoruti**

Entre los combates emprendidos por Pettoruti durante el regreso a Buenos Aires en 1924, la presentación múltiple que desarrolla de septiembre a diciembre de ese mismo año es uno de los puntos más salientes, pero no es esta la única estrategia de colocación desplegada.<sup>13</sup> El regreso de Pettoruti estuvo signado por la idea de reinstalarse y contribuir a ubicar el arte moderno en la Argentina. Dentro de esta campaña, resulta de gran interés la lectura de los textos que fuera publicando Pettoruti periódicamente en el diario *Crítica*.<sup>14</sup>

Pettoruti comienza a publicar sus ensayos de difusión del arte italiano contemporáneo y de autopromoción a la vez, en enero de 1927. “*Piero Marusig*” es el artista elegido para el primer texto. Transita su biografía considerando las condiciones socio-económicas y culturales que lo rodearon y su llegada a la plástica. Luego se ocupa de sus recorridos plásticos e intelectuales, sus preferencias y la selección que fue haciendo del pasado histórico artístico, para centrarse finalmente en una definición de su posición actual. “Actualmente -dice Pettoruti- Piero Marusig forma parte del grupo de pintores milaneses ‘il novecento’”.<sup>15</sup> A través de estas precisiones

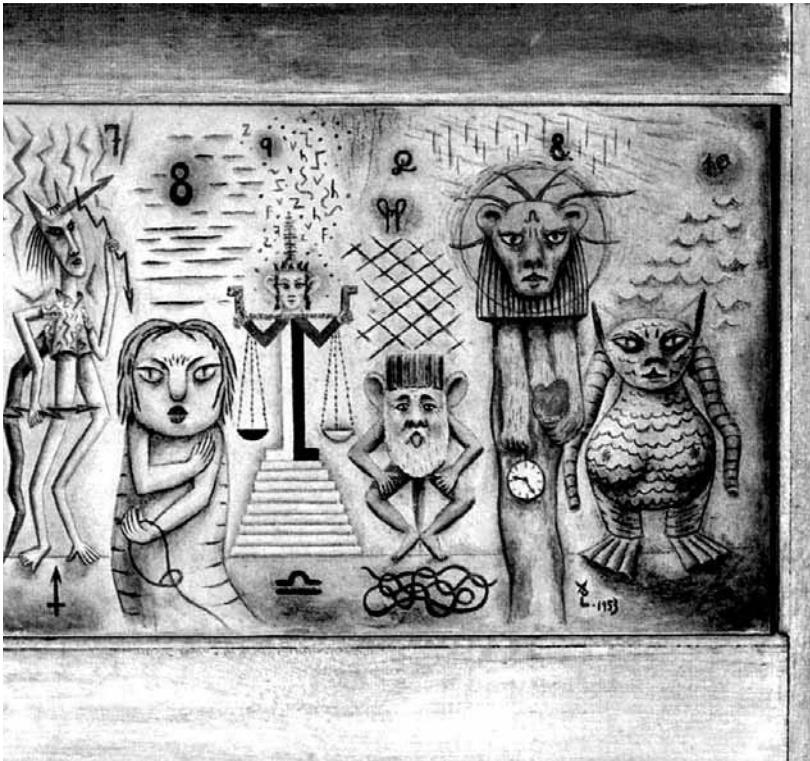
**Xul Solar**  
Zodíaco, 1952  
Aquarela s/papel



Pettoruti dá a pauta acerca da seleção de artistas que vai apresentando. Enrique Prampolini, definido como “o pintor, escultor e cenógrafo romano, (que) depois de Marinetti, é uma das colunas potentes do corpo futurista.”<sup>16</sup> Augusto Giacometti que segue “a tradição da grande pintura monumental (...) toda a suntuosidade da obra reside na grandiosidade da composição de suas figuras, transmitindo assim a impressão de tranquilidade.”<sup>17</sup> Fortunato Depero, artista “dinâmico por excelência”: “Apto para receber toda a arte de vanguarda que hoje está em pleno desenvolvimento. Depero, com sua vontade tenaz fará muito neste sentido. Destaca a inclusão que Depero faz de elementos da arte popular e afirma que “seu espírito e sua arte são claramente italianos.”<sup>18</sup> “Ultimamente participou na primeira mostra do ‘Novecento’, em Milão, com a paisagem *Arredores de Florença*”, e diz de Colacichi Caetani,

um daqueles pintores que seguem o caminho traçado por esses grandes lutadores ex-futuristas, Carrá e Soffici, que hoje dão rumo à arte italiana, levantando-a daquele abismo em que havia caído, levando-a, para honra deles e de toda a península, aos cumes mais altos de seus imponentes Alpes.<sup>19</sup>

Pettoruti atravessa a vida e a obra de diferentes pintores mantendo um tom exaltado, de destaque para o sucesso, através do qual ressalta o esforço dos artistas frente a um meio hostil, o valor de pertencer a um grupo e as características de cada temperamento pessoal e sua influência



Pettoruti da la pauta acerca de la selección de artistas que irá presentando. Enrique Prampolini, definido como “el pintor, escultor y escenógrafo romano, (que) después de Marinetti, es una de las columnas potentes del cuerpo futurista.”<sup>16</sup> Augusto Giacometti que sigue “la tradición de la gran pintura monumental (...) toda la suntuosidad de la obra reside en la grandiosidad de la composición de sus figuras, logrando así la impresión de tranquilidad.”<sup>17</sup> Fortunato Depero artista “dinámico por excelencia”: “Apto para recibir todo el arte de vanguardia que hoy está en pleno desarrollo. Depero, con su voluntad tenaz hará mucho en este sentido.” Destaca la inclusión que hace Depero de elementos del arte popular y afirma que “su espíritu y su arte son netamente italianos.”<sup>18</sup> “Ultimamente participó en la primera muestra del ‘Novecento’, en Milán con el paisaje ‘Alrededores de Florencia’”, dice de Colacichi Caetani,

uno de aquellos pintores que siguen el camino trazado por esos grandes luchadores exfuturistas, Carrá y Soffici, que hoy dan rumbo al arte italiano, levantándolo de aquel abismo en el que había caído, llevándolo para honor de ellos y de toda la península, a las cimas más altas de sus imponentes Alpes.<sup>19</sup>

Pettoruti atraviesa la vida y obra de diferentes pintores manteniendo un tono exaltado, exitista, a través del cual destaca el esfuerzo de los artistas frente a un medio hostil, el valor de pertenecer a un grupo y las características de cada temperamento personal y su influencia

na produção artística. O tom autobiográfico distorce estes textos de algum modo. Pettoruti os organiza a partir dos contatos que pessoalmente teve com cada um deles, com suas obras, com o movimento ao qual pertencem, enfim, com a pintura italiana contemporânea.

Desta maneira, coloca-se também entre eles e organiza, ao seu modo, para o público argentino, o catálogo da pintura moderna. Dentro deste catálogo ele aparece mediando entre os italianos futuristas, “ex-futuristas” e novecentistas e o debate moderno em Buenos Aires, colocando em destaque – como já declamaram os *martinferristas* em seu manifesto – que este adota os traços de seu tempo. Não se importam aqueles padrões da vanguarda da década de dez, mas se fazem circular os valores e as polêmicas absolutamente contemporâneas, ligadas à problemática da recuperação de uma figuração de novo cunho, realizada durante o período de entreguerras.

Dentro deste processo e por sua própria experiência, Pettoruti percorre as veredas da pintura italiana contemporânea abrindo as portas aos artistas do grupo do *Novecento*, que – liderados por Margherita Sarfatti – realizarão sua última grande mostra em Buenos Aires, em 1930.

O “ofício”, o resgate de certos elementos da tradição plástica do quatrocento, as leituras de De Chirico e Carrá referentes à pintura metafísica e aos “valores plásticos” atravessam estes ensaios crítico-biográfico-autobiográficos que Pettoruti apresenta em *Crítica* como outra de suas formas de intervenção pública. Através destes textos define um grupo de artistas, um modo de fazer arte e, por sua vez, se autodefine como artista moderno em uma rica trama internacional colocando o centro na Itália e armando pontes com Buenos Aires.

Facio e Pettoruti, dois artistas, duas posições estéticas e sociais diferentes, mas uma estratégia comum. Ambos assumem o exercício da crítica de arte como parte de sua prática artística, como outro modo de inserção no meio que reforça o que declamam com suas obras e, ao mesmo tempo, lhes permite exibir a posição e manter a polêmica em outras tribunas, ampliando e estendendo o debate moderno em Buenos Aires.

São posições que se encontram. Frente ao reforço de uma noção de arte moderna vinculada à “plástica pura”, ao “ofício” e à estetização, em Pettoruti, Facio hasteia a recuperação, a partir de uma perspectiva materialista, do sentido social da arte.

Dois artistas e dois olhares sobre um campo de batalha rico em tensões e conflitos, dos quais estas leituras sobre seus textos trataram de dar conta. Operação que se completa com a interpretação dos trabalhos e outros críticos e as diferentes posições que cada um deles foi

en la producción artística. El tono autobiográfico sesga de algún modo estos textos. Pettoruti los organiza a partir de los contactos que personalmente ha tenido con cada uno de ellos, con sus obras, con el movimiento al que pertenecen, en fin con la pintura italiana contemporánea.

De esta manera se coloca también él entre ellos y organiza a su modo, para el público argentino, el catálogo de la pintura moderna. Dentro de este catálogo él aparece mediando entre los italianos futuristas, "exfuturistas" y novecentistas y el público argentino. Sus escritos se convierten en uno de los medios de penetración del debate moderno en Buenos Aires, poniendo de relieve –como ya lo declamaran los martinfierristas en su manifiesto- que éste adopta los rasgos de su tiempo. No se "importan" aquellos patrones de la vanguardia de la década del diez, sino que se hacen circular los valores y las polémicas absolutamente contemporáneos, ligados a la problemática de la recuperación de una figuración de nuevo cuño realizada durante el período de entre guerras.

Dentro de este proceso y por su propia experiencia, Pettoruti recoge los senderos de la pintura italiana contemporánea abriendo las puertas a los artistas del grupo del Novecento, que –liderados por Margherita Sarfatti- realizarán su última gran muestra en Buenos Aires en 1930.

El "oficio," el rescate de ciertos elementos de la tradición plástica del quattrocento, las lecturas de De Chirico y Carrá referidas a la pintura metafísica y a los "valores plásticos" atraviesan estos ensayos crítico-biográfico-autobiográficos que presenta Pettoruti en *Crítica* como otra de sus formas de intervención pública. A través de estos textos define a un grupo de artistas, a un modo de hacer arte y a su vez se autodefine como artista moderno en una rica trama internacional poniendo el centro en Italia y armando puentes con Buenos Aires.

Facio y Pettoruti, dos artistas, dos posiciones estéticas y sociales diferentes pero una estrategia común. Ambos asumen el ejercicio de la crítica de arte como parte de su práctica artística, como otro modo de colocación en el medio que refuerza lo que declaman desde sus obras y a la vez les permite exhibir la posición y mantener la polémica en otras tribunas ampliando y extendiendo el debate moderno en Buenos Aires.

Son posiciones encontradas. Frente al refuerzo de una noción de arte moderno vinculada a la "plástica pura," al "oficio" y a la estetización, en Pettoruti, Facio enarbola la recuperación, desde una perspectiva materialista, del sentido social del arte.

Dos artistas y dos miradas sobre un campo de batalla rico en tensiones y conflictos del que estas lecturas sobre sus textos han tratado de dar cuenta. Operación que se completa con la interpretación de los trabajos de otros críticos y las diferentes posiciones que cada uno de



esgrimindo e, através delas, contribuiu para estruturar o gosto e o espaço artístico de Buenos Aires nos anos vinte.

Neste sentido, o ensaio que aqui se conclui (embora dificilmente se encerre) responde à pergunta que alguma vez me fizera acerca de por que trabalhar a crítica de arte do período. A resposta, acredito, está na riqueza deste tipo singular de fontes e a possibilidade que elas oferecem de entrar em diferentes dimensões do nosso passado artístico, contribuindo assim para sua recuperação e releitura.

Tradução: Tatiana Xerez

## Notas

1 Este artigo é uma síntese de aspectos levantados em meu livro *Papeles en conflicto, arte y crítica entre la vanguardia y La tradición*, FFyL-UBA, 2004

2 Estes aspectos da investigação fizeram parte da Parte II da tese de doutorado *Crítica de arte condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires, 1920-30*. Universidad de Granada, 1995. Uma breve síntese destes aspectos pode ser lida em: "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes" In: José Emilio Burucúa (director) *Argentina. Arte, sociedad y política, Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

3 Cfr. Beatriz Sarlo, *Buenos Aires, (1920-30): una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

4 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988, (p.3).

5 Ao começar a pesquisa sobre os anos vinte – como se assinalará mais acima – partimos de uma aproximação com as problemáticas do campo artístico de Buenos Aires, tomando como senha inicial a tensão entre as propostas de vanguarda e as vigentes até estes anos. Esta primeira indagação abriu um campo de trabalho amplíssimo e disparou numerosas perguntas e linhas de investigação a serem desenvolvidas – entre as quais surge este trabalho sobre a crítica de arte – revelando zonas absolutamente esquecidas pela historiografia da arte argentina: as instituições, as formações, a crítica entre elas.

6 No trabalho de investigação apresentado ao Departamento de História da Arte da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Granada, em setembro de 1992, se expôs este primeiro momento da investigação. Foi um avanço da pesquisa em curso que teve como ponto de chegada a escritura da tese de doutorado sobre a crítica de arte.

7 O desenvolvimento destes aspectos faz parte da Parte II de minha tese sobre crítica de arte. ob.cit. Em uma sistematização inicial do corpus de textos destacados agruparam-se tematicamente segundo os seguintes traços:

- As notas que se referem a estilos do passado, estilos orientais ou expressões exóticas das artes plásticas;
- as que se referem a teorias estéticas vigentes na arte europeia;
- as que têm como objeto a crônica das exposições internacionais europeias;
- as crônicas que se remetem à participação de artistas argentinos em encontros internacionais;
- os artigos sobre arte europeia contemporânea;

ellos ha ido esgrimiendo y desde ellas ha contribuido a estructurar el gusto y el espacio artístico de Buenos Aires en los veinte.

En este sentido, el ensayo que aquí concluye (aunque difícilmente se cierra) responde a la pregunta que alguna vez se me hiciera acerca de porqué trabajar la crítica de arte del período. La respuesta creo que está en la riqueza de este tipo singular de fuentes y la posibilidad que ellas ofrecen de entrar en diferentes dimensiones de nuestro pasado artístico contribuyendo así a su recuperación y relectura.

## Notas

1 Este artículo es una síntesis de aspectos planteados en mi libro *Papeles en conflicto, arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*, Buenos Aires, FFyL-UBA, 2004

2 Estos aspectos de la investigación formaron parte de la Parte II de la tesis de doctorado *Crítica de arte condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires, 1920-30*. Universidad de Granada, 1995. Una apretada síntesis de estos aspectos puede leerse en: "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes" en: José Emilio Burucúa (director) *Argentina. Arte, sociedad y política, Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

3 Cfr. Beatriz Sarlo, *Buenos Aires, (1920-30): una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

4 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988, (p.3).

5 Al comenzar la pesquisa sobre los años veinte -como se señalara más arriba- partimos de una aproximación a las problemáticas del campo artístico de Buenos Aires, tomando como consigna inicial la tensión entre las propuestas de vanguardia y las vigentes hasta esos años. Esta primera indagación abrió un campo de trabajo amplísimo y disparó numerosas preguntas y líneas de investigación a desarrollar -entre las que surge este trabajo sobre la crítica de arte- revelando zonas absolutamente olvidadas por la historiografía del arte argentino: las instituciones, las formaciones, la crítica entre ellas.

6 En el Trabajo de Investigación presentado ante el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada en septiembre de 1992, se expuso este primer momento de la investigación. Fue un avance de la investigación en curso que tuvo como punto de llegada la escritura de la tesis de doctorado sobre la crítica de arte.

7 El desarrollo de estos aspectos forma parte de la Parte II de mi tesis sobre *Crítica de arte*, ob.cit. En una sistematización inicial del corpus de textos relevados, se agruparon temáticamente según los siguientes rasgos:

- Las notas que se refieren a estilos del pasado, estilos orientales o expresiones exóticas de las artes plásticas;
- las que se refieren a teorías estéticas vigentes en el arte europeo;
- las que tienen por objeto la crónica de las exposiciones internacionales europeas;
- las crónicas que se remiten a la participación de artistas argentinos en encuentros internacionales;
- los artículos sobre arte europeo contemporáneo;

- os que comentam as exposições locais tratando-se de Salões Oficiais ou Independentes ou de Galerias Privadas.

- Somam-se a estes textos os que pelas exposições que comentam se classificam como de coletividades “Pintura basca,” “Pintura italiana,” “Pintura inglesa,” etc.

8 “Pintura de la Pintura” In: Facio Hébecquer, G. *Sentido social del arte*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1936, (p.13)

9 ibidem, p.14

10 ibidem, p.25

11 “*La era de la naturaleza muerta*” In: ob.cit., páginas sem numeração.

12 Ibidem, p.45

13 Cfr. meu texto: “*Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti*” In: CAIA, *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995.

14 O diário *Crítica* traz páginas importantes para a recuperação do debate moderno. Entre elas é significativa a colaboração que através dos ensaios biográfico-plásticos fizera Pettoruti nas páginas de *Crítica magazin*. Sylvia Saiita (*Regueros de Tinta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998) trabalhou as relações fecundas entre a vanguarda *martinferrista* e o diário *Crítica*. Neste contexto se localizam as colaborações de Pettoruti na revista do diário: espaço recortado, dirigido a um setor mais restrito dentro do público amplo e variado que consumia *Crítica*.

15 Emilio Pettoruti, “*Piero Marusig*”, In: *Crítica magazin*, ano II, nº12, segunda-feira 31 de janeiro de 1927.

16 Emilio Pettoruti, “*Un gran escenógrafo: Enrique Prampolini*”, In: *Crítica magazin*, ano II, nº15, segunda-feira 21 de fevereiro de 1927.

17 Emilio Pettoruti, “*Un gran pintor suizo: Augusto Giacometti*”, In: *Crítica magazin*, ano II, nº 16, segunda-feira 28 de fevereiro de 1927.

18 Emilio Pettoruti, “*Fortunato Depero: el artista dinámico por excelencia*”, In: *Crítica magazin*, ano II, nº18, segunda-feira 14 de março de 1927.

19 Emilio Pettoruti, “*Juan Colacichi Caetani. Por abandonar la universidad y dedicarse al arte le cortaron la pensión*”, In: *Crítica magazin*, ano II, nº19, segunda-feira 21 de março de 1927.

- los que comentan las exposiciones locales ya se trate de Salones Oficiales o Independientes o de Galerías Privadas.
- Se suman a estos textos los que por las exposiciones que comentan se clasifican como de colectividades "Pintura vasca", "Pintura italiana", "Pintura inglesa", etc.
- 8 "Pintura de la Pintura" en: Facio Hébecquer, G. *Sentido social del arte*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1936, (p.13 y sigs.)
- 9 ibidem, p.14
- 10 ibidem, p.25
- 11 "La era de la naturaleza muerta" en: ob.cit., páginas sin numerar.
- 12 Ibidem, p.45 y sigs.
- 13 Cfr. mi texto: "Buenos aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti" en: CAIA, *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995.
- 14 El diario *Crítica* aporta páginas importantes para la recuperación del debate moderno. Entre ellas resulta significativo el aporte que a través de los ensayos biográfico-plásticos hiciera Pettoruti desde las páginas del *Crítica magazin*. Sylvia Saiita (*Regueros de Tinta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998) ha trabajado las relaciones fecundas entre la vanguardia martinfierrista y el diario *Crítica*. En este contexto se ubican las colaboraciones de Pettoruti en el *magazin* del diario: espacio recortado, dirigido a un sector más restringido dentro del público amplio y variado que consumía *Crítica*.
- Pettoruti escribió siguiendo esta misma línea de trabajo también en *El Argentino*, *Índice*, *Nosotros* y la revista *Criterio*.
- 15 Emilio Pettoruti, "Piero Marusig", en: *Crítica magazin*, año II, nº12, lunes 31 de enero de 1927.
- 16 Emilio Pettoruti, "Un gran escenógrafo: Enrique Prampolini", en: *Crítica magazin*, año II, nº15, lunes 21 de febrero de 1927.
- 17 Emilio Pettoruti, "Un gran pintor suizo: Augusto Giacometti", en: *Crítica magazin*, año II, nº 16, lunes 28 de febrero de 1927.
- 18 Emilio Pettoruti, "Fortunato Depero: el artista dinámico por excelencia", en: *Crítica magazin*, año II, nº18, lunes 14 de marzo de 1927.
- 19 Emilio Pettoruti, "Juan Colacichi Caetani. Por abandonar la universidad y dedicarse al arte le cortaron la pensión," en: *Crítica magazin*, año II, nº19, lunes 21 de marzo de 1927.