



# ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira


Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013



 Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

## **A Revista Martín Fierro e o Projeto de Arte Moderna**

Maria Lúcia Bastos Kern - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, CNPq e CBHA.

**Resumo:** A criação da revista quinzenal Martín Fierro (1924-1927), em Buenos Aires, tinha como meta estabelecer um projeto de renovação estética e de integração das atividades dispersas dos novos escritores, artistas e arquitetos para dar certa unidade ao movimento moderno a ser implantado. A comunicação tem como objetivo analisar o projeto de arte moderna, através de textos da crítica de arte, e de identidade cultural da revista.

**Palavras-Chave:** Martín Fierro, Arte Moderna e Projeto Estético.

**Résumé:** La création du magazine bimensuel Martín Fierro (1924-1927), à Buenos Aires, visait à établir un renouvellement esthétique de la conception et l'intégration des activités dispersées des nouveaux écrivains, les artistes et les architectes pour donner une unité au mouvement moderne pour être déployée. La communication vise à analyser la conception de l'art moderne, à travers des textes de critique d'art et l'identité culturelle de la revue.

**Mots-Clés:** Martín Fierro, Art Moderne et design esthétique.

## I. Introdução

Em Buenos Aires, nas primeiras décadas do século XX, foram recorrentes os debates entre intelectuais a respeito do nacionalismo, do cosmopolitismo e da arte moderna face à modernização da Argentina e às rápidas transformações sociais e culturais. Esses debates se processaram através de novos periódicos, os quais difundiam distintas concepções relativas às atividades culturais no país e às vanguardas internacionais. Muitos dos periódicos representavam ideologias de diferentes grupos de intelectuais e estratégias de intervenção política, outros estabeleceram programas com vistas à educação do público e à estruturação do campo de arte moderna em contraposição ao *status quo*. As distintas estratégias foram motivos de críticas e oposições do grupo de artistas de esquerda, oriundos do meio operário, que defendiam a arte com função social efetiva. Foi neste cenário de múltiplas concepções e divergências que os artistas que estudaram na Europa encontraram em seu país, quando retornaram, fato que os estimulou a atuarem como protagonistas para consolidação da arte moderna e o estabelecimento de estratégias para a sua divulgação e formação de público.

Desde os festejos do Centenário da Independência (1910)<sup>1</sup> e as mudanças sociais, econômicas e culturais, decorrentes dos processos de imigração e modernização da Argentina, a cidade de Buenos Aires, centro da expansão cultural, tornou-se cosmopolita e o nacionalismo se acentuou,

---

<sup>1</sup> Durante os festejos da independência política foi organizada uma grande Exposição Internacional de Arte, da qual participaram dezoito nações. A França remeteu 480 obras de artistas do Impressionismo, Simbolismo e de movimentos do início do século XX. A Espanha compareceu com 300 obras de artistas nacionalistas e do Modernismo.

sobretudo, entre os líderes políticos e intelectuais originários do meio rural. O otimismo resultante das previsões de progresso não perdurou muito, diante do impacto imigratório e dos conflitos sociais e políticos resultantes.<sup>2</sup> Os intelectuais, formados pelas convicções do Simbolismo, espiritualismo e Modernismo estimularam o debate ideológico e exerceram cargos importantes junto às instituições oficiais e ao campo erudito.<sup>3</sup>

Em Buenos Aires, o ambiente artístico era dominado por obras presas à temática nacional, as quais exaltavam a paisagem do pampa e o tipo social do gaúcho em suas atividades campeiras, como se pode verificar nas pinturas de Carlos Ripamonte, Cesáreo Quirós e Fernando Fader.<sup>4</sup> Nos anos de 1910 e 20, as instituições de arte oficiais também estimulavam as representações visuais vinculadas aos signos nacionais e a tradição narrativa como processo de resistência à modernidade.

---

<sup>2</sup> A crise ampliou com os conflitos sociais liderados pelas organizações operárias, formadas em grande parte por imigrantes, anarquistas e socialistas, que reivindicavam maior participação política nas decisões nacionais e melhores condições de trabalho. Ver BARBERO, M. I.; DEVOTO, F. Los nacionalistas (1910-1938). Buenos Aires: CEAL, 1983. p.16-17.

<sup>3</sup> Dentre os escritores destacavam-se: Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones e Manuel Gálvez. O primeiro foi reitor da Universidade de Buenos Aires (1926-30), durante o governo de Hypólito Yrigoyen. Lugones, de família de grandes proprietários rurais, defendeu inicialmente ideias socialistas e escrevia no jornal *La Vanguardia*. Ao absorver as concepções espirituais de Ruben Dario, começou a remeter matérias para o jornal *La Nación* e assumiu a defesa de valores conservadores. Recebeu prêmios literários (1926), e presidiu a Sociedade Argentina de Escritores (1928). Manuel Gálvez foi membro da Academia Argentina de Letras, da Real Academia de Espanha (1928) e indicado três vezes para o Prêmio Nobel de Literatura, em 1933, 1934 e 1951.

<sup>4</sup> A presença do nacionalismo na arte e nos debates entre os intelectuais foi, em geral, decorrente do temor de desintegração social resultante do processo de modernização, da entrada de grande contingente de imigrantes europeus, de 1891 a 1914, e do consequente crescimento da população e do espaço urbano. Os estrangeiros ao buscarem a igualdade e a inserção social, fizeram uma série de reivindicações políticas e greves, que geraram frequentes conflitos sociais. Essas tensões ideológicas e estéticas também se fizeram presentes no campo de arte.

Na literatura, alguns escritores se apoiavam no espiritualismo e Modernismo de Ruben Dario; e nas artes havia remanescentes do simbolismo e do Impressionismo francês, sendo que o último estava presente também nas obras de alguns artistas nacionalistas.<sup>5</sup>

O crescimento econômico propiciou o aumento de bolsistas no exterior, nos anos de 1910 e 20, que se dirigiram, principalmente, à Itália e à França, e em menor número à Espanha e Alemanha. Os contatos dos artistas com as inovações plásticas europeias permitiram a absorção de distintas concepções artísticas e, conseqüentemente, tensões no interior do campo de arte.

Dentre as inúmeras iniciativas em prol da institucionalização de práticas artísticas inovadoras, foi criada por um grupo de escritores e artistas a revista quinzenal *Martín Fierro* (MF, 1924-1927),<sup>6</sup> cujo nome fazia alusão à obra literária de Hernández (1872). O grupo tinha como meta estabelecer um projeto de renovação estética e de integração das atividades dispersas dos novos escritores, artistas e arquitetos para dar certa unidade ao movimento moderno a ser implantado. Os colaboradores, oriundos inicialmente do *Ultraísmo*,<sup>7</sup> assumiram a função

---

<sup>5</sup> O campo de arte na Argentina encontrava-se no início do século estruturado em instituições do Estado: o Museu (1895), a Academia (1905) e o Salão Nacional de Belas Artes (1911), comprometidas com o estímulo à arte argentina.

<sup>6</sup> A revista foi criada por Evar Méndez, que convidou para a redação Oliverio Girondo, Luiz Franco, Ernesto Palácio, Pablo Rojas Pax. Colaboraram ainda Jorge L. Borges, Alberto Prebisch, Sergio Piñero, dentre outros. A revista termina em 1927 nos números 44 e 45, por razões políticas. A direção não aceita fazer campanha para candidato à presidência da Argentina.

<sup>7</sup> O *Ultraísmo* se constituiu como primeiro movimento literário e artístico de vanguarda na Espanha, que se opunha aos regionalismos e nacionalismos. Foi criado em Sevilha em 1919 e se difundiu no ano seguinte em Madri, a partir de vertentes distintas: uma apoiada no Expressionismo alemão do pós-guerra, e outras no Futurismo italiano, no Creacionismo e no Construtivismo da poesia francesa. Ultra significava o sentido

de militar em prol das novas práticas artísticas e difundi-las ao público.<sup>8</sup> No manifesto publicado no quarto número da revista, eles reagiram “frente à ridícula necessidade de fundamentar nosso nacionalismo intelectual, inflando valores falsos (...)”, salientaram que estavam diante de “uma Nova Sensibilidade” e que deveriam “descobrir novos meios e formas de expressão”.<sup>9</sup>

O grupo de *MF* revisou a tradição cultural nacional e debateu o cosmopolitismo, para construir a nova identidade circunscrita ao meio urbano. Os seus mentores buscaram promover a unidade diante da diversidade étnica e cultural, que compunha a moderna sociedade argentina, na tentativa de solucionar os conflitos sociais gerados pelo intenso fluxo de imigração europeia e de diversificadas práticas culturais. A *argentinidade*, defendida por Evar Méndez, diretor da revista, foi definida na cidade, pois, para ele, ela congregava a “síntese do país”, isto é, da cultura nacional e da modernidade.

O espaço urbano constituía-se no *locus* de constantes transformações, num ritmo acelerado, que estimulava os artistas às novas percepções e experimentações poéticas. Foi nesse espaço em ebulição que a crítica de arte de *MF* e de outros periódicos de vanguarda, dos anos de 1920,

---

dinâmico que deveria identificar a nova arte. A revista *Ultra* era o espaço no qual os artistas produziam suas experiências, buscando a renovação, sem fins unitários. As formas esquematizadas e construídas eram trabalhadas na poesia e nas artes visuais com o fim de atingir a sua pureza. Jorge e Norah Borges introduziram na Espanha a lírica expressionista, após estadia na Suíça (1914-18) e, depois, em Buenos Aires. KERN, Maria Lúcia Bastos. *Arte argentina. Tradição e modernidade*. Porto Alegre: Edipucrs, 1996. p. 125-139.

<sup>8</sup> MASIELLO, Francine. *Lenguage e ideologia*. Buenos Aires: Hachette, 1986. p. 62-71. Nos anos de 1920, apareceram em Buenos Aires revistas literárias e artísticas de teor moderno, como por exemplo, *Prisma*, revista mural, e *Proa*, que difundiram o *Ultraísmo*.

<sup>9</sup> *Martín Fierro* 4, 15 mayo de 1924. p. 1.

exerceu a função de analisar a modernização de Buenos Aires e de informar ao público as inovações em curso na Europa e de seus propósitos. Para tal, eram incorporadas ao texto as fotografias das cidades, da arquitetura racional, de máquinas e das novas tecnologias, além das reproduções de obras de arte modernas europeias. Segundo Evar Méndez, a carência de informações era tão grave, que condicionou os editores da revista a reproduzirem pinturas de artistas franceses e dos novos artistas argentinos.<sup>10</sup>

O grupo de *MF* propôs um programa para transformar o circuito tradicional de consagração do artista, visando criar outras estratégias de acesso para os jovens, através de concursos e premiações. A revista apoiou os artistas que foram estudar na Europa, tais como: Emilio Pettoruti, Hector Basaldúa, Aquiles Badi, Horacio Butler, Alfredo Bigatti, dentre outros. Eles absorveram os aspectos construtivos da nova arte, nos quais o desenho ordenado exercia o controle da expressão subjetiva. A noção de construção dominava os discursos estéticos e políticos europeus do após primeira guerra, como mecanismo para a renovação pautada na tradição, e para o estabelecimento da ordem depois de um momento de *caos*. Esta noção também estava presente no *Ultraísmo* e dominou os discursos dos críticos de arte argentinos e franceses em *MF*.

Os críticos de arte argentinos, Alberto Prebisch e Ernesto Vautier, informavam o leitor sobre as inovações e analisavam a arte local; e os franceses faziam considerações a respeito dos eventos em Paris e das obras

---

<sup>10</sup> ALCALÁ, M.; SCHWARTZ, J. *Vanguardas argentinas anos 20*. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 193.



que estavam sendo expostas. Nessas ocasiões, eles não eram persuasivos como os argentinos, mas apresentavam as suas visões teóricas sobre os fenômenos artísticos que estavam em processo e enfatizavam a retomada da arte do passado.

Os críticos de arte argentinos se mostravam permeáveis às teorias difundidas na revista *L'Esprit Nouveau* (1920-25), e os estrangeiros que colaboravam com *MF* não se distanciavam de suas concepções estéticas conectadas, em geral, com o *Retour à L'Ordre*. A composição da arte, cujas formas deveriam ser construídas pela geometria, também estava presente na poesia de *MF*. “Construímos, de acordo com as necessidades arquitetônicas de um poema”.<sup>11</sup> Tanto no manifesto desse periódico, como nos textos da crítica de arte observa-se a grande exaltação à máquina e à tecnologia, como signos da modernidade, que melhor revelavam o progresso e o anacronismo da arte oficial argentina.

Dentre os críticos estrangeiros pode-se salientar Maurice Raynal, que escrevia também para a revista *L'Esprit Nouveau*; André Lhote, militante do *Retour à L'Ordre* e mestre de muitos dos artistas argentinos; Waldemar George, crítico de arte que se dizia independente e que colocava em xeque a obra de Picasso e promovia outros modernos; André Salmon, companheiro de Picasso no *Bateau Lavoir* (1905), mas que em dezembro de 1919 começa a exaltar a “ordem clássica”; e Marcelle Auclair.<sup>12</sup> Eles constituíam a

<sup>11</sup> BORGES, J. L. et alii. *Boedo y Florida*. Buenos Aires, CEAL, 1980, p. 19.

<sup>12</sup> Marcelle Auclair foi nomeada por Sergio Piñero, como correspondente da revista em Paris. Ela viveu uma temporada no Chile e ficou surpresa com as mudanças da arte na França.

geração que procurou revisar os primeiros movimentos de vanguarda e que estabeleceram, juntamente, com os artistas as sínteses ordenadas que permeavam os discursos teóricos e plásticos dos anos de 1920.

Maurice Raynal foi apresentado em *MF* como o crítico de arte que se dedicou a controlar o Cubismo em suas relações com a tradição e a estética.<sup>13</sup> No artigo “Del Impressionismo al Cubismo” ele analisou as transformações que ocorriam na pintura e salientou a decadência do primeiro devido à perda de “contato com a disciplina arquitetural dos antigos”.<sup>14</sup> Discorreu sobre a importância de Cézanne e Seurat para a retomada da “harmonia arquitetural”, detendo-se no Cubismo para referir-se aos “procedimentos da nova escola que tenderam a construir conjuntos homogêneos” e a “uma arquitetura na qual o culto da construção e da linha, fariam do quadro (...) um objeto de construção impecável provido de um estilo”.<sup>15</sup> Para o crítico francês, “o Cubismo era antes de tudo um verdadeiro retorno à sobriedade das linhas e cores”.<sup>16</sup> Raynal referia-se não ao Cubismo, mas à pintura pós-cubista inserida no processo de *retour à l'ordre*. Ele identificava o Cubismo com a escola e a previsibilidade de um estilo, sem os excessos de individualismos. O autor, igualmente como André Salmon (1920), destacou a importância da obra de Seurat, por ter sido “o primeiro a construir e a compor”.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> *Martín Fierro* 29/30, 8 junho 1926, s.p.

<sup>14</sup> *Martín Fierro* 29/30, 8 junho 1926, s.p.

<sup>15</sup> *Martín Fierro* 29/30, 8 junho 1926, s.p.

<sup>16</sup> *Martín Fierro* 29/30, 8 junho 1926, s.p.

<sup>17</sup> *Martín Fierro*, 29/30, 8 junho 1926, s.p.

André Lhote escreveu sobre a obra de Seurat, na revista *Valori Plastici*, em 1922, quando conceituou o sentido de construção em pintura e concluiu que o artista francês construiu, “sem renunciar” à “modulação”, a partir de “formas também despojadas, depuradas”.<sup>18</sup> Cézanne e Seurat representavam, nesse momento, os artistas que impuseram a ordem após a “degeneração dos Impressionistas” e que pesquisaram a tradição clássica, principalmente, francesa.

Maurice Raynal, no entanto, não deixou de situar as mudanças que ocorreram na pintura (1908-1914), como o “retorno à análise dos planos, dos volumes e até um conceito mais pictórico”.<sup>19</sup> Ele enfatizou “a emoção particular que provoca os cânones plásticos referidos em forma geométrica”.<sup>20</sup> Raynal acrescentou que a retrospectiva dos Independentes mostrou que “o Cubismo (...) obedece rigorosamente aos verdadeiros princípios da tradição (...) como são os cânones plásticos, as regras da composição, os efeitos das oposições, em uma palavra, de todas as disposições técnicas em virtude das quais os mestres adquiriram sua reputação”.<sup>21</sup> O argumento conclusivo do artigo foi no sentido de sublinhar os princípios que constituíam o “cubismo francês”, de Lhote, e as imagens das pinturas deste artista, de Seurat, Vlaminck, Picasso, Chagall, as quais mantinham a aparência da realidade visível.

---

<sup>18</sup> LHOTE, A. “Georges Seurat”. VALORI PLASTICI, Roma, 1922, p. 8.

<sup>19</sup> *Martín Fierro*, 29/30, 8 junho 1926, s.p.

<sup>20</sup> *Martín Fierro*, 29/30, 8 junho 1926, s.p.

<sup>21</sup> *Martín Fierro*, 29/30, 8 junho 1926, s.p.

André Lhote remeteu para MF um artigo a respeito da obra de Maria Blanchard, destacando as formas geométricas e construídas.<sup>22</sup> Para ele, a artista conseguia conciliar a austeridade do desenho com a ingenuidade, sobretudo, na obra *La Comulgante* (1916-19).<sup>23</sup> A pintura de Blanchard aliava a disciplina e a ordem intelectual à espiritualidade. O autor era conhecido como o pintor arquiteto, pela constância da forma geométrica construída e das leis clássicas. Em geral, seus textos eram dogmáticos e persuasivos, mas nesse artigo o crítico expôs suas ideias de forma moderada.<sup>24</sup>

André Salmon, no artigo “Figari em Paris” analisou as obras da segunda exposição do artista uruguaio, e as relacionou com os pressupostos teóricos caros a Lhote. Na sua acepção o pintor não tinha em vista copiar as aparências do mundo visível, mas criar a partir da pesquisa formal.<sup>25</sup> Entretanto, deve-se sublinhar que Figari não era adepto do desenho rígido geométrico, nem do *beau métier*. A sua pintura era densa, pastosa e deixava à vista as pincelas e os gestos do artista. O uruguaio se dizia moderno, porém conectado com as

<sup>22</sup> *Martin Fierro*, 41, 28 maio 1927, s.p.

<sup>23</sup> Óleo s/tela, 154 x 114 cm. Museu Reina Sofia, Madri. A artista praticava pintura cubista, mas nessa época ela retomou a figuração, o *beau métier* e a ordem.

<sup>24</sup> *Martin Fierro*, 38, 26 fevereiro 1927, s.p. Waldemar George, crítico nos anos de 1920 do periódico *L'Amour de L'Art*, como representante do pensamento modernista, enviou para MF um artigo sobre o monumento equestre em homenagem ao General Alvear, que Antoine Bourdelle fez sob encomenda para o governo argentino. George comparou o conjunto escultórico ao “Colleone” de Verrochio, em que destacou a unidade e harmonia que Bourdelle apresentou na “composição, ampla, rítmica, racional e sempre resplandecente de força”.

<sup>25</sup> *Martin Fierro*, 26, 29 dezembro 1925, s.p. “Figari não havia contado com aquele eterno conflito tão graciosamente caracterizado por nosso André Lhote o conflito da Senhora Natureza e da Senhora Pintura (...). Figari (...) criou a possibilidade de pedir às cores (...); um meio de traduzir com tanta rapidez (...). Senhora Pintura impôs suas leis ao intelectual muito (...) sensível”.

tradições culturais de seu país, presentes nos temas representados.

É interessante observar certa concordância entre os discursos da crítica de arte e as recorrentes questões relativas à construção formal, à depuração e à ordenação compositiva. Estas questões eram analisadas em distintas obras contemporâneas e revelavam a concepção de modernidade, pautada na revisão de certos mestres do passado e de apropriações das vanguardas, porém preservando a disciplina do desenho e a ordem. Ao mesmo tempo, percebe-se que não eram mencionados na revista certos movimentos, como as Abstrações, o Dadaísmo, o Surrealismo e o Expressionismo alemão

Marcelle Auclair observou este fenômeno, quando analisou o campo de arte na França dividido entre modernistas que não queriam transgredir e provocar rupturas, produzindo assim obras de menor importância; e os movimentos como o Surrealismo e o Abstracionismo, que eram em geral condenados pelas instituições oficiais ao questionarem os seus fundamentos convencionais de arte.

Ela foi apresentada na revista *MF*, como escritora e crítica de arte francesa que residiu muitos anos no Chile, mas que ao retornar ao seu país (1923), percebeu as mudanças artísticas e começou a colaborar para *La Nouvelle Revue Française*, entre outras publicações europeias e latino-americanas. Auclair foi convidada a enviar matérias com certa regularidade, para informar

os argentinos a respeito dos movimentos artísticos na França.

A recorrência aos valores plásticos, oriundos da tradição, denotavam a identidade da crítica de arte com o *retour à l'ordre* ou “cubismo francês” e as ideias que norteavam a revista *L'Esprit Nouveau*, cujos métodos de criação artística, fundamentavam-se em pressupostos teóricos e normativos da tradição clássica e da releitura da história da arte francesa, que permitiram qualificar artistas como Chardin, Cézanne e Seurat; e sacrificar todos aqueles que não se coadunavam com suas convicções.

As concepções de arte moderna exportadas pela França, nos anos de 1920, apresentavam-se estruturadas nos valores expostos pela crítica de arte em *MF*. Esses também se identificavam, em parte, com o pensamento de Alberto Prebisch e Ernesto Vautier, críticos de arte argentinos, que imbuídos pelas ideias de *L'Esprit Nouveau* procuravam informar e formar o público a respeito de uma visão parcial da modernidade.

Oliverio Gironde, redator de *MF*, em suas memórias a respeito do periódico comentou que havia um contraste entre a multiplicidade literária em relação à “nítida firmeza de sua orientação em Artes Plásticas” e Arquitetura, sob controle dos dois críticos e arquitetos, cujas ideias se baseavam no pensamento de Le Corbusier.<sup>26</sup> A arte alemã era praticamente ignorada, exceto num artigo de

---

<sup>26</sup> *El periodico Martin Fierro*. Buenos Aires, 1949. p. 47, 50. Os textos sobre artes e arquitetura eram, em geral, de autoria, de Prebisch e Vautier. Le Corbusier colaborou com a revista, com o texto: *Por una arquitectura*.

Sandro Piantanida, que acreditava que ela retrocedeu motivada pelo “misticismo”, pelo “fantástico” e pelo “grotesco religioso”. Ele ainda sublinhou que essa expressão artística se distanciava do espírito latino, porém sem justificar.<sup>27</sup> Ao analisar a situação da arte italiana contemporânea, o crítico observou que “Em meio ao caos (...) a Itália salvou o tradicional espírito clássico (...) inerente à natureza do artista”, à sua visão de mundo e ao “equilíbrio entre a faculdade de comover-se e a faculdade de (...) expressar”.<sup>28</sup>

As ideias emitidas pelo crítico de arte evidenciam a sua aceção de arte moderna, atrelada à ordem clássica e ao controle da subjetividade. Essas concepções não eram neutras e revelam o apego às tradições como estratégia de controle da modernidade, comuns também no Novecentismo italiano.

Beatriz Sarlo observou a desatenção dos dirigentes de *MF* às vanguardas europeias mais radicais, e afirmou que isto se devia à adesão dos membros ao “Cubismo francês” e ao *Ultraísmo*. Para ela, o teor nacionalista e, ao mesmo tempo, cosmopolita da revista permitiu certa heterogeneidade da produção literária e a ausência de ação iconoclasta.<sup>29</sup> No entanto, deve-se salientar que o nacionalismo não era estimulado pela crítica de arte argentina em *MF*, mas que o resgate da

---

<sup>27</sup> PIANTANIDA, S. Descubrimiento del Cubismo II. In: *Martín Fierro*, 24 janeiro 1925. s/p.

<sup>28</sup> PIANTANIDA, S. Descubrimiento del Cubismo II. Opus Cit., s/p.

<sup>29</sup> 25 SARLO, B. et alii. *Ensayos Argentinos*. Buenos Aires, CEAL, 1983. p. 165-6. Mesmo a literatura surrealista era pouco difundida em *MF*. A autora citou apenas um artigo sobre Soupault que foi enviado por Jean Prevost e que Marinetti foi muito homenageado pela revista, quando esteve em Buenos Aires.

memória nacional estava presente em alguns discursos dos críticos franceses.

O grupo de escritores e artistas parece aceitar as novas acepções de arte moderna, ao convidarem os colaboradores para a revista e conviverem, em Buenos Aires, com o campo intelectual permeado pelos nacionalismos e pela forte política de manutenção das tradições rurais. Neste momento, a ascendência cultural francesa era acentuada entre os intelectuais e artistas argentinos. Entretanto, os últimos não se restringiram apenas aos modelos franceses, mas buscaram na arte italiana subsídios para a criação de novas poéticas.

*MF* procurou construir as novas poéticas apoiadas no espaço urbano e com a meta de pensar a nação e integrar as distintas etnias que compunham o território argentino, diante das tensões sociais geradas pela intensa imigração europeia e por grupos radicais. A criação da nova identidade e a revisão do nacional, somados ao próprio cenário artístico local e internacional, condicionaram a possibilidade de consagração, na década de 1920, de movimentos de vanguarda mais arrojados. Os artistas que se lançavam nesses movimentos enfrentavam resistências, como foi o caso de Xul Solar, que colaborou com a revista, mas nunca foi motivo de texto com maior análise e aceitação de sua obra.