



# Crítica de Arte en la década del veinte. Los textos crítico de Julio E. Payró (1923-1930)

Autor:

Diana B. Wechsler

Revista:

Estudios e investigaciones

1991, 4, 37-52



Artículo



# **CRITICA DE ARTE EN LA DECADA DEL VEINTE (\*) LOS TEXTOS CRITICOS DE JULIO E.PAYRO (1924-1930)**

**DIANA B. WECHSLER**

## **Ubicación del tema**

**Analizar e interpretar la crítica de arte de un período es situarse en un lugar diferente desde donde escribir la Historia del arte. Diferente porque supone una mirada desde los textos y no directamente a partir de las obras. Se trata de iniciar una historia de la crítica de arte en la Argentina e inferir ciertos aspectos: la circulación de categorías estéticas en nuestro medio, la instauración de categorías historiográficas que coadyuvan en lo que será nuestra Historia del arte, la determinación de lo que constituyera el gusto medio de entonces.**

**Una historia desde la crítica permite ver la recepción que hace el crítico de la obra y lo que transmite al público. Como contraparte, la lectura de la crítica muestra una normativa que podría insidiar en el artista plástico.**

**La hipótesis que sostiene esta investigación sobre la crítica en la década del veinte, otorga a sus textos la responsabilidad de formar el gusto medio o contribuir efectivamente en ese proceso. También se hace responsable a la crítica de hacer un aporte significativo en el proceso de formación de un imaginario (1) de lo nacional por un lado y de un imaginario de lo nuevo por otro. Es responsable, finalmente, de la distribución social de la producción artística y la consagración de tendencias.**

**Las preguntas que conducen el trabajo (quién/quienes escriben la crítica, desde dónde, para quienes, con qué objetivos y qué selección hacen de la realidad plástica, etc) son variadas pero convergentes, colaboran en la tarea de desentrañar de la crítica los aspectos buscados.**

**La investigación se instala disciplinariamente entre la Historia del arte, la Sociología de la cultura, la Historia cultural y la Historia de las ideas.**

## **De crítica y críticos**

**La crítica, producción intelectual social e ideológicamente condicionada, articula los diferentes elementos del campo artístico. Se la puede pensar como una práctica que favorece la apropiación de bienes simbólicos produciendo usos y significaciones diferenciados. La crítica está dentro de lo que se define como "objetos impresos" (2)**

que comunican por medio de la escritura y de la imagen, pueden ser portadores de nuevos modos de pensar, de recepción y de relación con el medio, o pueden sostener pensamientos, modos de recepción y relación tradicionales. Crítica, mediadora entre los objetos simbólicos y los receptores. Mediación limitada y condicionada históricamente. Por lo tanto, se tiene en cuenta la relación entre los discursos y la posición de quien los emite, así como la relación entre estos mismos discursos y la posición de quien los recibe.

El período elegido (1920-30) está signado por la tensión entre lo retardatario, lo residual y lo emergente. Tradición e innovación, signos de reproducción y quiebre del continuismo en los textos de la crítica, vidriera de la estructura del campo artístico de los años veinte. La crítica, engranaje dentro del proceso de producción y reproducción cultural (3). El tema de la reproducción cultural involucra al análisis del texto de la crítica, la consideración de la selección que hace el crítico y junto a ella la “versión selectiva” (4) que propone el medio en el que la crítica aparece.

En cuanto al crítico, es difícil determinar con precisión su *status* real. Su reconstrucción se hace posible a través de los comentarios que ellos mismos realizan acerca de su propia práctica. Por lo tanto, en principio se considera al crítico como “productor cultural” (5) y actor en el proceso de construcción cultural.

Diarios y revistas son el lugar de la crítica y las notas de arte (6). En el período elegido La Nación, La Prensa, La Epoca, El Diario, Crítica son los diarios consultados; Nosotros, Inicial, Proa, Martín Fierro, Nativa, Claridad, Campana de Palo, Plus Ultra, Augusta, las revistas.

Los diarios ofrecen dos espacios para el arte: el cuerpo y el suplemento cultural del domingo. En el primer caso la frecuencia de aparición es bastante irregular. En el segundo, la presencia de notas escritas o notas gráficas (8) es infaltable. Las revistas consultadas, por su mayor especificidad, presentan notas y críticas sobre arte en casi todos los números.

Los críticos suelen firmar sus notas cuando aparecen en los suplementos y en las revistas, actitud menos frecuente cuando se trata de textos que se incorporan al cuerpo del diario donde las críticas de arte suelen confundirse en la trama gris con el resto de las notas. Los encargados de las secciones de arte en diarios y revistas suelen repetirse. José León Pagano, Julio E. Payró, Camille Mauclair, Luis Araquistain, Elef Teriade, son los que con más frecuencia firman los artículos referidos a artes plásticas en La Nación. En La Prensa lo hacen Atilio Chiappori y Cupertino del Campo. En El Diario, José María Lozano Mouján. En La Epoca, Fernán Félix de Amador, Eiriz Maglione y Armando Maffei. En las revistas circulan los mismos nombres y se incorporan otros, algunos corresponsales extranjeros y los colaboradores locales. (9).

Los textos sobre arte, que se relevaron en los medios citados, dan lugar a variados cortes y entrecruzamientos. Se los puede ordenar y analizar a partir de los conceptos que se utilizan con mayor frecuencia, de los temas que eligen, de las

versiones selectivas y la normativa que sugieren, también las reflexiones que plantean sobre la práctica del crítico o en relación a las instituciones del campo artístico. Es posible hacer un análisis por autores, sin dejar de considerar la interacción de la producción del autor elegido con el resto de los textos en circulación. Inclusive las posibles lecturas que se realizaran en la época y que hubieran condicionado las diferentes apropiaciones estéticas de los críticos respecto del entorno contemporáneo. En esta encrucijada se sitúa la investigación sobre los textos críticos de Julio E. Payró.

## Los textos críticos de J.E. Payró (1924-30)

**“El nombre de autor es un nombre propio (...) No es posible hacer del nombre propio, evidentemente, una referencia pura y simple. El nombre propio (y el nombre de autor igualmente) no sólo tiene funciones indicadoras. Es más que una indicación, un gesto, un dedo apuntando hacia alguien: en cierta medida, es el equivalente de una descripción.”**

**Michel Foucault  
¿Qué es un autor?**

Payró se presenta en nuestro medio en 1924 como corresponsal de artes plásticas de La Nación. El Suplemento Lecturas e Ilustración de los domingos es su lugar de publicación, manteniendo una frecuencia de uno a tres artículos por mes, durante 1924-1926. A partir de 1927, ya en Buenos Aires, su participación se reduce a colaboraciones más esporádicas y a un artículo ensayístico sobre el arte contemporáneo que publica en la revista Nosotros en 1928 (10).

Si bien la mayor parte de sus artículos pueden ser leídos como críticas de arte a exposiciones contemporáneas, desde la perspectiva del público al que estaban dirigidos, pueden pensarse más bien como pequeños -o no tanto- ensayos sobre pintores o grupos europeos o belgas en particular. Los textos no siempre estaban acompañados de imágenes y aunque así fuera, la versión que de una obra puede dar una foto de diario es bastante pobre. Para el lector porteño, los textos de Payró se convierten en discursos sobre imágenes ausentes, desconocidas. Sus reflexiones entran en diálogo y debate con otros textos como los de Mauclair (con quien comparte el suplemento) o el resto de críticas y ensayos sobre arte que circulan por Buenos Aires. Payró imagina lectores que están en posesión de una información visual más amplia de la que en realidad tenía el lector e inclusive el coleccionista o el aficionado a las artes plásticas en Buenos Aires (11). Resulta difícil pensar, entonces, al lector de La Nación articulando eficazmente las notas de Payró con las imágenes a las que hace referencia.

**Ensayo-críticas, críticas-ensayo que recorren la pintura moderna belga, rastreando sus antecedentes próximos, sus referentes históricos y las contaminaciones que registran de fuentes no flamencas, en especial parisinas.**

**Es preciso indagar los textos con el fin de organizarlos teniendo en cuenta la manera en que estructuran sus significados y tratando de registrar el efecto que intentan producir en el lector. Una tipología de la crítica, que considere sus métodos, será útil para determinar cuál es en el que se funda Payró.**

**La estructura de las notas varía según la perspectiva del autor. Se presentan dos modos diferenciados: la crítica que parte del autor para indagar la obra (12) y la que parte directamente de la obra. Centrar la atención en el autor da por resultado distintas variantes de lo biográfico. Unas siguen la forma tradicional del género: formación del pintor, trayectoria, etapas productivas. Otras se organizan bajo la forma de comentarios sobre los estados emocionales del artista entendidos como génesis de su producción. Proclamar que “un artista no puede ser juzgado sino a través de su obra” (13) lleva a analizar lo temático, lo formal -procurando determinar los elementos constitutivos del lenguaje plástico de la obra- y lo estilístico buscando cuál es la tendencia dominante en el conjunto analizado.**

**Los textos de Payró se sitúan en el lugar de la intersección entre ambas posturas. En algunos casos inicia el artículo desde los datos del autor para llegar luego a la obra y desmenuzarla analíticamente, en otros hace lo contrario. En ninguno de sus artículos falta una semblanza biográfica del autor, ni una rigurosa descripción de las obras, en razón del criterio de que con la crítica se está formando opinión. Señalar la presencia de lo histórico como referente y a la vez instancia legitimadora de la producción analizada, completa la descripción de su forma de estructurar la crítica (14).**

**A lo largo de sus trabajos sostiene y desarrolla conceptos que son parte de sus recursos analíticos. Entre ellos: la idea de evolución; la presencia de “leyes eternas de acción y reacción” que rigen el devenir histórico del arte; el concepto de artista como “vidente” de su época a la vez que mediador entre los demás hombres y el mundo; el medio geográfico y cultural como determinante de la producción artística; sostiene el concepto de arte como emoción, sensibilidad y elevación, original y único, y se opone, al hablar de arte moderno, a la idea de arte como mimesis. Plantea la figura del crítico como la de un “intérprete”, como un “elemento que sirva de vínculo entre el individuo receptivo y el comunicativo” (15).**

**Conceptos que están presentes en el horizonte cultural de los intelectuales de la época, horizonte donde permanecen resabios de evolucionismo (16) y determinismo positivistas. Junto a estos elementos de un eclecticismo estético, fruto del debate entre la concepción de una relación sensible con las obras y de una mediación científica en el sentido de Rancke, por ejemplo.**

**Las categorías con que analiza formalmente las obras proceden de un manejo**

preciso de las reglas de la composición, valorando y calificando los elementos plásticos, en sí mismos y en su conjunto (17).

## “Lo moderno” en los textos de Payró

“El artista de hoy está muy lejos de negar el arte del pasado. No cabe duda de que en pocas épocas el artista ha sido tan cultivado, tan deseoso de conocer su terreno como en la nuestra. Frecuenta los museos, conoce y compara a los maestros, a las escuelas. No abriga tampoco el vanidoso deseo de *hacer algo nuevo*; tiene a menudo sus maestros preferidos, con quien sueña, a quienes trata de seguir, pero una fuerza irresistible le impulsa a expresarse de otro modo. ¿No ha cambiado todo el mundo moderno? ¿No vivimos, no pensamos, no hablamos de distinta manera que en tiempos de Miguel Angel, o de Poussin, o -acercándonos más- de Whistler? Somos mas finos, mas sensibles, mas instruidos, mas débiles también, sin duda alguna. Entre nosotros, por lo menos entre los intelectuales, ya no se encuentran los formidables temperamentos de antaño, así como la armadura de un Bayardo o un Gattamelata resultaría demasiado grande para nuestro cuerpo. En compensación, el pueblo suele darnos, todavía, temperamentos ardientes, robustos y de él proceden ejemplares de artistas toscos pero impresionantes, llenos de savia, quienes, a causa precisamente de esa falta de cultura ancestral que les ha permitido conservar íntegras sus fuerzas, llegan a excesos criticables, pero que mañana, domados por la experiencia propia, darán los robustos frutos de la madurez. Y, si por desgracia no llegan a la tan deseada perfección, habrán dado impulsos, habrán hecho descubrimientos preciosos que sabrá aprovechar algún artista menos fuerte quizás pero mejor equilibrado: este último será el Maestro de mañana.”

J.E. Payró, Ensayo sobre las tendencias de las Artes Plásticas Modernas. Bs.As., Nosotros, V.1928 (p49)

Payró recibe el impacto de la modernidad y ensaya respuestas en las que se

observa la adhesión al cambio en tanto se presente en forma medida, sin excesos.

La obra crítica de Payró del período 1924-30 constituye una unidad establecida por la presencia de núcleos temáticos comunes a cada una de sus notas. La diversidad de temas no hace sino confirmar la convergencia de los trabajos hacia problemas que se identifican como claves del debate en el campo de las artes plásticas de entonces.

La definición de lo moderno, referido a las artes plásticas, aparece como el problema central a definir y precisar. A la par se tematizan otras categorías artísticas que están encuadradas en el marco del problema de lo moderno.

El concepto de lo moderno va constituyéndose a medida que se suceden los artículos: independencia, libertad, audacia, combate contra lo anterior, elección e imposición de nuevos lenguajes, de nuevos signos de representación, vanguardia, avanzada. Lo moderno, lo nuevo, lo contemporáneo son categorías que funcionan como sinónimos en el discurso de Payró.

Su propuesta historiográfica regida por la concepción de una evolución histórica de contrastes, lo lleva a estructurar pasado y presente según el mismo principio planteando analogías, creando una cadena de acción y reacción que articula la "pintura moderna" con el Renacimiento.

[...] "la escuela moderna se opone violentamente al impresionismo, como fue el caso de ayer y de antes de ayer: impresionistas contra realistas, realistas contra románticos, románticos contra neo-clásicos, neo-clásicos contra los pintores galantes del Siglo XVIII [...]" (18)

Construye una historia del arte que evoluciona hacia las "formas puras", desligándose progresivamente de las obligaciones con la representación realista. El punto de llegada de estas búsquedas es la pintura moderna.

[...] "trata de llegar (la pintura moderna) a ese refugio superior de la vida de dos maneras: colocando al arte en el plano de la fantasía pura (Dufy, los futuristas, los expresionistas) o en el plano de la abstracción pura (Lothe, los cubistas, los surrealistas). Entre estos dos métodos, opuestos en sí mismos, pero que persiguen igual fin, el irrealismo -si quereis- hay infinidad de matices que responden al temperamento individual de cada artista.[...] un arte basado así sobre un anhelo de elevación por medios extra-reales, debe sorprender forzosamente: es nuevo, trastorna todas las ideas bien o mal adquiridas durante siglos en que la pintura fue el único

medio de imitación de las formas reales, y se ajustó a ellas  
[...] fuera de sus otras funciones más elevadas” (19)

El movimiento moderno liberó al arte de sus ataduras con la mimesis, señala Payró. Conquista que tiene su momento clave en el impresionismo. Evalúa los logros del impresionismo. Señala que lleva consigo su propia muerte al desechar el tema figurativo. Lo interpreta como el movimiento que prepara el camino hacia lo que llama “pintura libre”. A partir de la crisis del impresionismo identifica dos rumbos: el del cubismo y el del Fauvismo. Rescata -desde la perspectiva de un hombre de la posguerra- al cubismo como el movimiento moderno destinado a perdurar por su mesura, su pureza plástica y su proximidad con los “valores clásicos” del arte. En la interpretación que propone de la historia del arte contemporáneo, destaca la figura de Cézanne como bisagra necesaria, que permitió el paso del impresionismo al cubismo.

En torno al concepto “pintura moderna” articula categorías como futurismo, cubismo, expresionismo. Ensayo una organización de las tendencias artísticas europeas de los años veinte. Sitúa una derecha y una izquierda plásticas. El futurismo aparece como “la extrema izquierda del cubismo”, entendiendo por futurismo el movimiento que “incluye en él (el cuadro) al elemento *duración* y superpone *acciones consecutivas*” y por cubismo la intención de “*querer expresar todos los planos con la misma intensidad* en el plano único del cuadro” (20). La izquierda -cubismo, futurismo, expresionismo- es la novedad, lo que se compromete con la actualidad. “Muy diversas tendencias que tienen su origen en el movimiento revolucionario del 1910” (21). La derecha plástica la forman simbolistas, académicos, impresionistas que, como señala Payró, olvidaron sus diferencias para “formar una extraña alianza contra la pintura de hoy” (22).

## Algunas consideraciones

Las notas de Payró se caracterizan por la ausencia casi total de citas que favorezcan la tarea de identificación de las fuentes que constituyen su pensamiento. Sin embargo, pueden leerse voces implícitas en su discurso. En relación a la formación recibida y a los testimonios de sus discípulos que destacan su avidez por la lectura, es posible imaginar muchas de las fuentes -literarias, históricas, ensayísticas- que formaron su pensamiento (23).

Taine influye sobre Payró con *Filosofía del Arte*. Su normativa y minucioso trabajo sobre el paisaje flamenco, es a la vez recurso para probar el determinismo y antecedente significativo en el análisis iconográfico del paisaje. Tema retomado por Payró en la nota de 1926 *El paisaje en la pintura flamenca*.

Se intuye la presencia de los textos que Maurice Denis agrupara en *Teorías*.

compilación de 1910 que reúne algunos de sus trabajos desde 1890. Denis reflexiona sobre el impresionismo, sus sucesores, la necesidad de que la pintura se desligue de lo literario y se convierta en un arte tan autorreferente como la música. Conceptos que aparecen en los artículos de Payró, junto a las definiciones que ensaya sobre arte moderno. Tema donde se sospecha la presencia de los primeros escritos de Torres García -los producidos y editados entre 1913 y 1919- y los primeros artículos de André Lothe en publicaciones francesas, especialmente a partir de 1918. Las reflexiones de Lothe sobre el pasado artístico y en particular su artículo de 1920 La enseñanza de Cézanne, pueden suponerse como referencias ineludibles. A la par de estas lecturas, los libros de Elie Faure: Divagaciones pedagógicas, citado por Payró en una de sus notas, e Historia Universal del Arte. Su concepción del “espíritu de las formas” es incorporada por Payró a la interpretación de la historia del arte y como justificación del arte moderno.

La profusa producción de Camille Mauclair, desde los primeros años del siglo, intensificada en la década del diez, es una lectura que posiblemente Payró no pudo eludir. Mauclair toma partido por lo que se definiera como la “derecha plástica”. Posición que lo convierte en personaje omnipresente en las notas de Payró, que mantiene con él un tácito debate. Mauclair sintetiza lo que Payró rechaza, el gusto por una pintura “contemporánea pero no actual” (24), regida por patrones estéticos del siglo XIX, desnaturalizados y cristalizados en fórmulas academizantes.

Al comienzo se señaló al crítico como “productor cultural” y responsable de la construcción de ciertas significaciones a partir de la versión que elige del espectro artístico que tiene a disposición. Payró se define como un crítico al servicio de lo moderno, entendido como transacción permanente entre pasado y presente. Concilia su adhesión y estímulo al arte moderno legitimándolo con ejemplos históricos. Busca descubrir en el presente al “genio” moderno -como suele señalar- que pueda ser entronizado en la historia del arte.

Se debate entre lo nuevo y la tradición. Produce en sus textos conceptos que movilizan el pensamiento estético e histórico tradicional, a la vez que contribuyen a la reproducción de la “institución arte” (25) al sugerir la evolución del pasado en el presente, buscando en el presente valores parangonables a los ya instituidos en el pasado.

Payró recoge la tradición del visibilismo puro (26) y la incorpora en sus ensayo-críticas. Elemento de análisis que distingue su producción de la que habitualmente se leía en Buenos Aires. Es la inclusión de una valoración de los elementos plásticos y de la composición lo que representa el aporte de Payró a la crítica de los años veinte. Pagano, Chiappori, Atalaya, Rinaldini, hacen una operación crítica que no es consciente del lugar que el lenguaje plástico tiene en el conjunto de elementos a valorar de una producción. A diferencia de este modelo vigente, los textos de Payró dedican numerosos pasajes a la línea, el color, los ritmos, la composición.

Sus ensayo-críticas aportan este interés creciente por los elementos plásticos. Los jerarquiza y, con su identificación y análisis, guía en la observación de un tipo de pintura no narrativa a la vez que conduce a la valoración plástico-formal de obras del pasado. Su objetivo es orientar al público para una apropiación perceptiva de la pintura del pasado y del presente -la pintura moderna- apropiación mediatizada únicamente por la visión, por la captación de los aspectos formales de la obra. El principio de la evolución de las formas del pasado hacia la plástica pura aparece como fundamento de su propuesta de análisis formal.

También aporta, con sus frecuentes referencias históricas, breves capítulos de la historia del arte europeo, con lo que inicia la tarea de divulgación que continuará intensamente en especial a partir de los años cuarenta.

Finalmente, es posible afirmar que, si bien pueden reconocerse los aportes señalados, los textos de Payró permanecieron aislados en el contexto de los escritos de la década. Incluye la preocupación por lo formal, sin embargo sus textos no entran en el debate local. Proceden del campo europeo y discuten con Mauclair y otros textos europeos, pero permanecen en Buenos Aires fuera de la disputa entre los críticos y de la órbita de interés de los lectores de *La Nación*, ya que trata autores y problemas que son ajenos al público porteño de los años veinte.

## Notas:

(\*) Estado de la cuestión: este trabajo es parte de la investigación que vengo desarrollando, como becaria de la UBA, en torno a la configuración del campo artístico de Buenos Aires en la década de 1920-30, centrándome en particular, a partir de 1990, en el análisis de la crítica de arte. El período fue trabajado dentro de las historias generales del arte argentino siguiendo criterios que no se comparten en esta investigación. Por otra parte, los trabajos publicados no consideran el campo artístico como tal. Operan extrapolando criterios aplicados a la historia del arte europeo. Realizan ensayos por autores atomizando el conocimiento y perdiendo de vista el contexto. De todos modos estos trabajos -generales y por autores- son útiles referencias que proporcionan algunos indicios fácticos.

(1) cf. Altamirano, C., *Lo imaginario como campo del análisis histórico y social*, en: *Punto de Vista*, Bs.As., Año XIII, nº 38, octubre 1990 (p.11-15).

(2) Chartier, R., *La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones*, en *Punto de Vista*, Bs.As., año XIII, Nº 39, Dic. 1990 (p.43-48).

(3) El concepto de reproducción cultural que se maneja fue tomado de Williams, R.,

*Cultura*, Barcelona, Paidós, 1981, (cap.7, p.169-191)

(4) En este sentido, resulta claro oponer la selección que pueda hacer un diario burgués como *La Nación*, a la que podamos encontrar en un periódico alternativo que responde a un partido político como *La Vanguardia*. El tema de la selección permite a la vez, reflexionar acerca de las contaminaciones que se observan entre los distintos sectores de la producción cultural. "Versión selectiva" es también un término tomado de R. Williams.

(5) Williams, R., ob. cit. y *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980.

(6) En el contexto de esta investigación se llama crítica a los artículos referidos a una exposición contemporánea, nacional o extranjera, en los que se realice no sólo una crónica de lo expuesto sino también donde se ensayan criterios valorativos y de sistematización de lo observado. Nota es el nombre que reciben aquellos artículos-ensayos que toman temas diversos de historia del arte, estética o arte contemporáneo. Los artículos de Payró, por características que se señalarán en el trabajo son considerados crítica-ensayos o ensayo-críticas.

(8) Además de diferenciar notas en general de críticas, es necesario diferenciar también éstas de las notas gráficas. La nota gráfica suele aparecer por lo general en la sección rotograbados de *La Nación* o *La Prensa*, en la *Revista Plus Ultra* y en *Caras y Caretas*. Se caracteriza por la profusión de imágenes dispuestas de manera variada, entre las que se incluyen cuadros de la exposición que se promociona y alguna foto del autor o del *vernissage*, o ambas, con un título y epígrafes breves. También se construyen notas gráficas a partir de reunir imágenes de una misma iconografía pero de diferentes épocas sugiriendo desde el título la comparación. Por lo general son notas sin firma.

---

| (9) Diario o Revista  | Críticos   |
|-----------------------|--|
| <i>La Nación</i>      | Pagano, Payró, Mauclair, Araquistain, Elef Teriad. |
| <i>La Prensa</i>      | Chiappori, del Campo.                              |
| <i>El Diario</i>      | Lozano Mouján.                                     |
| <i>La Epoca</i>       | Eiriz Maglione, F.F.de Amador, Maffei.             |
| <i>La Protesta</i>    | Atalaya.   |
| <i>Acción de Arte</i> | Atalaya.   |
| <i>La Vanguardia</i>  | Atalaya, Facio Hébecquer.                          |
| <i>Claridad</i>       | Facio Hébecquer, Vazquez Paz, Rondano, Bernardoni. |

|                        |   |
|------------------------|---|
| <i>Campana de Palo</i> | Atalaya.  |
| <i>Crítica</i>         | Estarico, Pettoruti.  |
| <i>Nativa</i>          | J.Díaz Usandivaras, Lozano Mouján, Daniel Agrelo, José P.Barros, Lorenzo Amaya.                         |
| <i>Nosotros</i>        | Galvez, Aita, Chiappori, Rinaldini, Dickmann, Cigini, Donnis, Prins, Payró, Muzzio Sáenz Peña, Lagorio. |
| <i>El Hogar</i>        | Soiza Reilly  |
| <i>Martín Fierro</i>   | Prebisch, Xul Solar, P.Blacke, R.Guiraldes, C.Iturburu.   |
| <i>Augusta</i>         | Marcos Sibelius, F.F. de Amador, R. Gutiérrez, Argesoto Rubal, Mars, Moi, Rojas Silveira, P.Blacke.     |
| <i>Plus Ultra</i>      | J.Rial, Rojas Silveira, F.F. de Amador, Soiza Reilly, J.M.Salaverría, etc.                              |

(10) Ver apéndice.

(11) Entre 1924-1926 Payró envía textos desde Bélgica como corresponsal para el Suplemento.

Situación que se presenta especialmente en los textos que envía desde Bélgica. Ya en el de *Nosotros*, advierte la "atmósfera de desconfianza, de descrédito, de prejuicios inverosímiles (que) envuelve al conjunto de las artes plásticas modernas en Buenos Aires".

(12) Chiappori, Pagano, Atalaya, por ejemplo.

(13) Rinaldini, J., *Críticas Extemporáneas*, Buenos Aires, 1921, (Introducción).

(14) En la época circulan numerosos textos -clásicos y contemporáneos- que manejan el método biográfico y lo histórico como legitimación. Merecen registrarse como fuentes más cercanas -a disposición de Payró y sus contemporáneos- Carlyle, que aparece recomendado en *Nosotros* como texto de cabecera para trabajar con el método biográfico, en tanto los libros de Dilthey, Ortega y Gasset y Croce circulan distribuyendo la idea de lo histórico como fundamentación y legitimación.

(15) En nota del 28-IX-1924, *Dos Gauguin en el Museo Moderno de Bruselas*.

(16) Evolucionismo en el sentido en que lo maneja E.Faure en el *Esprit de las Formas* o H.Focillon.

(17) Las citas transcritas ejemplifican la afirmación del texto:

[...] “Los pintores actuales tratan de evitar (el asunto literario) [...] por supresión de la anécdota, primero; luego por la subordinación de la forma real a las directivas de la armonía y la composición plástica”. (*La Nación*, Dgo. 9-VIII-1925), *Robert Giron*).

[...]“Muy difícil se va haciendo la descripción de un cuadro moderno [...] un artista moderno exclusivamente preocupado por el problema plástico de una distribución equilibrada de colores y valores, de una repartición armoniosa de la superficie. [...] Así que describirlo (al cuadro moderno) (es) hablar del uso de ciertos recursos plásticos como la perspectiva elevada [...] planos incisivos y lógicos [...] austera belleza de precisión, los ha visto como un pintor “constructor” [...]”. (*La Nación*, Dgo. 8-II-1925, *Una pareja de artistas*).

(18) *Ensayo sobre las tendencias...* ob. cit. p.42.

(19) *Idem anterior*, p.51.

(20) En nota del 1-VI-1924, *Un pintor ruso: Marc Chagall*.

(21) En nota del 21-XII-1924, *Arte y política*.

(22) *Idem anterior*.

(23) Los límites y la especificidad de este trabajo impiden avanzar en este punto más allá de lo que se revele en correspondencia directa con el *corpus* de textos analizados.

(24) En nota del 21-XII-1924, *Arte y Política*.

(25) cf. Burger, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

(26) Los textos de los representantes de lo que se llamó “Escuela de la pura visualidad” (Vischer, Fiedler, Worringer, Riegl, Wölfflin, Focillon, etc.) con sus matices diferentes en los distintos autores, fueron seguramente manejados por Payró e inciden en su pensamiento.

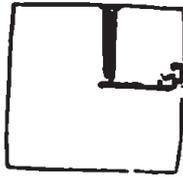
## Apéndice documental

Por ser este el primer trabajo dedicado a la crítica de Payró del período 1924-30 y considerando que por la variedad y riqueza de las notas es posible avanzar sobre aspectos que no fueron tratados aquí se incluye la nómina completa de los textos del período.

### Listado de los artículos de Payró publicados en *La Nación* y *Nosotros* entre 1924 y 1930.

| <u>Publicación</u> | <u>Fecha</u>   | <u>Título</u>  |   |
|--------------------|--|--|---|
| <u>La Nación</u>   | 2-III-1924   | La pintura moderna en Bélgica  |   |
|                    | 16-III-1924  | La pintura flamenca: A Servaes y sus obras   |   |
|                    | 20-IV-1924   | Un arquitecto belga: Henri van de Velde  |   |
|                    | 4-V-1924   | El círculo artístico de Bruselas, memoria al pintor Evenepoel.                                   |   |
|                    | 1-VI-1924  | Un Pintor Ruso: Marc Chagall   |   |
|                    | 6-VII-1924   | Brueghel, maestro de los pintores belgas   |   |
|                    | 27-VII-1924  | El IV centenario de Brueghel el viejo  |   |
|                    | 3-VIII-1924  | Emiléo Claus   |   |
|                    | 7-IX-1924  | Una exposición privada en el círculo artístico de Bruselas                                       |   |
|                    | 14-IX-1924   | Las dos vidas de Constantino Meunier   |   |
|                    | 28-IX-1924   | Dos Gauguin en el Museo Moderno de Bruselas  |   |
|                    | 19-X-1924  | Eugenio Laermans   |   |
|                    | <u>La Nación</u>   | 2-XI-1924  | Un Van Dyck en la Iglesia de Saeventhem |
|                    |  | 30-XI-1924   | Jakob Smits, Maestro de la "Campine"    |
| 21-XII-1924        |  | Artes y Política   |   |
| 2-I-1925           |  | Pedro Paulus, Pintor del País negro  |   |
| 8-II-1925          |  | Una pareja de artistas   |   |
| 22-II-1925         |  | El Escultor Belga Ernesto Wynaete  |   |
| 22-III-1925        |  | Brackeleer   |   |
| 5-IV-1925          |  | Obras Francesas en el Museo Moderno de Bruselas  |   |
| 14-VI-1925         |  | Eugenio Laermans   |   |
| 31-V-1925          |  | El "Residence Palace" de Bruselas  |   |
| 28-VI-1925         |  | Pierre de Vaucleroy  |   |
| 19-VII-1925        |  | La exposición internacional de artes decorativas de París del año 1925                           |   |
| 26-VII-1925        |  | Urbanismo y Arquitectura en la exposición de París   |   |
| 9-VIII-1925        |  | Robert Oiron   |   |
| 13-IX-1925         |  | Pintura Moderna: Paul Delvaux  |   |
| 27-IX-1925         |  | Jaime Ensor y el nacionalismo artístico  |   |
| 18-X-1925          |  | Santa gudula   |   |
| 15-XI-1925         |  | El concurso Belga de Roma  |   |
| 6-III-1925         |  | Van Gogh en Bélgica  |   |
| 10-I-1926          |  | Notas sobre la escenografía moderna  |   |
| 28-II-1926         |  | El milagro de las Sagradas Formas, tal como lo cuentan las vidrieras de la Iglesia de Sta Gudula |   |
| 14-II-1926         |  | Las bellas cacerías de Maximiliano   |   |
| 4-IV-1926          |  | David y Bélgica  |   |
| 23-V-1926          |  | La sentencia de Oton III   |   |
| 9-V-1926           |  | Escultores Belgas  |   |
| 20-VI-1926         |  | El políptico de los hermanos Van Eyck  |   |
| 18-VII-1926        |  | Minkowski  |   |
| 25-VII-1926        |  | Pintura Moderna Francesa   |   |
| 29-VIII-1926       | La silografía Moderna  |  |   |
| 17-I-1926          | Jorge Creten   |  |   |
| 25-IX-1926         | Notas sobre un trazo de la Historia del Cine (enviado a <u>La Nación</u> pero no se publicó) |  |   |
| 28-XI-1926         | El paisaje en la pintura flamenca antigua  |  |   |
| 16-I-1927          | Barrios Jardines   |  |   |
| <u>Nosotros</u>    | Mayo de 1926   | Ensayo sobre las tendencias de las artes plásticas modernas                                      |   |
| <u>La Nación</u>   | 27-IV-1930   | "Gravensteen". El castillo de los condes de Gante.   |   |
|                    | 31-VIII-1930   | Frans Masereel   |   |

Se incorpora la transcripción completa del artículo *Pintura Moderna Francesa*. Nota que pone de manifiesto algunos de los aspectos señalados en el trabajo respecto de la idea que Payró construye de Arte Moderno, qué autores, etc. (*La Nación*, 25, VII, 1926).



Una importante asociación amberesa, la Arte Contemporáneo, cuya infatigable y clarividente actividad favorece al público belga con manifestaciones artísticas selectas, manteniéndolo al corriente de los grandes esfuerzos que se hacen en Europa por renovar la expresión plástica, acaba de organizar en los salones del Palacio de Fiestas, de la ciudad de Amberes, una exposición de pintura y escultura francesa moderna. Esta exposición, netamente tendenciosa, reúne obras de los artistas más originales y, por lo tanto, más discutidos de Francia, siendo algunos de ellos extranjeros de formación puramente francesa, todos ellos de mérito tan real, que es preciso citarlos uno a uno en este conjunto de producciones de sano combate. Se puede no estar de acuerdo con todas las tendencias, y hasta abominar de ciertos movimientos, pero ni se puede dudar de la sinceridad de los artistas expositores ni de sus fundamentales cualidades, reconociendo a sus obras sea una incontestable belleza, sea respetables intenciones y un alcance considerable.

A pesar de lo arbitrario de las clasificaciones artísticas en general, y particularmente en lo que atañe a la pintura moderna, de características tan complejas, creo que una agrupación en grandes líneas de los artistas representados en la exposición, arrojará cierta claridad sobre el conjunto, permitiendo citarlos mejor que por su nombre a secas.

Vese allí a los ya veteranos Bonnard y Vuillard, autores de escenas íntimas, descendientes directos del impresionismo formal, que ya nos parecen pesados e indigentes; al ligero y fino Matisse, tan vivo para experimentar una sensación plástica como para expresarla brevemente; a Dufy, que lo sigue de cerca, chaceando, muy parisense, con los paisajes de mediodía; a Van Don-

gan, antigua "fiera", ex agitador del público, que hoy apenas provoca una sonrisa leve; a Valentina Prax y a Pascin, cuya observación fría estudia una naturaleza gris, pero armoniosa; a los cubistas y los inclinados al cubismo; a Braque, el jefe de escuela, seguro de sí mismo, robusto e impenetrable; a Picasso, muy mal representado por humoradas de 1910; a Gromaire, sintético, expresivo, fuerte, pero algo grosero; a Léger, teórico, insensible, que expresa sus sensaciones por medio de extrañas y frías montañas; a Marcoussis, con su delicado colorido, que no llega a compensar la escasez de formas armoniosas; por fin a De la Fresnaye, desaparecido prematuramente en el momento en que su arte de abstracción evolucionaba hacia la comprensión clásicamente pura, y a Lurçat, notabilísimo decorador que llega a aliar los principios de la plástica pura con las leyes armónicas del color y una figuración suficientemente clara de lo real.

Forman otro grupo Hermine David, quien cuenta la alegría de los domingos deportivos en las orillas del Marne, con el tono sencillo y encantador de una niña; Kisling, artista de provecho, cuya obra es "de bondad, inteligencia y virtudes domésticas", como se ha dicho de Le Nain; el vigoroso e incisivo Derain, y Modigliani, tan sensible, tan humano, ambos de clásica alcurraia.

Difícil es situar a Marc Chagall, con su desordenada fantaisía y sus visiones hilarantes, en el conjunto de la exposición. Entre los escultores hay cubistas y neoclásicos, como Laurens, Zadkine, el azorante y seductor Lipchitz, como también artistas más profundos y más prudentes, Manolo, Renoir y el grandioso Bourdelle.

Por fin suenan los nombres de batalla, los que están, actualmente, en toda la labia: Rouault, místico, expresivo, feroz y furioso; Maris Laurencia, flor parisense, llena de gracia; De Segonzac, autor de vibrantes paisajes; Vlaminck, cuya alma siem-

pre está en la tormenta, y cuyos paisajes penan bajo pesados cielos: Utrillo, observador ingenuo y tranquilo; Einas, evocador a la Cézanne del Mediodía gris y rosa y de los montes áridos de Portugal; y luego, sobre todo, Dufresne, artista incomparable.

Es indudable que faltan muchos artistas, entre los mejores, y hubiera convenido poder saludar a las altas figuras de Luc Albert Moreau, Waroquier y Factory, por lo menos. Sin embargo, el conjunto presentado por la asociación Arte Contemporáneo es suficientemente explícito, y produce una impresión profunda de vida, de intensidad laboriosa. Es un conjunto de temperamentos opuestos, que tienen un objetivo común. Un cuadro de Marie Laurencin, por ejemplo, frescas jóvenes vestidas de telas ligeras, con sombreros delicados de pastorcitas, bajo la sombra verdosa de los árboles, es un oasis tranquilo, una obra muy femenina, muy francesa. Con fantasía semejante y una técnica parecida, Mac Chagall evoca, al contrario, alguna escena de teatro popular, de color sonoro, lleno de savia, de vigor, y de un gusto que no por ser extraordinariamente salvaje deja de ser fino.

Asimismo, entre Léger y Bracque, cubistas ambos, existe el mundo de diferencias que separan al puro teórico iconoclasta del artista cerebral que se sirve de la geometría para ritmar y equilibrar sus sensaciones. Derrain es frío, con una pizca de protestantismo, y un desauo que expone, fuerte y sombrío, tiene algo de hostil en su pura línea clásica; Modigliani, al contrario, conserva hasta en su lenguaje ligeramente deformado una dulzura, una ingenuidad familiar, soñadora y joven, que nos encanta.

Así pues, por tríos y por parejas, todos los artistas expositores se completan y se oponen, formando un conjunto armonioso y vibrante.

En cuanto a Carlos Dufresne, su obra es en sí un todo. El resume y combina todos los esfuerzos. Es el milagroso crisol en que se funden muchísimas experiencias y se materializa un brillante ensueño, producto de lejanas tradiciones. Dufresne, cubista y constructor, impresionista y expresionista a la vez, es el poeta de la más exquisita fantasía, dominada por un gusto tan seguro y producida por un ensueño tan intenso, que se torna plausible y grave. La obra de Dufresne es reguero de oro, plata y pedrerías, es el sonido de una trompa, sonora y dulce en medio de los boques, es surtidor de argentinas aguas, que sutil y centelleante surge en la obscuridad. Dufresne pinta "Un sueño" (¿y no nos cuenta el siempre un hermoso sueño feliz?) evocando con mágica pincelada un bosque incierto de otoño—ni troncos, ni hojas, ni plantas, sino la sugestión irresistible de un bosque transfigurado por la sensación. — en que sueña una—joven desnuda, blanquísima, tendida sobre una capa azul. Alrededor revolotean angelitos moquetudos, ofreciendo frescos ramos campestres o armando el arco para lanzar simbólicas flechas. Mientras tanto, en los fondos, picadores de rojo y de verde tocan la trompa al pasar, brincando, un corzo perseguido por los perros flavos y una elegante amazona de negro, que espantan a una liebre.

Las obras de Dufresne tienen, por cierto, el sabor muy pronunciado de la época, y el espectador penetrado más bien de la belleza formal del clasicismo que de su espíritu profundo no llegará a descubrir los estrechos lazos que las unen a las obras maestras del pasado. Mientras que si se hace abstracción del lenguaje formal moderno, que parece haber substituido definitivamente a dicha forma clásica, en Dufresne se descubrirá a Watteau redivivo.

En Francia, de los imagineros a los minaturistas y a Callot, de Callot a Poussin y Lorrain, de estos últimos a Watteau, Lancret,

Pater y Fragonard, aun hasta Gericault y Delacroix, Díaz y Gustavo Moreau par Monticelli. ¿no reina constantemente la fantasía acoplada a lo real y subyugándolo? ¿No reina la ligereza, la gracia, el gusto de lo milagroso y del esplendor? Sin duda, hay en los intervalos grandes silencios y excepciones tan robustas que dan que pensar; mas estas excepciones, tanto en el Gran Siglo como en el XIX, ¿no fueron dictadas por la influencia extranjera, sea por los italianos, sea por los flamencos?

El arte, en Francia, no puede permanecer realista largo tiempo: el impresionismo, que se afiliaba al realismo, continuándolo en su estudio objetivo de la luz, se debatió, en verdad, contra la sujeción de la realidad, como lo comprueba la indiferencia de sus adeptos por el objeto, el tema figurativo; indiferencia que llevaron a tan alto grado que de ella murió el impresionismo, aunque preparando el nuevo estiano. Así que, luchando por instaurar el reino de una pintura libre, expresiva por sí sola, como una melodía, nacieron dos movimientos artísticos, tan parecidos en su objeto como opuestos en su forma, y uno y otro igualmente rili-pendidos: el cubismo, que eligió decididamente la abstracción geométrica, y el "fauvismo", todo libertad y fantasía, pero que buscaba firme apoyo en la realidad.

Volviendo a Dufresne, que de él sobre todo conviene hablar tratándose de pintura moderna francesa, demuestra una vez más la irresistible atracción que produce lo exótico, lo oriental, sobre los artistas de imaginación. Como la de Delacroix, la obra de Dufresne está llena de relatos de caza, de fieras saltando sobre su presa, de mercados de esclavos, de caballos encabritados, de campamentos bajo las palmeras de los oasis ardientes. Una eterna primavera, un mar tranquilo, un cielo rutilante de aurora, pseudos camellos, hombres y mujeres de color, caballos nerviosos, trajes abigarrados de aventureros, todo ello aparece en los cuadros de Dufresne, con el encanto de una imaginaria popular que fuese

sublime, o de una novela de Stevenson; y continúan las evocaciones irroales con escenas de circo, domadores en lucha con las fieras, acróbatas evolucionando en el espacio, grupos de imaginarios mejicanos, o una tertulia de monos, todo ello expresado con una energía, con una propensión a lo ardiente y lo salvaje, pasadas por el tamiz de una imaginación refinada de gran decorador.

Alguna vez lo seduce también la mitología grec-latina, y cuenta el Juicio de Paris, o Diana sorprendida castigando a Acteón. Simple pretexto de evocaciones inmateriales, en atmósferas lunares de plata, o tonalidades sonrientes del alba.

Tienen las obras de Dufresne los defectos de sus cualidades, y presentan, desde el punto de vista del dibujo canónico, imperfecciones hijas del arrebató que las anima y nos conmueve. No importa, porque las anulan tanto la perfección de la composición como el carácter intenso y el suu-tuosísimo colorido. Es imposible que no encante la obra de Dufresne a quien admira "La Caza de Eneas", de Lorrain; "El embarque para Citeres", de Watteau; "La caza del león", de Delacroix, o las "Folles Filles", de Diaz de la Peña.

En resumen, cuando se piensa que alrededor del brillante coloso Dufresne resaltan en Amberes las delicadas figuras de María Laurencin, las obras davidianas de Derain, los tormentosos paisajes de Vlaminck, las composiciones decorativas de Lurcat, las agudas y frescas vistas de Fiesz, las imponentes notaciones de Se-gonzac, las íntimas evocaciones de Kisling, y, en la sección de escultura, el "Beethoven", el "Ingres", sobre todo el "Rodin" — un fauno que fuera Moisés, de Bourdelle, — se reconoce que a pesar de las declamaciones de ciertos críticos y los lamentos de los viajeros demasiado apresurados, que no han sabido elegir y ver — ni sobre todo comparar y meditar, — el arte, en Francia, con-ertra para rato el primer sitio.