

NOSOTROS (1920-1930) Crítica de arte en la primera experiencia de periodismo cultural

Autor:

Diana B. Wechsler

Revista:

Estudios e investigaciones

1997, 1, 59-76



Artículo

NOSOTROS (1920-30)
CRÍTICA DE ARTE EN LA PRIMERA EXPERIENCIA
DE PERIODISMO CULTURAL

DIANA B. WECHSLER

Este artículo es una versión reducida y actualizada de un capítulo de mi tesis *Crítica de arte, condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires (1920-30)*.

En esta investigación se piensa a la crítica de arte en la prensa periódica como un espacio privilegiado en donde observar diferentes aspectos del campo artístico, su funcionamiento, sus debates. Periodismo cultural, crítica de arte y horizonte de expectativas de los críticos son algunos de los elementos que se ponen en relación en este artículo en el que se revisa la posición de *Nosotros* ante las artes plásticas y el campo artístico contemporáneo. Con tal propósito se desplegó una lectura de la revista y se relevó, sistematizó y analizó la totalidad de notas sobre arte publicadas en ella entre 1920 y 1930. Esto reveló un *corpus* de fuentes rico en información referida a la revista, a la situación de la crítica de arte, al lugar del crítico, a las instituciones artísticas, al público, al gusto, etc. Se eligió trabajar sobre los años veinte ya que resultan de especial interés para un análisis del campo artístico de Buenos Aires porque, dentro del proceso que se ha definido como el “impacto de la modernidad”, se observa la emergencia de nuevas propuestas plásticas que generan tensiones con lo instituido.

El artículo está organizado a partir de la ubicación y características de los textos sobre arte dentro de esta primera empresa de periodismo cultural y de verificar en qué medida la crítica de arte comparte la normativa y condiciones generales de la revista para pasar luego a la identificación, dentro de estas notas, de elementos que ofrezcan una versión del campo artístico del periodo y finalmente desarrollar cuestiones referidas al perfil del crítico de arte, sus estrategias de presentación de las obras y la forma en que se apropian de ellas.

**NOSOTROS (1920-30):
CRITICA DE ARTE EN LA PRIMERA EXPERIENCIA
DE PERIODISMO CULTURAL***

DIANA B. WECHSLER

Periodismo cultural, crítica de arte y horizonte de expectativas de los críticos son algunos de los elementos que se ponen en relación en este artículo en el que se revisa la posición de *Nosotros* ante las artes plásticas y el campo artístico contemporáneo. Con tal propósito se desplegó una lectura de la revista y se relevó, sistematizó y analizó la totalidad de notas sobre arte publicadas en ella entre 1920 y 1930. Esto reveló un corpus de fuentes rico en información referida a la revista, a la situación de la crítica de arte, al lugar del crítico, a las instituciones artísticas, al público, al gusto, etc. Se eligió trabajar sobre los años veinte ya que resultan de especial interés para un análisis del campo artístico de Buenos Aires porque, dentro del proceso que se ha definido como el “impacto de la modernidad”¹, se observa la emergencia de nuevas propuestas plásticas que generan tensiones con lo instituido.

El artículo está organizado a partir de la ubicación y características de los textos sobre arte dentro de esta primera empresa de periodismo cultural y de verificar en qué medida la crítica de arte comparte la normativa y condiciones generales de la revista para pasar luego a la identificación, dentro de estas notas, de elementos que ofrezcan una versión del campo artístico del periodo y finalmente desarrollar cuestiones referidas al perfil del crítico de arte, sus estrategias de presentación de las obras y la forma en que se apropian de ellas.

* Este artículo es una versión modificada de parte del capítulo 3: “Buenos Aires (1920-30): Prensa, crítica y campo artístico” (pp. 72-434) de la tesis de doctorado: Wechsler, Diana B., *La crítica de arte: condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires (1920-30)*. Universidad de Granada. 24/2/95. La investigación se realizó y continúa con becas de investigación de la Universidad de Buenos Aires (UBACyT 1987-1996). Para el trabajo de la revista *Nosotros* se relevó la totalidad de notas referidas a las artes plásticas publicadas entre enero de 1920 y diciembre de 1930 (números 128 al 259). Agradezco la lectura de M. Aguerre y M. Penhos que contribuyeron al ajuste final de este texto.

***Nosotros*: una iniciativa de periodismo cultural**

Nosotros aparece por primera vez en agosto de 1907. Se trata de una revista mensual que bajo la dirección de Alfredo Bianchi y Roberto Giusti -quienes al fundarla tenían veinte años- buscó encarnar en sus páginas las inquietudes de esa generación.² *Nosotros* adopta un subtítulo tan amplio como lo es la gama temática de los artículos que publica: "Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales." Los directores de la revista fueron calificados por Jorge Ribera como los "precursores del periodismo cultural".³ Sus modelos fueron revistas europeas como la *Revue des deux mondes* o *Mercure de France*.⁴

Los "grandes matutinos", los "diarios serios", como se consideraba en la época a *La Nación* y *La Prensa*, aparecen en los recuerdos de Giusti como dos importantes fuentes para estar al día con los debates europeos de actualidad. La fuerte filiación cultural europea del grupo de *Nosotros* no sólo se vincula a la posición dependiente de nuestra cultura respecto de aquélla, sino que también está ligada al origen de un amplio sector de nuestra sociedad. A diferencia de la generación anterior de intelectuales, que se jactaba de su pertenencia tradicional a la tierra, el grupo que edita *Nosotros* está ligado a las raíces inmigratorias, constituyendo una de las primeras generaciones de inmigrantes en proceso de asimilación y ascenso socio-económico-cultural.

La presencia de estos modelos europeos no impidió que la revista incluyera lo americano: *Nosotros* fue un vocero de pensadores y espacio de circulación de obras y revistas de América Latina.

En la década del veinte *Nosotros* ya se convirtió en una institución consagrada dentro del campo cultural de Buenos Aires habiendo cumplido una decisiva tarea en su formación. La revista evidenció el comportamiento de un órgano respetado y consciente de su rol consagrador. Giusti, al escribir sus memorias en torno a la historia de la revista con motivo del vigésimo aniversario, se arroga inclusive el padrinazgo de las nuevas tendencias y habla displicentemente de la "nueva sensibilidad", entendiéndola como capricho de juventud.⁵ La revista se presenta frente a lo nuevo reflejando y confirmando una función dentro de la estructura del campo cultural: la de legitimar. *Nosotros* dejó de ser vocero de la juventud para seguir siendo vocero de la generación que siguió a Dario, la que en los años veinte está ya bien ubicada dentro del sistema cultural de Buenos Aires.

La fragmentación que hoy podemos identificar dentro del campo cultural es ajena a las primeras décadas del siglo, cuando la convivencia, el intercambio, los pasajes, los deslizamientos y las contaminaciones de unos sectores con otros eran parte de esa realidad.⁶

Operando en ese sentido, la revista -en su afán aglutinador- buscó, sin demasiado éxito, constituir también un espacio de consagración para quienes tuvieran propuestas nuevas. *Nosotros* comienza a "apadrinar" a la "nueva generación" literaria dándole espacio para la publicación de sus textos. En septiembre de 1922, por ejemplo, publica

los primeros poemas ultraistas firmados por Jorge Luis Borges, Francisco Piñero, Norah Lange, entre otros.

Sin embargo, *Nosotros* no cede su espacio acriticamente a las nuevas propuestas estéticas. En 1923, desarrolla una estrategia que inaugurara en la década anterior: la de realizar encuestas para rastrear opiniones sobre algún tema candente. En esta oportunidad, inicia la “Encuesta sobre la nueva generación literaria”.⁷ Se encuestó a cuarenta y cuatro jóvenes. La evaluación de la redacción de *Nosotros* acerca del resultado es claramente descalificadora de la nueva generación.⁸

Se exhibe así la posición de *Nosotros*, como órgano legitimador dentro del campo cultural frente a la emergencia de nuevas tendencias. Giusti, al recordar sus años de juventud, pone distancia respecto de estos jóvenes rupturistas de los años veinte cuando afirma que su generación fue “rebelde y derribadora de ídolos” pero que no cayó en la ingenuidad de que al nacer ellos habían creado el mundo.⁹

La revista -toda una institución cultural- no se resigna a dejar las cosas tal como aparecen en la encuesta. Según Giusti, se convocó a un grupo de jóvenes que se habían iniciado en *Nosotros* -Homero Guglielmini, Roberto Smith, Brandán Caraffa y Roberto Ortelli- para que, a través de la producción de una revista, orientaran a la nueva generación. *Nosotros* insiste en la tarea de ejercer el patrocinio de la corriente emergente y contribuye al nacimiento de *Inicial*. Sin embargo, esta “criatura” resultará independiente, convirtiéndose en la primera revista de la nueva generación, antecedente cercano de la vanguardista *Martín Fierro*.

A pesar de estos intentos, la inclusión de lo nuevo en el proyecto cultural de *Nosotros* hacia los años veinte fue limitada. Las nuevas generaciones van a crear sus propios órganos, sus propios canales de circulación y consagración.¹⁰

Homenajes, banquetes, actos de consagración, presentación de autores noveles, promoción de libros y revistas, comentarios de nuevas teorías sobre la sociedad, reflexiones sobre problemas de actualidad, son prácticas sociales e intelectuales que formaron parte de las preocupaciones centrales de la redacción de *Nosotros*. “*Nosotros* ha estado siempre presente en todo acontecimiento de importancia social o literaria, y siendo una revista de conciliación de generaciones, ha tenido sus puertas permanentemente abiertas a las generaciones que precedieron y sucedieron a la suya.”¹¹

“Conciliación de generaciones” es quizás la expresión que más ajustadamente sintetiza la voluntad de *Nosotros*, que aparece como un gran paraguas que aspira a cobijar bajo su sombra a todos los miembros del campo cultural, o a casi todos.

Las artes plásticas y la línea crítica de *Nosotros*

Las cien páginas de cada número estaban organizadas según dos modalidades centrales: las secciones fijas y las colaboraciones. Entre las secciones fijas aparece la que respondía genéricamente al título de “Bellas Artes”¹² de extensión variable, según las

necesidades periodísticas del momento. Las colaboraciones son la parte dinámica de la revista, formada por ensayos referidos a una amplia gama de temas, coherentes con el propósito abarcativo e inclusivo de la redacción de *Nosotros*. Haciendo una lectura comparada del espacio asignado a los diferentes temas dentro de la revista puede concluirse que las cuestiones de artes plásticas estaba tan jerarquizadas como cualquier otro asunto.

La redacción de la sección de crítica de arte estuvo a cargo de manera sucesiva o alternada -según los casos- de Manuel Gálvez y Julio Rinaldini en la primera década de la revista. En la década del veinte se hicieron cargo de la sección Arturo Lagorio, Antonio Aita, Roberto Cuggini, Max Dickmann y Cayetano Donnis. Al espacio permanente de artes plásticas -ausente en algunos números- se suman los artículos que firman Julio Payró, Faustino Brughetti, Atilio Chiappori, Julio Rinaldini, Jorge Bunge, Francisco Aparicio y otros, que operan como colaboradores de la revista. En algunos casos son críticas de arte, en otros ensayos sobre estética, intentos de trazar algunas líneas hacia la construcción de una historia del arte argentino, o un homenaje a algún artista plástico nacional.¹³

Avancemos sobre la delimitación de las condiciones generales del espacio de artes plásticas y las características de estos textos dentro de la primera empresa de "periodismo cultural": la revista *Nosotros*.¹⁴

El *corpus* de textos agrupados bajo el título genérico de la sección fija "Notas de arte" está formado por 21 notas, editadas a lo largo de la década del veinte, por las que transitaban diferentes pintores y críticos. Más allá de la diversidad imaginable, dentro de este *corpus* existe cierta homogeneidad y una "versión selectiva" acorde con la línea editorial -medurada y bastante convencional- que intentaremos desentrañar.¹⁵ Dentro de este análisis de los textos sobre arte de *Nosotros* se trabajarán además los que integran el homenaje a Jorge Bermúdez, publicado en 1926, a su muerte, siguiendo una práctica habitual de la revista.

El espacio regular de "Notas de arte" se ocupa de reseñar algunas de las exposiciones del mes. Los criterios de selección que estuvieron vigentes tendieron a privilegiar las muestras de arte conservadoras, excluyendo de sus páginas aquellas más novedosas, en especial durante la primera mitad de la década. En la segunda mitad del periodo, se filtran algunas notas sobre arte nuevo, muchas veces en espacios diferentes de la sección fija. Son notas que desde el título inducen a una descalificación de las tendencias nuevas. Uno de estos títulos es: "El arrivismo (sic) en el arte" y como subtítulo: "Antonio Berni, Xul Solar, Elena Cid".¹⁶

Las pautas generales de este espacio de crítica de arte variaron según el encargado de la sección. Los criterios oscilaron entre la selección de una o dos muestras seguida de un análisis más o menos amplio y la construcción de un panorama de exposiciones, atendiendo a cada una con notas, en general, breves. La primera variante puede calificarse sin dudas como crítica de arte, la segunda está más próxima a la noción

de “noticia”. La tendencia a informar sobre varias exposiciones en cada número fue la privilegiada a partir de 1928, cuando estuvieron a cargo de la sección de “Notas de arte”: Roberto Cuggini, Cayetano Donnís y Max Dickmann.

Una explicación posible de este criterio más informativo, está vinculada a los cambios que se operaron dentro del campo artístico, con la inclusión de las nuevas propuestas plásticas en distintos ámbitos. *Nosotros* se enfrentaba a la imposibilidad de seguir suponiendo que la selección de algunas muestras serviría para dar cuenta de lo que circulaba por la totalidad del campo. Ante la ruptura de la hegemonía de la estética conservadora, si se aspiraba a dar información sobre qué obras pasaban por las galerías de Buenos Aires, era necesario reseñar, si no todas las exposiciones, por lo menos un número importante y representativo en su variedad. La parte ya no permitía aludir al todo, la producción estética se había diversificado y la tensión entre la tradición y la novedad estaba ya instalada en el campo artístico. La lectura de las noticias sobre arte que aparecen en *Nosotros* arroja una impresión de homogeneidad que sorprende, dada la variedad de manos que se ocuparon de su escritura. La orientación de la crítica de arte en la revista puede verse a través de estos textos plagados de adjetivaciones y consejos, tanto para el público como para el artista.

En las notas aparece de manera recurrente un grupo de nociones que apuntan a fijar los valores positivos de una obra. Dos son los conceptos más fuertes dentro de estos textos: la idea del arte como “revelación” del alma, del espíritu del artista y la idea de “progreso” en arte.

Tras estas nociones centrales aparecen las de “sinceridad” y “verdad”; la del arte como “recreación” de la naturaleza; la de alcanzar un arte fino, medurado, elegante, rechazando los convencionalismos. La idea de persuasión también está ligada al arte, asociada con la de un “sentido de realidad” que resulte creíble. Asociada con la noción de “progreso”, la de “novedad” aparece de manera frecuente.

Los valores negativos relevados en la crítica de arte se determinan en muchos casos por oposición respecto de los positivos. Se habla de “puro convencionalismo”, de que un pintor es “ampuloso”, “declamatorio”, “afectado”, “incolore”, se dice que “carece de elegancia y fineza de percepción”, que “usa recetas” o es “superficial”.

Este repertorio de conceptos se repite de nota en nota, exhibiendo las limitadas posibilidades de comprensión de las obras por parte de los críticos.

Público, artistas, instituciones oficiales, galerías

La crítica de arte desde sus páginas interpela al público y a los artistas, a la vez que contribuye a construir su imagen. La figura del crítico y aspectos sobre el medio también aparecen tratados en sus textos. Se arroga además, el derecho de aconsejar a unos y otros, criticarlos, discutirlos o descalificarlos.

Las referencias al público van, por ejemplo, desde una alusión vaga al “pueblo” -así en abstracto- que dadas ciertas circunstancias se ha perdido de gozar con una exposición, hasta la referencia a un tipo muy particular de público, el que compra obras de arte.

A veces culpa a este público-adquirente de los vicios y reiteraciones que se observan en los pintores, los que por responder a sus demandas dejan de explorar nuevos caminos. En este sentido Antonio Aita señala la carencia de “personalidad”, de “carácter” y de “dignidad artística” al evaluar el Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas de 1925 destacando en los siguientes términos aspectos de la mercantilización del arte en nuestro medio.

La rapidez con que se ejecutan las obras, esa acumulación de cuadros y más cuadros sin estudio, sin autocrítica, nos está llevando a un mercantilismo tal que ya no tendremos exposiciones de arte, sino ferias de telas pintadas. [...] Tres o cuatro salas abarrotadas de cuadros, no bastan para discernir categoría artística, ni a los pintores, ni al país.¹⁷

No sólo Aita registra esta situación de condicionamiento de las demandas del público sobre la producción de los artistas. Jorge Bunge, años antes, al referirse a la exposición de Fernando Fader de 1920 señala:

Bien conocido Fader por ese nacionalismo sano y creador, comparte con los artistas extranjeros y con algunos argentinos, los beneficios positivos de la admiración de nuestra burguesía adinerada. Nace de esto su necesidad de exponer anualmente con cierto apremio, sin tiempo para terminar una evolución y completar un ciclo pictórico. La demanda absorbente, no le deja tampoco la posibilidad de seleccionar.¹⁸

A través de la crítica se hace presente la interacción público-artistas. La crítica de arte se sitúa en este juego como la que trata de imponer algunas reglas. Por ejemplo, se dirige al público indicándole qué va a encontrar y qué no en la muestra. Refiriéndose a la exposición de Italo Botti, el crítico destaca cuáles son sus valores como paisajista: señala su “sinceridad”, la necesidad de situarlo en un “lugar de excepción entre los buenos paisajistas” de nuestro “incipiente arte nacional”. Luego, introduce la normativa de qué es un buen paisaje nacional a través de lo que para él son “dotes nada comunes” como “la felicidad para encuadrar el paisaje” y la “sencillez sabia de su técnica” a lo que suma el “don único de percibir la belleza donde otros no la encuentran”. Agrega otras

cualidades que se adscriben al autor y a su obra como la “fineza de espíritu” o la “profunda emoción” encerrada en sus telas. Agrega que se acerca a la naturaleza sin “prejuicios”, con lo que queda avalada su sinceridad. Más adelante exhorta al público en los siguientes términos: “Los que buscan en arte únicamente al artifice, que dispone a su antojo de seguros recursos, los que aman por sobre toda condición apreciando el cosquilleo del color en las retinas; [...] no serán capaces de detenerse ante la obra de este pintor de los humildes y de las cosas sencillas”.¹⁹

Respecto de un perfil de pintor, la crítica afirma en varias oportunidades que debe “retransmitir” las sensaciones de la naturaleza. Debe además ser “persuasivo”.²⁰

Los textos de crítica de arte estudiados instruyen tanto al público como a los artistas. Es común encontrar al cierre de la nota una serie de “recomendaciones” para el artista. En el caso de un personaje ya consagrado, este párrafo final se usa para proclamar la consagración definitiva del pintor y su ubicación dentro de las “glorias” del arte nacional o universal. Roberto Cuggini -crítico de *Inicial* luego llegado a las páginas de *Nosotros*- recomienda por ejemplo acerca del tratamiento de ciertos temas a María Elena Bertrand -“pintora joven” (sic) de “amplio futuro”- al hacer la crítica de su exposición de 1928 en Amigos del Arte. Le aconseja “mayor sutileza de inquisición psicológica” ya que “sus modelos tienen rostros superficiales, o bien la artista no da con sus personalidades”. “Reminiscencia del que fué su consejero, el pintor Ernesto de la Carcova - agrega el crítico- libérese de tal asomo imprudente, la señorita Bertrand.”²¹

Los consejos del crítico van directamente a la ejecución de la obra, atribuyéndose una autoridad por encima no sólo de los artistas sino de quienes fueron sus maestros. El “aconseja”, señala los errores y ordena cuáles son los pasos a seguir.

El “ambiente artístico” también aparece caracterizado en las notas de arte. Alusiones a la “seriedad” de los galeristas o críticas al desempeño de una institución oficial, forman parte de estas señales que la crítica da sobre el funcionamiento del campo artístico, las que se completan con comentarios más globalizadores que remiten al estado de las artes plásticas en el país.

Don Federico Müller, cuya galería se ha impuesto por la seriedad y la selección de sus obras, tiene actualmente en exhibición una serie de cuadros debidos al pincel de maestros de renombre como el Canaletto, Luca Giordano, Marieschi, Stoop, [...] y otros. En nuestro país donde las obras auténticas de los maestros antiguos es muy difícil garantizarlas, resulta interesante ver reunido un importante conjunto de firmas, que están cotizadas en el extranjero y que vienen patrocinadas por galerías tan conocidas por su seriedad como la de Julius Bohler, además de lo que por sí solo significa la rectitud de Müller, bien apreciado en nuestros círculos de arte.²²

Se presenta así a un galerista reconocido por su honestidad y criterio en la selección de obras y a una exposición que revela la avidez del medio por recibir datos del arte europeo de cualquier época, en este caso “los antiguos”, como llamaban entonces genéricamente a los pintores anteriores al siglo XVIII. Martín Noel, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, solía incluir en sus discursos, comentarios acerca de la necesidad de ver obras de artistas del pasado para completar la formación del pintor y del público.²³ La nota, titulada “Exposición de maestros antiguos” corrobora las apreciaciones de Noel, en especial en un ambiente como el argentino donde está arraigada la intención de preservar ciertas tradiciones artísticas. Antonio Aita respalda esta posición de defensa de las tradiciones cuando escribe acerca de la necesidad de no “limitar nuestro horizonte espiritual, sino ser sinceros con nuestros gustos” y agrega: “no hay obra de arte perdurable, si ella desdén los fundamentos de una tradición. La originalidad radicará en la técnica, en la expresión, en la sensibilidad para poder traducir los matices del alma humana”; matices que “varían según las épocas o los hombres”. Concluye afirmando la importancia de seguir “aprovechando la experiencia de los maestros” y “las lecciones del pasado”.²⁴

Dentro de esta perspectiva tradicionalista, el concepto de arte está ligado al de duración y originalidad, vinculado a la maestría técnica y a la sensibilidad del pintor. Estas condiciones aparecen ligadas a su vez a la historia. Se rescata, sin embargo -y aquí queda justificada la necesidad de responder a una tradición- en la larga duración al reconstruir una tradición en el tiempo, lo esencial de la concepción estética como elemento inmutable. *Nosotros* toma partido por una estética conservadora. Desde esta posición la posibilidad de que las producciones vinculadas a la vanguardia -por su iconoclastia básica- formen parte de la serie de obras seleccionadas para dar continuidad a la tradición queda excluida.

Los críticos de *Nosotros* incluyen a otros críticos en sus textos. Expresiones como “el artista ha sido escasamente valorado” funcionan como medios para la introducción de otras opiniones, con las que se acuerda o se discute, sobre la fortuna del artista y su obra. Existen algunos ejemplos en los que el crítico cita a otro crítico, o discute con las posiciones anteriormente sostenidas respecto del artista que se trate. Un ejemplo en donde el crítico reconstruye un debate con otros críticos es la nota de Arturo Lagorio sobre Valentín Thibón de Libián (1921).

También las instituciones oficiales aparecen en la crítica de arte, funcionando dentro de su discurso como elementos de legitimación. Se comenta que la obra de cierto autor ha pasado ya por los Salones Nacionales o ha sido premiada y por eso resulta conocida. Se destaca que la Comisión Nacional de Bellas Artes adquirió una obra del artista objeto de la nota. En otros casos, como el de Valentín Thibón de Libián, se resalta la presencia de una obra suya en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes: “Cuando en 1916 este discutido artista expuso “La Fragua” una de las obras nacionales que más

acabadamente honran a nuestro Museo, pocos supieron justipreciar el profundo sentido de belleza que animaba a esa tela singular.”²³

Así comienza la nota, que continúa en términos de debate con quienes no supieron valorar su obra. Los responsables de engrosar la colección del Museo sí lo valoraron y qué argumento más legítimo que éste para empezar una discusión.

No siempre la actitud sostenida por las instituciones frente a las obras coincide con la opinión del crítico. Es corriente encontrar, generalmente en la introducción a una nota, que el artista que se está tratando no tuvo “estímulo oficial”, o que la obra del artista figuró en el salón el año anterior pero que no supieron reconocerla en su justa medida.

Por la afirmación de los juicios oficiales o por su crítica, la institución oficial está presente y es reconocida como una instancia importante para la consagración de obras y autores, así como para la elaboración de un juicio sobre ellas.

Estrategias de la crítica

Entre los recursos que utiliza el crítico para construir su nota y ubicar al artista y su producción en un contexto más amplio interesa especialmente la apelación a las prácticas y obras de otros autores nacionales o extranjeros. Los pintores y artistas tomados como referencia convergen desde distintas “familias” en la construcción de una tradición en la que se inscribe el autor que se está comentando.

Dentro del repertorio universal/europeo de artistas y obras se convoca frecuentemente a los impresionistas y sus sucesores: a Edouard Degas, en relación con Valentín Thibón de Libián; a August Rodin y a Iván Mestrovich para referenciar la obra de Rogelio Yrurtia; a Henri Toulouse Lautrec, por su habilidad en el dibujo, entre otras virtudes. Claude Monet aparece como maestro indiscutido por su sensibilidad y técnica, y por tanto se recurre a él para introducir algunas enseñanzas sobre el uso del color o la forma de ver la naturaleza. La referencia a Monet aparece cuando se plantean los recursos y la capacidad de “persuasión” de un artista. En otras notas se remiten a sus enseñanzas. “Vanos son muchos programas y proyectos -enseñaba Claude Monet- siendo todo bello, por una faz o por la otra, y digno de ser pintado, urge retransmitirlo, porque la vida resulta harto breve para fijar la variedad de aspectos y lo infinito de sus sensaciones.”²⁶

De Monet, en la misma nota, se pasa a la construcción de una tradición más cercana, la de los artistas argentinos que trabajan, según el crítico, en relación a estas nociones monetianas:

Fader que ve maravillosamente a las sierras cordobesas;
Italo Botti, que sabe representar la gama de grises de
nuestros puertos y la pesadumbre de los caseríos de madera
y zinc; Angel D. Vena que fijó extraordinariamente la

armonía del campo y su laguna; Rodolfo Franco que logra retransmitir la ocre monotonía de los paisajes santiagueños; Walter de Navazio que exaltó la gracia conmovedora de los sauces enamorados del río, los demás pintan cosas que pueden ser de aquí como de cualquier parte.²⁷

La capacidad de captación de la naturaleza en sus diversas expresiones aparece en estos textos como un valor fundamental. El paisaje es, en la época, el género más valorado dentro de las artes plásticas. La crítica incentiva a los pintores para que desarrollen el paisaje nacional. Los jurados oficiales seleccionan un buen número de obras que se ocupan del paisaje.²⁸ Los artistas privilegian este género, posiblemente condicionados por la normativa del medio. Las muestras de las galerías privadas exhiben obras de paisajistas donde la variedad aparece más en el recambio quincenal de exposiciones, que en las modalidades expresivas expuestas.²⁹

Entre los artistas recordados en estas críticas los españoles tienen también su lugar. Los mencionados más frecuentemente son Ignacio Zuloaga, Hermenegildo Anglada Camarasa, Joaquín Sorolla y Joaquín Mir.

El crítico puede, como ya se comprobó, recurrir a un referente europeo para entrar luego en la propia tradición pictórica, o bien puede seguir el camino que eligió Antonio Aita para descalificar al pintor Pedro Figari: integrar varios autores y determinar los fallos de Figari a través de lo que considera en cada uno como su especialidad y su conquista.

Pedro Figari, no es un pintor original, porque ya antes que él cultivó esa tendencia hacia la deformación caricaturesca de la figura, un gran artista de Francia, Toulouse Lautrec, y más tarde utilizó esa misma técnica y disposición decorativa en algunos de sus cuadros el español Anglada Camarasa: no es tampoco un revolucionario puesto que no ha fundado una estética como Picasso, ni establecido un nuevo concepto del arte como Boccioni; ni siquiera es un artista de vanguardia, puesto que sus audacias, no son tales, comparadas con las bellas composiciones de los maestros de la pintura novísima como Utrillo o Asselin.³⁰

La crítica organiza y propone ejes de lectura de la realidad artística enraizándola con la tradición europea. Esta operación tiene como ventaja adicional la de la validación de los artistas nacionales en relación con el prestigio ya internacionalmente adquirido por los artistas europeos de referencia. No siempre se recurre a los parámetros artísticos de Europa para consagrar; muchas veces el recurso se convierte en una comparación en

la que los artistas nacionales resultan descalificados, como se leyó en el caso de la crítica que le hace Aita a Figari. En otras ocasiones, se recurre a los contra-ejemplos europeos, para comparar a los artistas argentinos que han “equivocado el camino”.

Los críticos de *Nosotros*, como se dijo, toman partido por la medida y la preservación de los valores artísticos instituidos. No reconocen en Picasso más que el haber “fundado una estética”, o en Boccioni “haber establecido un nuevo concepto de arte” lo que sería mucho, si esta frase no estuviera precedida por otras en las que se habla del fracaso de esta y otras nuevas tendencias: “irán desapareciendo lentamente [...] ya le tocó el turno a Proust y a Picasso, mañana ocurrirá tal vez con Ramón Gómez de la Serna... y con Figari”.³¹

Los críticos apelan a distintas estrategias para calificar o descalificar a un pintor y su obra. La de buscar referentes y construir tradiciones es una de ellas. Otro recurso, que se modifica según las necesidades de la nota, es la forma de presentación de la nota, el eje conceptual elegido para articularla.

En los textos definidos como de carácter más informativo la nota suele presentar primero al pintor situándolo generalmente en la exposición que se va a comentar, o bien en una breve introducción que da algún dato del artista o de su posición en el campo: si es extranjero, si es un recién iniciado, si es un consagrado. Otra variante es partir del comentario de las obras y sus temas para llegar luego al pintor.

Las notas que se ocupan de la descripción de una o dos exposiciones, por su tono ensayístico hacen uso de otro tipo de recursos que se suman a los ya aludidos. Por ejemplo: estructurar la nota en términos de debate con las opiniones críticas precedentes como se leyó en la nota ya citada sobre Thibón de Libián.

Flores-Kaperotxipi (es el título de un artículo incluido en la sección de “Bellas Artes”)

Su nombre nos indica que es vasco y su pintura lo acredita como tal. Como todo buen vascoense se ha quedado en casa para pintar lo que tiene en ella. Sus asuntos están, pues, inspirados en las costumbres de una raza celosa de su tradición. Diríamos que justamente esto es lo que hace su fuerza, y Flores-Kaperotxipi así lo ha entendido al darnos en cuadros de alto mérito escenas características de su terruño ejecutadas con amplitud y buen empaste. Su tecnicismo es muy español. Hay tipos que están observados con sagacidad y rara psicología. ¿Qué más vamos a decir y agregar sobre este pintor? Que ya pueden estar contentos sus paisanos que tan bien pintaditos están. Esta exposición inaugurada en lo de Witcomb, ha sido y es elogiada con todo entusiasmo. Hallamos, pues, muy justificado su éxito.³²

Este es el texto completo de la nota. Está estructurada a partir de un concepto muy caro a los críticos de los años veinte: el arte nacional. Se destaca la procedencia del artista y cómo el hecho de ser vasco condiciona su mirada y su percepción del entorno. Con un gesto de complicidad con el lector, el crítico saluda a la comunidad vasca y la convoca a la muestra. Se elogia al pintor y se ratifica la posición adoptada en el texto con las frases finales en las que se habla de los elogios y el entusiasmo que ha suscitado la muestra, aunque no dice en quiénes. Cabe suponer que se refiere a la crítica de otros medios, o al público y los compradores, o a todos en conjunto. Quizás sea simplemente un recurso más para lograr la adhesión acrítica del lector.

En el mismo número de *Nosotros*, y dentro de la sección fija, junto a la nota sobre el pintor vasco aparecen otras 18 ocupando en la revista un total de 16 páginas. Es manifiesto el interés por registrar la intensidad y variedad de exposiciones que se suceden en Buenos Aires, entre un número y otro de la revista. La reunión de tantas notas hace que el crítico recurra a distintas estrategias para su presentación, a fin de evitar la monotonía en la sección.

El artículo de Cayetano Donnís sobre Botti aparece como un ejemplo en el que se favorece la comparación de las distintas posibilidades para encarar una crítica. Si para el caso de Flores-Kaperotxipi se juega con el concepto de tradición nacional -o más precisamente en este caso sería regional- la nota dedicada a Botti parte de los títulos-temas de las obras para reconstruir luego la perspectiva plástica del pintor.³³ La nota no sólo permite ver la manera en que el crítico construye esta información especializada, recurriendo a nociones historiográficas como las de “impresionismo” o “sensibilidad moderna”, sino que descubre una serie de contradicciones conceptuales e imprecisiones que hablan de una crítica en formación, a cargo de conocedores que van especializándose en la práctica de la escritura. Donnís señala a Botti como portador de un “ideal impresionista”, a la vez que caracteriza su producción como “bien meditada” en donde está ausente la improvisación. A esta contradicción se suma la imprecisión respecto de lo que llama “sensibilidad moderna”, caracterizada únicamente por su dinamismo, con lo que este interés de Botti por una “técnica más amplia” queda adscripto a la idea de novedad. En el contexto del final de la década del veinte, más precisamente el año '30, que es cuando se hace la muestra y la crítica, esto ya no representaba innovación. Un cierre consagrador corona el texto de Donnís. Nuevamente apela a una tácita complicidad con el público al dar por supuesta la coincidencia de opiniones respecto del “gran interés” y “absoluto valor” de estas obras.

En otra de las notas Donnís recurre a la personalidad del pintor y los preconceptos vinculados a ella para organizarla.³⁴ A los valores de la personalidad agrega los de las experiencias realizadas en España que le aportaron un buen utillaje técnico. Donnís habla de un ecléctico que suma una intención que lo aproxima al impresionismo por su fugacidad y captación del instante junto a un decorativismo que imaginamos procede quizás de Anglada Camarasa, una de las fuentes para nuestros pintores. Agrega

además que es un emotivo. Esta caracterización remite a un tipo de pintor y de obras que fue el que más circuló por nuestro medio en las primeras décadas del siglo. Se trata de aquellas obras que calificamos como tradicionalistas, ya que sostienen valores estéticos instituidos al no proponer ninguna modificación en la percepción del espectador. Son obras que -avaladas por la crítica- favorecen la reproducción del sistema de las artes plásticas, son las obras que preservan la tradición.

Para cerrar este análisis de las estrategias de la sección "Bellas Artes", a partir del ejemplo de un tipo de crítica más escueta e informativa -la de Donnis ya citada, que agrupa varias exposiciones- hay que agregar que entre las 18 notas seleccionadas en esta oportunidad se distinguen 4 por su extensión. Son las notas dedicadas a Pedro Figari, Lorenzo Gigli, Fernando Fader y Alfredo Guido, que ocupan una página o más. El privilegio de unas muestras respecto de otras está dado por el prestigio que la crítica, el público, el mercado, las instituciones oficiales les han otorgado. En las cuatro notas se hace referencia a más de uno de estos aspectos, además de que está presente un ensayo medianamente exhaustivo que incluye un recorrido por la trayectoria del pintor, la puntualización de los recursos expresivos que pone en juego y su lugar dentro del contexto de artistas argentinos.

El crítico ante las obras

Frente a las producciones concretas, los críticos que estamos analizando adoptan dos posiciones: hacer una lectura iconográfica, o una lectura del lenguaje plástico utilizado. La posición más frecuente es la de recurrir al comentario del motivo representado. Traducir en palabras la narración planteada en el cuadro es la operación más visitada y sencilla de realizar, ya que implica sólo una trasposición de lenguajes, del plástico al escrito. Con la modalidad iconográfica el crítico desarrolla interminables párrafos comentando un paisaje, considerando sus árboles, montañas, personajes, animales, etc. Se leen ejemplos en los que se atraviesa detalladamente la obra recreando la situación planteada por medio de adjetivos que remiten al lector a distintas sensaciones más allá de lo visual.³⁵ Dentro de estos relatos suelen aparecer alusiones al modo en que cada objeto está tratado, con los que el crítico se acerca a una lectura del lenguaje plástico.

Las críticas que se clasifican entre las que buscan la comprensión del lenguaje suelen diferenciar este análisis del "literario".³⁶ Usan otro vocabulario, miran a las obras de otra manera. Lo que no quiere decir que el crítico renuncie al análisis del motivo representado. En las críticas donde se incorpora una lectura del lenguaje plástico lo habitual es encontrar un análisis del color. Otro tipo de análisis, que se ocupe del tratamiento de las formas, de la estructura compositiva, etcétera, es más escaso y hay que desenredarlo de la maraña descriptiva. Se alude a los planos, si avanzan o

retroceden, a la credibilidad o no de lo pintado según el tratamiento plástico que se usó.

La modalidad dominante en la crítica de esta revista es la "literaria", el camino hacia otro tipo de abordaje de las obras lo transitarán los críticos de otros medios que se analizan en otros trabajos.³⁷

Los críticos de *Nosotros* y el homenaje a un pintor

Era práctica habitual del grupo de *Nosotros* dedicar números enteros o parte de ellos a la memoria de un intelectual reconocido. El caso que se analizará corresponde al homenaje al pintor Jorge Bermúdez.

Jorge Bermúdez muere en Granada el 5 de mayo de 1926 y *Nosotros* publica 23 páginas en su recuerdo. La dirección de la revista introduce con un texto breve los cuatro artículos dedicados al pintor.³⁸ El título inclusivo de la revista -*Nosotros*- la lleva a desplegar una práctica, la del homenaje, que contribuyó a definir su lugar en el campo. Si se trataba de un personaje vivo se hacían banquetes inundados de discursos laudatorios. Si se trataba de un fallecido, las páginas de la revista eran el espacio apropiado para el mismo tipo de discursos.

El "nosotros" de *Nosotros* se amplía con estos homenajes a distintas zonas del campo cultural, "nosotros" no alude entonces sólo al pacto tácito entre los que escriben y colaboran en la revista y sus lectores, sino que aspira a abarcar todo el campo.

Nuevamente los textos sobre arte aportan cuestiones que superan el tema central que desarrollan. Los textos dedicados a Bermúdez determinan su lugar en el medio, a la vez que hablan de otros aspectos.

Atilio Chiappori, al comenzar su nota alude a su propia práctica como "periodista" en "el período crítico de la formación de una conciencia artística en el país", refiriéndose a la década del diez. Señala sus opiniones severas sobre la obra de Bermúdez -vertidas en *La Nación* y en *Pallas* en 1912- y su rectificación posterior en 1914, destacando el hecho de rectificarse como un rasgo del ejercicio de una "crítica responsable". La estrategia de presentación del texto elegida en esta oportunidad por Chiappori es la de partir de su propia práctica como crítico -a la que califica como práctica periodística- y de una reflexión sobre sus opiniones anteriores respecto de Bermúdez en el contexto de una "conciencia artística" en formación. Luego recorre la trayectoria del pintor siguiendo su educación, el viaje a España y su decisión de no ir a Madrid sino a Avila y Segovia y su instrucción con Zuloaga. Retoma el eje de sus críticas anteriores con las que va jalonando los distintos momentos de producción de Bermúdez. Pero quizás lo más interesante de este artículo sean las reflexiones sobre la evolución que se produjo en el ambiente artístico durante las dos primeras décadas del siglo.

En este sentido, Chiappori, situado en el lugar de quien transitó esos momentos de iniciación de un proceso de formación del campo, reflexiona acerca de los cambios que se produjeron. “En muy poco tiempo las cosas han cambiado mucho”, afirma. Atribuye esos cambios a la voluminosa cantidad de pintura europea que se introdujo en Buenos Aires en 1910, con motivo de la Exposición del Centenario, a la organización del Salón Nacional, a las gestiones de la Comisión Nacional de Bellas Artes.³⁹

La síntesis de Chiappori describe elocuentemente el proceso de conformación de un campo artístico y dentro de ese proceso destaca la función primordial de la crítica. Según su perspectiva, la crítica habría guiado -junto a las instituciones que mencionan- la formación, no sólo del campo sino del gusto medio, haciendo ver al público aquello que no sabía ver, y descubriendo en los artistas sus modelos y errores.

Por lo demás, los textos dedicados al homenaje de Bermúdez entran dentro del género del “homenaje” y como tales, se dedican a describir, valorar y adular al pintor y su obra. Se habla de él como del “único pintor genuinamente argentino”, porque supo interpretar “la forma y el espíritu de nuestra raza nativa”.⁴⁰ Se lo ubica como “precursor del arte argentino”, como “gran pintor y hombre de bien” que supo desarrollar la “voluntad de lo característico”. Conceptos procedentes de Riegl -Kunstwollen- y de Taine -el de lo característico- aparecen en el texto de Pinto⁴¹ cuando analiza la obra de Bermúdez. Estos conceptos son los más usados por la crítica cuando aborda, como en este caso, temas de arte nacional tradicionalista.

Consideraciones finales

Nosotros construye desde sus páginas las pautas de un incipiente periodismo cultural que logra imponer hábitos, prácticas y representaciones en diferentes registros. La inclusión de los textos de artes plásticas en esta empresa periodística, contribuye en la creación de patrones de gusto y consumo artísticos; busca imponer pautas de comportamiento tanto para el público como para los artistas y las instituciones; propone además una modalidad de crítica, a través de la interacción con críticos de otros medios gráficos -por medio del debate o de la recuperación de ideas- con lo que desarrolla un efectivo aporte dentro del proceso de profesionalización de la tarea de crítica de arte.

NOTAS

- ¹ Cfr. Sarlo, **Beatriz**, *Buenos Aires (1920-30): una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- ² Sarlo, **Beatriz**, "Vanguardia y criollismo. La experiencia de *Martin Fierro*", en: Altamirano, C. y B. Sarlo, *Ensayos Argentinos*, Buenos Aires, CEAL, 1983. Cfr. para otros aspectos: Zuleta, **Emilia**, *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, ICI, 1983; Fernández, **Javier**, "Roberto Giusti y la Generación de la revista *Nosotros*", en: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo LII, enero-junio de 1987, nr.203-204, Buenos Aires, 1987, pp.71-81; Prislei, **Leticia**, "Nosotros y los otros. Autoimagen e imagen social de los intelectuales argentinos (1907-1920)", en: *Primeras Jornadas de Becarios de Investigación UBA. Facultad de Filosofía y Letras*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1988, pp.106-110; Artundo, **Patricia**, "La crítica artística y su discurso escrito. Las relaciones entre *Nosotros* y las "vanguardias" durante la década del veinte", en: *Rasgos de identidad en la plástica argentina*, Buenos Aires, GEL, 1994; Prislei, **Leticia**, "Entre Buenos Aires y París: lugares y estrategias de una red intelectual (1900-1910)", ponencia presentada en el Coloquio Internacional *Buenos Aires 1910: el imaginario para una gran capital*, CEA-UBA, FNA, FADU, IIED-AL, The Getty Center, Fundación Mapfre-América, Buenos Aires, 28 y 29 de noviembre de 1995.
- ³ Ribera, **Jorge**, "Nosotros: la construcción de la hegemonía y el disenso", en: *Clarín*, Sección Cultura y Nación, Buenos Aires, jueves 1 de febrero de 1990, pp.2-3.
- ⁴ Cfr. Giusti, **Roberto**, *Visto y Vivido*, Buenos Aires, Losada, pp.92-93.
- ⁵ Ver: *Nosotros*, agosto de 1919, año XIII, tomo 32, nr. 88, artículo conmemorativo del aniversario de la revista, firmado: La dirección; y Giusti, **Roberto**, "Veinte años de vida", artículo inicial del número aniversario de 1927, en: *Nosotros*, agosto de 1927, año XXI, tomo 57, pp.1-51.
- ⁶ En: *Veinticinco años de vida intelectual argentina. Una historia sintética de Nosotros*, Buenos Aires, 1932, Alfredo Bianchi recuerda cuestiones que dejan a la vista algunos rasgos del campo cultural de entonces, los que permiten explicar el perfil amplio e inclusivo de la revista *Nosotros*.
- ⁷ Bianchi, **Alfredo**, *op. cit.*, p.19.
- ⁸ *Ibidem*, p.19.
- ⁹ Ver: Giusti, **Roberto**, *op.cit.*, pp.98 y siguientes.
- ¹⁰ Aparecen sucesivamente *Inicial*, *Martin Fierro*, *Proa*. Sobre el lugar de la crítica de arte en ellas ver: "Notas sobre arte en las revistas *Inicial*, *Martin Fierro*, y *Proa*", en: Wechsler, **D.**, *La crítica de arte...*, cap. 3, pto. 3.c., pp. 329-410.
- ¹¹ Bianchi, **Alfredo**, *op. cit.*, p. 24.

-
- ¹² Cfr.: números de *Nosotros* publicados entre 1907 y 1930 en donde se observan variados títulos para la sección “Bellas Artes”.
- ¹³ Rara vez los artículos están acompañados de imágenes. La extensión que habitualmente tiene la sección fija de “Notas de arte”, es de dos o tres páginas aunque puede ser mayor según los meses, en especial durante septiembre-octubre cuando, además de las exposiciones quincenales de las galerías privadas se exhibe el Salón Nacional.
- ¹⁴ Por razones de espacio quedan excluidos del *corpus* de textos seleccionados todos aquellos que no formen parte de la sección fija o del Homenaje a Bermúdez. Los variados y ricos ensayos relevados (de Julio Payró y Atilio Chiappori entre otros) fueron trabajados en distintas partes de la tesis citada sobre crítica de arte.
- ¹⁵ La noción de “versión selectiva” está tomada de Williams, R., *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980. En adelante, se usarán las nociones de “tradición” y “conservador” que proceden del mismo teórico.
- ¹⁶ En: *Nosotros*, año XXIII, mayo de 1929, nr. 240, p. 253, firmado: Max Dickmann.
- ¹⁷ Aita, Antonio, “La vida artística”, “El Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas”, en: *Nosotros*, Año XIX, tomo 51, nr. 197, octubre de 1925, pp. 257-259.
- ¹⁸ Bunge, Jorge, “Bellas Artes”, “Exposición Fernando Fader”, en: *Nosotros*, Año XIV, tomo 36, nr. 137, octubre de 1920, pp. 217-219.
- ¹⁹ Lagorio, Arturo, “Pintores Argentinos”, “Italo Botti”, en: *Nosotros*, Año XV, tomo 38, nr. 147, agosto de 1921, pp. 550-552.
- ²⁰ Ver: *Ibidem*, “Notas de Arte”, “Angel Vena”, en: *Nosotros*, Año XVI, tomo 41, nr. 159, agosto de 1922, p. 520.
- ²¹ Cuggini, Roberto, “Exposiciones de Arte”, “María Elena Bertrand”, en: *Nosotros*, Año XXII, tomo 61, nr. 230, julio de 1928, pp. 118-119.
- ²² Donnís, Cayetano, “Bellas Artes”, “Exposición de maestros antiguos”, en: *Nosotros*, Año XXIII, tomo 69, nr. 254-255, julio/agosto de 1930, p. 146.
- ²³ Cfr. Noel, Martín, *Memoria de la Comisión Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1931.
- ²⁴ Aita, Antonio, “La vida artística”, “Exposición Figari”, en: *Nosotros*, Año XIX, tomo 50, nr. 195, agosto de 1925, p. 522.
- ²⁵ Lagorio, Arturo, “Pintores Argentinos”, “Valentin Thibón de Libián”, en: *Nosotros*, Año XV, tomo 38, nr. 147, agosto de 1921, p. 554.
- ²⁶ *Ibidem*, “Notas de Arte”, “G. López Naguil”, en: *Nosotros*, Año XVI, tomo 41, nr. 156, mayo de 1922, p. 99.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 99.
- ²⁸ Una dimensión de la importancia del paisaje puede tenerse al contrastar el número de cuadros de paisajes dentro del total de obras expuestas en los Salones Nacionales, Cfr. la tesis citada, pp. 101-112 y pp. 462-497.

-
- ²⁹ **Aita, Antonio**, "La vida artística", "Pedro Figari", en: *Nosotros*, Año XIX, tomo 50, agosto de 1925, p. 523.
- ³⁰ **Ibidem**, p. 522.
- ³¹ **Ibidem**.
- ³² **Donnis, Cayetano**, "Bellas Artes", "Flores-Kaperotxipi", en: *Nosotros*, Año XXIV, tomo 69, nr. 254-255, p. 145.
- ³³ **Ibidem**, pp. 143-144.
- ³⁴ Ver: **Ibidem**, p.144. Exposición de Julián Gómez Fraile.
- ³⁵ "La agencia de colocaciones es sin duda una obra perdurable. [...] tomemos parcialmente las diversas figuras: el inmigrante español que aplastado en su silla parece presa de la "morriña", pensando en sus tierras empeñadas y en sus deudos lejanos y tan queridos; el compadrito criollo buscando siempre un empleo que no encuentra; el italiano bigotudo con ese instinto aventurero característico, orientándose para donde más le convenga.[...]" **Lagorio, Arturo**, "Pintores Argentinos", "Valentín Thibón de Libián", en: *Nosotros*, Año XV, tomo 38, nr. 147, p. 557.
- ³⁶ Análisis literario: se refiere al que se ocupa de la narración desarrollada en un cuadro.
- ³⁷ Cfr. por ejemplo: **Wechsler, Diana**, "Crítica de arte en la década del veinte. Los textos críticos de Julio E. Payró (1924-1930)", en: *Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, Buenos Aires, F.F.y L.-U.B.A., 1991, nr. 4, pp.37-52.
- ³⁸ **La Dirección**, "Jorge Bermúdez", en: *Nosotros*, Año XX, tomo 53, nr. 204, p. 6.
- ³⁹ Cfr. **Chiappori, Atilio**, "Jorge Bermúdez (recuerdos de una hora difícil y un triunfo rotundo)", en: *Nosotros*, Año XX, tomo 53, nr. 204, mayo de 1926, p. 11.
- ⁴⁰ **Muzio Sáenz Peña, C.**, "Jorge Bermúdez y el verdadero Arte Argentino", en: *Nosotros*, idem anterior, p. 20.
- ⁴¹ **Pinto, Octavio**, "Jorge Bermúdez", en: *Nosotros*, idem anterior, p.19.