

Pinacoteca de los genios: una arqueología¹

pedronijuancruz@gmail.com

por Juan Cruz Pedroni

becario de investigación en posgrado en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Resumen

En este artículo se analizó la aparición de la Pinacoteca de los genios, versión argentina de la colección italiana I maestri del colore, que publicó en Buenos Aires la editorial Códex con asesoría técnica de Julio Payró. Desde un punto de vista genético y microhistórico, el acontecimiento fue estudiado en el marco de la historia cultural argentina y de la biografía intelectual de Payró. Se sostuvo que las operaciones editoriales indican formas de apropiación del canon y modos de intervenir en su configuración.

Palabras clave: historia del arte, historia editorial, Julio E. Payró.

Pinacoteca de los genios: an Archeology

Abstract

This article analyzes the collection Pinacoteca de los genios, an Argentine version of the Italian series I maestri del colore, published in Buenos Aires by Codex with advisory of Julio E. Payró. From both a genetic and comparative point of view, the publishing event is studied in the historical framework of print culture and the intellectual biography of Payró. It is stated that the publishing operations indicate forms of appropriation of the pictorial canon as well as ways of intervening in its configuration.

Keywords: Art History, Publishing History, Julio E. Payró.

¹ Este artículo se inscribe en una investigación realizada con una beca tipo A otorgada por la Universidad Nacional de La Plata (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes), dirigida por la Dra. Berenice Gustavino y el Lic. Rubén Hitz.

Pinacoteca de los genios: una arqueología

Introducción

El 29 de abril de 1964 sale de imprenta el primer fascículo de la Pinacoteca de los Genios, versión adaptada de la colección italiana *I maestri del colore*, que consagra al pintor español Francisco de Goya. Con el número 170, la última de las entregas estará dedicada al mexicano José Clemente Orozco y tendrá como fecha de colofón el mes de noviembre de 1969. Hasta entonces, la publicación, registrada oficialmente como una revista, apareció con periodicidad variable en Argentina y se distribuyó en otros dieciséis países de América Latina y en España.² Editada por Códex, la firma que el público lector argentino recordaría ante todo por su catálogo de libros infantiles, la Pinacoteca fue la edición exclusiva para el ámbito hispanohablante de la serie de fascículos publicados originalmente por la casa Fratelli Fabbri, con plaza de edición en la ciudad de Milán. La serie recibiría títulos diferentes en las adaptaciones producidas por editores de distintos países. Así, aparecieron *The Masters* (editado en Gran Bretaña por Purnell & Sons), *Chefs-d'œuvre de l'art. Grands peintres* (Francia, Hachette), *Bastei Galerie der grossen Maler* (Alemania, Bastei-Verlag Gustav H. Lübbe.) y *Gênios da Pintura* (Brasil, Editora Abril), entre otros.³

Por el formato y la perspectiva biográfica,⁴ la genealogía editorial de *I maestri del colore*, se puede remontar hasta las carpetas de reproducciones publicadas por Albert

² Los números de la pinacoteca aparecían en los kioscos todos los miércoles. Hasta el fascículo 136, publicado el 25 de enero de 1967, la entrega continuó siendo semanal. Un *ephemeron* repartido con ese número aseguraba que a partir de febrero de ese mismo año "la más grande colección de arte de todo el mundo" estaría "en todos los quioscos" de forma mensual (Códex S.A., 1967: s.p.).

³ Según el catálogo *Dei Fabbri dei Fratelli Fabbri* (2010), *I maestri del colore* fue traducida por editoriales de trece países. Además de los casos que se mencionan en este trabajo (Argentina, Gran Bretaña, Francia, Alemania y Brasil), hubo versiones de la colección editadas en Dinamarca, Japón, Grecia, Israel, Holanda, Suecia, Turquía y Yugoslavia, a las que no pudimos acceder.

⁴ Los fascículos de la Pinacoteca median 36 x 27 cm. Las primeras publicidades se jactaban de sus "páginas en gran formato" (Códex S.A., 1964: s.p.). Las tapas iban sueltas para permitir su utilización como láminas y para facilitar la encuadernación de las páginas interiores, tal como explicaba una advertencia al comienzo de cada número. También circularon estuches contenedores para la guarda de los fascículos.

Skira desde 1934,⁵ editor con el que Fabbri trabajaría a su vez en los años sesenta, en el marco de una política de colaboración que favoreció la apertura del emporio milanés a un público lector de mayores dimensiones. También en la década de 1930, la firma francesa Braun, casa pionera en la reproducción fotográfica de pinturas que devino en editorial, publicó su *Collection des maîtres*, con ilustraciones en negro y un más acotado formato pocket, que a diferencia de Skira serializaba en una misma colección las monografías consagradas a los maestros (varones, con la sola excepción de Berthe Morisot) de distintas naciones. En la promesa de ese panteón universal, Braun reformulaba a la vez un modelo de la década previa, *Maîtres anciens et modernes*, publicada por la parisina Nilson, con alcance internacional en su selección de los *maîtres* (que, en ese caso, no incluyó ninguna mujer) pero menos centrada en las imágenes que en los textos.

La colección que circuló en castellano estuvo dirigida en persona por el responsable de la editorial, Nicolás Gibelli, aunque contaba como “consejero técnico” al “Profesor” Julio Payró, según se hace constar en las solapas delanteras de los fascículos, agente al que se puede imputar un grado de injerencia variable sobre las decisiones de contenido. Cada número comenzaba con una “monografía” a cargo de un crítico o historiador del arte, a la que seguían el “Índice de las ilustraciones” –una página con miniaturas en blanco y negro con los datos mínimos de catálogo y un comentario valorativo–, las ilustraciones a color a página completa –que eran trece o catorce, según variaba la *mise en page*– y una sección final que prometía “El juicio del siglo XX”, o bien un “Enfoque de actualidad”. Mientras que las monografías consistieron en la enorme mayoría de los casos en traducciones de la edición europea, la última sección tenía la peculiaridad de estar firmada por críticas y críticos de Latinoamérica y España, en su mayoría de nacionalidad argentina. En esos comentarios, la puesta en perspectiva del corpus de artista se realizaba desde un *locus enuntiationis* definido por una condición temporal (la hora del juicio o de la actualización) antes que por un encuadre temático relativo al espacio lingüístico de recepción. Tal era, al menos, el horizonte de expectativa que instalaba el título de las secciones, en el cual esta especie de epílogo no proponía un

⁵ En 1934 Albert Skira comienza a publicar la colección de carpetas *Les trésors de la peinture française* que seguirá imprimiendo hasta la década de 1950. Se trata de carpetas de 39 x 29 cm con láminas que reproducen varias obras de un solo artista, precedidas por un texto crítico.

movimiento de relocalización geográfica sino genérica: un desplazamiento desde la historiografía hacia el discurso de la crítica. La escritura que ocuparía esos espacios echaría mano sin embargo de registros heterogéneos, que definirían una relación disyuntiva entre el título invariable y la pluralidad de los textos.

La colección italiana incluía ya una trilogía de artistas americanos; tres varones, mexicanos, destacados como muralistas: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco. En el pasaje a la edición argentina, las monografías relativas a los dos primeros pintores, que habían estado a cargo de críticos italianos, fueron reemplazadas por textos de Enrique Gual y Raquel Tibol, de nacionalidad mexicana. Junto con esta reescritura se acrecentaría el elenco de los representantes para América Latina: fueron incorporados entonces diez pintores (varones) de la región. Dos de ellos venían a agrandar la pléyade mexicana (Dr. Atl y José María Velasco) mientras que el resto sería distribuido entre Uruguay (Joaquín Torres García y Pedro Figari), Brasil (Alberto Guignard, Cándido Portinari, José Pancetti, Lasar Segall) y Argentina (Miguel Carlos Victorica y Lino Enea Spilimbergo). La edición incorporó a su vez cuatro pintores de España: Daniel Vázquez Díaz, Mariano Fortuny, Ignacio Zuloaga y Joaquín Sorolla.

Como única edición en castellano, la colección fue distribuida en los países hispanohablantes de América y, especialmente, en España. Este último país se había conformado en un mercado central para Códex, luego del pacto comercial sellado en 1962 con la Central Española de Publicaciones (García Fuentes, 2018). Las operaciones de selección y de *dispositio* de los artistas en la nueva versión indican la centralidad que el mercado español tenía en las previsiones sobre la circulación. De ese modo, no solo se sumaron cuatro pintores del país ibérico, sino que el número uno que en Italia abría la serie con la *Rinascita italiana* (Andrea Mantegna) pasó a estar ocupado por Goya, el genio del Romanticismo español.

Desde una perspectiva micro-histórica (Ginzburg, 2013) y geneticista (Goldchluk, 2015), este artículo circunscribe como objeto de estudio la apropiación del canon europeo que supone esta edición y la intervención en el argentino tanto como en el occidental o euroatlántico que supone la inscripción de dos argentinos en ese repertorio. La génesis de esta colección será leída desde una serie biográfica –el itinerario intelectual

de Julio E. Payró— y desde otras series historiográficas, vinculadas por un lado con la extensión de la cultura visual impresa y por el otro con la formación de corpora editoriales y expositivos sobre arte argentino. Para ello recuperamos también la hipótesis formulada por Juan Cruz Andrada y Catalina Fara, quienes proponen a Julio Payró como un gestor de lo visual (Andrada y Fara, 2013).⁶

El trabajo incorpora una lectura filológica de fuentes diversas, entre las que se destacan las dos colecciones de correspondencia recibida por el escritor argentino conservadas actualmente en el Getty Research Institute (GRI) y un conjunto de documentos relativos a la historia editorial. La metodología recoge los aportes del paradigma indiciario (Ginzburg, 2013) y los principios de heterogeneidad e inmanencia como estrategias para leer la historicidad de los objetos culturales. Los propósitos más amplios a los que intenta contribuir este artículo apuntan a indagar en la escritura de la historia del arte como una totalidad (Grave et al., 2008), en relación con los dispositivos de sentido que establecen las colecciones editoriales. Pretendemos, además, interpretar el estatuto del canon como un espacio de negociación, que es a la vez resistente y permeable al efecto que le imprimen las prácticas de apropiación (Chartier, 2005).

De Fabbri a Códex: una colección entre dos emporios

Como el de pocas editoriales, el catálogo de la editorial Fabbri, iniciado en Milán en 1947, estuvo definido por las condiciones de posibilidad que le impusieron las nuevas tecnologías de producción, que por un lado permitieron una altísima calidad gráfica y le aseguraron, por el otro, una extensa tirada (Finocchi y Marchetti, 2010). Este nuevo horizonte fue convergente con estrategias innovadoras de mercadotecnia y de distribución, que incluyeron el medio televisivo y una vasta red de kioscos; estrategias que ingresaron a los escenarios tópicos de la cultura de masas nuevas modalidades

⁶ En este texto, Juan Cruz Andrada y Catalina Fara realizan una revisión de la figura de Julio Payró “a partir del uso que hacia de las reproducciones fotográficas” (Andrada y Fara, 2013: 259). El trabajo hace un recorrido sobre los libros ilustrados en el itinerario de Payró, su relación con la enseñanza de historia del arte y con el medio editorial argentino. El artículo representa una introducción imprescindible la figura de Julio Payró como historiador y operador cultural, que incluye un párrafo sobre el proyecto editorial que nos ocupa (Andrada y Fara, 2013: 271). Para una semblanza sobre Julio Payró remitimos al trabajo publicado por Andrada y Fara en la colactánea coordinada por Amalia García y Sandra Szir (Andrada y Fara, 2017).

constructivas para una encyclopedie cultural. Las carpetas de los *Maestri* son uno de los ejemplos más representativos de estas orientaciones que caracterizaron la acción comercial de Fabbri y que encontraron un espacio para su despliegue en la difusión de las artes visuales. En ese territorio, la publicación de *I maestri del colore* estuvo precedida por otra colección monográfica, *Capolavori nei secoli* (1961), a la que siguieron coediciones con el editor suizo Albert Skira, reconocido por Dino Fabbri como el "inventore del libro d'arte" (Carotti, 2010: 33).⁷

I maestri del colore estaba dirigida por Dino Fabbri, el director de la editorial, gesto imitado por Nicolás Gibelli, el editor de Códex, que tomó a su cargo directamente la dirección de la Pinacoteca, tal como lo había hecho en los años 50 con la colección Encyclopedie de la historia. La figura del director de colección, entendida como un puesto diferenciado asignado a un especialista, estaba instalada desde hace décadas en la cultura editorial de Argentina, por lo que el hecho de que Gibelli haya operado igual que Fabbri en lo concerniente a este punto puede ser leído como un indicador más de las estructuras organizativas en una empresa del calado comercial de Códex. Sin embargo, mientras resulta plausible que Fabbri, el industrial devenido esteta y persona de sociedad amén de amigo de *connoisseurs* como Roberto Longhi y Federico Zeri (Carotti, 2010) haya estado ligado a la elección de los especialistas que escribieron en los fascículos; en el caso de la editorial argentina, la dinámica parece haber sido diversa. Es notorio que los críticos convocados para producir nuevos textos respondían al círculo de sociabilidad del consejero técnico Julio Payró, aquel historiador del arte que había heredado de su padre, Roberto, la carta de ciudadanía en una república de las letras y que en todo lo demás era la antítesis del personaje público representado por Fabbri.

Al igual que la casa italiana, la editorial argentina Códex (1945-1970) representaba un tipo de empresa cultural para el que la posibilidad de ampliar el público lector estaba supeditada al coeficiente de atractivo visual de sus productos editoriales. Si la escolarización expandía entonces los horizontes de la cultura escrita en Argentina (Sprengelburd, 2010), la televisión desplazaba a su vez los umbrales posibles de la

⁷ Con Skira, Fabbri publicó *Pittura colore storia* (1961-1966), *Arte idee storia* (1965-1967), *Il gusto del nostro tempo* (1965-1968) y *I tesoro del mondo* (1965-1966).

atención visual y obligaba a que la imagen impresa sobrepujara sus poderes de sugestión. Sin embargo, el mismo juego de diferencias mediáticas que aminoraba el poder performativo de los impresos favorecía su percepción como formas simbólicas (Medot, 2008) que proponían su apropiación como instrumentos idóneos para la preservación del pasado. En este escenario, el espectro de géneros editoriales que tanto Fabbri como Códex se proponían cubrir era especialmente sensible a las posibilidades abiertas por la modernización tecnológica para la captura de nuevos consumidores. La estrategia de persuasión se desplegaba con la promesa de utopías gráficas en las cuales la modernidad de la técnica era expresada, paradójicamente, por el retorno a una facies arcaica de la cultura (Benjamin, 2004; Agamben, 2011). Es en esa órbita que se mueve, por dar un ejemplo, la colección Fabulandia, una “Enciclopedia de la Fábula” ricamente ilustrada que la editorial argentina publica desde 1963, recuperando la *Enciclopedia della Fantasia* editada por la casa lombarda.⁸ La más grandiosa colección de arte del mundo que comenzó a circular al año siguiente se contaba también entre las colaboraciones de Códex y Fabbri que confiaban su eficacia al ascendiente de la imagen sobre la ensueño colectiva. Lo hacía en el espacio de posibilidades despejado por la revolución tecnológica para la difusión impresa de las artes visuales (Bazin, 1986).

Ya en las primeras reseñas sobre la editorial porteña la “presentación gráfica” (Cabalgata, 1946: 21) era destacada como la principal novedad de sus publicaciones. Aunque desde un principio el programa gráfico de Códex excedía los confines de la mera presentación. Sus productos eran máquinas visuales que configuraban para el lector el círculo imaginario de una totalidad: el mundo del arte, de la historia o de las fábulas infantiles, aparecían contenidos en un solo objeto. En 1961, la colección Arte/rama, otro producto que Códex recuperaba de Fabbri con asesoramiento, también, de Julio Payró, hacía explícito en el título –a través del sufijo *rama*– el interés por inscribir el objeto impreso en un gabinete imaginario de dispositivos ópticos. A ese repertorio se sumaría a mediados de la década la serie *Historama*, otra adaptación de Códex; esta vez, de una revista francesa.

⁸ El catálogo de la editorial, editado en el 2010, registra diecinueve publicaciones de Fabbri adaptadas por la editorial porteña; entre éstas, tres estuvieron dedicadas a las artes visuales: *I maestri del colore*, *Capolavori nei secoli* (base de la enciclopedia Arte-rama) y *I maestri della scultura*.

En ambos casos la categoría que se ponía en juego era la de vivacidad, aquella que desde la Antigüedad había operado como resorte central en el discurso de la historia a través de la *écfrasis* o descripción retórica de las imágenes. La *enárgeia*, nombre de la vivacidad entre los primeros historiadores, consistía en infundir la cualidad evidente de las imágenes a la grafía de la historia, para que esta pudiera evocar el pasado con la claridad intensa de la visión (Ginzburg, 2010). En la hora en la que la industria cultural se da cita con la divulgación de la historia, la *enárgeia* no se pierde, pero sus dispositivos verbales se vuelven prescindibles. La tarea de escribir el pasado como una imagen para convocar la presencia de ese pasado puede ser reemplazada por las imágenes técnicas de los testimonios históricos. En ese movimiento, la historia de la técnica reasigna los lugares de un dispositivo retórico para el cual la potencia ostensiva de la imagen (Marin, 1993) ya no requiere el expediente de una palabra en la cual se la evoque.

Mostrar el pasado en el lugar en que otros solamente lo escriben: este es el argumento de venta central en la retórica publicitaria que Códex aplica a la divulgación de la historia. Lo encontramos en las primeras publicidades que promocionaban, en 1957, la *Historia gráfica del arte universal*, escrita por Payró y publicada en el marco de una *Enciclopedia de la historia* dirigida por Gibelli. En las piezas gráficas que aparecieron en el periódico *La Nación* para promocionar estos libros, un caballo salta sobre la pupila dilatada de un ojo que podemos atribuir al que mira el libro de la historia. Abajo, un imperativo, en cuerpo mayor: “Vea la historia” (Códex, S.A., 1957: 2; cursivas en el original), donde el énfasis de las itálicas viene a remarcar una sustitución: se trata de ver y no de leer. Esa es la operación sobre lo imaginario con la que trabaja el catálogo de Códex y que alcanza su cúspide con la Pinacoteca, donde el dispositivo de sustitución de la *enárgeia* pasa de la escritura a la imagen y de la imagen a la cosa misma. Solamente en este marco cultural los fascículos pudieron ser presentados como la más grandiosa colección de arte del mundo; un corpus de papel como el cuerpo de la pinacoteca.

Permutar y expandir: operaciones para adaptar un canon

La colección italiana estaba conformada por 286 fascículos, el último de los cuales se imprimió en 1966; lo que equivale a decir que el total de la colección estuvo disponible

tres años antes de que se terminara de publicar la versión argentina. Esta última, en cambio, contó solamente 170 números, que en su mayor parte coinciden –aunque en un orden diverso– con los primeros 170 aparecidos en la *edizione originale*. Esta coincidencia global esconde discrepancias que emergen de una compulsa más fina. Si comparamos las dos listas –la lista de los 170 números con los que empieza la colección de Fabbri y la de los 170 que integraron la edición sudamericana–, notamos que la segunda excluye 29 pintores que están presentes en el segmento inicial de la primera.⁹ De los pintores excluidos, 24 son pintores varones del Renacimiento Italiano y, con excepción de algunos nombres que constituyen omisiones llamativas, el resto representa a escuelas regionales o figuras menos “representativas” desde el punto de vista de su recuperación por las historias generales del arte de la época.

La casi treintena de números que discrepan en la selección de Códex obedece a la concurrencia de dos operaciones: la inclusión de los catorce elegidos para representar el espacio iberoamericano y el reposicionamiento de quince pintores que en la edición de Fabbri habían aparecido tardíamente, después del número 170. La selección castellana, entonces, coincide *gross modo* con la nómina de artistas que principian el repertorio de origen. Sin embargo, las pocas modificaciones operadas alcanzan para transformar el *vue d'ensemble*. La reducción del lugar acordado al Renacimiento italiano parece orientada a la apertura de un espacio más amplio para los siglos XIX y XX; también es evidente el interés por distribuir la representación de las diversas naciones en los distintos períodos; no solo relativizando el predominio europeo, sino también atenuando la importancia relativa de Italia al interior de la selección europea. Es así que de los artistas que Payró decide adelantar e incluir en su selección son tres mexicanos, dos alemanes, seis

⁹ En relación con los 170 títulos iniciales de la versión italiana, la argentina no incluye los correspondientes a Jacopo Bassano, Vicenzo Foppa, Domenico Veneziano, Lorenzo Monaco, Dosso Dossi, Bramantino, Giusseppi Maria Crespi, Romanino, Lorenzo Lotto, Savoldo, Becaffumi, Ercole de Roberti, Gaudenzio Ferrari, Bernardo Strozzi, Gregorio de Ferrari, Giovanni Moroni, Luini, Bronzino, Moretto, Altdorfer, Vivarini, Domenichino, Ghirlandaio, Vitale da Bologna y Sebastiano del Piombo, Gentile da Fabriano, Quinten Metijs, Luca di Leida, Jean Fouquet.

franceses, uno español, uno inglés y un solo italiano.¹⁰ Proporcionalmente, la selección de la edición castellana observa entonces un carácter más plural en cuanto a procedencias nacionales, y sin llegar a desplazar de la primacía a Italia le concede un lugar importante a Francia. No es un hecho fortuito que la edición americana presente como efecto de conjunto una orientación mayormente francófila, si recordamos que Julio Payró encontraba en las distintas facetas del arte argentino reinscripciones de la Escuela de París (Payró, 1944); una lectura por otra parte característica del ascendiente que el modelo cultural francés tuvo sobre la escritura acerca de artes visuales en la Argentina (Gustavino, 2014).

Aún más significativo en el nuevo recorte, es la entrada a la historia de los modernos. Esta *rentrée* permite pensar que el Payró historiador pudo encontrar en el espacio editorial una nueva oportunidad para su antiguo programa como crítico, cuando escribía regularmente en el diario *La Nación*: entrenar al público no especializado en la valoración de las vanguardias artísticas.¹¹ Es posible pensar que en la conformación de su Pinacoteca, Payró haya encontrado una posibilidad para reparar las lagunas que dos décadas antes diagnosticaba en las currículas de la *Bildung*: "Una persona dotada de cultura general, en el curso de sus estudios –no especializados– no llega a enterarse de la evolución estética posterior al siglo XVIII. En materia de arte, sus conocimiento son, pues, tan incompletos como lo serían sus luces en un punto a historia si su información se detuviera en vísperas de la Revolución Francesa (Payró, 1939: 83)".

Sin embargo, "transportar" el canon de una colección a la otra supone también una operación material. La selección es el resultado de elementos programáticos que emergen solamente en ciertas condiciones materiales de posibilidad. Al trazar un envío

¹⁰ Las mismas monografías desmienten esta fijeza de las identidades nacionales que nuestras líneas reproducen. Las adoptamos, sin embargo, porque la serie las constituye como dispositivos editoriales de clasificación. Las indicaciones de nacionalidad aparecían junto a los nombres de los artistas en una pastilla publicitaria de la cubierta posterior, lugar donde se enumeraban las carpetas que próximamente estarían en circulación. En esa asignación de origen se reconoce la categoría de *escuela nacional*, hábito mental naturalizado por museos y colecciones editoriales desde su incorporación a la historiografía del arte en el siglo XVII (Codell, 2010; Michaud, 2017).

¹¹ En 1927, Julio Payró retorna de Europa, donde había vivido 20 años. Luego de su llegada continúa una trayectoria como crítico de arte en medios periodísticos en la que se ocupa con intensidad del arte moderno. Esta dimensión central en la trayectoria de Payró ha sido estudiada ampliamente por Wechsler (2005) y por Andrada y Fara (2017).

del Éxodo bíblico al concepto derridiano de *différance*, el filósofo Peter Sloterdijk observa que en el momento de una movilización “la totalidad de las cosas debe ser reevaluada desde el punto de vista de su transportabilidad, bajo riesgo de tener que dejar atrás todo aquello que es demasiado pesado para portadores humanos. De tal manera, la primera reevaluación de todos los valores se relaciona con la dimensión de las cargas” (Sloterdijk, 2006:63). Desde este punto de vista la reformulación del canon que pasa de Italia al espacio iberoamericano implica valorar otra vez. Esa valoración no surge como el juicio de un sujeto soberano sobre el sentido de las valoraciones, sino como una política urgente frente a la evaluación de los límites de lo que es transportable por un vehículo editorial. Esta advertencia pone en perspectiva los alcances de nuestra pesquisa: las fuentes escritas no permiten interpretar decisiones atribuidas sin margen de dudas a Julio Payró. Sin embargo, sus huellas habilitan el encuentro con los significados culturales y las fallas semióticas que sobrevienen en la escena de una decisión.

Julio Payró como operador cultural

La relación entre Julio Eduardo Ladislao Payró y la casa Códex se remonta a 1954, cuando aquel comienza a escribir el texto de la *Historia gráfica del arte universal*, que será publicado por esta como parte de la colección *Enciclopedia de la historia*.¹² Aparecida en dos tomos, la obra empieza a circular en 1957 y al parecer sus 5.500 ejemplares (Boletín oficial, 1958: 8) tardaron en agotarse, si tenemos en cuenta que en 1961, todavía era promocionada en las cubiertas posteriores de la revista *Enciclopedia Estudiantil Códex*. Quizás esas publicidades, aparecidas desde el quinto número de la revista, hayan estado motivadas por la intención de agotar remanentes del fondo editorial, antes de sacar al mercado una nueva “historia del arte universal”. En efecto, desde agosto de 1962, ese espacio publicitario comenzó a estar ocupado por los anuncios de *Arte/rama*, otro producto de Códex que lo contaría como asesor técnico. Al igual que la Pinacoteca, la obra adaptaba un producto de Fratelli Fabbri, que estaba dirigido en su origen por el mismo Dino Fabbri y que en Argentina contó con la dirección

¹² En 1958, la *Historia gráfica* le valdría a Payró el Premio Nacional de Ciencia y Historia que lo incardinaría en un panteón de *viris ilustribus* de la intelectualidad argentina.

de Gibelli. El itinerario de la alianza sellada entre el escritor y la editorial continúa con nuevos intercambios que colocan al crítico en posiciones diversas: como polímata al que se encarga el prefacio para un libro de viajes, (*Las maravillas del mundo*, 1962), como autoridad del Instituto de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires, para la que consigue una donación de libros por parte de Códex (Alva Negri, 1977: 95) y más adelante como jurado del Premio Códex de Pintura Latinoamericana, realizado por única vez en 1968.¹³ Volviendo a las páginas de la *Enciclopedia Estudiantil*, en el mismo espacio donde habían sido anunciados el Arte/rama y la Historia gráfica se promocionó en el número 202, en mayo de 1964, la *Pinacoteca de los genios*: “Presencia de editorial Códex en una edición de trascendencia internacional”, que cuenta “con el pensamiento de Julio E. Payró en un enfoque crítico de actualidad” (Códex S.A., 1964: s.p.).¹⁴

No es casual que el nombre propio de Julio E. Payró sea parte del aparato publicitario. Tampoco que se le anteponga el título de “Profesor” en las solapas de los fascículos. Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires desde 1956, en los años 60 del siglo XX Julio Payró se percibía a sí mismo como historiador del arte y miraba al crítico que había sido como parte de su pasado.¹⁵ Por esos años, la correspondencia privada registra los encabezados satíricos de sus amigos que se dirigen a él como “distinguido profesor fultaim” (Rocchi, 1962). La configuración de un perfil que ya no coincide con el del crítico o con el del escritor de arte (Pronsato, 1940) marca la ruptura con una cultura retórica en el sistema del arte que había encontrado mejor asiento en las tribunas del periodismo, con las que Payró prefería establecer una distancia. La marca textual “Profesor” expresa una identidad socio-profesional asumida

¹³ Julio Payró integrará el Comité organizador y jurado del Premio Códex junto con Ernesto B. Rodríguez y Cayetano Córdova Iturburu, autores de los números dedicados a pintores argentinos en la Pinacoteca. Con respecto al catálogo de la muestra, Andrade y Fara destacan que “venía acompañado de una serie de diapositivas de las obras premiadas” (2013: 262).

¹⁴ La historia editorial de la obra en español no terminaría con la edición de los 170 números. Una *Enciclopedia de la pintura universal. Selecciones de la Pinacoteca de los genios* apareció en cuatro tomos en 1967. Las portadas utilizaron recursos tipográficos que reenviaban al logotipo de los fascículos. En la década de 1980, la colección sería relanzada por la editorial porteña Atlántida.

¹⁵ Eso parece inferirse de una carta en la que el pintor Eduardo Jonquieres lo reprende amistosamente: “Y a propósito de crítica ¿qué es eso de Julio Payró ex crítico de arte? El hecho de que Ud. haga Historia del arte no quiere decir que haya abandonado la crítica, porque se critica también lo que está consagrado por el uso y las buenas costumbres y los manuales Peuser” (Jonquieres, 1962).

durante el proceso de modernización de la universidad argentina en el posperonismo. En la solapa, este ideologema¹⁶ coopera con el argumento de venta para un producto con una inserción signada por la oscilación entre lo bajo y lo alto: entre la divulgación y la erudición histórica italiana; entre la leyenda del artista (Kris y Kurz, 2007) y la empresa desmitificadora de la Historia, que durante las décadas centrales del siglo había multiplicado sus asociaciones profesionales.

Imágenes de segunda mano: el valor de la copia a color

El producto que Fratelli Fabbri puso en circulación estaba entonces en los umbrales de las nuevas condiciones técnicas de posibilidad. Venía también a ocupar un lugar en las controversias que la *scholarship* de la historia del arte había estado desarrollando durante la primera mitad del siglo. En esas polémicas, la validez heurística de las reproducciones de obra, imágenes diferidas o de segunda mano (Codell, 2010; Bohrer, 2002), había sido construido como el objeto de contiendas discursivas. El uso del offset para la reproducción a color de obras de arte había merecido un editorial en *The Burlington Magazine* en 1963, vale decir, el año mismo en el que empezaba a publicarse la galería de Fabbri en Italia. En el editorial de esta revista, la principal para el público anglófono de *connoisseurs*, son rescatadas las experiencias de Skira y de las publicaciones de UNESCO, que habían instalado el formato editorial consistente en una carpeta de reproducciones a color precedida por un texto introductorio. Apoyado en el logro alcanzado por tales empresas culturales, el texto marca una distancia con respecto a la postura que deploaba el uso de las reproducciones a color y que consideraba más conveniente la utilización de fotografías acromáticas, postura que había encontrado su representante emblemático en el crítico Bernard Berenson. Esta resistencia al color, continúa el editorial de la *Burlington Magazine*, alcanza un límite infranqueable frente a la aparición de estilos históricos como el impresionismo o las vanguardias históricas, que quedan “en mayor o menor medida carentes de significación” [more or less meaningless]

¹⁶ Utilizo el término *ideologema* en la acepción de palabra típica dentro de una formación ideológica. Dado el caso de un sujeto que reparte su desempeño entre la academia y el periodismo, la elección lexical profesor privilegia entre otras especies posibles el polo de esa identidad que coincide con el modelo de autoridad validado.

(The Burlington Magazine, 1963: 48) cuando sus obras aparecen reproducidas en blanco y negro y no en color.

El editorial del *Burlington*, mencionado entre otros por Germain Bazin (1986), se suma a intervenciones como el *Catalogue de reproductions en couleurs de peintures antérieures à 1860*, publicado en 1962 por la Unesco. Estos documentos indican umbrales de reconocimiento para una práctica, al tematizarla y constituirla en el objeto de una reflexión histórica. La constelación que forman junto con la *collana* publicada por los hermanos Fabbri sugiere que si los años 50 del siglo XX habían consagrado el fenómeno de la *mise en page* de reproducciones en negro sin texto acompañante –los consabidos *musées imaginaires* de André Malraux–, la década de 1960 sancionaba la posibilidad de un recurso a la fotografía a color compatible con las exigencias críticas de las ciencias del arte. La extendida degradación académica del *cromo* como imagen deleitable y vulgar (Bazin, 1986) retrocedía y daba lugar a una valoración positiva, a la que habían hecho posible tanto las transformaciones técnicas como la paulatina aparición de una opacidad específica del medio: el descubrimiento, en definitiva, de que la fotografía no ocupa el lugar del objeto fotografiado. Esta percepción, lejos de restarle pertinencia instrumental al medio, fijaba sus alcances y límites como técnica cultural (*The Burlington Magazine*, 1963).

Frente a este escenario es destacable la apropiación temprana, sincrónica y simultánea, que pudo hacer de estas transformaciones el *scholar* argentino Julio Payró que, como destacan Fara y Andrada, “supo estar a tono con los cambios en las tecnologías para la manipulación de imágenes” (Andrada y Fara, 2017). La sincronía entre la creación de la carrera de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires, en 1963 (García y Schwartzman, 2015) y el lanzamiento de la serie da pie para preguntarnos si las colecciones pudieron representar un insumo informativo para los alumnos de la nueva carrera universitaria y, en ese caso, preguntarnos también qué discursos enmarcaron las prácticas de apropiación: las políticas de la *scholarship* local con respecto a una cultura de las reproducciones.

La cristalización de veintidós facetas

Las dos colecciones de correspondencia recibida por Julio Payró que se conservan en el GRI no guardan documentos relativos a la Pinacoteca, pero en cambio atesoran los intercambios epistolares referidos a la génesis y circulación de 22 pintores. *Facetas del arte argentino*, el libro que el escritor coordinó para la editorial Poseidón en 1944. El epistolario muestra cómo ese proyecto enfrentó por primera vez al crítico con los problemas logísticos que acarrea la reproducción de obras de arte, así como a los costos de las exclusiones en la conformación de un canon. Dos de los veintidós incluidos en el *in-folio* fueron los artistas Miguel Victorica y Lino Spilimbergo.

El hilo rojo que une los proyectos separados por décadas de transformaciones es la presencia de esas firmas, que con la contrafirma de Julio Payró fueron llevadas al papel por las artes gráficas de la casa Amorrott. Entre 22 pintores, “un alarde de las artes del libro nacional” (Correo literario, 1944) y la Pinacoteca, la más grandiosa colección de arte del mundo, las calificaciones de la imprenta para conseguir las imágenes a color a las cuales la crítica reservaba los más altos encomios (Seoane, 1945) habían permanecido invariables. Poseidón le confiaba a Amorrott los proyectos que requerían una atención excepcional. Ahora Códex recurrió al establecimiento gráfico para reeditar en Iberoamérica el éxito que Fabbri había cosechado en Italia.

Por lo demás, las crisis sociales y culturales producidas entre las dos pinacotecas configuran un mundo diferente para cada iniciativa. El escenario que siguió a la institucionalización de los discursos sobre el arte y a una eclosión de nuevas corrientes artísticas a la que Payró asistía con perplejidad indisimulada, lo obligaban a poner en escena un nuevo gesto de abnegación.¹⁷ Así como en 1928 había decidido renunciar para siempre a exponer en público sus pinturas y entregarse en adelante al oficio de la crítica, en el nuevo contexto elegía identificarse como historiador y guardar en el medallero sus credenciales como crítico (Jonquières, 1962). Si bien Julio Payró mantuvo a lo largo de su trayectoria un estilo de escritura fiel a la máxima de *prodesse et delectare*, las superficies de inscripción de esa constancia estilística se transformaban radicalmente.

¹⁷ En este punto seguimos a Francois Dosse, quien propone circunscribir la coherencia singular de un gesto como clave para entender una trayectoria biográfica (Dosse, 2007).

Mientras que *Veintidós pintores* se había escrito en el nombre del gusto, la colección de fascículos nacía también en el nombre de la ciencia.

Sin embargo, un fragmento de ese mundo pretérito pudo sobrevivir al primer impreso para llegar al cuerpo del segundo. *La planchadora*, una de las cuatro reproducciones de Spilimbergo incluidas en *22 pintores* (1944: 149) fue incorporada a su tiempo en el número monográfico de Códex. El transporte de la imagen de un soporte hasta el otro puede atribuirse a las condiciones en las que hacer una nueva reproducción de la calidad requerida significaba una operación onerosa; acaso también a la subjetividad del asesor técnico que había seleccionado en particular esa imagen para su libro antológico de los años cuarenta.¹⁸ En cualquiera de las historias a la que prefiramos adscribir su insistencia, la obstinación de ese resto impide cerrar el círculo imaginario del libro y de la colección, dispositivos que en el espacio de la historia del arte constituyen figuras de una totalidad (Graves et al. 2007; Pedroni, 2018).

Una intervención con dos nombres: la fiera y el constructivo

El *Spilimbergo* de Ernesto B. Rodríguez y el *Victorica* de Cayetano Córdova Iturburu son los únicos dos fascículos que representan a Argentina en el coloquio de los genios. La elección de los críticos a cargo de sendas monografías parece haber respondido a los vínculos profesionales de Julio Payró. El indicio que apunta en ese sentido lleva la fecha de 1964. En el año en el que comienza la serie, el crítico comparte con Ernesto B. Rodríguez y con "Policho" Córdova Iturburu el jurado de selección para la Bienal de Venecia. Es probable que en esas conversaciones Payró haya asignado a Córdova Iturburu el fascículo sobre Victorica y a Rodríguez el concerniente a Spilimbergo junto con los otros veinticinco números en los que cubrió la sección "El juicio del siglo XX".¹⁹

¹⁸ En septiembre de 1944, durante el proceso de edición de *Veintidós pintores*, Spilimbergo le envía a Payró una lista de los cuadros remitidos a la casa ARGA para la ejecución de los correspondientes fotografiados. Entre las obras enumeradas, se encuentra *La planchadora*, cuadro que finalmente aparece reproducido en el libro (Spilimbergo, 1944).

¹⁹ Rodríguez escribe para los números que se dedican a los siguientes pintores: Giorgione, Holbein, Canaletto, Pisanello, Murillo, Carra, Bellini, Magnasco, Felipe Lippi, Velázquez, Spilimbergo, Montagna, Vlaminck, Guardi, Piazzetta, Gainsborough, Cossa, Giovanni da Milano, Fontanesi, Vallotton, Rousseau, Klimt, Masaccio, Giorgio de Chirico, Orozco.

Sin embargo, si la elección de los escritores puede ser ubicada en este escenario de sociabilidad, resulta más difícil determinar con precisión cómo llegaron a ser esos dos los pintores elegidos para representar a Argentina. El tránsito por sucesivos espacios de inscripción, entre los que se cuentan catálogos de galerías y libros monográficos, contribuyó a fijar los nombres y facilitar la tarea de criba de la historiografía. El primer rito de pasaje en esa trayectoria había sido la inclusión de ambos en *22 pintores*.

Una segunda inscripción la podemos encontrar en Venecia. En 1952 Victorica y Spilimbergo coincidieron en la única edición de la Biennale en la que representaron a la Argentina, junto con un elenco más amplio de pintores que incluyó a otros nombres inscriptos en el *in-folio*. Sin embargo, en las ediciones de 1956 y 1958, en las que Payró participará como jurado de selección, los pintores no se contaron entre los incluidos. Sin duda no podían estar entre las jóvenes promesas a las que había apuntado el primer envío del posperonismo, pero tampoco podían reportarse en la línea más avanzada de la generación que había cristalizado dentro de *22 pintores* y que en 1958 repartió el limitado espacio asignado a Argentina entre Raquel Forner, Juan Batlle Planas y Juan Del Prete (López Galarza y Pedroni, 2017).

También en la década del 50, un tercer espacio de inscripción reúne los nombres de Victorica y Spilimbergo, en exposiciones que se proponen como prácticas de memoria. Sobre el final de sus vidas, la obra de los dos pintores estuvo vinculada a la acción de la varias galerías entre las cuales se destaca Bonino, en la que Payró trabajó enérgicamente desde sus inicios, en 1951, como operador de vínculos entre la firma, los artistas y potenciales coleccionistas. Antes de que pasara un mes de abiertas sus puertas, Bonino le dedica a Victorica una exposición-homenaje. Los tres años subsiguientes, la galería le consagraría otras tantas exposiciones, “hecho significativo si se toma en cuenta que solo por invitación era posible acceder a este espacio del arte” (Canakis, 2007: 16). Por su parte, la muestra monográfica de Spilimbergo en Bonino tuvo lugar en 1953, y en 1964 tuvo también su exposición-homenaje, motivada por el fallecimiento.

En *22 pintores* Payró había afirmado que “El arte argentino carece de caracteres totalmente locales. Lo cual no es de lamentar si se piensa que la etapa del localismo artístico hace tiempo que ha sido superada” (1944: 5). Su posición no parece haberse

visto conmovida con las teorías raigales sobre una luminosidad distintiva de la pintura argentina que se transformaron en libro sobre el final de los años cincuenta (Córdova Ituruburu, 1958; Brughetti, 1958). Respecto a la selección, el crítico se había limitado a afirmar “que considera a los elegidos como artistas excepcionales, cada cual a su modo, cuya obra haría destacada figura en cualquier conjunto internacional de arte viviente” (Payró, 1944: 5). Por su parte, Victorica tiene la genealogía de un fauve: “es uno de los artistas más auténticos que ha producido la Argentina, y, en el orden nacional, debe interesarnos tanto como un Matisse o un Vlaminck” (Payró, 1944: 11),²⁰ mientras que Spilimbergo, un constructivo, “pertenece a promociones orientadas por los movimientos apaciguados que siguieron inmediatamente al armisticio de 1918” (Payró, 1944:5). Ambos servían entonces para probar la ciudadanía de la Argentina en el repertorio internacional de las corrientes modernas.

Desde las *Vidas* de Giorgio Vasari, que Payró tradujo en 1946 –una versión antológica que se editó por sexta vez en 1964– la historia del arte se presenta como una escritura sobre los muertos.²¹ Quizás haya sido el hecho de que Payró observara esa regla de oro lo que permitió a Spilimbergo, extinto en 1964, entrar en la galería de *uomini illustri* que comenzaba a ser publicada ese año.²² Esa representación de la historia como tanatografía le pudo dar al pintor el espacio en la colección para una tumba escrituraria (De Certeau, 1999). En contrapartida, es plausible que las mismas razones hayan sido las que dejaron afuera de la puesta en serie a otros artistas consagrados, que acaso no hubieran querido ver su vida y su obra impresas como un campo históricamente cerrado.

²⁰ Payró tenía además una relación con Victorica como coleccionista de su obra. La pintura *Bandeja de plata con frutas* es reproducida en *Veintidos pintores* y citada como perteneciente a Payró en la monografía sobre el pintor que escribe Jorge Larco para editorial Losada.

²¹ En el libro canónico que funda la Historia del Arte, Vasari sigue un principio consagrado por la historiografía florentina, que recomendaba no pronunciarse acerca de los vivos. Las excepciones a la regla son el escultor Benedetto Rovezzano, que había quedado ciego, y el héroe de las *Vidas*, Michelangelo Buonarrotti, al cual el cronista le atribuía una naturaleza divina. El criterio se flexibilizó en la segunda edición de las *Vite*, a la que los críticos achacarían su forma inorgánica.

²² Si bien *I Maestri* incluía algunos artistas vivos, como Siqueiros o Marc Chagall, los catorce que Payró incluyó habían fallecido antes de convertirse en fascículos; el último de ellos, Dr. Atl, en agosto de 1964. En este punto se verifican también regularidades desde un punto de vista prosopográfico: por ejemplo, en relación con los cuatro representantes de Brasil, que completaron su gesta moderna hacia 1930, fallecieron pocos años antes de que la serie comience a salir, entre 1957 y 1962.

Excuso sobre Pettoruti: en torno al fascículo inexistente

La reglas de la historiografía permiten historizar un texto perdido (Chartier, 2012) pero no preguntarse por un texto que no fue jamás. Sin embargo, la historia puede visitar el pasado para buscar los “futuros soterrados” (Rolnik, 2009), según el sugestivo apócrifo con el que Suely Ruelnik evoca un texto de Walter Benjamin que nunca existió. En nuestro caso los indicios del archivo no alcanzan para exhumar un futuro, pero son suficientes para exhumar un gesto biográfico: el momento en el que una aproximación encuentra el límite de una distancia. Y nos piden que detengamos el montaje histórico en el umbral que precede la interpretación.

En 1955, el pintor argentino Emilio Pettoruti, radicado en París desde 1952, le transmite a Payró el encargo de un artículo sobre su obra pictórica para la revista londinense *The Studio* (Pettoruti, 1955). El escritor accede a hacer el artículo en el que seguirá trabajando durante varios años. Es la prolongación inconclusa, en el espacio editorial europeo, de un itinerario de escritura que Payró había iniciado con el *Emilio Pettoruti*, publicado por Poseidón diez años antes y continuado con el catálogo de una exposición individual en Peuser, en 1948. Las dos publicaciones sobre Pettoruti circularon en Europa, en algunas ocasiones con la mediación del pintor y en otras a través del envío que el mismo crítico hacía a sus colegas europeos (Huyghe, 1948; Wilenski, 1948). En 1956, Payró producirá una nueva inscripción del artista en el espacio internacional cuando participe del jurado que le otorga el Premio continental Guggenheim (Pettoruti, 1956). El valor que Payró deposita en el nombre propio de Pettoruti se obstina tanto como el intervalo que este prefiere abrir entre su nombre propio y el de Argentina. Una política de abstinencia con la que el pintor hace valer su derecho a lo que puede no hacer (Agamben, 2011) y que los intercambios epistolares registran en tres instantáneas.

En 1963, mientras trabaja en la exposición retrospectiva de su obra que tendría lugar en el Museo de Arte Moderno de París durante la primavera de 1964, el artista le escribe a su amigo para reportarle las novedades y pedirle que interceda por sus intereses en Argentina. Nunca le pide que haga, sino que le permita no hacer. En ese momento Payró integra el comité encargado de seleccionar los representantes para una

muestra sobre arte argentino. También tendrá lugar en París, también está en vías de preparación. Pettoruti le ruega a Payró que persuada al resto del comité de su imposibilidad para participar. El argumento: toda la energía de Pettoruti está involucrada en la futura exposición retrospectiva, en la que además estarán afectadas las pinturas con las que preferiría verse representado en la muestra colectiva (Pettoruti, 1963a). Payró insiste en el hecho de que Argentina no estaría bien representada sin su presencia. Pero ante la imposibilidad de enviar sus últimas obras, Pettoruti se muestra inflexible. Se opone a estar representado con obras de las décadas previas, “como los pintores fallecidos” (Pettoruti, 1963b: s.p.). Finalmente, el pedido de Pettoruti encuentra acogida y *Arte argentino actual* se realiza en la capital francesa sin su participación.

Dos meses antes de que salga a la luz el primer número de la *Pinacoteca*, sobreviene un segundo rechazo. Lo que declina esta vez el pintor es el ofrecimiento para representar a la Argentina de forma individual en la Bienal de Venecia, cuyo comité de selección está integrado por Payró, Ernesto B. Rodríguez y “Policho” Córdova Iturburu. Payró recibe del candidato los tres argumentos que apoyan su negativa: *primo*, considera totalmente improbable que reciba algún premio “porque hacer hoy buena pintura es una maldición todavía”; *segundo*, entiende que “la bienal de este año es algo así como una chance que se da a los jóvenes del arte que desaparece y verás que tengo razón para haber desistido, tanto por el país como por mí mismo”; y *terzo*, no encuentra dignas las condiciones espaciales en las que su trabajo sería exhibido: “¿qué tenemos? Una o dos miserables piecitas al final de pabellón central” (Pettoruti, 1964: s.p.).²³

Cinco años después Pettoruti vuelve a disentir con las condiciones dentro de las que otros quieren inscribir su obra. En carta de 1969 le comenta a su amigo sobre la invitación remitida por la Fundación Lorenzutti, que lo invita a participar de la exposición

²³ A través del epistolario del crítico nos enteramos de la propuesta que le hará luego al pintor Horacio Butler para que represente a Argentina en la Bienal de Venecia, invitación que el pintor rechaza por considerar que su obra carece “de las virtudes necesarias para que se vea, se estime, o se tenga en cuenta en una muestra de esas dimensiones” (Butler, 1964). En febrero del mismo año, Emilio Pettoruti ya había rechazado la misma invitación. Pareciera que los pintores pudieran evaluar la situación teniendo en cuenta variables que el crítico no logra ponderar en igual medida. Con los dos genios elegidos para la galería de los fascículos, Butler y Pettoruti comparten la marca de su pasaje por 22 pintores y la pertenencia a esa generación que tuvo fuerte despliegue en los años treinta y cuarenta, con la que Payró parece encontrarse más resuelto a intervenir, en nombre de Argentina, en el espacio internacional.

Panorama de la pintura argentina I. El catálogo de la exposición, fechado en abril de ese año, lo incluyó con tres obras de colecciones privadas. Sin embargo, según lo que transmite a Payró, Pettoruti le había manifestado a Córdova Iturburu “que no expondría en esa muestra” (Pettoruti, 1969: s.p.). Esta vez, el pintor estaba disconforme con el corpus que la fundación dirigida por Svanacini había formado bajo la rúbrica de los iniciadores (sobreentendido: del arte moderno), donde pretendían equiparar su figura a la de pintores que no le merecían el reconocimiento.

El guión de esta secuencia se escribe mientras Payró sigue ordenando el de su Pinacoteca. Cada episodio construye un escenario del que Pettoruti prefiere alejarse con el gesto abnegado de la renuncia. Más allá de un estilo de intervención personal, los argumentos nos dan la medida de los efectos de sentido que un artista podía percibir como negativos al ser incorporado en un canon. Estar incluido en una muestra de arte actual podía conllevar el estigma del desfasaje, cuya expresión paroxística sería la presunción de muerte; participar en la Biennale, podía exponer la impotencia de la propia obra para dar la medida de una nación; hacerlo en un panorama histórico, podía significar la transigencia con una representación del pasado con la que se disiente. La secuencia recuerda que la Pinacoteca, al igual que un archivo, está hecha de lo que es tanto como de lo que *no fue*.

Juicios y enfoques como marcas de apropiación

Como señalamos previamente, la sección final de los fascículos tenía un título que variaba según la época a la que pertenecía el artista estudiado. “El juicio del siglo XX” remataba la mayor parte de los números, dedicados a productores que vivieron entre los siglos XIII y XIX, mientras que el “Enfoque de actualidad” aparecía con los artistas del siglo XX. La escritura de estos comentarios finales estuvo a cargo de una veintena de críticos y críticas de arte, en su mayoría de nacionalidad argentina. Salvo escasas excepciones, se trataba de autores con una trayectoria consolidada, nacidos entre la última década del siglo XIX y los primeros dos decenios del siglo XX, vinculados notoriamente al consejero técnico de

la colección.²⁴ En algunos casos los autores de estos comentarios se habían desempeñado también como traductores de monografías para la serie.²⁵ Sin contar al mismo Payró, los colaboradores que produjeron un mayor volumen de escritura fueron Osvaldo Svanascini y Ernesto B. Rodríguez.

Desde una posición enunciativa que podría ser caracterizada como didáctica, los juicios de Payró recurren a figuras como la prosopografía y la etopeya, que cooperan para construir un retrato verbal del artista, acompañadas de valoraciones fuertemente empáticas de las que se desprende un efecto de proximidad con el lector. Este conjunto de operaciones discursivas contrasta con las secuencias descriptivas de las monografías, en las que se proporciona información documental –particularmente en el caso de los pintores del Trecento y del Quattrocento– y estilística. Las lecturas de Osvaldo Svanascini se caracterizaron por una proyección de la experiencia de las vanguardias históricas sobre el corpus analizado. De ese modo, el *primitivismo* aparece como punto de vista para la valoración del Quattrocento o el surrealismo de Giorgio De Chirico como una entrada analítica a la pintura de Paolo Uccello. El presente de escritura le ofrecía el ángulo para actualizar a Chardin y Utrillo, que son comparados con el informalismo. Eventualmente encontramos también puestas en perspectiva de corte americanista: comparaciones entre las pinturas venecianas de Longhi con las coloniales de Perú, México o Bolivia. Ernesto B. Rodríguez sigue una estrategia parecida a la de Svanascini: en sus epílogos el recurso a experiencias recientes en el tiempo, como el impresionismo, operan como un prisma para mirar la producción del pasado. Otro procedimiento que pone en práctica Svanascini, consiste en redirigir la atención del lector a lo que había sido escrito por él en fascículos anteriores: de ese modo hace una puesta en secuencia que restituye por un lado la

²⁴ A continuación se detallan los nombres de los comentaristas, con indicación de la edad estimada en 1964 a partir de su fecha de nacimiento (entre paréntesis) y la cantidad de fascículos asignados: José Pedro Argul (61), 1 fasc.; Romualdo Brughetti (52), 1 fasc.; Vicente Caride (51), 4 fasc.; Cayetano Córdova Iturburu (62), 1 fasc.; Clarival Do Prado Valladares (?), 3 fasc.; Silvia Farré (?), 2 fasc.; Julio Gómez de la Serna (69), 1 fasc.; Catalina Elsa Lago (?), 9 fasc.; Jorge Larco (67), 8 fasc.; José M. Moreno Galván (41), 4 fasc.; Julio E. Payró (65), 47 fasc.; Victor M. Reyes (68), 3 fasc.; Adolfo L. Ribera (44), 4 fasc.; María Inés Rivera (?), 12 fasc.; Ernesto B. Rodríguez (50), 28 fasc.; Berta Senderey (?), 2 fasc.; Luis Seoane (55), 7 fasc.; Ernesto Scható (39), 1 fasc.; Adrián Villagómez (?), 1 fasc. La excepción al patrón etario era Osvaldo Svanascini (36), el más prolífico luego de Payró, 32 fasc.

²⁵ Entre ellos, Julio Gómez de la Serna y Berta Senderey.

unidad autoral de su producción escrita y que por el otro habilita una lectura de conjunto para los lectores.

Como podemos comprobar, la sección aspiraba a salvar una distancia a través de estrategias enunciativas que establecían una mediación. Estos dispositivos de lectura confirmaban la relación de copertenencia entre crítica e historia del arte que señalaba Joncquières. Como había observado el pintor, “se critica también lo que está consagrado por el uso y las buenas costumbres”. Y por la casa Fabbri.

Para desenterrar la pinacoteca: los restos de una totalidad

Junto con la recreación estética, la investigación arqueológica era uno de los dos rostros que para Erwin Panofksy presentaba el trabajo jánico del historiador del arte humanista (Panofsky, 1987: 32). Pero exhumar un corpus no alcanza para restituirlo a la vida. Y esta operación resulta esencial, desde el momento en el que el arte, para la prolongada tradición de Vasari, aparece como un cuerpo que nace, evoluciona y declina. Cuando Payró enarbola la categoría de arte viviente (Wechsler, 2005) apoyaba su figura en la perdurable metáfora del arte como un cuerpo orgánico. Algunos autores recientes se encuentran en cambio, frente a la historia del arte, con una escena de excavación, como si no existiera más que una materia inerte que rechaza la posibilidad de organizarse en imágenes: un trabajo de duelo sobre el cuerpo lacerado de las obras (Grave, 2007), invención dolorosa del corpus con un amasijo de restos (Didi-Huberman, 2009).

En Argentina, fueron los mismos artistas los que descubrieron, en las últimas décadas, una totalidad reducida a sus restos en el cuerpo de la pinacoteca. Así, en el año 2019, Nicolás Rossi, cala los drapeados en las reproducciones y colecciona en el papel pequeñas ausencias. Cada forma que produce es “una unidad mínima de deseo y expresión, fragmentos de una historia del arte oficial que aparece en los fascículos de la Pinacoteca de los Genios” (Franco, 2019: en línea)”. Esos residuos de un cuerpo mayor “intentan convocar al todo, pero este siempre escapa, ya sea en el recorte de una representación renacentista de telas o en el vacío de una silueta” (Franco, 2019: en línea). Desde décadas antes, el pintor Max Gómez Canle se basa en los fascículos para volver a pintar obras canónicas del Renacimiento, a las que resta legibilidad mediante la

incrustación de motivos geométricos inconexos, en algunos casos reminiscientes de la vanguardia concreta argentina. Finalmente, en la práctica de la ficción literaria, Daniel Guebel se propone “una reescritura (en tanto operación textual y cultural), cuyo objeto es la enciclopedia del arte” (Fernández, 2014: 230). El material interpelado son las breves biografías que el escritor extrae de la Pinacoteca de los genios y que somete a un desmontaje a partir del fragmento. A su manera, las operaciones editoriales de Payró habían profetizado este despedazamiento del canon que los artistas de nuestra hora, últimos lectores de una colección ilegible, deciden poner en obra. En estos escenarios de lectura, las imágenes de la colección “arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como auténticos objetos de valor en los sobrios aposentos de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista” (Benjamin en Antelo, 2015: 12).

La historia del corpus de la historia del arte es la de su posibilidad para ser transportado. Para que una obra de arte se *incorpore* en ese marco narrativo es preciso quitarla de su contexto original: llevarla hasta el recinto del museo, movilizarla a través de la reproducción fotográfica hasta el nuevo museo *en segundo grado* que encierra entre sus tapas el libro sobre arte. Cada transporte histórico drena la materialidad del artefacto para convertirlo en imagen: transposición necesaria para inscribir a la obra en la Historia, cuyos sobrios aposentos constituyen la sede del arte desde la Modernidad. El cuerpo de una obra solo puede reencontrarse con la vida del autor en el corpus de papel de una monografía ilustrada. Es el movimiento paradójico que inscribe la obra a la vez que la aleja, que avanza hacia el origen mientras se aleja del original.

La traducción argentina, para Latinoamérica y España, de una colección que divulga, a su tiempo, las investigaciones elaboradas por la erudición histórica italiana, se nos presenta como una secuencia de alejamiento progresivo. La trama teórica que convocamos en este artículo la recupera como un movimiento de materialización, antes que como uno de degradación. Se vuelve así operativa la línea que prefiere pensar la traducción, antes que como pérdida, como una maduración del texto original (Derrida, 1985). Acaso el relato europeo sobre la pintura del mundo llega a materializarse recién en los márgenes, donde la necesidad de contar lo que volvieron universal los museos de

Europa afianza la eficacia simbólica de los objetos impresos como depositarios del arte y de la historia.²⁶

En ese nuevo museo, que sobre imaginario es otra vez diferido, la intervención anacrónica que supone la inclusión de Victorica y de Spilimbergo resalta por el desfasaje con respecto a las figuras que durante los mismos años servían para nombrar en Europa al Arte argentino. En esa falla, la totalidad de la colección aparece como vehículo que transporta los restos de una vida, la memoria del crítico anciano devenido en historiador. Esa emergencia no muestra la vanidad de su empresa sino la contingencia del canon, que en esta colección traducida hizo lugar a Latinoamérica no solo con la inclusión de nombres sino con la reconfiguración de un corpus que preexistía. Lo latinoamericano emerge en ese horizonte como una sintaxis singular (Antelo, 2015), con la que se vuelve a escribir el espacio para una totalidad.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hildago, 2015.
- Alva Negri, Tomás. *Julio Payró. Crítico e historiador del arte*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1979.
- Andrade, Juan Cruz y Fara, Catalina. "Julio E. Payró". En García, María Amalia y Szir, Sandra (Ed.). *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2017, pp. 267-272.
- Andrade, Juan Cruz y Fara, Catalina. "La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual". En Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (Comp.). *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: EDHASA, 2013, pp. 255-277.
- Antelo, Raúl. *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2015.
- Bazin, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art*. París: Albin Michel, 1986.
- Benjamin, Walter. "París, capital del siglo XIX". En: *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2004, pp. 37-64.

²⁶ En 1962, Marta Minujín le escribe desde París a Julio Payró, quien la había ayudado en su viaje con un crédito del Fondo Nacional de las Artes. La artista argentina le cuenta que sus ojos no alcanzan para ver todas las cosas maravillosas, hasta entonces "solo conocidas a través de los libros" (Minujín, 1962: s.p.).

Bermejo, Talía. "Ediciones artísticas y colecciónismo: plataformas para la escritura de un relato modernista", en: *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. San Pablo, 2006.

Bohrer, Karl. «Photographic perspectives ». En Mansfield, Elizabeth (Ed.). *Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline*. New York : Routledge, 2002, pp. 246-259.

Boletín oficial. «Avisos comerciales y edictos judiciales », en: *Boletín oficial de la República Argentina*, 3 de marzo, Buenos Aires, 1958, p. 8.

Brughetti, Romualdo. *Geografía plástica argentina*. Buenos Aires: Nova, 1958.

Cabalgata. "Ediciones Códex", en: *Cabalgata*, 1 de noviembre, Buenos Aires, 1946, p. 21.

Canakis, Ana. *Victorica*. Buenos Aires: Fundación Alón, 2007.

Chartier, Roger. *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida*. Buenos Aires: Gedisa, 2012.

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 2005.

Codell, Juie F. "'Second Hand Images'. On Art's Surrogate Means and Media-Introduction», en *Visual Resources*, agosto de 2010, pp. 214-225. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/01973762.2010.499644>. Consultado en línea: 19 de junio 2019.

Códex S.A. "El arte en sus mejores expresiones de color", en: *Enciclopedia estudiantil*, mayo, 1964, s.p.

Códex S.A. "Estimado lector de pinacoteca de los genios". Archivo personal del autor, 1969.

Códex S.A. "Para lograr una selección aún más valiosa de los artistas que la integran". Archivo personal del autor, 1967.

Códex S.A. "Vea la historia", en: *La Nación*, 8 de abril, Buenos Aires, 1957, p.2.

Córdoba Iturburu, Cayetano. *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Atlántida.

De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México: ITESO, 1999.

Derrida, Jacques. "Des Tours de Babel", en: Joseph Graham (Ed.), *Difference in translation*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1985.

Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Adaba, 2009.

Dosse, François. *El arte de la biografía*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Fernández, Nancy. "Una escritura especulativa. Sobre Daniel Guebel y su Pinacoteca de los genios", en: *Revista Landa*, 2015, pp. 230-234. Disponible en: <http://www.revistalandau.ufsc.br/PDFs/vol3n2/13.%20OLHARES%20%20Nancy%20Fern%C3%A1ndez.pdf>. Consultado en línea: 8 de julio 2019.

- Finocchi, Luisa y Marchetti, Ada Gigli. "Introduzione". En: Carotti, Carlo y Andriani, Giacinto (Cur.). *La fabbri dei Fratelli Fabbri*. Milán: Franco Angeli, 2010, pp. 7-9.
- Franco, Emmanuel. "Corte, medida y distancia", en: *Ramona*, 2019, sin página. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/67878>. Consultado en línea: 4 de julio 2019.
- García Fuentes, Raquel. "Editorial Códex (1945-1978)". Alicante: Biblioteca Cervantes virtual, 2018. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-codex-1945-1978-semblanza-931456/>. Consultado en línea: 19 de junio 2019.
- García, Carla y Schwartzman, Ana. "Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)", en: *Boletín de Arte*, septiembre de 2015, pp. 51-57. Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/21>. Consultado en línea: 19 de junio 2019.
- Ginzburg, Carlo. "Descripción y cita", en: Ginzburg, Carlo. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 19-54.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo, 2013.
- Grave, Johannes; Locher, Hubert y Wegner, Reinhard. (2007). «Der versehrte Körper der Kunst», en : Grave, Johannes ; Locher, Hubert y Wegner, Reinhard (Hrsg.). *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, pp. 7-12.
- Goldchluk, Graciela. "El archivo como política de lectura. Preguntas en torno a la crítica genética". En: *I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*, 2015. Disponible en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/archivo-como-politica-de-lectura.pdf>. Consultado en línea: 19 de junio 2019.
- Gustavino, Berenice. "La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana" (Tesis de doctorado en Artes, Université Rennes 2 / Universidad Nacional de La Plata, Rennes / La Plata, 2014).
- Huyghe, René. "Carta a Julio Payró". París, 28 de octubre de 1948, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.
- Ionescu, Vad. «The rigorous and the vague: aesthetics and art history in Riegl, Wölfflin and Worringer», en : *Art Historiography Journal*, diciembre de 2013, pp. 1-24. Disponible en : <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/ionescu.pdf>. Consultado en línea : 4 de julio 2019.
- Jonquières, Eduardo. "Carta a Julio Payró", París, 15 de abril de 1962, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Julio Payró Letters Received.
- Karlholm, Dan. *The Art of Illusion. The representation of Art History in Nineteenth Century German and Beyond*. Bern: Peter Lang, 2006.

- Kris, Ernst y Kurz, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007.
- López Galarza, Clarisa y Pedroni, Juan Cruz. "Exposiciones de la colección". En Suárez Guerrini, Florencia (Dir.). *Colección Juan Batlle Planas. Patrimonio de la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata: Papel cosido, pp. 13-22.
- Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. París: Seuil, 1993.
- Medot, Michele. "El libro como forma simbólica", traducido por Raúl Marcó del Pont, en: *Enl@ce. Revista venezolana de información, tecnología y conocimiento*, septiembre-diciembre de 2008, pp. 129-139.
- Minujin, Marta. "Carta a Julio Payró", París, 27 de febrero de 1962, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Julio Payró Letters Received
- Panofksy, Erwin. "La historia del arte en cuanto disciplina humanística". En: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1987, pp. 17-44.
- Payró, Julio. "Arte extemporáneo y arte viviente", en: *Sur*, marzo 1939, pp. 81-88.
- Payró, Julio. "Miguel Carlos Victorica. Catorce pintores jóvenes en 'Amigos del arte'", en: *Sur*, enero 1943, pp. 115-116.
- Payró, Julio. *El estilo del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1980.
- Payró, Julio. *Veintidós pintores*. Buenos Aires: Poseidón, 1944.
- Pedroni, Juan Cruz. "La historia del arte como libro. Definiciones y crisis de un espacio de inscripción", en: *Estudios artísticos*, enero-junio 2018, pp. 16-29. Disponible en: <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/estart/article/view/12930>. Consultado en línea: 19 de junio 2019.
- Pettoruti, Emilio. "Carta a Julio Payró", París, 10 de febrero de 1955, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.
- Pettoruti, Emilio. "Carta a Julio Payró", París, 10 de febrero de 1963, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.
- Pettoruti, Emilio. "Carta a Julio Payró", París, 17 de abril de 1963, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.
- Pettoruti, Emilio. "Carta a Julio Payró", París, 23 de marzo de 1969, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.
- Pettoruti, Emilio. "Carta a Julio Payró", París, 25 de febrero de 1964, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.
- Pronsato, Domingo. "Carta a Julio Payró", Bahía Blanca, 25 de diciembre de 1940, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Julio Payró Letters Received.
- Rocchi, María. "Carta a Julio Payró", París, 8 de julio de 1962, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Julio Payró Letters Received.
- Rolnik, Suely. "Furor de archivo", en: *Estudios visuales*, diciembre de 2009, pp. 116-129.
- Seoane, Luis. "Veintidos pintores. Facetas del arte argentino", en: *Correo literario*, 15 de enero de 1945.

Sloterdijk, Peter. *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Spilimbergo, Lino Enea. . "Carta a Julio Payró", París, 26 de septiembre de 1944, Getty Research Institute (GRI), Special Collections, Fondo: Emilio Pettoruti Letters to Julio Payró.

Sprengelburg, Roberta Paula. "Escenas de lectura en el contexto de expansión de la cultura escrita en la segunda mitad del siglo XX". En: Cucuzza, Héctor Rubén (Dir.) y Sprengelburg, Roberta Paula (Codir.). *Historia de la lectura en la Argentina Del catecismo colonial a las netbooks estatales*. Buenos Aires: Editoras del Calderón, 2010, pp. 371-400.

The Burlington Magazine. «Colour reproductions», en: *The Burlington Magazine*, febrero de 193 ,pp. 47-48.

Wechsler, Diana. "Julio Payró y la construcción de un 'panteón de héroes' de la 'pintura viviente', en: *Estudios e investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2005.