



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# Julio Payró y la construcción de un panteón de "héroes" de la "pintura viviente"

Autor:

Diana B. Weschler

Revista:

Estudios e investigaciones

2005, 1, 27-40



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

## JULIO PAYRÓ Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN PANTEÓN DE «HÉROES» DE LA «PINTURA VIVIENTE».

DIANA B. WECHSLER  
(UBA, CONICET, CAIA)

### Introducción

En 1944 Julio Payró había alcanzado el lugar de árbitro del arte contemporáneo en la Argentina. Desde esta posición escribe *Veintidós pintores, facetas del arte argentino*. Ensayo una selección de los artistas argentinos contemporáneos marcando -dentro de la variedad de tendencias vigentes- los límites del arte moderno en nuestro país. Tomando esta obra como punto de llegada de un derrotero crítico que comienza en 1924 como corresponsal del diario *La Nación* cabe preguntarse: cómo llega Payró, al cabo de veinte años, a este privilegiado lugar de árbitro cultural, desde dónde habla y cuáles son sus referentes, sus modelos, con quiénes discute y a quiénes retoma en este proceso de constitución de un repertorio del arte argentino moderno formado por lo que Payró identifica como artistas "faro". ¿Cómo construye el territorio de lo moderno? ¿En qué medida intervienen los elementos de legitimación y consagración del campo en la selección realizada? Y finalmente, el panteón propuesto por Payró avala o discute el proceso de canonización previo (dado por premios, formación académica, relaciones en el campo, etcétera) y a partir de éste logra desde su posición de mediador cultural imponer este recorte de lo moderno como el instituido.

### Dónde está Julio Payró?

En 1924, el diario *La Nación* incorpora un nuevo corresponsal para la sección de artes plásticas: Julio Payró, quien desde Bélgica se ocupará de aportar notas sobre la actualidad artística. Con una frecuencia de uno a tres artículos mensuales, Payró interviene en el Suplemento "Lecturas e Ilustraciones" de los domingos entre 1924 y 1927.

A partir de este año, ya en Buenos Aires, su participación en el diario se reduce a colaboraciones más esporádicas y a un artículo ensayístico sobre el arte contemporáneo que publica en la revista *Nosotros* en 1928.<sup>1</sup>

La presencia de Julio Payró en *La Nación*, a partir del '24, no resulta sorprendente. Su padre, el escritor Roberto Payró, colaboró en numerosas ocasiones con el diario y durante la década anterior había hecho sus aportes como corresponsal, también en la sección de artes plásticas. Este antecedente provee de una significación especial al nombre de Payró, constituye un subrayado que avala al hijo con los antecedentes del padre, quien había incursionado en el espacio de crítica de arte, si bien su centro de atención era la literatura. El nombre se presenta, en este caso, como aval y compromiso a la vez, poniendo a Julio Payró en la encrucijada entre la imagen paterna y la necesidad de abrirse un espacio profesional en un medio y con una lengua que le resultan nuevos y extraños. Julio Payró había estado ausente de la Argentina desde niño y si bien conocía el castellano estos primeros textos ponen de manifiesto ciertas dificultades a la hora de concretar ensayos como los que expone en *La Nación*, así como un desconocimiento del medio en el que está exponiendo. Esto último queda en evidencia si se comparan las expectativas de público que suponen sus notas escritas desde Bélgica y las apreciaciones que filtra en el texto de la revista *Nosotros* de 1928, donde advierte: la "atmósfera de desconfianza, de descrédito, de prejuicios inverosímiles (que) envuelve al conjunto de las artes plásticas modernas en Buenos Aires".

Europa había sido su lugar de formación. Después de una breve escolaridad en el *Germania Schule* de Buenos Aires pasó a la escuela alemana de Barcelona a partir de 1907 y a la de Bélgica desde 1909. En España tomó clases con Torres García, en Bélgica recibió la formación de la Real Academia de Bellas Artes, donde compartió debates con Paul Delvaux y Robert Giron. En 1919 hizo el primer viaje a París y en 1921 su primera exposición en la *Maison d' Art Moderne* de Bruselas. Hacia 1923 expone, entre otros espacios, en la galería *Lefranc* de París. Contando con esta formación severa y con su práctica como artista comienza su actividad como crítico-corresponsal en *La Nación* de Buenos Aires.

Ensayo-críticas, críticas-ensayo son las posibles caracterizaciones de los textos enviados por Payró entre 1924 y 1927. La pintura moderna belga suele ser el objeto central de sus análisis, a partir de ella recorre el abanico temático de la pintura contemporánea: rastrea sus antecedentes próximos, sus referentes históricos y las contaminaciones de fuentes diversas, especialmente las parisinas. A lo largo de sus trabajos sostiene y desarrolla conceptos que son parte de sus recursos analíticos. Entre ellos: la idea de evolución, la de la presencia de "leyes eternas de acción y reacción" que rigen el devenir histórico del arte, el concepto de artista como "vidente" de su época a la vez que mediador entre los demás hombres y el mundo, el medio geográfico y cultural como determinante de la producción artística, sostiene el concepto de arte como emoción, sensibilidad y elevación, producto original y único, y se opone, al hablar de arte moderno, a la idea de

arte como mimesis. Plantea la figura del crítico como la de un “intérprete”, como un “elemento que sirva de vínculo entre el individuo receptivo y el comunicativo”.<sup>2</sup> Estos conceptos están presentes en el horizonte cultural de los intelectuales de la época, en quienes se mantienen de manera residual elementos de un evolucionismo, en el sentido en que lo maneja E. Faure en *El Espíritu de las formas* o H. Focillon. Por otra parte, las categorías con que analiza formalmente las obras proceden de un manejo preciso de las reglas de la composición, valorando y calificando los elementos plásticos, en sí mismos y en su conjunto.<sup>3</sup> Estos condimentos dan lugar a un pragmatismo estético puesto en acción ante la necesidad de dar cuenta de las nuevas propuestas plásticas.<sup>4</sup> La novedad de los textos de Payró radica justamente en el acento puesto en los aspectos puramente plásticos con lo que abre paso en nuestro medio, a la configuración de una nueva crítica, centrada en la visualidad. De esta manera comenzó tempranamente a hacer su contribución para una apropiación productiva de la nueva pintura.

El texto publicado en *Nosotros* en 1928 lo ubica a Payró dentro del debate internacional por un arte moderno, del lado de la renovación: apoya la emergencia de una figuración de “nuevo cuño” que va adquiriendo significaciones diversas según los artistas y los espacios en que actúan. Como se señaló en un trabajo anterior<sup>5</sup>, Payró presenta una posición fuerte que lo sitúa con claridad. Con este ensayo sobre las tendencias de la plástica moderna discute con el conservadurismo y la ceguera de críticos, como el parisino Camille Mauclair, y a la vez dialoga con la militancia moderna del crítico de *Cahiers d'art*, Elef Teriade, ambos colaboradores también de *La Nación*.

Desde entonces y después de abandonar el ejercicio público de la pintura centra su actividad en la crítica, la historia y la enseñanza. La posibilidad de intervenir en las páginas de *La Nación* (nuevamente desde 1933 y hasta 1959), en las de la revista *Contra* (en 1933), en las de *Sur* (a partir de 1938 y hasta 1953) sumado a sus incipientes investigaciones sobre arte argentino (en 1937 publica *Las ruinas de San Ignacio*), a la actividad como traductor de textos clave para la “tradición moderna” como el *Tratado del Paisaje* de André Lhote (1942) y a una creciente actividad como profesor y conferencista (en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Bs.As., la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, los Museos MNBA, Juan B. Castagnino de Rosario, y otros ámbitos de capital, el interior y Montevideo) aparecen en su biografía como mojones de una operación consciente de introducción y definición del arte moderno en nuestro medio. En este derrotero se lee *Veintidós pintores* como síntesis de una tarea iniciada varios años atrás.

## Hacia una definición de lo “moderno”

Detrás de cada una de las escuelas particulares de España, de Italia y de Alemania, de los Países Bajos (...) - detrás de

los pequeños signos peculiares de individuos, razas y medios ambientes distintos- advertimos invariablemente las mismas grandes líneas de orientación y comprobamos que todas ellas parten de un mismo punto central París. Tan cierto es, que los últimos ciento cincuenta años siempre pueden resumirse en una gran figura francesa, nunca una gran figura de otra nacionalidad. El neoclasicismo de David, el romanticismo de Delacroix, (...) el simbolismo de Gauguin. Todo el arte contemporáneo. Cézanne (...) a tal extremo llega esto que en los últimos tiempos, todo lo que se produce de interés en la plástica moderna puede situarse en el vasto cuadro de lo que ha sido llamado la Escuela de París, cuyas ramificaciones se extienden a México y al Japón, a la Argentina y a los Estados Unidos (...) en una inmensa línea se cruzan todas ellas en Montparnasse.<sup>6</sup>

Estas líneas tomadas de *Pintura Moderna*, un libro publicado por Payró en 1942, ofrecen una sintética versión acerca de cuál era su recorte de lo moderno. El punto de partida es la Revolución Francesa. Para Payró la conquista de los derechos del hombre y las libertades individuales son la piedra angular del arte moderno. De ello se deriva el proceso de autonomización del arte y del artista, así como la formación de un nuevo tipo de público: el público masivo. Estos elementos, presentados por Payró como precondiciones necesarias para un desarrollo del arte moderno, lo conducen a un análisis en donde el recorrido históricoartístico francés adquiere una prioridad excluyente llegando a condensar bajo el título de "Escuela de París", a prácticamente todo el arte del siglo veinte (recordemos que está escribiendo en el '42). El eje parisino le resuelve numerosos problemas de clasificación dentro de un proceso acelerado del que "surgieron no ya expresiones uniformes del sentir colectivo (...) sino obras independientes, de estilos diferenciados, que plasmaban todos los matices posibles del sentimiento y el espíritu". La realidad del siglo XX aparece ante Payró variada, fragmentada y múltiple por lo que la observará como a una "galería (...) intensamente conmovedora de los mil rostros desiguales que caracterizan la inquieta y fecunda sociedad contemporánea".<sup>7</sup>

Esta evaluación histórico-artística desarrollada en *Pintura moderna* tiene sus antecedentes dentro de la producción de Payró en otros ensayos anteriores. Retomando el texto de 1928 se advierten numerosos elementos que sostienen argumentaciones posteriores e inclusive la selección de los 22 artistas argentinos de la obra del '44. "El artista de hoy está muy lejos de negar el arte del pasado." Reconoce Payró como rasgo de los artistas de su tiempo. "No cabe duda de que en pocas épocas el artista ha sido tan cultivado, tan deseoso de conocer su terreno como en la nuestra. Frecuenta museos,

conoce y compara a los maestros, a las escuelas.” Justifica esta revisión del pasado en el hecho de que los artistas “No abrigan tampoco el vanidoso deseo de hacer algo nuevo: tiene(n) a menudo sus maestros preferidos, con quienes sueña(n), a quienes tratan de seguir, pero una fuerza irresistible le(s) impulsa a expresarse de otro modo.” Está definiendo una novedad no radicalizada, diferente de la que se reconocía para las vanguardias históricas. Es un actor de los veinte, testigo del “retorno al orden”, la “*neue sachlichkeit*”, la “*pittura metafisica*” y el arte del “*noventa*” y a pesar de que se pregunta: “¿No ha cambiado todo el mundo Moderno?”<sup>6</sup>, elige la moderación y la encuentra en el extendido proceso del retorno a la figuración y la recuperación selectiva del pasado plástico.

La obra crítica de Payró del periodo 1924-30, constituye una unidad establecida por la presencia de núcleos temáticos comunes a cada una de sus notas. La diversidad de temas no hace sino confirmar la convergencia de los trabajos hacia problemas que se identifican como claves del debate en el campo de las artes de entonces. La definición de lo moderno, referido a las artes plásticas, aparece como el problema central a precisar. Al mismo tiempo se tematizan otras categorías artísticas que están encuadradas en el marco del problema de lo moderno. Este concepto va constituyéndose a medida que se suceden los artículos y adquiere, a través de los términos de independencia, libertad, combate contra lo anterior, elección e imposición de nuevos lenguajes, de nuevos signos de representación, vanguardia, avanzada, un espesor significativo. Lo moderno, lo nuevo, lo contemporáneo son categorías que funcionan como sinónimos en el discurso de Payró. Su propuesta historiográfica, regida por la concepción de una evolución histórica de contrastes, lo lleva a estructurar pasado y presente según el mismo principio, planteando analogías, creando una cadena de acción y reacción que articula la “pintura moderna” con el Renacimiento.

“(…) la escuela moderna se opone violentamente al impresionismo, como fue el caso de ayer y de antes de ayer: impresionistas contra realistas, realistas contra románticos, románticos contra neo clásicos, neo clásicos contra pintores galantes del siglo XVIII (…)”<sup>9</sup>

Ya en sus trabajos de los años veinte ensaya la construcción de una historia del arte que evoluciona hacia las “formas puras”, desligándose progresivamente de las obligaciones con la representación realista. El punto de llegada de estas búsquedas es la pintura moderna.

“(…) trata de llegar (la pintura moderna) a ese refugio superior de la vida de dos maneras: colocando al arte en el plano de la fantasía pura (Dufy, los futuristas, los expresionistas) o en el plano de la abstracción pura (Lothe,

los cubistas. los surrealistas) Entre estos dos métodos, opuestos en si mismos pero que persiguen igual fin, el irrealismo -si queréis- hay infinidad de matices que responden al temperamento individual de cada artista. (...) Un arte basado así, sobre el anhelo de elevación por medios extra-reales, debe sorprender forzosamente: es nuevo, trastorna todas las ideas bien o mal adquiridas durante siglos en que la pintura fue el único medio de imitación de las formas reales, y se ajustó a ellas (...) fuera de sus otras funciones más elevadas.”<sup>16</sup>

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

En torno al concepto “pintura moderna” articula categorías como futurismo, cubismo, expresionismo. Ensayo una organización de las tendencias artísticas europeas de los años veinte. Sitúa una derecha y una izquierda plásticas. El futurismo aparece como “la extrema izquierda del cubismo”, entendiéndose por futurismo el movimiento que “incluye en él (el cuadro) al elemento duración y superpone acciones consecutivas y por cubismo la intención de “querer expresar todos los planos con la misma intensidad” en el plano único del cuadro”.<sup>11</sup> La izquierda -cubismo, futurismo, expresionismo- es la novedad, lo que se compromete con la actualidad. “Muy diversas tendencias que tienen su origen en el movimiento revolucionario del 1910”.<sup>12</sup> La derecha plástica la forman simbolistas, académicos, impresionistas que, como señala Payró, olvidaron sus diferencias para “formar una extraña alianza contra la pintura de hoy”<sup>13</sup>.

Aquellos primeros estudios publicados por Payró a la manera de “ensayo-críticas” plantean tempranamente los puntos de partida de sus trabajos futuros. También incorporan —como se vio— una serie de preocupaciones teóricas y reflexiones vinculadas con la necesidad de aprehender y ordenar el universo del arte moderno. Estas inquietudes reaparecen como un bajo continuo en los trabajos de los años siguientes. Un recorrido por *Pintura moderna y veintidós pintores* lo confirma.<sup>14</sup>

## Un horizonte artístico “fraccionado”

“Es penoso comprobarlo: la pintura de nuestro tiempo carece de unidad. Hay un espíritu moderno, que se manifiesta, fraccionado, en cierto número de escuelas renovadoras, pero no se ha afirmado un *estilo* moderno, característico del siglo XX, aunque se insinúa en el esfuerzo de algunas tendencias afines que han demostrado su valor en obras bellas.”<sup>14</sup>

Con estas palabras cargadas de desconcierto, Julio Payró dio comienzo a su libro *Veintidós pintores, facetas del arte argentino*. En diciembre de 1944 se terminaba de imprimir el monumental y lujoso volumen de la editorial Poseidón que presentaba una selección de artistas argentinos contemporáneos que funcionaban, a su juicio, como “abanderados” del grupo a la vez que “creadores originales” quienes, ordenados de manera cronológica, organizaban el panorama del “arte moderno” argentino. Entendido como “arte viviente” definido en variadas direcciones, en consonancia con las metrópolis centrales aunque con destacables variaciones regionales. En este sentido, la selección está realizada privilegiando “un cierto número de aspectos rotundos y brillantes de la pintura argentina”. Pero advierte Payró: “tal como la pintura mundial no ha logrado la unidad universal de estilo, el arte argentino carece de caracteres netamente locales.”<sup>16</sup>

“Lo que ocurre en todas partes del mundo, naturalmente también acaece en la Argentina”, continúa Payró. “Así -agrega- quien afronta la tarea de compendiar nuestra pintura contemporánea, pronto advierte que no es posible trazar de ella un cuadro unitario.”<sup>17</sup>

Ante una mirada que busca regularidades dentro del desarrollo de los procesos artísticos, la realidad de las primeras décadas del siglo veinte estalla en infinidad de elementos difíciles de conceptualizar. Las explicaciones que se remiten al recambio generacional o las que buscan verificar una dialéctica de acción y reacción hacen agua, las que intentan ver en las periferias procesos equivalentes y paralelos a los de los centros tampoco funcionan. Payró ensaya estas y otras alternativas para la organización de un panorama artístico contemporáneo a través de una red de conceptos -mencionados más arriba- que va guiando su análisis.

“Tal fenómeno de confusión y superposición de escuelas -Payró continúa refiriéndose al arte contemporáneo- se acentúa, más que en los grandes centros artísticos europeos, en los países jóvenes y geográficamente alejados (...): las explicaciones de esto son: el “atraso” y la vigencia de un “ambiente conservador en materia estética” que ofrece su “resistencia a los movimientos de vanguardia que suele postergarlos, anularlos o provocar claudicaciones, transigencias y desmayos.”<sup>18</sup>



Payró juzga desde afuera. Piensa a partir del formato histórico-artístico europeo. Parte del presupuesto de una historia dada con un curso definido a seguir. Desde estos parámetros, cualquier desarrollo diferente será evaluado como desviación derivada del "atraso", la distancia respecto de los centros generadores de cambios y la falta de un "ambiente propicio".

*Veintidós pintores* cristaliza, en una acotada selección de artistas, las posiciones estético-críticas elaboradas por Payró desde los años veinte. A partir de este instrumental construye un panteón de "héroes" del arte argentino contemporáneo marcando, desde su opinión consagratoria, los límites del arte moderno en nuestro país. Sobre las ideas de tradición y ruptura, de revisión del pasado artístico occidental y replanteo de los paradigmas figurativos desde una nueva mirada, construye un andamiaje argumental que recorre toda su producción procurando aproximarse a una definición de lo que llamará "el estilo del siglo XX". Payró -recordemos- desde una perspectiva crítica moderna, ensaya lecturas del arte del presente en las que se observa una adhesión al cambio en tanto se presente sin excesos.

La red de conceptos que va elaborando a lo largo de su producción crítica y que plasma como vimos en *Pintura moderna*, es la que pone en marcha el proceso de selección de *Veintidós pintores*. Allí retoma no sólo estas premisas sino que confronta los ejemplos locales con los europeos procurando establecer secuencias paralelas, que considero vinculadas muy especialmente con los lineamientos de Franz Roh en su texto de 1925 *Realismo mágico*. Es desde el paradigma de la diversidad de los nuevos realismos de la primera postguerra que él piensa y sistematiza la producción plástica "viviente".

Desde Eugenio Daneri, pasando por Domingo Pronato, Miguel Victorica, Emilio Pettoruti, Aquiles Badi, Gustavo Cochet, Emilio Centurión, Juan Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Li: o Enea Spilimbergo, Jorge Larco, Horacio Butler, Juan Del Prete, Ramón Gómez Cornet, Horacio March, Alberto Trabucco, Norah Borges, Raquel Forner, Raúl Soldi, Onofrio Pacenza y Juan Carlos Castagnino hasta Juan Batlle Planas, Payró demarca, a través de la diversidad de posiciones registradas, el territorio del arte moderno. Parte de dos artistas nacidos a la pintura en el '900, "en pleno auge del postimpresionismo". A Victorica lo asocia con el "estallido del Fauvismo", a Pettoruti con "los días triunfales del cubismo y el futurismo". Entretanto, Badi, Centurión, Cochet, Ballester Peña, Basaldúa, Spilimbergo, Larco, Butler y Gómez Cornet "pertenecen a promociones orientadas por los movimientos apaciguados que siguieron inmediatamente al armisticio de 1918": March, Borges, Forner, Soldi, Pacenza, Castagnino y Batlle Planas entraron a su juicio "sin esfuerzo en la esfera del 'realismo mágico' y del 'superrealismo'". Finalmente Trabucco y Del Prete aparecen como "las excepciones que confirman la regla" ya que "no se afiliaron a las tendencias características" sino que siguieron derroteros personales. Para el autor: "estos 22 pintores (...) resumen con elocuencia las búsquedas artísticas (...) del siglo XX, tal como se han venido manifestando en nuestro país."

La selección de pintores argentinos es la coartada de Payró para revisar el recorrido de la pintura europea a través de nuestros artistas. La obra de Daneri, por ejemplo, "tiene mucho de la religiosidad con que contemplaban la naturaleza y al hombre los pintores de la escuela de Barbizón -en particular Millet- y también algunos impresionistas como Pissarro y Raffaelli", mientras que Victorica "debe interesarnos en el orden nacional tanto como un Matisse o un Vlaminck". Pero esta operación, si bien aparece como la modalidad dominante, se enriquece en el encuentro con ciertos artistas que presentan un volumen de obra diferencialmente contundente que fuerzan los dispositivos analíticos de Payró y lo conducen a una síntesis más rica. Analicemos en este sentido los casos de Pettoruti, Spilimbergo y Raquel Forner, tres figuras sobre las que sospecho, por la jerarquización que da a sus textos, ha incluido en la serie desde un comienzo y sin cuestionárselo.

Pettoruti aparece jerarquizado como "artista viviente en la mejor acepción del calificativo" dado su alto grado de "renovación" y su capacidad para descubrir "sendas inexploradas" que lo lleva a producir "rasgos inéditos" a partir del cubismo y del futurismo, que son para Payró los "movimientos profundos de nuestro siglo" condición esta que coloca a Pettoruti a la altura "de los clásicos". Sin embargo y quizás confirmando estos rasgos Pettoruti se ha volcado últimamente a reflejar a través de colores y luz el "ambiente argentino".

Spilimbergo "es un expresionista a la manera latina, no brutal y agrio como los germánicos, sino unido por afinidades raciales y temperamentales a (...) Yves Alix, Roger de la Fresnaye y Henry de Waroquier." Con quienes advierte coincidencias, ya que "Spilimbergo ha comprendido y hecho suyas las tendencias más fecundas de la pintura contemporánea" fundando su obra entre lo "lírico" y lo "constructivo".

En Raquel Forner reconoce -siguiendo a sus contemporáneos- un espíritu "vehemente". Un "clamoroso expresionismo" guía su trabajo. Pero no encuentra tendencias definidas con las que compararla por lo que recurre al pasado, al dramatismo del Greco y Valdés Leal, de Goya y Gutiérrez Solana para llegar a Dali.

Sensibilidad y oficio son los rasgos sobresalientes en los tres artistas. La dosis de subjetividad los diferencia. Pero los tres son casi inclasificables para Payró, a pesar de que seguramente, como señaláramos, no dudó en ubicarlos en su lista desde un principio.

La selección de Payró tiene decididamente el objetivo de cristalizar un repertorio de lo moderno en el arte argentino. Y subrayo el término cristalizar ya que el panorama que ofrece está en la trama de las selecciones (previas) realizadas anteriormente por la crítica (y por él mismo) y por las instituciones del campo artístico a través de premios, adquisiciones, homenajes, etc. Haciendo un breve recorrido podemos señalar al año '27 como el punto de partida de lo que la crítica identificará primero como los "muchachos de París" que pasará a ser enseguida el "grupo de París" en Buenos Aires, agrupados dentro de lo que fueron los Salones Libres y los Salones de Arte Moderno o bien

exponiendo en grupos más reducidos en las salas de la Asociación Amigos del Arte y de la Wagneriana. Esta selección tiene continuidad en el texto fundador de Guillermo de Torre del volumen nº1 de la revista *Sur* (1931) en el que menciona a: Pettoruti, Spilimbergo, Guttero, Borges, Butler, Basaldúa, Badi como representantes del movimiento moderno local. También las exposiciones realizadas durante los años treinta van afirmando ciertos nombres y favoreciendo la visibilidad de varios pintores de los que seleccionara Payró. En este sentido la Exposición del Cincuentenario de la Ciudad de La Plata (1932) representa uno de los primeros hitos dentro del proceso de consagración del movimiento moderno en la Argentina. Allí participan como invitados especiales -a instancias de Pettoruti miembro de la Comisión organizadora de este salón conmemorativo- los artistas representantes del arte moderno. Como prueba valgan las afirmaciones del crítico Cayetano Córdova Iturburu cuando comenta la muestra y señala "ninguna exposición de arte realizada en el país ha logrado reunir conjunto más completo y de nivel más levantado y de tono más de acuerdo con el espíritu nuevo imperante en las manifestaciones más significativas de las artes plásticas".<sup>19</sup> Las exposiciones se van sucediendo a lo largo de los treinta en Buenos Aires, en el interior, especialmente en Rosario y Santa Fe, y se envían representaciones a las exposiciones internacionales de las que forman parte los "artistas modernos". Tal es el caso de la muestra itinerante de arte argentino en los Estados Unidos (1935) o de la Exposición Internacional de París (1937) o la de Nueva York y Chicago (1939).

Los prólogos de los catálogos (por ejemplo *Amigos del Arte 7 artistas* (1935) por Córdova Iturburu) y las notas periodísticas de diferentes críticos, en particular de Córdova Iturburu y del mismo Payró en distintos medios fueron señalando las inclusiones dentro del arte moderno local, apoyando artistas y obras a los que les construyeron un sentido público que uniera, a la legitimación otorgada por las instituciones, la consagración y de la popularidad.

No podemos dejar de mencionar en este breve marco de referencia la publicación en 1937 de *El arte de los Argentinos* y en 1944 de la *Historia del arte argentino*, ambos de José León Pagano. En el capítulo "Los modernos" agrupa por orden de nacimiento un número extenso de artistas entre los que figuran los veintidós elegidos por Payró. Pero lo que interesa señalar aquí es el carácter polémico de este texto. Pagano trata de despegarse de las "luchas" sostenidas por los "bandos en pugna" para hacer su labor de historiador y encuentra, en el relato que une a casi todas las biografías, la clave para su análisis. Así analiza el viaje a Europa como el proceso por el cual los artistas jóvenes se "extranjerizaron" e importaron una "revolución superficial" a nuestro medio. Habla de "copia", de "imitación" de "mimetismo disolvente" que llevó a una "asombrosa multiplicación de los modernos". Su selección es prejuiciosa y tiende a devaluar la producción actual de "los sectores del llamado arte viviente" retomando una expresión muy usada en la época. Pagano elige cincuenta y cuatro artistas hombres para el capítulo

de "Los modernos" y luego dedica un capítulo aparte para "La contribución femenina" donde menciona quince pintoras.

Frente al repertorio inacabable y poco selectivo de Pagano, Payró presenta un recorte preciso que busca definir, en términos positivos, al arte moderno local. La variedad, si bien lo desconcierta tanto para el arte europeo como para el argentino, es tomada por Payró como un rasgo de la época y desde ella piensa el "espíritu nuevo" y le da imágenes a través de cada uno de los artistas elegidos.

Por lo tanto retomemos una de las preguntas iniciales, referida a la selección de Payró y en ese sentido a la construcción de un "panteón" de "héroes" de nuestro arte moderno: dónde coincide y dónde innova con su selección. Imaginamos a un Payró que inicialmente tuvo algunos nombres indiscutidos: Pettoruti, Spilimbergo, Forner, dado el lugar de consagración que habían alcanzado y la presencia infaltable de estos artistas en sus críticas y referencias al arte argentino moderno. A ellos se sumaron Norah Borges, Butler, Basaldúa, Badi claramente identificados con el "Grupo de París" y aquellos que se visualizaban como la representación local de la "*pittura metafisica*" March, Pacenza y del surrealismo Batlle Planas. El resto se habría ido sumando en una segunda vuelta. Queda ahora la pregunta acerca de las ausencias. Porque no haber incluido a Guttero, por ejemplo a quien le había dedicado numerosos artículos, textos de catálogos y posteriormente un libro, quizás por haber muerto hacia ya más de diez años. O porque excluir a Berni, quizás por considerar que aún no había encontrado su definición personal y simplemente seguía a Spilimbergo.

El esfuerzo de selección habría sido intenso, sobre todo si lo comparamos con el repertorio interminable e indiferenciado de Pagano, sin embargo la proximidad y la posición de Payró enturbian su mirada y oscurecen el bosque. A pesar de esto, consideramos que con *Pintura Moderna de 1932* y *Veintidós pintores* de 1944 (libros rápidamente agotados y reeditado el del '42 varias veces, en 1943, 1946, etc.) Payró completa su posicionamiento como voz autorizada. Esta situación, sumada a la marginación que le planteará el peronismo, lo conducen a escuchar otras ofertas de trabajo en el exterior. Entre otras opciones, se le abren las puertas de universidades norteamericanas en las que da clases en distintas oportunidades a partir de 1945 exportando su perspectiva acerca del "estilo del siglo veinte".

## NOTAS

Este trabajo recoge la ponencia presentada en el Seminario Internacional Getty "Arte Latinoamericano. Nuevas perspectivas" Dirigido por Rita Eder. 1999 – Tema: Crítica de arte en América Latina. Buenos Aires, octubre de 1999.

<sup>1</sup> Según testimonios de Payró el artículo de *Nosotros* había sido presentado para *La Nación* pero el diario lo rechazó por considerarlo demasiado osado y por esa razón se acercó a la revista que le dio buena acogida. El trabajo en *La Nación* lo retomará recién en 1933.

En nota del 28 de septiembre de 1924, "Dos Gauguin en el Museo Moderno de Bruselas", en: *La Nación*.

Las citas transcritas ejemplifican la afirmación del texto: "(...) Los pintores actuales tratan de evitar (el asunto literario) (...) por supresión de la anécdota, primero; luego por la subordinación de la forma real a las directivas de la armonía y la composición plástica." (*La Nación*, domingo 9 de agosto de 1925, "Robert Giron")

<sup>1</sup> Envía artículos que, en su mayor parte, pueden ser leídos como críticas de arte a exposiciones contemporáneas; sin embargo, desde la perspectiva del público al que estaban dirigidos, pueden pensarse más bien como pequeños -o no tanto- ensayos sobre pintores o grupos europeos o belgas en particular. Los textos no siempre estaban acompañados de imágenes y aunque así fuera, la versión que de una obra puede dar una fotografía de diario es bastante pobre. Para el lector porteño, los textos de Payró se convertían seguramente en discursos sobre imágenes ausentes, desconocidas. Las reflexiones que vuelca en estos primeros artículos entran en diálogo y debaten con otros textos como los del corresponsal desde París -Camille Mauclair- y con el resto de críticas y ensayos sobre arte que circulan por Buenos Aires en esos años. Payró imagina lectores con una información visual más amplia de la que en realidad tenía el lector medio de *La Nación* e inclusive el coleccionista o el aficionado a las artes plásticas del Buenos Aires de los años veinte. Resulta difícil pensar, entonces, al público de *La Nación* articulando eficazmente las notas de Payró con las imágenes a las que hace referencia. Es preciso entonces, pensarlos no sólo en relación con el público lector, sino en el debate con otros textos de crítica y muy especialmente con los de Mauclair con quien comparte el suplemento y la condición de escribir "desde fuera".

<sup>5</sup> Diana Wechsler, "Recepción de un debate. Reconstrucción de la polémica en torno a la formación de una "plástica moderna" en la prensa de Buenos Aires", en: *Arte y Recepción*, Buenos Aires, CAIA, 1997 (p.47-57).

<sup>6</sup> Julio E. Payró, *Pintura moderna*, Buenos Aires, Poseidón, 1942.

<sup>7</sup> *Ibidem*

<sup>8</sup> J.E. Payró, «Ensayo sobre las tendencias las artes plásticas modernas», Buenos Aires, *Nosotros*, V, 1928, p. 49.

<sup>9</sup> Ibidem, p.42

<sup>10</sup> Ibidem, p.51

<sup>11</sup> en nota del 1 de junio de 1924

<sup>12</sup> en nota del 21 de diciembre de 1924, "Arte y Política".

<sup>13</sup> Ibidem

<sup>14</sup> Las notas de Payró se caracterizan por la ausencia casi total de citas que favorezcan la tarea de identificación de las fuentes que constituyen su pensamiento. Sin embargo, pueden leerse voces implícitas en su discurso. En relación con la formación recibida y con los testimonios de sus discípulos que destacan su avidez por la lectura es posible imaginar muchas de las fuentes -literarias, históricas, ensayísticas- que formaron su pensamiento. Taine influye sobre Payró con *Filosofía del arte*. Su normativa y minucioso trabajo sobre el paisaje flamenco, es a la vez recurso para probar el determinismo y antecedente significativo en el análisis iconográfico del paisaje. Tema retomado por Payró en la nota de 1926 "El paisaje en la Pintura Flamenca". Se intuye la presencia de los textos que Maurice Denis agrupara en *Teorías*, compilación de 1910 que reúne alguno de sus trabajos desde 1890. Denis reflexiona sobre el impresionismo, sus sucesores, la necesidad de que la pintura se desligue de lo literario y se convierta en un arte tan autoreferente como la música. Conceptos que aparecen en los artículos de Payró, junto a las definiciones que ensaya sobre arte moderno. Tema donde se sospecha la presencia de los primeros escritos de Torres García -los producidos y editados entre 1913 y 1919- y los primeros artículos de André Lothe en publicaciones francesas, especialmente a partir de 1918. Las reflexiones de Lothe sobre el pasado artístico y en particular su artículo de 1920 "La enseñanza de Cézanne", pueden suponerse como referencias ineludibles. A la par de estas lecturas, los libros de Elie Faure: *Divagaciones pedagógicas*, citado por Payró en una de sus notas, e *Historia Universal del Arte*. Su concepción del "espíritu de las formas" es incorporada por Payró a la interpretación de la Historia del Arte y como justificación del arte moderno. La profusa producción de Camille Mauclair, desde los primeros años del siglo, intensificada en la década del diez, es una lectura que seguramente Payró no pudo eludir. Mauclair toma partido por lo que se definiera como la "derecha plástica". Posición que lo convierte en personaje omnipresente en las notas de Payró, que mantiene con él un tácito debate. Mauclair sintetiza lo que Payró rechaza, el gusto por una pintura "contemporánea pero no actual", regida por patrones estéticos del siglo XIX, desnaturalizados y cristalizados en fórmulas academizantes. Al comienzo se señaló al crítico como "productor cultural" y responsable de la construcción de ciertas significaciones a partir de la versión que elige del espectro artístico que tienen a disposición. Payró se define como un crítico al servicio de lo moderno, entendido como transacción permanente entre pasado y presente. Concilia su adhesión y estímulo al arte moderno legitimándolo con ejemplos históricos. Busca descubrir en el presente al "genio" moderno -como suele señalar-

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

Payró recoge la tradición del visibilismo puro y la incorpora en sus ensayo-críticas. Elemento de análisis que distingue su producción de la que habitualmente se leía en Buenos Aires. Es la inclusión de una valoración de los elementos plásticos y de la composición lo que representa el aporte de Payró a la crítica de los años veinte. Pagano, Atalaya, Rinaldini, hacen una operación crítica que no es consciente del lugar que el lenguaje plástico tiene en el conjunto de elementos a valorar de una producción. A diferencia de este modelo vigente, los textos de Payró dedican numerosos pasajes a la línea, el color, el ritmo, la composición. Sus ensayo-críticas aportan este interés creciente por los elementos plásticos. Los jerarquiza y, con su identificación y análisis, guía en la observación de un tipo de pintura no narrativa a la vez que conduce a la valoración plástico formal de obras del pasado. Su objetivo es orientar al público para una apropiación perceptiva de la pintura del pasado y del presente -la pintura moderna- apropiación mediatizada únicamente por la visión, por la captación de los aspectos formales de la obra. El principio de la evolución de las formas del pasado hacia la plástica pura aparece como fundamento de su propuesta de análisis formal. También aporta -con sus frecuentes referencias históricas- breves capítulos de la historia del arte europeo, con lo que inicia la tarea de divulgación que continuará intensamente en especial a partir de los años cuarenta. Finalmente, es posible afirmar que, si bien pueden reconocerse los aportes señalados, los textos de Payró permanecieron aislados en el contexto de los escritos de la década. Incluye la preocupación por lo formal, sin embargo sus textos no entran en el debate local. Proceden del campo europeo y discuten con Mauclair y otros textos europeos pero permanecen, en Buenos Aires, fuera de la disputa entre los críticos y posiblemente fuera de la órbita de los lectores *de La Nación*, ya que trata sobre autores y problemas que son ajenos al público porteño de los años veinte.

<sup>5</sup> Julio E. Payró *Veintidos pintores*. Buenos Aires, Poseidon, 1944, p.3.

<sup>6</sup> *Ibidem*. P.5

<sup>7</sup> *Ibidem* p.4

<sup>8</sup> *Ibidem*. P.4

<sup>9</sup> Cordova Iturburu, *Crítica* noviembre de 1932