

Paulina Iglesias* / “Entre ellos, 9 de vanguardia”. Obras de Pettoruti en Córdoba

I- Introducción

El 9 de agosto de 1926 se inauguró en el Salón Fasce de Córdoba una muestra de cuadros de Emilio Pettoruti. Fue la primera vez que realizaba una exposición en la ciudad y la primera vez que ésta albergaba una muestra de un artista de vanguardia.

La exposición tomó ribetes impensados y el evento se complejizó con el paso de los días. El robo de un cuadro, la compra de otro por parte del Estado Provincial, la incansable concurrencia y las persistentes tomas de posturas en los periódicos locales son algunos de los elementos que dieron forma a este capítulo significativo de la historia de las vanguardias en Córdoba.¹ Los efectos colaterales de esta exposición fueron igualmente trascendentes: los lazos y amistades cultivadas por el artista, para sí y para la modernidad como causa, o los ecos inmediatos en el espacio cultural siendo el más notorio la publicación de la revista *Clarín*.²

Parte fundamental de este evento fue la selección de obras presentadas por el artista en el Salón Fasce, ya que constituyó la variable que desató los debates y polémicas, pero también, el testimonio material de la circulación de las vanguardias entre diversos puntos de la geografía cultural –Europa, Buenos Aires, Córdoba—. Un corpus de imágenes heterogéneo, predefinido por la prensa como “ultravanguardista” y “ultrafuturista”, y matizado por el propio artista quien señaló que sólo una parte de las obras exhibidas era estrictamente de “vanguardia”.

Más allá de las diferentes clasificaciones de la época, lo cierto es que la exposición de Pettoruti en Córdoba tuvo características específicas, condicionada, en parte, por el escenario en el que se expuso. Nuestro propósito es reconstruir aquí esas características y tratar de responder a los interrogantes que plantea su selección, especialmente, si existieron razones de orden cultural que la condicionaran. En ese sentido, el presente trabajo se inscribe en una historia social del arte³ que pretende poner en el centro del análisis las conexiones existentes entre el artista, la selección de obras que efectuó y el escenario en el que las expuso. Para ello, se pondrán en diálogo el análisis formal de las imágenes y una serie de elementos extraestilísticos como ciertos eventos de la vida artístico-cultural cordobesa y de la trayectoria del artista. Presuponemos que avanzar en esa dirección nos permitirá responder preguntas sobre la dinámica de la cultura local.

Así las cosas, nos detendremos en la selección⁴ de obras realizada por Pettoruti para exponer en Córdoba, especialmente en las posibles motivaciones que existieron detrás de ella. Partiendo de la idea de la exposición como un espacio dialéctico, en el que artistas y espectadores juegan un rol

igualmente significativo, sostenemos aquí que hubieron elementos de la corta y la mediana duración que ejercieron influencia en la construcción de ese corpus de imágenes, elementos presentes en el escenario artístico cordobés, por un lado, y en el artista, por el otro.⁵ En lo que hace al espacio local, hacemos alusión a la visita de Filippo Tommaso Marinetti un mes antes de la llegada de Pettoruti y al lugar atribuido al paisaje de las sierras como imagen representativa de lo “nacional”. En relación con el artista, señalamos su voluntad por difundir el arte moderno yuxtapuesta a la necesidad de vender sus obras.

II- La selección

La muestra de Pettoruti en Córdoba estuvo compuesta por treinta y siete obras producidas entre 1913 y 1926.⁶ Es decir, trabajos realizados desde su estancia como becario en Europa hasta el año mismo de la exposición.⁷ La mayoría de ellas eran óleos aunque había una porción minoritaria de acuarelas. Esta selección fue realizada, en principio, por el mismo artista.

Las dimensiones del espacio expositivo y el traslado de obras hasta Córdoba condicionaron, probablemente, algunos de los rasgos de la muestra. En primer lugar, el número de trabajos expuestos, radicalmente menor que el de su polémica exhibición en la galería Witcomb, en 1924, en donde se presentaron ochenta y seis.

La selección era heterogénea aunque presentaba dos grandes líneas estéticas desigualmente representadas en cantidad de obras: una minoritaria con claras experimentaciones sobre el lenguaje plástico, y otra mayoritaria, compuesta por obras más módicas aunque no por ello alejadas del espectro de representación moderno.

Resulta interesante, en este sentido, la convivencia en una misma exposición de estos dos conjuntos, especialmente si se considera que años antes, en la capital del país, se habían expuesto en instancias paralelas. Esta estrategia ha sido señalada por Diana Weschler como la “doble presentación pública de Emilio Pettoruti”, por un lado, sus envíos al Salón Nacional de obras de su primera etapa europea y, por otro, la selección de trabajos de experimentación vanguardista presentadas en Witcomb. Para la autora la estrategia es definida como una “jugada astuta” para ingresar en el campo artístico y tener presencia en los medios gráficos.⁸ Las sensibles diferencias entre el espacio porteño y el cordobés, –o al menos, las percepciones que el artista tenía sobre éstos– condicionaron una estrategia de otro orden, dando lugar a un corpus visual que combinaba obras como *Una calle en Tremosine*, enviada al Salón, junto a *La Señorita del Vestido Violeta* y el *Flautista Ciego*, exhibidas en Witcomb.

Este contraste fue definido contemporáneamente en la prensa como “futurista” y “pasatista” o “vanguardista” y “academicista”: “Interesante. Lo es en realidad. ¿y cómo no serlo si allí, frente a frente están colocadas obras de

las dos tendencias más opuestas: Pettoruti ‘pasatista’ y Pettoruti ‘futurista.’”⁹ No obstante estas percepciones locales, gran parte del corpus visual estaba atravesado por un lenguaje moderno llevado, en una porción minoritaria de obras, a su expresión más radical de experimentación vanguardista. Dentro de la amplitud de singularidades estéticas que implican estos movimientos, es llamativa la ausencia, en esta selección, de obras cercanas al futurismo –es decir, aquellas en las que Pettoruti intentaba representar el movimiento—¹⁰



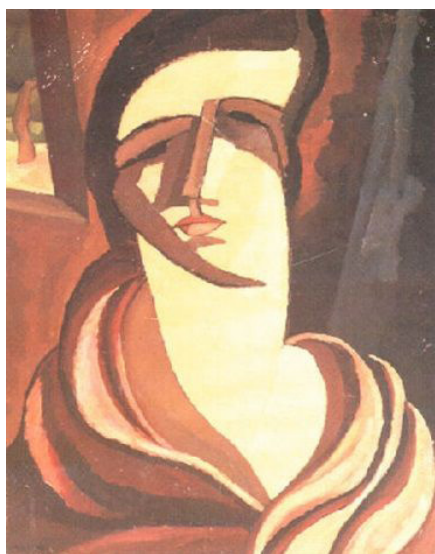
Emilio Pettoruti
Paisaje, s/d, 1924, Derechos Reservados Fundación Pettoruti; www.pettorutti.com

Lago di Garda, 1918, óleo, 48x65 cm, Derechos Reservados Fundación Pettoruti; www.pettorutti.com

mientras que predominaban, en gran medida, los paisajes. Tampoco integraban el corpus ninguno de sus collages y era proporcionalmente escasa la incorporación de obras abstractas, cubistas, cubo-futuristas o más genéricamente aquellas que presentaban figuras geometrizadas, superposición de planos u otros recursos experimentales. En palabras del propio artista: “Inauguro mi exposición el 9 del corriente. Expondré 37 cuadros, entre ellos, 9 de vanguardia.”¹¹

Y esto a pesar de que, según lo formuló él mismo, la invitación a exponer en Córdoba se le había presentado como una buena instancia para difundir el “arte moderno”.¹² ¿Entendía Pettoruti a la vanguardia como una radicalización de la modernidad?, ¿o “vanguardia” y “arte moderno” operaban en él como sinónimos? Durante la década del veinte los conceptos de “arte moderno”, “vanguardia” y “futurismo” tenían límites difusos y existía relativo consenso acerca de los alcances e implicancias de cada uno de ellos. Esto podemos atribuirlo, en parte, a su relativa novedad en el ambiente nacional y a que eran nociones aún en construcción y disputa.¹³

Así, aunque no podamos definir con precisión qué entendía el artista por estos conceptos, nos valdremos de una exposición que tuvo lugar meses antes de su llegada a Córdoba para restituir algunas de las obras que integraban la selección cordobesa y que éste entendía como modernas. Nos



Estudio de retrato. La amiga, óleo sobre cartón, 1917, 53x42 cm, Derechos Reservados Fundación Pettoruti; www.pettorutti.com

Retrato de la señora María Perenno, óleo sobre cartón, 1919, 51x41 cm

referimos a la “Exposición de Pintores Modernos” organizada en el marco de las conferencias que Filippo Tommaso Marinetti dictó en Buenos Aires. Esta muestra se presentó en el local de la Asociación Amigos del Arte y contó con obras de diversos artistas de la denominada “nueva escuela”, entre ellos Emilio Pettoruti quien en esa ocasión presentó las telas: *La gruta azul de Capri*, *Los bailarines*, *Ocho cerezas*, *Pierrete*, *Una calle de Milán*, *Retrato*, *El flautista Ciego*, *Estudio de Retrato*, *El Guitarrero*, *Naturaleza Muerta*, *Señorita con Abanico Verde*, *Retrato de Xul Solar*, *La Institutriz*, *Lago de Como* y *El Filósofo*.¹⁴ Esta muestra tuvo un propósito y un eje muy claros: las vanguardias estéticas, el arte nuevo y Marinetti. En esa ocasión Pettoruti acompañó ese espíritu e ilustró junto a Xul Solar y Norah Borges un movimiento estético.¹⁵ Seis de esas quince obras expuestas en la Asociación Amigos del Arte integraron la selección de la muestra en Córdoba y parece lógico pensar que eran parte de las “9 de vanguardia” segregadas por el artista.¹⁶

Completaban este pequeño grupo más ligado a experimentaciones y procedimientos vanguardistas las obras *Retrato de la señora María Perenno*, *Autorretrato*, *Camino en el jardín* y *El Jardín*. Quedaban así, fuera de esta selección, una porción mayoritaria de obras experimentales o cercanas a las vanguardias que integraban la producción del artista. Obras, por otra parte, expuestas en Witcomb en 1924, en la Asociación Amigos del Arte en junio de 1926 y en El Círculo de Rosario en 1927 como por ejemplo, *Retrato del pintor Xul Solar*, *La Institutriz*, *La gruta azul de Capri*, *La señorita del abanico verde*, *Casas Viejas* o *Calle de Milán*. De acuerdo al catálogo de la Fundación Pettoruti, muchas de ellas pertenecieron al artista hasta su muerte o fueron adquiridas con posterioridad a su presentación en Córdoba, es decir que no había un impedimento que las excluyera de ser expuestas en esa ciudad.

Ahora bien, en relación con la segunda línea que componía la selección en Córdoba, es decir, el corpus de representaciones efectuadas desde

un lenguaje moderno pero más moderado encontramos las siguientes obras: *Las rocas*, *Lago di Garda*, *Tremosine*, *Jardín*. *Lago di Garda II*, *Paisaje*, *Árboles*, *El túnel*, *El lago azul*, *Veccia strada romana*, *Olivos*, *Una calle en Tremosin* y *Montañas*. Este grupo tenía un tratamiento más figurativo, menos sintético y alejado de la experimentación de planos y formas predominante en el otro conjunto. Presentaban elementos menos novedosos y llamativos que las obras cubo-futuristas exhibidas y por este mismo motivo fueron en gran medida ignoradas o generaron escasas repercusiones en los medios locales. Por el contrario, abundaron las menciones al grupo más experimental. Se reprodujeron las obras *Pierrete*, *Los Bailarines* y *María Perenno* en los principales diarios locales y algunos comentarios y críticas mencionaron a *Los Bailarines* y *Lago di Como*. Es, de hecho, fue una obra del grupo de vanguardia, *Los Bailarines*, la adquirida por el gobierno provincial.¹⁷

Este tratamiento de la exposición en los diarios, uno de los principales vehículos de crítica de arte en esos años, recuerda lo señalado por Wechsler en la mencionada “doble presentación pública de Emilio Pettoruti”. Mientras en esa ocasión desde los medios gráficos se optó por opinar exclusivamente sobre las obras expuestas en Witcomb ignorando las del Salón, en el evento cordobés se destinó crítica, imagen y análisis al conjunto experimental, a pesar de que, como mencionamos, era llamativamente minoritario en el total de obras expuestas.

III- El escenario

La vida artístico-cultural de Córdoba en la década del veinte tenía una especial intensidad. El Salón Fasce, única galería de exposiciones temporarias, se encontraba en pleno funcionamiento y contaba, desde hacía poco tiempo, con subvenciones del Estado Provincial; se había oficializado recientemente un sistema de Becas de perfeccionamiento artístico en Europa y en este año mostraba su efectividad –retornaba la primera cohorte de becarios mientras se seleccionaba la segunda– y en las Salas de Pintura ya podían verse expuestas muchas de las obras realizadas por estos y enviadas desde Europa como parte de sus obligaciones.¹⁸ A la vez, 1926 fue un hito en la vida cultural local, entre otras cosas porque tuvo lugar la fundación del diario *El País*,¹⁹ un peculiar matutino vinculado al Partido Demócrata y a los Cárcano y que fue, en su declarado afán por difundir los movimientos modernos, el encargado de gestionar la visita de Marinetti a la ciudad, a la vez que uno de los más enérgicos defensores de la exposición de Pettoruti.

Creemos que la selección de obras que este artista presentó en Córdoba, estuvo condicionada por tres elementos de diverso impacto y relevancia que atravesaban este escenario: la visita de Marinetti, la tradición del paisaje serrano como género privilegiado de “lo nacional” y la carencia de lazos preexistentes entre el artista e intelectuales y artistas cordobeses.

En relación con el primero de estos elementos, poco más de un mes antes de la llegada de Pettoruti a Córdoba, había visitado la ciudad Filippo Tommaso Marinetti, fundador y líder del movimiento futurista, gracias a una invitación realizada por el diario *El País*. Esta visita se enmarcaba en una gira mayor que el italiano realizaba por Sudamérica con auspicio de un empresario brasilero y con la supuesta intención de difundir el movimiento futurista. Así, en mayo de 1926 desembarcaba en Río de Janeiro para dar inicio a una serie de conferencias en esa ciudad, San Pablo y Santos. Luego, merced a su vínculo con Emilio Pettoruti, se trasladó hasta Buenos Aires donde presentó cuatro conferencias públicas, una en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, dos conferencias cerradas en la asociación Wagneriana y en el Círculo Italiano y tres charlas en la Asociación Amigos del Arte. De allí continuó un derrotero, en gran parte improvisado, por otras ciudades del país como Córdoba, La Plata y Rosario. También realizó un par de conferencias radiales y colaboró con la *Revista Oral*.²⁰

Su presencia por tierras argentinas no pasaba desapercibida, como respuesta en parte a su trayectoria y relevancia a nivel mundial y en parte, también, a su pública empatía con el fascismo, que hizo que su visita fuera eventualmente juzgada como de fines políticos antes que estéticos. Así las cosas, su presencia en Córdoba no careció de estas suspicacias y presentó, también, límites difusos entre lo estético y lo político. A pesar de sus intentos



Montañas, óleo sobre cartón, 1919, 40x50 cm, reproducido en el catálogo razonado "Pettoruti", editado por la Fundación Pettoruti en 1995, Buenos Aires, ficha N° 179.

por definir su presencia en Argentina como de fines exclusivamente estéticos –en parte como respuesta a los conflictos que había atravesado en Brasil semanas antes– continuaron las especulaciones y cuestionamientos sobre sus fines. El diario *La Voz del Interior* fue uno de los críticos más enérgicos: “[...] Ahora el señor Marinetti da conferencias persiguiendo otros fines: utiliza el futurismo para hacer propaganda fascista.”²¹

En Río de Janeiro o Santos –no recordamos bien– se confesó fascista y en Buenos Aires acaba de declarar con voz tonante: ‘yo no

soy fascista’. Y no es que haya claudicado Marinetti. Por el contrario: se mantiene en sus trece. ¿No recordáis su famoso manifiesto? Según éste, Marinetti tiene derecho de ser fascista y de ser, al mismo tiempo, anti-fascista.²²

Durante la estadía de Marinetti en Córdoba, “fascismo” y “futurismo” fueron conceptos intercambiables o al menos, directamente relacionados.



Las Rocas, acuarela, 1918, 14x19,5 cm, Derechos Reservados Fundación Pettoruti; www.pettorutti.com

Las críticas no recayeron solamente en su filiación política, sino que también se acusó al italiano de difundir un movimiento en decadencia, con cerca de veinte años de vida: “Sólo basta saber que el futurismo, como innovación, ya es un poco antiguo; lleva 20 años de existencia y para el futurismo, ya es demasiado.”²³ No obstante estos cuestionamientos, Marinetti contaba con adeptos, curiosos, o al menos, un sector que reconocía su importancia en el campo de la cultura internacional. No sólo su llegada a la ciudad es un ejemplo de esto, sino también, el hecho de que se le destinara el salón de grados de la Universidad Nacional de Córdoba como espacio para sus conferencias y que asistieran a éstas el gobernador de la provincia, el rector y decanos de la Universidad junto a otros miembros de aquella casa de altos estudios y representantes de la cultura en general. Así, Marinetti cautivó la atención durante un par de días contando con críticas y apoyos. Quedarían resabios de su visita durante un tiempo: curiosidades latentes y susceptibilidades activadas. Como ejemplo de lo primero encontramos la invitación a Pettoruti para exponer sus obras; como ilustración de lo segundo, parte de la selección de cuadros que este realizó para exponer en la ciudad.

La habitual catalogación de Pettoruti como “futurista” se volvía aún más confusa al unir este concepto al “fascismo”. Como señalaba el mismo artista años después: “Se me presentaba como pintor futurista, sin más; antecedente poco favorable por lo que fui viendo, pues decir futurista en la Argentina de 1924 [...] equivalía a decir loco, embustero, extravagante, apócrifo, amañado o macaneador.”²⁴

Pareciera lógico que en este clima el artista evitara cualquier tipo de

estímulo que contribuyera a percibir su trabajo y su persona en esa dirección. Es posible, entonces, que la exclusión de las obras más identificables con el futurismo respondiera a ello.

Otro de los elementos que, creemos, condicionó esa selección es la tradición del paisaje de las serranías como representación paradigmática del paisaje “nacional”.

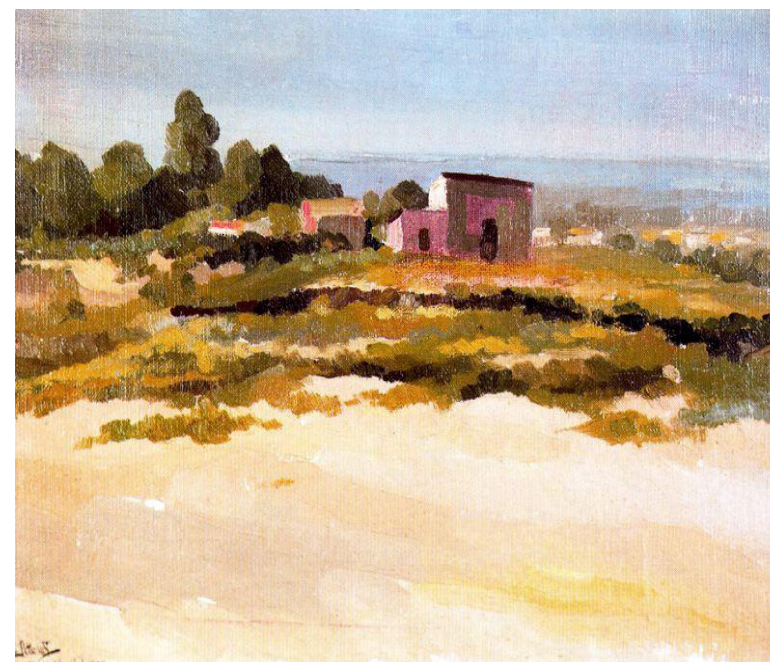
Desde finales del siglo XIX, se instaló el debate por la constitución de un “arte nacional” de cara a los festejos del centenario y el género del paisaje se constituyó como centro de atención primordial. En primer lugar destacando su preeminencia ante otros géneros, luego definiendo sus contornos más precisos especialmente qué tipo de geografía representar. Laura Malosetti Costa señaló en este sentido que dicho género y su función en la construcción de un arte nacional atravesó las preocupaciones de varios artistas, aunque bajo diferentes formas para cada uno de ellos: Eduardo Sívori representando la llanura; Ángel Della Valle buscando una imagen poblada de la pampa; Reinaldo Giudici, Augusto Ballerini y Eduardo Schiaffino centrando su atención en otros terrenos del interior del país. Este interés por el paisaje continuó en las primeras décadas del siglo XX, destacando especialmente la atención destinada a las sierras cordobesas, geografía opuesta a la llanura pampeana. Así, la representación de este espacio cordobés tuvo gran difusión a lo largo de las décadas del diez y del veinte y expresión de ello fue la visita recurrente de pintores de diversos lugares del país para retratar las sierras como así también la radicación de Fernando Fader en Ischilín.²⁵ De acuerdo a Fuentes, existía efectivamente una identificación entre el arte de Córdoba y la práctica del paisaje, en respuesta a las construcciones de la historiografía local pero también de las visiones externas.²⁶ Así, entre los artistas que escogieron las sierras de Córdoba como motivo de su pintura se encontraba, también, Emilio Pettoruti quien en su etapa formativa se había instalado un mes para pintar allí: “Viajes anteriores a Córdoba me habían dejado el deseo de pintar sus alrededores y bellas sierras. Fui allí a pasar un mes durante el otoño de 1912 y realicé paisajes, además de algunas cabezas de lugareños y de lugareñas.”²⁷

En otras palabras, la importancia del paisaje en Córdoba era innegable, tanto a nivel local como nacional y Emilio Pettoruti no desconocía esto ya que, como vimos, él mismo tuvo una incursión en la práctica. Así, es probable que la elección de parte de las obras que componían ese corpus expuesto hubiera reposado en la intención del artista de establecer algún tipo de diálogo con la cultura visual que, a nivel nacional, se creía imperante en Córdoba.

Las artes de vanguardia fueron inicialmente rechazadas e incomprendidas, tanto en sus expresiones europeas como latinoamericanas. Pettoruti indicó al respecto que vidriaba sus obras para preservarlas de los usuales



Paisaje de Córdoba, óleo sobre cartón, 1912, 22x27 cm, Derechos Reservados Fundación Pettoruti; www.pettorutti.com



Alta Córdoba, óleo sobre tela, 1912, 23,5x33,5 cm, Derechos Reservados Fundación Pettoruti; www.pettorutti.com



Una calle en Tremosin, óleo sobre madera, 1918, 75x57,5 cm, Derechos Reservados Fundación Pettoruti; www.pettorutti.com

escupitajos y laceraciones. La experiencia en Córdoba no fue excepcional en ese sentido y las respuestas fueron desde presunciones sobre la posición de los ojos del artista –“tendrá los órganos visuales dispuestos de una forma diferente a la nuestra”–²⁸ al robo de un cuadro, acción en el límite de la violencia y el esnobismo.

Ante este panorama y frente a la necesidad de vender sus trabajos pareciera lógico pensar que el artista incluyera algunas obras, no tan polémicas y cercanas a dicha cultura visual, para su potencial venta.

Según señala en su autobiografía aludiendo a aquel año de 1926 “necesitaba dinero por razones obvias y mis cuadros no se vendían; la gente no podía comprarlos o no se interesaba en ellos.”²⁹

Estrictamente relacionado a ello se encuentra el tercer elemento mencionado: la sociabilidad del artista en el ámbito cultural cordobés.

Los movimientos de vanguardia, en su crítica a los mecanismos artísticos-culturales vigentes –de exhibición, producción, circulación, consumo y recepción– es decir, a la institución arte, se pensaron incluso en su atomismo como una avanzada colectiva. La constitución de un nuevo público, la destrucción de un pasado o la creación de un lenguaje nacional, dependiendo el caso, eran acciones ambiciosas para encararlas individualmente. La sociabilidad tenía, por ello, un lugar central. A la vez, el escándalo y la polémica eran la contracara de esto y un rasgo también usual en las vanguardias. En ese sentido, la reciente visita de Marinetti a la ciudad y la fama del artista, cons-

truida, en parte, por el antecedente de la polémica exposición en Witcomb, prepararon el escenario para que la exposición en Córdoba también fuera sonante. Pero mientras que en Buenos Aires Pettoruti contaba con el apoyo de los escritores y artistas martinfierristas –que incluso en algunas ocasiones habían acompañado exposiciones en lugares cercanos a la capital– carecía, a priori, de tal red de contención en Córdoba. Tenía esta ciudad, a la vez, extensa fama de católica y conservadora. Aunque en la práctica, hacia finales de la década del '10, había dado muestras en contra de esta imagen construida y difundida sobre ella. Experiencias como la de la Asociación Córdoba Libre, el proceso de la Reforma Universitaria y la consecución de una serie de proyectos a nivel arquitectónico de avanzada en materia de higiene y urbanismo, son algunas pruebas de ello.³⁰ El devenir de los acontecimientos en la exposición de Pettoruti, como la compra del cuadro vanguardista y los apoyos y amistades sembradas, otras.

Es decir, no tenía Pettoruti ningún tipo de vínculo o lazo previo en la ciudad, aunque sí existía un sector interesado en su llegada –como así también, anteriormente, en la llegada de Marinetti– y fue, de hecho, este grupo quien acompañó al artista en las polémicas que se fueron suscitando. A la vez, como complemento de su mencionado interés por “difundir el arte moderno”, el artista señaló haber tenido también, curiosidad e interés en relacionarse con intelectuales reformistas como Deodoro Roca y su grupo. Y efectivamente esta visita fue el punto de inicio de algunas amistades como las establecidas con el periodista Oliverio de Allende o con el filósofo Carlos Astrada. Estos vínculos se sostuvieron en el tiempo y se vieron reflejados inmediatamente en nuevos proyectos vinculados a las vanguardias como la revista *Clarín* y el número especial que la *Revista Oral* realizaría en Córdoba en noviembre de 1926, ocasión en la que participaron los integrantes habituales de ese proyecto –entre los que estaba Pettoruti– junto a los recién nacidos clarinistas.³¹

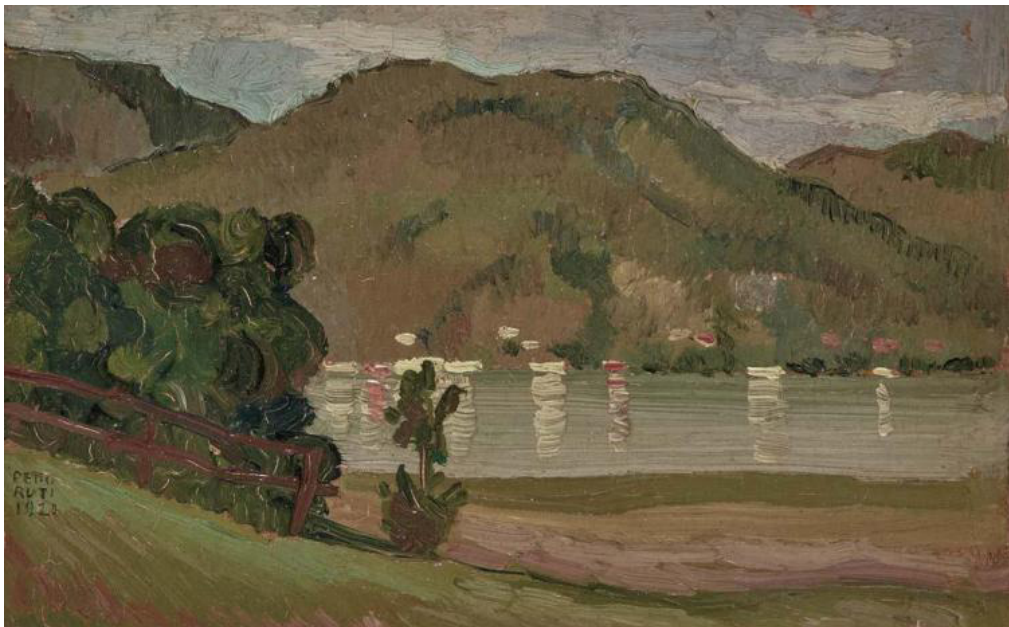
Así, la sociabilidad era un factor importante en el desarrollo y difusión de los movimientos de vanguardia y parte fundamental para librar las batallas que éstos enfrentaban en cada uno de sus avances. Mientras que la exposición de Pettoruti fue el puntapié inicial para cultivar una serie de lazos, incluso a nivel grupal, entre Córdoba y diferentes partes del mundo,³² al momento de su llegada la respuesta que encontraría en el ámbito cultural cordobés era, probablemente para él, incierta.³³

IV- Consideraciones finales

La selección de obras que Emilio Pettoruti presentó en la ciudad de Córdoba en 1926 respondió a una serie de motivaciones que, junto al nuevo estatus que el espectador tendría en la vanguardia, condicionaron una especial consideración por el espacio en el que expondría sus obras y por su



Tegernsee, óleo sobre tabla,
1921, 70x95 cm, Colección
Alvear de Zurbarán.



Tegernsee, óleo sobre tabla,
1921, 12x17.8 cm, Colección
privada

público receptor. La reciente visita del líder del movimiento futurista, Filippo Tommaso Marinetti, y el lugar destacado del paisaje serrano en la constelación del “arte nacional” no eran elementos que Pettoruti ignorara y pudieron haber moldeado la selección de obras que, efectivamente, trajo para su exposición. Su voluntad de difundir el arte moderno hacia el interior del país, las usuales reacciones, nada pasivas, que este generaba y la incertidumbre por el apoyo que recibiría en el escenario artístico local parecieron tener, también, injerencia en esta selección. Atravesado por todo ello, el corpus de imágenes se caracterizó por el predominio de paisajes y la presencia minoritaria de obras vanguardistas, y dentro de éstas, aquellas más vinculadas al futurismo. Una dicotomía que, en palabras de sus contemporáneos se definía tensionada entre “pasatismo” y “vanguardismo” y con la que el artista parece haber jugado intencionalmente.

La presencia de un menor número de obras ya probadamente polémicas en exposiciones anteriores y, en contrapartida, el predominio de un corpus definido contemporáneamente como “academicista”, aunque no tan alejado del espectro de representación moderno, parece haber sido un equilibrio conscientemente construido por el artista y que recuerda a su estrategia de inserción en el espacio artístico-cultural porteño en 1924. Este equilibrio parecía correcto para difundir los movimientos modernos, intentar vender algunos trabajos, controlar potenciales conflictos y evitar profundizar su catalogación de “futurista” y, por añadidura, “fascista”.

Con relación a las vanguardias, ese estímulo visual reducido se potenció con la presencia misma del artista en la ciudad y los diferentes debates y reseñas que se presentaron en los diarios, desde días antes de la llegada del artista hasta el momento de la oficialización de la compra de *Los Bailarines*. La suma de todas esas variables hizo de este un evento singular que parte de la intelectualidad cordobesa absorbería y uniría a sus intereses en pos del crecimiento de las vanguardias. Un proyecto que, en 1926, daba sus primeros pasos.

Notas

* Programa de Historia y Antropología de la Cultura. Instituto de Antropología Córdoba, CONICET-UNC

¹ El concepto de vanguardia acarrea una serie de debates teóricos. Entre todos ellos tomamos como referencia el planteo de Matei Calinescu, que entiende la noción como la radicalización de los elementos previamente introducidos por la modernidad estético-cultural —entre ellos, la centralidad del cambio y la novedad, el cuestionamiento al ideal de belleza y la crítica a la tradición—. Estos elementos se vieron traducidos en Europa en una orientación destructiva, negativa, anti-institucionalista e internacionalista. Por su parte, tuvieron para el caso latinoamericano otros contornos, definidos al calor de los contactos culturales y circulaciones de formas e ideas entre diferentes espacios culturales pero, también, de las reapropiaciones y selecciones que se llevaron a cabo. Uno de los resultados más evidente de dicho proceso, de acuerdo a Gorelik, fue la canalización en movimientos más ligados a

un ánimo constructivo e institucionalista –como formas de ejercer una ruptura con lo instituido—. Por su parte, Schwartz describe estos movimientos como de rasgos más moderados, por ejemplo, de fisura y no quiebre con el pasado, atravesados por la novedad como valor y preocupados por construir nuevos lenguajes o reformular los ya existentes. Lo nacional, sus lenguajes, formas y límites constituían, también, una de las preocupaciones centrales de los movimientos latinoamericanos. Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Alianza, 2003; Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*. México, FCE, 2002; Gorelik, Adrián, *Das vanguardas à Brasília. Cultura urbana e arquitetura na América Latina*, Belo Horizonte, UFMG, 2005.

² Su primer número salió a la luz a fines de ese mismo mes y el vínculo con la exposición de Pettoruti es innegable ya que está expresado en diversas notas y reseñas críticas. El artista señala incluso, ser uno de los ideólogos de dicha empresa. Sobre *Clarín* ver: Agüero, Ana Clarisa, “El tono reformista. Notas sobre cultura y sociedad del diez al treinta”, en *Facsimilar de la Revista Clarín*, Córdoba, UNC, 2014, pp. 26-27; Fuentes, Marta, “Prólogo”, en *Arte, Vanguardia y Revolución*, Córdoba, UNC, 2014, pp. 7-14; Iglesias, Paulina, “Vanguardias en Córdoba. El caso de la revista *Clarín* (1926-1927)”, en *Facsimilar de la Revista Clarín, ob.cit.*, pp. 7-16.

³ Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1994.

⁴ Este trabajo supuso una serie de dificultades de orden práctico. En primer lugar, no contamos con el catálogo de la exposición, aunque sí con una nómina de las obras presentadas. A partir de ella reconstruimos tablas de imágenes. A esta dificultad se sumó que algunas de las obras expuestas son bastante desconocidas y difíciles de hallar. Nos referimos, por ejemplo, a las tituladas *Invierno*, *Vieja puerta*, *La nación*, *Crepúsculo*, *Vieja iglesia* y *La fuente*. Otro impedimento con el que nos encontramos es que muchas de las obras de este periodo, algunas realizadas en Italia, tienen dos o más nombres tanto en español como en italiano, por caso *Pierrete*, *La señorita del vestido violeta* o *Penserosa*, aluden a la misma obra. Además de las imágenes presentadas en Córdoba, trabajamos en simultáneo con dos corpus visuales: la selección de quince obras que el artista presentó en junio de 1926 en la Asociación Amigos del Arte y parte de las obras que integraron la muestra en Witcomb en 1924. Tomamos como referencia esas dos exposiciones por su contemporaneidad con la muestra en Córdoba y porque creemos que el ejercicio comparativo permite iluminar ciertas características de esta muestra en particular.

⁵ En relación con los antecedentes sobre exposiciones de arte argentino, una referencia importante la constituyen las investigaciones impulsadas por el GEME (Grupo de Estudio de Museos y Exposiciones, gestado desde el Departamento de Investigación y Curaduría del MNBA), que dieron lugar a tres volúmenes sobre el tema publicados entre 2009 y 2013, bajo la dirección de Herrera, María José, Ver: *Exposiciones de Arte Argentino, 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009; *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba, Esc. Sup. de Bellas Artes Dr. J. Figueroa Alcorta / Buenos Aires, GEME, 2011 y *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano: El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Arte x Arte, 2013. Fue de utilidad para este trabajo el libro de O’doherly, Brian, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*,

Murcia, CENDEAC, 2016.

⁶ *Pierrete*, *La Nación*, *El guitarrero*, *Un amigo*, *Lago di Como*, *Retrato*, *Los Bailarines*, *Estudio de retrato*, *El flautista ciego*, *Crepúsculo*, *Calle de Tremosine*, *Montañas*, *Un camino*, *Calle romana*, *Vieja puerta*, *Alrededores de Como*, *Primavera*, *Arboles*, *Parque*, *Costa Azul*, *Jardín*, *Túneles*, *La fuente*, *Paisaje*, *Rocas*, *Lago de Como*, *Olivos*, *Primavera*, *Vieja iglesia*, *Alrededores de Garda*, *Pueblito de Garda*, *Invierno*, *Viejo pueblito*, *Lago de Garda*, *Arias de Tremosine y Montañas*. *El País*, Córdoba, 07.08.1926.

⁷ En el año 1913 se le adjudicó una beca de estudios en Europa donde vivió once años. Inicialmente se radicó en Italia, aunque su derrotero incluyó otros países como Alemania y Francia. Retornó a la Argentina en 1924 y vivió allí hasta 1952 cuando, tras la llegada del peronismo, decidió irse a vivir a París. Son abundantes los antecedentes que existen sobre la figura y trayectoria de Emilio Pettoruti,



El lago azul, óleo, 1921, 50x65 cm,
Derechos Reservados Fundación
Pettoruti; www.pettorutti.com

especialmente los que problematizan la etapa de retorno al país. Nos resultan de especial interés los trabajos de Diana Wechsler quien analiza sus estrategias de reinserción, su costado como crítico de arte y más genéricamente, el campo artístico cultural porteño que éste integraba en la década del veinte: *Papeles en conflicto. Arte y Crítica entre la vanguardia y la tradición*. Buenos Aires (1920-1930), Buenos Aires, FFyL, 2004 y “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en *Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina, 1880-1960*, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1998, pp.119-155. Analizando, también, el campo artístico-cultural porteño encontramos el trabajo de Artundo, Patricia, “Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada”, en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n° 3, 2000, disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Artundo.html#8>- Otros trabajos que aluden a la figura, en

términos más biográficos, son el de Córdoba Iturburu, Cayetano, *Pettoruti*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1981; Payró, Julio, *Pettoruti*, Buenos Aires, Poseidón, 1945. Para considerar una perspectiva cordobesa se encuentra el libro del periodista cordobés De Allende, Oliverio, *Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Contrapunto, 1946.

⁸ Wechsler, Diana, "Buenos Aires 1924. Trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti" en *VI Jornadas de teoría e historia de las artes: las artes entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, 1995, pp. 231-240.



Paisaje, óleo sobre cartón, 1930, 19x25 cm, Colección Alvear de Zurbarán.

⁹ *Los principios*, Córdoba, 09.08.1926

¹⁰ Pettoruti había entrado en contacto con el movimiento durante la primera etapa de su estadía en Europa; aunque -señala él mismo- se negó en diversas ocasiones a firmar el manifiesto y definirse futurista. No obstante ello, tuvo múltiples lazos con sus integrantes y el líder e incluso algunos coqueteos estéticos con la representación del movimiento: "Lo que más me obsesionaba era la idea de movimiento; de ahí que fuera día tras día a visitar la insólita exposición con la esperanza, siempre defraudada, de captar ese movimiento que yo no veía [...] Tras mucho hacer y mucho romper fue recién a mediados de 1914 que logré realizar algunas cosas que me tranquilizaron un poco y que, nada tenían que ver con la idea futurista [...] Lo que busqué expresar fue una dinámica que no podía ser expresada con las formas conocidas recurriendo al subterfugio de las líneas superpuestas." En *Pettoruti, Emilio, Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Librería histórica, 2004, p. 54. Las obras que pertenecen a esa búsqueda son: *Composizione Futurista; Armonía-Movimiento-Espacio; Forze Centrifughe, Impulso-Fuerza-Velocidad, Vallembrosa, Dinámica del Viento*.

¹¹ *La Voz del Interior*, Córdoba, 07.08.1926.

¹² Pettoruti *ob.cit.*, pp. 200

¹³ Los diversos artículos que componen el libro Wechsler, Diana (Comp.), *Desde*

la otra vereda... ob.cit., reflejan parte de estas discusiones entabladas en el campo artístico-cultural porteño y, en ocasiones, nacional.

¹⁴ *Exposición de Pintores Modernos*, cat., exp., Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, 1926. Disponible en <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/769779/language/es-MX/Default>

¹⁵ Existen indicios de que algo similar se planificó para la visita del italiano a Córdoba, pero no podemos aseverar que se haya concretado.

¹⁶ Presentó en Córdoba: *Los bailarines, Pierrete, El flautista Ciego, Estudio de retrato, El guitarrero y Lago de Como*.

¹⁷ Aparentemente impulsada por el gobernador de la provincia, Ramón J. Cárcano, la adquisición de esa obra fue un gesto excepcional, no sólo a nivel provincial sino nacional, ya que era la primera vez que una obra de vanguardia era adquirida para formar parte de la colección de un museo público. Sin embargo, esa excepcionalidad duró sólo un año, ya que en 1927 la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario adquirió otras dos telas de Pettoruti —*Retrato del pintor Xul Solar y Calles de Milán*—, también de carácter experimental, destinadas al Museo Municipal de Bellas Artes de dicha ciudad; compra que pasó en gran medida desapercibida. Por el contrario, en el caso cordobés la adquisición tuvo repercusiones a nivel nacional. Podemos vincular esto a lo señalado por Marcelo Pacheco quien postula cómo, pese a la habitual asimilación entre "arte argentino" y "arte de Buenos Aires", parte de las transformaciones del campo artístico se dieron merced a los avances realizados en ciudades del "interior" mediante sus Salones, adquisiciones y acciones en pos de una institucionalización de artistas que tenían aún dificultades para ingresar en el campo estrictamente porteño, Pacheco, Marcelo, "Vectores y vanguardias", en *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, Madrid, MOLOC Ediciones S.L., dic.-ene 1999, pp. 31-37.

¹⁸ Existen una serie de trabajos, algunos muy recientes, que problematizan diversos aspectos del campo artístico-cultural cordobés, sus instituciones, empresas culturales y eventos significativos en las tres primeras décadas del siglo XX. Fueron de especial utilidad para este trabajo la tesis de Maestría de Otero, Romina, *Los artistas becarios de la Provincia de Córdoba: viajes, tradición y renovación en las artes plásticas entre 1923 y 1930*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes, 2016 (mimeo); la tesis ya mencionada de Marta Fuentes sobre la crítica de arte en la ciudad y el trabajo de Romano, Carolina, "Apuntes sobre la vanguardia en Córdoba", en Salomón Tarquini, Claudia y Lanzillota María de los Ángeles (Eds.), *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (Siglo XX)* Rosario, Prohistoria ediciones, 2015. Finalmente, resultan de gran interés los trabajos de Agüero, Ana Clarisa, quien complejiza la mirada sobre el lugar de Córdoba en una geografía cultural nacional, especialmente en su contacto con Buenos Aires, en *Local/nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2017; y contribuye en la reconstrucción de la historia de la cultura local con *El espacio del arte. Una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916*, Col. Estudios sobre Arte/Producción Artística, Córdoba, FFYH-UNC, 2009.

¹⁹ Ligado a los Cárcano (Ramón, el gobernador de la ciudad y su hijo Miguel Ángel, miembro de la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires) este diario, a priori similar a los demás existentes en la ciudad, se proponía difundir el arte moderno y por ello tomó en ese año una serie de medidas como un tratado establecido con

la revista *Martín fierro*. *El País* fue, quizás, hasta la aparición de la revista *Clarín*, el único medio gráfico que canalizó las inquietudes de un sector de la intelectualidad cordobesa.

²⁰ Ver Saítta, Sylvia, "Marinetti en Buenos Aires. Entre la política y el arte" en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 539-540, Madrid, mayo-junio de 1995, pp. 161-169 y Belli, Gabriela (et.al.), *El Universo Futurista 1909-1936*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación Proa, 2010.

²¹ *La Voz del Interior*, Córdoba, 02.06.1926.

²² *La Voz del Interior*, Córdoba, 11.06.1926.

²³ *El País*, Córdoba, 22.06.1926.

²⁴ Pettoruti *ob.cit.*, p.167.

²⁵ Otro ejemplo de este lugar predominante de Córdoba en los paisajes nacionales es la propuesta de Pío Collivadino por implementar una modalidad de becas consistente en pensionar y establecer colonias de artistas en las sierras. Otero *ob.cit.*, Sobre la cuestión del "paisaje nacional" destacan los trabajos de MaloSETTI Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001; Wechsler, Diana, "Paisaje, crítica e ideología", en *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: Ciudad/campo. En las artes de Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, 1991; MaloSETTI Costa, Laura y Penhos, Marta, "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para la iconografía de la pampa" en *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: Ciudad/campo... ob.cit.*, y Muñoz, Miguel Ángel, "Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al centenario" en Wechsler, Diana B. (Coord.), *Desde la otra vereda... ob.cit.*, pp. 43-82.

²⁶ Fuentes, Marta, "Córdoba y la compulsión del paisaje", en *Territorios del Paisaje*, cat. exp., Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Septiembre/Diciembre 2005, pp. 9-12.

²⁷ Pettoruti *ob.cit.*, p. 23

²⁸ Testimonio del Ingeniero Justiniano Torres acerca de la exposición de Pettoruti. "¿Qué opina usted de los cuadros de Pettoruti?", *Los Principios*, Córdoba, 15.08.1926.

²⁹ Pettoruti *ob.cit.*, p. 204.

³⁰ Actualmente hay una serie de trabajos en curso, que indagan sobre las grietas de una imagen extendida en el tiempo: la de la Córdoba tradicional y conservadora. Por mencionar alguno de ellos, los trabajos de Agüero, Ana Clarisa, "Córdoba. 1918, más acá de la reforma", en Gorelik, Adrián y Arêas Peixoto, Fernanda (Comp.), *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2016, pp. 96-115; "La plaza, las calles, los pueblos. Intelectuales, ideas y territorio en Córdoba (1918)", en Salomón Tarquini, Claudia y Lanzillota María de los Ángeles (Eds.), "Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales... ob.cit.", pp. 47-62; y "Asociación Córdoba Libre", en www.culturasiinteriores.ffyh.unc.edu.ar/inicio.jsp, acceso 15.05.2017. También, el trabajo de Núñez, María Victoria, *Un momento arquitectónico en Córdoba (1916-1926)*, Trabajo Final de Licenciatura en Historia, Universidad Nacional de Córdoba, FFyH, 2014.

³¹ La *Revista Oral* fue una "experiencia escenográfica" estrictamente vinculada a las revistas culturales a las que emulaba respetando sus secciones y tiempos de edición. Creada y dirigida desde 1926 por el poeta arequipeño Alberto Hidalgo, consistía en la lectura de poemas, editoriales, críticas, artículos y proyecciones de cuadros modernos. Excepcionalmente se imprimía un suplemento gráfico, algo que sucedió al

menos en dos oportunidades, aparentemente una de ellas en Córdoba. Convivían en este proyecto diferentes escritores, críticos y artistas. Además de su director, se presentaban como fundadores Macedonio Fernández, Norah Lange, Carlos Pérez Ruiz, Francisco Luis Bernárdez, Emilio Pettoruti, Roberto A. Ortelli, Raúl Scalabrini Ortiz, Alfredo Brandán Caraffa, Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal y Jorge Luis Borges, quien abandonó rápidamente la empresa a raíz de diferencias con el director. Sus "ediciones" comenzaron en abril de 1926 y fueron en total dieciséis, normalmente acontecían los sábados a la noche en el café Royal Keller de Buenos Aires aunque algunos números tuvieron lugar en otras ciudades argentinas, como La Plata, Tucumán y Córdoba. Son, de hecho, el número once y doce los realizados en esta ciudad bajo la iniciativa de la revista *Clarín* cuyos integrantes formaron parte de esta "edición" especial leyendo poemas y editoriales propios. La llegada de la *Revista Oral* a Córdoba reposó en una red de lazos tendidos entre ambas experiencias culturales, especialmente entre los líderes de ambos proyectos, Carlos Astrada y Alberto Hidalgo. Iglesias, Paulina "La Revista Oral en Córdoba: Escenificación, literatura, arte y sociabilidad de vanguardia (noviembre de 1926)" en *Avances*, n° 26. Córdoba, FFyL, 2016-2017, pp. 169-181.

³² A partir de este primer contacto con intelectuales de la ciudad, Pettoruti acompañó sus diferentes proyectos y medió entre estos y otros interesados por las vanguardias fuera de la escena local, como Alberto Hidalgo o José Carlos Mariátegui. Luego, ya en el año 1930, colaboraría con la llegada de Anton Giulio Bragaglia a Córdoba para dictar una serie de conferencias sobre el "nuevo teatro".

³³ Al momento de su llegada, ante una pregunta de Oliverio de Allende para el diario *La Voz del Interior*, responde: -¿Auspiciado?... por nadie. Mi nombre me auspicia. Me auspician mis quince años de lucha y de producción y me auspicia mi obra". A lo que el periodista comenta: "en Córdoba para conquistar es necesario hacerse auspiciar". El "auspicio" aludido era, desde luego, simbólico. *La Voz del Interior*, Córdoba, 07.08.1926.



Revista *Clarín*, Año II, N° 6, 30 de enero de 1927.

Emilio Pettoruti, fotografía, s/d.