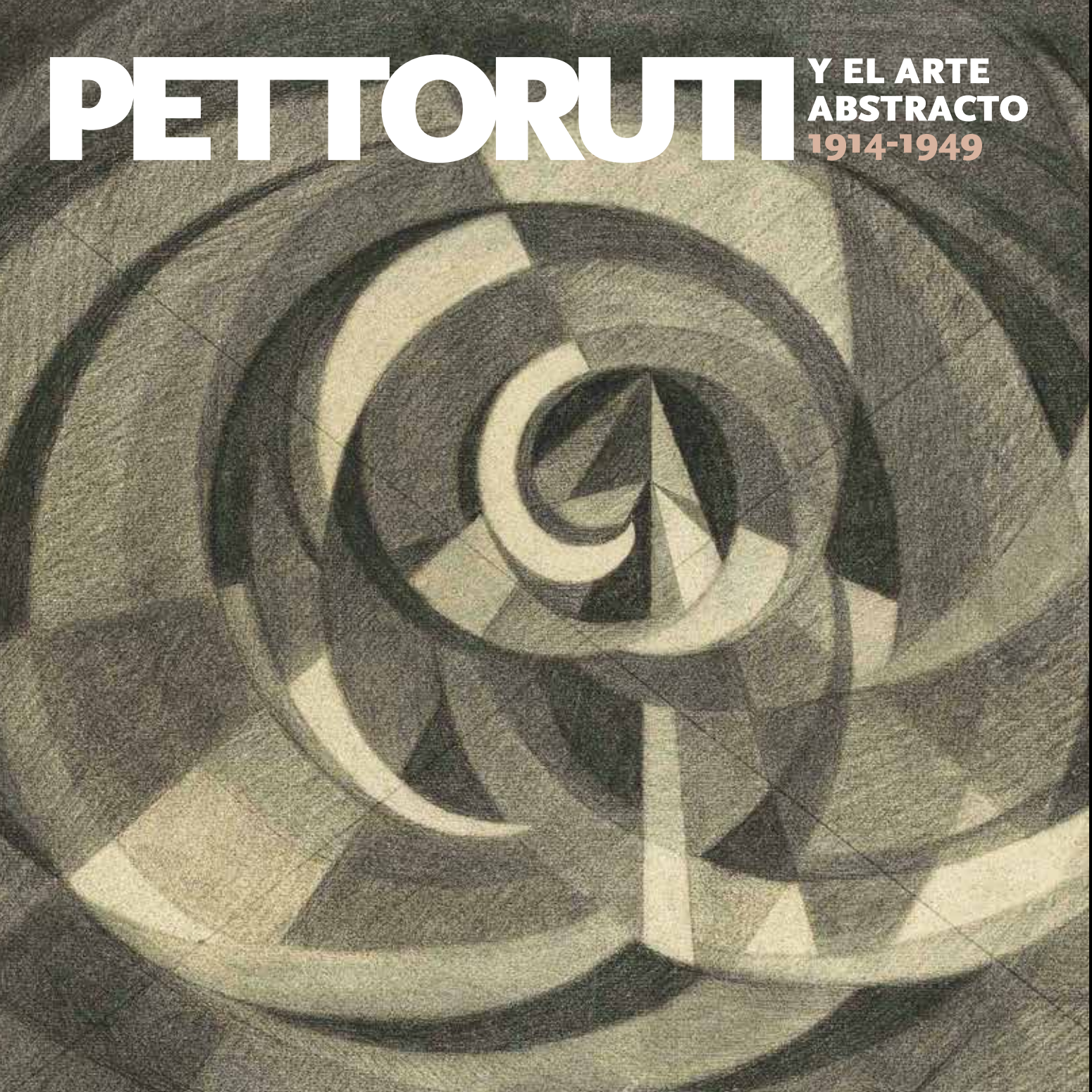
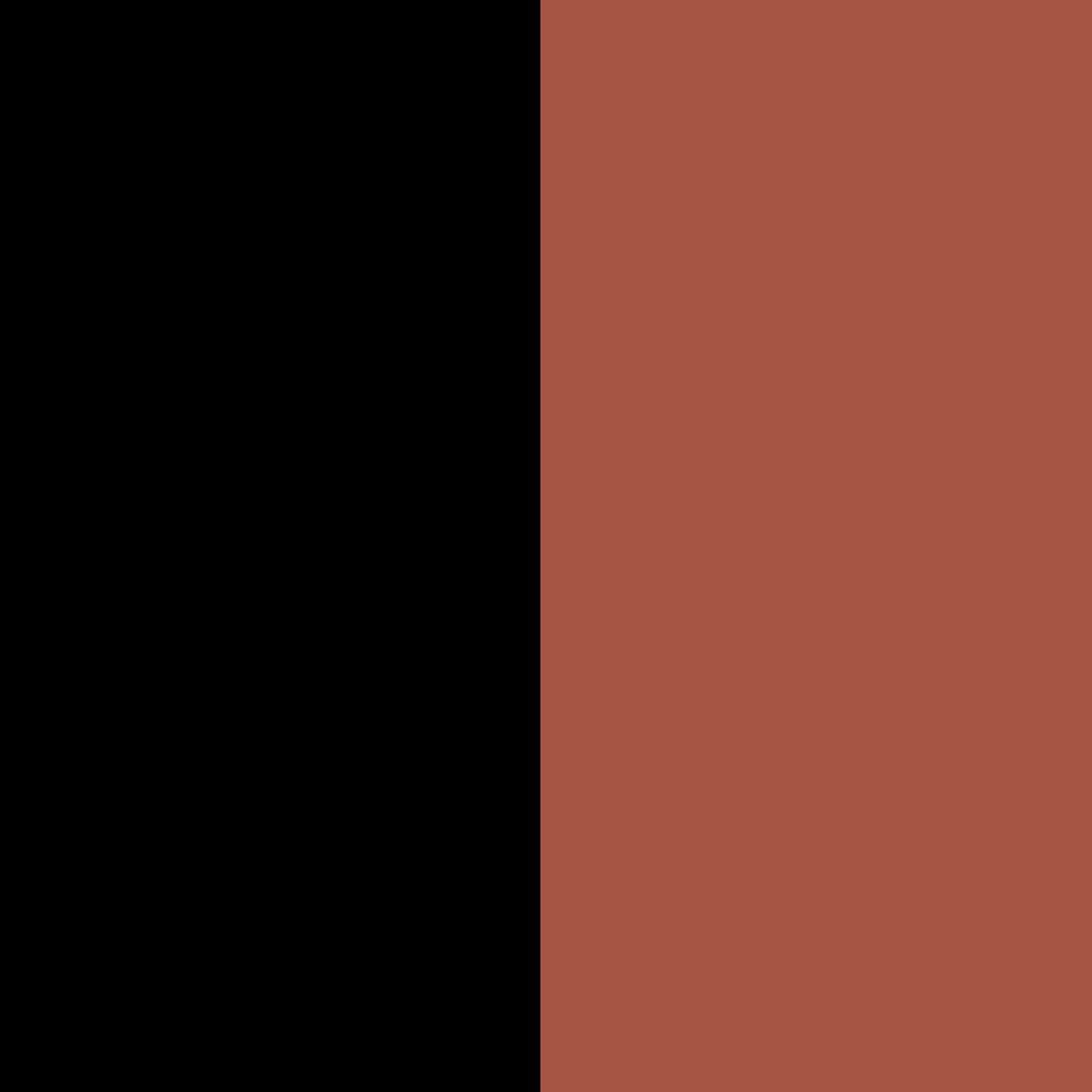


PETTORUTI

Y EL ARTE
ABSTRACTO
1914-1949





Presidente **Eduardo F. Costantini**

Vicepresidente **Mauro Herlitzka**

STAFF

Curador en Jefe

Marcelo E. Pacheco

Gerente General

Emilio Xarrier

Asistente

María Costantini

Museografía y Diseño de Exposiciones

Gustavo Vásquez Ocampo

Asistentes **Jorge Cícero – José Luis Rial**

Montaje

Fernando Brizuela – Mariano Dal Verme –

Andrés Toro

Coordinación de Exposiciones

Socorro Giménez Cubillos

Asistente **Florencia Cambón**

Coordinación de Producción

de Exposiciones

Victoria Giraudo

Registro y Gestión de Colección

Cintia Mezza

Asistente de Curaduría

María Laura Paredes

Programas Educativos

Florencia González de Langarica

Asistente **Laura Scotti**

Asesora Pedagógica **María Eva Llamazares**

Educadores **Solana Finkelstein –**

Alejandro Rozenholc – María José Kahn

Silva – Diego Murphy – Daniela Seco –

Martín Lanezan

Cine **Fernando Martín Peña**

Asistentes **Lucas Álvarez Kovacic –**

Maximiliano Basso Gold

Ayudantes de Sala **Alejandro Intrieri –**

Manuel Pose

Literatura **María Soledad Costantini**

de Muniz Barreto

Asistentes **Carla Scarpatti –**

Magdalena Arrupe

Administración

Cinthia Moreno

Asistentes

Rocío González – Melisa Tandecarz

Recursos Humanos **Paula Cantariño**

Comunicación **Guadalupe Requena**

Diseño Gráfico **Fabián Muggeri**

Marketing Cultural y Fundraising

Julián Rosner

Asistente **Romina Pérez**

Tiendamalba **Facundo De Falco**

Asistentes **Juliana Eguía – Horacio Cornejo**

Atención al público **Clara María España –**

Mauricio Sosa – Ana Braconi Quinteiro –

Elías Paz Villegas

Sistemas **Javier Sére**

Intendente **Daniel Pepe**

Jefe de Mantenimiento

Rodrigo Julián López

Asistente **Rodrigo Martín Darricades**

Técnicos de Mantenimiento Edificio

Arnaldo Coronel Veira – Sam Toni

Alejandro Cuba – Héctor Rodríguez –

Heriberto Rodríguez – Juan Carlos Carrizo

Orientadores de Sala

Gabriela Albornoz – Juan Valenzuela

Cruzat – Patricia Busoni – Leonardo

Belvedere – Jaime Gutiérrez Fera – María

Eugenia Estévez Fager – Silvana Suárez

Patricia Casidis – María Laura Guerín

Bozzano – Marisabel del Fiore

Auditorio **Andrés Smith**

Proyectoristas

Evangelina Loguercio – Georgina Tosi

Informes y Cajas

Carolina Bellomo – Mónica Lizzi –

Carlos Orlando – Mariana D. Muñoz –

María Marta Mongelli – Gerardo Barreto –

Fiorella Tálamo

Maestranza **Laly Largo Torres –**

José Insaurralde – Julio César Calgaro

ASOCIACIÓN AMIGOS DE MALBA

Comisión Directiva

Presidente **Miguel Menegazzo Cané**

Vicepresidente **Horacio Areco**

Tesorero **David Eric Weseley**

Prosecretaría **Sofía Inés Weil**

Vocales Titulares

Amalia Monpelat

Elena Nofal

Vocales Suplentes

Victoria de Carabassa

Comisión Revisora de Cuentas

Miembros Titulares

Margot Carlés

Catalina Grether

Myriam Costa

Miembros Suplentes

María Julieta Iturete de Martín

Luis Orellano

PETTORUTI

**Y EL ARTE
ABSTRACTO
1914-1949**

malba  Fundación Costantini

Del 27 de mayo al 27 de junio de 2011
Buenos Aires, Argentina

PETTORUTI y el arte abstracto: 1914-1949

Malba - Fundación Costantini

Del 27 de mayo al 27 de junio de 2011

EXPOSICIÓN

Curadora invitada: **Patricia M. Artundo**

Asistente de Investigación: **Sofía Frigerio**

Coordinación de producción: **Victoria Giraudo**

Museografía: **Gustavo Vázquez Ocampo**

Coordinación logística: **Socorro Giménez Cubillos**

CATÁLOGO

Diseño gráfico: **Fabián Muggeri**

Coordinación editorial: **Socorro Giménez Cubillos**

Corrección de textos: **Silvia Pazos**

Traducción al inglés: **Jane Brodie**

Imágenes:

pp. 35, 37-39, 40 (abajo), 42, 44 (izquierda), 45-46, 48- 52-53, 54 (izquierda), 55, 56 (derecha), 57 (derecha), 58-59, 61 (arriba):
Derechos Reservados Fundación Pettoruti.

p. 36: Cortesía Christie's. Fotografía: ??

pp. 40, 43, 44 (derecha): Fotografía: Oscar Balducci

p. 41: Cortesía Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Argentina. Fotografía: Gustavo Lowry.

pp. 47, 54 (derecha): Cortesía Galería Palatina.

p. 56: Fotografía: ??? (Claudia Caraballo) Adriana Van Deurs lo
va a averiguar

p. 57: Cortesía Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú" -Casa de Fader- Gobierno de Mendoza. Fotografía: Daniel Serio

p. 61 (abajo): Fotografía ???? (Blaquier)

Agradecimientos

Malba-Fundación Costantini agradece la colaboración de las siguientes personas e instituciones: **Jorge F. Cordonet**, Dirección General de Asuntos Culturales, Cancillería Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto; **Paula Casajús**, Museo Nacional de Bellas Artes; **Mabel Ruiz**, Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú, Casa de Fader; **Ana M. Suiffet**, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino; **María Isabel de Larrañaga**, **Gabriel Kargieman**, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori; **Ana M. Suiffet**, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino; **Laura Rey**, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti; **Miguel A. Estévez**, **Valeria Vivendi**, **María Agustina Feeney**, **Agustina Sirven**, **HSBC Bank Argentina S.A.**; **Adriana van Deurs**; **Norma Quarrato**, **Galería Palatina**; **Mariana Povarché**, **Galería Rubbers Internacional**; **Daniel Maman**, **Maman Fine Art**; **Estela Lacau de Pereda**; **Alejandro Pettoruti**; **Carlos Pedro Blaquier**; **Fabio Miniotti**; **Jorge Andelman**; **Claudia Caraballo**; **Rodrigo Díaz Varela**; **Sonia Ubeira**; **Candelaria Artundo**.

Y muy especialmente a

Fundación Pettoruti y Patricia M. Artundo.

Socios corporativos



Medios asociados

LA NACION



Con la colaboración de



Con el apoyo de



Artundo, Patricia M.
Pettoruti y el arte abstracto : 1914-1949 / Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco.
- 1a. ed. - Buenos Aires : Fundación Eduardo F. Costantini, 2011.
120 p. ; 21x21 cm.

Traducido por: Jane Brodie
ISBN 978-987-1271-33-7

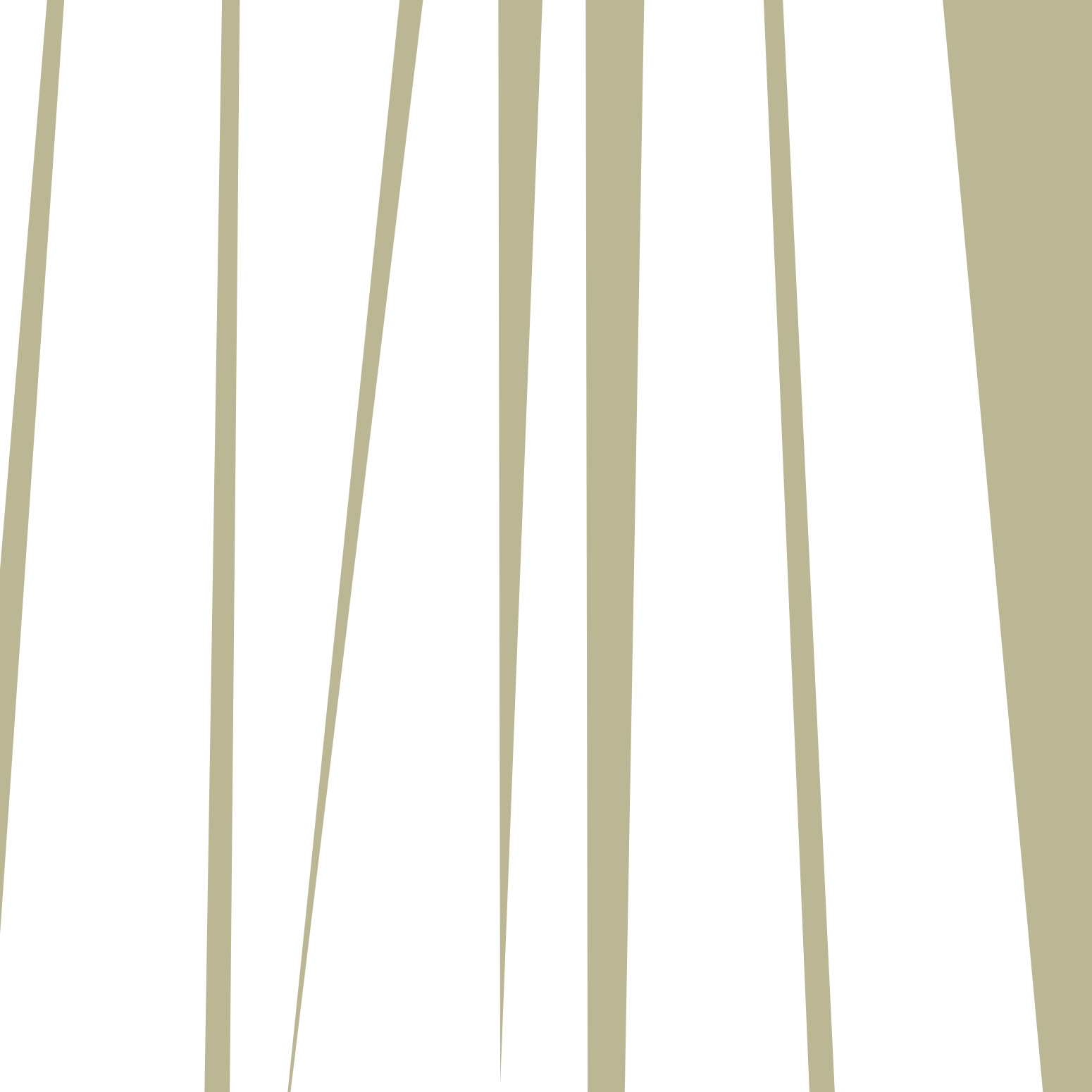
1. Catálogo de Arte. I. Pacheco, Marcelo E. II. Brodie, Jane, trad. III. Título.
CDD 708

© de la edición, Fundación Eduardo F. Costantini
Malba - Fundación Costantini
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
Buenos Aires, Argentina | mayo de 2011

Fecha de catalogación: 29/04/2011

ÍNDICE

- 11** *Otros papeles de trabajo: Pettoruti y el arte abstracto*
Patricia M. Artundo
- 25** *Emilio Pettoruti y la búsqueda de una estrategia propia*
Marcelo E. Pacheco
- 33** Obras
- 63** Cronología / Bibliografía sumaria / Obras en exposición
Patricia M. Artundo
- 65** Cronología
- 79** Bibliografía sumaria
- 83** Obras en exposición
- 87** English Texts



TEXTOS

OTROS PAPELES DE TRABAJO: PETTORUTI Y EL ARTE ABSTRACTO

PATRICIA M. ARTUNDO

El repensar en los términos de una exposición la relación de Emilio Pettoruti con el arte abstracto implica la necesidad de volver a ejercer nuestra mirada sobre las obras y, a partir de esa mirada, dejar planteada una problemática: para comprender gran parte de su producción, aquella dimensión abstracta propuesta por él en diferentes momentos es ineludible. En principio, esta afirmación parecería no comportar novedad alguna: tanto sus dibujos y pinturas abstractos de 1914-1916 como su producción parisina (y europea) de la década de 1950 y 1960, son ampliamente reconocidos en ese sentido. Sin embargo, aquí nosotros hacemos una salvedad al dejar en suspenso la consideración de su producción de las últimas dos décadas de su vida. Una decisión que se fundamenta en el hecho de que dichas obras no ofrecen discusión acerca de su filiación con la pintura abstracta. Llegado el caso, y en relación con ellas, las preguntas a formular deberían ser otras que aquellas que nos plantearemos aquí. Y esto aun cuando a la hora de establecer genealogías la consideración de un grupo de obras obligue necesariamente a referenciar el otro, algo que ya fue realizado en 1960 cuando Cayetano Córdova Iturburu –uno de los críticos que siguió de cerca durante más de treinta años la producción de Pettoruti– publicó un artículo en el que, a partir de pinturas como *Pájaro tropical*, señalaba precisamente que esa “culminación abstracta” era “una especie de retorno, de reanudación, mejor, de una línea estética iniciada por el artista hace cuarenta y seis años”.¹ Aludía así a dibujos y pinturas abstractos como *Dinámica del viento II* (1916)[Cat. 6], *Luci nel paesaggio* (1915), o *Forze centrifughe* (1914), que ilustraban su artículo junto a una de las dos versiones de *Pájaro tropical* pintadas en 1957.

La lectura propuesta por Córdova Iturburu debe ser leída en un contexto que, ya hacia 1960 y luego de sucesivas exposiciones europeas de los años 50, situaba a Pettoruti en esa misma doble dimensión: ahora presentado como pintor abstracto, su prestigio se asentaba además en que él era un artista que no se había asociado simplemente a la vanguardia histórica –léase futurismo, abstracción, cubismo– sino que había actuado como un agente activo en su desenvolvimiento. Una visión que Pettoruti mismo no solo compartía, sino que alimentaba con un replanteo de su estrategia pública ahora decididamente internacional. De hecho, a partir de 1953, aquellos dibujos y pinturas abstractos –que habían estado prácticamente ausentes en la mayoría de sus exposiciones realizadas en Buenos Aires– comenzaron a ser expuestos casi de manera sistemática sobre todo en el medio europeo o directamente relacionado con él.²

Por otra parte, el lugar clave que ocupan obras como *Espanzione-violenza* [cat. XX], *Dinamica spaziale* o *Vallombrosa* [cat. XX] en la historia del arte argentino quedó puesto de manifiesto en dos exposiciones: *Arte abstracto argentino* (2002-2003) y *Yente/Prati* (2009). La primera de ellas marcó la necesidad de realizar una lectura más compleja sobre la vanguardia de los años 40 –aquella que tuvo su momento inaugural en *Arturo* (1944)– y su proyección a la década siguiente. Para hacerlo propuso una narrativa histórica que recuperó los lazos con Torres García, pero al mismo tiempo ancló los inicios de la abstracción en Emilio Pettoruti:

El esquema elegido y la selección aplicada en *Arte abstracto sudamericano* tiene tres ejes: los inicios de la abstracción en la pintura y la escultura argentina en los años 20 y las propuestas del arte concreto de los años 30, incluyendo las investigaciones en Montevideo de Torres-García y sus discípulos; un sector sobre las experiencias abstractas de Fontana, durante los años 30 y 40, entre Italia y la Argentina, hasta su formulación del espacialismo en Milán; y los conjuntos dedicados a las vanguardias rioplatenses con los protagonistas del arte madí, del grupo concreto-inventón y el perceptismo, entre 1944 y 1954.³

¹ Cayetano Córdova Iturburu, “Pettoruti, pintor abstracto”, *La Nación*, domingo 21 de agosto de 1960, p. 3.

² Vale la pena mencionar que entre 1960 y 1961 Pettoruti donó a varias instituciones y museos del interior del país un conjunto de siete litografías realizadas en el taller de Fernand Mourlot de París, bajo su supervisión personal. Un conjunto que reflejaba una operación de selección sobre su obra bajo las nuevas coordenadas internacionales en las que ahora se movía: *La grappe de raisin*, *Coin de silence*, *Pasteques*, *Femme au caffè*, *Le philosophe*, *Lumière-elan* y *Armonia-movimento-spazio*. A excepción de la primera, todas las obras seleccionadas fueron expuestas en su muestra individual en la Galerie Hautefeuille, en 1958; y *La grappe de raisin* en la Galería Vigna Nuova, en 1959, exposición individual organizada en conmemoración de los cincuenta años del lanzamiento del manifiesto fundacional del Futurismo.

³ Marcelo E. Pacheco, “Travesías del arte no figurativo en el Río de La Plata: experiencias de una vanguardia ex/céntrica 1914-1955”, en: *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, 2003, p. 20.

Dentro de esa narrativa histórica, nos interesa destacar uno de los puntos en los que se fundamentaba la selección de obras y artistas:

[...] 2) como una estructura de información, de conocimiento y de propuestas visuales y teóricas que aportó y aporta al debate del arte no figurativo desde un centro desplazado (geográfica y culturalmente) con su doble posibilidad de testigo y protagonista de ideas y producciones difundidas internacionalmente (los artistas latinoamericanos se ubican en cruces y tensiones entre una tradición ajena pero familiar y una historia propia local y regional que los habilita en manipulaciones más libres del peso de lo establecido)[...]⁴

El anclar en la obra de Pettoruti el comienzo de la abstracción en nuestro medio era una operación importante –reiterada en *Yente/Prati*–⁵ si tenemos en cuenta que poco antes la exposición *Abstract Art from the Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953*, como lo indica su título, fijó en el año 1933, con la primera exposición de Juan Del Prete, el punto de arranque de la abstracción. Sin duda, dos lecturas distintas; una de ellas –la que nos interesa– recuperó para la discusión los dibujos y las pinturas abstractos de Pettoruti señalando que cuando en 1924 tuvo lugar la famosa exposición en Witcomb, se expusieron obras como *La gruta azul de Capri* y *Luci nel paesaggio*, sin contar que entre los “Estudios” y “Dibujos” indicados en el catálogo, es probable que estuviesen representados algunos de sus dibujos a la carbonilla. De lo que se trató implícitamente fue de señalar que si bien es conocida la capacidad movilizadora que tuvo la muestra en Witcomb, en realidad lo que existió en aquel momento fue la incapacidad en nuestro medio artístico para discutir la abstracción como concepto, en tanto las categorías a las que se apeló fueron otras: cubismo y sobre todo futurismo. A lo sumo, se hacía hincapié en que la experiencia de Pettoruti durante sus años formativos y su investigación en torno a la abstracción no podía ser dejada fuera de consideración a la hora de pensar dicha problemática en la historia del arte argentino.

En nuestro caso, partimos de una afirmación: para comprender la producción de Pettoruti en su conjunto, la cuestión de la abstracción no es algo que se pueda dejar en suspenso, aun en lo que hace a su pintura anterior a 1953. Se trata de volver nuestra mirada sobre las obras. ¿Qué es lo que esto significa? Es evidente que desde 1982, año en que tuvo lugar una importante exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, hasta la actualidad, Pettoruti no ha estado ausente. Es decir, a él se le han dedicado importantes retrospectivas, la última de ellas en 2004 también en el Museo Nacional de Bellas Artes, y tampoco han faltado los trabajos que lo aborden desde distintas perspectivas.⁶ Pero lo cierto es que su imagen queda de alguna manera desdibujada: el artista es central para comprender la problemática de los años 20, sí, pero permanece circunscripto a ella sin posibilidad de articulación con un antes y un después; luego es la consideración de su obra pero ya en otros contextos: queda fuera de la discusión arte abstracto/arte concreto de los años 40, es considerado en función de otros actores y también se recuperan sus escritos, pero no se articula la relación entre el discurso textual y el discurso que sus imágenes proponen; se cita la problemática con Berni y el nuevo realismo, aunque pierde su densidad al incorporar a Pettoruti en la discusión. Esta enumeración sucinta que parece una crítica (negativa), en realidad no lo es: solo se trata de reflexionar acerca de qué es aquello que se ha pensado y escrito sobre Pettoruti en los últimos años.

A principios de la década de 1990, el mismo Marcelo Pacheco planteó cuál era la situación de Pettoruti en lo que hacía a la lectura de sus obras por la crítica internacional, señalando que esta aparecía “como resultado de la asimilación de los códigos cubistas sin más, y especialmente establece una relación directa y de dependencia entre el Picasso modelo y Pettoruti provincial”.⁷ Se trataba de la asimilación de su obra a modelos generados en París, que tenían su origen no ya en la mirada que el “centro” generaba sobre la periferia, sino en una estrategia de inserción y consagración generada en nuestro medio. Una estrategia plan-

⁴ *Ibidem*, p. 21.

⁵ A ambas exposiciones estuvo ligado Marcelo Pacheco: en la primera, como Curador General; y en la segunda, como Curador en Jefe de Malba; esta última exposición incluyó el capítulo Pioneros de la no figuración 1914-1934, en el que además de Pettoruti, estaban representados Xul Solar y Juan Del Prete, siguiendo de esa manera la línea propuesta en *Arte abstracto argentino*.

⁶ Para un listado de las exposiciones que se le dedicaron entre 1982 y 2002, cf. *Emilio Pettoruti: un pintor ante al espejo*, Europa, 2002, Museo Municipal de Málaga, 28 de mayo-30 de junio 2002, pp.188-189. Cf. también la Bibliografía sumaria incluida en este catálogo.

⁷ Marcelo E. Pacheco, “La Argentina y una mirada travestida: Emilio Pettoruti entre los espejos”, en: *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, tomo II, p. 801.

teada en el ámbito local por críticos —en particular por José León Pagano— pero que el mismo artista no rechazó. Para Pacheco: “El recorte de la producción de Pettoruti privilegiando su etapa intermedia realizada en Buenos Aires y especialmente su temática de los músicos, relativizó otros aspectos de su obra y simplificó su operatoria de los años europeos”.⁸ La carrera del pintor quedó organizada en tres momentos, en un esquema que partía de su permanencia europea y su contacto con el futurismo y el cubismo; su período argentino —durante el cual, además de las series de las *Copas* y de los *Soles*, el artista trabajó en la serie de los *Arlequines*, considerada el punto culminante de su producción— y, por último, la segunda estancia europea, con la adopción decidida de la pintura abstracta y su nueva estrategia para reinserirse en el plano internacional.

En su análisis, Pacheco iba todavía más lejos al señalar que esa lectura que se había fijado localmente había también provocado otro tipo de *movimientos* y en todo caso tachaduras en relación con sus obras. Uno de ellos fue el de su no incorporación en la exposición *Latin American Art of the Twentieth Century* (1993)⁹, situación que, aunque con otros argumentos y con otro marco conceptual subyacente, también lo dejó fuera de *Heterotopías* (2001-2002) y de su versión americana *Inverted Utopias* (2004). En los escasos diez años que transcurrieron entre una y otra exposición, queda claro que aquello que había notado Pacheco seguía vigente: es decir, que el lugar central que ocupa Pettoruti en relación con el desenvolvimiento de la vanguardia en América Latina continúa siendo neutralizado.

Para comprender y tener conciencia de la importancia del movimiento realizado por Pettoruti durante aquellos años formativos, basta recordar lo que Xul Solar afirmaba acerca de su amigo:

Que ha sido, quizá, el único desertor en esa caravana artística que las naciones americanas envían a Europa para anquilosar, casi siempre, la personalidad de una raza nueva con visiones ancestrales. Pettoruti, antes que ninguno, y quizá el único entre todos, se dio cuenta, o creyó, que lo que ha sido una vez, ya fue; que es inútil detener la corriente del tiempo; que si no puede precedérsele, hay que seguirle, y que lo que hicieron los griegos, Rafael, Greco, Velázquez, Goya, ahí está para marcar una meta de un camino ya recorrido, que puede ser punto de partida para sendas desconocidas, pero nunca el hito espiritual de un reflujo. Nuestra época, piensa indudablemente Pettoruti, vive, ve y siente de distinto modo que antes, y si sus manifestaciones son diversas, el arte no puede seguir siendo la estereotipia de los tiempos idos, sino una continua aspiración.¹⁰

La historia es conocida: la de aquel joven que de La Plata, su ciudad natal, luego de un breve paso por la Academia Provincial de Bellas Artes, de la realización de caricaturas, paisajes y algunas naturalezas muertas, de dos exposiciones y de su incorporación a la vida artística de la ciudad y su participación en el Círculo “Ars”, finalmente obtiene una beca. Con ella arriba a Florencia en septiembre de 1913, poco antes de cumplir 21 años de edad. La dimensión del salto dado puede entenderse así: de la copia del calco del *Moisés* de Miguel Ángel a ingresar a la Tumba de los Medici; de visitar la colección de Juan Bautista Sosa, a la del Palazzo degli Uffizi; de Ettore Tito en la sección italiana en la *Exposición Internacional de Arte del Centenario* a la *Esposizione d'arte futurista Lacerba* y a la *Grande Serata Futurista*.

El impacto recibido, sin embargo, no le impidió organizar su trabajo. En primer término, Pettoruti desestimó (nuevamente) el estudio en la Academia y también el aprendizaje en los talleres de los artistas más reconocidos (instancia posible solo para unos pocos). Por el contrario, se decidió por aprender técnicas que tienen una larga tradición —vitraux, fresco, mosaico, fabricación de colores, etc.— en talleres, sí, pero junto a artesanos y obreros (una práctica de aprendizaje en la *bottega*, que reivindicó a lo largo de su vida). Y si plantó su caballete ante las obras del Beato Angelico, frente a ellas Pettoruti dio el primer paso, el más radical, en tanto subvirtió la tradicional práctica de aprendizaje a partir de la copia de las obras de los grandes maestros, proponiéndose una relectura inédita de los principios formales y compositivos subyacentes en ellas. Lo que realizó fue un estudio del color y de sus relaciones y armonías en función de su distribución proporcional en el plano. Y esta fue una de las vías por las que llegó a la abstracción. De alguna manera, frente a las *obras del arte universal*, Pettoruti se planteó una pregunta que en su formula-

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ J. Ramón [seud. Alejandro Xul Solar], “Pettoruti y el desconcertante futurismo”, *La Razón*, Buenos Aires, domingo 9 de diciembre de 1923, p. 5. Álbum de Recortes, Fundación Pettoruti.

ción lo acerca a Malévich. Como lo aclara Mario de Michelis:

Según Malévich, el arte del pasado sigue viviendo hoy, no por lo representado —escenas mitológicas, gestas heroicas, imágenes sagradas—, sino por una virtud atemporal que supera la contingencia y el fin práctico de esas representaciones. En efecto, pasados los tiempos en que los temas heroicos, mitológicos y sacros podían tener un sentido, la fuerza de esas obras no ha disminuido, aunque la mayoría siga mirándolas solo desde el punto de vista de la pura narración religiosa o profana, o hasta el punto de que si se pudiese extraer de estas esculturas o de estos lienzos la virtud por la cual verdaderamente viven, muy pocos se darían cuenta de ello. Esta misteriosa virtud que distingue una obra maestra de una obra fallida, aunque ambas tengan el mismo tema y las mismas intenciones, es la *pura sensibilidad plástica*.¹¹

Solo conociendo su trabajo de investigación y ese nuevo inquirir a las obras —léase, además de las del Beato, las de Simone Martini, Giotto, Massaccio, los venecianos, el arte etrusco, el arte musivo y el vitraux— es posible comprender pinturas como *Le ombre* (1915) [cat. 4], *San Gimignano* (1915), *Costruzione antica* y *Formas estáticas* (1916).

Pero si esta es una de las vías por las que Pettoruti primero se sintió liberado, sin lugar a dudas, la otra fue su contacto y conocimiento directo de los futuristas, de sus obras, de sus publicaciones y manifiestos y, también a través de ellos, del cubismo sintético. La serie que integran los dibujos a la carbonilla realizados entre 1914 y 1916¹² está claramente relacionada con las investigaciones que los futuristas habían iniciado dos años antes y en las que continuaban trabajando. También es cierto que Pettoruti buscó en su autobiografía marcar la diferencia entre estas obras y las suyas y lo es también que ese relato ha sido revisado, sobre todo en lo que concierne a lo que vio y conoció durante los primeros años.¹³

Pero más allá de su propia intención de distanciarse y de remarcar la autonomía de sus búsquedas, ¿qué es lo que estos dibujos (y algunos de sus óleos como *Luci nel paesaggio* y *Sintesis de jardín*) significan? En un plano, pensándolos en relación con las otras líneas de trabajo en las que operó simultáneamente, lo que Pettoruti hacía a partir de ellos era estudiar

[...] el problema de la dinámica espacial a través de formas que se interpenetran, se juxtaponen y se transparentan. Se trata de movimientos repetidos sobre sí mismos y en expansión, que construyen la imagen en secuencias rítmicas sostenidas por la compleja relación pictórica establecida entre el espacio —polivalente y multidimensional, la luz —en toda la escala de valores— y la forma —líneas madres circulares o en ángulos agudos—.¹⁴

Más que preguntarnos por su originalidad —concepto ambiguo a la hora de pensar la obra de un artista— nos interesa señalar que Pettoruti se separó claramente de sus contemporáneos futuristas —en todo caso, el punto de contacto es con el Balla de los *Remolinos* y sus pinturas de los años 1913-1914—¹⁵ y fue consciente de ello, aunque para demostrarlo aludiese a obras como *La mano del violinista*, que marcan el trabajo a partir del fotodinamismo. Para Pettoruti, el punto de partida en sus dibujos es “la sensación de la dinámica en el espacio abstracto, y no como observación de un objeto en movimiento en el espacio real, se trata de estudiar la fuerza y la expansión de la energía en un continuo espacio-temporal sin buscar un soporte que la materialice”.¹⁶

Como ha sido señalado, la libertad con la que Pettoruti se maneja por dentro y por fuera de las vanguardias, su capacidad para ver de manera crítica lo que se producía en su nuevo entorno artístico y cultural y dar su propia propuesta, solo es posible

¹¹ Mario de Michelis, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 265.

¹² En el catálogo razonado de las obras del artista se encuentran documentados doce de ellos. Lo que parece ser la serie en su totalidad fue expuesta en 1959, en la muestra que presentó en la Galería Vigna Nuova de Florencia (números de catálogo 14 a 29), aunque en ese listado hay obras que no están documentadas gráficamente, por lo que resulta difícil precisar su número exacto.

¹³ Cf. Annateresa Fabris, “A temporada italiana de Pettoruti: considerações sobre um relato autobiográfico”, ponencia presentada en el Simposio de la Associação Brasileira de Críticos de Arte, Porto Alegre, 7 y 8 de noviembre de 1999.

¹⁴ Marcelo E. Pacheco, “Emilio Pettoruti y la búsqueda de una estrategia propia”, Buenos Aires, 1992, publicado en este catálogo. Junto al ya citado “La Argentina y una mirada travestida: Emilio Pettoruti entre los espejos”, entre otros elementos que aporta, este texto es clave para comprender tanto las búsquedas plásticas del pintor como la significación y relevancia de sus años formativos.

¹⁵ Sobre la producción de Balla del período mencionado, cf. Giovanni Lista, “Gli anni dieci: il dinamismo plastico”, en: *Futurismo 1909-2009*, Giovanni Lista e Ada Masoero (organizadores), Milano, Skira, Palazzo Reale, 2009, pp. 130-131.

¹⁶ Marcelo E. Pacheco, “La Argentina y una mirada travestida: Emilio Pettoruti entre los espejos”, *op. cit.* p. 799.

para un artista que se inserta artificialmente en la vanguardia europea. Esto es, en condiciones históricas, culturales y sociales específicas y que, en todo caso, resultaban ajenas al pintor argentino.¹⁷ Asimismo, en relación con el estudio de las obras de los maestros italianos de los siglos XIV, XV, XVI, aquel que como Pettoruti no tenía sobre sí el peso de la tradición pudo formularse otras preguntas frente a ellas. Si a la producción de esos años incorporamos la realización de los collages, sus mosaicos y bocetos para vitraux, podremos evaluar la complejidad de la obra de un artista que, sin embargo, no desdeñó trabajar en un registro en el que podía mantener la representación del mundo exterior. Se trata de obras –en su mayoría paisajes, pero también se conocen algunas naturalezas muertas y retratos– realizadas durante el mismo período. En ellas uno puede reconocer las búsquedas relacionadas con sus otras investigaciones paralelas, por ejemplo en la definición del espacio a través de planos de color, su yuxtaposición y parcial ocultamiento. Lejos de perforar el plano, esto lo mantiene en superficie –como sucede en *Vecchia strada romana* (1916) [cat. 11] o el empleo de diferentes tipos de registro espacial en una misma obra como en *Il tunnel vecchio*, en los que adopta distintos puntos de vista, planos rebatidos y la vista clásica en profundidad con el fondo del cielo, nubes y mar.

Aquí es importante reiterar que para Pettoruti, y durante la década de 1910, el paisaje actuó como un campo de experimentación que es central en la producción de esos años. En las dos versiones de *Vallombrosa* [cat. 7 y cat. 8], si bien persiste el empleo de un título referencial para su pintura –los conocidos Arboreti di Vallombrosa– y también el uso referencial del color/luz –dos momentos distintos del día frente a un mismo motivo–, son composiciones abstractas, pero no el resultado directo de una depuración de las formas del mundo exterior, aun cuando este pueda ser entendido como un posible punto de partida. Por otra parte, esa línea de experimentación y la multiplicidad de líneas de trabajo emprendidas quedan una vez más de manifiesto cuando *Vallombrosa* es puesta en relación con pinturas como *Angolo d'un giardino* [cat. 12], *El lago II* [cat. 15] o *Paisaje* [cat. 16], las tres de 1917.

Para poder comprender la imposibilidad de encerrar al artista “clasificándolo” o situándolo en un único lugar, basta pensar en dos retratos: el estudio *Luce-elevazione* (1916) [cat. 37] y *El pintor Xul Solar* (1920) [cat. 21]. El primero de ellos, realizado a poco de conocer a Xul Solar, marca el impacto que este otro argentino provocó en Pettoruti, quien inmediatamente comprendió su espiritualidad (luz interior/elevación espiritual). Esta es traducida en la pintura a través de la luz que señala una línea vital que atraviesa el centro y se eleva; se trata de una construcción por planos en un desarrollo vertical en el centro definido por la luz color que la atraviesa en sentido longitudinal. Aquí lo “referencial” se limita a traducir en términos plásticos “aquella impresión recibida al conocerlo, la de un ser que se levanta por encima de sí, todo luz y todo espíritu”.¹⁸

El segundo retrato¹⁹ de Xul puede ser situado en un contexto que incluye pinturas como *La señorita del sombrero verde* (1919) [cat. 20] y *Pensierosa* (1920). En estas obras lo que se percibe es aquello que define la lectura del cubismo que Pettoruti elaboró a partir de 1917, donde la relación entre color y luz es determinante²⁰ para la definición de un tramado geométrico en el que las formas naturales son traspuestas. En ellas, la mayor o menor tensión es determinada tanto por la disposición de los planos como por el contraste entre líneas rectas y curvas. En *La señorita del sombrero verde* este contraste define y genera un encadenado de planos de color que Pettoruti venía estudiando desde *Formas estáticas* y que reaparece, aunque metamorfoseado en objetos, en su *Naturaleza muerta* (1916) [cat. 9].

De alguna manera, 1920 marca un punto de inflexión en su pintura; luego de siete años de permanencia europea, de investigaciones e indagaciones sin prejuicio alguno que lo limitase, quedó definida una problemática a la que se sumó la incorporación de un nuevo tema, el de los músicos, con *El flautista ciego* y *El guitarrista*. Pero aquí Pettoruti trabajaba en una doble dimensión, en tanto la figura (luego serían las figuras en *La canción del pueblo* y *Quinteto*, ambas de 1927) de sus músicos se desarrolla en un primer plano que es yuxtapuesto y oculta en forma parcial un paisaje urbano definido por planos límpidos que anclan verticalmente el conjunto pero que, al mismo tiempo, plantean un desarrollo en profundidad; esto genera un extrañamiento de la imagen que, como ha sido señalado, incorpora una visión relacionada con la pintura metafísica.²¹

¹⁷ Marcelo E. Pacheco, “Emilio Pettoruti y la búsqueda de una estrategia propia”, *op. cit.*

¹⁸ Emilio Pettoruti, *Un pintor ante al espejo*, Solar/Hachette, 1968, p. 103.

¹⁹ Entre los dos retratos aquí mencionados, Pettoruti realizó un tercero: *El amigo en la ventana*, de 1917 (también en dos versiones), donde la cabeza situada ante la ventana estalla literalmente en una visión poliédrica en la que el paisaje resulta desestructurado, generando un ritmo vertiginoso sobre la superficie en donde interior y exterior aparecen yuxtapuestos e imbricados entre sí al mismo tiempo.

²⁰ Cf. Marcelo E. Pacheco, “Emilio Pettoruti y la búsqueda de una estrategia propia”, *op. cit.*, a quien seguimos en su análisis.

²¹ Marcelo E. Pacheco, “La Argentina y una mirada travestida: Emilio Pettoruti entre los espejos”, *op. cit.*, p. 799.

Son años de una intensiva participación en exposiciones, en diferentes ciudades italianas; luego vendrán sus viajes a Munich, Berlín, Viena y París, y finalmente su regreso a la Argentina. Es un nuevo periplo también intelectual: en 1920, su contacto y acercamiento a quienes en 1922 se constituirán en el grupo *Sette pittori* del Novecento, el conjunto de obras de Cézanne y de Archipenko en la Bienal de Venecia de ese año; luego sería Klee en Munich y en 1923 compartir las salas de Der Sturm con una muestra colectiva que incluyó obras también de Archipenko y Klee, pero que sumó los nombres de Gleizes, Marcoussis, Moholy-Nagy, Schwitters y Zadkine, entre otros. La movilidad *geográfica* señalada explica, además, la particular situación de su producción durante la primera parte de los años 20. En ella se destaca el conjunto de tintas realizado entre 1919 y 1923, aunque estas aparecen ya en 1917. En realidad, el dibujo a la tinta es algo que lo acompañó desde sus años platenses en la realización de sus caricaturas y, ya estando en Italia, a partir de 1917, sus collages y algunos óleos como *La institutriz*, tuvieron su (¿primera?) versión a la tinta. Pero lo más importante es que estos dibujos actúan como soporte –primero, para sus investigaciones–, pero también que ellos se independizan de esa función y adquieren entidad y valor propios. La constante movilidad indicada entre una ciudad y otra dificultaba el trabajo en técnicas como el óleo, en la que su opción por un cuidadoso tratamiento de la superficie pictórica con un acabado liso y sin huella de la mano del artista exigía otro tiempo de elaboración. Tintas que, además, Pettoruti retomó y reelaboró a veces muchos años después, como en el caso de *Vino rosso*, de 1940, con su tinta de 1919, por citar un ejemplo. Otras veces, la distancia temporal entre una versión (a veces varias) y el óleo se ve minimizada, como ocurre con *La casa del poeta* de 1920 [cat. 22] (entre 1920 y 1923, con varias versiones) y las diferentes versiones al óleo en 1925 y las posteriores de 1934 y 1935 [cat. 31].

Cuando hablamos de que estas tintas constituyen un soporte para sus investigaciones, es claro que si uno desea estudiar el ingreso de la luz (solidificada) “como superficie material y sólida con valor autónomo” en un espacio interior, como sucede en *La casa del poeta*, necesariamente tiene que remitirse a las tintas de 1920 y 1923. O también en *La gran copa* de 1949 [cat. 36], con sus dos estudios al óleo de 1947, pero cuyas tintas se remontan a 1922. En realidad, frente a esta situación, lo que uno debe formularse, además del cómo –pregunta que aclararía, en todo caso, cuál es la búsqueda que lo orientaba en cada momento–, es el porqué. Y esto hace a una de las problemáticas centrales que plantea su producción: entre aquellas “preocupaciones básicas” que quedaron definidas a fines de la década de 1910, lo que aparece es

[...] la utilización de la repetición y la variación como la herramienta de trabajo, cambiando los mapas de colores y formas sobre una misma matriz (de ahí la utilización de la serie o las varias versiones de un mismo cuadro, manera de trabajo que mantiene hasta sus últimos óleos en los años sesenta)[...]²²

Por otra parte, cuando se observa su producción una vez instalado en Buenos Aires y *superado* el escándalo de la muestra de la Galería Witcomb, resulta claro que esta escasea y que incluso falta documentar otras tantas obras que, en algunos casos, solo se conocen por menciones de fuentes de la época. De todas maneras, uno puede identificar una continuidad con las diferentes vertientes de trabajo que dejó planteadas hacia 1920: sus retratos, los interiores y mesas de taller, naturalezas muertas, sus músicos y arlequines y las copas. Asimismo, la problemática de la abstracción pura pareció ceder su lugar a otras cuestiones o, en todo caso, apareció relacionada con otras siguiendo su línea de investigación a partir del cubismo, en su definición por planos de color/luz y el trabajo por la definición de claves tonales que llegan a desmaterializar y dificultar el reconocimiento de las formas naturales. Este es el caso de *El poeta Alberto Hidalgo* (1925) [cat. 24], donde solo la cabeza del retratado es reconocible en cuanto tal. Para comprobar esto, basta compararlo con las dos versiones de *El hombre de la flor amarilla* de 1932 [cat. 27]. Si a la obra de 1925 sumamos su *Autorretrato* y el de su madre y el de su hermana, todos del mismo año (en este último caso, también se lo podría contraponer al retrato *Carolita*, que pertenecía al Museo Sívori y que permitiría una confrontación entre dos tipos diferentes de registros, como ocurre en el caso de *El poeta Alberto Hidalgo*)

²²Marcelo E. Pacheco, “Emilio Pettoruti”, en: Pedro Orgambide *et al.*, *Pintura argentina: panorama del período 1810-2000, volumen dedicado a Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Banco Velox, 2001, p. 18.

notaremos que también a mediados de la década de 1920 estaba trabajando en niveles de registro distintos frente a un mismo objeto. Sin duda, en aquellos retratos familiares existía la necesidad de repensar la representación y la recuperación de la figura humana, en los términos en que lo habían planteado algunos contemporáneos italianos en torno a 1920. En todo caso, allí habría que poner en relación a aquellos artistas italianos de los que se ocupó durante 1927 en el diario *Crítica* (Achille Funi o Prampolini) y también en *Nosotros* (Saliotti y De Chirico), no tanto por el contenido de las notas, sino más bien por la operación de selección realizada.

Aproximadamente desde 1927, los arlequines músicos, la mesa de taller y las copas constituyeron la línea de trabajo sobre la que el artista se centró hasta 1953.²³ De allí en más, y sobre todo a partir de obras como *El improvisador*, el camino que llevó a su asimilación formal al cubismo de Pablo Picasso y de Juan Gris fue el resultado de la aplicación de aquel pre-concepto de homologación definido por Pacheco:

No se trata solamente de encontrar un protagonista para el desarrollo del cubismo local y que funcione como el difusor del modelo original creado en París, sino de asimilar su producción a un esquema consagratorio. Pettoruti pintando arlequines músicos y relacionado con la sintaxis del cubismo tiene asegurada una calidad y una justicia histórica. Lo externo le brinda la sanción necesaria y lo convierte en una figura indiscutible y mayúscula.²⁴

Las consecuencias que esta operatoria tuvo para la consideración de las pinturas de Pettoruti han sido señaladas por el mismo autor y sobre ello volveremos luego. Lo que nos interesa abordar en este punto, es el conjunto de pinturas ejecutadas en su mayoría durante la década de 1930, en una línea abierta a mediados de la anterior, pero sobre las que ahora volvería de manera recurrente: las copas. Un motivo que se desprende (y se independiza) de la mesa de taller, en tanto conjunto en el que la copa misma aparecía asociada a otros objetos (la botella y/o la frutera) y que es una presencia recurrente en sus tintas y óleos de la década de 1920.

¿Qué es lo que ahora les da entidad propia? En principio, no es solo la elección de un único motivo lo que permite pensarlas como una serie, sino también el que ellas actúen como un nuevo campo en el cual desplegar nuevas investigaciones en torno a la pintura abstracta. Pero antes de eso hay algo más: si varias de esas pinturas fueron concebidas en un formato menor en relación con sus medidas (y aquí no se trataba simplemente de estudios que luego el artista trasladaría a un formato mayor, tal como era su práctica), otras muchas fueron pintadas en un formato mayor (73 x 74, 73 x 100, 89 x 116, 81 x 65, 61 x 46, etc.). Situación que le da a su presencia —o, en todo caso, genera en el espectador situado frente a ellas— una contundencia que traiciona la sencillez del motivo propuesto. Se trata de un conjunto de poco más de 30 obras, realizado en su mayoría durante la década de 1930 con algunos ejemplos hasta 1950, pero cuyo antecedente más directo se encuentra en *La pequeña copa* de 1925 y, en otra línea, en sus dos versiones de *Copa llena* (1928 y 1929) [cat. 25]. Un conjunto al cual se pueden sumar otras pinturas del período como *Dos vasos* y *Botella y vaso* (ambas de 1934), *La flor roja* y *El florero* (ambas de 1939) y aquellas que, como *Tres cigarrillos* (1934) [cat. 29] y *El lápiz del maestro* (1936) [cat. 32], plantean una nueva problemática.

Pero el motivo, la copa, es simplemente eso: una excusa donde aquella referencialidad que permite identificar al objeto desaparece, y donde Pettoruti trabaja a partir de un principio abstracto. Tampoco —y aunque algunas de estas pinturas se ubican en un límite— se trata de la abstracción de las formas naturales, aunque en principio esta pueda entenderse como el origen de las copas. En tanto motivo/excusa, en estas obras el artista trabaja básicamente sobre el color y sus armonías, sobre el matiz y el valor y el establecimiento de claves tonales; a partir de formas geométricas que se despliegan en un espacio de estructura compleja. Y es precisamente la tensión generada sobre el plano por la definición de una línea/pivote que corta longitudinalmente la superficie por el centro de la composición como sucede en *Orgía II* [cat. 28]; que en otros casos se quiebra, como en *Copa sobre la mesa* [cat. 26], pero que en todas define un eje dinámico. En torno a él, las formas/color se despliegan; un recurso que muchos años después Pettoruti retomaría como punto de partida en sus tres versiones de *Pájaro tropical*.

²³Marcelo E. Pacheco, "La Argentina y una mirada travestida: Emilio Pettoruti entre los espejos", *op. cit.*, p. 797.

²⁴*Ibidem*, p. 800.

Asimismo, el formato oval inscripto en un rectángulo –horizontal o vertical– le permitió resolver, primero, el problema que le imponía el formato oblongo en tanto este provoca una tensión más en la dinámica de la composición. Ese marco de exterior rectangular, por otra parte, no solo la contiene sino que además se relaciona directamente con ella, estabilizándola, al trabajar por sutiles variaciones de matiz que se mueven dentro del tono elegido para la pintura. La problemática que plantea la adopción de un formato oval ya había sido abordada en *Composición* (1917), que perteneció a Herwarth Walden, en *La institutriz* (1918) y en *Mesa y muro* en su versión de 1919 (retomada luego en 1935 pero ya en el contexto que venimos analizando). Sin embargo, en *San Gimignano* (1915), la elección de un formato octogonal inscripto en un marco pintado rectangular (orientado en sentido vertical) muestra que si en aquellas elecciones podía estar mirando a los cubistas, aquí estaba reactivando aquello que tenía ante sus ojos: fuera una *pala d'altare* –que en su estructuración arquitectónica incorporaba distintas formas geométricas que contenían las pinturas– o, en el mismo sentido, las pinturas en los interiores y en los techos de los palacios y, todavía más cerca, en una gran cantidad de ejemplos que proporcionaban artistas como el mismo Beato Angelico, que habían optado por dicho formato.

El segundo problema que Pettoruti buscó resolver con la inscripción de la pintura en un marco cuadrilongo, es el de su relación con el contexto/entorno en el que la obra es presentada; esto es, el muro o pared del que se la cuelga. Pettoruti volvía sobre una cuestión que es central en la historia de la relación pintura/marco, y que José Antonio Maravall elucidó en relación con la obra de Velázquez. Luego de destacar la modernidad de su técnica pictórica, agregaba:

Todavía hay otro factor de realce de la obra del artista y de corte entre ella y el mundo inmediato, para destacar dentro de este *la presencia autónoma y sustantiva de aquella: el marco*, cuya función en el proceso de autonomía de la pintura es manifiesto y que en el [siglo] XVII se acentúa con el uso de los marcos dorados. Son estos, los marcos para Velázquez, los que la misma época estimaba más que ningunos otros, porque dotaban al cuadro de toda su plenitud y aseguraban su total apartamiento respecto a posibles confusiones con elementos de su alrededor banal.²⁵ [Énfasis agregado]

Pettoruti, precisamente, vuelve a plantear lo que está en el origen del marco aun antes de que esa función se viera desvirtuada por un marco que llegó a competir con la obra misma. Es decir que él retomaba en su punto inicial la definición de aquel elemento cuya función está en directa relación con ese proceso de autonomía de la pintura señalado por Maravall. Planteo al que claramente daría otras respuestas como sucede en *Orgía II* y *Orgía III* (1934 y 1936, respectivamente) en las que el “marco” pintado, rectangular, no participa directamente de la pintura. Y esto aun cuando esté sujeto también a variaciones de matiz en los laterales enfrentados. Variaciones que lo asocian a la composición, sí, pero que en tanto ficción de un marco –*trompe l'œil*– incorpora una complejidad mayor sobre lo que es la lectura de la composición. Si su función –a pesar de la ambigüedad que deja planteada– sigue siendo aquella de subrayar “la presencia autónoma y sustantiva” de la pintura, Pettoruti ya deja formulada en términos conceptuales y formales, la cuestión del marco como una fuerza activa que opera sobre la obra y que en cuanto tal, no puede ser ignorada.

En este conjunto de pinturas existe también otra problemática que tiene que ver con la particularidad de su obra: “[...] la constante de tensiones conceptuales y visuales resueltas en imágenes dinámicas en su aparente quietud y estabilidad (interiores-exteriores/figura-fondo/realidad-abstracción/superficie-profundidad/sólido-transparente/atrás-adelante/análisis-síntesis)”.²⁶ En el caso de esta serie, casi todas las tensiones señaladas están presentes, pero sobre todo nos interesa destacar la tensión generada por la opción en una misma obra por el binomio realidad/abstracción, que implica a veces también el de superficie/profundidad. Y si esto ya aparece en *Tres cigarrillos* (1934) [cat. 29], resulta exacerbado en *El dominó* (1935), *El lápiz del maestro* (1936) [cat. 32] y *El timbre* (1938). Esto debido tanto a que la mesa es “una mesa” y el timbre es “un timbre”, como porque a esta ambivalencia entre realidad y abstracción el pintor agrega un tercer registro, un paisaje con el que también introduce otros niveles de lectura y reitera una nueva ambigüedad, ahora entre interior y exterior.

²⁵José Antonio Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Guadarrama, 1960, p. 73.

²⁶Marcelo E. Pacheco, “Emilio Pettoruti”, *op. cit.*, p. 21.

Como vemos, la serie de las *Copas* en su conjunto obliga a un análisis desde distintos lugares. Pero, además, para situarlas en su contexto de producción también es necesario pensarlas en el contexto de lectura del arte abstracto durante la década de 1930. Primero, ellas conviven con sus arlequines, con algunos títulos como *Caminantes* y *Hombre de mi tiempo* y con algunas mesas de taller, pero en lo limitado de la producción del artista, numéricamente los superan. Segundo, lo que Pettoruti está planteando tiene que ver con una línea de trabajo en torno a la abstracción (más las tensiones que le suma). Pero es también importante tener en cuenta que con esas obras estaba participando de una polémica —menos visible, sin duda, que la de principios de los años 50— que tenía que ver con la oposición realismo/abstracción en los términos tradicionales y luego, con el nuevo realismo de Antonio Berni.

En ocasión de la controversia generada por la *Primera exposición de dibujos y grabados abstractos* realizada durante diciembre de 1936 en la Galería Moody, Pettoruti explicaba lo que entendía como “una exposición de formas, inteligencia y emoción”.²⁷ Luego de discurrir sobre el consabido tópico de la falta de comprensión por parte del público y de los entendidos, de aclarar no solo cuál era la misión del artista en la sociedad, sino también cuál era su situación en ella, cerraba su artículo en estos términos:

Las sensaciones o las visiones que ponen en conmoción sus ideas, determinan la obra del pintor. Para estampar sus inquietudes, a él no le hace falta recurrir a la anécdota literaria; bastan los medios inherentes a la pintura, líneas, formas, colores. El verdadero artista, en posesión de estos elementos, impresiona su drama. Y su drama está allí, en un trazo cualquiera, sin apariencia de realidad; invisible en la forma; denso en el contenido. Nunca hemos visto el espíritu con los ojos, y no obstante, sentimos su permanencia de manera innegable. De la obra de arte fluye esa misma substancia que no precisa contornos para llegar a nuestra sensibilidad. Existen quienes abogan por vernos llegar a lo que llaman “nuevo realismo” que no es sino una ampliación fotográfica, con todos los defectos de la cámara, con sus crudezas y sus durezas, su insensibilidad, su colorido. ¿Acaso las percepciones del artista no son infinitamente superiores a las descripciones más fieles de la realidad?²⁸

Desde comienzos de los años 30 y, en particular, desde la acción desplegada por David A. Siqueiros durante su visita a Buenos Aires en 1933, lo que se produjo fue una redefinición de la función del arte en la sociedad y de los términos arte y política. La formulación en ese momento quedó manifiesta en la encuesta “Arte, arte puro, arte propaganda”, realizada por la revista *Contra* y en particular, en la respuesta de Oliverio Gironde (para pensar en alguien que pueda, en su definición “vanguardista”, parangonarse con Pettoruti) para quien el contenido ideológico de una obra constituía “obra muerta”.²⁹ En todo caso, en el medio artístico ya altamente politizado de mediados de los años 30, la discusión no solo tenía que ver con la opción política de artistas y escritores, sino que comprometía a las obras mismas. En el caso de la exposición en Moody, quien fue su organizador, Attilio Rossi, era un exiliado de la Italia fascista, pero también era quien en Milán había trabajado por la renovación del arte moderno y del arte gráfico, con sus puntos de referencia en la “Bauhaus de Gropius, las lecciones de Le Corbusier, la teoría y la pintura de Mondrian, la obra de Kandinsky, Picasso, Malipiero y Stravinsky”.³⁰ Que Pettoruti aprovechara la ocasión para apoyar la muestra pero también para expedirse al respecto no resulta extraño, ya que con Rossi —además de afinidades estéticas— compartía algunas amistades del mundo milanés.

Un año después, reiteraría varios de los tópicos tratados en 1936 en la conferencia “Arte Nuevo”³¹ y tampoco perdería la oportunidad para explayarse sobre un tema que era parte de un debate internacional, pero que tenía también repercusión directa en nuestro medio. En sus respuestas a una entrevista realizada en 1938, aclaraba:

²⁷Emilio Pettoruti, “Arte abstracto”, [diciembre de 1936?], recogido en: Carlota Adriana Canal Feijóo y Enrique O. Caraminola Viscardi, *La Brasa: personajes notables, I*, Buenos Aires, [s.n.], 1994, p. 55.

²⁸ *Ibidem*, p. 56. Para la polémica en torno a la exposición en Moody, cf. Julio Rinaldini, *Escritos sobre arte, cultura y política*, Patricia M. Artundo y Cecilia Lebrero (organizadoras), Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007, pp. 262-270.

²⁹ Oliverio Gironde, [Respuesta a la encuesta] “Arte, arte puro, arte propaganda... De Oliverio Gironde”, *Contra*, Buenos Aires, año 1, n° 4, agosto de 1933, p. 12.

³⁰ Luciano Caramel y Pablo Rossi, “Note biografiche”, en: *Attilio Rossi: le opere 1933-1994*, Milán, Museo Della Permanente, 1996, p. 202. [La traducción es nuestra].

³¹ Emilio Pettoruti, “Arte Nuevo”, *El Argentino*, La Plata, 13 de diciembre de 1937. Recorte. Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El fragmento de la conferencia reproducida por el diario platense fue recogido al año siguiente en la revista *Forma* e incorporado luego en la recopilación de sus escritos 6 (1942).

La preocupación del momento –nos repuso– que afecta a los pintores del mundo entero, es la tendencia que se trata de dar a la pintura en los países totalitarios, es decir, se pretende que el pintor produzca obras objetivas, sujetas a una determinada idea, excluyendo la concepción artística en el sentido amplio de la palabra [...]

Someter a la pintura a una idea determinada –terminó diciéndonos nuestro entrevistado– es querer poner a los pintores en franca competencia con la fotografía y el cinematógrafo, cuyo papel en este sentido, no admite competidores.³²

Cuando uno observa obras como *El lápiz del maestro* [cat. 32], en la que “el absoluto realismo del lápiz, parece casi como que realizara una conversación con el observador para guiarlo, a carta descubierta, desde la realidad hasta la descomposición emotiva de la realidad en forma abstracta”,³³ claramente comprende que en ese “absoluto realismo” del lápiz (o del timbre o del dominó) lo que Pettoruti estaba haciendo era llevar la pintura, en sus propios términos, a una discusión que tenía lugar en el campo artístico de esos años.

Durante la segunda mitad de la década de 1930, Pettoruti expuso reiteradamente sus *Copas* en diferentes oportunidades –incluida aquella exposición en Nordiska, realizada para acompañar *Caminates*–, y trece de ellas estuvieron presentes en su retrospectiva de 1940 en la Asociación Amigos del Arte. Cuando uno lee los textos escritos por el pintor se da cuenta de que, si los argumentos son válidos, la forma de argumentar, sin embargo, carece de la radicalidad programática de un Berni. Por eso tal vez, la importancia de exponer (y exponerse). En este sentido, no siempre es fácil conocer cuál fue el nivel de impacto que generaron sus obras en cada momento. Sin embargo, ellas constituyeron un punto de reflexión para una de las propuestas centrales del arte concreto argentino, a partir de la aparición de *Arturo*. Al respecto, el famoso texto de Rhod Rothfuss “El marco: un problema de plástica actual”, es por sí mismo definitorio. Luego de hacer el recorrido que conduce a la existencia de una plástica pura, Rothfuss afirmaba:

El cubismo y el no objetivismo, por sus composiciones basadas, ya en ritmos de líneas oblicuas, ya en figuras triangulares o poligonales, se crearon a sí mismos el problema de que un marco rectangular, cortaba el desarrollo plástico del tema. El cuadro, inevitablemente, quedaba reducido a un fragmento.

Pronto se intuye esto. Y los cuadros muestran las soluciones buscadas. Por ejemplo MAN RAY, LÉGER, BRAQUE y más cerca nuestro, el cubista de otoño Pettoruti, entre otros, componen algunas de sus obras en círculos, elipses o polígonos, que inscriben en el cuadrilongo del marco. Pero esto no es tampoco una solución. Porque, precisamente es lo regular de esas figuras, el contorno ininterrumpido, simétrico, lo que domina la composición, cortándola.

Es por eso que la generalidad de esos cuadros siguieron en aquel concepto de *ventana* de los cuadros naturalistas, dándonos una parte del tema pero no la totalidad de él. Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que sólo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura.³⁴

Las obras de aquel “cubista de otoño” –cuyo nombre aparecía minimizado no solo por el calificativo, sino también por la gráfica empleada–, sin embargo, habían tenido un alto impacto sobre aquel joven que con apenas diecinueve años, había visto –junto a Arden Quin– la exposición de Pettoruti organizada en 1939 por el Círculo de Bellas Artes de Montevideo.³⁵ Allí estaban *El dominó*, *Copa gris*, *Orgía II* [cat. 28], *Tres cigarrillos* [cat. 29], *Copa verde-gris II*, *Copa llena* [cat. 25], *La copa encantada* y *Tres vidrios* (un conjunto de 36 obras que incluía desde *La gruta azul de Capri* a *Serenata romántica*). Y de su texto de comienzos de 1944 se desprende que, para Rothfuss, la problemática conceptual planteada en relación con el marco, en obras como *Tres cigarrillos* o *La copa encantada*, no le había pasado desapercibida.

³² Emilio Pettoruti, “Tendencia que es perjudicial a la pintura”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 7 de febrero de 1938. Álbum de Recortes. Fundación Pettoruti.

³³ Attilio Rossi, “V Salón de Arte de la Plata”, *Sur*, Buenos Aires, año 7, n° 34, julio de 1937, pp. 89-90. Álbum de Recortes. Fundación Pettoruti.

³⁴ Rhod Rothfuss, “El marco: un problema de plástica actual”, *Arturo*, Buenos Aires, verano de 1944, s.p. recogido en: *Arte abstracto argentino*, op. cit., p. 159. En nuestra transcripción seguimos el original.

³⁵ Este dato es proporcionado por María Cristina Rossi, *Las utopías constructivas en la posguerra rioplatense*, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010.

Sin embargo, hay algo que Rothfuss no dice en su texto, pero sí lo hace en su obra, reproducida en la misma página. Como lo indica el epígrafe que la acompaña, *Trabajo en estudio*, se trataba de estudiar una posible respuesta a la problemática planteada por el marco regular y su resolución a partir de hacer “jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica”.³⁶ Lo que Rothfuss proponía era dar un paso más allá del que había dado Pettoruti en *Orgía II* y *Orgía III* al proponer un marco “propio”, ficcionalizado, buscando preservar su autonomía; en definitiva, lo mismo que Rothfuss exigía para las nuevas obras: “Un pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma”.³⁷ De hecho, cuando se observa con detenimiento *Trabajo en estudio* resulta evidente que Rothfuss estaba leyendo muy de cerca (y citando) algunas de las *Copas* de Pettoruti.

Cuando uno se pregunta acerca de esa suerte de silencio por parte de estos jóvenes que se reunieron en *Arturo* respecto de Pettoruti, las cuestiones a plantear son varias.³⁸ En este sentido, convendría señalar que en esta *Revista de artes abstractas* los referentes no se encontraban en la Argentina. No es que se los desconociese, sino que el horizonte sobre el cual se proyectaban estaba situado en otros espacios, otros artistas y otros escritores, con vínculos que incluían a Uruguay, Brasil y Chile³⁹ y con sus referentes internacionales en Kandinsky y Mondrian. Pero aquí se debería pensar que el no nombrar y el silenciar son operaciones estratégicas y que, en todo caso, si algo no es mencionado pero sigue estando allí, uno debería interrogarse acerca del porqué de esa situación.

En 1944 Pettoruti era, como lo afirma Cristina Rossi, un artista consagrado, y por lo tanto no estaba sujeto a cuestionamientos, lo que había quedado demostrado en su retrospectiva de 1940. Pero además, *El improvisador* (1937) y *Sol argentino* (1941) habían ingresado —en un lapso no mayor a dos años— a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes; las noticias de su viaje a los Estados Unidos y la adquisición de sus obras por parte de los museos americanos eran ampliamente difundidas en el medio local y, por último, Julio E. Payró lo había incorporado como figura clave en sus *Veintidós pintores*. Pettoruti ocupaba un lugar central en el arte argentino de la década de 1940, pero ahora era un “maestro”. Y en la lectura de los concretos era un “cubista de otoño”; en tanto ellos también habían asimilado su obra a un modelo dependiente y ya superado, lectura que no solo tenía que ver con la encrucijada en que ellos mismos habían situado al cubismo, sino también con aquello que la crítica de arte de su tiempo les proveía. Una lectura que en vez de hacer cristalizar la pintura de Pettoruti en un punto consagradorio, para ellos, la había fosilizado.

Por otra parte, cuando en 1945 la revista *Contrapunto* planteó la encuesta ¿Adónde va la pintura?⁴⁰ y convocó para responderla a un conjunto de trece artistas, apuntaba precisamente a reconocer que existía una problemática —traducida en la formulación de la segunda pregunta: “¿Cree Ud. que la pintura evoluciona hacia lo ‘real’ (contenido, tema, expresión, etc.) o hacia lo ‘abstracto’ (elementos formales puros, ausencia de significación figurativa, etc.)?”— que era necesario comprender o por lo menos, tratar de formular el estado de la cuestión. Y si en ella aparecían entre los encuestados las respuestas de Tomás Maldonado y de Antonio Berni —por mencionar aquellos que sostenían una posición más radical—, en el caso de Pettoruti lo que se reproducía era parte de otra conferencia dictada en septiembre de 1940 (a pocos meses de finalizar su exposición en Amigos del Arte), en la A.I.A.P.E., con el título ya reiterado de “Arte nuevo”.⁴¹ Es decir, que aunque sus afirmaciones podían ser relacionadas con la encuesta, no respondían directamente a la cuestión planteada a partir de 1944 por los nuevos actores que habían ingresado a la escena artística. Asimismo, la obra que se reproducía —*La mesa blanca* (1944)— lo ponía en otro plano de discusión que, en el contexto de publicación en el que fue reproducida (junto a las respuestas y a las obras de Manuel Espinosa, Orlando Pierri y Francisco De Santo), y en el contexto de lectura propuesto, restaban eficacia no ya a su pintura o a sus opiniones, sino a la *imagen del artista* forjada durante los veinte años de actuación ininterrumpida en el medio artístico local.

³⁶ Rhod Rothfuss, “El marco: un problema de plástica actual”, *op. cit.*, p. 159.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cristina Rossi ha respondido acerca del origen de algunas de las elecciones de esta nueva formación de artistas; entre ellas, la opción por Torres García como alternativa de un proyecto utópico, en tiempos de guerra e inmediata posguerra. Aunque Pettoruti es introducido en distintos momentos y contextos en su trabajo, desde la lectura propuesta, el artista no llega a constituirse en un punto de referencia. Cf. María Cristina Rossi, *Las utopías constructivas*, *op. cit.*

³⁹ Junto al trabajo de Rossi, el otro estudio que aborda estas y otras cuestiones es el de María Amalia García, *Abstracción entre Argentina y Brasil: inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)*, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008.

⁴⁰ “Adónde va la pintura”, *Contrapunto*, Buenos Aires, n° 3, abril de 1945, p.10. Tanto para el estudio de esta encuesta como para el contexto en que fue publicada y su lectura crítica, cf. María Cristina Rossi, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en: María Amalia García *et al.*, *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, Fundación Espigas, F.I.A.R., 2004, p. 85-125.

⁴¹ Emilio Pettoruti, “Adónde va la pintura: contesta Emilio Pettoruti”, *Contrapunto*, Buenos Aires, año 1, n° 5, agosto de 1945, pp. 10-11.

Durante la década de 1940 el pintor pareció emprender otro camino, con obras en las que persistían algunas de las constantes ya señaladas, además de aquella restricción autoimpuesta referida a los motivos a ser abordados. En algunos óleos como *Sol argentino*, el pintor recargaba los términos de la composición en una imagen que se seguía relacionando con el cubismo internacional, pero que reintroducía aquella preocupación por estudiar la luz propia de la pintura que lo venía ocupando desde el inicio de su primera estancia europea. Pero si sus *Soles* se ubican en un lugar importante en la producción de ese período, es en otras pinturas donde esa constante de la investigación que caracteriza su obra muestra que el pintor seguía sin detenerse. Claro que ahora imponía todavía un mayor rigor a la estructura de sus composiciones (el motivo: una mesa situada en un interior, sobre la que se apoyan unos pocos objetos), y los objetos (una fuente, unas peras o unas manzanas, una jarra, una botella o un sifón) eran presentados eliminando de ellos todo lo accidental y anecdótico y concentrándose en sus formas puras. El objeto de estudio seguía siendo la luz, pero ahora eliminando la ambigüedad resultante del trabajo con los opuestos exterior/interior: un foco de luz artificial que desde distintos ángulos de proyección en cada obra ejercía su acción sobre los planos de color en todas sus variables y posibilidades. Sin embargo, si las dos versiones de *Naranjas* (1943) y *Las peras* (1945) se basaban en la fidelidad al objeto, ahora sometido a la depuración de sus formas, en otras pinturas como *Mi florero I* (1943) [cat. 35] la propuesta era diferente. Allí, Pettoruti volvía a poner en cuestión la noción misma de representación apelando nuevamente a una ambigüedad, a partir de la activación de aquellos binomios que aparecían puestos en relación: abstracción/representación, profundidad/superficie, figura/fondo.

Con su retrospectiva de 1948, realizada en el Salón Peuser, el pintor anunció que era la última que hacía, sin argumentar acerca del porqué de la decisión.⁴² Es conocido el contexto en que esa muestra tuvo lugar —su oposición política al peronismo y la pérdida de su cargo como director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata— y también los reparos que se opusieron a esa última producción vista en su conjunto, en particular, en la voz disonante de Jorge Romero Brest.⁴³ Es evidente también que entre 1948 y 1952 —año en el que viajó durante ocho meses por distintas ciudades europeas, previo a instalarse definitivamente en París— el pintor repensó su obra en su conjunto.

Para un artista como Pettoruti, se trataba de tomar una decisión; en este caso, la de optar por la pintura abstracta. Esto no significaba retomar algo que había dejado atrás, en un punto muy lejano, con sus dibujos y pinturas abstractos de los años italianos; no existía un hiato a ser salvado. Por el contrario, en sus nuevas pinturas —sus *Crepúsculos marinos*, *Farfallas*, *Soles y Noches*— él se autodefinía como “pintor abstracto”. Sin embargo, en el fundamento de esas nuevas obras y aun cuando estas implicaran un giro sobre sus talones en relación con su obra de la década anterior, una mirada atenta descubre el ejercicio reflexivo continuo acerca de una problemática que lo ocupó durante gran parte de su vida. A cuarenta años de su fallecimiento, el volver a mirar y a pensar su producción, lo que aparece ahora no es la imagen de un artista desdibujada y oculta detrás de los distintos ropajes con que fue siendo cubierta a lo largo del tiempo, sino una imagen enriquecida en la comprensión de la complejidad de sus propuestas.

⁴² Julio E. Payró, [Prólogo], en: *Pettoruti*, Salón Peuser, 23 de agosto al 11 de septiembre de 1948, p. 20. Aclaremos que el artista —y como parte de su propia estrategia pública— en muchas oportunidades propuso pequeñas “retrospectivas”, incorporando a la exhibición de sus obras más recientes una selección de su producción anterior y remontándose en la mayoría de los casos a las realizadas durante su primera estancia europea. Una práctica que no abandonó luego de establecerse en París, aunque entonces —como afirmamos antes— la selección de obras se relacionase con el nuevo contexto internacional en el que el artista se resituaba.

⁴³ Sobre este punto, cf. Luisa Fabiana Serviddio, “La polémica con Pettoruti”, en: Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (compiladoras), *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 187-201.

EMILIO PETTORUTI Y LA BÚSQUEDA DE UNA ESTRATEGIA PROPIA*

MARCELO E. PACHECO

El año 1924 es uno de los nudos cronológicos clave de la historia cultural argentina. En ese mismo año se crea la Asociación Amigos del Arte, que inicia su actividad con la exposición de la colección internacional de Francisco Llobet, con una retrospectiva de Fernando Fader y con muestras dedicadas a Quinquela Martín, Agustín Riganelli, Anglada Camarasa y el I Salón de Humoristas; regresan al país Norah y Jorge Luis Borges después de su segunda y breve estadía en Europa; aparece el periódico quincenal de arte y crítica libre *Martín Fierro* en su segunda época con la dirección de Evar Méndez; se publican *Proa (Segunda Época)*, fundada y dirigida por Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Rojas Paz y Brandán Caraffa, y *Extrema Izquierda*, del grupo de Boedo nucleado por Elías Castelnuovo, que alcanzó solo dos números; los arquitectos Vautier y Prebisch presentan en el Salón Nacional su proyecto para una ciudad azucarera en Tucumán; en el Salón Nacional, Horacio Butler –que está estudiando en Europa– es rechazado por el jurado y, simultáneamente, Raquel Forner, en su primer envío al certamen, obtiene el Tercer Premio, mientras la máxima recompensa la recibe el pintor Alfredo Guido.

En medio de esta efervescencia regresan a Buenos Aires, después de una prolongada ausencia en Europa, Xul Solar y Pettoruti. Ambos presentan sus trabajos ese mismo año. Xul Solar envía cinco obras al I Salón Libre que se organiza en Witcomb, y Pettoruti inaugura, en la misma galería, una muestra individual en el mes de octubre con más de ochenta obras.

A partir de aquel momento, la historiografía argentina registra la inauguración de la exposición “cubista” de Witcomb como uno de sus hitos clave. Desde entonces, aquel octubre de 1924 es una fecha casi mítica que señala el origen de nuestra modernidad, el inicio de una nueva etapa.

Quizás por influencia directa de este hecho histórico, entre otros elementos, la obra de Pettoruti suele considerarse ampliamente recién a partir de aquel año y se señala especialmente su producción de la década del 30 como su momento de madurez.

Esta óptica está predefinida por una clara toma de posición frente al artista. La metodología implica tres momentos de trabajo.

Primero se practica un corte cuidadoso en la labor del pintor, encerrando y acotando su imagen dentro de parámetros que son definidos y explicados por uno de los movimientos estilísticos más importantes del siglo XX: el cubismo.¹

El paso siguiente, casi natural, es la “inevitable” confrontación entre su producción definida como cubista y la realizada por los creadores y difusores originales del lenguaje. Se suceden entonces las comparaciones, especialmente con Picasso y Gris.²

Después de esta rápida contraposición entre las obras y el discurso teórico surge como necesaria la adjetivación del estilo elegido, para poder sostener la presencia de las imágenes que se resisten a verse encerradas entre parámetros formales y estilísticos ya dados. Por ejemplo cubismo decorativo.³

Se establece así un criterio de estudio que define en tres pasos su estrategia:

1. la búsqueda de una definición estilística previa para designar la obra;
2. la comparación entre el ejemplo local –y subsidiario– y el modelo generador –y originario–;
3. la adjetivación del estilo elegido como manera de forzar su adaptación a la imagen estudiada.

* A pedido de la curadora, se incluye el presente texto de Marcelo E. Pacheco que, escrito en 1992, permaneció inédito hasta el presente.

¹ Cf. Córdova Iturburu, Cayetano: *La pintura argentina del siglo XX*, editorial Atlántida S.A., Buenos Aires, 1958, p. 71 y Pagano, José León: *El arte de los argentinos*, edición del autor, Buenos Aires, 1940, vol. 3, p. 204.

² Cf. Pellegrini, Aldo: *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Paidós, Buenos Aires, 1967, p. 27-28 y San Martín, María Laura: *Pintura Argentina contemporánea*, La Mandrágora, Buenos Aires, 1961, p. 79.

³ Cf. Pellegrini, Aldo: *Panorama de la...*, p. 27-28

Este método de análisis ha sido aplicado por la historiografía local no solo al caso de Pettoruti sino en general a la historia del arte argentino del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, y es lo que hemos denominado esquema o preconcepto de la homologación.⁴

El problema de esta construcción teórica es que encierra la producción local en una visión de autolimitación que elimina la especificidad del proceso propio. Evidentemente la aplicación de las categorías estilísticas ya definidas en Europa, especialmente desde París, significa la asimilación de nuestra historia del arte al gran esquema consagratorio de la cultura occidental.

Sin embargo, el problema no radica en establecer la pertenencia –por otro lado ya dada– a dicha geografía cultural sino la relación de ubicación que entonces se construye: la posición se define desde conceptos siempre relativos –Pettoruti es en función de Picasso–; la homogeneidad se asegura por la transferencia desde un centro modelo –Pettoruti estudia a los cubistas y a los futuristas europeos–; la diversidad se codifica en grados de calidad desde lo original metropolitano hasta la versión provincial periférica –Pettoruti es un cubista decorativo–.

No caben dudas acerca de las ventajas de utilizar términos ya elaborados y propuestos, así como de adoptar un esquema de análisis ya probado para ordenar y explicar el proceso de una historia del arte como la europea. Por otro lado, la dinámica cultural entre Buenos Aires y las principales ciudades de Europa es clara y constituye un eje de abordaje básico para entender el perfil propio adoptado por la Argentina, especialmente a partir de la generación del 80.

De hecho Pettoruti vivió 10 años estudiando, trabajando, pintando y exhibiendo en Italia, Alemania y Francia. Desde su llegada a Florencia (1913) se conectó con el futurismo y conoció el postimpresionismo francés; después vendrán el cubismo de la colección Walden y los viajes a Berlín (1922-23) con la muestra en Der Sturm, y finalmente la estadía en París (1924) donde frecuenta a Gris y a Severini y el marchand Léonce Rosenberg le ofrece un contrato.

Son años dedicados a asimilar un tono europeo sinónimo de modernidad occidental. La pintura etrusca, los mosaicos bizantinos, los maestros del 400 y el 500 italiano, Cézanne, Marinetti, Balla, Archipenko, Gris y Picasso, son algunos de los referentes que incorpora en su etapa de formación.

Frente a esta simple enumeración informativa se observa claramente la filiación del pintor con la tradición europea. Sin embargo, plantear la existencia de un preconcepto de homologación implica señalar cuál es el grado de asimilación –y limitación– que opera sobre nuestro propio discurso. Extrapolando la categoría estilística, la cronología asincrónica, el lenguaje formal, las variantes iconográficas e incluso la trama simbólica, estamos afirmando una visión extraña para estudiar y comprender lo propio.

Siempre en este proceso de trasplante queda un área ausente: el horizonte cultural que define nuestro propio ser diferentes. Se anula la idea misma de viaje oceánico –metáfora de una existencia alejada–; se suprime la noción –tan occidental e histórica– de Nuevo Mundo.

La construcción teórica resulta perversa en su ambivalencia estructural: somos diferentes y ajenos –de ahí la búsqueda de un anclaje en la línea histórica europea–, y después somos asimilables en condiciones igualitarias de comparación. Al llegar a Europa, Pettoruti es el joven artista argentino que va a estudiar a los países centrales. Al regresar a la Argentina, Pettoruti es el pintor que debe ser comparado –en una igualdad que asegura la “derrota”– con los trabajos de sus contemporáneos franceses, italianos o españoles. El juego es doble en su confrontación: hay que llegar a Europa porque somos periferia y hay que regresar para ser centro marginal.

Siempre se pierde especificidad, porque de antemano está decidida la relación entre el adentro y el afuera, entre lo superior y lo inferior. Hay diversidad en la historia, la economía, la geografía, la política y la sociedad, pero se amalgama el horizonte cultural, forzando la alienación.

En lugar de afirmarnos en lo diferente, apostamos a travestirnos.

Cristalizar la producción de Pettoruti en su “cubismo” de los años 20 y 30, y especialmente en sus “famosos” arlequines es aproximarlo al máximo a la imagen externa del cubismo sintético de Picasso.

⁴ Cf. Pacheco, Marcelo Eduardo: *Aproximación a la pintura argentina*, Buenos Aires, 1989, inédito (ensayo).

El antes y el después de los arlequines se convierten entonces en capítulos introductorios y de conclusión, de preparación y de cierre. Los primeros se acercan demasiado a una aventura europea que asegura el aura consagratória antes de exponer en Buenos Aires, y los segundos al exilio casi voluntario que le permite retomar, demasiado tarde, una carrera internacional. La utilización de términos como “futurismo” y “cubismo sintético” es necesaria para aproximarse a la obra de Pettoruti; sin embargo esta definición estilística no es abarcativa ni lo define acertadamente. Se trata de una reducción. Lo mismo ocurre en los casos paradigmáticos de Martín Malharro y Fernando Fader en relación al término “impresionismo” aplicado a sus óleos casi obsesivamente por la historiografía local.⁵

Establecidas la innegable conexión entre la historia del arte argentino y la historia del arte europeo, y la cercanía entre el código visual local y las imágenes creadas en Europa, lo importante es no omitir que se trata precisamente de una relación entre dos términos diferentes y que el resultado no debe ser ni la homologación ni la diversidad calificada.

Afirmándonos en esta posición podemos aplicar sin riesgo el nombre de “cubista” a Pettoruti porque simultáneamente podemos reconocer en su obra una variante de aquel modelo, una alternativa que se transforma en algo distinto no por la aplicación de adjetivos ornamentales sino por el estudio atento y desprejuiciado de sus imágenes. No se trata de una reducción visible sino de invertir los caminos de acceso evitando que el nombre –de existencia real previa– designe y cierre toda interpretación.

Al mismo tiempo, se intentan solucionar dos constantes de nuestra historiografía:

1. las áreas ausentes de investigación que dejan de lado la obra de todo artista que no encuentra un claro y ajustado referente en Europa, como es el caso de pintores aún poco estudiados como Augusto Schiavoni;

2. la separación que existe entre nuestra historia de las imágenes y la historia del arte escrita: al armar la estructura teórica las categorías actúan como fundadoras del discurso y las imágenes son agregadas posteriormente y obligadas a adaptarse a la palabra ya instalada.

Para evitar que la mirada del otro –aun a través de nuestros propios ojos– nos defina, es importante explorar especialmente los años de formación de nuestros artistas a fin de encontrar allí las claves propias que después abran el camino al estudio alternativo de sus producciones posteriores.

En el caso de Pettoruti, al observar sus obras desde 1914 se advierte una unidad particular que lo llevará precisamente a diferenciarse de sus contemporáneos europeos.

Podemos establecer básicamente tres grupos de obras que señalan tres vías simultáneas de trabajo:

1. *sus dibujos abstractos*, que estudian básicamente el problema de la dinámica espacial a través de la repetición de formas que se interpenetran, se juxtaponen y se transparentan. Se trata de movimientos repetidos sobre sí mismos y en expansión, que construyen la imagen en secuencias rítmicas sostenidas por la compleja relación pictórica establecida entre el espacio –polivalente y multidireccional–, la luz –en toda la escala de valores– y la forma –líneas madres circulares o en ángulos agudos;

2. *sus óleos abstractos con figuras o con cuerpos geométricos*, que trabajan la relación de espacio en formas netas que se definen por su tectonicidad y que buscan la ruptura del plano a través de superposiciones y transparencias, incorporando el color como elemento básico en la dinámica perceptiva. El hiperdinamismo múltiple de los dibujos se transforma ahora en estructuras que se afirman sobre y en el plano buscando el movimiento desde adelante hacia atrás –tensión perpendicular– o desde abajo hacia arriba –tensión vertical–. La constante sigue siendo la estructura indivisa espacio/luz/forma, pero con el agregado del color;

3. *sus collages con el tema de las naturalezas muertas* en las cuales la incorporación de papeles recortados agrega una dimensión de textura real a la imagen. Se trata de obras donde cada elemento está sólidamente dispuesto en una construcción arquitectónica que utiliza la superposición como estrategia básica. El espacio se bloquea en un fondo que retiene la visión y actúa como límite de cierre. La fuerte disposición vertical de los objetos se dinamiza con planos de luz oblicuos que barren la imagen multiplicando las pantallas espaciales. El pintor sigue trabajando básicamente con la estructura espacio/luz/forma pero con el estímulo adicional de los papeles pegados.

⁵ Cf. Pacheco, Marcelo Eduardo: *Malharro, Fader y Pettoruti según el criterio de homologación*, Buenos Aires, 1989, inédito, trabajo presentado en las Segundas Jornadas Rioplatenses de Arquitectura e Historiografía Artística, Auditorio Museo Banco de la Provincia de Buenos Aires, 30 y 31 de octubre y 1 de noviembre de 1989.

Observando el catálogo de la producción de Pettoruti puede advertirse claramente que durante los años 1914, 1915 y 1916, los tres tipos de obras se entrecruzan con títulos tan importantes como *Forze centrifughe* en sus varias versiones, *Dinamica spaziale*, *Movimento nello spazio*, *Dinámica del viento I y II*, *Espanzione-violenza*, *Luci nel paesaggio II*, *Armonia (circoli) disegno astratto I y II*; *Le ombre*, *Casas de pueblo*, *Costruzione antica*, *Formas estáticas*, *Luce elevazione*, *Vallombrosa*; *Mezzo-litro*, *Il grappolo di uva*, *Il sifone*, *Lacerba*, *Amame y no temas*, *La voce*.

Establecida la preocupación básica de trabajo espacio/luz-color/forma, veamos como actúan estos elementos para organizar la estructura plástica. El interés de Pettoruti por el espacio pictórico aparece como una obsesión determinante desde el inicio mismo de su carrera. Para él en general el espacio no será la estructura dada por un tramado geométrico previo a la forma, la luz y el color. La multiplicación de pantallas virtuales o reales lo llevará muchas veces a extender casi ilimitadamente el juego ficticio de la tercera dimensión, mediante transparencias y juegos tonales y lumínicos que abren ventanas permanentes dentro del campo plástico. En este sentido, sus trabajos posteriores a 1953 son paradigmáticos.

Sus arlequines músicos y sus mesas de taller en interiores pintadas entre 1923 y 1953 son, en cambio, representativas de una manera distinta. Los primeros se presentan o en espacios cerrados o en exteriores urbanos cercanos a lo metafísico; las mesas, especialmente de fines de los 30 y los 40, se encuentran en espacios abiertos por ventanas o en interiores cuyas paredes fugan ambiguamente en oblicuas alteradas por fuertes haces de luz sólida.

En el caso de los dibujos abstractos, el espacio actúa como un continuo abierto y multidireccional que se expande por la inmaterialidad y simultaneidad de las formas que son haces de luces y sombras.

Es evidente la cercanía con las propuestas futuristas. Especialmente con la idea de sensación dinámica planteada en el *Manifesto técnico* de 1910 y con los conceptos dados sobre la forma, el color y el espacio y las líneas-fuerza por Boccioni, Carrá y Severini en sus textos de 1913, compilados por *Lacerba* y publicados al año siguiente.

Por otro lado, es inevitable también establecer la relación con el pensamiento de Henri Bergson –uno de los filósofos más importantes para el futurismo italiano– y su tesis de la duración real y la intuición, de la anulación de la materia y de los esquemas espaciales, de la oposición entre tiempo verdadero y tiempo falsificado. El planteo bergsoniano de Boccioni de la luz y el movimiento destruyendo la materialidad de los cuerpos encuentra una variante personal en esta serie de dibujos de Pettoruti.

Entre 1912 y 1913 Boccioni, Balla y Russolo están trabajando en sus series de los *Dinamismos* –por ejemplo *Dinamismo de un foot-baller*, *Profundidades dinámicas*, *Dinamismo de un automóvil*, respectivamente– en busca de una resolución pictórica para las sensaciones de sucesión y de desmaterialización de los objetos en el fluir del tiempo real. Es el momento en que los tres pintores se acercan a la no-figuración por el camino sistemático de una abstracción aplicada en extremo que reduce la realidad a sus líneas-fuerza.

Es interesante ver cómo los trabajos de Pettoruti remiten directamente al diseño abstracto sin andamiaje figurativo previo. En su caso no se trata de una eliminación sistemática de la representación perceptiva del movimiento –cuya clave estaba en la sintaxis cubista incorporada por los italianos en 1912– para llegar a la categoría de duración en un tiempo no espacializado sino de la irrupción directa de ritmos centrífugos u ondulados donde las formas son haces de luz libres de la inercia de lo material.

En esta manera diferente que adopta la figuración abstracta del pintor argentino tenemos un elemento de especificidad que tiene que ver con su propia cultura visual y con el grado de exploración plástico en el que él se encuentra, que son características personales de un artista ajeno al proceso particular de la historia del futurismo italiano y de las vanguardias históricas europeas en general.

Pettoruti residiendo en Florencia desde 1913 está ubicado en uno de los centros de discusión más polémicos sobre la dinámica de la vida contemporánea y elabora una solución pictórica –a través de dibujos en carbonilla o en lápiz y no en pintura al óleo, por lo tanto lejos del color– en la que la extensión del espacio –ahora tiempo que dura– y la tensión visual –formas que se repiten sobre sí mismas o sobre un eje– son sus aportes básicos. Paralelo a estas experiencias –y esto es también algo específico de

un pintor que se inserta artificialmente en el proceso de la modernidad europea— aparecen sus trabajos abstractos o constructivos realizados al óleo. En ellos las formas ya no son haces de luz inmateriales sino firmes y estrictas estructuras primarias relacionadas con cuerpos —cubos, poliedros, pirámides— y figuras geométricas —rectángulos, cuadrados y campos irregulares—. Dentro de esta línea hay dos variantes: en algunos casos los cuerpos actúan con su fuerte volumetría como modelos transparentes que en su giro en el espacio exploran la sensación de profundidad; en otras obras las formas se convierten en planos opacos de colores intensos, con un espesor apenas sugerido por zonas de sombras oscuras, y que se estructuran en compactas construcciones que ocupan casi totalmente los límites reales del soporte. Este conjunto de óleos sirve en la labor de Pettoruti para afirmar, por un lado, su experiencia del color —siempre relacionada con el valor y el matiz—, y por otro para profundizar en él la valoración de lo constructivo, lo racional y lo geométrico.

Básicamente se trata de asimilar la idea de una síntesis forma-color donde la luz sigue presente en la transparencia de los poliedros o en la graduación sutil del valor de los colores. Esta presencia determinante de la relación del color y la luz es una de las notas específicas del cubismo que elabora Pettoruti a partir de 1917 a través de su serie de jardines y paisajes, y especialmente desde obras como *Penserosa* de 1920. El pintor trabaja fragmentando la realidad —naturaleza, objetos y figuras— en cortes netos que son planos de color o de luz que se suman como las partes de un vitral. No hay proceso de reestructuración de los modelos, que no han sido desarticulados, sino transposición de sus formas a un tramado geométrico construido con piezas hechas de color y de luz. Esto es lo que otorga a sus imágenes sensualidad en un lenguaje tan severo.

Evidentemente esta línea de exploración de sus óleos entre 1914 y 1916 está directamente relacionada con el estudio que realiza el pintor sobre los mapas cromáticos de Simone Martini y Fra Angélico, sobre las estructuras compositivas de Giotto, Masaccio y Miguel Ángel, sobre las combinaciones tonales de los artistas venecianos del 500 y sobre la síntesis geométrica de las placas pintadas etruscas.

No debemos olvidar tampoco que desde 1913 Pettoruti se dedica a estudiar las técnicas del mosaico y el vitral, y que durante 1914 viajará a Siena, Pisa, Rávena, Venecia, Verona y Padua. Esta experiencia del oficio del mosaico y del vitral es fundamental, primero en su relación con el tema de la luz —en lo artificial de los fondos dorados de los mosaicos y en lo real de la luz-color de las vidrierías—, y segundo por el ejercicio de lo decorativo como sinónimo de amplios ritmos lineales dibujados por contornos netos que encierran las figuras y los planos cromáticos abstractos que las llenan.

El grupo de los collages realizados en los mismos años presenta una tercera variante de imagen e iconografía.

Por un lado el tema se concentra en los objetos cotidianos de una mesa de taller —una constante aunque con variantes de lenguaje de toda la producción del artista hasta los años cincuenta—. Estamos ante un típico modelo iconográfico cubista, lo que Alfred Barr llamó la iconografía cotidiana del *atelier*. El recuerdo de las naturalezas muertas de Cézanne está también presente.⁶

La técnica del collage nos remite directamente a Picasso y a Braque, de la misma manera que la estructura plástica encuentra una clara filiación con las experiencias del cubismo sintético posterior a 1912. Evidentemente es importante tener en cuenta que los futuristas italianos con los que Pettoruti convive entonces son aquellos que ya han visitado París en 1912 y que mantienen contacto con el grupo de Montparnasse a través de Gino Severini, que vive en la capital francesa. Incluso en su revista *Lacerba* son frecuentes los artículos firmados por Soffici que tratan el tema del cubismo.

En estos collages el espacio elaborado por el artista argentino es básicamente el resultado natural y austero de superposiciones de pantallas en una secuencia rítmica que va desde el primero hasta el último plano. Los objetos se convierten en figuras planas y opacas de color o en cuerpos volumétricos transparentes —el caso típico y emblemático de las copas, otro *leit motiv* hasta 1950—. A la construcción entre bambalinas sucesivas se agregan las variantes de texturas obtenidas por el collage real y por el imitado pictóricamente, y el juego de los haces o los planos irregulares de luz que crean una dinámica adicional en el movimiento de la estructura del cuadro.

⁶ Pettoruti conocía la obra del pintor francés a través de reproducciones blanco y negro publicadas en *Lacerba* a fines de 1913.

Esta utilización del collage desaparecerá de su obra a partir ya de 1918, cuando Pettoruti opte por crear la ilusión de lo táctil con medios exclusivamente pictóricos.

Tenemos hasta ahora tres maneras diferentes que se complementan y que son variantes de una única línea pictórica ya definida: una pintura que resulta del rigor constructivo de la unidad espacio-color/luz-forma.

Líneas-fuerza hechas de luz como elementos estructurales que prescinden de lo figurativo; construcciones geométricas transparentes u opacas que trabajan respectivamente en la tridimensionalidad o en la bidimensionalidad; objetos cotidianos articulados en una geometría sintética y dispuestos en pantallas superpuestas.

Se trata de la síntesis realizada por un joven de 20 años que después de exponer en la Argentina caricaturas y paisajes cordobeses, se encuentra simultáneamente con las novedades del cubismo y el futurismo, las experiencias postimpresionistas, las lecciones del Renacimiento, el arte bizantino y la pintura etrusca.

Esta etapa fundamental en la carrera de Pettoruti, entre 1914 y 1916, culmina con su primera exposición individual en Italia en la Galería Gonelli de Florencia.

La dinámica que se establece entre los tres conjuntos de obras señalados será el punto de partida para las experiencias entre 1917 y 1920.

Retratos, interiores y paisajes se suceden en tanteos y variedad de lenguajes que concluyen en una trilogía clave que es ya la definición de una nueva etapa a desarrollar durante las próximas décadas: *El flautista ciego*, *Pensierosa*, ambos óleos, y *La casa del poeta*, tinta, los tres trabajos de 1920.

Después de encontrar su propio camino con las obras realizadas durante sus tres primeros años de estadía en Florencia, Roma y Milán, Pettoruti comienza una búsqueda más intensa y variada que termina con un nuevo momento de definición en 1920. Sin embargo ya está dada la línea a seguir y están planteados los temas formales a trabajar. No hay una ubicación estilística sino una problemática para investigar y un lenguaje que se está construyendo.

También la crítica y la historia del arte van construyendo su lenguaje para descifrar las convulsiones vitales y plásticas de Pettoruti. Sin embargo muchas veces partimos de una relación básica preestablecida: el que mira –siempre externo y ajeno– construye y define; lo que es mirado debe revelarse sin sobresaltos.

¿Por qué en lugar de pensar a Pettoruti desde el cubismo francés no lo hacemos desde sus aportes a la vanguardia modernista? Lo mismo ocurre con las obras “cubistas” del mexicano Diego Rivera y con el vibracionismo del uruguayo Rafael Barradas.

La estrategia se funda –se confunde– en un código de asimilación: la historia del arte occidental ya escrita e instaurada como modelo ideológico traslada su clave sobre otras manifestaciones artísticas, las ordena y las estructura.

Existen por lo tanto cadenas conceptuales previas que definen cada término: así la palabra no revela nada diferente sino que designa una variante de lo ya conocido.

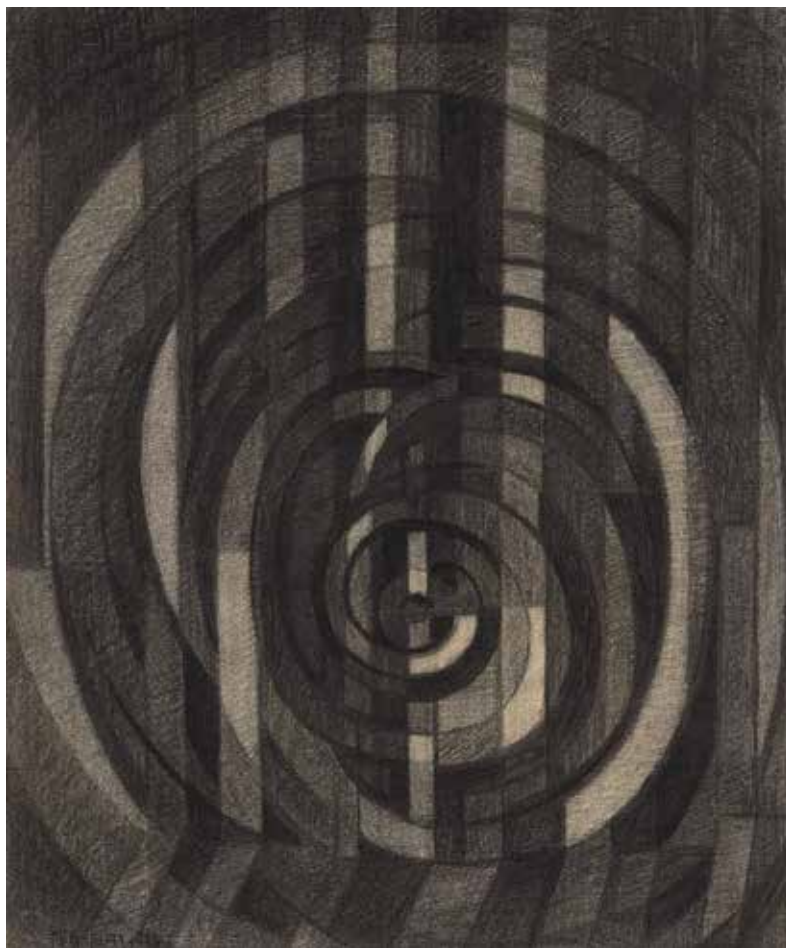
Buenos Aires, noviembre de 1992



OBRAS



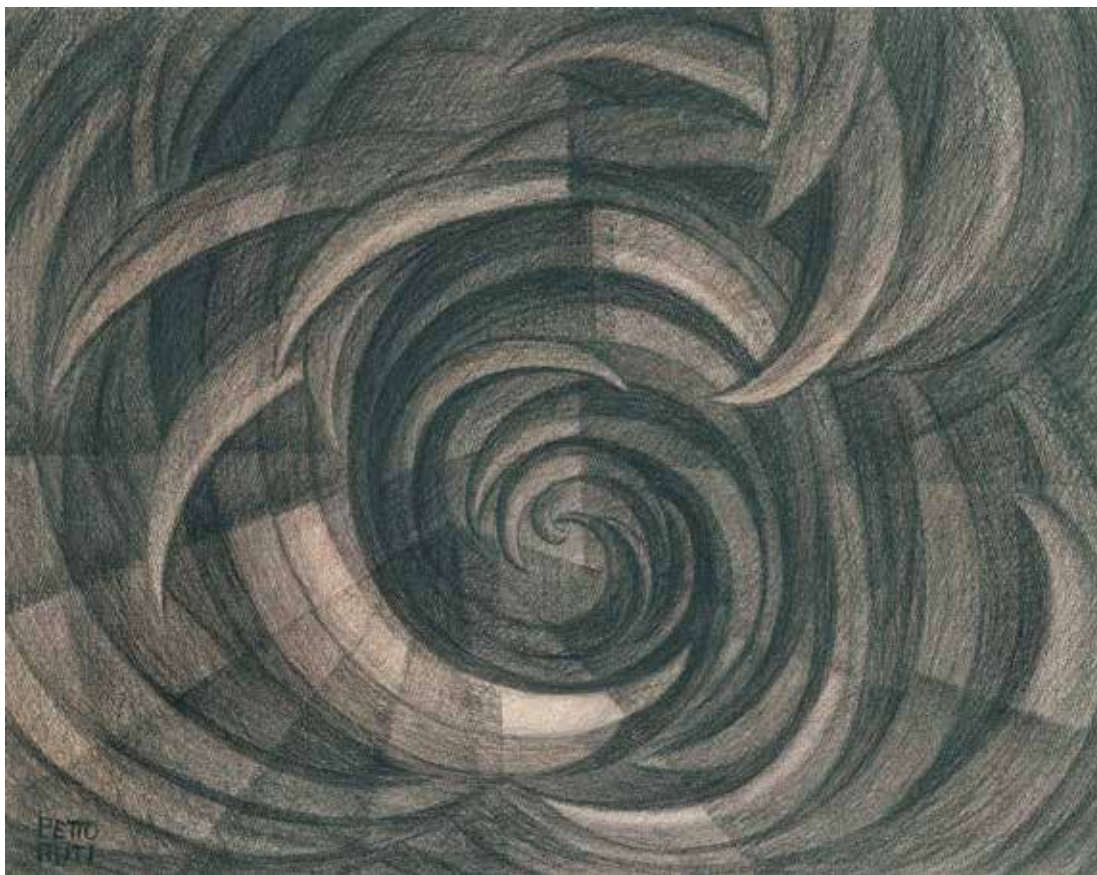
Armonia-movimento-spazio (disegno astratto), 1914
Cat. 1



Forze centripete, 1914
Cat. 2



Dinámica del viento II, 1916
Cat. 6



Espanzione-violenza, 1915
Cat. 5



Città-paese, 1914
Cat. 3



Casas de pueblo, 1916
Cat. 10
[Obra no expuesta]



Naturaleza muerta o Pera, botella y taza, 1916
Cat. 9



Le ombre, 1915
Cat. 4



Lumière-elan, 1916
Cat. 37



Vallombrosa, 1916
Cat. 8



Vallombrosa, 1916
Cat. 7



Bambina nel giardino, 1917
Cat. 13



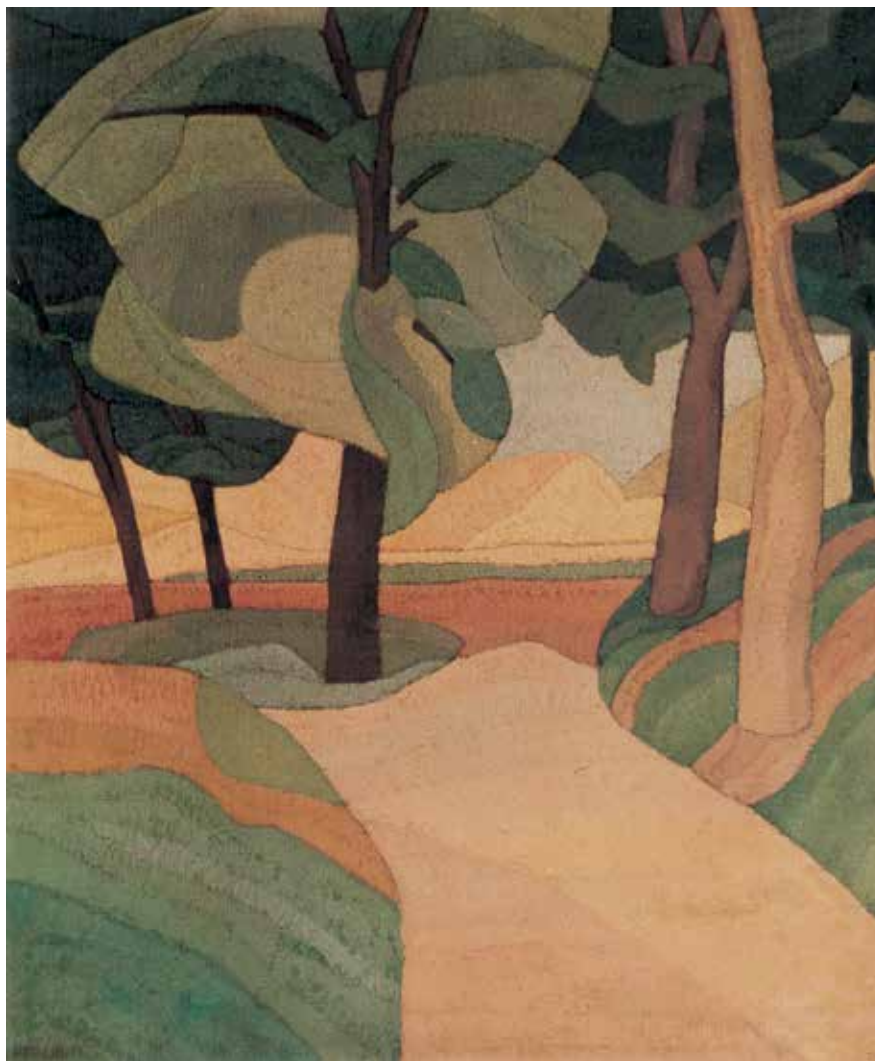
La inglesa o La rubia, 1917
Cat. 14



La señorita del sombrero verde II, 1919
Cat. 20



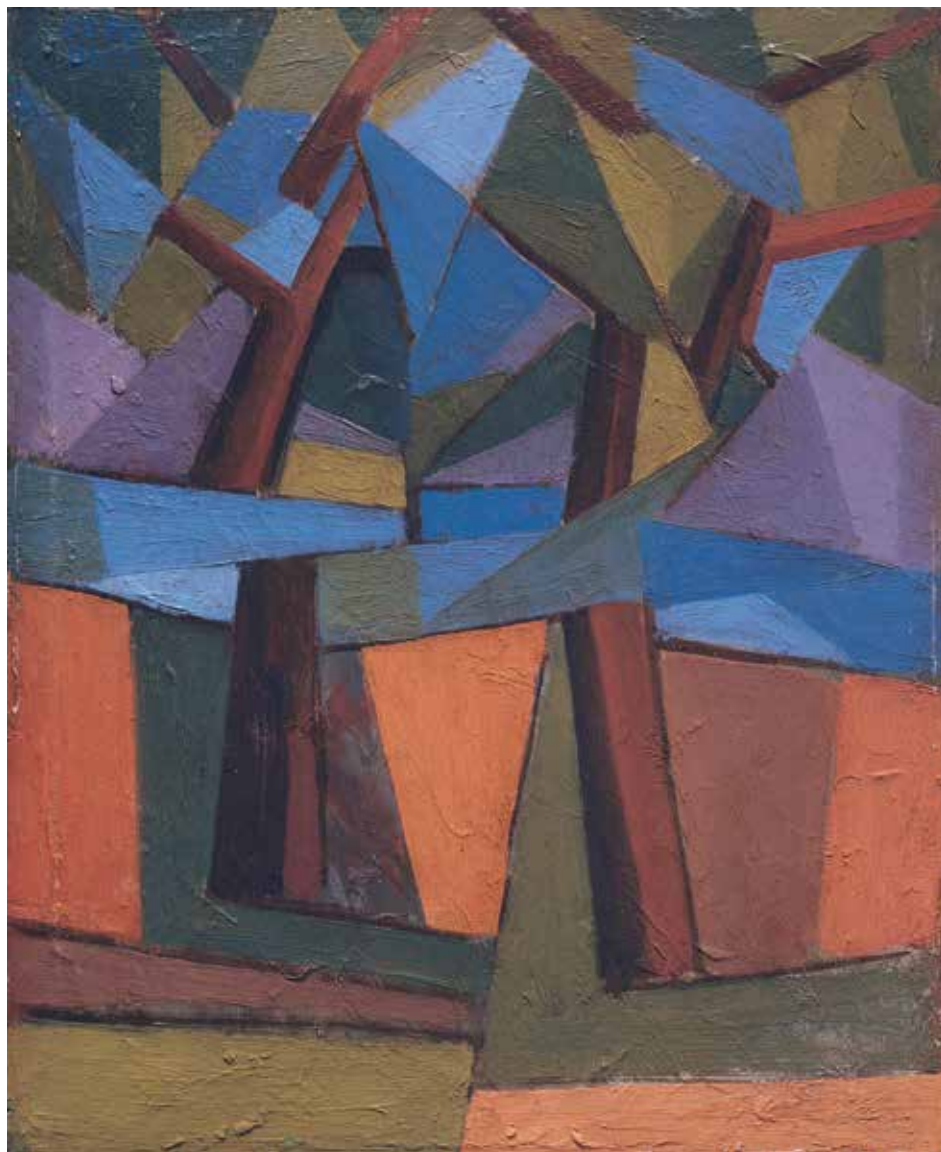
Angolo d'un giardino o El jardín, 1917
Cat. 12



Paisaje o Paesaggio con Alberi, 1917
Cat. 16



Vecchia strada romana, 1916
Cat. 11



El lago II, 1917
Cat. 15



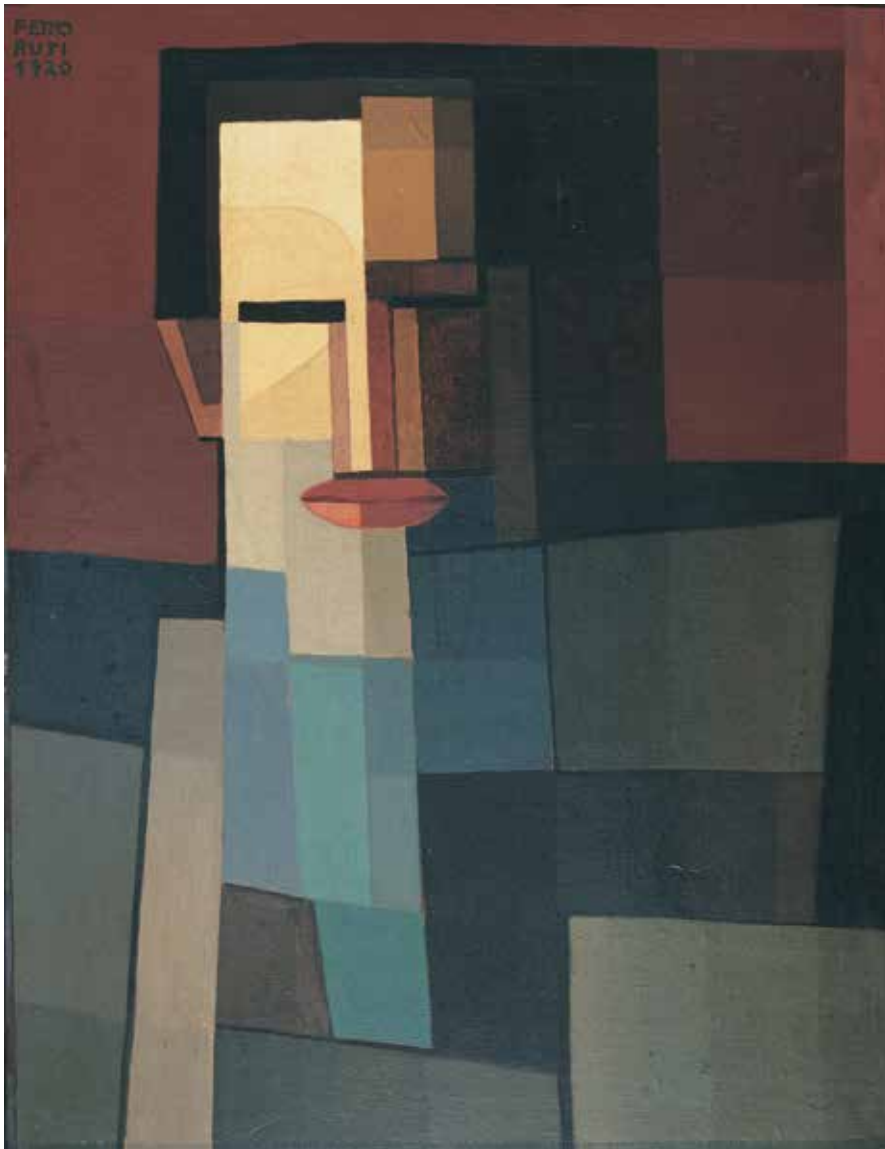
Mosaico, 1917
Cat. 18



Mosaico, 1917
Cat. 17



Estudio para mosaico, 1918
Cat. 19



El pintor Xul Solar, 1920
Cat. 21



El poeta Alberto Hidalgo, 1925
Cat. 24



El hombre de la flor amarilla II, 1932
Cat. 27



Sombra en la ventana, 1924
Cat. 23



La casa del poeta IV, 1935
Cat. 31



La casa del poeta, 1920
Cat. 22



Mi florero I, 1943
Cat. 35



Copa llena, 1928
Cat. 25



Dos vidrios, 1934
Cat. 30



Copa sobre la mesa, 1930
Cat. 26



Orgía II, 1934
Cat. 28



Tres cigarrillos, 1934
Cat. 29



El lápiz del maestro, 1936
Cat. 32



Copa llena, 1939
Cat. 34



Copa armónica II, 1937
Cat. 33



La gran copa, 1949
Cat. 36



CRONOLOGÍA BIBLIOGRAFÍA SUMARIA LISTA DE OBRAS

PATRICIA M. ARTUNDO

CRONOLOGÍA*

1892

Hijo de padres italianos, Emilio Pettoruti nace el 1º de octubre en La Plata; José Casaburi, su abuelo materno, lo inicia en edad temprana en la pintura.

1909-1910

En 1909 ingresa en la Academia Provincial de Bellas Artes, donde la enseñanza se basa en la copia de estampas pero incluye también la copia directa del natural. Al año siguiente probablemente abandona sus estudios y los prosigue de manera independiente. Se inscribe como oyente en el Curso de Perspectiva en la Escuela de Dibujo anexada al Museo de Ciencias Naturales. Abre un Taller Libre donde enseña dibujo.

1911-1912

Inaugura una exposición en la que presenta un conjunto de caricaturas. Durante el otoño del año siguiente, viaja a Córdoba y realiza paisajes y algunas cabezas de los lugareños, que luego expone en *Un mes en Córdoba*. La muestra tiene una buena repercusión de prensa y el diputado Rodolfo Sarraut se interesa por él y le gestiona una beca provincial.

1913

Es director artístico de *Rayos de Sol*, revista que aparece entre abril y julio. Presenta una de sus pinturas con destino al Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA), y es rechazada.

Con la beca otorgada por el gobierno provincial para proseguir sus estudios en Florencia, se embarca rumbo a Italia y en septiembre llega al puerto de Génova.

Se instala en Florencia y allí se encuentra con varios artistas argentinos de su generación.

Asiste al Reggione Istituto delle Belle Arti, donde frecuenta también el curso de grabado, pero disconforme con el método de enseñanza lo abandona. Concorre a las sesiones de desnudo de la Accademia Internazionale y completa un curso de Composición Ornamental. Frecuenta un taller de fabricación de mosaicos; y otro, para interiorizarse en la técnica del fresco. A ese aprendizaje sumará el de las técnicas del vitraux, la elaboración de colores y el dorado..

En la Librería Gonnelli, descubre la revista *Lacerba* editada por Giovanni Papini y Ardengo Soffici. El 30 de noviembre se inaugura la Esposizione Futurista Lacerba. Allí se incluyen cuatro estudios abstractos de Balla y pinturas de Boccioni, Carrà, Russolo y obras de Soffici. Tiene lugar su encuentro con Filippo T. Marinetti y los futuristas, y también con los vanguardistas florentinos: Achille Lega, Ottone Rosai, Tullio Garbari, Papini, Soffici y Palazzeschi. Inicia su amistad con Alberto Sartoris.

1914

En mayo viaja a Ravenna y Venecia con el objeto de estudiar sus mosaicos y visitar la Isla de Murano. Se integra a la vida artística florentina y comienza a participar de los salones de arte local.

* Esta cronología es una versión abreviada de la publicada en Edward Sullivan y Nelly Perazzo, *Pettoruti (1892-1971)*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, La Marca Editora, 2004, p. 215-252.

Además de varios cartones para mosaicos, realiza *Primavera*; y al año siguiente, *Meditazione*. En la búsqueda de efectos cromático-luminícos que dependan del movimiento del espectador, introduce innovaciones en la concepción tradicional de la técnica musiva.

Trabaja en sus primeros collages: *Il grappolo de uva*, *Áname y no temas!*, *Mezzo litro* y *Città-paese*.

Realiza sus primeras obras abstractas: *Force centripete*, *Espansione dinamica*, *Movimento nello spazio*.

En Buenos Aires, presenta el cartón para el mosaico *Primavera*, en la Sección de Artes Decorativas del IV Salón Nacional de Bellas Artes. En diciembre participa de la Prima Esposizione Invernale Toscana, a la que envía cuatro obras; dos de ellas tituladas *Armonia (Circoli)* (*disegno astratto*).

En agosto estalla la I Guerra Mundial.

1915

A fines de agosto realiza un viaje al sur de Italia: Perusa y Asís, Nápoles, Pompeya. Luego se dirige a Roma, donde permanece hasta octubre. Se encuentra con Giacomo Balla, inicia su amistad con Anton Giulio Bragaglia y conoce a Pannaggi, Bandinelli y Paladini, a Enrico Prampolini y Vittorio Orazzi.

1916

En Florencia se encuentra con Alejandro Xul Solar e comienza su relación con él.

En julio inaugura su primera muestra individual en la Galleria Gonnelli, con treinta y cinco obras, entre las cuales nueve son dibujos fechados entre 1914 y 1916; quince pinturas (témperas y óleos). Y un estudio de retrato de Xul Solar: *Luce-Elevazione*; dos estudios inspirados en el arte etrusco: *Costruzione antica* y *Forme statique*; un paisaje de San Gimignano; dos de Vallombrosa: *Foresta* y *Paesaggio verde*, y otro de la serie *Luci nel paesaggio*. Presenta también *Meditazione* y ocho cartones para mosaicos.

Envía un temple abstracto titulado *Armonías* a la Sección de Artes Decorativas del SNBA, única sección en la que semejante “audacia” puede pasar inadvertida.

Se traslada a Roma, intima con Giorgio de Chirico, Balla, Vassari, Prampolini y Orazzi. Frecuenta a Mario Broglio, futuro editor de *Valori Plastici*.

1917

A fines de mayo se traslada a Florencia, donde permanece durante un mes. Parte a Milán adonde llega en agosto; y poco después arriba Xul Solar, quien permanece allí dos meses.

Raffaello Giolli lo contacta con la Famiglia Artistica: Mario Sironi, Achille Funi, Arturo Tosi, Adolfo Wildt, Aldo Carpi. Inicia su amistad con Piero Marussig. Se frecuenta con Carrà y con Medardo Rosso.

Es aceptado en el VII Salón Nacional con *Danza de las flores* (cartón para mosaico) y con *Meditazione*.

1918

Ingresa como *socio-pittore* a la Famiglia Artistica. Participa de dos exposiciones organizadas por la Famiglia y de la Secessione de Roma; también de una exposición colectiva organizada por Bragaglia en su Casa d'Arte, donde presenta *L'Istitutrice*.

Ilustra libros, hace afiches y comienza a colaborar en las revistas *Satana*, *Il Mondo* e *Il Giornalino della Domenica*; e inicia sus trabajos para las vidrieras de la Casa de Modas Palmer. Palanti le solicita proyectos de vitrales. Colabora en un teatro de marionetas y realiza trajes y escenografías para el Teatro Esperimentale de Bragaglia en Roma y para un ballet presentado en un Teatro de Variedades de Milán. Pinta *La gruta azul de Capri*.

En noviembre se firma el armisticio que pone fin a la guerra.

1919

En junio inaugura su muestra individual en el Lyceum, donde presenta algunas de sus últimas obras: *Alrededores de Milán* y *La del abanico verde*. Este año participa, además, de varias exposiciones colectivas en Milán, Bolonia, Brescia y Roma.

1920

En marzo Margherita Sarfatti abre con un discurso la primera exposición de la Galleria Arte de Milán de la que participan Funi, Carpi, Carrà, Arturo Martini, Bucci, Dudreville, Pettoruti, Piatti, Penagisi, Russolo y Sironi. A partir de entonces y durante los dos años siguientes, Sarfatti trabajará apoyando el trabajo de estos artistas, algunos de los cuales se reunirán en 1922 y pasarán a integrar el grupo Sette pittore del Novecento.

Participa de la XIIª Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia con *Viottolo (Camino en el jardín)*.

En octubre tiene lugar en la Famiglia Artistica la *Mostra dei refuitati di Brera*, donde Pettoruti presenta *Uomo allo specchio* y *Ritratto di Piero Marussig*.

1921

En abril la Famiglia Artistica organiza la *Mostra dei Pittori Emilio Pettoruti, Renato Marzola, Ugo Piatti*. Participa de la Esposizione Nazionale della Città di Roma. Conoce a José Carlos Mariátegui en esa ciudad.

Se traslada a Munich, donde desde octubre se encuentra Xul Solar. Inicia su amistad con Alberto Da Veiga Guignard. En la Librería y Galería Hans Goltz, asiste a una exposición de Paul Klee. A fin de año viaja a Viena, visita Munich, Dresde y Hamburgo.

Envía obras al SNBA, donde es rechazado; en Buenos Aires desde *Acción de Arte*, Ramón Gómez Cornet denuncia la arbitrariedad del jurado.

1922

En marzo expone en Roma en la Casa d'Arte de Bragaglia, donde presenta óleos, témperas, dibujos, aguafuertes y xilografías. Regresa a Milán.

Visita la XIIIª Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Allí, el envío oficial argentino es visto por Pettoruti como un "mamarracho".

1923

Con la nota que le dedica el semanario *Atlántida* de Buenos Aires en febrero, Pettoruti inicia una "campaña" de difusión de su obra que tendrá repercusión en distintos medios periodísticos porteños.

La exposición de Pettoruti en la galería berlinesa Der Sturm, de Herwarth Walden, se inaugura en mayo. La Editora Internacional publica *Pettoruti: Futurismo, Cubismo, Expresionismo, Sintetismo, Dadaísmo* de Alberto M. Candioti.

En Berlín, el artista conoce e inicia su amistad con Archipenko.

1924

A comienzos de año llega a París, donde conoce a Mateo Hernández, Celso Lagar y Manuel Ángeles Ortiz, a Zadkine y Juan Gris. Se encuentra con el Vizconde Lascano Tegui y con Raúl Monsegur. Conoce a Alberto Prebisch y a Alfredo Bigatti.

Visita la exposición de Picasso y probablemente asiste en la Sorbona, a la conferencia de Marinetti *Il Futurismo mundial*. El italiano lo presenta a Léonce Rosenberg, quien le ofrece ser su marchand y organizarle una exposición, propuesta que quedará pendiente hasta su regreso a Europa, previsto para seis meses después.

Participa de la Exposition d'Art Américain-Latin en el Musée Galliéra; y a fines de junio se dirige a Milán y luego a Hamburgo. Allí se embarca con Xul rumbo a Buenos Aires, adonde arriban el 23 de julio.

Se une al grupo que edita *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* (1924-1927). Inicia su amistad con el crítico Atalaya y frecuenta a Riganelli y Sibellino.

Inaugura su exposición individual en la Galería Witcomb. Allí ocupa tres salas con ochenta y seis obras: desde el mosaico *Meditación* a *El flautista ciego*, pasando por *La gruta azul de Capri* y otras pinturas asociadas a la abstracción. Un extenso prólogo de Prebisch da cuenta de las aspiraciones del arte nuevo. La conferencia de Pablo Rojas Paz, la edición del folleto ilustrado con el texto de Güiraldes, y el artículo de Xul referido a su amigo publicado en *Martín Fierro*, apoyan su ofensiva vanguardista. El impacto de la exposición queda atestiguado por las notas aparecidas en *La Fronda*, *La Unión*, *Crítica*, *La Época*, *La Acción*, *La Protesta*, *El Hogar*, *Atlántida* y *El Buenos Aires y El Argentino* de La Plata. “Futurismo” y “cubismo” son las filiaciones utilizadas con más frecuencia para referirse a su pintura.

Ernesto de la Cárcova propone la compra de *Penserosa* para el MNBA, adquisición que es rechazada por su director.

Casi al mismo tiempo, inaugura otra exposición individual en las salas de *La Prensa* en La Plata; en septiembre participa del Salón Nacional y en noviembre presenta cuarenta y siete obras en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional de La Plata.

A fines de año participa de la Primera Exposición Comunal de Artes Industriales, donde presenta sus proyectos para vitrales y mosaicos; por estos últimos obtiene un Primer Premio.

1925

En junio es invitado al Salón Universitario Anual organizado por la Universidad Nacional de La Plata, que se inaugurará en diciembre en esa ciudad, y que durante el año siguiente será presentado en Madrid, París, Venecia y Roma.

En octubre hace una exposición individual en Amigos del Arte, donde presenta paisajes realizados entre 1917 y 1920: *Encina solitaria*, *Crepúsculo*, *El lago*, *Día gris*.

Pinta *Retrato de Carolita*, *Retrato de mi madre* y su *Autorretrato*, en los que la observación cuidadosa del modelo y la claridad en la lectura propuesta lo aproximan a las búsquedas del Novecento Italiano.

Es miembro fundador de la Asociación Artística Platense y de la Sociedad de Artistas Argentinos.

1926

A través de Luis E. Soto y Pedro J. Vignale inicia su amistad con el brasileño Mário de Andrade.

A comienzos de julio Marinetti llega a Buenos Aires, proveniente del Brasil. Su figura aparece asociada estrechamente a la de Pettoruti y al periódico *Martín Fierro*. Los cuestionamientos más importantes que se le hacen, se deben a su alineación al fascismo italiano. En las salas de Amigos del Arte se organiza en su homenaje la Exposición de Pintores Modernos en la que participan Norah Borges, Xul Solar y Piero Illari, además de Pettoruti; también es acompañada con los proyectos arquitectónicos de Vautier y Prebisch.

El 9 de agosto inaugura una muestra individual en el Salón Fasce de Córdoba. Por decreto del Poder Ejecutivo de la Provincia se adquiere en la suma de \$ 1.000 el óleo *Los Bailarines*.

En octubre expone en Amigos del Arte un conjunto de setenta acuarelas, paisajes y figurines. Poco después inaugura en La Plata otra exposición, con paisajes realizados durante su estancia en Milán. En un claro contrapunto, inaugura otra muestra al día siguiente en el Centro Literario Israelita y Biblioteca Max Nordau. Allí exhibe obras como *El flautista ciego* y el *Retrato de Xul Solar*.

Sigue con la idea de regresar a Europa y gestiona una beca ante el Gobierno de la Provincia para continuar sus estudios allí, pero finalmente no le es concedida.

1927

El diario *Crítica* le solicita su colaboración, encargándole dos artículos por mes de tema libre para el suplemento *Crítica Magazine*: Marussig, Prampolini, Giacometti, Depero, Malherba, Casorati, Lega y Severini son algunos de los artistas revisados.

Expone individualmente en El Círculo de Rosario y dos de sus obras son adquiridas para el Museo de Bellas Artes rosarino: *Calle de Milán* y *El pintor Xul Solar*.

En octubre participa de la Exposición FERIA 6 en el Boliche de Arte que dirige Estarico junto a Ballester Peña, Gómez Cornet, Del Prete, González Roberts, Sibellino, Forner, Tapia, Guttero, Giambiagi, Pissarro y Xul Solar.

1928

En junio se embarca rumbo a Río de Janeiro para realizar allí una exposición. Visita São Paulo y Mário de Andrade se ocupa de él desde las páginas del *Diário Nacional*. Por problemas con la Aduana, finalmente se decide a no exponer y regresa a Buenos Aires.

Participa del V Salón Anual de Santa Fe, en el que están también presentes Basaldúa, Forner, Guttero, Pissarro, Del Prete, Domínguez Neira, Basaldúa y Schiavoni.

1929

A comienzos de febrero regresa a Río de Janeiro e inmediatamente se dirige a São Paulo. Lleva las correspondencias del diario *La Prensa*, *Crítica*, *La Época*, *Nosotros* y *El Argentino*. Inicia sus colaboraciones con *Movimiento Brasileiro* y frecuenta a Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade y Osvaldo Goeldi.

Participa del Nuevo Salón, organizado por Guttero en Amigos del Arte y que es presentado luego en Rosario y La Plata; en los años siguientes expondrá en las sucesivas ediciones de este Salón. Una de sus obras integra la colección de Atilio Larco.

1930

En enero regresa a la Argentina. Se reintegra rápidamente a la vida artística local y expone individualmente en la Galería Müller. En La Plata organiza una exposición de Alberto Da Veiga Guignard y Paulo Rossi Osir.

Tiene lugar la exposición *Novecento Italiano*, presentada por Sarfatti en Amigos del Arte y en cuya organización Pettoruti tiene activa participación.

El 6 de septiembre tiene lugar la revolución que interrumpe el segundo mandato constitucional de Hipólito Irigoyen y lleva al poder al general José Félix Uriburu.

El 27 de noviembre es nombrado director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Su programa de trabajo para lo que denomina “museo de arte americano”, es dado a conocer en diversos medios de Buenos Aires y del interior del país.

1931

Aparece el primer número de *Crónica de Arte* con el nombre de “Publicación del Museo Provincial de Bellas Artes”, dirigida por Pettoruti. Como director del Museo, presenta la I Exposición de Arte Argentino Contemporáneo en el Teatro Municipal de San Nicolás.

A pedido de Delia del Carril da clases para un grupo reducido en un taller de la calle Charcas. Atalaya le dedica una extensa nota en *Alfar* de Montevideo, donde se ocupa de su actividad docente.

Invitado por Bernardo Canal Feijóo, el 9 de octubre inaugura su muestra en La Brasa de Santiago del Estero, en la que expone obras del período 1920-1930.

1932

En enero es dejado cesante en su cargo de director del Museo pero un movimiento a su favor de prensa y de intelectuales, escritores y artistas logra movilizar a la opinión pública, aunque las voces disonantes también se hacen oír. En febrero, Uriburu entrega el poder a Agustín P. Justo y en marzo Pettoruti es reincorporado en el puesto, donde se mantendrá hasta 1947.

Este año dirige la Agrupación de Artistas Signo, que en mayo organiza su primera exposición; allí participan, además del pintor, Gómez Cornet, Larrañaga, Spilimbergo y Musso.

Tiene lugar la reapertura del Museo Provincial, en el local del Pasaje Dardo Rocha. La Comisión Provincial de Bellas Artes organiza el Salón de Arte del Cincuentenario, y decide no otorgar premios pero sí efectuar un mayor número de adquisiciones para incrementar el patrimonio del Museo.

1933

En marzo aparece el primer número de *Signo*, dirigida por Estarico; la dirección de la Agrupación que funciona en el Hotel Castelar pasa a manos del crítico.

Llega a Buenos Aires David Alfaro Siqueiros, quien expone en Amigos del Arte, muestra que es programada junto con tres conferencias. La última, dadas las fuertes críticas de algunos sectores reaccionarios, es suspendida y finalmente se realiza en Signo. Juan Del Prete expone en las mismas salas sus obras no figurativas realizadas en París.

Junto con Ernesto Riccio organiza la *Mostra de Pittura Argentina* que es presentada en Roma, Milán y Génova, donde participan treinta y dos artistas.

Pinta dos versiones de *Copa gris* y *Copa verde* y realiza varios bocetos sobre los que trabajará durante los años siguientes.

1934

Conoce a María Rosa González, fotógrafa y crítica chilena con quien se casará en 1941.

Participa del Salón de pintores Modernos en Amigos del Arte y del XXIV Salón Nacional. La Comisión Organizadora del Homenaje a Pettoruti dona al MNBA su *Arlequin* (1928), que ingresa al patrimonio del museo al año siguiente.

1935

En mayo participa del Salón de Pintores Modernos, adonde envía *El cantor*, *La copa* y *Composición*, y del Tercer Salón de Arte de la Plata.

En Amigos del Arte tiene lugar la Exposición retrospectiva *7 pintores argentinos* (Badi, Basaldúa, Berni, Butler, Gómez Cornet, Pettoruti y Spilimbergo). Pinta su óleo *Caminantes*, que a su juicio marca el inicio de una nueva etapa en su arte.

1936

Realiza una muestra individual en el Salón de Actos Culturales de *El Argentino*. En noviembre inaugura una exposición en la Asociación Cultural de Bahía Blanca y dicta la conferencia “El actual momento de nuestra plástica”. Allí selecciona obras del período 1917-1934.

Inaugura una muestra en Nordiska con el objeto de mostrar *Caminantes*, exposición que acompaña con diecinueve telas.

En diciembre, en la Galería Moody tiene lugar la *Primera exposición de dibujos y grabados abstractos*, organizada por Pedro Blake y Attilio Rossi; además de Lucio Fontana y Juan Bay, están representados D’Errico, Melotti, Radice, Reggiani, Soldati y Veronesi. Pettoruti le dedica un artículo con el título “Arte abstracto”.

1937

A sus horas de profesor en la Escuela Industrial, agrega otras en la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de la Nación, en la cátedra de Historia del Arte.

Pinta *El improvisador* –que presenta en el Salón Nacional ese año–, *Última serenata*, *Marú*, más dos versiones de *Coparmónica* y dos de *Mantel a cuadros*.

Inicia su amistad con Julio E. Payró.

1938

La revista *Forma* publica “Arte Nuevo”, conferencia en la que se manifiesta en contra de la anécdota literaria en la pintura y polemiza con Antonio Berni y el “nuevo realismo”.

Se presenta en el Segundo Salón de Arte de Buenos Aires que tiene lugar en La Plata; y en agosto participa de la Primera Exposición de Pintura y Grabado organizada por la Escuela Industrial de la Nación y que reúne a los profesores de la Escuela.

En el Museo Municipal de Bellas Artes se presenta la exposición *Tres expresiones de la pintura contemporánea*, que reúne obras de Badi, Spilimbergo y Pettoruti. El Concejo Deliberante adquiere para el Museo *La señorita del abanico verde* y *Carolita*. Presenta *Última serenata* en el XXVIII SNBA.

1939

Es invitado por el Círculo de Bellas Artes de Montevideo y expone una selección de treinta y seis óleos y dibujos que cubren el período 1917-1938.

Inicia su amistad con Jorge Romero Brest y participa de la muestra organizada por el crítico *Desde Malharro hasta nuestros días*. En el XXIX SNBA presenta *Coparmónica*.

Es seleccionado para el envío argentino a la *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*.

Ernesto Riccio, en su carácter de director de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Plata, lo invita a crear y a hacerse cargo de la cátedra de Composición Abstracta, que finalmente quedará en manos de otro profesor, aunque desvirtuada en sus principios.

Este año realiza los primeros bocetos de los “soles”, sobre los que trabajará a partir del año siguiente.

Tiene lugar la *Exposición de arte moderno francés* que incluye *Los tres músicos* de Picasso; y viene acompañada por René Huyghe, quien dictará una serie de conferencias.

1940

Viaja a Montevideo, donde inicia su amistad con Luis E. Pombo. Joaquín Torres-García le dedica un extenso artículo en el que lo destaca como el primero en introducir en Sudamérica la nueva plástica.

Amigos del Arte presenta la exposición retrospectiva de sus obras: cuarenta y una obras que cubren el período 1917-1938. De ella se ocupan Romero Brest, Julio E. Payró y Julio Rinaldini; quienes solicitan a Antonio Santamarina, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, la adquisición de *El improvisador* para el Museo Nacional de Bellas Artes; obra que de esta manera ingresa a su colección.

Participa en Amigos del Arte, de la exposición *Diez pintores argentinos*; y del XXX Salón Nacional de Bellas Artes con *El espejo*. También está representado en la III Exposición de Pintura y Grabado de la Escuela Industrial de la Nación.

Estarico publica *Emilio Pettoruti*, monografía editada por las Editions Il Milione, de la galería milanese homónima que en estos años es el primer centro de difusión del arte abstracto en Italia.

José León Pagano publica el tercer volumen de *El arte de los argentinos*, en el que le dedica un apartado en el capítulo IV que ha de fijar las lecturas posteriores de la obra del pintor en la historiografía del arte argentino.

1941

El Committee for Interamerican Artistic and Intellectual Relations del San Francisco Museum of Art lo invita a visitar museos, galerías, universidades y escuelas de arte de veintidós ciudades americanas. Lo invita, asimismo, a exponer durante dos años cerca de cuarenta telas en los principales museos de Estados Unidos. Dadas sus obligaciones, pospone el viaje para el año siguiente.

Participa del 18° Salón Anual de Santa Fe en el que obtiene el Premio Provincial de Cultura. En el XXXI SNBA gana el Premio “Eduardo Sívori y Matea Vidich de Sívori” con *El timbre*.

1942

Ingresa *Sol argentino* (1941) al Museo Nacional de Bellas Artes.

Publica 6 escritos: “Arte nuevo”, “Humanización de la enseñanza”, “Museos rotativos”, “Fines y organización de los salones de arte”, “Nuestro mercado artístico”, “Los salones y los premios”, en los que recoge artículos dados a conocer con anterioridad en *Forma, Conducta, El Argentino, Compás* y *Argentina Libre*: El 17 de setiembre parte con destino a San Francisco, donde se inaugura su exposición en el Museo de Arte local que adquiere *Coparmónica* (1937) y *El quinteto* (1927). En Nueva York se encuentra con Archipenko, Zadkine y René d’Hamoncourt.

1943

Francis H. Taylor escribe el prólogo del catálogo de su exposición en la National Academy of Design. Se concreta la compra de *Copa verde-gris* para el Museum of Modern Art a través de Alfred Barr.

Participa de la Latin American Exhibition en la Society of the Four Arts, Florida, junto con Quirós y Molina Campos.

Julio Suárez Marsal da a conocer *Pettoruti, vanguardista y clásico*. Romero Brest organiza en Amigos del Arte de Montevideo, la exposición *22 pintores argentinos contemporáneos*. Pettoruti envía *Sol argentino* y *Dominó*. En el Salón Anual de Rosario obtiene el Primer Premio Adquisición “Juan B. Castagnino”.

1944

El *Quarterly Bulletin*, (vol. III, n°2) del San Francisco Museum of Art es dedicado a la obra de Pettoruti; la presentación del artista está a cargo de Romero Brest y Grace McCann Morley.

Participa del XXXIV Salón Nacional de Bellas Artes y es invitado a la exposición *Diez Obras Pictóricas de Autores Argentinos*, organizada por el Ateneo Popular de la Boca. Participa del Tercer Salón de Arte de Mar del Plata.

En diciembre aparece *22 pintores: facetas del arte argentino*, libro en el que Payró lo incluye entre artistas de distintas generaciones y lo califica como “pintor abstracto”.

En el verano aparece el primer número de *Arturo*, inicio formal del arte concreto en la Argentina.

1945

En un ambiente político y social rarificado en el que se reclama el regreso a la vida democrática, participa del I Salón Independiente donde están representados 144 artistas, y que implica el desplazamiento de los artistas expositores del Salón Nacional al local de Florida 458.

En Impulso, Pettoruti presenta veintiuna obras que cubren el período 1914-1935. Envía al 4° Salón de Arte de Mar del Plata y es invitado de honor al Salón de la Colectividad Armenia.

Editorial Poseidón publica *Emilio Pettoruti*, de Julio E. Payró.

1946

En las elecciones del 24 de febrero se impone la fórmula Perón-Quijano. En abril, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos levanta la abstención a concurrir a los salones oficiales.

Hacia el mes de mayo comienza a funcionar el Taller Altamira, donde Jorge Larco, Pettoruti y Raúl Soldi enseñan pintura; Lucio Fontana, escultura; Víctor Rebuffo y Laerte Baldini, grabado; Enrique Romero Brest, anatomía; y Jorge Romero Brest tiene a su cargo los cursos especiales de estética e historia del arte. Este Taller Libre funcionará hasta fines de año.

Participa del XXXVI Salón Nacional y del 2º Salón de Artes Plásticas organizado por el Jockey Club de Córdoba con *Mediodía*. Ediciones Contrapunto da a conocer *Emilio Pettoruti*, de Oliverio de Allende.

1947

Por razones políticas, es dejado cesante en su cargo de Director del Museo Provincial de Bellas Artes. Abre su taller en la calle Charcas 1763, que es entendido como una escuela vocacional.

Es invitado a participar del Premio Palanza instituido por el coleccionista Augusto Palanza, que en su primera edición convoca a Forner, Victorica, Berni, Castagnino, Basaldúa, Daneri, Pronasato y Soldi. Pettoruti presenta *Serenata romántica*, *El mantel a cuadros*, *Hombre de mi tiempo*, *El postre* y *Vino Rosso*, esta última ingresa a la Colección Palanza.

Junto con Juan Carlos Paz, Adolfo de Obieta, Daniel Devoto y Alberto Morera fundan la revista *9 Artes* (1947-1948).

1948

En el Salón Peuser realiza una retrospectiva con cincuenta y dos obras del período 1917-1947.

Por segunda vez es invitado a concurrir al Premio Palanza, en el que presenta *Las peras*, *Mi florero*, *La guitarra (homenaje a Juan C. Paz)*, *Naranjas* y *Chianti*.

Participa del XXXVIII Salón Nacional. Durante las deliberaciones del Jurado, ingresa el Ministro de Cultura Oscar Ivanissevich quien reclama el rechazo del envío de Pettoruti, pero es aceptado de todas formas. Este será el último año en el que Pettoruti participe del salón oficial.

1949

La Asociación Gente de Arte de Avellaneda organiza la *Exposición Emilio Pettoruti* que reúne veintiuna obras del período 1918-1944. También expone individualmente en Kilme Agrupación de Artistas Plásticos y participa de la *Muestra de pintores y escultores* para conmemorar el 25 aniversario del periódico *Martín Fierro*.

En junio expone individualmente en la Galería Samos, doce obras del período 1936-1949.

En noviembre y diciembre, Pettoruti expone por primera vez en Río de Janeiro en el Instituto de Arquitectos do Brasil y en el Museo de Arte Moderno de São Paulo.

1950

Se inaugura la *Exposición retrospectiva de la obra del pintor Emilio Pettoruti*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile que tiene una honda repercusión sobre los artistas chilenos, particularmente para los futuros integrantes del Grupo Rectángulo (1955).

Participa de la exposición *Peintures des Amériques*, organizada por la Unión Panamericana en Washington. *Le denière serenade* se exhibe en la muestra de la Colección Permanente de la International Business Machines Corporation de New York, presentada también por la Organización de los Estados Americanos.

En septiembre se realiza la muestra *Pintura argentina moderna de la Colección Arena*, que incluye *El guitarrista*.

1951

En enero dicta un curso de pintura en la Escuela de verano de la Universidad de Chile.

En la Galería Bonino expone diecinueve obras del período 1940-1951 y Ediciones Galería Bonino publica *Emilio Pettoruti* por Juan Bay.

1952

A principios de año emprende un viaje de ocho meses a Europa. Según lo declara tiempo después, se va por razones políticas. Inaugura una muestra individual en la Galería del Milione y participa de la exposición *Quindici Futuristi a Prato*.

Alberto Sartoris publica *Pettoruti*, y *The Studio* dedica un extenso artículo a la pintura argentina actual, en el se destaca el lugar ocupado por Pettoruti.

Participa de la exposición *24 pintores argentinos contemporáneos* en la Galería Bonino y en la Sociedad Hebrea está representado en la muestra colectiva que abarca desde Malharro a Seoane. Sus obras son también incluidas en la *Exposición de la pintura y la escultura argentinas de este siglo*, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

1953

En abril se instala en París y, a pesar de la distancia, mantiene su amistad con artistas, escritores e intelectuales argentinos; entre ellos Sibellino, Córdova Iturburu, Barletta, Estarico y Héctor P. Agosti.

En la Galleria San Marco de Roma se presenta la exposición *23 Opere di Pettoruti* que incluye obras del período 1915-1950, desde *Luce nel paesaggio* a *Formas en el espacio*.

Se vuelca decididamente a la abstracción pictórica y entre este año y el siguiente realiza varias versiones de *Crepúsculo marino* y *Soleil dans la montagne*. La difusión internacional que adquiere su pintura tanto en Europa como en Estados Unidos, va a estar ligada no solo a su labor consistente en esa línea, sino también a la obra realizada durante su primera estancia en Italia, ligada al futurismo y a la abstracción de la primera década del siglo XX.

Participa del envío oficial argentino a la exposición *Homenaje de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile a los artistas argentinos*.

1954

Les Amis de l'Art y Les Jeunesses Artistiques organizan la exposición *Le Nouvel Art Contemporain (Les eclauteurs)* donde presentan a seis pintores franceses y cuatro extranjeros entre los que se encuentra Pettoruti.

En la Galería Krayd se inaugura *Pettoruti 1924-1954*, organizada por Payró, muestra con la que se conmemoran los treinta años de su exposición en Witcomb.

1955

Es invitado a la exposición *Le mouvement dans l'art contemporain* en Lausanne. Allí ocupa la primera sala con los precursores: Balla, Boccioni, Carrà, Severini, Soffici.

Durante este año participa de varias exposiciones en distintas ciudades europeas, al tiempo que también está presente en *30 pintores argentinos* que la Galería Bonino organiza en la Galería Renom de Rosario.

Tiene lugar la denominada Revolución Libertadora.

Romero Brest es nombrado interventor del Museo Nacional de Bellas Artes, cargo en el que será confirmado al año siguiente y en el que permanecerá hasta 1963.

1956

En enero se encuentra en la Argentina y tiene lugar el homenaje por sus éxitos en Francia, Suiza e Italia. En la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de la Plata presenta veinticinco pinturas y dibujos del período 1917-1955.

Es nombrado miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Obtiene el Premio Continental Guggenheim de las Américas con *Hiver à Paris*. Es incluido en *A century and half of painting in Argentina*, presentada en la National Gallery of Art.

Por donación de la Asociación Ver y Estimar, ingresa *El hombre de la flor amarilla* al Museo Nacional de Bellas Artes.

1957

En Saint-Etienne participa de la muestra *Art Abstrait. Les premières générations (1910-1939)* con *Armonia, movimiento, spazio, Armonia, Construzione antica, Luce-Elevazione, Nuit d'été*; y de la organizada por Michel Seuphor en la Galería Creuze, *50 años de pintura abstracta*. Interviene también en la exposición *Esthétique d'aujourd'hui* en Bélgica.

En el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario se presenta la Colección Domingo Eduardo Minetti, a ella pertenece *La guitarra*. El Museo Provincial de Córdoba publica el folleto de Héctor L. Arena *La lección de Pettoruti*.

Romero Brest hace gestiones con el artista para la adquisición de *El filósofo*, con destino al MNBA, adquisición que no se concreta.

1958

Inaugura en la Galerie Hautefeuille una importante exposición retrospectiva, el catálogo lleva prólogo de Georges Pillement. La exposición es presentada en dos partes, pinturas antiguas del período 1914-1936 y pinturas recientes, del período 1938-1956-57. El gobierno francés adquiere *La última hora del día*, para el Museo de Arte Moderno de París.

1959

Expone en la Galleria Vigna Nuova de Florencia, en conmemoración del cincuentenario del Manifiesto Fundacional del Futurismo. Con *Soleil dans la montagne* participa en la sección Geometrisme del 14ème Salon des Réalités Nouvelles. Nouvelles Réalités, presentada en el Museo de Bellas Artes de la Ciudad de París; de la exposición *Histoire du Papier collé* en la Galería André Weill; y de la muestra en el Museo de Bellas Artes de Dallas, *South American Art of Today*.

1960

Expone individualmente en la Molton Gallery de Londres, donde se exhiben veintiocho telas que cubren el período 1914-1959.

Participa de la exposición *École de Paris* en la Galería Charpentier; de *Construction and Geometry in Painting*, que es presentada en Nueva York, Cincinnati y Chicago y cuyo catálogo lleva prólogo de Michel Seuphor.

Durante este año y el siguiente, dona a varias instituciones y museos del interior argentino un conjunto de litografías realizadas en el taller de Fernand Mourlot de París bajo su supervisión personal.

En las Salas de la Dirección de Artes Plásticas se presenta *Esculturas, grabados y dibujos de la Colección Arena*, a la que pertenece *Vaso con flores* de 1919. Durante octubre se exhibe en el MNBA la Colección Torcuato Di Tella, que incluye su *Autorretrato* de 1918.

1961

En París participa del 16ème Salon des Réalités Nouvelles con *Pájaro tropical*; y de la muestra organizada en la Galería Denise René—especializada en abstracción geométrica— *Structure. L'art abstrait constructif. De pionniers à nos jours*.

En Washington, la Pan American Union presenta *Art in Latin America Today. Argentina*. Manuel Mujica Lainez es el encargado de introducir la muestra y en su texto destaca el lugar ocupado por Pettoruti dentro del arte abstracto internacional.

Participa de la importante exposición *150 años de arte argentino*, en el Museo Nacional de Bellas Artes; y en *Arte Contemporânea Argentina*, en el Museo de Arte Moderno de Rio.

En Witcomb tiene lugar el remate de la colección Lía A. de Gottlieb y Augusto Palanza. Las obras de Pettoruti *La vieja casa*, *Copa gris* y *Naturaleza muerta* superan ampliamente los precios de base.

1962

En el Museo Nacional de Bellas Artes se realiza la exposición *Pettoruti. Homenaje Nacional a 50 años de labor artística*, que reúne veinticuatro obras del período 1953-1962. En La Plata se lleva a cabo la exposición *Homenaje al maestro Pettoruti. Presencia del Maestro*; y en Witcomb, el *Homenaje al maestro Pettoruti*, auspiciada por el Museo de Arte Moderno.

Es incorporado al Cuerpo Académico de la Academia Nacional de Bellas Artes. El Instituto de Estudios Artísticos de La Plata publica *Pettoruti*, de Angel O. Nessi.

Realiza en Rubbers su primera exposición individual *Emilio Pettoruti: pinturas 1916-1924*. Desde entonces será esta Galería la que se ocupe de su obra en Buenos Aires.

1963

Como parte del homenaje realizado el año anterior, Ediciones Culturales Argentinas da a conocer los libros dedicados al artista por Cayetano Córdova Iturburu: *Pettoruti*; y por Ángel O. Nessi, *El Atelier Pettoruti*.

En Van Riel tiene lugar un importante remate de obras, donde el conjunto de Pettoruti alcanza la suma de \$ 2.360.000. En esa oportunidad, el Fondo Nacional de las Artes adquiere *Vino rosso*, para el Museo Nacional de Bellas Artes, a instancias de Romero Brest.

1964

Participa de la exposición *Cinquante ans de "collages"*, que es presentada en el Museo de Arte e Industria de París junto a Rivera, Picasso, Braque, Gris, Laurens, Severini y Soffici, entre otros.

Entre diciembre y febrero de 1965 tiene lugar una exposición retrospectiva de sus obras organizada por la Fundación Fina Gómez en la Galería Charpentier, que lo consagra definitivamente en Francia.

En Rubbers exhibe un conjunto de pinturas realizadas entre 1956 y 1962.

1965

Tomás Alva Negri inicia gestiones para presentar la exposición retrospectiva de sus obras en la Academia de Bellas Artes de Berlín, que cuenta además con la mediación y apoyo de Fina Gómez. Participa de la muestra *Comparaisons* en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París.

Se inaugura en el Museo de Artes Plásticas de La Plata la exposición *Pettoruti*, que reúne cuarenta y ocho obras del período 1908-1958.

Este año se presenta la exposición *Pintores argentinos en las colecciones cordobesas* en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa"; y en Van Riel se expone la Colección Kohen, a la que pertenece *El mantel blanco*.

1966

Participa de la exposición *Art of Latin American since Independence*. Allí presenta *El hombre de la flor amarilla* y *El quinteto*. Es incluido también en la *Esposizione d'Arte Moderna 1915-1935* en el Palazzo Strozzi de Florencia; y en la *Exposition organisée a l'occasion des états généraux du désarmement* en Cercle Volney.

En septiembre se encuentra en Buenos Aires. Damián Bayón publica un artículo en el que señala la importancia de la labor artística llevada adelante por Pettoruti.

1967

Fallece su esposa María Rosa González, que el año anterior había publicado *Trastienda de las artes plásticas*.

Participa de la exposición *Artists of the Western hemisphere: precursors of modernism 1860-1920*, realizada en el Center for Interamerican Relations en Nueva York.

Una selección de cincuenta y cinco óleos, *collages* y dibujos recorre los museos de Baden-Baden, Bonn, Nürenberg, Essen y Berlín.

Por unanimidad obtiene el Premio Fondo Nacional de las Artes.

1968

En el Palais des Beaux-Arts tiene lugar la exposición *Emilio Pettoruti. Huile-collages-dessins*, exposición retrospectiva que presenta 70 obras del período 1914-1968. Participa de la exposición *L'Art en Europa autour 1918*, en la ciudad de Strasbourg.

En el remate de Roldán, *Mi arlequin* de la Colección Candiotti alcanza la cifra récord de \$ 4.950.000, el precio más alto obtenido por un pintor argentino en esos años.

Da a conocer su libro *Un pintor ante el espejo*, relato autobiográfico que cubre desde su infancia hasta el año 1953.

1969

Su retrospectiva se exhibe en la Kunsthalle Basel, Basilea; y luego en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas. Pasando luego a las ciudades de Gante y Lausanne.

Visita Chile y Argentina. En Mendoza y Buenos Aires es entrevistado por varios medios periodísticos. En esa oportunidad, manifiesta la parcialidad de quienes asesoran a las autoridades del país, una queja con la que alude al rol cumplido durante el último lustro por el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y a la incorporación al Salón Nacional de nuevas secciones como Investigaciones Visuales.

En Rubbers presenta doce telas pintadas entre 1967 y 1969; obras de pequeño formato que, sin dejar de ser abstractas, ofrecen referencias más legibles, generalmente vinculadas con el paisaje: *Nuit a la lune rouge*, *En la selva*, *Verano*, *Soleil couchant*, *Sol con niebla*, *Pureza*, *Calma*.

Este año el Fondo Nacional de las Artes dona al Museo Nacional de Bellas Artes cinco obras adquiridas durante los años previos: *Dinámica el viento* (1915), *El sifón* (1915), *Sombra en la ventana* (1925), *El timbre* (1938) y *Vino rosso* (1940).

1970

Participa de la exposición *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States 1920-1970*, con *Coparmónica*; en el Primer Festival d'Arts Plastiques, Montargis, Loiret; y en la Maison de la Culture en Bures-sur-Yvette.

La Nación publica una entrevista realizada en París por Bayon; en ella Pettoruti reitera la organización en períodos de su obra: una primera etapa en Europa entre 1913 y 1924; la segunda en la Argentina, en la que distingue dos períodos, desde 1924 a 1935 hasta *Caminantes* que marca un nuevo rumbo en su pintura; y desde entonces hasta su partida nuevamente a Europa en 1953, donde inicia su última etapa.

Anuncia su regreso definitivo a la Argentina. En Rubbers presenta *Pettoruti, obra 1914-1924*, exposición que reúne veintinueve pinturas.

1971

En febrero presenta *Obras recientes* en la Galerie L55. *Hombre de mi tiempo* se vende en Rubbers en la cifra de \$ 21.000.000.

La XI Bienal de São Paulo incluye una sala especial dedicada a Pettoruti, que reúne treinta y una obras del período 1914-1924.

El 16 de octubre fallece en París.

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA*

Amaral, Aracy, "Quatro cartas de Guignard para Pettoruti", São Paulo, 2008, inédito.

Amigo, Roberto, "El lápiz del maestro: notas sobre Emilio Pettoruti y la 'Escuela argentina'", en Diana Aisenberg (coord.), *Maestros argentinos*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006, pp. 9-23.

Antelo, Raúl, "Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo marchand d'art", en *Epílogos y Prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 125-140.

Antueno, María Ema de *et al.*, "El primer Museo de Bellas Artes en la Provincia de Buenos Aires", en *85 años: Muestra aniversario, 1922/2007*, La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, Museo Provincial de Bellas Artes, 2007, pp. 13-27.

Arte abstracto argentino, Buenos Aires, Fundación Proa, Galería d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, 2003.

Artundo, Patricia M., "Crónica de Arte y el proyecto de 'recreación' del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata", en María Inés Saavedra y Patricia M. Artundo (direc.), *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas argentinas, 1878-1951*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", F.F.y L., UBA (Serie Monográfica n° 6), 2002, pp. 85-95.

Artundo, Patricia M., "El viaje dentro del viaje, o: sobre la transitoriedad de los lugares-destino", en *Artistas modernos rioplatenses en Europa: 1911-1924, la experiencia de la vanguardia*, Malba-Colección Costantini, Buenos Aires, 2002, pp. 13-23.

Artundo, Patricia M., *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, Traducción Gênese Andrade da Silva, São Paulo, EDUSP - FAPESP, 2004, pp. 95-118.

Artundo, Patricia M., *Escritores e artistas argentinos a Mário de Andrade (Correspondência passiva)*, Organización, introducción y notas de Patricia M. Artundo, Traducción Gênese Andrade da Silva, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo-EDUSP, en prensa.

Artundo, Patricia y Pacheco, Marcelo, "Estrategias y transformación: una aproximación a los años veinte", en *Arte y Poder. 5ª Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores en Artes, 1993, pp. 77-85.

Barnitz, Jaqueline, "The Vanguard of the Twenties in Buenos Aires: Fact or Fiction", en Maria Amélia Bulões y Maria Lúcia Bastos Kern (eds.), *Artes Plásticas na América Latina*, Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS, 1994, pp. 37-52.

Canal Feijóo, Carlota Adriana y Enrique O. Caraminolá Viscardi, *La Brasa: personajes notables, I*, Buenos Aires, [s.n.], 1994.

Córdova Iturburu, Cayetano, *Pettoruti*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1980.

Due pittori tra Argentina e Italia: Enzo Benedetto ed Emilio Pettoruti, un'amicizia futurista, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 2009.

Emilio Pettoruti, Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposiciones - Palais de Glace, 1995.

*La siguiente bibliografía solo recoge una selección de los trabajos publicados a partir la década de 1980. Para una bibliografía exhaustiva hasta esa década, cfr. "Bibliografía sobre Pettoruti", en Cayetano Córdova Iturburu, *Pettoruti*, Buenos Aires, ANBA, 1980, p. 123-130.

Emilio Pettoruti: un pintor ante el espejo, Europa 2002, Málaga, Museo Municipal de Málaga, 28 mayo - 30 junio 2002.

Fabris, Annateresa, "A temporada italiana de Pettoruti: considerações sobre um relato autobiográfico", Ponencia presentada en el Simposio de la Associação Brasileira de Críticos de Arte, Porto Alegre, 7 y 8 de noviembre de 1999.

Fabris, Annateresa, "Entre modernidade e tradição: os artistas latino-americanos cubistas", en *Picasso, cubismo e América Latina*, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999, pp. 10-18.

Guaycochea de Onofri, Rosa, "Pettoruti 1924: revolución y escándalo", *Todo es Historia*, Buenos Aires, t. 13, n° 76, septiembre de 1973, pp. 52-65.

Guaycochea de Onofri, Rosa, "Emilio Pettoruti y la pintura moderna en la Argentina", en *Dos momentos en la pintura argentina del siglo XX*, Mendoza, s.n., 1996, pp. 39-100.

López Anaya, Jorge, "Emilio Pettoruti y la modernidad rioplatense", *Cuenta Cultura*, Buenos Aires, año 3, n° 21, julio de 1994.

Lorenzo Alcalá, May y Baur, Sergio Alberto (compiladores), *Pettoruti crítico en Crítica*, Buenos Aires, Patricia Rizzo Editora, 2010.

Meazzi, Barbara, "Entre el futurismo y la Argentina: Pettoruti y Bragaglia", *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n° 9, julio 2009, disponible en Internet: www.telondefondo.org.

Muñoz, Miguel Ángel, "Emilio Pettoruti", *Art Nexus*, n° 34, noviembre [1999] - enero 2000.

Museo Nacional de Bellas Artes, Colección, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, v. 2, pp. 206-207 y 208-211.

Nelson, Daniel. *Five Central Figures in Argentine Avant-garde Art and Literature: Emilio Pettoruti, Xul Solar, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Norah Borges*, The University of Texas at Austin. Ph.D., May 1989.

Pacheco, Marcelo E., "Emilio Pettoruti y la búsqueda de una estrategia propia", Buenos Aires, noviembre de 1992, inédito.

Pacheco, Marcelo E., "La Argentina y una mirada travestida: Emilio Pettoruti entre los espejos", en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, tomo II, pp. 789-802.

Pettoruti, Emilio, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1968. (2° edición: Buenos Aires, Librería Histórica, 2004).

Rivas, Diana Itatí, "Emilio Pettoruti en Bahía Blanca: su rol en la difusión del arte moderno europeo", en *Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música. III Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 1999.

Serviddio, Luisa Fabiana, "La polémica con Pettoruti", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 187-201.

Serviddio, Luisa Fabiana, "Intercambios culturales panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial: el viaje de Pettoruti a los EE.UU.", en María Amalia García et al., *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, Fundación Espigas, F.I.A.R., 2004, pp. 55-82.

Sullivan, Edward y Perazzo, Nelly, *Pettoruti (1892-1971)*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, La Marca Editora, 2004.

Wechsler, Diana B., "Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti", en *VI Jornadas de Teoría e Historia de la Artes. Las artes entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 344-358.

Wechsler, Diana B., "Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa", en Wechsler, Diana B. (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas: Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires-Instituto Italiano de Cultura, 2000, pp. 145-189.

Yente-Prati, Buenos Aires, Malba-Fundación Eduardo Costantini, 21 de agosto al 5 de octubre 2009.

OBRAS EN EXPOSICIÓN

EMILIO PETTORUTI

(La Plata, Buenos Aires, Argentina, 1892 – París, Francia, 1971)

1. *Armonia-movimento-spazio (disegno astratto)*, 1914
carbonilla y lápiz sobre papel
44,8 x 57,9
Colección Eduardo F. Costantini, Buenos Aires

2. *Forze centripete*, 1914
carbonilla sobre papel montado sobre cartón
56 x 48
Colección Eduardo F. Costantini, Buenos Aires

3. *Città-paese*, 1914
collage sobre cartón
45,5 x 38,5
Galería Palatina

4. *Le ombre*, 1915
óleo sobre cartón
38,8 x 35
Galería Palatina

5. *Espanzione-violenza*, 1915
lápiz graso y lápiz color sobre papel
37 x 47
Colección particular

6. *Dinámica del viento II*, 1916
lápiz sobre papel montado sobre cartón
39 x 58
Colección particular

7. *Vallombrosa*, 1916
óleo sobre tela
50,5 x 40
Colección Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires

8. *Vallombrosa*, 1916
óleo sobre cartón
33 x 24
Colección Fundación Pettoruti, Buenos Aires

9. *Naturaleza muerta o Pera, botella y taza*, 1916
óleo sobre cartón
25 x 30,5
Colección particular

10. *Casas de pueblo*, 1916
óleo sobre cartón
21,7 x 32,2
Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori,
Buenos Aires. [Obra no expuesta].

11. *Vecchia strada romana*, 1916
óleo sobre madera
30 x 40
Colección N. G. A.

12. *Angolo d'un giardino o El jardín*, 1917
óleo sobre hardboard
45,2 x 35,3
Colección Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires

13. *Bambina nel giardino*, 1917
óleo sobre cartón
31 x 25
Galería Palatina

14. *La inglesa o La rubia*, 1917
óleo sobre cartón
29 x 21
Colección particular

15. *El lago II*, 1917

óleo sobre cartón

29 x 23,5

Galería Palatina

16. *Paisaje o Paesaggio con Alberi*, 1917

óleo sobre tela

60 x 50

Galería Palatina

17. *Mosaico*, 1917

acuarela sobre papel

8 x 4

Colección Fundación Pettoruti, Buenos Aires

18. *Mosaico*, 1917

acuarela sobre papel

13 x 14

Galería Rubbers Internacional

19. *Estudio para mosaico*, 1918

acuarela sobre papel

13 x 13

Galería Rubbers Internacional

20. *La señorita del sombrero verde II*, 1919

óleo sobre tela

55,5 x 45,5

Colección particular

21. *El pintor Xul Solar*, 1920

óleo sobre cartón

55 x 42,8

Colección Castagnino+MACRO, Rosario

22. *La casa del poeta*, 1920

tinta sobre papel

22 x 16, 7

Galería Palatina

23. *Sombra en la ventana*, 1924

óleo sobre madera

22 x 16

Colección Eduardo y Estela Pereda

24. *El poeta Alberto Hidalgo*, 1925

óleo sobre tela

72 x 54

Colección HSBC Bank Argentina S.A.

25. *Copa llena*, 1928

óleo sobre hardboard

22 x 16,50

Colección particular

26. *Copa sobre la mesa*, 1930

óleo sobre cartón

34 x 25

Colección Artistas Nacionales Museo Provincial de Bellas Artes
"Emiliano Guiñazú" -Casa de Fader- Gobierno de Mendoza27. *El hombre de la flor amarilla II*, 1932

óleo sobre tela

81 x 65

Colección particular

28. *Orgía II*, 1934

óleo sobre tela

53,2 x 44

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
Donación María Luisa Bemberg, 2004

29. *Tres cigarrillos*, 1934
 óleo sobre tela
 44 x 53,5
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
 Donación María Luisa Bemberg, 2004

30. *Dos vidrios*, 1934
 óleo sobre tela
 22 x 16
 Galería Palatina

31. *La casa del poeta IV*, 1935
 óleo sobre tela
 73,2 x 54,5
 Colección particular

32. *El lápiz del maestro*, 1936
 óleo sobre tela
 46 x 55
 Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti"-
 Instituto Cultural, La Plata

33. *Copa armónica II*, 1937
 óleo sobre tela
 89 x 116
 Colección particular

34. *Copa llena*, 1939
 óleo sobre tela
 81 x 60
 Colección S. M. A.

35. *Mi florero I*, 1943
 óleo sobre tela
 54,5 x 73
 Colección particular

36. *La gran copa*, 1949
 óleo sobre tela
 89,5 x 116,5
 Colección particular

37. *Lumière-elan*, 1916
 litografía (33/125) realizada en el taller de Fernand Mourlot
 (ca. 1958-1959)
 44 x 34
 Colección Ministerio de Relaciones Exteriores,
 Comercio Internacional y Culto, Argentina

NOTA: Todas las medidas están expresadas en centímetros.



ENGLISH TEXTS

Other Works on Paper: Pettoruti and Abstract Art

By Patricia M. Artundo

The act of rethinking the relationship between Emilio Pettoruti and abstract art in the terms of an exhibition implies the need to take another look at his works and, on the basis of that second look, formulate a specific issue: his approach to abstraction at different moments. That is an unavoidable issue when it comes to understanding much of his production. Initially, this hardly seems novel: both his abstract drawings and paintings from 1914 to 1916 and his production from Paris (and Europe in general) from the 1950s and 1960s are undeniably abstract. But here we make an exception by not considering the production from the last two decades of his life. That decision is based on the fact that, in his late work, his allegiance to abstract painting is undeniable. Indeed, in terms of those works, the questions to be asked should be different from the ones we will formulate here. And that is the case even though, when it comes to establishing genealogies, considering one group of works necessarily means referring to another. Indeed, that was done in 1960 when Cayetano Córdova Iturburu, one of the critics who most closely followed Pettoruti's production for over thirty years, published an article in which, on the basis of paintings like *Pájaro tropical* [Tropical Bird], he maintained that that "abstract culmination" was "a sort of return to or renewal of an aesthetic that the artist had first begun to pursue forty-six years before."¹ Córdova Iturburu was referring to abstract drawings and paintings like *Dinámica del viento II* [Dynamic of the Wind II] (1916) [cat. 6], *Luci nel paesaggio* (1915) and *Forze centrifughe* (1914) which, along with one of the two versions of *Pájaro tropical* painted in 1957, served to illustrate his article.

The reading proposed by Córdova Iturburu must be understood in a context that, as early as 1960 and after a series of exhibitions in Europe in the 1950s, placed Pettoruti in a double dimension: now seen as an abstract painter, Pettoruti's prestige was based partly on the fact that he had not simply fallen in line behind the historical avant-gardes—that is, Futurism, abstraction, Cubism—but had been an active agent of their development. Indeed, Pettoruti furthered this vision of his position by reformulating his now decidedly international public strategy. Starting in 1953, those abstract drawings and paintings, which were largely excluded from his exhibitions in Buenos Aires, were almost systematically exhibited in the European milieu or those directly related thereto.²

At the same time, the key role played by works like *Espansione-violenza* [cat. 5], *Dinamica spaziale* and *Vallombrosa* [cat. 7] in the history of Argentine art was evidenced in two specific exhibitions: *Arte abstracto argentino* (2002-2003) and *Yente/Prati* (2009). The first attempted to perform a more complex reading of the avant-garde of the 1940s, which got underway with the launching of the publication *Arturo* (1944) and developed over the course of the next decade. To this end, the exhibition proposed a historical narrative that highlighted the connection to Torres García. The exhibition also saw Emilio Pettoruti as crucial to the beginnings of abstraction:

The underlying scheme and the selection of work in the exhibition *Arte abstracto sudamericano* revolve around three areas: the beginnings of abstraction in Argentine painting and sculpture from the 1920s and the formulations of Concrete Art in the 1930s, including the investigations performed by Torres-García and his disciples in Montevideo; a section on Fontana's abstract experiments in the 1930s and 1940s in Italy and Argentina, until the time of his formulation of Spatialism in Milan; and the works by the avant-garde from the Rio de La Plata region whose leading figures included artists associated with Arte Madí, the Concreto-Invencción group and Perceptismo active from 1944 to 1954.³

Within that historical narrative, we are interested in addressing one of the points that informed the selection of works and artists for that show:

...2) as a structure of information, of knowledge and of visual and theoretical formulations that contributed and continues to contribute to the debate on non-figurative art from the place of a (geographically and culturally) displaced center as both witness to and agent

¹ Cayetano Córdova Iturburu, "Pettoruti, pintor abstracto", *La Nación* newspaper, Sunday, August 21, 1960, p. 3.

² Significantly, in 1960 and 1961 Pettoruti donated a set of seven lithographs made under his personal supervision at the Fernand Mourlot studio in Paris to a number of institutions and museums in the Argentine provinces. This group of works evidences a selection effected according to the new international terms that now concerned him: *La grappe de raisin*, *Coin de silence*, *Pasteques*, *Femme au café*, *Le philosophe*, *Lumière-elan* and *Armonia-movimento-spazio*. With the exception of the first one, all of these works were included in his solo exhibition at the Galerie Hautefeuille in 1958, and *La grappe de Raisin* at the Galleria Vigna Nuova in 1959, a solo exhibition organized to commemorate the fiftieth anniversary of the launching of the founding manifesto of Futurism.

³ Marcelo E. Pacheco, "Travesías del arte no figurativo en el Río de La Plata: experiencias de una vanguardia ex/céntrica 1914-1955" in: *Arte abstracto argentino*, Buenos Aires, Fundación Proa, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, 2003, p. 20.

of ideas and productions spread around the world (Latin American artists are located at intersections and tensions between a foreign yet familiar tradition and a local and regional history that enables them to more freely engage the weight of the status quo)...⁴

Binding Pettoruti's work to the beginnings of local abstraction was a major operation—one repeated in *Yente/Prati*⁵ if we bear in mind that not long before, the exhibition *Abstract Art from the Río de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953* had, as its title indicates, established 1933 as the beginning of abstraction in the region, with the first exhibition of Juan Del Prete. There are, then, two different readings; one of them—the one that we are concerned with here—brought to the discussion Pettoruti's abstract drawings and paintings, pointing out that the famous exhibition at the Witcomb Gallery in 1924 included works like *La gruta azul de Capri* [The Blue Grotto of Capri] and *Luci nel paesaggio*, without mentioning that some of his charcoal drawings are likely to be have been among the “Studies” and “Drawings” referred to in the catalogue. What was implicitly at stake here was indicating that, although the show at the Witcomb is known to have shaken up the local art scene, that scene was incapable at the time of discussing abstraction as a concept; the categories used in the discussion were others (Cubism and mostly Futurism). In any case, what was emphasized was the fact that Pettoruti's experience during his formative years and his research into abstraction could not be ignored when it came to considering abstraction in the history of Argentine art.

In this essay, we begin with an assertion: to understand Pettoruti's production as a whole, the question of abstraction cannot be suspended, even in his painting produced before 1953. What we will do here is take another look at those works. What does that mean? Clearly, since 1982, the year of a major exhibition at the Museo Nacional de Bellas Artes, Pettoruti has not been absent. That is, there have been major retrospectives of his work, the most recent of which was held in 2004 also at the Museo Nacional de Bellas Artes. In addition, a number of studies have addressed his art from an array of perspectives.⁶ Nonetheless, his image is not entirely clear. While it is true that Pettoruti is considered central to understanding the problematic of the 1920s, he is limited to those concerns, and not understood as connected to what happened before or after. The consideration of his work is confined to certain contexts; it is not included in the discussions on abstract/concrete art of the 1940s, which is considered in terms of other players. While his writings have been salvaged, there has been a failure to establish a connection between his textual discourse and his pictorial discourse. The problematic involving Berni and New Realism is discussed, but it loses depth when Pettoruti is brought to bear. While this brief enumeration may see like a criticism, it is in fact only an attempt to reflect on what has been thought and written about Pettoruti in recent years.

In the early 1990s, Marcelo Pacheco interrogated how Pettoruti's work had been read by international criticism, indicating that it was seen as “the result of the simple assimilation of Cubist codes, establishing a direct relationship of dependence in which Picasso was the model and Pettoruti his provincial follower.”⁷ What was at stake in assimilating Pettoruti's work to models created in Paris was not the “center's” vision of the periphery, but rather a strategy to insert and consolidate Pettoruti on the local milieu. Though this strategy was formulated by critics—in particular José León Pagano—Pettoruti himself did not eschew it. For Pacheco “The vision of Pettoruti's production that privileged his intermediate phase created in Buenos Aires and especially his works on the theme of musicians served to relativize other aspects of his work and to simplify his production during his years in Europe.”⁸ Pettoruti's career came to be organized around three moments: his stay in Europe and his contact with Futurism and Cubism; his Argentine period during which he produced, in addition to the series of cups and suns, a series of harlequins, which is considered the culminating moment of his oeuvre; and finally, his second stay in Europe, where he decidedly turned to abstract painting and undertook a new strategy to insert his work internationally.

In his analysis, Pacheco went even further, asserting that this locally accepted reading had led to other sorts of movements

⁴ Ibid., p. 21.

⁵ Marcelo Pacheco was involved in both exhibitions. He was the curator of the first and the Chief Curator of Malba when the second took place. This second exhibition included a section entitled *Pioneros de la no figuración 1914-1934*, which included Pettoruti, along with Xul Solar and Juan Del Prete, thus furthering the thinking proposed in *Arte abstracto argentino*.

⁶ For a list of the exhibitions of his work from 1982 to 2002, see *Emilio Pettoruti: un pintor ante el espejo*, Europa, 2002, Museo Municipal de Málaga, May 28-June 30, 2002 p.188-189. Also see the abbreviated bibliography in this catalogue.

⁷ Marcelo E. Pacheco, “La Argentina y una mirada travestida: Emilio Pettoruti entre los espejos” in: *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, Mexico, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, volume II, p. 801.

⁸ Ibid.

or, in any case, oversights in relation to his work. One example was that he was not included in the exhibition *Latin American Art of the Twentieth Century* (1993).⁹ Under the guise of other arguments and in another conceptual framework, he was also excluded from *Heterotopías* (2001-2002) and its North American version *Inverted Utopias* (2004). In the ten years between those two exhibitions, it is clear that what Pacheco had observed continued to be the case: Pettoruti's centrality to the evolution of avant-garde art in Latin America continued to go unrecognized.

To truly grasp the importance of what Pettoruti did during those formative years, it suffices to recall what Xul Solar said about his friend:

He is, perhaps, the only deserter of that artistic procession that the Americas sent to Europe in almost all cases to bind the personality of a new race to the ancestral visions. Before anyone else, Pettoruti realized or believed –and he was perhaps the only one to do so– that what once was no longer is; that it is useless to stop the flow of time; that if it is impossible to precede, one must follow, and that what the Greeks, Rafael, Greco, Velázquez and Goya did is there to mark the way in an already traveled road that might be the point of departure of unknown paths, but never the spiritual milestone of a tendency. Pettoruti most certainly thinks that our time lives, sees and feels differently than earlier times; its expressions are different, and art cannot continue to be the stereotype of times gone by, but must be a continued aspiration.¹⁰

The story is well known: the young man from La Plata who, after studying briefly at the Academia Provincial de Bellas Artes, after making caricatures, landscapes and some still lifes, after two exhibitions and his acceptance on the local art scene, and after participating in the Círculo “Ars,” finally won a fellowship. With it, he arrived to Florence in September 1913, not yet twenty one years old. The scope of this change can be understood as, for instance, going from copying Michelangelo's *Moses* to entering into the Tomb of the Medici; from visiting the collection of Juan Bautista Sosa to the Palazzo degli Uffizi; from the *Ettore Tito* in the Italian section of the *Exposición Internacional de Arte del Centenario* to the *Esposizione d'arte futurista Lacerba* and the *Grande Serata Futurista*.

Despite the impact of all of this, he was able to organize his work. At first, Pettoruti held in disdain formal study at the Academy (once again), as well as lessons in the studios of the most well-known artists (which, in any case, were available to few). What he did was learn techniques with longstanding traditions –vitraux, fresco, mosaic, color mixing, etc.– in workshops alongside craftsmen and workers (apprenticeships in *bottega* that he would defend throughout his life). But it was when Pettoruti placed his easel in front of the works of Beato Angelico that he took his first and most radical step: he undermined the traditional practice of learning on the basis of copying the works of great masters, engaging instead in an unprecedented rereading of those works' underlying formal and compositional principles. What he did was a study of color, its relations and harmonies in function of its distribution on the plane. This was one of the ways that he came to abstraction. In a certain sense, before major *masterpieces of universal art*, Pettoruti formulated a question that brought him close to Malevich and his concerns. In the words of Mario de Micheli:

According to Malevich, art of the past continues to live today, not by means of what it depicts –mythological scenes, heroic deeds, sacred images–, but by mean of a timelessness that exceeds contingency and the practical end for which those depictions were made. In effect, once the heroic, mythological and sacred themes no longer have meaning, the power of those works is not diminished, though many continue to look at them solely in terms of pure narration, whether religious or profane; indeed, if it were possible to extract from these sculptures or canvases the qualities that allows them to endure, few would realize it. The mysterious quality that separates a masterpiece from a flawed work, even if they share a single theme and intention, is *pure visual sensibility*.¹¹

Only in terms of Pettoruti's research and his inquiry into works by a number of artists –not only Beato, but also Simone Martini, Giotto, Massaccio, the Venetians, as well as Etruscan art, mosaics and works in vitraux– is it possible to understand paintings like *Le ombre* (1915) [cat. 4], *San Gimignano* (1915), *Costruzione antica* and *Formas estáticas* [Static Forms] (1916).

⁹ Ibid.

¹⁰ J. Ramón [pseudonym of Alejandro Xul Solar], “Pettoruti y el desconcertante futurismo”, *La Razón* newspaper, Buenos Aires, Sunday December 9, 1923, p. 5. Álbum de Recortes, Fundación Pettoruti.

¹¹ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 265.

If this was one of the keys to Pettoruti's sense of freedom, another was most certainly his direct contact with the Futurists and their works, publications, manifestos and, through them, synthetic Cubism. The series of charcoal drawings that Pettoruti made between 1914 and 1916¹² is undeniably bound to the ongoing investigations that the Futurists had started two years before. It is also true that in his autobiography Pettoruti attempted to mark a difference between the works of those Futurists and his own work. At the same time, that version of events, specifically what he saw during those first years in Europe, has been revised.¹³ But regardless of his intention to distance himself from the Futurists and to emphasize the autonomous nature of his searchings, what do these drawings (and some of his oil paintings, like *Luci nel paesaggio* and *Síntesis de jardín* [Synthesis of the Garden]) mean? On one level, and thinking of them in terms of the other work he was pursuing at the same time, what Pettoruti started to do with these works was to study

... the problem of the spatial dynamic through the repetition of intermingled and juxtaposed forms that show through one another. There are movements that repeat back onto themselves and expand to construct the image in rhythmical sequences suspended by the complex pictorial relationship between the –polyvalent and multi-dimensional– space, the light –in all its degrees of intensity– and the form – overarching circular lines or lines at sharp angles–.¹⁴

Rather than inquiry into his originality –an ambiguous notion when it comes to contemplating an artist's work– we are interested in pointing out that Pettoruti made a break from his Futurist contemporaries; in any case, the point of contact was the Balla of the *Remolinos* and paintings from 1913 to 1914.¹⁵ And Pettoruti was conscious of this, though to illustrate it he cited works like Balla's *Violinist's Hand*, which are based on photodynamics. Pettoruti's point of departure in his drawings is "the sense of abstract space and its dynamics, not as observation of an object moving in real space, but rather studying the power and the expansion of energy in a space-time continuum without attempting to find a support to materialize it."¹⁶

As stated above, it was only possible for an artist from elsewhere to move in and out of the European avant-gardes as freely as Pettoruti did, to look critically at what was being produced in his new artistic and cultural milieu and to formulate his own responses. That is, it was only possible for someone for whom the specific historical, cultural and social conditions of the avant-garde were different from his own.¹⁷ Likewise, in studying the works of the Italian masters of the 14th, 15th and 16th centuries, someone like Pettoruti, who did not bear the weight of that tradition, could, as is stated above, formulate different questions. If we also consider the collages, mosaics and sketches for vitraux he produced in those years, the complexity of his work becomes evident. This was not an artist who disdained from working in registers that entailed representing the surrounding world. Indeed, during this same period he made a great number of landscapes, though he also produced still lifes and portraits. In these works, however, it is possible to see parallel concerns and investigations involving the definition of space by means of color planes, and their juxtaposition and partial concealment. Far from piercing the plane, he stays on its surface in, for instance, *Vecchia strada romana* (1916) [cat. 11]. In *Il tunnel Vecchio*, he employed different sorts of spatial registers, different points of view, opposing planes, as well as a classical perspective in his treatment of the depths of the sky, clouds and sea.

And here it is important to reiterate that, for Pettoruti, landscape served as a field of experimentation central to his production in the 1910s. If both versions of the painting *Vallombrosa* [cat. 7 and 8] make use of a referential title – the famous Arboreti di Vallombrosa – and a referential use of color/light –two different moments of the day before the same motif–, they are abstract compositions. This abstraction, however, is not the direct result of doing away with the forms of the surrounding world, even though that might have been a point of departure. At the same time, this line of experimentation and, indeed, the array of lines of work that he undertook during this period become still more evident when *Vallombrosa* is seen in relation to paintings like *Angolo d'un giardino* [cat. 12], *El lago II* [The Lake II] [cat. 15] and *Paisaje* [Landscape] [cat. 16], all from 1917.

¹² The catalogue raisonné of Pettoruti's work documents twelve of these pieces. Apparently, the series in its entirety was exhibited in 1959 in a show presented at the Galería Vigna Nuova in Florence. It consisted of n° 14 to 29 in the catalogue, though in that list there are works that were not shown, making it difficult to come up with an exact number.

¹³ See Annateresa Fabris, "A temporada italiana de Pettoruti: considerações sobre um relato autobiográfico", paper presented at the Simposio de la Associação Brasileira de Críticos de Arte, Porto Alegre, November 7 and 8, 1999.

¹⁴ Marcelo E. Pacheco, "Emilio Pettoruti y la búsqueda de una estrategia propia", Buenos Aires, 1992, unpublished. This text, along with the already cited "La Argentina y una mirada travestida: Emilio Pettoruti entre los espejos," is key to understanding, among other things, the painter's visual searchings and the importance of his formative years.

¹⁵ On Balla's production from this period, see Giovanni Lista, "Gli anni dieci: el dinamismo plastico", in: *Futurismo 1909-2009*, Giovanni Lista e Ada Masoero (coordinators), Milan, Skira, Palazzo Reale, 2009, p. 130-131.

¹⁶ Marcelo E. Pacheco, "La Argentina y una mirada travestida: Emilio Pettoruti entre los espejos", *op. cit.* p. 799.

¹⁷ Marcelo E. Pacheco, "Emilio Pettoruti y la búsqueda de una estrategia propia", *op. cit.*

Two portraits, *Luce-elevazione* (1916) [cat. 37] and *El pintor Xul Solar* [The painter Xul Solar] (1920) [cat. 21], suffice to evidence how impossible it is to place this artist in a closed category. The first of these, which was made shortly after Pettoruti met Xul Solar, indicates the impact that Solar, another Argentine, had on Pettoruti, who immediately understood his spirituality (inner light/spiritual elevation). In the painting, that is expressed in the light, a vital, upwardly moving line through the center of the canvas. This work is a vertical construction based on planes whose center is defined by the light-color that crosses the work longitudinally. Here, the “referential” is limited to translating into visual terms “the impression [Xul Solar made on me] when I met him; [I felt he was] a being who rose above himself, all light and spirit.”¹⁸

The second portrait¹⁹ of Xul can be placed in a context that includes paintings like *La señorita del sombrero verde II* [The Lady with the Green Hat] (1919) [cat. 20] and *Pensierosa* (1920). What stands out in these works is the reading of Cubism that Pettoruti’s developed starting in 1917 where the relationship between color and light is decisive²⁰ to the definition of a geometrical grid on which lifelike forms are placed. In these works, the degree of tension is determined as much by the arrangement of the planes as by the contrast between straight and curved lines. In *La señorita del sombrero verde*, this contrast defines and generates a series of interconnected color planes that Pettoruti had been studying since *Formas estáticas* and that appears, if metamorphized as object, in his *Naturaleza muerta* [Still Life] (1916) [cat. 9].

In a certain way, 1920 was a turning point in his painting. After seven years in Europe studying and questioning without any bias, a problematic, as well as a new theme, appeared in his work: musicians, with the works *El flautista ciego* [The Blind Flautist] and *El guitarrista* [The Guitarist]. But here Pettoruti worked along two lines; the figure (later the figures, in the works *La canción del pueblo* [The People’s Song] and *Quinteto* [Quintet], both from 1927) of the musicians take shape in the foreground which is juxtaposed to and partly hides an urban landscape defined by limpid planes. These serve to anchor the whole composition vertically, while also formulating a development of the depth that renders the image strange in a way that, as has been noted, is related to Metaphysical painting.²¹

During these years, he participated intensively in a number of exhibitions in different cities around Italy. He also traveled to Munich and Berlin, Vienna and Paris, and finally returned to Argentina. He undertook a new intellectual journey at this time as well. In 1920, he came into contact with the individuals who, in 1922, would form the Sette Pittore del Novecento group. He also saw a group of works by Cézanne and by Archipenko at the Venice Biennial of that year. He then saw the work of Klee in Munich and, in 1923, he would exhibit in the galleries of Der Sturm in a group exhibition that also included works by Archipenko and Klee, as well as Gleizes, Marcoussis, Moholy-Nagy, Schwitters, Zadkine and others. The aforementioned geographical mobility also helps to explain his production during the early 1920s, which includes a remarkable group of ink drawings produced between 1919 and 1923, though he had used that technique as early as 1917. Indeed, he had been making ink drawings since his years in La Plata in, for instance, caricatures. In Italy, starting in 1917, early versions (perhaps the first version) of his collages and some of his oil paintings like *La institutriz* [The Governess] were made in ink. Significantly, though, in these drawings ink acts not only as the support for his investigations, but also has an independent function, taking on a life of its own. His constant moving from city to city made working with techniques like oil paint difficult, since they demand careful treatment of the pictorial surface and a smooth finish that leaves no trace of the artist’s hand, which requires more time. On occasion, Pettoruti returned to and reworked these ink drawings years later; his work *Vino rosso* from 1940 was a reworking of an ink drawing from 1919, to give an example. On other occasions, not much time passed between the ink version (sometimes several) and the oil painting: *La casa del poeta* [The Poet’s House] [cat. 22] was produced in 1920 (actually, several ink versions were produced between 1920 and 1923) and different versions in oil were made in 1925, though there were later versions from 1934 and 1935 [cat. 31].

In stating that these ink drawings constituted a support for his research, it is necessary, if attempting to study how (solidified) light came into an interior space “as a material and solid surface with autonomous value” in a work like *La casa*

¹⁸ Emilio Pettoruti, *Un pintor ante al espejo*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1968, p. 103.

¹⁹ Pettoruti did a third portrait of Xul Solar in between the two mentioned here. In *El amigo en la ventana* [The Friend at the Window], dated 1917 (and of which there are also two versions), the head before the window literally explodes in a polyhedral vision where the structure of the landscape is undone such that a vertiginous rhythm is generated on the surface; the interior and exterior seem to be simultaneously juxtaposed and overlapping.

²⁰ See Marcelo E. Pacheco, “Emilio Pettoruti y la búsqueda de una estrategia propia”, *op. cit.*, whose analysis is followed here.

²¹ Marcelo E. Pacheco, “La Argentina y una mirada travestida: Emilio Pettoruti entre los espejos”, *op. cit.*, p. 799.

del poeta, to look to his ink drawings from 1920 and 1923, or *La gran copa* [The Great Cup] from 1949 [cat. 36], with its two studies in oil made in 1947, as well as preliminary ink drawings from as far back as 1922. Faced with this situation, what one really must ask is not only how – a question that would also clarify the nature of the concerns that guided the artist at each moment – but also why. Indeed, this is one of the central problematics that Pettoruti's production formulates. Amongst the "basic concerns" that were defined in the late 1910s is "...the use of repetition and variation as a tool, combining color charts and forms on a single matrix (on that basis, the use of the series or several versions of a single painting, a method that he continued to use until his last oil paintings produced in the 1960s)..."²²

In observing the work he produced once he had settled in Buenos Aires and after he had gotten over the scandal caused by the exhibition at the Witcomb Gallery, it is clear that there is a scarcity or outright lack of documentation on works that, in some cases, are known only due to mentions by sources from the period. In any case, there is certain continuity in relation to the various strains that he began developing in the 1920s, that is, portraits, studio interiors and worktables, still lifes, musicians, harlequins and cups. At the same time, pure abstraction seemed to give way to other questions or, in any case, to appear in relation to other concerns. This entailed furthering his investigations on the basis of Cubism, specifically in terms of planes of color-light and the pursuit of tonal keys that serve to dematerialize or to hinder the recognition of lifelike forms. This is the case of the work *El poeta Alberto Hidalgo* [The Poet Alberto Hidalgo] (1925) [cat. 24], where only the head of the subject is recognizable as such. Comparing this work to two versions of *El hombre de la flor amarilla* [The Man with the Yellow Flower] from 1932 [cat. 27] suffices to evidence this. If in addition to the portrait of the poet we also consider Pettoruti's *Autorretrato* [Self-Portrait] and the portraits of his mother and sister, also produced in 1925, it is clear that in the mid-1920s he was engaged in different levels of register before a single object. Likewise, the portrait of his sister in conjunction with the portrait *Carolita* that belongs to the Museo Sívori provides a comparison of two different registers, which is also the case in *El poeta Alberto Hidalgo*. Those family portraits most certainly evidence the need to rethink representation and the human figure in the terms that it had been formulated by some of his Italian contemporaries in around 1920. Pertinent to this are the Italian artists whom Pettoruti discussed in the newspapers *Crítica* in 1927 (Achille Funi and Prampolini) and then in *Nosotros* (Salietti and De Chirico), not so much due to the content of the articles but the fact that he chose to discuss them.

Starting in approximately 1927, Pettoruti's work centered on themes that would occupy him until 1953: musical harlequins, worktables and cups.²³ From then on, and especially after works like *El improvisador* [The Improviser], the path that led to his incorporation on the level of form of the Cubism of Pablo Picasso and Juan Gris was the result of the application of the notion of homologation defined by Pacheco:

It is not only a question of finding a leading figure in the development of local Cubism, one who served to disseminate the original model created in Paris. It is also a question of including his production into a consecrating system. There is a certain undeniable quality and historical justice to Pettoruti painting musical harlequins in the syntax of Cubism. His external surroundings afforded him the necessary sanction and made him into an undeniable and superlative figure.²⁴

The consequences of this operation for the consideration of Pettoruti's paintings have been discussed by Pacheco, and we will return to them later. In terms of this point, however, what we are concerned with is the group of paintings produced mostly in the 1930s that furthered a line of work started in the middle of the 1920s: the cups. A motif that begins with (and then becomes independent of) the worktable insofar as cups appeared in those works alongside other objects (bottles and/or fruit bowls). The cup is a recurring presence in his ink drawings and oil paintings from the 1920s.

What is it that now gives the cups an identity all their own? The use of a single motif is not the only thing that allows us to conceive of them as a series; it is also that fact that they served as a new field from which to engage in new investigations of abstract

²² Marcelo E. Pacheco, "Emilio Pettoruti", in Pedro Orgambide et al., *Pintura argentina: panorama del período 1810-2000, volumen dedicado a Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Banco Velox, 2001, p. 18.

²³ Marcelo E. Pacheco, "La Argentina y una mirada travestida: Emilio Pettoruti entre los espejos", *op. cit.*, p. 797.

²⁴ *Ibid.*, p. 800.

painting. But there is something else as well: if many of these paintings were conceived for a small format (as opposed to studies that the artist would later move to a larger format, as was his custom), many others were painted in a larger format (73 x 74, 73 x 100, 89 x 116, 81 x 65, 61 x 46, etc.). This endows the cups with a presence and a power (or, in any case, generates that in the viewer) that betrays the simplicity of the motif. The series consists of just over thirty works mostly produced during the 1930s, though some were made as late as 1950. The most direct precursors to the series are *La pequeña copa* [The Small Cup], dated 1925 and, in another line, the two versions of *Copa llena* [Full Cup], dated 1928 [cat. 25] and 1929 respectively. Other works from the same period in the series include *Dos vasos* [Two Glasses] and *Botella y vaso* [Bottle and Glass] (both from 1934), *La flor roja* [The Red Flower] and *El florero* [The Vase] (both from 1939), as well as other works like *Tres cigarrillos* [Three Cigarettes] (1934) [cat. 29] and *El lápiz del maestro* [The Teacher's Pencil] (1936) [cat. 32] that formulate another problematic.

But the *motif*, the cup, is simply an excuse where the referential identification of the object vanishes and where Pettoruti works on the basis of a notion of abstraction. Most of these paintings do not entail abstractions based on lifelike forms –though some of them do–, even though that might be the origin of the cup motif. In terms of motif/excuse, in these works the artist basically worked on color and its harmonies, on shade and tone, and establishing tonal keys by means of geometrical forms in a complex space. The dynamic crux of the works is always the tension generated on the plane by means of the definition of a line/pivot that cuts through the center of the composition vertically in works like *Orgía II* [Orgy II] [cat. 28] and in other cases, like in *Copa sobre la mesa* [Cup on the Table] [cat. 26], is fractured. It is around that line that the forms/colors are deployed, a resource that years later Pettoruti would use once again as the point of departure for his three versions of *Pájaro tropical*.

The use of the oval within a rectangle –whether horizontal or vertical– allowed him to resolve the problem imposed by the oblong format insofar as it generated an additional tension in the composition. A rectangular outer frame not only contained the composition but engaged it directly, stabilizing it by operating through subtle tonal variations within the color chosen for the painting. Pettoruti had already addressed the problematic that the use of the oval format implied in *Composición* [Composition] (1917), which belonged to Herwarth Walden, in *La institutriz* (1918) and in the 1919 version *Mesa y muro* [Table and Wall] (another version was made 1935 in the context discussed above). In any case, if in *San Gimignano* (1915) the use of an octagonal format within a vertically-oriented and painted rectangular frame evidenced that he was looking to the Cubists, here he was looking at what was right before his eyes, whether that be a *pala d'altare* –whose architectural structures made use of different geometrical shapes found in his paintings– or the paintings on the walls and ceilings of palaces or, even closer at hand, works by artists like Beato Angelico who had used that format.

The second problem that Pettoruti attempted to work on by placing the painting in a rectangular frame was the relationship between the painting and the context/environment in which it was displayed, that is, the wall on which it was hung. Pettoruti returned to a question central to the history of the relationship painting/frame, one that José Antonio Maravall lucidly discussed in relation to the work of Velázquez. After discussing the modernity of Velázquez's pictorial technique, Maravall states:

There is another crucial factor in the work of Velázquez and the striking division between it and its immediate surroundings: the use of *the frame* to highlight *the work's autonomous and weighty presence*. The function of the frame in terms of the painting's autonomy is patent. In the XVII century, it was heightened by the use of golden frames. Those frames, the ones used for Velázquez's work, were valued beyond all others at that time, because they furthered the richness of the painting and ensured its complete independence to avoid any possible confusion with elements from the banal surroundings.²⁵ [Italics added]

Indeed, Pettoruti reformulated what was at stake in the origin of the frame even before that was compromised by a frame that came to compete with the work itself. That is, he returned to the starting point of the definition of the frame, whose function

²⁵ José Antonio Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Guadarama, 1960, p. 73.

was directly related to the autonomy of painting discussed by Maravall. Pettoruti would go on to develop other responses to this problem in, for instance, *Orgía II* and *Orgía III* [Orgy III] (1934 and 1936, respectively), where the painted rectangular “frame” did not participate in the painting directly, even when it underwent variations in shade on the two opposing sides. Though these variations might associate the frame with the composition as fiction of a frame –*trompe l’œil*–, they also endowed the composition and its reading with greater complexity. If, despite all ambiguity, the function of the frame continues to be to emphasize “the autonomous and weighty presence” of the painting, Pettoruti formulated on a conceptual and formal level the notion of the frame as an active force that operates on the work and, as such, cannot be ignored.

In this group of paintings, there is another problematic related to the specificity of his work: “... the constant of conceptual and visual tensions resolved in images dynamic in their apparent stillness and stability (interiors-exterior/figure-background/reality-abstraction/surface-depth/solid-transparent/behind-before/analysis-synthesis).”²⁶ In this series, almost all those tensions are present, but the one we are most interested in is the tension generated by the use of the reality/abstraction binary in a single work; at times, that binary implies the surface/depth binary as well. If this is present in works as early as *Tres cigarrillos* (1934) [cat. 29], it is accentuated in *El dominó* [Domino] (1935), *El lápiz del maestro* (1936) [cat. 32] and *El timbre* [The Doorbell] (1938). This is because here the table is “a table” and the doorbell “a doorbell,” and because to this ambivalence between reality and abstraction the painter adds a third register, a landscape that also serves to introduce other levels of reading and to reiterate another ambiguity, this one between interior and exterior.

As we shall see, the cups series as a whole requires analysis from different perspectives. But to situate the cups in the context of their production, it is also necessary to conceive of them in the context of abstract art and its readings in the 1930s. First of all, the cups existed alongside harlequins in works like *Caminantes* [Walkers] and *Hombre de mi tiempo* [Man of My Time], and the worktables, though numerically speaking Pettoruti produced more works with cups than with those other themes. Second, what Pettoruti is formulating here is a line of work related to abstraction (along with other tensions). But it is also important to bear in mind that with these works he was participating in a polemic—one less visible than the polemic of the early 1950s—around the opposition between realism and abstraction in traditional terms and, later, in relation to Antonio Berni and his New Realism.

In relation to the controversy surrounding the *Primera exposición de dibujos y grabados abstractos* held in December 1936 at the Moody Gallery, Pettoruti explained what he understood as “an exhibition of forms, intelligence and emotion.”²⁷ After musing on the much discussed topic of the lack of understanding on the part of the public and even initiates, and clarifying not only the mission of the artist in society but also his situation therein, he closes the article by saying:

The sensations or visions that rouse the artist's ideas are what determine a painter's work. To illustrate his concerns, the painter has no need to turn to literary anecdote; all he needs is the means inherent to painting: lines, forms, colors. With these elements, the true artist expresses his drama. And his drama lies there, in any stroke, with no appearance of reality; invisible in form; dense in content. We have never seen the spirit with our eyes, and yet we feel its presence in no uncertain terms. Similarly, from artwork that same substance flows forth, requiring no specific outline to reach us. There are those who advocate what they call “new realism,” which is nothing but a photographic amplification, with all the defects of the camera, with its crudeness and harshness, its insensitivity, its novelty. Aren't the perceptions of the artist infinitely superior to the most faithful descriptions of reality?²⁸

Starting in the 1930s, particularly after the events around David A. Siqueiros's visit to Buenos Aires in 1933, the function of art in society, and the terms *art* and *politics*, were redefined. The formulation at that time is evidenced in the survey “Arte, arte puro, arte propaganda” (Art, Pure Art, Art as Propaganda) carried out by the magazine *Contra*, specifically in the responses to that survey. The

²⁶ Marcelo E. Pacheco, “Emilio Pettoruti”, *op. cit.*, p. 21.

²⁷ Emilio Pettoruti, “Arte abstracto”, [diciembre de 1936?], collected in: Carlota Adriana Canal Feijóo and Enrique O. Caraminola Viscardi, *La Brasa: personajes notables, I*, Buenos Aires, [s.n.], 1994, p. 55.

²⁸ *Ibid.*, p. 56. For the controversy around the exhibition at Moody, see Julio Rinaldini, *Escritos sobre arte, cultura y política*, Patricia M. Artundo and Cecilia Lebrero (coordinators), Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007, p. 262-270.

author of the survey was Oliverio Gironde (someone who, like Pettoruti, could be considered part of the “avant-garde”). For Gironde, an ideological work of art was a “dead work of art.”²⁹ In any case, for the highly politicized art scene of the mid-1930s, the debate revolved not only around the politics of artists and writers, but also the politics of their works. Attilio Rossi, the organizer of the exhibition at Moody, for instance, was an exile from fascist Italy. While in Milan, though, he had also worked for the renovation of modern art and graphic art; his points of reference were “Gropius’s Bauhaus, Le Corbusier’s lessons, Mondrian’s theory and painting, and the work of Kandinsky, Picasso, Malipiero and Stravinsky.”³⁰ It should come as no surprise that Pettoruti supported the show and also wrote about it, since he and Rossi shared not only aesthetic inclinations but also some friends on the Milan art scene.

One year later, Pettoruti would reiterate several of the topics he discussed in the 1936 lecture “Arte Nuevo.”³¹ He also took advantage of the opportunity to expound on a subject that was being debated internationally and that had immediate repercussions on the Buenos Aires art scene. In an interview in 1938, he stated:

The present concern ..., which affects painters from around the world, is the tendency taking hold in totalitarian countries, that is, the idea that painters must produce objective works, works at the service of a certain idea to the detriment of their artistic conception in the broadest sense of the word ...

Subjecting painting to a certain idea ... means equating painters with photographers and filmmakers, when in those terms they are incomparable.³²

In looking at works like *El lápiz del maestro* [cat. 32] where “the absolute realism of the pencil almost seems to converse with the viewer in order to guide him, openly, from reality to the emotional decomposition of reality in abstract forms,”³³ it is clear that in the “absolute realism” of the pencil (or the doorbell or the domino) Pettoruti was bringing to painting, on its own terms, a debate taking place in the art world at that time.

In the second half of the 1930s, Pettoruti exhibited his cups on many occasions –including the exhibition at Nordiska to accompany his *Caminatas*–. Indeed, thirteen of them were included in his 1940 retrospective at the Asociación Amigos del Arte. In reading the texts written by Pettoruti, it is evident that, though his arguments are valid, his way of presenting them is devoid of the radical agenda of a Berni. Perhaps therein lies the importance of exhibiting, of displaying his views. Nonetheless, it is not always easy to discern how much impact his works had at a given moment. They did, however, constitute a cause for reflection in terms of the frame, one of the central problems of Argentine Concrete Art after the launching of *Arturo*. Indeed, the title of Rhod Rothfuss’s celebrated text “El marco: un problema de plástica actual” [The Frame: A Problem for Art Today] is telling. After an overview that affirms the existence of a pure visual art, Rothfuss states:

By means of compositions based on slanted lines and their rhythms, on triangular and polygonal figures, Cubism and non-objectivism created for themselves the problem of the rectangular frame, which interrupted the visual development of the theme. The painting was inevitably reduced to a fragment.

This was soon sensed. And the paintings demonstrate the solutions searched for. For example, MAN RAY, LÉGER, BRAQUE and, locally, the autumnal Cubist Pettoruti, among others, compose some of their works in circles, ellipsis and polygons, which they place in the rectangular frame. But that is not a solution either, because the very regularity of those figures, their uninterrupted, symmetrical outline is what dominates the composition, interrupting it.

That is why, generally speaking, those paintings furthered the notion of *window* in the sense of realist paintings, offering us part, but not all, of the theme. A painting with a frame in a regular shape gives the impression of continuity in relation to the theme. That only disappears when the frame is rigorously structured according to the composition of the painting.³⁴

²⁹ Oliverio Gironde, [response to the survey] “Arte, arte puro, arte propaganda... De Oliverio Gironde”, *Contra* magazine, Buenos Aires, Year 1, No. 4, August 1933, p. 12.

³⁰ Luciano Caramel and Pablo Rossi, “Note biografiche”, in: *Attilio Rossi: le opere 1933-1994*, Milan, Museo Della Permanente, 1996, p. 202. [The Spanish translation of the Italian is by the author]

³¹ Emilio Pettoruti, “Arte Nuevo”, *El Argentino* newspaper, La Plata, December 13, 1937. clipping. José León Pagano archive, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. The part of the lecture reproduced in the newspaper was republished a year later in the magazine *Forma*, and then included in a compilation of Pettoruti’s writings entitled *6 Escritos* (1942).

³² Emilio Pettoruti, “Tendencia que es perjudicial a la pintura”, *El Mercurio* newspaper, Santiago, Chile, February 7, 1938. Álbum de Recortes. Fundación Pettoruti.

³³ Attilio Rossi, “V Salón de Arte de la Plata”, *Sur* journal, Buenos Aires, Year 7, No. 34, July 1937, p. 89-90. Álbum de Recortes. Fundación Pettoruti.

³⁴ Rhod Rothfuss, “El marco: un problema de plástica actual”, *Arturo* magazine, Buenos Aires, Summer 1944, no page number, collected in: *Arte abstracto argentino, op. cit.*, p. 159. The transcription in the Spanish version is based on the original publication.

The works of that “autumnal Cubist” –who is minimized not only by that description, but also by the use of lower case letters– made quite an impression on the young Rothfuss, who at the age of just nineteen, had seen –along with Arden Quin– the exhibition that Pettoruti organized in 1939 at the Círculo de Bellas Artes of Montevideo.³⁵ That show included *El domino*, *Copa gris* [Gray Cup], *Orgía II* [cat. 28], *Tres cigarrillos* [cat. 29], *Copa verde-gris II* [Green-Gray Cup II], *Copa llena* [cat. 34], *La copa encantada* [The Enchanted Cup] and *Tres vidrios* [Three Panes of Glass] (a set of thirty-six works that ranged from *La gruta azul de Capri* to *Serenata romántica* [Romantic Serenade]). And, on the basis of his text from early 1944, it is clear that Rothfuss had taken notice of the conceptual issue formulated in relation to the frame in works like *Tres cigarrillos* and *La copa encantada*.

Nonetheless, there is something that Rothfuss does not say in his text, but does express in the work reproduced on the same page. As the heading next to the reproduction of *Trabajo en estudio* [Work in Study] indicates, this was an attempt to venture a response to the problem of the regular frame and to solve it by “giving the edge of the canvas an active role in the visual creation.”³⁶ What Rothfuss proposed doing was going a step further than Pettoruti had in *Orgía II* and *Orgía III* by proposing a “customized” frame, a fictionalized frame that attempted to preserve its autonomy. Indeed, Rothfuss demanded this of his new works: “A painting must begin and end in itself.”³⁷ Upon closer scrutiny, it is clear that in *Trabajo en estudio* Rothfuss was reading very closely (and quoting) some of Pettoruti’s cups.

Several questions arise in relation to the silence about Pettoruti on the part of the young artists clustered around *Arturo*.³⁸ Significantly, the points of reference for this *Magazine of Abstract Arts* were not to be found in Argentina. It is not that the *Arturo* group was not aware of the local artists, but their horizons lay elsewhere, with other artists and writers, in Uruguay, Brazil and Chile³⁹ and beyond the region, with Kandinsky and Mondrian. Nonetheless, the acts of omission and of silencing are strategic operations; if something is not mentioned but is present, one must ask why that is the case.

By 1944 Pettoruti was, as Cristina Rossi has asserted, a well-established artist and, as such, he was not subject to questioning. This was evident from his 1940 retrospective. Furthermore, in a period of no more than two years, *El improvisador* (1937) and *Sol argentino* [Argentine Sun] (1941) had been included in the collection of the Museo Nacional de Bellas Artes. His trip to the United States and the acquisition of his works by museums there were widely publicized in the local press. Julio E. Payró had included him as a key figure in his *Veintidós pintores*. While Pettoruti had occupied a central role in Argentine art in the 1940s, he was now a “master.” And, according to the Concrete artists, he was an “autumnal Cubist,” insofar as they considered his work part of a dependent model that had now been superseded. That reading was not only due to the crossroads at which they had placed Cubism, but also to what art criticism of the day had to say. Instead of solidifying the importance of Pettoruti’s painting, this reading had fossilized his work.

At the same time, when in 1945 the magazine *Contrapunto* published a survey asking the question “Where is painting headed?”⁴⁰ and invited thirteen artists to respond, it attempted to increase recognition that there was a problem to grapple with or, at least, to formulate. The second question indicated more about the nature of that problem: “Do you believe that painting is moving towards ‘realism’ (in terms of content, theme, expression, etc.) or towards ‘abstraction’ (pure formal elements, the absence of figurative representation, etc.)?” Among the responses published in the magazine were those of Tomás Maldonado and Antonio Berni –to name the advocates of the most radical position–; instead of a response, in Pettoruti’s case what was published was part of a lecture he had given in September 1940 (a few months after the close of his exhibition at the Amigos del Arte) at A.I.A.P.E. The name of the lecture was, once again, “New Art.”⁴¹ In any case, while his statements in that lecture could be related to the survey, they did not provide a direct response to the question that had been asked starting in 1944 by the new players on the art scene. At the same time, the work by Pettoruti reproduced in the magazine –*La mesa blanca* [The White Table] (1944)– placed him in a realm of debate that differed from the context of the publication (it appeared alongside responses and works by Manuel Espinosa, Orlando

³⁵ This information is provided by María Cristina Rossi in her doctoral thesis, *Las utopías constructivas en la posguerra rioplatense*, School of Philosophy and Literature, Universidad de Buenos Aires, 2010.

³⁶ Rhod Rothfuss, “El marco: un problema de plástica actual”, *op. cit.*, p. 159

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cristina Rossi has discussed the reason for some of the choices made by this group of artists, who did look to Torres García, for instance, as an ideal, during World War II and the post-War period. Although Pettoruti is mentioned at certain moments and contexts, he is not a point of reference. See María Cristina Rossi, *Las utopías constructivas*, *op. cit.*

³⁹ In addition to Rossi’s work, the other study that discusses this and other questions is María Amalia García’s doctoral thesis *Abstracción entre Argentina y Brasil: inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)*, School of Philosophy and Literature, Universidad de Buenos Aires, 2008.

⁴⁰ “Adónde va la pintura”, *Contrapunto*, Buenos Aires, No. 3, April, 1945, p. 10. For a study of this survey, the context in which it was published and a critical reading thereof, see María Cristina Rossi, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, in: María Amalia García et al., *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, Fundación Espigas, F.I.A.R., 2004, p. 85-125.

⁴¹ Emilio Pettoruti, “Adónde va la pintura: contesta Emilio Pettoruti”, *Contrapunto*, Buenos Aires, Year 1, No. 5, August 1945, p. 10 and 11.

Pierrri and Francisco De Santo) and from the proposed reading. This served to lessen the efficacy not only of his painting and his opinion, but of the very *image of the artist* that had been forged by twenty years of uninterrupted work on the local art scene.

During the 1940s, Pettoruti seemed to take a new course, though some of the constants discussed above continued to appear, as did the self-imposed limited number of themes addressed. In some oil paintings, like *Sol argentino*, the painter overloaded the composition in an image that was still related to international Cubism but that reintroduced the concern with light characteristic of the painting he had been doing since his first stay in Europe. But if the works with suns played an important role in his production from this period, it is in other paintings that the research that characterized his work is seen to be unwavering. The structure of his compositions was now even more rigorous (the motif: a table bearing a few objects in an interior space) and the presentation of the objects (a fountain, pears or apples, a jar, a bottle or a soda canister) was bared of anything accidental or anecdotal, concentrating instead on pure forms. His object of study was still light, but now without the ambiguity yielded by working with the exterior/interior opposition. In these works, a ray of artificial light projected from different angles acted on all the variables and possibilities of the color planes. Although the two versions of *Naranjas* [Oranges] (1943) and *Las peras* [The Pears] (1945) entailed a faithful depiction of the object after a purification of their forms, in other works like *Mi florero I* [My Vase I] (1943) [cat. 35] the proposal was different. In these works, Pettoruti once again questioned the very notion of representation, appealing to an ambiguity by deploying binaries such as abstraction/representation, depth/surface, and figure/background.

Without explaining why, Pettoruti announced that his 1948 retrospective at Salón Peuser would be his last.⁴² The context in which that show took place is well known: his political opposition to Peronism and his removal from his post as the director of the Museo Provincial de Bellas Artes of La Plata. Similarly, Jorge Romero Brest and others opposed that show of his recent production.⁴³ It is also clear that from 1948 to 1952—when he spent eight months traveling to a number of European cities before settling in Paris—Pettoruti rethought his work as a whole.

For an artist like Pettoruti, it was a question of making a decision, in this case, choosing abstract painting. That did not mean returning to something he had left behind long ago in the abstract drawings and paintings he had made during his years in Italy; there was no hiatus to be returned to. On the contrary, with his new paintings—*Crepúsculos marinos* [Sea Twilights], *Farfallas*, *Soles* [Suns] and *Noches* [Nights]—he defined himself as an “abstract painter.” Nonetheless, it is evident upon closer look that at the core of these new works, even when they implied a change of direction in relation to his work from the previous decade, lies further reflection on a subject that had concerned him during much of his life. And today, forty years after his death, in taking another look at and rethinking his production, the image of the artist has not grown blurry or been concealed by the various wrappings in which it has been cloaked over the years. Instead, what we see is an image enriched by the complexity of his formulations.

⁴² Julio E. Payró, [prologue] in: *Pettoruti*, Salón Peuser, August 23 to September 11, 1948, p. 20. As part of his publicity strategy, Pettoruti often proposed small “retrospectives,” exhibiting a selection of older pieces, often work produced during his first stay in Europe, alongside recent work. He continued to do this even after he was settled in Paris, although at that time—as stated above—the selection of works was related to the new international context in which the artist found himself.

⁴³ On this topic, see Luisa Fabiana Serviddio, “La polémica con Pettoruti” in: Andrea Giunta and Laura Malosetti Costa (editors), *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 187-201.

Emilio Pettoruti and the search for a strategy all his own*

By Marcelo E. Pacheco

The year 1924 was a key moment in the cultural history of Argentina, one during which a number of important events took place. The Asociación Amigos del Arte was founded that year. Its activities began with an exhibition of the international collection of Francisco Llobet, a Fernando Fader retrospective and shows dedicated to Quinquela Martín, Agustín Riganelli, Anglada Camarasa, as well as the I Salón de Humoristas. Norah and Jorge Luis Borges returned after their second brief stay in Europe, and the biweekly journal of art and criticism *Martín Fierro* was relaunched under the direction of Evar Méndez. *Proa (Segunda Época)*, a publication edited and directed by Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Rojas Paz and Brandán Caraffa, was also launched, as was *Extrema Izquierda*, a journal by the Boedo group edited by Elías Castelnuovo (only two issues of the journal were published). The architects Vautier and Presbich presented their project for a sugar refinery complex in Tucumán. At the Salón Nacional that year, the work of Horacio Butler—who was studying in Europe—was rejected by the jury, though Raquel Forner, who submitted work to that competition for the first time, took third prize; first prize was awarded to the painter Alfredo Guido.

In the midst of all this, Xul Solar and Pettoruti returned to Buenos Aires after a prolonged stay to Europe. Both exhibited their works that same year: Xul Solar sent five works to the I Salón Libre, which was organized at the Witcomb Gallery, where in October Pettoruti held a solo show featuring over eighty works.

This was the moment of the inauguration of the “Cubist” exhibition at Witcomb, considered a milestone in Argentine cultural history. Ever since that opening, October 1924 has been an almost mythic moment that marks the origin of modernism in Argentina. It was the beginning of a new period.

Perhaps partly due to the importance of that historic event, it is the work Pettoruti produced after that year that is widely discussed; the 1930s is considered to mark his coming of age as an artist.

This point of view depends on a clear stance on the artist. The methodology is based on three moments.

First, there is a careful focus on the work of the painter, framing and enclosing his image within the parameters of one of the most important movements in the 20th century: Cubism.¹

The following, almost natural step, is the “inevitable” confrontation between the artist’s Cubist works and the work done by the original creators and promoters of that movement. Hence, Pettoruti’s work is compared to the work of Picasso and Gris.²

This rapid comparison between the works and the theoretical discourse gives rise to the need to describe the style chosen in order to defend the presence of images that refuse to be locked into pre-established formal and stylistic parameters, for example, decorative Cubism.³

Thus, the criteria for the study of Pettoruti’s work have been defined according to three steps:

1. the search for a pre-existing stylistic definition to apply to his work;
2. the comparison between the local example—the subsidiary—and the source model—the original—;
3. the description of the style chosen as a manner to impose its application to the image being studied.

This method of analysis has been applied by local historiographers not only to Pettoruti, but to the history of Argentine art from the 19th century and the first half of the 20th century in general. Homologation is the term we have used to define this scheme or preconception.⁴

The problem of this theoretical construction is that it encloses local production within a self-limiting vision that eliminates the specificity of its own process. The application of the stylistic categories that had already been defined in Europe, especially in Paris, implies making Argentina’s art history a part of the larger consecrating project of Western culture.

However, the problem does not lie in establishing the relevance—which is widely accepted—of the cultural geography in question. Instead, it is about the relative location that is then constructed: the position is always defined on the basis of *relative*

* Unpublished text from 1992. It has been included in this publication at the curator’s request.

¹ Cf. Córdova Iturburu, Cayetano: *La pintura argentina del siglo XX*, editorial Atlántida S.A., Buenos Aires, 1958, p. 71 and Pagano, José León: *El arte de los argentinos*, author’s edition, Buenos Aires, 1940, vol. 3, p. 204.

² Cf. Pellegrini, Aldo: *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Paidós, Buenos Aires, 1967, p. 27-28 and San Martín, María Laura: *Pintura Argentina contemporánea*, La Mandrágora, Buenos Aires, 1961, p. 79.

³ Cf. Pellegrini, Aldo: *Panorama de la...*, p. 27-28

⁴ Cf. Pacheco, Marcelo Eduardo: *Aproximación a la pintura argentina*, Buenos Aires, 1989, unpublished (essay)

concepts—Pettoruti in terms of Picasso. Homogeneity is ensured by the transfer from a central model—Pettoruti studies European Cubists and Futurists—, and diversity is understood in degrees of worth that go from the metropolitan original to the peripheral provincial version: Pettoruti is a decorative Cubist.

There is no doubt about the advantages of utilizing terms that have already been developed and set forth, or of adopting a tried and true analytical approach to organize and explain the process of an art history like European art history. On the other hand, the cultural dynamic between Buenos Aires and major European cities is clear, and it provides the basis for a simple understanding of Argentina's own profile, especially starting with the '80s generation.

In fact, Pettoruti lived in Italy, Germany and France for ten years, studying, working, painting and exhibiting there. After arriving to Florence (in 1913), he got involved with Futurism and saw French Post-Impressionist works; that was followed by the Cubism of the Walden collection and the trips to Berlin (1922-23) and the show at Der Sturm. Finally, the artist went to Paris (1924), where he became friendly with Gris and Severini, and the art dealer Léonce Rosenberg, who offered him a job.

During these years, Pettoruti worked to assimilate a European tone that was synonymous with Western modernism. Etruscan painting, the Byzantine mosaics, the Italian masters of the 15th and 16th centuries, Cézanne, Marinetti, Balla, Archipenko, Gris and Picasso are some of the references that the artist incorporated during this formative phase.

This simple and informative list of influences clearly reveals the painter's affinity with the European tradition. However, in order to establish the existence of homologation, it is necessary to indicate the degree of assimilation—and limitation—that operates on our own discourse. By applying a stylistic category, an asynchronic chronology, a formal language, iconographic variants and even a system of symbolic references, we are supporting a foreign vision to study and understand something very much our own.

In this process of transplantation, one area is always absent: the cultural horizon that defines our own selves as different. The idea of a journey across the ocean—a metaphor for a faraway existence—is invalidated, and hence that very Western and historical notion of the New World is undermined.

Theoretical construction is perverse in its structural ambivalence: we are different and foreign—thus, the search for an anchor in the historic tradition of Europe—but we are worthy of comparison on equal terms. When Pettoruti arrived in Europe, he was the young Argentine artist traveling to study in the central countries. Upon returning to Argentina, Pettoruti is the painter who must be compared—on equal terms that ensure his “defeat”—with the works of his French, Italian or Spanish contemporaries. There is a dual confrontation at play here: we must go to Europe because we are from the periphery, and we must return to be the marginal center.

Specificity is always lost, because the relation between the inside and the outside, the superior and the inferior, has been defined beforehand. There is diversity in terms of history, economics, geography, politics and society, but this diversity is lost on the cultural horizon, giving rise to alienation.

Instead of affirming difference, we decide to cross-dress.

Epitomizing Pettoruti's production as his “Cubism” of the 1920s and 30s—especially as his “famous” harlequins—means relating it as closely as possible to the image of Picasso's synthetic Cubism.

The before and after of Pettoruti's harlequins thus become the introduction and the conclusion, the preparation and the closure. The first are too close to a European adventure that gives him a consecratory aura before his work is exhibited in Buenos Aires; the second, too close to the nearly voluntary exile that allows him to return, albeit too late, to his international career. Terms like “Futurism” and “synthetic Cubism” must be used to discuss Pettoruti's work; however, those terms are neither all-encompassing nor accurate when it comes to defining his work. They are merely a reduction. The same holds true in the paradigmatic cases of Martín Malharro and Fernando Fader in relation to the term “Impressionism”—a term that local historiographers apply almost obsessively to their oil paintings.⁵

⁵ Cf. Pacheco, Marcelo Eduardo: *Malharro, Fader y Pettoruti según el criterio de homologación*, Buenos Aires, 1989, unpublished work presented at the Segundas Jornadas Rioplatenses de Arquitectura e Historiografía Artística, Auditorio Museo Banco de la Provincia de Buenos Aires, October 30-31 and November 1, 1989.

Having established the undeniable connection between the history of Argentine art and the history of European art, as well as the proximity of the local visual code and images created in Europe, it is important not to overlook the fact that this is a relationship between two different terms; it should yield neither homologation nor qualified diversity.

Once we adopt this position, we can apply the term “Cubist” to Pettoruti because we are able to acknowledge a variant of that model in his work, an alternative that becomes something else not by applying ornamental adjectives but through a careful and unbiased study of his images. This is not a visually-based reduction, but a question of reversing the ways into Cubism in order to keep that term—which is real and pre-existing—from defining and closing off all interpretations.

At the same time, we attempt to resolve two constants in Argentine historiography: 1. the areas neglected by research that does not consider the work of artists that cannot be neatly associated with a European point of reference. This is the case of painters like Augusto Schiavoni, who has been studied very little; 2. the division between the history of Argentine images and the written history of Argentine art: when a theoretical structure is assembled, its categories act as the founders of the discourse while the images are added on, and thus forced to adapt to the words that have already been said.

To ensure that the view of the other—even through our own eyes—does not define us, it is especially important to explore the formative years of our artists in order to identify the unique elements that will later pave the way for an alternative examination of their subsequent productions.

In the case of Pettoruti, a particular unity can be observed in his works starting in 1914, a unity that would later differentiate him from his European contemporaries.

We can establish three basic groups of works that point to three simultaneous concerns:

1. *his abstract drawings*, which mainly examine the problem of the spatial dynamic through the repetition of intermingled and juxtaposed forms that show through one another. There are movements that repeat back onto themselves and expand to construct the image in rhythmical sequences suspended by the complex pictorial relationship between the –polyvalent and multi-dimensional– space, the light –in all its degrees of intensity– and the form –overarching circular lines or lines set at sharp angles–;
2. *his abstract oil paintings with figures or geometrical bodies*, that examine spatial relations in clear forms defined by their architectural quality and which seek to rupture the plane through superimpositions and transparencies, incorporating color as the basic element in the dynamic of perception. The multiple and heightened dynamism of the drawings is now transformed into structures that stand above and on the plane, attempting to move from front to back in a perpendicular tension, or from the bottom to the top in a vertical tension. The constant continues to be the indivisible structure of space/light/form, but now with the addition of color;
3. *his collages with the theme of still lifes* in which the use of paper cut-outs adds a dimension of real texture to the image. These are works in which each element is firmly placed in an architectural construction whose main strategy is superposition. The space is blocked in a background that captures the eye and serves as a border of closure. The layout of the objects, which is decisively vertical, is rendered dynamic with oblique planes of light that sweep over the image, multiplying the spatial layers. The painter continues to work mainly with the space/light/form structure but with the added stimulus of the glued paper.

When observing the catalogue of Pettoruti’s production, it is clear that, from 1914-1916, these three types of works intersected. Major pieces include *Forze centrifughe* (of which there are several versions), *Dinamica spaziale*, *Movimento nello spazio*, *Dinámica del viento I and II*, *Espanzione-Violenza*, *Luci nel paesaggio II*, *Armonia (circoli) disegno astratto I and II*; *Le ombre*, *Casas de pueblo* [Houses in the Town], *Costruzione antica*, *Formas estáticas* [Static Forms], *Luce-elevazione*, *Vallombrosa*; *Mezzo-litro*, *Il grappolo di uva*, *Il sifone*, *Lacerba*, *Amame y no temas* [Love Me and Fear Not], *La voce*.

Having established Pettoruti's basic concern of space/light-color/form, we can see how these elements serve to organize the visual structure of his work. Pictorial space was a decisive obsession from the very beginning. Space for him was not a structure established by a geometrical grid prior to form, light and color. The proliferation of virtual or real layers would lead him on many occasions to extend almost limitlessly the fictitious game of the third dimension by means of transparencies and plays on tone and light that open lasting windows within the visual field. In this regard, the artist's work after 1953 is paradigmatic.

His musical harlequins and his worktables in interiors painted between 1923 and 1953 are, in contrast, representative of something else. The first are either in closed spaces or in urban exteriors akin to those found in Metaphysical painting; the tables, especially those painted in the 1930s and the 1940s, are found in spaces opened up by windows or in interiors where the ambiguous slanted perspectives line used on the wall are combined with strong beams of solid light.

In the abstract drawings, the space acts as an open and multidirectional continuum that expands due to the immateriality and simultaneity of the forms that are beams of light and shadow.

The affinity between this work and the concerns of the Futurists is evident, especially in terms of the dynamic sensation formulated in the *Manifesto técnico* [Technical Manifesto] of 1910 and the notions of form, color, space and the force lines put forth by Boccioni, Carrá and Severini in their 1913 texts, compiled by *Lacerba* and published the following year.

At the same time, it is impossible not to establish a relationship with the thought of Henri Bergson—one of the philosophers who was most important to Italian Futurism—and his thesis on real duration and intuition, the annulment of matter and spatial schemes, and the opposition between pure time and mathematical time. Bergson's idea of light and movement destroying the materiality of bodies finds a personal variant in this series of drawings by Pettoruti.

In 1912 and 1913, Boccioni, Balla and Russolo were working on their series of the *Dinamismos* [Dynamisms]: *Dinamismo de un foot-baller* [Dynamism of a Soccer Player] *Profundidades dinámicas* [Dynamic Depths], and *Dinamismo de un automóvil* [Dynamism of an Automobile], respectively. These works seek to resolve pictorially the sense of sequence and of dematerialization of objects in the flow of real time. This is the moment when all three painters move away from figuration in a systematic and extreme sort of abstraction that reduces reality to its force lines.

It is interesting to see how Pettoruti's works refer directly to abstract design without any previous figurative support. He does not engage in a systematic elimination of the perceptive representation of movement—whose key lay in the Cubist syntax incorporated by the Italians in 1912—in order to arrive at the notion of duration in a non-spatial time. Instead, his work experienced the direct eruption of centrifugal or undulating rhythms where forms are beams of light free from the inertia of matter.

The Argentine painter adopts abstract figuration in a different way, a way that reveals the specificity of his own visual culture and the intensity of his artistic exploration. These are personal features of an artist at a remove from the particular process of Italian Futurism and from the historical European avant-gardes in general.

Living in Florence starting in 1913, Pettoruti found himself in one of the centers of debate on the dynamics of contemporary life. While there, he developed a pictorial solution through drawings done in charcoal or pencil, but not oil painting, which meant that he was far from color. The main contributions of these works are the expansion of space—now lasting time—and the visual tension—forms that are repeated, layered on top of themselves or on an axis—. Along with these experiences—and this is also something specific to a painter who comes from elsewhere to participate in European modernity—are his abstract or constructivist oil paintings. In them, the forms are no long immaterial beams of light but firm, rigorous primary structures related to three-dimensional bodies—cubes, polyhedrons, pyramids—and geometrical figures—rectangle, squares and irregular fields. Within this line of work, there are two variants: in some cases, the strong volumetry of the three-dimensional bodies makes them transparent models which explore the sensation of depth as they turn in space; in other works, the forms become opaque planes of intense colors, with a thickness just barely suggested by areas of dark shadow; these forms are structured in compact constructions that occupy almost the entire support. This set of oil paintings serves to affirm the experience of color—always associated with tone and shade—in Pettoruti's work and to deepen the artist's appreciation of the constructive, the rational, the geometrical.

Basically, this is about assimilating the idea of a form-color synthesis in which light continues to be present in the transparent polyhedrons or in the subtle gradation of tone. This determining relationship between color and light is one of the specific aspects of the Cubism that Pettoruti developed starting in 1917 through his series of gardens and landscapes, and especially in works such as *Pensierosa* (1920). The painter fragmented reality—nature, objects and figures—in clear sections, planes of color or of light that come together like the parts of a vitraux. There is no process of restructuring the models, which have not been disassembled, but their forms are transposed to a geometric grid constructed with pieces of color and light. This is what gives his images sensuality despite their harsh language.

Evidently, this line of exploration in his oil paintings produced from 1914 to 1916 is directly related with the painter's studies of the chromatic maps of Simone Martini and Fra Angélico; the compositional structures of Giotto, Masaccio and Michelangelo; the color combinations of the Venetian artists of the 1500s, and the geometrical synthesis of the painted Etruscan plaques.

We should also recall that starting in 1913, Pettoruti studied mosaic and vitraux techniques, and that in 1914, he traveled to Siena, Pisa, Ravenna, Venice, Verona and Padua. This experience as a mosaic and vitraux craftsman was fundamental because of the relationship with light—in terms of the artificiality of the mosaic's golden backgrounds and the realness of the window's light-color—. The experience was also significant because of the exercise of the decorative as synonymous with broad linear rhythms drawn with clear edges that enclose the figures and the abstract chromatic planes that fill them.

The group of collages produced in those years constitutes a third variant of image and iconography.

On the one hand, this theme deals mostly with the everyday objects of a worktable—a theme that would be a constant, albeit with variants in terms of language, in the artist's production until the 1950s—. We find ourselves before an iconographical Cubist model, what Alfred Barr called the daily iconography of the *atelier*. Cézanne's still lifes come to mind.⁶

The collage technique takes us directly to Picasso and Braque, in the same way that the visual structure reveals a clear affinity with the experiences of synthetic Cubism after 1912. It is important to bear in mind that the Italian Futurists whom Pettoruti frequented at that time are the ones who visited Paris in 1912 and came into contact with the Montparnasse group through Gino Severini, who lived in the French capital. His magazine *Lacerba* regularly included articles on Cubism by Soffici.

In these collages, the space elaborated by the Argentine artist is basically the natural, austere result of superimposing layers in a rhythmic sequence that goes from the first to the last plane. The objects are rendered flat figures in opaque tones or transparent volumetric bodies—the typical and emblematic case of the cups, another leitmotif until 1950—. In addition to the constructions between the successive scenes, there are also variants of texture obtained through the actual collage and the pictorial imitation of collage, as well as the interplay of light beams and the irregular planes of light that create another dynamic in the movement of the painting's structure.

Pettoruti stopped making collages in 1918, choosing instead to create the illusion of texture by exclusively pictorial means.

Thus far, we have identified three different but complementary means, variants on a single pictorial line: painting that results from the constructive rigor of space-color/light-form unity.

Force lines made of light as structural elements that forego the figurative; transparent or opaque geometrical constructions that act in three or two dimensions respectively; daily objects joined in a synthetic geometry and arranged on superimposed layers.

This is the synthesis created by a 20-year-old man who, immediately after exhibiting caricatures and landscapes of Córdoba in Argentina, discovered the novel Cubist and Futurist movements, Post-Impressionism, the lessons of the Renaissance, Byzantine art and Etruscan painting.

The culmination of this fundamental stage of Pettoruti's career (1914 to 1916) is his first solo show in Italy at the Gonelli Gallery in Florence.

⁶ Pettoruti became familiar with the work of the French painter through black and white reproductions published in *Lacerba* in late 1913

The dynamic that is established between the three groups of work described above will be the point of departure for his work between 1917 and 1920.

He produced portraits, interiors and landscapes in succession as he sounded out a variety of languages that concluded in a key trilogy, one that would define a new stage and the work that the artist would develop over the following decades: *El flautista ciego* [The Blind Flautist] and *Penserosa*, both oil paintings, and *La casa del poeta* [The Poet's House], an ink drawing; all three works were produced in 1920.

After forging his own path with the works made during his first three years in Florence, Rome and Milan, Pettoruti embarked on a more intense and varied search that would end with a defining moment in 1920. However, the line he would follow had been established, as had the formal themes he would explore. There was no stylistic location, but a question to explore and a language to construct.

Art criticism and history have constructed a language to understand Pettoruti's vital and artistic tumult. However, we often base our work on a pre-existing relationship: the viewer—always external and foreign—constructs and defines; what is seen must reveal itself without protest.

Why don't we think of Pettoruti in terms of his contribution to the modernist avant-garde instead of French Cubism? The same thing occurs with the "Cubist" works of the Mexican Diego Rivera and with the Vibrationism of the Uruguayan Rafael Barradas.

The—mistaken—strategy is based on a code of assimilation: the history of Western art, an ideological model that has long been written and established, is imposed on other artistic expressions, which it organizes and structures.

There are pre-existing chains of concepts that define each term: the word thus reveals nothing different but designates a variant of what is already known.

Buenos Aires, November 1992

TIMELINE*

PATRICIA M. ARTUNDO

1892

Emilio Pettoruti was born to Italian parents on October 1 in La Plata; early on, his maternal grandfather, José Casaburi, sparked his interest in painting.

1909-1910

In 1909, he enrolled in the Academia Provincial de Bellas Artes. While the teaching there was largely based on copying prints and illustrations, it also entailed direct rendering. It appears that in 1910 he dropped out of the Academy and pursued independent studies. He sat in on a class in perspective drawing at the Drawing School of the Museo de Ciencias Naturales. He began giving studio classes in drawing.

1911-1912

An exhibition featuring a number of his caricatures took place. In the autumn of 1912, he traveled to the province of Córdoba where he made landscapes as well as some portraits of locals. This work was later exhibited in *Un mes en Córdoba*. The show was widely reviewed and the congressman Rodolfo Sarrat, who took an interest in Pettoruti's work, helped him to receive a fellowship from the provincial government.

1913

He became the artistic director of *Rayos de Sol*, a magazine published from April to July. He submitted a painting to the Salón Nacional de Bellas Artes (SNBA), but it was rejected.

He received a grant from the government of Buenos Aires province to pursue studies in Florence. He set sail for Italy, reaching the port of Genoa in September.

He settled in Florence, where he came into contact with a number of Argentine artists from his generation.

He attended the Reggio Istituto delle Belle Arti, where he took a class in printmaking, but he dropped out, dissatisfied with the

teaching method. He attended classes with nude models at the Accademia Internazionale and completed a course in ornamental composition. He spent a good deal of time at a mosaic workshop and at a workshop specialized in the fresco technique. He also studied the *vitraux* technique, color making and gilding.

At the Gonnelli bookstore, he discovered the magazine *Lacerba*, edited by Giovanni Papini and Ardengo Soffici. On November 30, the Esposizione Futurista "Lacerba" opened; it included four abstract studies by Balla, paintings by Boccioni, Carrà, Russo, and works by Soffici. He came into contact with Filippo T. Marinetti and the Futurists, as well as figures from the Florentine avant-garde like Achille Lega, Ottone Rosai, Tullio Garbari, Papini, Soffici and Palazzeschi. He became friends with Alberto Sartoris.

1914

In May, he visited Ravenna and Venice in order to study the mosaics there. He also visited Murano Island. He became an active participant in the artistic life of Florence, including the local art salons.

In addition to a number of mosaic cartoons, he created *Primavera* [Springtime] and, in 1915, *Meditazione*. In the search for chromatic-light effects based on the viewer's movement, he changed the traditional conception of the mosaic technique.

He worked on his first collages: *Il grappolo de uva, Amame y no temas!* [Love Me, Fear Not], *Mezzo litro* and *Città-paese*.

He also made his first abstract works: *Force centripete, Espansione dinamica, Movimento nello spazio*.

In Buenos Aires, he submitted the mosaic cartoon *Primavera* [Springtime] to the Decorative Arts Section of the IV Salón Nacional de Bellas Artes; in December, he participated in the Prima Esposizione Invernale Toscana, to which he sent four works, two of them entitled *Armonia (Circoli) (disegno astratto)*.

The First World War began in August.

* This timeline is a shortened version of the one published in Edward Sullivan and Nelly Perazzo, Pettoruti (1892-1971), Buenos Aires, Fundación Pettoruti, Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, La Marca Editora, 2004, p. 215-252.

1915

In late August, he traveled to southern Italy, specifically to Perugia, Assisi, Naples and Pompeii, for the first time. He then headed to Rome, where he would stay until October. He met Giacomo Balla, and became friends with Anton Giulio Bragaglia. He also met Pannaggi, Bandinelli and Paladini, as well as Enrico Prampolini and Vittorio Orazzi.

1916

In Florence, he and Alejandro Xul Solar became friends.

In July, his first solo exhibition opened at the Galleria Gonnelli. It consisted of thirty-five works, including nine drawings produced between 1914 and 1916; fifteen paintings in tempera and oil; a study for a portrait of Xul Solar entitled *Luce-Elevazione*; two sketches inspired on Etruscan art entitled *Costruzione antica* and *Forme statique*; one landscape of *San Gimignano*, two of *Vallombrosa* entitled *Foresta* and *Paesaggio verde*, and one from the *Luci nel paesaggio* series. He also presented eight mosaic cartoons and *Meditazione*.

He sent an abstract tempera painting entitled *Armonías* [Harmonies] to the Decorative Arts Section of the SNBA, the only section where such a “bold” move might go unnoticed.

He moved to Rome, and became close to Giorgio de Chirico, Balla, Vassari, Prampolini and Orazzi. He also saw Mario Broglio, the future editor of *Valori Plastici*, a great deal.

1917

In late May, he went to Florence where he would stay for a month. He then went to Milan, where he arrived in August; soon thereafter Xul Solar, who would stay on for two months, arrived.

Raffaello Giolli put him in touch with the Famiglia Artistica: Mario Sironi, Achille Funi, Arturo Tosi, Adolfo Wildt and Aldo Carpi. He became friend with Piero Marussig, and saw Carrà and Medardo Rosso a great deal.

His works *Danza de las flores* [Dance of the Flowers], a mosaic cartoon, and *Meditazione* were accepted to the VII Salón Nacional.

1918

He became a *socio-pittore* of the Famiglia Artistica. He participated in two exhibitions organized by the Famiglia and in the Se-

cessione de Roma, as well as a group show organized by Bragaglia at his Casa d'Arte, where Pettoruti presented *L'Istitutrice*.

He illustrated books, made posters and began to contribute to the magazines *Satana*, *Il Mondo* and the *Giornale della Domenica*. He began working on the window displays for the Casa de Modas Palmer. Palanti commissioned him to produce stained-glass works. He worked at a marionette theater, and designed costumes and sets for the Teatro Esperimentale de Bragaglia in Rome and for a ballet presented at a music hall in Milan. He painted *La gruta azul de Capri*.

An armistice was signed in November, bringing the War to an end.

1919

In June, a solo exhibition of his work opened at the Lyceum. He presented some of his most recent works, including *Alrededores de Milán* [The Outskirts of Milan] and *La del abanico verde* [The Young Lady with the Green Fan]. He also participated in a number of group shows in Milan, Bologna, Brescia and Rome.

1920

In March, the first exhibition of the Galleria Arte de Milán opened with a speech by Margherita Sarfatti. Participants in that show included Funi, Carpi, Carrà, Arturo Martini, Bucci, Dudreville, Pettoruti, Piatti, Penagisi, Russolo and Sironi. For the next two years, Sarfatti would support those artists, some of whom would form the Sette pittori del Novecento group in 1922.

He exhibited *Viottolo (Camino en el jardín)* [Garden Path] at the XII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia.

In October, the *Mostra dei refutati di Brera* was held at the Famiglia Artistica; Pettoruti presented *Uomo allo specchio* and *Ritratto di Piero Marussig*.

1921

In April, the Famiglia Artistica organized the *Mostra dei Pittori Emilio Pettoruti, Renato Marzola, Ugo Pistti*. He participated in the Esposizione Nazionale della Città di Roma. In Rome, he met José Carlos Mariátegui.

He moved to Munich; starting in October, Xul Solar was there as well. He became friends with Alberto Da Veiga Guignard. At the Hans Goltz gallery and bookstore, he attended an

exhibition of the work of Paul Klee. At the end of the year, he traveled to Vienna and visited Munich, Dresden and Hamburg.

The works he sent to the SNBA were rejected; in Buenos Aires, Ramón Gómez Cornet condemned the arbitrariness of the jury from the pages of *Acción de Arte*.

1922

In March, he exhibited oil paintings, temperas, drawings, etchings and engravings in Rome at the Casa d'Arte de Bragaglia. He then returned to Milan.

He visited the XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, and he considered the Argentine delegation to that show a "complete mess."

1923

With an article on his work in the Buenos Aires weekly *Atlántida* in February, Pettoruti began a "campaign" to make his art known in the Argentine media.

In May, an exhibition of Pettoruti's work was held in the Berlin gallery Der Sturm, owned by Herwarth Walden. The Editora Internacional published *Pettoruti: Futurismo, Cubismo, Expresionismo, Sintetismo, Dadaísmo* by Alberto M. Candiotti.

In Berlin, he met and became friends with Archipenko.

1924

At the beginning of the year he arrived in Paris, where he met Mateo Hernández, Celso Lagar and Manuel Ángeles Ortiz, along with Zadkine and Juan Gris. He also came into contact with Viscount Lascano Tegui and Raúl Monseguer. He met Alberto Prebisch and Alfredo Bigatti.

He visited an exhibition of Picasso's work. It is likely that he also attended Marinetti's lecture *Il Futurismo mundial* at the Sorbonne. Marinetti introduced Pettoruti to Léonce Rosenberg, who offered to be his dealer and to organize a show of his work upon his planned return to Europe in six month's time.

He participated in the Exposition d'Art Américain-Latin at the Musée Galliéra. In late June, he went to Milan and then to Hamburg. From there, he and Xul set sail for Buenos Aires, where they arrived on July 23.

A solo exhibition of his work was held at the Witcomb Gallery. The exhibition, which included eighty-six works, occupied three rooms of the gallery. The works ranged from

the mosaic *Meditación* [Meditation] to *El flautista ciego* [The Blind Flautist] by way of *La gruta azul de Capri* [The Blue Grotto of Capri] and other abstract paintings. An extensive prologue by Prebisch spoke of the aspiration of new art. Pettoruti's new avant-garde work was supposed by a lecture by Pablo Rojas Paz, the publication of an illustrated booklet with a text by Güiraldes and an article on Pettoruti's work by Xul published in *Martín Fierro*. The exhibition's impact was evidenced by the articles published in *La Fronda*, *La Unión*, *Crítica*, *La Época*, *La Acción*, *La Protesta*, *El Hogar*, as well as *Atlántida*, *El Buenos Aires* and *El Argentino* from La Plata. His painting was often associated with Futurism and Cubism.

He joined the group that published *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* (1924-1927). He became friends with the critic Atalaya and he met frequently with Riganelli and Sibellino.

Ernesto de la Cárcova proposed that the Museo Nacional de Bellas Artes purchase *Penserosa*, but the Museum's director rejected the idea.

At almost the same time, another solo exhibition of Pettoruti's work opened in the galleries of *La Prensa* in La Plata. In September, he participated in the Salón Nacional and in November he presented forty-seven works at the School of Law and Social Sciences of the Universidad Nacional de La Plata.

At the end of the year, he presented his stained-glass and mosaic projects at the Primera Exposición Comunal de Artes Industriales; his mosaics were awarded first prize.

1925

In June, he was invited to participate in the Salón Universitario Anual organized by the Universidad Nacional de La Plata. The show opened in La Plata in December, and during 1926 it toured to Madrid, Paris, Venice and Rome.

In October, a solo exhibition of his work was held at Amigos del Arte. He presented landscapes produced from 1917 to 1920, including *Encina solitaria* [Solitary Oak], *Crepúsculo* [Twilight], *El lago* [The Lake], *Día gris* [Gray Day].

The works *Retrato de Carolita* [Portrait of Carolita], *Retrato de mi madre* [Portrait of my Mother] and *Autorretrato* [Self-Portrait], all of which were painted this year, evidenced a close observation of the model and a clear reading of the sort associated with the

concerns of the Italian Novecento.

He was a founding member of the Asociación Artística Platense and of the Sociedad de Artistas Argentinos.

1926

He met Mário de Andrade through Luis E. Soto and Pedro J. Vignale, and he and the Brazilian became friends.

In early July, Marinetti came to Buenos Aires by way of Brazil. Marinetti was closely associated with Pettoruti and with the *Mar-tín Fierro* journal. Marinetti was a fairly controversial figure, mostly due to his association with Italian fascism. The Exposición de Pintores Modernos was organized in his honor at the Amigos del Arte. Participants included Norah Borges, Xul Solar, Piero Illari, along with Pettoruti. The exhibition also included architectural projects by Vautier and Prebisch.

On August 9, a solo exhibition of Pettoruti's work opened at the Salón Fasce de Córdoba. By a decree issued by the executive power of the province of Córdoba, his oil painting *Los Bailarines* [The Dancers] was purchased for 1,000 pesos.

In October, he showed a group of seventy watercolors, landscapes and human figures at the Amigos del Arte. Shortly thereafter, another exhibition with landscapes made during his stay in Milan opened in La Plata. In contrast, the following day an exhibition of his work opened at the Centro Literario Israelita and Biblioteca Max Nordau. That show included works like *El flautista ciego* [The Blind Flautist] and *Retrato de Xul Solar* [Portrait of Xul Solar].

He still intended to return to Europe; he attempted to get a fellowship from the provincial government to finance his studies there, but it was never granted.

1927

The newspaper *Crítica* hired Pettoruti to write two articles a month on any topic he wished for its supplement *Crítica Magazin*. The artists whom he discussed included Marussig, Prampolini, Giacometti, Depero, Malherba, Casorati, Lega and Severini.

A solo exhibition of his work was held at "El Círculo" in Rosario; *Calle de Milán* [Milan Street] and *El pintor Xul Solar* [The Painter Xul Solar] were purchased for the Museo de Bellas Artes in Rosario.

In October, he participated in the Exposición Feria 6 at the Boliche de Arte directed by Leonardo Estarico. Other participat-

ing artists included Ballester Peña, Gómez Cornet, Del Prete, González Roberts, Sibellino, Forner, Tapia, Guttero, Giambiagi, Pissarro and Xul Solar.

1928

In June, he set sail for Rio de Janeiro with the intention of holding an exhibition there. He visited São Paulo, and Mário de Andrade discussed his work on the pages of *Diário Nacional*. Due to problems with customs, he ultimately decided not to hold the exhibition and he returned to Buenos Aires.

He participated in the V Salón Anual de Santa Fé; fellow participants included Basaldúa, Forner, Guttero, Pissarro, Del Prete, Domínguez Neira, Basaldúa and Schiavoni.

1929

In early February, he returned to Rio de Janeiro and then went directly to São Paulo. He was a correspondent for the newspapers *La Prensa*, *Crítica*, *La Época*, *Nosotros* and *El Argentino*. He also began contributing to *Movimiento Brasileiro*. He spent a lot of time with Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade and Osvaldo Goeldi.

He participated in the Nuevo Salón, which Guttero organized at the Amigos del Arte. The exhibition then traveled to Rosario and La Plata. In the following years, he would participate in later editions of this Salón. One of his works was acquired by the Atilio Larco Collection.

1930

In January, he returned to Argentina. He quickly found his place on the local art scene. A solo exhibition of his work was held at the Müller Gallery. He organized an exhibition of the work of Alberto Da Veiga Guignard and Paulo Rossi Osir in La Plata.

The *Novecento Italiano* exhibition was held at the Amigos del Arte. Pettoruti was very active in the organization of the show, which was presented by Sarfatti.

On September 6, the revolution that interrupted the second term of the democratically elected president Hipólito Irigoyen took place. General José Félix Uriburu took power. On November 27, Pettoruti was named director of the Museo Provincial de Bellas Artes of La Plata. His agenda at what he called "the art museum of the Americas" was announced in an array of media in Buenos Aires and the rest of Argentina.

1931

The first issue of *Crónica de Arte*, the “publication of the Museo Provincial de Bellas Artes” directed by Pettoruti, was released. As the director of the Museum, he presented the I Exposición de Arte Argentino Contemporáneo at the Teatro Municipal in San Nicolás.

At the request of Delia del Carril, Pettoruti gave classes to a small group of students at a studio on Charcas Street. Atalaya wrote a long article on his work as an educator in the Montevideo publication *Alfar*.

On October 9, an exhibition of his work produced from 1920 to 1930, organized at the request of Bernardo Canal Feijóo, opened at La Brasa in Santiago del Estero.

1932

In January, he was dismissed from his post as director of the Museum. There was an outpour on his behalf in the press and by local intellectuals, writers and artists, though opposing voices also made themselves heard. In February, Uriburu handed power over to Agustín P. Justo, and in March Pettoruti was restored to his position at the Museum; he would stay on until 1947.

He directed the Agrupación de Artistas Signo, which held its first exhibition in May. Along with Pettoruti, participants included Gómez Cornet, Larrañaga, Spilimbergo and Musso.

The Museo Provincial was reopened at a new site on Pasaje Dardo Rocha. The Comisión Provincial de Bellas Artes organized the Salón de Arte del Cincuentenario. The Commission decided not to grant prizes but rather to expand its acquisition program in order to increase the Museum's holdings.

1933

In March, the first issue of *Signo* was published. The magazine was directed by Leonardo Estarico, who also took charge of running the Group, which operated out of the Hotel Castelar.

David A. Siqueiros came to Buenos Aires for an exhibition at the Amigos del Arte. Three lectures were held in conjunction with the exhibition. The last of the lectures was moved to the seat of Signo due to the strong opposition to Siqueiros on the part of reactionary sectors. In that same venue, Juan Del Prete exhibited non-figurative works made in Paris.

Along with Ernesto Riccio, Pettoruti organized *Mostra de Pittura Argentina*, which was presented in Rome, Milan and Genoa. It featured thirty-two artists.

He painted two versions of *Copa gris* [Gray Glass] and *Copa verde* [Green Glass], and made a number of sketches on which he would work in the coming years.

1934

He met María Rosa González, a Chilean photographer and critic whom he would marry in 1941.

He participated in the Salón de pintores Modernos at the Amigos del Arte and in the XXIV Salón Nacional. The Comisión Organizadora del Homenaje a Pettoruti donated his *Arlequín* [Harlequin, 1928] to the MNBA; it would become part of the Museum's permanent collection the following year.

1935

In May, he participated in the Salón de Pintores Modernos, to which he submitted *El cantor* [The Singer], *La copa* [The Glass] and *Composición* [Composition], and in the Tercer Salón de Arte de la Plata.

The retrospective exhibition *7 pintores argentinos* (Badi, Basaldúa, Berni, Butler, Gómez Cornet, Pettoruti and Spilimbergo) was held at the Amigos del Arte. He made the oil painting *Caminantes* [Walkers] which, in Pettoruti's view, marked a turning point in his work.

1936

A solo exhibition of his work was held in the Salón de Actos Culturales of *El Argentino*. In November, an exhibition of a selection of work produced from 1917 to 1934 took place in la Asociación Cultural de Bahía Blanca and he gave the lecture “El actual momento de nuestra plastic.”

He opened an exhibition at Nordiska in order to exhibit *Caminantes* [Walkers]; nineteen other canvases were also included in that exhibition.

In December, the *Primera exposición de dibujos y grabados abstractos*, organized by Pedro Blake and Attilio Rossi, took place at the Moody Gallery. Participating artists included Lucio Fontana, Juan Bay, D'Errico, Melotti, Radice, Reggiani, Soldati and Veronesi.

1937

In addition to his work as a professor at the Escuela Industrial, he began teaching in the Art History Department of the Escuela Preparatoria de Bellas Artes de la Nación.

He painted *El improvisador* [The Improviser] –which he presented at the Salón Nacional this year–, *Última serenata* [Last Serenade], *Marú*, as well as two versions of *Coparmónica* and two of *Mantel a cuadros* [Checkered Tablecloth].

He became friends with Julio E. Payró.

1938

The magazine *Forma* published “Arte Nuevo,” a lecture in which Pettorutti expressed his opposition to the use of the literary anecdote in painting, and to Antonio Berni and New Realism.

He participated in the Segundo Salón de Arte de Buenos Aires in La Plata, and in August in the Primera Exposición de Pintura y Grabado, a show of work by professors at the Escuela Industrial de la Nación, which also organized the event.

The Museo Municipal de Bellas Artes held the exhibition *Tres expresiones de la pintura contemporánea*, which included works by Badi, Spilimbergo and Pettorutti. The City Council acquired *La señorita del abanico verde* [The Young Lady with the Green Fan] and *Carolita* for the Museum. He submitted *Última serenata* [Last Serenade] to the XXVIII SNBA.

1939

He was invited by the Montevideo Círculo de Bellas Artes to exhibit his work; he presented a selection of thirty-six oil paintings and drawings produced from 1917 to 1938.

He became friends with Jorge Romero Brest and participated in *Desde Malharro hasta nuestros días*, an exhibition that Brest organized. He submitted *Coparmónica* to the XXIX SNBA.

He was selected to participate in the Argentine delegation to the *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*.

Ernesto Riccio, the director of the Escuela Superior de Bellas Artes de la Plata, invited Pettorutti to create and head the School's Abstract Composition program. Ultimately, another professor took charge of the program, which varied a great deal from the initial idea.

He made his first sketches of “suns,” which he would develop starting in 1940.

The *Exposición de arte moderno francés*, which included Picasso's *The Three Musicians*, was held. The exhibition was accompanied by René Huyghe, who also gave a series of lectures.

1940

He traveled to Montevideo, where he became friends with Luis E. Pombo. Joaquín Torres-García wrote a long article about Pettorutti in which he stated that he was the figure who first brought abstract art to South America.

Amigos del Arte held a retrospective exhibition of his work: forty-one pieces produced from 1917 to 1938. Romero Brest, Julio E. Payró and Julio Rinaldini took charge of organizing the exhibition; they requested that Antonio Santamarina, the president of the Comisión Nacional de Bellas Artes, acquire *El improvisador* [The Improviser] for the Museo Nacional de Bellas Artes, making it a part of the Museum's collection.

He participated in the exhibition *Diez pintores argentinos* at the Amigos del Arte and in the XXX Salón Nacional de Bellas Artes, where he presented *El espejo* [The Mirror]. He also participated in the III Exposición de Pintura y Grabado de la Escuela Industrial de la Nación.

Leonardo Estarico wrote a monograph entitled *Emilio Pettorutti*. It was published by Editions Il Milione, the publishing house of the Milan gallery of the same name which, in those years, was a major center of abstract art in Italy.

José León Pagano published the third volume of *El arte de los argentinos*. The section of chapter 4 that discussed Pettorutti's work would exercise a decisive influence on later readings of his art.

1941

The Committee for Inter-American Artistic and Intellectual Relations of the San Francisco Museum of Art invited Pettorutti to visit museums, galleries and art schools in twenty-two North American cities. He was also invited to exhibit almost forty canvases at major North American museums over a two-year period. Due to his obligations, he delayed the trip for a year.

He participated in the 18th Salón Anual de Santa Fé, where he was awarded the Premio Provincial de Cultura. At the XXXI

SNBA, he was awarded the Premio “Eduardo Sívori y Matea Vidich de Sívori” for his work *El timbre* [The Doorbell].

1942

His work *Sol argentino* [Argentine Sun] (1941) was acquired by the Museo Nacional de Bellas Artes.

He published 6 writings, a series of articles previously published in *Forma*, *Conducta*, *El Argentino*, *Compás* and *Argentina Libre*: The titles of the texts were: “Arte nuevo,” Humanización de la enseñanza,” “Museos rotativos,” “Fines y organización de los salones de arte,” “Nuestro mercado artístico,” and “Los salones y los premios.”

On September 17, he left for San Francisco for the opening of his exhibition at the local Museum of Art. The Museum acquired *Coparmónica* (1937) and *El quinteto* [The Quintet] (1927). In New York, he came into contact with Archipenko, Zadkine and René D'Hamoncourt.

1943

Francis H. Taylor wrote the prologue to the catalogue of his exhibition at the National Academy of Design. Through Alfred Barr, *Copa verde-gris* [Green-Gray Glass] was purchased for the Museum of Modern Art.

Along with Quirós and Molina Campos, he participated in the Latin American Exhibition at the Society of the Four Arts in Florida.

Julio Suárez Marsal published *Pettoruti, vanguardista y clásico*. Romero Brest organized the exhibition *22 pintores argentinos contemporáneos* at the Montevideo chapter of Amigos del Arte, and Pettoruti's works *Sol argentino* [Argentine Sun] and *Dominó* [Domino] were included in the show. He was awarded the Primer Premio Adquisición “Juan B. Castagnino” at the Salón Anual of Rosario.

1944

The *Quarterly Bulletin* (vol. III, n. 2) of the San Francisco Museum of Art was dedicated to Pettoruti's work; Romero Brest and Grace McCann Morley presented him.

He participated in the XXXIV Salón Nacional de Bellas Artes and was invited to take part in the exhibition *Diez Obras Pictóricas de Autores Argentinos* organized by the Ateneo Popular

de la Boca. He also participated in the Tercer Salón de Arte de Mar del Plata.

In December, the book *22 pintores: facetas del arte argentino* was published by Payró. The publication, which included artists from different generations, described Pettoruti as an “abstract painter.”

The first issue of *Arturo* was published, marking the formal beginning of Concrete Art in Argentina.

1945

In a tense social and political atmosphere characterized by the demand for a return to democracy, he participated in the I Salón Independiente. The exhibition featured 144 artists and entailed moving the work of the artists participating in the Salón Nacional to the seat of the Salón Independiente at 458 Florida Street.

At Impulso he presented twenty-one works produced from 1914 to 1935. He submitted work to the 4th Salón de Arte de Mar del Plata and was the guest of honor at the Salón de la Colectividad Armenia.

Editorial Poseidón published *Emilio Pettoruti* by Julio E. Payró.

1946

The Perón-Quijano ticket won the elections on February 24. In April, the Sociedad Argentina de Artistas Plásticos lifted its ban on participating in government-sponsored art competitions.

In around May, the Taller Altamira began functioning. This is where Jorge Larco, Pettoruti and Raúl Soldi gave classes in painting; Lucio Fontana in sculpture; Víctor Rebuffo and Laerte Baldini in printmaking; and Enrique Romero Brest in anatomy. Jorge Romero Brest gave special courses in aesthetics and art history. This studio would be open until the end of the year.

He participated in the XXXVI Salón Nacional and he submitted *Mediodía* [Midday] to the 2nd Salón de Artes Plásticas, organized by the Jockey Club of Córdoba.

Ediciones Contrapunto published *Emilio Pettoruti* by Oliverio de Allende.

1947

For political reasons, he was dismissed from his post as director of the Museo Provincial de Bellas Artes. He opened his

studio, which was considered a vocational school, at 1763 Charcas Street.

Along with Forner, Victorica, Berni, Castagnino, Basaldúa, Daneri, Pronsato and Soldi, Pettoruti was invited to participate in the first edition of the Premio Palanza, established by the collector Augusto Palanza. He presented *Serenata romántica* [Romantic Serenade], *El mantel a cuadros* [Checkered tablecloth], *Hombre de mi tiempo* [Man of My Time], *El postre* [The Dessert] and *Vino Rosso*, the last of which was acquired by the Palanza Collection.

Pettoruti, along with Juan Carlos Paz, Adolfo de Obieta, Daniel Devoto and Alberto Morera, founded the magazine *9 Artes* (1947-1948).

1948

Salón Peuser held a retrospective of Pettoruti's work with fifty-two pieces produced from 1917 to 1947.

He was once again invited to participate in the Premio Palanza. This time he presented *Las peras* [The Pears], *Mi florero* [My Vase], *La guitarra (homenaje a Juan C. Paz)* [The Guitar (Homage to Juan C. Paz)], *Naranjas* [Oranges] and *Chianti*.

He participated in the XXXVIII Salón Nacional. The jury's deliberations were interrupted when Oscar Ivanissevich, the Minister of Culture, demanded that Pettoruti's submission be rejected. It was accepted despite Ivanissevich's plea. This was the last year that Pettoruti participated in the Salón Nacional.

1949

The Asociación Gente de Arte de Avellaneda organized the *Exposición Emilio Pettoruti*, which brought together twenty-one works produced from 1918 to 1944. A solo exhibition of his work was also held at Kilme Agrupación de Artistas Plásticos. He participated in the *Muestra de pintores y escultores*, commemorating the 25th anniversary of the *Martín Fierro* journal.

In June, a solo exhibition of his work was held at the Samos Gallery; he exhibited twelve works produced from 1936 to 1949.

In November and December, Pettoruti exhibited in Rio de Janeiro for the first time, specifically at the Instituto de Arquitectos do Brasil; he also exhibited at the Museo de Arte Moderno of São Paulo.

1950

The *Exposición retrospectiva de la obra del pintor Emilio Pettoruti* was held at the Museo Nacional de Bellas Artes of Chile. The show had considerable impact on Chilean artists, especially the future members of the Grupo Rectángulo (1955).

He participated in the exhibition *Peintures des Amériques*, organized by the Pan American Union in Washington. His work *Le denière serenade* was exhibited in the show of the permanent collection of the International Business Machines Corporation in New York and at the Organization of American States.

In September, the exhibition *Pintura argentina moderna de la Colección Arena*, which included *El guitarrista* [The Guitarrist], took place.

1951

In January, he gave a painting class at the summer school of the Universidad de Chile.

At the Bonino Gallery, he exhibited nineteen works produced from 1940 to 1951. Ediciones Galería Bonino published *Emilio Pettoruti* by Juan Bay.

1952

At the beginning of the year, he embarked on an eight-month journey to Europe. Afterwards, he would claim to have gone for political reasons. A solo exhibition of his work was held at the Galería del Milione and he participated in the exhibition *Quindici Futuristi a Prato*.

Alberto Sartoris published *Pettoruti*. The *Studio* published a long article on contemporary Argentine painting that emphasized the important role played by Pettoruti.

He participated in the exhibition *24 pintores argentinos contemporáneos* at the Bonino Gallery. His work was included in a group show of work from Malharro to Seoane held at the Sociedad Hebraica. Pettoruti was also included in the *Exposición de la pintura y la escultura argentinas de este siglo* at the Museo Nacional de Bellas Artes.

1953

In April, he moved to Paris. Despite the distance, he maintained close connections to Argentine artists, writers and intellectuals, such as Sibellino, Córdoba Iturburu, Barletta, Estarico and Héctor P. Agosti.

The exhibition *23 Opere di Pettoruti* was held at the Galleria San Marco in Rome. It included works produced from 1915 to 1950, from *Luce nel paesaggio* to *Formas en el espacio* [Forms in Space].

He concentrated on abstract pictorial work, producing various versions of *Crepúsculo marino* [Twilight at Sea] and *Soleil dans la montagne* over the course of this year and the next. There was growing recognition in Europe and the United States of both his recent abstract painting and the Futurist and abstract work he had produced in the 1910s during his first stay in Italy.

He participated in the Argentine delegation to the exhibition *Homenaje de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile a los artistas argentinos*.

1954

Les Amis de l'Art and Les Jeunesses Artistiques organized the exhibition *Le Nouvel Art Contemporain (Les éclaireurs)*, featuring six French painters and four foreign artists, including Pettoruti.

Organized by Payró, the exhibition *Pettoruti 1924-1954* was held at the Krayd Gallery. The show commemorated the thirtieth anniversary of his exhibition at the Witcomb Gallery.

1955

He was invited to participate in the exhibition *Le mouvement dans l'art contemporain* in Lausanne. In that exhibition, his work was featured in the first room alongside figures like Balla, Boccioni, Carrà, Severini and Soffici.

This year he participated in a number of exhibitions in different European cities. He also took part in *30 pintores argentinos*, an exhibition that the Bonino Gallery organized in the Renom Gallery in Rosario.

The so-called Revolución Libertadora took place. Romero Brest was designated interim director of the Museo Nacional de Bellas Artes. His appointment was confirmed the following year and he remained at the post until 1963.

1956

Pettoruti was in Argentina in January, and a tribute to his success in France, Switzerland and Italy was held. He presented twenty-five paintings and drawings produced from 1917 to 1966 at the Escuela Superior de Bellas Artes of the

Universidad de la Plata.

He was named an honorary member of the Academia Nacional de Bellas Artes. He was awarded the Guggenheim Prize for the Americas for *Hiver à Paris*. He was included in *A Century and Half of Painting in Argentina*, presented at the National Gallery of Art.

Thanks to a donation from the Asociación Ver y Estimar, his work *El hombre de la flor amarilla* [The Man with the Yellow Flower] became part of the permanent collection of the Museo Nacional de Bellas Artes.

1957

His works *Armonia-movimento-spazio* [Harmony, Movement, Space], *Armonia* [Harmony], *Costruzione antica* [Ancient Construction], *Luce-Elevazione* [Light-Elevation], *Nuit d'été* [Summer Night] were featured in the exhibition *Art Abstrait. Les premières générations (1910-1939)* held at Saint-Etienne. He also participated in the show *50 años de pintura abstracta* that Michel Seuphor organized at the Creuze Gallery. He took part in the exhibition *Esthétique d'aujourd'hui* in Belgium.

The Domingo Eduardo Minetti Collection, which included Pettoruti's *La guitarra* [The Guitar], was exhibited at the Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" in Rosario. The Museo Provincial of Córdoba published Héctor L. Arena's booklet entitled *La lección de Pettoruti*.

Despite the efforts of Romero Brest to acquire *El filósofo* [The Philosopher] for the MNBA, the acquisition never took place.

1958

A major retrospective of his work was held at the Galerie Hautefeuille; the prologue to the catalogue was written by Georges Pillement. The exhibition consisted of two parts: older paintings produced from 1914 to 1936, and recent paintings produced from 1938 to 1956/57. The French government purchased *La última hora del día* [The Final Hour of the Day] for the Musée d'Art moderne de Paris.

1959

He participated in an exhibition commemorating the fiftieth anniversary of the Founding Manifesto of Futurism at the Galleria Vigna Nuova in Florence. His work *Soleil dans la montagne* was featured in the Geometrisme section of the 14ème

Salon des Réalités Nouvelles. Nouvelles Réalités presented at the Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. He also participated in the exhibition *Histoire du Papier collé* at the André Weill Gallery and in the show *South American Art of Today* held at the Dallas Museum of Art.

1960

A solo exhibition of his work featuring twenty-eight canvases produced from 1914 to 1958 was held at the Molton Gallery in London.

He participated in the exhibition *École de Paris* at the Charpentier Gallery, and in *Construction and Geometry in Painting* presented in New York, Cincinnati and Chicago; the prologue to catalogue of that second exhibition was written by Michel Seuphor.

Over the course of this year and the next, he donated lithographs produced under his supervision at the Moulrot studio in Paris to a number of museums and other institutions in the Argentine provinces.

The exhibition *Esculturas, grabados y dibujos de la Colección Arena*, which featured Pettoruti's 1919 work *Vaso con flores* [Glass with Flowers], was held in the Salas de la Dirección de Artes Plásticas. In October, the Torcuato Di Tella Collection, which included his 1918 *Auto-retrato* [Self-Portrait], was exhibited at the MNBA.

1961

In Paris, his *Pájaro tropical* [Tropical Bird] was exhibited at the 16ème Salon des Réalités Nouvelles. He also participated in the exhibition *Structure. L'art abstrait constructif. De pionniers à nos jours* a show on geometrical abstraction organized by the Denise René Gallery.

In Washington, the Pan American Union held the exhibition *Art in Latin America Today. Argentina*. In his text presenting the exhibition, Manuel Mujica Lainez emphasized the important role that Pettoruti played in abstract art from around the world.

He participated in *150 años de arte argentino*, a major exhibition held at the Museo Nacional de Bellas Artes and in *Arte Contemporânea Argentina* at the Museo de Arte Moderno of Rio de Janeiro.

An auction of the Lía A. de Gottlieb and Augusto Palanza Collection was held at the Witcomb Gallery; Pettoruti's works *La vieja casa* [The Old House], *Copa gris* [Gray Cup] and *Naturaleza*

muerta [Still Life] sold for a great deal more than the base price.

1962

The exhibition *Pettoruti. Homenaje Nacional a 50 años de labor artística* was held at the Museo Nacional de Bellas Artes. That show brought together twenty-four works produced from 1953 to 1962. The exhibition *Homenaje al maestro Pettoruti. Presencia del Maestro* took place in la Plata. The Witcomb Gallery housed *Homenaje al maestro Pettoruti*, a show sponsored by the Museo de Arte Moderno.

He was named a member of the faculty of the Academia Nacional de Bellas Artes. The Instituto de Estudios Artísticos of La Plata published *Pettoruti* by Angel O. Nessi.

The Rubbers Gallery held its first solo exhibition of his work, *Emilio Pettoruti: pinturas 1916-1924*. From then on, this gallery would represent Pettoruti in Buenos Aires.

1963

As part of the tribute held in 1962, Ediciones Culturales Argentinas published two books on Pettoruti: *Pettoruti* by Cayetano Córdova Iturburu and *El Atelier Pettoruti* by Ángel O. Nessi.

A major auction was held at the Van Riel Gallery. In it, a set of works by Pettoruti sold for the sum of \$ 2,360,000.

At Romero Brest's insistence, the Fondo Nacional de las Artes purchased *Vino rosso* for the Museo Nacional de Bellas Artes at the auction.

1964

He participated in the exhibition *Cinquante ans de "collages"* held at the Musée d'Art et d'Industrie of Paris. The show also featured Rivera, Picasso, Braque, Gris, Laurens, Severini, Soffici and others.

From December of this year until February of 1965, a retrospective exhibition of his work was held at the Charpentier Gallery. Organized by the Fundación Fina Gómez, the exhibition established his central position on the French art scene.

At the Rubbers Gallery, a group of paintings produced by Pettoruti from 1956 to 1962 was exhibited.

1965

Tomás Alva Negri began working towards a retrospective of Pettoruti's work at the Akademie der Künste in Berlin. Fina Gó-

mez supported those efforts. He participated in the exhibition *Comparaisons* at the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

The exhibition *Pettoruti*, which consisted of forty-eight works produced from 1908 to 1958, was held at the Museo de Artes Plásticas de La Plata.

The exhibition *Pintores argentinos en las colecciones cordobesas* took place at the Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa." The Van Riel Gallery held an exhibition of the Kohen Collection, featuring *El mantel blanco* [The White Tablecloth].

1966

His works *El hombre de la flor amarilla* [The Man with the Yellow Flower] and *El quinteto* [The Quintet] were included in the exhibition *Art of Latin American since Independence*. He also participated in the *Esposizione d'Arte Moderna 1915-1935* at the Palazzo Strozzi in Florence and in the *Exposition organisée à l'occasion des états généraux du désarmement* at Cercle Volney.

He was in Buenos Aires in September. Damián Bayón published an article discussing the importance of Pettoruti's production.

1967

His wife María Rosa González died. The year before, she had published *Trastienda de las artes plásticas*.

He participated in the exhibition *Artists of the Western Hemisphere: Precursors of Modernism 1860-1920* held at the Center for Inter-American Relations in New York.

A group of fifty-five oil paintings, collages and drawing by Pettoruti toured museums in Baden-Baden, Bonn, Nuremberg, Essen and Berlin.

He was unanimously selected to receive the Premio Fondo Nacional de las Artes.

1968

The retrospective exhibition *Emilio Pettoruti. Huile-collages-dessins* was held at the Palais des Beaux-Arts. It featured seventy works produced from 1914 to 1968. He participated in the exhibition *L'Art en Europa autour 1918* in Strasbourg.

At an auction at Roldán, *Mi arlequín* [My Harlequin] from the Candiotti Collection sold for a record \$ 4.950.000, the largest sum obtained by any Argentine painter in those years.

He published his autobiography *Un pintor ante el espejo*, which covered a period ranging from his childhood to the

year 1953.

1969

A retrospective of his work was exhibited at the Kunsthalle, Basel and then at the Palais des Beaux-Arts, Brussels. It went on to the cities of Ghent and Lausanne.

He visited Chile and Argentina. In Mendoza and Buenos Aires, he was interviewed by a number of journalists. In one interview, he spoke of the bias of those who advised the national authorities, alluding to the role played by the Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella over the previous five years and the inclusion of new areas, like Visual Investigations, in the Salón Nacional.

He presented twelve canvases produced from 1967 to 1969 at Rubbers Gallery. While still abstract, these small-format works contained more identifiable references, often to landscapes. They included *Nuit a la lune rouge*, *En la selva* [In the Jungle], *Verano* [Summertime], *Soleil couchant*, *Sol con niebla* [Sun with Fog], *Pureza* [Purity] and *Calma* [Calm].

The Fondo Nacional de las Artes donated to the Museo Nacional de Bellas Artes five works by Pettoruti that it had acquired in previous years: *Dinámica el viento* [Dynamics The Wind] (1915), *El sifón* [The Soda Canister] (1915), *Sombra en la ventana* [Shadow in the Window] (1925), *El timbre* [The Doorbell] (1938) and *Vino rosso* (1940).

1970

His *Coparmónica* was featured in the exhibition *The Latin American Spirit. Art and Artists in the United States 1920-1970*. He participated in the Primer Festival d'Arts Plastiques, Montargis, Loiret and in the Maison de la Culture in Bures-sur-Yvette.

La Nación newspaper published an interview with Pettoruti in Paris by Bayon. In it, he reiterated the distinct periods in his production: a first stage in Europe from 1913 to 1924, and a second stage in Argentina. That second stage, in turn, included two phases: from 1924 until 1935 when he made *Caminantes* [Walkers], a work that marked a turning point in his painting; and from 1935 until he returned to Europe in 1953.

He decided to return to Argentina permanently. The Rubbers Gallery presented *Pettoruti, obra 1914-1924*, an exhibition that included twenty-nine paintings.

1971

In February, the exhibition *Obras recientes* was held at Galerie L55. *Hombre de mi tiempo* [Man of My Time] was sold at the Rubbers Gallery for \$ 21,000,000.-

The XI São Paulo Biennial dedicated a room to Pettoruti's work. It brought together thirty-one pieces produced from 1914 to 1924.

On October 16, he died in Paris.



