ENTRE CRITERIOS LOCALES Y UN CANON GLOBAL: LA EXHIBICIÓN DE PETTORUTI, DE SAN FRANCISCO A NUEVA YORK

Fabiana Serviddio

CONICET/ Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)

RESUMEN

El artículo analizará la exhibición retrospectiva del artista argentino Emilio Pettoruti que se realizó en el Museo de Bellas Artes de San Francisco en 1943, en el contexto de la segunda Guerra mundial y de los programas de propaganda interamericanos. Su fortuna crítica y las dificultades para encontrar un espacio de exhibición en la Costa este se estudiarán a la luz de dos hipótesis: un desajuste entre la modalidad de exhibición y los objetivos político-culturales a los que también aspiraba la muestra; y una valoración estética de su corpus de obras que se guió a partir del canon europeo occidental, sin considerar valoraciones culturales regionales ni la construcción compleja y compartida del proyecto moderno. La apertura a distintas producciones culturales que tuvo la programación del SFMA tropezó en la costa este con un juicio ejercido solamente a partir de una concepción eurocéntrica y evolucionista del arte.

PALABRAS CLAVE

Exhibición; Latinoamérica; canon, modernidad; propaganda.

El contexto político de la exhibición.¹

La caída de París bajo las fuerzas nazis en junio de 1940, y el ataque a la base norteamericana de Pearl Harbor en noviembre de ese mismo año, precipitaron el ingreso formal de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial. A más de la intervención militar en el conflicto, Estados Unidos desplegó una serie de estrategias diplomáticas para proteger al continente americano de un eventual ataque del Eje. Las simpatías filofascistas eran numerosas en América latina y este peligro debía neutralizarse mediante un programa global de intercambios que pudiera estrechar lazos entre “las Américas” y obtener así el apoyo y la colaboración latinoamericanos para la causa Aliada.

En agosto de 1940, por decreto ejecutivo del presidente Roosevelt, se creó la Oficina para la Coordinación de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas (más tarde llamada Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos/ OCIAA), bajo la conducción de Nelson Rockefeller². Esta agencia trabajó en el mejoramiento de las relaciones con Latinoamérica mediante la articulación de proyectos en el área de cultura, medios masivos y comunicaciones entre 1940 y 1946, profundizando la denominada “Política de Buenos Vecinos” oficializada por el presidente Roosevelt en la década de 1930. También abarcó otros campos de acción: cooperación económica, transporte, salud, provisión de alimentos, información y propaganda y educación.³ La OCIAA obtuvo el apoyo y la colaboración de empresas, asociaciones de negocios, instituciones culturales y ciudadanos norteamericanos, que mancomunaron esfuerzos en pos de la “defensa hemisférica”. Se buscó la amistad de los gobiernos latinoamericanos a través de la simpatía de las élites de dirigentes, intelectuales y la comunidad en su conjunto, pues se entendió que la opinión pública generalizada a favor de los valores de libertad y democracia promovidos por la causa aliada inclinarían la balanza a favor de sus objetivos.⁴

En el área de las relaciones culturales, los asesores de Washington consideraban que la forma de mejorar la imagen de EE.UU. entre los latinoamericanos era llevar a Norteamérica personalidades que ocuparan posiciones de liderazgo en los países de América Latina, y que viajando a través del país, pudieran ser testigos de las numerosas instituciones culturales que allí trabajaban en la investigación, educación y difusión de las artes. Luego podrían volver a su país de origen y compartir sus impresiones presumiblemente favorables con sus amigos y colegas, expandiendo por ende el radio de influencia de los EE.UU. en el continente; y ayudar de este modo a desacreditar las críticas de los simpatizantes del Eje en el hemisferio a la influencia preponderante de los Estados Unidos en Latinoamérica en tanto peligro para la libertad cultural y política de las otras repúblicas.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco de mis investigaciones para el proyecto CONICET Arte, *identidades, propaganda. Construcciones de América latina a través de sus exhibiciones (1939-1945)* y del proyecto grupal *Modernidad(es) Descentralizada(s): arte, política y contracultura en el eje trasatlántico durante la Guerra Fría*, financiado por la secretaria de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación, Ministerio de Economía y Competitividad de España por resolución HAR2014-53834-P, y dirigido por la Dra. Paula Barreiro López, de la Universidad de Barcelona.

² Dicha Oficina se llamó más tarde Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* - OCIAA), y en 1945, Oficina de Asuntos Interamericanos (*Office of Inter-American Affairs* - OIAA).

³ Donald Rowland, *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Historical Reports on War Administration*, Washington, United States Government Printing Office, 1947.

⁴ Henry Allen Moe, “Memorandum for Mr. Nelson A. Rockefeller Concerning Plans for the Education Section of the Office of Coordinator of Commercial and Cultural Relations between the American Republics”, Box 5, Folder 40, Washington D.C. Files, RG4, Nelson Aldrich Rockefeller Personal, Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow, Nueva York. (de aquí en adelante se citará RAC).

Dependiente de la OCIAA, el Comité para las Relaciones Artísticas e Intelectuales Interamericanas, bajo la dirección de Henry Allen Moe⁵, tuvo a cargo la misión de generar programas de intercambio de personalidades destacadas del ámbito intelectual latinoamericano y norteamericano. Como parte de dichos programas de intercambio cultural, en un escenario político complejo signado por la neutralidad argentina en la Guerra, este comité invitó en 1941 al artista argentino Emilio Pettoruti, director del Museo de Bellas Artes de La Plata en Argentina, a realizar un viaje de estudios a los Estados Unidos para visitar durante ocho meses las principales instituciones artísticas del país. El artista recorrería museos, universidades, escuelas de arte y colecciones privadas del oeste, el centro y el noreste de los EE.UU.⁶, para estudiar condiciones, problemas y prácticas de trabajo museológico en aquellas instituciones.

Pettoruti recibió además una invitación adicional para realizar una exposición retrospectiva de su producción en diversos museos de los Estados Unidos. Ambos convites fueron realizados por la doctora Grace McCann Morley, directora del Museo de Arte de San Francisco (SFMA, hoy en día SFMOMA), que obró como la institución coordinadora de las exhibiciones de la obra de Pettoruti, y organizó su primera muestra. Este museo integraba, junto al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y a otras instituciones artísticas, una red abocada a la organización y circulación de exhibiciones de arte latinoamericano, cooperando con el Departamento de Artes de la antes mencionada Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, que subsidiaba parte de las actividades de organización, circulación y difusión vinculadas a las muestras.

El SFMA tenía cierta trayectoria ya hecha en la exhibición de artistas latinoamericanos, pero cuando ingresó al programa de la OCIAA amplió sus actividades vinculadas a la región. Se inauguró el programa educativo *Art of Latin American countries* la primera semana de cada mes como parte del ya existente *Know your World* –Conoce tu mundo–, el número de exhibiciones de arte latinoamericano se incrementó notablemente, y las adquisiciones fueron concebidas como piezas de una incipiente colección de arte latinoamericano. Los cambios redundaron en una problematización de lo que hasta ese momento se había logrado. La representación de América latina, multiplicada a través de más países y más artistas, se volvió más compleja y empezó a reflejar con mayor detalle la multiplicidad de regiones y tradiciones que Latinoamérica abarcaba bajo su denominación. Su aproximación a la producción artística latinoamericana se abrió paulatinamente a un abanico amplio de opciones estilísticas y temáticas.

Suponemos que existió de parte de Pettoruti un compromiso a escribir artículos para periódicos regionales, y difundir las características de la sociedad, la cultura y el arte norteamericanos, como contraparte de esta beca de estudios. Esto porque Pettoruti no sólo escribió notas sobre el estado general de las actividades culturales para distintas publicaciones, sino que hizo llegar a los EE.UU. carpetas con los recortes de éstas como testimonio.⁷ El artista y su

⁵ Y conducido conjuntamente con Frederick P. Keppel, presidente de la Corporación Carnegie, y David H. Stevens, director de la División de Humanidades de la Fundación Rockefeller. De esta forma Rockefeller se aseguró la participación de administradores en contacto con tres de las fundaciones más importantes: la Guggenheim, la Rockefeller y la Carnegie. Idem.

⁶ San Francisco, Los Ángeles, Monterrey, Santa Bárbara, Kansas City, Saint Louis, Cincinnati, Columbus, Chicago, Detroit, Toledo, Cleveland, Nueva York, Washington, Baltimore, Filadelfia.

⁷ “En los últimos meses han llegado carpetas de recortes a los amigos de aquí. Desde su regreso a su país el señor Pettoruti y su esposa han compartido su conocimiento de los museos y otras instituciones culturales en los Estados Unidos con un gran círculo de lectores mediante sus escritos en periódicos y revistas argentinos y sudamericanos. El señor Pettoruti también está realizando artículos sobre arte y artistas contemporáneos de los Estados Unidos, basándose en el material que este museo pudo ayudarlo a recolectar.” S/f, “The Museum Reports”, en AA.VV., *Emilio Pettoruti of Argentina*, Quarterly Bulletin, San Francisco Museum of Art, San Francisco, Vol. III, Latin American Series, 2, 1944, p. 3. Archivo Fundación Pet-

esposa, la escritora chilena María Rosa González, enviaban notas sobre cultura, sociedad y geografía norteamericanas a *El Argentino* de La Plata (María Rosa para la columna “Instantáneas estadounidenses”), con cuyo director Ramón T. García mantenían una estrecha amistad; ella llevaba además la representación de la revista chilena *Zig-Zag*; y Pettoruti escribía artículos para la agencia de noticias *Gente de Prensa* de Buenos Aires, que a su vez los distribuía a una serie de periódicos del interior⁸ y sudamericanos.

Como director de museo, Pettoruti realizaba una labor indiscutiblemente innovadora, pero en lo que respecta a su desempeño artístico, el artista ya no ocupaba en el escenario de la plástica argentina una posición de vanguardia. Era considerado un introductor de los lenguajes modernos en Argentina y por eso un artista aceptado en la escena local; su producción desde mediados de los 30 recibía una buena acogida de los medios periodísticos más tradicionales del país; sin embargo, un espectro de jóvenes artistas y algunos críticos lo acusaban de reiterar fórmulas estilísticas ya caducas.

La invitación se extendió más por su capacidad de modernizador de las institución museística, que por su producción artística contemporánea, y las exhibiciones de su obra quedaron enmarcadas dentro del programa de “Buenos Vecinos” de Roosevelt, situación que en alguna medida socavó la estimación de su pintura y despertó suspicacias. Algunos críticos, galeristas y directores de museos, como veremos, le dieron una bienvenida irremediabilmente teñida de prejuicios culturales arraigados, aún si en términos del impacto en el campo artístico local, la gira le resultó un verdadero éxito. La adquisición de numerosos óleos en los EE.UU. coincidirá con el momento en que diversos coleccionistas argentinos comenzarán a adquirir sus cuadros.

Examinaremos la exhibición de Pettoruti en San Francisco y su fortuna crítica a la luz de dos hipótesis: un desajuste entre la modalidad de exhibición y los objetivos político-culturales a los que también aspiraba la muestra; y una valoración estética de su corpus de obras que se guió exclusivamente a partir del canon europeo occidental, desestimando la existencia de las valoraciones culturales regionales. La apertura a distintas producciones culturales que supo tener la programación del SFMA chocó en la costa este con un juicio ejercido solamente a partir de una concepción eurocéntrica y evolucionista del arte que traicionaba la implícita mirada colonial.

La exhibición en la costa oeste

La directora del Museo de Arte de San Francisco, e integrante del Comité de Arte Interamericano - comité creado por el *American Council of Learned Societies* que asesoraba al Departamento de Estado y a la División de Asuntos Culturales de la OCIAA - Grace McCann Morley, fue designada en 1941 como emisaria para seleccionar en viaje por Latinoamérica a los museos que alojarían el primer gran envío organizado en el marco del nuevo programa de la Oficina del Coordinador: la exposición itinerante *Pintura Norteamericana Contemporánea*, que contó con obras pertenecientes a cinco museos de arte de Norteamérica. En esta coyuntura fue que Morley visitó distintas ciudades latinoamericanas, entre ellas Buenos Aires y La Plata, donde vino a saber del Museo Provincial de Bellas Artes de la Plata, conoció a Pettoruti y admiró la gestión moderna que llevaba adelante su director. El artista dirigía la institución desde 1930, orientando su colección hacia el arte contemporáneo y focalizando sus actividades en

toruti, Buenos Aires. De aquí en adelante la traducción es mía.

⁸ Como *Los Andes* de Mendoza, importante periódico fundado en 1882 con circulación en San Juan, San Luis, Córdoba, Rosario y Chile.

una gestión dinámica que apuntaba a ampliar la cantidad de público asistente y a conquistar así para el arte contemporáneo a una audiencia cada vez más amplia: objetivos muy similares a los que Morley se había planteado en su propio museo.⁹ La amistad y comunión de perspectivas que compartían llevó a que se le extendiera una invitación a un viaje para conocer y estudiar las metodologías de trabajo de los mejores museos de los EE.UU., y por añadidura, la posibilidad de exponer sus obras en dicho país.

Pettoruti partió un año más tarde, en septiembre de 1942, hacia los Estados Unidos, y naturalmente su primera escala en el viaje fue la ciudad de San Francisco. Allí se asistió al artista para organizar sus estudios y planear sus visitas por los museos norteamericanos y las entrevistas a artistas y directores de instituciones, puesto que si bien muy experimentado en gestión museística, Pettoruti hablaba muy poco inglés y ello dificultaba bastante los intercambios.¹⁰ Una estadía prolongada en la zona oeste del país, el amor por una misma profesión y los paseos por los estudios Disney, los museos californianos y el Yosemite National Park convirtieron a Morley y Pettoruti en buenos amigos y favorecieron un conocimiento profundo de sus ideas y los pormenores de su carrera (Pettoruti, 1969: 287).

En el Museo de Arte de San Francisco se realizaron dos de las más importantes exhibiciones: la primera, de presentación en EE.UU.,¹¹ y la última, como cierre de la muestra itinerante en el país. El corpus de trabajos seleccionados por el artista constaba de un conjunto de aproximadamente cuarenta óleos que brindaban una visión retrospectiva de su obra desde 1917 a 1941.¹² La gaceta del Museo, que acompañó la última exhibición de sus obras en los Estados Unidos en 1944, estuvo totalmente dedicada al estudio crítico de éstas, con una presentación general y dos artículos, uno a cargo de la directora, y otro escrito por el crítico argentino Jorge Romero Brest, especialista en su obra por aquel entonces.

La posibilidad de contar en la actualidad con algunas tomas fotográficas de las dos salas que ocupó la exhibición de Pettoruti – una pequeña en forma de trapecio, la Sala Sur, y otra grande rectangular, la Sala Principal – permite observar un montaje complejo y complementario entre ambas, que superponía un guion curatorial específico a un lenguaje exhibitivo codificado de acuerdo a ciertas convenciones de la época.

La Sala Sur exhibía cuatro obras del período considerado el primer momento de madurez del artista, enfrentadas en cada uno de los laterales de la sala: *Estudio de retrato. La amiga*, de 1917, y *El filósofo*, de 1918, sobre el lateral izquierdo; *L'istitutrice*, de 1918 y *Pensierosa*, de 1920, sobre el lateral derecho de la sala. En una de sus ochavas, se exhibía *La casa del poeta*, una obra característica

⁹ Al respecto puede verse mi artículo “Un proyecto educativo, una acuciante agenda política: la colección latinoamericana del Museo de Arte de San Francisco (1939-1945)”, (Herrera et al., 2013: 315-333).

¹⁰ El artista hablaba muy bien el italiano y el francés y en estas lenguas se comunicaba con Morley.

¹¹ Las obras de Pettoruti se exhibieron por primera vez del 22 de septiembre al 16 de octubre de 1942. Cartel-anuncio de exhibiciones, Museo de Arte de San Francisco, octubre de 1942. Archivo Fundación Pettoruti.

¹² En distintas fuentes de la época se afirma que Pettoruti envió un conjunto de aproximadamente cuarenta obras. El catálogo razonado (AA.VV., *Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 1995), fuentes bibliográficas y archivos fotográficos permiten reconstruir un corpus que incluyó por lo menos las siguientes piezas: *Estudio de retrato. La amiga* (1917), *Interior* (1917), *Mi ventana en Florencia* (collage, 1917), *Mujer en el café* (1917), *L'istitutrice* (óleo sobre tabla, 1918), *El filósofo* (1918), *Pensierosa* (1920), *Composición* (tinta, 1921), *Seis manzanas* (tinta, 1921), *El postre* (tinta, 1922), *Rincón de silencio* (1926), *Quinteto* (1927), *Arlequín con bandoneón* (1928), *Copa verde II* (1933), *Copa verde gris I* (1934), *Tres cigarrillos* (1934), *La casa del poeta* (1935), *Caminantes* (1935), *Muro y mesa* (1935), *Solista* (1936), *Vino rosso di Capri* (1936), *Copa encantada II* (1936), *Copa Armónica I* (1937), *El improvisador* (1937), *Última serenata* (1937), *Serenata romántica* (1938), *El timbre* (1938), *Hombre de mi tiempo* (1938), *El espejo* (1940), *Manzanas* (1941), *El postre* (1941), *Concierto* (1941), *Intimidad* (1941), *Mediodía* (1941) [se detalla la técnica cuando existe más de una obra con igual título realizada el mismo año].

de mediados de los 30. En la pared central, que conectaba visualmente esta salita con la Sala Principal, se exhibían tres piezas: a cada lado dos ejemplos de la serie de las copas pertenecientes a la década anterior; una estrictamente planimétrica en la aplicación de los colores –*La copa encantada II*, de 1936–, y otra, *Tres Cigarrillos*, de 1934, construida mediante el contraste de tres cigarrillos pintados de forma verista contra un fondo fragmentado por la representación abstracta de una copa. En el centro de la sala una obra contemporánea, *El espejo*, de 1940, vinculaba esta pequeña salita introductoria a la producción previa de Pettoruti con lo que el visitante encontraría en la sala principal, la producción más contemporánea. Meditación cuasi abstracta sobre la mirada y lo que su reflejo nos devuelve, esta pieza funcionaba a la perfección en ese preciso lugar como compendio de las exploraciones realizadas por el artista hasta el momento –investigaciones sobre la abstracción de la luz, el espacio y el color, pero también sobre la necesidad de un arte que fuera a la vez moderno en su expresión y espiritualmente estimulante – y como dispositivo de exhibición, conector significativo con las piezas de la sala principal.

El espacio parecía exhibir la que sería más tarde una de las tesis principales del texto de Morley: cada serie de su obra permite notar la recurrencia, a lo largo de diversos períodos, de motivos similares, examinados desde otra perspectiva, o, luego de un intervalo de tiempo, retomados nuevamente para permitir una exploración completa de un problema apenas vislumbrado en el trabajo anterior.¹³ Uno de los primeros ejemplos mencionados era el de los arlequines, motivo que Pettoruti aprovechaba para el estudio de la representación de figuras en el espacio a través de un tratamiento planimétrico del color y una fuerte geometrización del dibujo que pudiera brindar cierta percepción de profundidad: se trataba de generar un espacio que se percibiera al mismo tiempo como real e irreal, punto en común de Pettoruti con las búsquedas metafísicas de sus colegas italianos de la *Famiglia Artistica*, de la que había sido *socio pittore*. Es así que *Arlequín con bandoneón*, de 1928, ubicado al costado del ingreso a la sala, iniciaba una serie cuyas búsquedas se retomarían más tarde con *Quinteto*, de 1927, *Caminantes*, de 1935, *Última Serenata*, de 1937, y *Hombre de mi tiempo*, de 1938: todas estas obras se exhibieron en la sala principal de manera alternada con otras dos series, la serie de las copas y la serie de naturalezas muertas iluminadas por luz exterior. La serie de las copas también se desplegaba en la sala principal a través de piezas características de los años 30, en las que el cáliz era representado individualmente dentro de configuraciones simplificadas y abstractas – como en la *Copa verde gris*, de 1934, o *Coparmónica*, de 1937–. La serie que mejor lograba demostrar la tesis de la curadora era sin embargo la serie de naturalezas muertas, puesto que se exhibían en sala desde ejemplos tempranos, como *Rincón de silencio*, óleo de 1926; obras pertenecientes a mediados de los 30, como *Vino Rosso di Capri*, de 1936, o *Muro y mesa*, de 1935; hasta llegar a las obras más contemporáneas y características de la producción contemporánea de Pettoruti, como *Intimidad*, *Mediodía*, y *Concierto* (todas de 1941), naturalezas muertas bañadas por luz natural solidificada que ingresa a través de una ventana. Cada una de las obras le mostraba al espectador las sucesivas exploraciones y soluciones del artista frente a los problemas que la representación abstracta presenta para el tratamiento de la composición y el color. La solidificación de la luz en presencia tangible entrando a través de la ventana, este elemento tan típico de las últimas obras, existía ya latente en obras tempranas (*Ibidem*: 21-22) Pettoruti lograba traducir de forma abstracta un motivo iconográfico clásico, el

¹³ Grace L. McCann Morley, “The Artist and His Exhibition”, *Emilio Pettoruti of Argentina...*, Op. Cit., p. 21.

del rayo de luz penetrando un interior desde una ventana, y además inyectar a la obra todo el misticismo que de por sí esta iconografía traía. En todos estos casos, ejemplos tempranos se alternaban paulatinamente con piezas más actuales: las convenciones que regían para la colgada daban lugar también al marco intelectual que implícitamente la estructuraba.

La actitud general opuesta al subjetivismo, la acentuación del trabajo por planos geométricos de color y la incorporación de la figuración - que admite nuevamente las líneas curvas irregulares-, insertan su poética dentro un segundo momento cubista, en el que prefirió una organización sintética y armónica de formas condensadas a la fragmentación de las relaciones espacio-temporales. La presencia de ciertos estilemas como el damero o el puntillado en su sintaxis, y la valoración de la tradición clásica de la pintura para la elección de los motivos y para la composición cromática, también sitúan las piezas como herederas de la sensibilidad plástica de la primera posguerra, una sensibilidad afín a las búsquedas por modernizar la práctica pictórica, pero en articulación con la tradición artística clásica.

No hubo catálogo de la exposición, pero el museo habitualmente producía material didáctico que acompañaba las muestras, por lo que debemos suponer que así también lo hizo en el caso de la exhibición de Pettoruti. Además se organizaron dos conferencias donde se invitó al mismo Pettoruti a referirse a sus trabajos.¹⁴ Como puede observarse en las fotografías, las paredes no tenían ningún texto de sala, sólo las fichas técnicas de cada obra, y tanto en esta como en otras exhibiciones incluidas en el programa *Latin American Countries*, la única inscripción mural era el nombre del artista y el país de pertenencia: en este caso, *Emilio Pettoruti of Argentina*.

En este recorrido que hemos hecho de la exhibición de Pettoruti fue posible sacar a la luz el guion curatorial cotejando las fotografías de los montajes con el texto crítico de Morley sobre el artista, pero es necesario señalar que el boletín del museo lo publicaría recién un año y medio más tarde, en ocasión de la exhibición de clausura de la itinerancia de la muestra por los Estados Unidos. La puesta espacial por sí sola estaba codificada de acuerdo a las convenciones exhibitivas de la época.

Como señala Kristina Wilson, en los años 20 y 30 del siglo XX en los Estados Unidos, las exhibiciones fueron centrales en la cruzada por cultivar al público en la apreciación del arte moderno. Los marcos arquitectónico, decorativo e intelectual moldeaban la forma en que el arte moderno era entendido. Esto se vinculó a un proceso histórico que atravesaron las instituciones artísticas tendiente a hacer sus colecciones de arte moderno accesibles al público general (Wilson, 2009). Uno de los recursos implementados gradualmente a lo largo de estos años fue el de simplificar el ámbito de exhibición, la creciente tendencia a “limpiar” el muro mediante la colgada en fila única y a distancia prudencial unas de otras las piezas, para permitir una contemplación estética concentrada en una obra, que buscaba eliminar las distracciones perceptivas provocadas por el atiborramiento de pinturas en las paredes característico de los montajes decimonónicos y que iba en camino a lo que sería más tarde, en la posguerra, la denominada “caja blanca”. Como señala Wilson y muestran los estudios de caso particulares, la emergencia de este tipo de enmarcamiento para el arte moderno fue gradual en estos años y terminó de madurar sólo durante la Guerra Fría.

Las fotos de sala de la muestra de Pettoruti en el Museo de Arte de San Francisco permiten observar justamente este proceso. Restaban aún ciertos

¹⁴ Pettoruti brindó las charlas los domingos 4 y 11 de octubre, a las 3 de la tarde. Cartel-anuncio de exhibiciones, Museo de Arte de San Francisco, octubre de 1942. Archivo Fundación Pettoruti.

elementos visibles –como el alto zócalo, o las plantas de interior- que todavía conectaban con formas tempranas vinculadas a la exhibición del arte en los espacios privados, y se basaba en una estrategia exhibitiva muy característica de los años 20 y 30: el desplegar el arte moderno en ámbitos que fueran visualmente familiares para generar cierta empatía con el público visitante.

La depuración de la sala de exhibición que llegaría a lo que luego será el “cubo blanco” fue un proceso que apuntaba por sí mismo a objetivos múltiples y en cierto sentido encontrados: a desembarazar al espectador de otros resabios significativos (uno de ellos, la carga social que pesaba sobre el arte como artefacto de las élites pudientes) y a la valoración de la pintura moderna como ente autónomo, superior en cierto sentido a otras artes. El cubo blanco permitió una interpretación del arte moderno que lo convertía en algo serio y alejado de la cotidianeidad, algo digno de ser visto, pero en este mismo movimiento, algo alejado del gran público. La forma de exhibir, su aislamiento, su concentración visual, nos dirá que ese objeto no es un objeto más en el *maremágnum* de artefactos. En coincidencia con las afirmaciones de Wilson y Ferguson, es en efecto posible observar en el estudio de cada caso particular que los montajes nunca cierran su sentido de forma completamente coherente, y en cada uno de ellos el análisis de su organización e instalación revela una mezcla compleja de características en competencia ideológica entre sí.¹⁵

El origen de la exhibición de Pettoruti era el programa institucional *Latin American Countries*, es decir, se trataba como su título mismo lo indicaba de una “exhibición de cultura” (según aquellas categorías sugeridas hace tiempo por Ivan Karp y Steve Lavine¹⁶) organizadas en el contexto de la participación del museo en la política de diplomacia cultural activada a raíz de la Segunda Guerra y la necesidad de estimular los buenos vínculos con los países latinoamericanos ante la gravitación cultural del nazi-fascismo en la región. El “conocimiento de las gentes, las costumbres y geografías latinoamericanas” era uno de los objetivos enunciados en la política del museo, que claro podía ser rápidamente alcanzable a través de la poética de una escultora como la boliviana María Nuñez del Prado, donde los dispositivos retóricos de un crítico avezado podían fácilmente lograr la identificación de las obras con características del país de origen, pero esto se hacía mucho más arduo y trabajoso en el caso de expresiones insertas en la tradición abstracta como el caso de las obras de Pettoruti. Sólo el *Pettoruti de Argentina* marcaba una pertenencia geográfica pero faltaba el contexto histórico que permitiera dar a comprender cabalmente a los visitantes el aporte que un artista argentino había hecho al arte abstracto occidental.

La instalación de la sala principal muestra que las hipótesis de la “caja blanca” ya estaban operando en lo que concierne tanto a la distancia prudencial entre las obras -que debe ser adecuada para una buena apreciación de cada una de ellas- y a los ritmos o cadencias visuales entre formatos rectangulares y cuadrados, que se alternan generando un conjunto coherente y unificado entre partes. De todos modos, como ya se ha dicho, la concepción y puesta en juego de estas ideas fue progresiva, y ciertos elementos como las plantas de interior o los zócalos altos quebrando la continuidad de la pared todavía plantean reminiscencias de espacios de exhibición privados y no permiten la absoluta transparencia del contexto circundante como caja transparente de contención. La estructuración interior del espacio respondía aún a las convenciones de la época, que imponían

¹⁵ Wilson, *The Modern Eye...*, Op. Cit.; Bruce Ferguson, “Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense”, en Reesa Greenberg, Bruce Ferguson y Sandy Nairme (ed.), *Thinking about Exhibitions*. Nueva York: Routledge, 1996.

¹⁶ Ivan Karp y Steve Lavine (Ed). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington DC and London: Smithsonian Institution Press, 1991.

decorar con cielorrasos y molduras clásicas cada una de las salas, de modo tal de cultivar en los visitantes asociaciones de prestigio entre las piezas expuestas y el entorno. Un ambiente arquitectónico de tipo neorenacentista como lo es el Palacio de la Legión de Honor, primera sede del SFMA, con un pórtico con columnas dóricas partiendo la mitad de la sala, la alternancia simétrica de formatos y los marcos clásicos de las obras mismas —amén de las características estilísticas ya señaladas— deben haber condicionado una percepción que valoró las obras exhibidas, aunque el sentido se ubicara a medio camino entre lo moderno y lo clásico. Retomaremos esta cuestión más adelante, cuando hagamos referencia a la exhibición de Nueva York.

La correspondencia privada del artista y de la directora del museo coinciden en señalar que la recepción del público general fue favorable y que la asistencia a la exhibición fue muy sostenida.¹⁷ Sin embargo, en lo que atañe al público especializado en arte, la resistencia a su obra no se disimuló, aún tratándose de medios afines a la causa interamericana, dispuestos a colaborar en la difusión de todo emprendimiento cultural que se supiera iba en este sentido. La reseña de Alfred Frankenstein para el *San Francisco Chronicle* (1942: 30-31) —tiempo más tarde reproducida casi en su totalidad en las páginas de *El Argentino* de La Plata— definió la muestra como “la más importante exhibición latinoamericana a la fecha”, y presentó a Pettoruti en la introducción como un artista que

se encontró a sí mismo a través de la experimentación en el cubismo y el futurismo, que practica con maestría única y especial, *igual en todo sentido* a aquella de los fundadores del cubismo, Gris, Picasso, Braque y Feininger. (*idem*: 30)

Frankenstein destacó el estudiado manejo de las formas y las cuidadosas armonías de color en los trabajos de Pettoruti, como el aspecto más personal de su obra. En esta interpretación parecía seguir de cerca un escrito de Julio E. Payró, “uno de los mejores ensayos” sobre Pettoruti elaborados por críticos argentinos —según el mismo Frankenstein— que el Comité para las Relaciones Artísticas e Intelectuales Interamericanas había puesto a disposición de los críticos. Frankenstein seguía el modelo de análisis establecido por Pagano, evaluando la producción de Pettoruti exclusivamente en términos de su dependencia del futurismo y del cubismo.¹⁸ La conclusión dejaba traslucir la justa medida en que valoraba la obra del artista argentino:

...Pero ninguno de estos artistas [Picasso, Braque, Gris] agotó por todos los medios las posibilidades de aquellos lenguajes. Después de ellos, vino un grupo de maestros menores que se han satisfecho con consolidar los logros de los pioneros modernos, profundizar su tradición y agregarle ese tipo de serena dignidad que poseen aquellos que trabajan desde una base establecida. Ellos y sus espectadores no gustan de la explosiva excitación de la iconoclastia, pero si gozan el placer sutil de contemplar una bella realización dentro de un marco importante. Entre esos maestros a Emilio Pettoruti debe otorgársele ciertamente un lugar alto y honroso (*ibidem*: 31).

Cabe recordar aquí que el conjunto enviado a los EE.UU. por Pettoruti englobaba un abanico de obras realizadas desde 1917 hasta 1941, y no exclusivamente la producción de los años treinta y cuarenta; sin embargo también

¹⁷ Emilio Pettoruti a Jorge Romero Brest, San Francisco, 25 de octubre de 1942, manuscrita, 4 p. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Correspondencia, Caja 22 – Sobre 5 – 219, p. 2; Grace Morley a Duncan Phillips, San Francisco, 23 de noviembre de 1942, p. 1. RdHII.3, The Museum of Modern Art Archives, Nueva York.

¹⁸ Esto ya fue hace tiempo observado por (Pacheco, 1994: 789-802).

es cierto que el grueso de la obra que había decidido enviar a Estados Unidos era producción contemporánea, justamente buscando “ponerse a prueba” allí, no sus trabajos de la década del 10, y esto también será un factor decisivo en la valoración de su obra. El lapidario juicio crítico de Frankenstein, embebido de las prerrogativas de una mirada eurocéntrica, lo condenaba a la posición de “maestro menor”. No es sorprendente que el crítico argentino Jorge Romero Brest escribiera a Pettoruti comentándole que el artículo de Frankenstein que el artista le había enviado por correo no le había satisfecho como comprensión de su pintura¹⁹. En la revista californiana *Arts & Architecture*, el mismo Frankenstein prefería titular la reseña de la exhibición de Pettoruti en Los Ángeles simplemente “Un artista argentino que es presentado por el Comité de Relaciones Artísticas y Culturales Interamericanas”. El cierre era de la misma contundencia crítica que aquel del *San Francisco Chronicle*: el artista quedaba representado como un “soberbio ejecutor” de formas inventadas por otros (Frankenstein, 1943: s/p).

Artista argentino formado en Europa, en el seno mismo de vanguardias como el futurismo —con cuyos integrantes se inició en la exploración de la ruptura del espacio renacentista y la construcción fragmentada de la imagen mediante la abstracción del espacio y de la luz—, Pettoruti compartió intercambios, discusiones teóricas, numerosos espacios de exhibición y fue reconocido por sus pares como un integrante más del arte de avanzada. Su paso por Italia lo formó en la práctica de un lenguaje pictórico abstracto, un arte de dinamismo y síntesis.

Llegó allí en 1913, en plan de estudios formales, gracias a una beca del gobierno de la provincia de Buenos Aires. En los primeros años el artista quiso establecerse en Florencia y asistió a diversos cursos que se dictaban en las academias, pero no quedaba satisfecho. Le produjeron en cambio un fuerte impacto los debates y críticas a la tradición artística que los artistas e intelectuales futuristas proclamaban desde las páginas de la revista *Lacerba*. Los futuristas instaban a transformar la actividad artística y a incorporar en ella el dinamismo propio de los tiempos modernos. Su visita a la *Esposizione Futurista Lacerba*, el análisis cuidadoso de las obras allí exhibidas, y el encuentro con Filippo Marinetti, autor del manifiesto futurista, los artistas Boccioni, Carrá, Russolo, e intelectuales como Papini y Soffici, lo sumergieron de golpe en las discusiones sobre la modernización de los lenguajes artísticos. Allí creó un lenguaje moderno propio, manteniendo siempre una actitud crítica y abierta. En efecto, no aceptó el dogmatismo de esta vanguardia en ciertos aspectos, como la instancia a romper completamente con la tradición artística clásica italiana. Por el contrario, aprovechó desde su llegada a Florencia la educación no formal que le brindaban los numerosos reservorios de obras de arte en la ciudad— conventos, iglesias, museos—, y alternó su trabajo en el taller con la dedicación al estudio de la pintura italiana del *Trecento*, el Renacimiento y el manierismo.

Ya de regreso en Buenos Aires en 1924, prosiguió sus exploraciones vinculadas a la tradición de la abstracción. Había poco en sus obras que aludiera a un contexto presumiblemente latinoamericano; su configuración abstracta y sintética dejaba establecer ciertos correlatos visuales con la poética de otros artistas europeos y también latinoamericanos —principalmente aquellos que habían circulado por las metrópolis europeas y contribuido activamente, como Pettoruti, al proyecto moderno.

¹⁹ “He leído la crítica de Franke(n)stein: me alegro porque es elogiosa; pero no me satisface como comprensión de su pintura. Apenas es algo más que una crónica inteligentemente hecha.” Romero Brest a Pettoruti, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1942, mecanografiada, I.p. Archivo Fundación Pettoruti. Esta carta es la respuesta a la misiva enviada por Pettoruti a Romero Brest arriba citada.

Más afin a los postulados de los pintores de la *Famiglia Artistica* en Milán—entre quienes se contaban Mario Sironi, Arturo Tosi y Achille Funi—, compartía sus búsquedas renovadoras en el espíritu de la tradición clásica, pero a partir de posiciones más libres que el compromiso requerido por el ideólogo del futurismo, Filippo Marinetti.

La participación activa de Pettoruti en el proyecto moderno hace necesaria en la actualidad una reflexión crítica a partir de una historia del arte horizontal, que destaque el pluralismo de las historias transregionales en la construcción compartida de aquel proyecto global de modernización artística a principios del siglo XX, y que permita por lo tanto cuestionar las jerarquías establecidas por narraciones histórico-artísticas de críticos del arte moderno como Frankenstein.²⁰

Camino a la Costa Este

Después de la exhibición inaugural de las obras de Pettoruti en el Museo de Arte de San Francisco durante septiembre-octubre de 1942, sobrevino para el artista argentino otra instancia crucial: la búsqueda de un espacio exhibitivo en la ciudad de Nueva York. En principio se supuso que el Museo de Arte Moderno iba a alojar la muestra, por tratarse de la institución líder que coordinaba, bajo contrato con la Oficina del Coordinador, la circulación de exposiciones de arte latinoamericano contemporáneo. Sin embargo, las autoridades del museo, bajo la dirección de Alfred Barr Jr, se negaron a exhibir la retrospectiva de Pettoruti en sus instalaciones, amparándose en la existencia de dificultades para incluir la muestra en una programación ya armada. Después del bombardeo de Pearl Harbor en diciembre de 1941, el MoMA se abocó plenamente a una programación que, directa o indirectamente, cumpliera el propósito patriótico de elevar la moral de sus ciudadanos y fomentar la diplomacia cultural interamericana. Inauguró, bajo la conducción de James Thrall Soby, el Programa de Fuerzas Armadas; organizó numerosas exhibiciones relativas a la guerra (enviadas posteriormente a Latinoamérica por la OCIAA de Nelson Rockefeller); y puso a disposición de la causa tanto sus instalaciones edilicias como su personal.²¹ Una programación ya cerrada no parecía la única causa para no exponer siquiera en parte los trabajos de Pettoruti.

Los archivos de la historia temprana del MoMA registran tensos intercambios epistolares entre San Francisco, Washington —sede oficial de la OCIAA— y Nueva York para resolver la cuestión. El SFMA había tomado a su cargo la responsabilidad de guiar a Pettoruti a través de un cuidadoso itinerario por el país en su visita de ocho meses por museos y universidades y también de planificar la circulación de la exhibición. Morley sentía que era su deber como partícipe del programa de la Oficina del Coordinador hacer el máximo esfuerzo para que un intelectual latinoamericano de la talla de Pettoruti pudiera tener una visita satisfactoria allí y transmitir luego sus impresiones positivas de regreso a su país natal. Ella formaba parte de un conjunto de directores de museos y académicos nucleados en el Comité de Arte del Departamento de Estado, que trabajaba siguiendo el interés político en profundizar a largo plazo las buenas relaciones con América latina. Para ello, era clave que se tuvieran en cuenta las múltiples tradiciones de Latinoamérica, aún si éstas no correspondían a lo que se esperaba de la producción cultural regional.

²⁰ Tomo la noción de historia horizontal del arte de Piotr Piotrowski (2014: 123-131).

²¹ Cfr. Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of The Cold War", en Francis Frascina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate. Second Edition*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000, p. 149; Michael Kimmelmann, "Revisiting the revisionists. The modern, its critics, and the Cold War" (*Ibidem*: 303).

Sin embargo, Morley no lograba convencer ni a Alfred Barr ni a los coleccionistas privados de la importancia política de lograr una exhibición para Pettoruti en Nueva York. Desconocía que, meses antes, Barr había recibido carta de Lincoln Kirstein desde Buenos Aires, de viaje para adquirir obras latinoamericanas para la flamante colección que exhibiría el MoMA en enero de 1943, dando opiniones nefastas sobre la calidad de sus obras y sus supuestas tendencias ideológicas.²² Por ello apeló a la ayuda de René d'Harnoncourt, titular del departamento de Arte de la Oficina del Coordinador:

Ya he hablado sobre el trabajo de Pettoruti con Alfred Barr que lo conoce solo por reproducciones en blanco y negro y piensa, por supuesto, como es obvio, naturalmente, que es un robo de Picasso. No lo es. Es mucho más sutil que eso y de hecho está mucho más cerca de la tradición futurista. No creo que Pettoruti sea el gran genio de esta época. Sin embargo su trabajo es excelente en calidad y logra una muestra bella e impactante de la que nadie debe avergonzarse de exhibir.²³

Morley con su gran bagaje de conocimientos sobre arte de Sudamérica que le habían dado dos extensos viajes a la región, y la dirección de un museo en el que se exhibían artes de los cinco continentes, dirimía la calidad de las piezas teniendo en cuenta criterios regionales, posicionándose como lo que Zygmunt Bauman ha llamado *intérpretes*: intelectuales con una posición más cercana al relativismo posmoderno, por cuanto reconocen que las prácticas culturales deben evaluarse desde *adentro* de sus tradiciones respectivas, en el contexto geohistórico en que han sido desarrolladas.

La misiva continuaba implacable señalando que muchos tenían dudas sobre la posibilidad de la mera existencia de una obra de arte abstracto que no tuviera la consagración europea, y afirmaba irónicamente su certeza de que, si Barr hubiera podido viajar más allá de Ohio (cosa que no había hecho nunca) y ver la exhibición habría podido estudiar la obra de Pettoruti y formarse una opinión favorable de él (*idem*).

Lejos de deberse a una agenda congestionada, como justificaba diplomáticamente el *New York Herald Tribune*, los galeristas no veían en Pettoruti mucho más que un pintor que a grandes trazos parecía haberse anquilosado en un lenguaje neocubista. Y aún entre los coleccionistas privados esta perspectiva era preponderante. Barr le escribía a Morley respecto a las negativas de exposición de Pettoruti:

Si bien quisiera estar de acuerdo contigo, no creo que se deba a una falta de espíritu de aventuras de parte de los *dealers*, porque el arte de Pettoruti les resulta bastante anticuado, y aún cuando se niegue el fantasma de Gris argumentando la necesidad de un conocimiento profundo de sus pinturas, ello reduce sus chances de exhibición bastante seriamente.

Naturalmente *sin ningún tipo de advertencia de mi parte*, esta fue la objeción inmediatamente interpuesta por Georges Wildenstein, Paul Rosenberg y Duncan Phillips.[...]²⁴

En efecto el reproche más importante que se le hizo a las pinturas de Pettoruti es que éstas parecían derivar insistentemente de las pinturas de Juan Gris.

²² Lincoln Kirstein a Alfred Barr, Buenos Aires, 8 de Julio de 1942. Lincoln Kirstein Papers, IA, The Museum of Modern Art Archives, NY, p. 2.

²³ Grace L. McCann Morley a René d' Harnoncourt, San Francisco, 6 de octubre de 1942, p. 2. RdH II.3, MoMA Archives, NY.

²⁴ Alfred Barr Jr. a Grace McCann Morley, Nueva York, 16 de noviembre de 1942. RdH, II.3. MoMA Archives, NY. El destacado es mío.

Otra de las dificultades era el gran tamaño de las telas: Pettoruti había decidido llevar a EEUU varias telas de la serie más contemporánea de los arlequines que promediaban entre el metro ochenta y los dos metros de alto, por lo que el espacio exhibitivo necesario era considerable.

En estas apreciaciones estrictamente formalistas que no daba cuenta de contextos históricos de realización simultáneos y geodistantes de las obras, jugaban factores de distinta índole. La investigadora Anna Brzyski, en su introducción a un volumen dedicado a la investigación sobre la formación, función y dinámica de las estructuras canónicas en la historia del arte, señala que el estudio del canon en diversas regiones y períodos muestra la posibilidad de múltiples cánones específicos correspondientes a subáreas, culturas o géneros trabajando como formaciones paralelas, pero también que persiste aún hoy implícita la idea de que el sistema del canon europeo occidental ocupa una posición privilegiada, regulando el entero sistema de valoración y apreciación del arte. Una idea que es por lo tanto, agregaríamos, claro legado colonial de un sistema de conocimiento que plantea un locus de enunciación privilegiado y autorizado, el eurocéntrico, y un proceso histórico lineal que adquiere sentido sólo a partir de aquí. El canon es, en este sentido, la máxima expresión de un estándar universalizado de calidad. A nivel de su función, las formaciones canónicas son sin embargo estructuras discursivas situadas, que organizan la información en un campo cultural específico y otorgan valor de acuerdo a un orden jerárquico. Este orden jerárquico genera sentidos culturales y confiere valor, y participa en la producción de conocimiento (Brzyski, 2001). Evidentemente la significación cultural que se le otorgó a Pettoruti en EEUU difería del reconocimiento que se le daba en su país. Pettoruti integraba en los años 40 un sistema canónico del arte argentino moderno bastante bien establecido gracias a la labor ininterrumpida de instituciones, galerías, críticos de arte y demás agentes del campo artístico que lo habían colocado en su más alto nivel, en tanto introductor del arte de avanzada en el país en la década del 20. Diana Wechsler y Laura Malosetti Costa ya se han referido a la construcción de este sistema canónico local (Wechsler, 2005; Costa, 2005). De todas formas, tengamos en cuenta que la historiografía moderna argentina —como tantas otras historiografías nacionales y regionales, que sólo en la época contemporánea han empezado a revisarse— hacía descansar su sistema jerárquico sobre el sistema del arte europeo en la valoración que se hacía del arte moderno local: toda estimación formal de la producción de un artista, era sistemáticamente puesta a prueba contra un ejemplo canónico europeo. Pero en Estados Unidos la apreciación de su obra era aún más severa: el crítico de arte Frankenstein no consideraba siquiera las pinturas de Pettoruti como aportes creativos al arte abstracto, relegándolo a “soberbio ejecutor” de formas inventadas por otros, negando así la posibilidad de creatividad en contextos históricos diferenciales. No se le reconocía su campo de acción específico, la introducción de las exploraciones del arte moderno que había promovido en la Argentina no solo a través de su obra sino de sus actividades: conferencias, artículos y la gestión misma del museo de La Plata. Estas apreciaciones se hacían creemos en función de sus obras más contemporáneas, que constituían el grueso de la exhibición y Pettoruti había decidido fueran preponderantes en el envío.

Las formaciones canónicas participan de la producción de conocimiento, convierten la información en conocimiento utilizable y favorecen a la vez la comprensión del arte como un *continuum* histórico, una narrativa. Crean una comprensión histórica de una tradición particular. El canon puede ser promovido por agentes que representan estructuras de poder establecido, o que buscan

contestar estas estructuras y promover otras. Y puede ser un punto de disputa, si lo que se debate es quién es el que define la identidad cultural de un grupo particular (Brzyski, 2001: 15). La “invención” de los lenguajes abstractos parecía tener título de propiedad a nombre exclusivo de los modernos europeos, sin tener en cuenta que eran las migraciones de artistas provenientes de todas partes del globo las que habían colaborado en una construcción conjunta de las bases de la avanzada internacional modernista.²⁵ Como ya señalamos, en la década de 1910, Pettoruti había participado activamente en ella. La historia del arte estuvo siempre comprometida con el proyecto de evaluación, y quizás la pregunta que debemos hacernos es qué parámetros se estaban utilizando para realizar esa evaluación.

A fines de noviembre de 1942, aún no había podido encontrarse un espacio de exhibición para las obras de Pettoruti, y profundamente decepcionada Morley le escribía a D’Harnoncourt:

[...] Tanto tiempo ha pasado que temo no se realice ninguna muestra durante su estadía en el Este. Será una gran decepción para él. Me siento triste, pues habría querido verlo satisfecho con su viaje. Es una persona amable, y ciertamente el único que ha propuesto ideas modernas sobre práctica museística en Latinoamérica. En breve, es el tipo de persona que debería estar con nosotros y que tiene verdadera admiración por nosotros, y sin embargo somos incapaces de hacer algún gesto de amistad e interés hacia lo que es lo más importante para él: su pintura. [...]

Después de todo si no puede encontrarse un espacio para el trabajo de Pettoruti que es de buena calidad, competente y maduro, y en general por encima de la media de la producción artística hecha en Latinoamérica, quizás deberíamos rendirnos y reconocer que no estamos interesados en ver trabajos latinoamericanos -excepto Mexicanos, quizás, y dejar de luchar. Podemos usar esa energía en otra cosa entonces.²⁶

La exposición en Nueva York encontró finalmente un espacio gracias a dos integrantes clave de la red de promoción interamericana: el mencionado D’Harnoncourt, mano derecha de Rockefeller en lo concerniente a táctica y diplomacia tanto en el flanco interno como en el externo cuando estas fricciones y dificultades internas aparecían – y Francis Henry Taylor, flamante director del Metropolitan Museum of Art.

Convertido oficialmente en director de la División de Arte de la OCIAA en 1943, d’Harnoncourt consiguió para la obra de Pettoruti el salón de la Academia Nacional de Diseño, un espacio que, si bien dejó al artista insatisfecho -puesto que no convenía a un supuesto renovador-, permitió concretar la exhibición en esa ciudad y desplegar la parafernalia propagandística de la OCIAA.²⁷

²⁵ Si bien Kristina Wilson, Susan Platt y Sybil Kantor ponen el acento en aspectos diferenciados y por lo tanto atribuyen distintas significaciones al enfoque formalista de Alfred Barr, el extenso material que proveen estos especialistas no desacredita el mito de su mirada eurocéntrica del arte moderno; por el contrario, a nuestro juicio, las evidencias que aportan lo refuerza. Kristina Wilson, “Social Identity and the Museum of Modern Art”, en *The Modern Eye...*, Op. Cit., pp. 97-148; Sybil Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 2002; Susan Noyes Platt (1988) “Modernism, Formalism, and Politics: The ‘Cubism and Abstract Art’ Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art”, *Art Journal*, 47:4, 284-295, DOI:10.1080/00043249.1988.10792426.

²⁶ Grace McCann Morley a René d’Harnoncourt, San Francisco, 23 de noviembre de 1942, p.1. RdH, II.3. MoMA Archives, NY.

²⁷ Las obras de Pettoruti debían exponerse del 13 al 30 de enero de 1943, pero es probable que la muestra se haya extendido al menos quince días más, dado que *The Art Digest* y *Art News* reseñan la exhibición a comienzos del mes de febrero. Maude Riley, “Pettoruti, Modern Argentine, at the Academy”, *The Art Digest*, Nueva York (1/2/1943), p. 13; S/f, “Emilio Pettoruti”, *Art News*, Nueva York, 18 (febrero, 1943), s/p. S/f, “E. Pettoruti”, *New York Herald Tribune*, Nueva York, 31/1/1943, s/p. Archivo Fundación Pettoruti.

Tanto el artista como la directora del SFMA quedaron bastante decepcionados por la falta de reseñas periodísticas sobre la exhibición en Nueva York, así como también por la pobre asistencia de público los días posteriores a la inauguración de la muestra. La Academia no era un lugar adecuado para exhibir arte moderno ni su público normal afecto a este tipo de expresión artística. Tampoco parecía que se hubiera hecho mucho para difundirla.²⁸

A estas alturas no era relevante para la OCIAA cuál institución artística alojaría la exhibición, sino que ésta se concretara, y tuviera amplia publicidad. El día de la apertura de la muestra en la Academia Nacional, la Columbia Broadcasting realizó una transmisión para toda América desde una de las salas en que estaban expuestos los cuadros; el periodista argentino Roberto Unanue animó la misma, e hicieron uso de la palabra Hobart Nickols (director de la Academia Nacional) y Pettoruti. Los motivos de esta transmisión no se explican sino en el contexto de la labor de diplomacia cultural norteamericana hacia Latinoamérica desplegada por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, entre cuyas funciones se contaba el aprovisionamiento a radio estaciones latinoamericanas de programas con gran cantidad de contenidos propagandísticos para ser retransmitidos, y cuyo uso era cuidadosamente monitoreado por subcomités locales (Cramer, 2001: 16). La retransmisión de la inauguración de un artista latinoamericano en los EE.UU. era una demostración más de simpatía y reconocimiento de los EE.UU. hacia los hermanos y vecinos latinoamericanos. Pettoruti era una figura relevante como representante de la intelectualidad latinoamericana; si bien se destacaba en todos los escritos de presentación su importancia por haber introducido en la Argentina la modernidad plástica, nunca se le requirió ni se pensó en él como lo que el artista y su esposa deseaban: un representante fundamental de la vanguardia artística de Latinoamérica²⁹.

El estudio crítico del Boletín

Las dificultades enfrentadas para encontrar un espacio de exhibición en Nueva York, y las críticas hacia la calidad artística de sus obras, pueden haber sido un disparador para que la muestra de clausura de las piezas de Pettoruti en los Estados Unidos haya sido acompañada, en 1944, por un exhaustivo estudio crítico de su obra al que se dedicó por entero el boletín del museo.

A comienzos de la década de 1940, Pettoruti ya no representaba en el medio artístico argentino el arte de avanzada: como se dijo, se lo acusaba de haberse enquistado en viejas fórmulas. La preponderancia de los nuevos realismos, ligados a la problemática político social y a una renovación de los lenguajes inspirada en la metafísica italiana durante los 30' y aún a principios de los 40', dejaba la producción de Pettoruti como un trabajo desconectado de los debates contemporáneos en la plástica argentina, un trabajo que parecía negarse a una respuesta congruente con las preocupaciones del momento³⁰. Pettoruti estaba familiarizado con los nuevos planteos de la metafísica italiana, en función de los contactos establecidos en Italia con De Chirico, Carrá y otros artistas vinculados al Novecento. Él mismo en los años 30 los introdujo en el medio artístico local a través de sus notas en el diario *Crítica* (Wechsler, 1999: 297). No obstante ello, en su quehacer artístico Pettoruti se abocó a un interés personal centrado

²⁸ Grace L. McCann Morley a René D 'Harnoncourt, San Francisco, 8 de febrero de 1943, p. 1. RdH, II.3. MoMA Archives, NY.

²⁹ De la utilización política del arte latinoamericano da cuenta también la presentación de Francis Taylor. Francis Henry Taylor, *Emilio Pettoruti*, Nueva York, National Academy of Design, 1943.

³⁰ Esto le reprochará el mismo Jorge Romero Brest en 1948 (Serviddio, 2005).

en explorar la renovación del lenguaje mediante los recursos de la abstracción, pero manteniendo los vínculos con la tradición de la pintura clásica –punto en común, claro está, con los pintores del Novecento.

Su amistad con Margherita Sarfatti, crítica de arte italiana amante de Mussolini, que había debido dejar Italia una vez que el fascismo se alineara con las políticas de discriminación racial del nazismo, generó en el medio local desconfianzas respecto de su orientación ideológica, y como vimos estos rumores llegaron al norte, dificultando aún más su recorrida por la costa este de EEUU.³¹ En cuanto a su gestión al frente del Museo de Bellas Artes de La Plata, recibía críticas desde diversos frentes: por un lado, resistía las presiones de sectores más tradicionalistas que lo acusaban de extranjerismo –por dar la espalda a los artistas provinciales y fomentar principalmente la participación en los salones y la adquisición de obras de los artistas de la capital, poseedores de un lenguaje plástico renovador e internacional. También se lo acusaba de servir a la dictadura por no renunciar a la dirección del museo, no obstante su oposición al régimen peronista. Este contexto nacional fuertemente hostil hacia su persona hacía que el “progresismo” de Pettoruti en la conducción del museo y en la crítica de arte quedase opacado por completo.

El artículo elaborado por Jorge Romero Brest para el boletín del Museo de Arte de San Francisco daba una abierta respuesta a las acusaciones que Pettoruti recibía en la escena artística argentina. A través de un estudio pormenorizado del desarrollo formal de los trabajos enviados, Romero Brest proponía analizar sus obras como un progresivo desembarazarse de influencias, primero futuristas y luego cubistas, presentes en sus primeros trabajos, hasta llegar a afirmar una “personalidad artística propia” –es decir, hasta transformarse en verdadero creador, en forma coherente con su propio universo plástico, pero a la vez a tono con “el sentir de los tiempos”³². Planteado el análisis como ecuación simplificadora, una primera instancia de creación original, daba paso posteriormente a un derrame de influencias sobre la práctica de otros artistas. Romero Brest destacó que rápidamente “escapó” del futurismo dándole un sello muy personal a su trabajo y reaccionando a la paleta impresionista, valorizando el negro y exagerando al máximo el color puramente plano. Para ilustrar su punto el boletín reprodujo *La mesa del estudiante* –el dibujo y el collage–, ambos de 1917. Lo diferenciaba del cubismo por su interés mayor en las formas ubicadas en un espacio, las condiciones situacionales de los objetos. Es decir, como otros historiadores modernos, la búsqueda de discriminación de las particularidades específicas de la obra de Pettoruti se hacían por vía del análisis formal, no del contexto de producción ni de la significación asignada a las mismas. Esta inadecuación del análisis historiográfico ya ha sido señalada en numerosas oportunidades, destacando que es sólo la percepción histórica del contexto en el que las piezas de arte abstracto o concreto (que presenten similitudes formales) fueron desarrolladas lo que permite que el espectador discrimine el sentido específico de las mismas (Danto, 2009). La concepción clásica con la que manejaba sus creaciones también lo separaban para Romero Brest de las composiciones cubistas. La expresión poética trascendente de sus obras se basaba en la abstracción, ruptura y reconstrucción de los objetos. Esta combinación paradójica entre representación abstracta e interés por señalar cierta ubicación en el espacio Romero Brest la denominó “armonización del punto de

³¹ Grace Morley a René D'Harnoncourt, San Francisco, 8 de febrero de 1943, p. 2. RdHII.3, The MoMA Archives, Nueva York.

³² Jorge Romero Brest, “Presenting Emilio Pettoruti”, en *Emilio Pettoruti of Argentina...*, Op. cit, pp 5-12.

vista arbitrario”, como recurso alternativo a la representación naturalista de la perspectiva italiana.

En la presentación crítica de la directora del Museo para el boletín de esa institución en ocasión de la muestra de cierre en los Estados Unidos, Morley destacó cómo desde 1924 el artista había encabezado la batalla a favor del arte moderno en la Argentina a través de su labor artística, de sus escritos sobre arte moderno, de su trabajo docente, y fundamentalmente de su gestión innovadora al frente de un museo dedicado al arte argentino contemporáneo.³³ El artículo situó a Pettoruti como líder indiscutido del movimiento artístico moderno en la Argentina.

Las formaciones canónicas trabajan también para sostener los discursos del nacionalismo. ¿Cómo podía la obra de Pettoruti representar la producción cultural argentina? La pobre contextualización histórica de la que había sufrido la primera muestra intentaba suplirse en esta nueva instancia. Haciendo uso de un giro retórico más que frecuente en la crítica de arte, Morley ponía la obra de Pettoruti en perspectiva nacionalista, sosteniendo que “A diferencia de movimientos artísticos latinoamericanos bien conocidos, derivados en parte de fuentes indígenas como el mexicano, Argentina extrae sus tradiciones artísticas, así como su población, exclusivamente de Europa. Pero estas tradiciones han echado raíz allí [...] y adoptan un acento nacional y un sabor que son auténticamente argentinos.” (*idem*: 20-21.) Concluía que en Pettoruti este mismo recorrido podía descubrirse, pero que sus trabajos del período maduro habían adoptado una línea de investigación profundamente personal. Las ideas de Hipólito Taine desarrolladas en su *Filosofía del arte* gravitaban aún persistentemente a la hora de explicar la raigambre nacionalista de toda producción artística que se quisiera justificar a partir de su ambiente geográfico, su época y su tiempo. El ejemplo de Pettoruti proveía con suficiencia esa trayectoria y el componente racial blanco de la tradición mediterránea necesario para explicar el carácter internacional de los desarrollos artísticos del país. También fue útil para mostrar aspectos menos conocidos de Latinoamérica, puesto que, como observaba en las cartas a particulares, este tipo de exhibiciones debía aprovecharse también precisamente para ello, para conocer particularidades culturales de Latinoamérica que no fueran las harto conocidas hasta el momento —en especial, el arte mexicano.

Morley buscó dar a conocer los pormenores del desarrollo histórico de la obra de Pettoruti, desde sus primeros años de formación hasta la contemporaneidad. Esto era por lo visto necesario, ya que estaba en juego la evaluación de la originalidad de sus creaciones artísticas, a las que se había homologado sin más con la obra de Juan Gris. Muchos de los desarrollos visuales emprendidos por distintos artistas a partir de contextos afines, pueden producir a veces configuraciones visuales muy similares (Bois, 2006).

Uno de los elementos interesantes que creo debe ser destacado, si se compara con la introducción de Romero Brest — que, como señalamos, presentaba la visión generalizada al momento en la historiografía moderna argentina sobre la obra de Pettoruti — es que el artículo de Morley consideró los años transcurridos en Milán, desde 1917 a 1920, como el momento en que el artista adquirió plena madurez, y encontró una forma de expresarse que gradualmente adoptaría el estilo personal contemporáneo.³⁴ Entendía entonces la poética de Pettoruti como inserta en la tradición del arte abstracto, independientemente

³³ Grace L. McCann Morley, “The Artist and His Exhibition”, en *Emilio Pettoruti of Argentina...*, *Op. cit.*, pp 13-23.

³⁴ Grace L. McCann Morley, “The Artist and His Exhibition”, en *Emilio Pettoruti of Argentina...*, *Op. cit.*, p. 16.

de las influencias que ésta hubiera recibido. Esta mirada quedó plasmada en la primera sala.

A su vez debe señalarse la importancia que en distintos momentos del artículo le atribuyó a la producción en tinta. Se trata en su mayoría de dibujos realizados en la década de 1920, naturalezas muertas realizadas en un lenguaje abstracto, composiciones que darán lugar años más tarde a los óleos de la década del 30 y 40.

Se notaba a su juicio la presencia en su formación de ambos movimientos, futurismo y cubismo, pero difería en el uso del color. Para él como para los venecianos la pintura dependía de un profundo entendimiento y manejo del color. Como mencionamos en el primer apartado, la última parte del artículo pareció apuntar también a clarificar el sentido del montaje en sala, ya que allí se detiene en un análisis completo del corpus de su obra y una lectura atenta nos ha permitido una reconstrucción del sentido de la organización de las piezas. Morley proponía una lectura del corpus de su obra como una serie de problemas a resolver desde el principio, problemas plásticos que serán intermitentemente investigados de tanto en tanto en su obra. Debido a ello había una continuidad de temas que se retoman y por el otro hay ciertas especificidades de estilo propias de cada período. Esto trató de mostrar en cada una de las galerías, al plantear cadencias alternadas de obras del mismo género o de la misma serie pero pertenecientes a distintas épocas. En definitiva, buscó mostrar que Pettoruti era una figura dominante en un aspecto del arte argentino contemporáneo activando la mejor herramienta que según sostenía en sus cartas, había sido la prueba de ello: la exhibición misma.

Modernidad, modernidades

La experiencia de la modernidad ha sido variada y heterogénea, y ha dado lugar a producciones locales de *otras modernidades*; la migración de personas y capitales vuelve difícil una demarcación geográfica exacta que permita establecer cuáles son las zonas en las que se produjeron experiencias modernizadoras (Appadurai, 1996). El estudio de Appadurai puso el foco en el carácter migrante e inestable de las imágenes, frecuentemente tomadas en préstamo y recreadas en formas sorprendentes y originales: esta condición vuelve difícil el circunscribir el proyecto moderno a una región específica. A partir del análisis de objetos de estudio diversos, numerosos investigadores de la escena artística latinoamericana han venido trabajando en el mismo sentido.³⁵

El grado de participación que tuvo Pettoruti en movimientos seminales del proyecto moderno como fueron futurismo y cubismo fue algo que signó no sólo la fortuna crítica atravesada por la exhibición de Pettoruti en Estados Unidos, sino la historiografía sobre su obra a la fecha. Es pertinente en este punto mencionar la investigación de Eugenio Carmona, quien ha estudiado cómo el cubismo no solo fue germen de otras tendencias, sino catalizador de experiencias y propuestas que tuvieron la capacidad de deslizarse hacia otros rasgos de poética (Carmona, 2008: 18). La colisión entre futurismo y cubismo fue a su entender una especie de estilo internacional con el que se encontraron creadores españoles y latinoamericanos en los años de la Primera Guerra Mundial cuando llegaron a los medios parisinos, milaneses y florentinos. Las relaciones, desde el marco específico de la modernidad, entre cubismo y nuevo clasicismo, afectaron especialmente a algunos creadores. Este proceso de refracciones de la experien-

³⁵ Entre ellos: (Ramírez, 1999); (Wechsler, 2008).

cia cubista tuvo elaboraciones de estilo con marcadas evoluciones personales. Pettoruti sin duda fue uno de esos creadores que encontró en las experiencias futuristas, en el modernismo milanés y posteriormente en el segundo momento cubista, el estímulo para desarrollar una obra guiada desde el inicio por su interés personal en la elaboración de un estilo propio, en busca de un arte profundamente espiritual expresado a través de un lenguaje nuevo, abstracto.

Los tránsitos y migraciones fueron parte constitutiva del movimiento moderno en la construcción de un proyecto integral, pero también es necesario historizar las características que este proceso fue adquiriendo en cada región, país, ciudad (Wechsler, 2008: 63): vale decir, más que de modernidad, es mucho más productivo para la investigación pensar en la construcción de *modernidades* que fueron adquiriendo, según temporalidades discontinuas, perfiles específicos y diferenciales.

Para Carmona el cubismo fue una práctica plural, capaz de refractarse en otras prácticas. Fue un *estado de la sensibilidad plástica* en la que concurrieron todos aquellos creadores que con sus viajes, experiencias y migraciones construyeron en forma conjunta el nuevo proyecto de la renovación moderna. Impugna desde este lugar la manera de entender el cubismo que maneja criterios de análisis estrictamente formalistas y pautas de valoración rígidamente evolucionistas, según la cual se planteó una dicotomía entre un cubismo auténtico y otro cubismo subsidiario derivado de la primera posición (*idem*: 22). Precisamente el esquema con que hemos visto se juzgó las obras de Pettoruti, así como la de tantos artistas modernos latinoamericanos. Las similitudes plásticas entre la obra de Juan Gris y Pettoruti justificaron la descalificación de la obra de este último.

Los artistas modernos se han caracterizado, ya desde el siglo XIX, por el cambio de técnica y estilo, su adaptación a la expresión de distintos temas, o contextos; Picasso fue el ejemplo paradigmático en el siglo XX. Pettoruti, en cambio, desarrolló hacia fines de los años 20 un estilo propio y lo mantuvo más o menos estable por décadas. Esto, que es más propio de los clásicos que de los modernos, fue interpretado de manera ambivalente por la historiografía, en pleno proceso también de formación de criterios nuevos para el arte moderno: en términos positivos, como la fidelidad a sí mismo, a sus intereses y convicciones, resistencia a la volatilidad de las modas estilísticas; o en términos negativos, como anquilosamiento en viejas concepciones estéticas, falta de actualización del lenguaje ante las nuevas necesidades comunicativas del espectador moderno.

Una atenta lectura de los artículos del boletín del SFMA, que valora la obra de Pettoruti, permite sin embargo detectar la persistente narrativa evolucionista subyacente, que propone una sucesión temporal con una primera instancia en la que se forman movimientos de vanguardia, una segunda en la que influyen a los artistas que los conocen, y una última en la que los artistas desarrollan finalmente un estilo propio. Esta mirada tan extendida durante décadas, que trasluce una perspectiva colonial del saber, es puesta en tela de juicio hoy a partir del reconocimiento de una construcción compartida y global del proyecto moderno.

La gravitación del canon europeo occidental fue tal en la valoración de la calidad artística que el mismo artista suscribía en los años 40 la lectura que se hacía de su obra. Prueba de que el canon es un sistema en permanente dinámica es que su autobiografía, escrita en los años 60, muestra un cambio. En ella Pettoruti recuperó el valor de su producción primera, la de los años 10, y se reivindicó a sí mismo como uno de los primeros artistas en descubrir el lenguaje

plenamente abstracto en Italia, en forma autónoma, a la par de Giacomo Balla (Pettoruti, 1969: 93).³⁶

Las investigaciones de los últimos años en el país han apuntado en esta dirección:³⁷ recuperar la obra abstracta temprana de Pettoruti, aquella elaborada entre 1914 y 1920, y afirmar su carácter vanguardista en el terreno del arte internacional.³⁸

Referências

3ª. *Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes, La Plata*, La Plata, Ministerio de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 1944.

APPADURAI, A.. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1996.

ARTUNDO, P. "Otros papeles de trabajo. Pettoruti y el arte abstracto", en *Pettoruti y el arte abstracto. 1914 – 1949, cat. exp.*, Buenos Aires, Malba – Fundación Constantini, 2011.

AA.VV., *Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 1995.

AA.VV., *Emilio Pettoruti of Argentina*, Quarterly Bulletin, San Francisco Museum of Art, San Francisco, Vol. III, Latin American Series, 2, 1944.

BOIS, Y-A.. "A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista", conferencia, *História da Arte: Formação, Objetos e Métodos*, XXVI Colóquio CBHA, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 16 de octubre de 2006.

BREST, J.R. "La pintura de Emilio Pettoruti: ayer y hoy", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, VI (setiembre, 1948), pp 11-30.

BRZYSKI, A. (ed.), *Partisan Canons*, Durham y Londres, Duke University Press, 2001, pp. 1-26.

CARMONA, E. "Fondo y figura del cubismo y sus entornos", In: AAVV, *El cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2008.

CHIARELLI, T.; WECHSLER, D.. *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*, Milan, Skira, 2003.

COSTA, L.M.. "Romero Brest y la historiografía del arte argentino" In: GIUNTA, Andrea; COSTA, L.M. (Eds.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista. Ver y Estimar. Serie "Espacios del Saber"*, Paidós Ediciones, Buenos Aires, 2005, pp. 283-292.

CRAMER, G.. "The Office of Inter-American Affairs and the Latin American Mass Media, 1940-1946", *Research Reports from the Rockefeller Archive Center*, Nueva York, The Rockefeller University, Otoño/Invierno 2001.

DANTO, A.. *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 2009.

FRANKENSTEIN, A.. "The Most Important Latin American Exhibit to Date", *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 4/10/1942, pp 30-31.

³⁶ Aquí afirma que llega a la pintura abstracta por pura intuición.

³⁷ Patricia Artundo, "Otros papeles de trabajo. Pettoruti y el arte abstracto", en *Pettoruti y el arte abstracto. 1914 – 1949, cat. exp.*, Buenos Aires, Malba – Fundación Constantini, 2011, pp. 11-22; Marcelo Pacheco, "Emilio Pettoruti y la búsqueda de una estrategia propia", en AA.VV., *Pettoruti y el arte abstracto. 1914 – 1949, cat. exp.*, Buenos Aires, Malba – Fundación Constantini, 2011, pp. 25-30.

³⁸ En el año 2007, el MoMA adquirió a través del *Latin American and Caribbean Fund* y fondos provistos por la coleccionista argentina Nelly Arrieta de Blaquier el grafito sobre papel *Luz en el paisaje* (1915), que formó parte de la exhibición *Inventing Abstraction 1910-1925* (diciembre de 2012 a abril de 2013) y Pettoruti entró en el mapa del arte abstracto internacional.

FRANKENSTEIN, A.. "An Argentine Artist who is being presented by the Committee on Inter-American Artistic and Cultural Relations", *California Arts & Architecture*, Los Angeles (julio, 1943), s/p. Archivo Fundación Pettoruti.

FRASCINA, F. (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate. Second Edition*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000.

GUILBAUT, S.. (ed.) *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945 – 1964*, Cambridge y Londres, The MIT Press, 1990.

HERRERA et al., M.J.. *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. El rol de los museos y espacios culturales en la interpretación y difusión del arte*, Arte X Arte Editora, Buenos Aires, 2013, pp. 315-333.

ITURBURU, C.C.. *Pettoruti*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1980.

MIGNOLO, W.. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007.

NESSI, A.O.. *El atelier Pettoruti*, Biblioteca del Sesquicentenario, Buenos Aires, Dirección General de Cultura, 1962.

ORGAMBIDE, P.; FORN, J.; PACHECO, M., *Pintura argentina. Panorama del período 1810-2000. Volumen dedicado a Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, Proyecto cultural arte para todos, Vol. 14, 2001.

PACHECO, M.. "La Argentina y una mirada tra(s)vestida. Emilio Pettoruti entre los espejos", en AA.VV., *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*, Tomo III, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994.

PACHECO, M.. "Emilio Pettoruti y la búsqueda de una estrategia propia", In: AA.VV., *Pettoruti y el arte abstracto. 1914 – 1949, cat. exp.*, Buenos Aires, Malba – Fundación Constantini, 2011, pp. 25-30.

PETTORUTI, E.. 6, Buenos Aires, El Ateneo, 1942.

_____. *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Hachette, 1969.

PIOTROWSKI, P.. "Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art". In: QUIROS, K.; IMHOFF, A. (eds.), *Géo-esthétique*, Paris, Éditions b-42, 2014, pp. 123-131.

RAMIREZ, M.C.. "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980", In: CAMNITZER, L.; FARVER, J.; WEISS, R.. *Global Conceptualism: Point of Origin, 1950s-1980s*, Nueva York, Queens Museum of Art, 1999, pp. 53-71.

SERVIDDIO, F.. "La polémica con Pettoruti", In: GIUNTA, Andrea; COSTA, L.M. (Eds.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista. Ver y Estimar. Serie "Espacios del Saber"*, Paidós Ediciones, Buenos Aires, 2005, pp. 187-201.

SULLIVAN, E.; PERAZZO, N.. *Pettoruti (1892-1971)*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti y Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, La Marca Editora, 2004.

WECHSLER, D.B.. "Cosmopolitismo, cubismo y arte nuevo. Itinerarios latinoamericanos", In: AA.VV., *El cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2008, pp. 59-72.

WECHSLER, D.B.. "Julio Payró y la construcción de un panteón de 'heroes' de la pintura 'viviente'", *Boletín de Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte*. Julio E. Payró, FFyL, UBA, nro. 10, 2005.

WECHSLER, D.. "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las

artes plásticas entre 1920 y 1945”. In: AA.VV., *Arte, Sociedad y Política*, volumen I, Serie Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.

WILDER, E. (ed.), *Studies in Latin American Art*, Actas de un Encuentro en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 28-31 mayo 1945, Washington D.C., The American Council of Learned Societies, 1949.

WILSON, K.. *The Modern Eye. Stieglitz, MoMA, and The Art of The Exhibition, 1925-1934*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2009.

Artigo recebido em março de 2016. Aprovado em junho de 2016