

Pettoruti en contexto: instituciones, redes artístico-intelectuales y culturas visuales (Córdoba, 1926)

Paulina Iglesias

pulaiglesias@gmail.com

Licenciatura en Historia

Directora de TFL: Ana Clarisa Agüero

Beca de Iniciación en la Investigación otorgada por la SeCyT-FFyH

Resumen:

En 1926 se desarrolló en el Salón Fasce de la ciudad de Córdoba una muestra del artista plástico Emilio Pettoruti. Esta exposición resulta de gran importancia, no sólo por ser la primera que se presentaba en la ciudad compuesta, en parte, por obras vanguardistas, sino también porque desde antes de su inauguración, y por diversos motivos, ya se vislumbraba conflictiva. Así, polémica desde el comienzo, la muestra fue tomando matices inéditos en el espacio artístico cordobés, y culminaría con un gesto aun más original: la compra por parte del gobernador Ramón J. Cárcano de uno de los cuadros expuestos, *Los Bailarines*, para su posterior integración al Museo Provincial.

El presente trabajo intenta releer las lecturas más habituales que existen sobre este evento en beneficio de la hipótesis en la que genéricamente se sostiene que tanto la llegada de Pettoruti a Córdoba como la accidentada recepción de sus obras en esa ocasión sólo podrán ser cabalmente

comprendida si se atiende a una serie de contextos de máxima pertinencia y que, genéricamente, presumimos de naturaleza artístico-institucionales, sociológicas y estético-intelectuales.

Palabras Clave: Vanguardia- Arte Moderno- Pettoruti- Marinetti- Clarín

Introducción

El presente artículo sintetiza los resultados de la investigación realizada en el marco de la tesis de Licenciatura en Historia. Dicho trabajo analiza un evento artístico que tuvo lugar en Córdoba en 1926 y resulta muy revelador para su historia cultural. Nos referimos a la exposición de 37 obras, en su mayoría *modernas* y *vanguardistas*, de Emilio Pettoruti, inaugurada el 9 de agosto de 1926 en el Salón Fasce de dicha ciudad. Además de su excepcional composición (es la primera exposición de obras vanguardistas

que llega a la ciudad), la muestra estuvo atravesada por otras particularidades: el inusual número y composición de visitantes (desde universitarios e intelectuales hasta comerciantes), su desarrollo por casi 20 días, la compra de uno de los cuadros expuestos (*Los Bailarines*) por parte del gobernador Ramón J. Cárcano para su posterior integración a las Salas de Pintura del Museo Provincial, el genuino apoyo al artista dado por algunos intelectuales afines a la Reforma Universitaria y las polémicas y escándalos desatados, tanto en torno al desarrollo de la exposición como a la mencionada compra. Así, la llegada de esta muestra hizo que la ciudad se viera (en parte) movilizada y las opiniones al respecto se dividieron entre un amplio grupo que negaba a este tipo de expresiones su carácter artístico (expresadas en el diario *La Voz del Interior* o en el diario *Los Principios*), un grupo minoritario que gustaba de las "novedades" en el arte (como el diario *El País* y, posteriormente, la revista *Clarín*), y finalmente una tercera posición representada por aquellos que prefirieron no emitir juicios (algo que aparentemente comprende tanto a Fernando Fader como a Deodoro Roca).

Por todo lo señalado, el análisis de este evento se considera iluminador de un cierto estado de cosas en el ámbito del arte y la cultura cordobeses en las primeras décadas del siglo XX.

Ahora bien, entre los motivos de este trabajo se encuentra la insatisfacción por las explicaciones anteriores, que tendían a leer el

evento de dos maneras¹: por un lado, la compra del cuadro era vista como una avanzada en la institucionalización de las vanguardias a nivel no sólo provincial o nacional sino mundial; por otro, se explicaba el escándalo como un ejemplo más del presunto conservadurismo cordobés, como expresión de una lucha entre ideas "modernas" e ideas "tradicionales", en este caso sobre el arte y la cultura. Nuestra investigación intentó rever ambas lecturas, ya que existían elementos que invitaban a pensar el evento de una manera más compleja. Así, la primera interpretación parecía deber ser reconsiderada, ya que el carácter aislado de la medida no permitía pensar la compra como precursora de una seguidilla de acciones, cuyo resultado final fuera la institucionalización del autodenominado *futurismo* u otra variante del arte considerado "moderno". A su vez, la explicación habitual del escándalo merced al tradicionalismo cordobés, era cuestionada por la existencia de otros eventos relativamente contemporáneos, con similares características, en Buenos Aires (1924) y Rosario (1927); y aunque en cada ciudad las exposiciones presentaron matices diferentes, podemos ver que en todas el escándalo, la polémica -protagonizada activamente por la prensa- y los actos violentos estuvieron presentes, lo que lleva a pensar que quizás lo sucedido en Córdoba no derivara llanamente de algún tipo de condición de la idiosincrasia cordobesa.

Así las cosas, el objetivo general que guió la investigación fue el de reconsiderar el evento

constituido por la exposición de Pettoruti, la compra de "Los Bailarines" y el escándalo que la sucedió a la luz de los diversos contextos involucrados (fuesen artístico-institucionales, sociológicos o estéticos-intelectuales), para intentar determinar cuáles fueron las efectivas condiciones históricas de la accidentada llegada de Pettoruti y sus obras. De este objetivo general se desprenden otros específicos, relativos a cada uno de los tipos de contextos: en primer lugar, reinscribir el evento en el cuadro de situación artístico-institucional en que tuvo lugar, atendiendo especialmente a las instituciones, formaciones, artistas presentes y activos en Córdoba en la década del '20; en segundo lugar, reconstruir las redes de vínculos interpersonales y grupales que permitieron la llegada de Pettoruti y su exposición a Córdoba, y que se activaron (no sólo a nivel local) en su apoyo o enérgico rechazo; y, en tercer lugar, restituir la trama de *culturas visuales* y *enciclopedias intelectuales* que convergieron y confrontaron en este relativo desencuentro cultural.

En relación con esos objetivos se plantearon una serie de hipótesis enunciadas a continuación pero que son presentadas en profundidad en los respectivos apartados de este artículo. Respecto del primero, se sostiene que la exposición de Pettoruti en Córdoba se inscribió en un contexto artístico caracterizado por su escasa institucionalización; una creciente jerarquización y la presencia de escasos pero fundamentales

espacios particulares de exhibición temporaria. Dentro de ese panorama, Pettoruti pareció representar una corriente exógena y una figura de artista radicalmente nueva, hallando eco antes en otros sectores de la cultura (como cierto reformismo proclive a las vanguardias literarias y pictóricas) que en el espacio propiamente artístico.

Respecto del segundo objetivo, se plantea que en el momento de la exposición el artista formaba parte de una vasta red social informal de artistas e intelectuales latinoamericanos, insertos en diversos mapas *vanguardistas* y, en consecuencia, defensores de una idea más o menos rupturista del arte y la cultura. Córdoba, a pesar de su renovado protagonismo merced a la Reforma Universitaria, tenía escasa intervención en esta red, existiendo, no obstante, ciertas figuras que participarían de ella. Parte de esta red jugó un rol fundamental en la llegada y activa defensa de la muestra de Pettoruti.

Finalmente, respecto del último objetivo se afirma que la muestra de Pettoruti tuvo lugar en un contexto estético dominado por cierto canon, mayormente caracterizado por el predominio de la objetividad, el naturalismo cromático y la figuración. Las obras de Pettoruti, genéricamente *modernistas* y *vanguardistas*, generaron una serie de reacciones guiadas no sólo por la adhesión a ciertas ideas sobre el arte y la cultura sino, también, por la participación en una cierta *cultura visual* informada por dicho canon imperante. La

polémica se entabló entre aquellos que entendían la exposición como una avanzada cultural y aquellos que, por el contrario, la consideraban una amenaza para la existencia misma y desarrollo del "arte local".

El presente artículo se inscribe en un tipo de *historia social del arte* (Ginzburg 1994) que pretende poner en el centro del análisis las conexiones existentes entre el artista, el producto artístico y los diversos contextos en los que estos surgen, circulan y son percibidos. Aquí, esto procura cumplirse a través de, por un lado, una indagación acerca del artista, los mediadores y el público receptor de la obra y, por el otro, del análisis de su circulación y de la institución que exhibe la obra en cuestión, así como de su aceptación, aprehensión o rechazo públicos.

La elaboración misma de un evento (y creemos que la llegada de Pettoruti a Córdoba en 1926 lo es) como objeto de estudio implica la adopción de una perspectiva microscópica. Esta reducción de escala, siempre sujeta a preguntas generales sobre la cultura, nos permitirá realizar un análisis de la experiencia social a partir de la observación de los individuos en sus relaciones con otros individuos, de sus estrategias, sus itinerarios y los contextos en los que éstos se inscriben (Revel 2005; Ginzburg y Poni 2004).

Se precisa a continuación lo que se entenderá por ciertas nociones que tienen gran presencia dentro de este trabajo. En primer lugar, la noción que atraviesa todo el trabajo es la de

contexto (Altamirano 2006, Agüero-García 2010). Por él se entiende una multiplicidad de procesos sociales (no homogéneos ni dados de antemano) en los que se despliega la acción social (Revel 2005). Con este concepto nos referimos a aquellos espacios, instituciones, redes, tradiciones o movimientos estéticos-intelectuales y, en ocasiones, completas culturas visuales en los que tiene lugar tanto la actividad de los productores culturales como la formación de los esquemas de percepción de un "público" más vasto. Aquí intentaremos recuperar, como ya se planteó, tres *tipos* de contextos, de orden artístico-institucional, sociológico y estético-intelectual, que presumimos imprescindibles para entender la llegada de Pettoruti a Córdoba y alumbrar la polémica recepción de su obra. Respecto de esa expectativa inicial irán cobrando forma los contextos históricos efectivos, con sus propios bordes temporales y dimensiones territoriales. También, serán igualmente centrales las nociones relativas a la relación entre espacios urbanos, nacionales y continentales, dado que Córdoba presenta en ese momento una situación particular: la de ser una ciudad interior de un país periférico. Esta relación de *centro* y *periferia* es provisional, es decir que se constituye como un equilibrio históricamente determinado y de determinada naturaleza; en el momento que atiende nuestro trabajo, esta ciudad constituye una *provincia* cultural (Shils 1976), entendiendo por tal una región que surge como consecuencia de la desigual distribución de

exigencias, consideración y creatividad, y de la desigual presencia de ámbitos de especialización profesional (universidades o revistas) en un espacio como la sociedad mundial –a gran escala- , un país o continente. Ahora bien, una misma región (*provincia*) considerada periférica en un circuito puede ser central en otro, es decir que no se trata de categorías fijas sino, más bien, relativas a la conexión que establece con las demás regiones y su equilibrio en un momento dado.

Finalmente, otras nociones que resultaron significativas serán definidas según lo reclame el texto, nos referimos a *red*, *arte moderno*, *vanguardia*, *recepción estética*, *percepción estética*, *culturas visuales* y *enciclopedias intelectuales*.

Contexto artístico-institucional

Para la reconstrucción de este contexto nos centramos en la identificación y análisis de las instituciones y formaciones que, siendo significativas en la Córdoba de la década del veinte, pudieron serlo para el evento de agosto de 1926. De este modo, al tiempo que intentamos precisar las características más generales del espacio artístico cordobés, se vislumbraron aquellos elementos que posibilitaron la llegada de la muestra de Emilio Pettoruti y que condicionaron su devenir.

Los principales engranajes de esta realidad, cada uno con su propia coherencia y lógica de funcionamiento, eran la Academia de

Bellas Artes, el Sistema de Becas de Perfeccionamiento en Europa, el Salón Fasce y las Salas de Pintura. La interrelación entre ellos formaba una compleja trama que dio vida y forma al espacio artístico cordobés en la década del '20 y que se completaba con otros elementos que no se consideran por no haber incidido directamente en el evento analizado. Se distinguió, a los fines del análisis, entre ámbitos de formación y ámbitos de exhibición. En relación a los primeros, podemos decir que el principal lugar de formación de artistas era la Academia de Bellas Artes, que cumplía un lugar destacado no sólo como instancia de formación sino, también, como legitimadora del quehacer artístico². En la década del veinte, la academia era conducida por artistas socialmente reconocidos que se desempeñaban como profesores (por ejemplo Emiliano Gómez Clara, Carlos Camilloni, Manuel Cardeñosa y Ángel Lo Celso), y se constituía como la única institución que impartía formalmente una educación artística, siendo así un núcleo fundamental para el desarrollo del arte en Córdoba.

Desde 1922, se articulan con esta instancia de formación las Becas de Perfeccionamiento en Europa orientadas a un tipo diferente de educación, en algún punto complementaria a la otorgada en la Academia de Bellas Artes, ya que no apuntaban meramente a un aprendizaje formal del arte sino que se orientaban también hacia otro tipo de experiencias, tales como los viajes, la visita a grandes museos o el contacto con otras

realidades artísticas. A estas becas provinciales podrían presentarse todos aquellos artistas que contasen con una formación institucional (alumnos de la academia o de "otros centros de estudios artísticos de la provincia") o que hubiesen sido aceptados para enviar obras al Salón Nacional. Pese a ser solventadas por la provincia con relativa independencia de la Academia de Bellas Artes, el nexo con la misma es evidente. La centralidad y protagonismo de la Academia en ocasión de los exámenes de becas respondía no sólo a su especificidad y pertinencia sino a que, tanto en 1922 como en 1926, su jurado, los concursantes y los lugares de presentación estaban directamente relacionados con ella. La segunda convocatoria a las becas interesa aquí especialmente, ya que se lleva a cabo en el mismo año que la muestra de Pettoruti y en paralelo al retorno de los primeros becarios.³

A pesar de que la Academia de Bellas Artes representaba un espacio para el desarrollo y expresión de nuevos artistas, en la práctica el grupo de "los artistas cordobeses" no era tan fácil de engrosar y presentaba cierta rigidez en su jerarquización. Para la prensa local, por ejemplo, pareciera haber existido un tipo específico de artistas, denominados "artistas nuevos"⁴ que eran básicamente aquellos cuya trayectoria y obras se desconocían. Presumimos así que, en este sentido, las becas representaban una instancia de consagración oficial de artistas que ya gozaban de cierto reconocimiento social, en parte merced a

exposiciones individuales, tal el caso de José Malanca. Aunque la mayoría de los postulantes no había realizado una exposición de este tipo, varios de ellos contaban con un recorrido claramente identificable. En algún punto, entonces, más allá de la evaluación de las obras artísticas presentadas por los concursantes, todo sugiere que las becas consideraban tácita, implícitamente, la trayectoria y reconocimiento social del artista.

Lo cierto es que cada una de estas dos instancias de formación, la Academia Provincial de Bellas Artes y las Becas de perfeccionamiento en Europa, fomentaban, aun más, la natural reproducción de un estilo pictórico y ciertos géneros. Por un lado, porque la representación figurativa de la figura humana, el estudio de la perspectiva y los paisajes formaban parte del plan de estudios de la Academia y, por otro, porque la figura y el paisaje eran los géneros evaluados y consecuentemente premiados en las Becas de Perfeccionamiento. Una salvedad sobre este punto es que, una vez en Europa, las obras que enviarían los artistas seleccionados, como parte de sus obligaciones de becarios, y que ingresarían a la colección provincial, comenzarían paulatinamente a introducir ciertos elementos más modernistas que se alejarían, en parte, del estilo pictórico predominante (Agüero 2011).

Las instancias de formación y exhibición se encontraban -a pesar de unas responder a iniciativas estatales y las otras mayormente a particulares- en algún punto relacionadas;

principalmente porque en ellas circulaban los mismos individuos, e incluso muchas veces una se presentaba como el eslabón que seguía a la otra en el recorrido de una obra de arte (producción-exhibición, potencial venta). Desde 1900 y aún en el año que nos convoca, el lugar de exposición por excelencia era el Salón Fasce, que para ese entonces llevaba más de cincuenta años de existencia (en sus diferentes modalidades de pinturería con exposiciones anexas o específicamente salón de arte). Fue el espacio en el que se exhibieron un sinnúmero de obras que contribuyeron a alimentar una *cultura visual* local y que determinaron, en parte, la recepción de la muestra de Pettoruti⁵. A partir de 1920, comenzaría una nueva etapa en la vida de este salón, marcada por la construcción de un nuevo local, esta vez separado espacialmente por varias cuadras de la pinturería y acondicionado estructuralmente para la correcta exhibición de obras. En este momento, y dado su éxito no económico sino propiamente artístico, el Salón Fasce se convirtió en una iniciativa privada con gran apoyo estatal, recibiendo una subvención del Estado Provincial (a partir de 1920 y hasta 1937). La consecuencia de ésta fue un incremento en la heterogeneidad de las exposiciones ya que, si antes encontrábamos obras de artistas cordobeses, de arte español y alemán, ahora se sumaban concursos de planos u obras de alumnos de las escuelas provinciales. Esto era así porque, dentro de lo establecido por las subvenciones,

Fasce debía ceder la sala de exposiciones por cuatro quincenas al año para la exhibición de cualquier producto artístico realizado en los establecimientos educacionales de la provincia (incluyendo aquí al concurso de Becas)⁶. En esta etapa del Salón (nuevo edificio, subvención estatal, mayor heterogeneidad de muestras) es que se presentó la muestra de Pettoruti.

Existían también, desde 1911 las Salas de Pintura pertenecientes al Museo Politécnico Provincial (Agüero 2009) y dependientes, desde el año 1922, de la Academia Provincial de Bellas Artes. Fundado en 1887, el Museo sufre en el año 1911 una retracción naturalista y una expansión culturalista en las que se lleva a cabo una separación de las colecciones naturales y la creación de las Salas de Pintura, finalmente inauguradas en el año 1914 (Agüero 2009: 8). En ellas se exhibían de manera permanente las obras pertenecientes al patrimonio provincial. Es decir, era un espacio estatal destinado a la exhibición permanente de piezas artísticas de la colección, espacio al que el Salón Fasce se encontraba vinculado y era funcional. Más allá de este nexo entre el Salón Fasce y el Estado, es posible detectar algún tipo de vinculación de la galería cordobesa con otras galerías y experiencias de las ciudades culturalmente más activas del país. Hablamos específicamente de la galería Witcomb de Buenos Aires, la homónima de Rosario, la galería Van Riel y la Asociación Amigos del Arte. Las mismas conformaban nodos de un *circuito*

informal por el que circulaban, con diferentes intensidades, los mismos artistas, las mismas obras, las mismas exposiciones.

En la década del '20 los artistas más renombrados en la escena pública se movían por este espacio interprovincial de exposiciones⁷. Sin embargo, dentro de él existían también jerarquías y valoraciones. Así, por un lado, no todos los centros revestían la misma importancia (por ejemplo, la importancia que el Salón Fasce tenía a escala local no era la misma que tenía a nivel nacional). Por otro lado, no todos los artistas exponían en todas esas galerías y la duración de sus muestras variaba. Interesa aquí que, a grandes rasgos, el espacio artístico cordobés respondía no sólo a una dinámica local sino también, a una que excedía la frontera provincial y que se vinculaba con el espacio nacional y, algunas veces, internacional.

La exposición de Pettoruti se insertó, así, en un ambiente con sus propias jerarquías y lógicas de funcionamiento/reproducción. Un espacio en construcción, es cierto, pero que iba adquiriendo un papel propio y en ese mismo año se encontraba particularmente activo. En primer término, como se dijo, tuvo lugar entonces el otorgamiento de la segunda serie de Becas de Perfeccionamiento en Europa y el retorno de los primeros becarios regulares, hechos ambos que ponían en el centro de la escena a los artistas cordobeses. En segundo, el sistema artístico aparece dominado por la Academia Provincial de

Bellas Artes y sus docentes, algo que se había acentuado desde la subordinación de las Salas de Pintura a aquélla, así como por los géneros y estilos que imponía. En tercer término, la exposición de Pettoruti se desarrolló en Fasce, lugar destacado de la cultura y principal salón local de exposiciones temporarias. Es decir, que el artista no llegó a la ciudad como un *outsider* sino que se movía en los mismos lugares que los demás artistas reconocidos localmente y a los que, supuestamente, se oponía. Finalmente, aunque todas estas instituciones resultaran significativas en la vida artística local y, en consecuencia, centrales en la acogida de la muestra de Pettoruti, no parecen haberlo sido para su llegada a la ciudad. Si es innegable que estas instituciones contribuyeron a forjar un tipo de público y un tipo de artista que serían determinantes en la recepción su muestra y obras, en lo que hace a las condiciones de posibilidad de esta llegada parecieron cumplir un rol más determinante ciertos periódicos, como el diario *El País*, algunos políticos, como el gobernador Ramón J. Cárcano y determinadas figuras mediadoras, como Ángel Sappia.

Contexto sociológico

Sugerimos que la llegada de Pettoruti a Córdoba no fue un evento simple derivado de cuestiones puramente estéticas sino que entraron en juego una serie de vínculos personales, políticos, artísticos e intelectuales preexistentes,

tanto nacionales como internacionales, que encontraron en esa visita un punto de condensación y se expresaron, a la vez, en el tejido de tramas nuevas. En esta dirección, al contrario de lo generalmente apuntado en las aproximaciones hechas al evento cordobés, afirmamos que existió un apoyo dado por parte de un grupo de intelectuales al momento de la llegada de Pettoruti a nuestra ciudad, y durante el desarrollo de la exposición y los diferentes matices de ésta. De ese grupo surgieron algunos vínculos que no sólo fueron significativos durante su estadía en Córdoba sino que perduraron en el tiempo. Hablamos principalmente de su amistad con Carlos Astrada y Oliverio de Allende. Aparentemente, como resultado de estos vínculos salió a la luz la revista *Clarín*⁸, para la que Pettoruti parece haber representado un gran mediador respecto de otras revistas culturales vanguardistas del momento (como *Martín Fierro*, revista *Oral* y *Amauta*). Esta revista cordobesa intentó expresar localmente la *nueva sensibilidad* (Halperin Donghi 1999)⁹ y se insertó en una larga lista de revistas culturales argentinas, latinoamericanas e internacionales entre las que estaban *Inicial*, *Valoraciones*, *Revista de Occidente*, *Commerce*, *Nosotros*, *Der Sturm*, *Noi*, *Sagitario*, *Estudiantina*, *Diógenes*, *Amauta* y *La Gaceta Literaria*. Respecto del evento aquí analizado, *Clarín* representó uno de los pilares del apoyo al artista y sus obras, aunque salió a la calle por primera vez cuando la exposición ya había finalizado. Además del

acompañamiento de sus integrantes, parte de este apoyo se basó en una crítica de la cultura cordobesa y de la incapacidad de los habitantes de *entender* el "arte nuevo". Se ironiza al respecto en una nota titulada "cuadritos":

"Un pintor: Yo soy clásico. Imito a Rubens, Ticiano, etc.. No comprendo El arte nuevo.

Un político: Yo tengo una educación clásica. No comprendo el arte nuevo.

Una dama: ¡Qué horror! Esto es una ensalada de colores. No se ve ninguna figura. No comprendo el arte nuevo.

Un periodista: Si a mí me hubiese pintado como a ese amigo suyo, le habría pegado unas trompadas a Pettoruti. No comprendo el arte nuevo.

Un médico: Esto es una macana. Me lo han querido explicar. He escuchado. Pero nada. No comprendo el arte nuevo.

Un escritor: Esto es un atentado contra la belleza. Las autoridades deberían clausurar semejante exposición de mamarrachos. No comprendo el arte nuevo.

Resumen: **Córdoba.**" (Revista *Clarín*. 30/08/1926 número 1.)¹⁰

En relación a esto, sostenemos que al menos un reducido grupo de la intelectualidad cordobesa respondía a inquietudes que excedían al ámbito cultural cordobés y se encontraba preparada para acompañar a Pettoruti en esta aventura. Es decir, que Pettoruti y su exposición no sólo fueron rechazados sino que, antecedida por la polémica muestra en la galería Witcomb de Buenos Aires en la que fue defendido y

acompañado por el grupo de martinfierristas, la exposición llevada a cabo en el Salón Fasce tuvo también su grupo de defensores locales. En este sentido es evidente que Pettoruti carecía casi absolutamente de relaciones con individuos de su misma profesión y que la mayoría de éstas estaban compuestas por intelectuales provenientes del mundo de las letras. Este artista cumplió, dentro de una porción de la *red* señalada, un rol específico de mediador, tanto de un lado del océano como del otro, en parte como consecuencia a su reciente experiencia europea (que le habría facilitado el contacto con determinados artistas e intelectuales) y en parte por la movilidad intrínseca a su profesión que implicaba, por ejemplo, la realización de exposiciones en el interior del país y el contacto con grupos de intelectuales de esas regiones. Un ejemplo de esto puede verse en la correspondencia mantenida entre Pettoruti y José Carlos Mariátegui (a quien había conocido durante su estadía en Europa):

“Como ve, le adjunto algunas direcciones, suponiendo que no tenga algunas de ellas, las creo de interés para Ud., sobre todo cuando salga su revista. En cuanto tenga oportunidad de verlo a Ortega Ackerman, le hablaré para que le publique artículos suyos; tengo entendido que “El Hogar” paga discretamente; de igual modo lo haré en “Caras y Caretas”, “La Razón” y “La Nación”, (no deje de mandar su libro a Sanín Cano) y creo que todo irá bien. A propósito de

Bragaglia, ¿no podría enviar este artículo para algún diario o revista de ésa? Creo que interesarían muchísimo. Trate de hacer algo por él, es un buen amigo, muy gaucho y le puede ser muy útil.” (Carta del 17/01/1926, reproducida en Revista Ramona, 12/2010.)

“Mi querido Mariátegui: Ayer en la redacción de Martín Fierro, he visto el número 2 de Amauta; a mi aún no me ha llegado. [...]Me haría una gran gauchada enviándome 3 o 4 números. Los de Inicial se quejan, han recibido solamente el 2. Los de Clarín ninguno. *Hidalgo, ninguno, mándeles, no deje de hacerlo*” (Carta del 09/11/1926, reproducida en Revista Ramona, 12/2010.)

Finalmente, la presencia de Pettoruti y su muestra deben enlazarse, por otro lado y necesariamente, con la visita que, en julio de ese mismo año, había realizado Filippo T. Marinetti a la ciudad. Invitado por el diario *El País*, su estadía en Córdoba incluyó un par de conferencias sobre futurismo (en sus diversas ramas artísticas), dictadas en la Universidad Nacional de Córdoba. Al respecto, interesa remarcar cuatro cuestiones: en primer lugar, que su visita no dejó de generar especulaciones sobre sus objetivos. Por el contrario, fue leída por algunos medios locales como una visita más política que literaria. Esto interesa en tanto la asociación entre las palabras *futurismo* y *fascismo* quedaría resonando en la cabeza de los cordobeses (como ya resonaba en la mayoría del mundo). Un segundo elemento a destacar es que

Marinetti traía consigo, a modo de telón de fondo de sus conferencias y entre otras obras de la "nueva escuela", dos telas de Emilio Pettoruti (*El guitarrero* y *El flautista ciego*) que, siendo dos de sus obras más marcadamente cubistas, fueron llamativamente ignoradas. Una tercera cuestión a destacar en torno a la visita de Marinetti es que la invitación la realiza el diario *El País*, siendo un indicio de las curiosidades e intereses que existían en un sector de la intelectualidad cordobesa. Ese diario presenta características llamativas, como por ejemplo el acuerdo que tenía con la revista *Martín Fierro* en el que se establecía la reproducción de algunas de sus notas en el periódico cordobés. A través de dicho acuerdo se explicitaba la intención de *El País* de difundir el "arte moderno", cuestión que lo separaba en gran medida de los otros diarios locales:

"[a través del acuerdo con *Martín Fierro*] adquirirán amplia difusión las obras e ideas de nuestros colaboradores, cumpliéndose por medio de tan importante vehículo una de nuestras mayores aspiraciones: la fructificación de las tendencias modernas en arte..." (*El País*, 10/05/1926.)

Finalmente, resta una cuarta cuestión a subrayar de la presencia de Marinetti en Córdoba y es que, a partir de su visita, quedó flotando entre ciertos sectores el interés por ver el futurismo en la plástica, a pesar de que, como se mencionó arriba, llegaron con ella obras

vanguardistas:

"Aún resuenan en el ambiente cordobés los ecos de la palabra fogosa y enardecida de Marinetti, el apóstol del futurismo en el arte [...] Quedó, pues, latente la curiosidad sobre las ramas no ilustradas en forma real de las cuales sólo tenemos nociones a través de la fotografía, para las plásticas [...] ¿Qué será del arte futurista en la pintura?" (*Los Principios*, 07/08/1926.)

Así, como se mencionó, la presencia de Pettoruti en la ciudad debe pensarse no sólo como un evento artístico sino como condensador de una serie de vínculos personales y grupales.

Contexto estético- intelectual

La vida artística de Córdoba en la década del '20, y puntualmente en aquel año 1926, era de una relativa intensidad, el retorno de los primeros becarios se cruzaba con la elección de quienes conformarían la segunda cohorte, Marinetti había dictado sus conferencias y el Salón Fasce se encontraba en pleno funcionamiento. Tanto es así que en el año que nos convoca, se presentaron cerca de once muestras temporarias, todas con publicidad en los diarios y asistencia variables. De estas once muestras¹¹, sólo contamos con algunas reproducciones de las obras expuestas. La escasez de imágenes (y en algunos casos la inexistencia) nos obligó a acotar el análisis a cuatro

exposiciones, las de Ramón Palmarola Romeu, José Malanca, Marciano Longarini, y Stephen Koek Koek y sus respectivas críticas en los diarios locales más activos en aquel momento: *La Voz del Interior*, *Los Principios* y *El País*. Para un análisis más abarcativo sobre qué se veía también se tuvieron en cuenta algunas de las obras que se encontraban en las Salas de Pintura, en especial las enviadas desde Europa por los becarios de la cohorte elegida en 1922¹².

Del análisis realizado sobre las obras expuestas ese mismo año concluimos que, aun cuando todo el conjunto de obras sostiene el principio de *organicidad*, algunas de ellas empiezan a preparar la llegada y la percepción de nuevas formas de representar y hacer arte. Así, en las obras de Malanca se puede percibir un acercamiento al impresionismo, una pincelada prácticamente puntillista y acabados poco naturalistas. Por su parte, las de Koek Koek también presentan una pincelada impresionista aunque más empastada, y se puede percibir cómo ciertos elementos van ganando autonomía (por ejemplo, el uso del color). Algo semejante ocurre con las obras enviadas por los becarios y ubicadas en aquel momento en las Salas de Pintura del Museo Politécnico Provincial. Éstas incorporaban ciertos elementos modernistas, como el uso de la pincelada puntillista.

En relación a las críticas presentes en los diarios, las muestras temporarias fueron las más

atendidas. El espacio dedicado a éstas en calidad de noticia es siempre mucho mayor que el destinado a las novedades en las Salas de Pintura. En buena medida, esto debió responder al dinamismo intrínseco a las muestras temporarias (su constante renovación) y, en parte también, a algunos de los diferentes aspectos involucrados: la presencia de los artistas que exponían, la cantidad de gente que asistía, la duración de la muestra, etc..

Aparece en estas críticas, mayormente, una noción de arte matizada en tres tipos de estados: primero, lo que *es arte*; segundo, lo que no es una versión acabada de arte pero está en *transición* "será una gran obra de arte"; y tercero, lo que *no es arte*. Es decir, se consideran las exposiciones y las obras como si no hubiera *artes* sino un tipo de arte hacia el cual se dirigían los pintores más jóvenes, o menos profesionales. Términos como los de "objetividad", "realismo", "sentimiento", "madurez", "calidez" y "originalidad" (esta última siempre dentro de los parámetros de la objetividad) eran los más usados a la hora de analizar una obra artística. En todos los casos, el arte aparecía ligado a la noción de lo "bello". En ocasión de la exposición de Marciano Longarini encontramos:

"[Sobre Marciano Longarini] Enamorado de la naturaleza, enfoca el paisaje objetivamente, empleando para ello al colorido que más se adapta al objeto que copia. No es, como otros colegas suyos, artificioso. Su retina obra a manera de cámara fotográfica. No es un pintor

de subjetividades. Longarini describe objetivamente [...] El artificio es bueno en cierta medida, luego resulta grotesco." (*La Voz del Interior*, 28-09-1926).

Claro está que el "arte nuevo" se alejaba de esos parámetros de análisis y, por ende, recibía dos tipos de críticas: aquellas que lo descalificaban por considerarlo una involución del arte, un retorno al arte prehistórico, vinculándolo con términos como los de "salvajismo", "infantilismo", "primitivo" y "pasadismo", y aquellas que lo asociaban con una interferencia de las ideas del hombre en la representación. Lo definen términos como los de "artificioso", "intelectualismo", "simbolismo" y "subjetividad":

"No deja de ser, por otra parte, un espectáculo muy curioso el que dan estos señores [...] Viven ellos en fraternal copiatina, trazando los mismos arabescos, combinaciones de arco iris sólidos entrecruzados con fragmentos guitarra y pegando sobre la composición recortes o, mejor desgarraduras de diarios y etiquetas de botellas. En esto se parecen también a sus maestros de la época del reno [...] decoraban las paredes de sus grutas con siluetas de animales y figuras humana de cabeza triangular [...] en cambio, los grandes maestros del arte se distinguieron siempre por su inconfundible originalidad..." (*La voz del Interior* 18-09-1926).

En este punto, se hace necesario mencionar que existía un sector (reducido y que se expresaba en menor medida en el diario *El País* y que luego se expresaría en la revista *Clarín*) para quienes el "arte nuevo" representaba, entre otras cosas, una avanzada en la libertad de espíritu de los hombres. Vemos aquí los mismos conceptos pero valorados de manera opuesta. Así, la "subjetividad" y la "expresión" aparecen como valores positivos. Se acusa de "primitiva" la reacción de ciertos espectadores, y se define como "pobre" y "adormecida" la cultura cordobesa. Se presentan como dos caras de una misma moneda: defensores o detractores del "arte nuevo" se descalifican mutuamente con el concepto de "primitivo" o "ignorancia". Para este grupo (en su mayoría intelectuales) el arte aparece ligado al conocimiento, la libertad y la expresión.

"El arte nuevo es un arte de hombres libres. Encerrada en la estrechez del retorismo, la inspiración del artista moderno vuela pesadamente. El arte nuevo es, asimismo, un arte de hombres fuertes: fuertes por el vigor de su personalidad, por la pujanza de su entusiasmo y de su juventud, por la frescura de su espíritu, por su misma libertad. Por eso el arte nuevo es un arte de rebeldes." (Revista *Clarín* 15/09/26 núm. 2.)

Es decir que, aunque dominaba una *cultura visual* liderada por los conceptos de

“objetividad” y “belleza”, existía también una *cultura visual* alterna que utilizaba esos mismos conceptos pero revestidos con otros significados. Esa *cultura visual* dominante dialogaba con una estructura de percepción históricamente forjada. Puesto que aquí se entiende la *recepción estética* y la *percepción estética* en un doble sentido, activo y pasivo a la vez, de “acogida” e “intercambio”, el observador de la obra de arte tiene un rol tan dinámico como el producto artístico, ya que en la recepción entra en juego el código exigido objetivamente por la obra -código primario- y el código artístico u horizonte de experiencia disponible en el receptor -código secundario- (Jauss 1981). En este caso puntual, cuanto más fiel a la realidad y más académicamente acabada era la reproducción se tornaba más decodificable, más *entendible*. En parte porque se apelaba a un universo visual común a la mayoría de las personas. En ese mismo sentido, cuando un cuadro se acercaba a la noción de “bello” que imperaba, se tornaba no solo aprehensible sino también más aceptado. Ahora bien, más allá de esta *cultura visual* se encontraban, al mismo tiempo, ganando lugar otras nociones del arte que, aunque alternas, tenían sus propios canales de expresión (diario *El País*, *Clarín* y otras revistas no cordobesas afines), sus propios defensores y sus propios artistas.

Finalmente, en relación a la muestra de Pettoruti podemos decir que aunque éste respondiera a la expectativa local de futurismo, no

podemos aseverar que lo suyo fuera un *futurismo* puro, ya que sus obras presentaban también elementos del cubismo sintético y de la abstracción. Más allá de esto, lo cierto es que, previamente a su llegada a la ciudad de Córdoba, Pettoruti ya había sido definido como futurista (e incluso en algunos casos como *ultra vanguardista*) a pesar de que la mayoría de los cordobeses nunca habían visto ninguna de sus obras –“*Como muchos de nuestros lectores sabrán, el artista Pettoruti, milita en la ultra vanguardia de las tendencias pictóricas modernas, así que veremos por primera vez las realizaciones del arte futurista*” (*Los Principios*, 03/08/1926)-. Sin embargo, el catálogo de la muestra estaba compuesto por treinta y siete obras definidas por los contemporáneos como “de corte académico” o “pasatistas” y nueve obras *vanguardistas*, definidas así por el mismo artista en una entrevista otorgada a *La Voz del Interior*:

“Inauguro mi exposición el 9 del corriente. Expondré 37 cuadros, entre ellos 9 de vanguardia”. (La Voz del Interior, 07/08/1926.)

Las obras de Pettoruti presentadas en el Salón Fasce, sin alejarse completamente de la figuración (árboles, personas, edificios, instrumentos y objetos en general siguen siendo reconocibles), presentan una reflexión estética más abstracta sobre el lenguaje artístico. En ellas desaparece la profundidad y se desvaloriza el plano. Las formas son construidas desde lo

geométrico, se da una concentración de partes en un motivo, subordinando los elementos a la construcción de un todo. Este tipo de experimentaciones aparece también en sus collages en los que *presentaciertos* objetos a la vez que los *representa*. ver, además, un cuestionamiento de lo icónico como base de ordenamiento de la obra; motivo por el cual, la noción de organicidad u obra como totalidad integrada se ve afectada. Como se mencionó, de las treinta y siete obras sólo nueve eran *vanguardistas* respondían en general a esa caracterización, existió, al mismo tiempo, un conjunto de obras heterogéneo en el que encontramos también algunos paisajes que, aunque modernos, no se distanciaban en gran medida del canon imperante en la ciudad por aquellos años.

Sin embargo, menos de una decena de obras *modernas* suficiente para interpelar la *cultura visual* en la ciudad. Las reacciones del público cordobés –argentino en general-, que estaba adaptado o acostumbrado a “decodificar”, “sentir”, “interpretar” cierto tipo de representación más cercana a lo real que a lo simbólico, tuvo como primer respuesta el rechazo, la falta de entendimiento:

“Considero yo que el pintor debe trasladar al lienzo lo que ven los ojos. Nada de lo que conozco es como Pettoruti lo pinta. ¡Esas formas tan extravagantes!... Supongo que el pintor y los que lo admiran tendrán los órganos visuales

dispuestos en una forma distinta a la nuestra. Es la única explicación posible. Testimonio del Ingeniero Justiniano Torres” (*Los Principios*, 15/08/1926.)

Pero más allá de estas reacciones, existió también un cierto interés en alguna de las obras expuestas. Y fueron justamente los paisajes mencionados los más celebrados por una parte del público asistente, como consta en algunas entrevistas hechas por el diario *Los Principios*:

“*Algunas cosas, como arte decorativo están bien. El “Lago di Como”, por ejemplo. Ese colorido tan vivo es interesante. Pedro Centanaro, pintor. Lo que me ha gustado más: ‘Lago di Como’ y ‘Pierrete’. Lo menos: la cultura de algunos que entran, echan una mirada tonta, se ríen sonoramente y se van. Manuel Oliva, educador.*”(*Los Principios*, 15/08/1926.)

En estas mismas entrevistas se entrevistó que, más allá del rechazo existieron otras posturas que, sin ser defensoras del “arte nuevo”, mostraban una voluntad por *comprender* lo allí representado, como expresa el testimonio del agenciero de la lotería nacional Filiberto Garlatti:

“A mi modo soy futurista, pero en este sentido: soy enemigo de la continua repetición de las formas viejas –en pintura- deseo ardientemente algo nuevo en arte pictórico, por ello creo que el futurismo tiene gran porvenir.” (*Los Principios*, 15/08/1926.)

En cualquier caso, por lo “novedoso” de su arte, por lo escandaloso de su trayectoria

(recordar la exposición en Witcomb en 1924) y por la, nada desdeñable, auténtica curiosidad de ciertos sectores (particularmente una parte del grupo que habría acompañado la reforma universitaria), la muestra de Pettoruti fue esperada con bombos y platillos. No sólo encontramos crónicas anunciando su llegada sino también polémicas sobre el futurismo. Además, motivada en su mayoría por la curiosidad, una gran concurrencia asistió al Salón Fasce, no sólo el primer día (como ocurría normalmente en las exposiciones exitosas) sino también los subsiguientes. Intelectuales, políticos y artistas integraban este numeroso grupo de concurrentes, pero lo que se distingue en relación a otras muestras es el peculiar número y tipo de público "aficionado". Así, la muestra de Pettoruti rompería con el binomio gran asistencia/éxito pictórico usualmente presente en las críticas de arte de los diarios. También "originalidad", "sensibilidad" y "concurrencia" dejaron de ser sinónimos de calidad artística.

Una de las caras del conflicto que tuvo lugar en esta exposición estuvo dado por una estructura de percepción, compleja y afincada, que se vio cuestionada; también existieron otros conflictos: la cuestión política¹³, con el gobernador Ramón Cárcano en el centro de los debates por destinar fondos públicos a la compra de uno de los cuadros, o la cuestión intelectual, en la que se vieron envueltos parte de los reformistas. Sin embargo, interesa matizar esta idea, en el sentido

de que la presencia de la muestra de Pettoruti no implicó una ruptura tan radical ni a nivel de la percepción estética ni institucionalmente. Es decir, luego de este evento el público cordobés no devino "listo" para ver *arte moderno*. Esto es así porque la percepción se constituye como una acumulación de códigos, que se internalizan y naturalizan, proceso que se da a lo largo de la historia. A medida que se desarrollan transformaciones en los modos de representación se suceden también cambios en los modos de percibir el arte, y estos cambios en la recepción se asumen como adquisiciones definitivas. Entonces, una sola exposición de *arte moderno* (en el sentido acotado de *vanguardista*) no era suficiente para generar un cambio definitivo, aunque sin dudas dejaría marcas.

Conclusiones

Por todo lo considerado, ciertos lugares comunes de la historiografía se muestran como tales y exigen ser abandonados: no hay excepcionalidad en la idiosincrasia tradicionalista de Córdoba tal como se ha planteado, ni mera disputa política en la llegada y recepción de la muestra de Pettoruti, como tampoco la hubo en relación a la compra de *Los Bailarines*. La aparición del Gobernador Ramón Cárcano en la exposición y en la compra del cuadro hizo que muchas de las interpretaciones contemporáneas y posteriores perdieran de vista los demás elementos generadores del conflicto por priorizar su costado

político.

La compra del cuadro no supuso un cambio abrupto en las políticas artístico-culturales (durante muchos años *Los Bailarines* fue la única obra de *vanguardia* que formó parte de la colección) en la dinámica general de exposiciones (el número de muestras de *arte vanguardista* que siguieron a la de Pettoruti no parece haberse incrementado) ni en la forma de percibir el arte, en parte porque ese tipo de cambios son producto de procesos y no de acontecimientos aislados.

Tanto la muestra de Pettoruti como la posterior compra del cuadro *Los Bailarines* forman parte de un episodio importante de la historia artístico-cultural cordobesa, no por la supuesta "ruptura" que le atribuyó la historiografía posterior sino por inscribirse en una serie -corta- de recepción de las vanguardias estéticas en la Argentina (de la que forman parte también, por ejemplo, las visitas de Marinetti y Anton Giulio Bragaglia y la creación de ciertas instituciones como Amigos del Arte). El paso de la exposición de Pettoruti por Córdoba tensó ciertos fragmentos de antiguas redes modernistas y reformistas, a la vez que puso de manifiesto la actividad de redes nuevas, la existencia de culturas visuales renovadas y aun de instituciones muy recientes. En tal sentido, si algo resulta claro es que no hay otra excepcionalidad que la de lo histórico y no aquella que reclama cualquier forma de localismo.

Notas

1. La primera lectura ha sido postulada por Tomás Bondone en "De paradojas y Utopías. Emilio Pettoruti en Córdoba" mientras que la segunda, más centrada en la cuestión política, por Alicia Rubio en "La vanguardia en la picota (o disparen contra el gobernador)", ambas presentes en Formas y Miradas. Plaquetas del museo. Los Bailarines. Una singular adquisición nº 8, Museo Caraffa, Córdoba, Argentina, 2008.
2. Su fundación, en el año 1895, se inscribió en una sucesión de diferentes espacios de formación artística, más o menos institucionalizados, como los talleres a cargo de los maestros que continuarían existiendo luego de la fundación de la academia pero ya como complemento de la formación impartida por ésta.
3. En la primera cohorte de "becarios regulares" encontramos a Francisco Vidal, Héctor Valazza y Antonio Pedone, todos ellos ex alumnos de la Academia de Bellas Artes. En la segunda generación esta tendencia se acentúa porque no sólo los tres beneficiarios eran alumnos de dicha institución sino también la mayoría de los postulantes y también porque dos de los tres miembros del jurado formaban parte del cuerpo docente de la Academia.
4. La Voz del Interior durante el mes de agosto por día les dedicó una nota con ese título: "Artistas Nuevos": Pedro Gómez: 01/08/1926; Rosa Farsac 05/08/1926; Gaspar de Miguel: 06/08/1926. Ninguno de ellos se hizo acreedor de las becas de ese año.
5. Aparentemente, hasta el año 1921 existió también la "Casa Bobone", similar en sus orígenes a la pinturería Fasce, en la que se sucedieron exposiciones de las más importantes vinculadas con la consolidación de los llamados "precursores". Es a partir de 1921, ante su extinción que el Salón Fasce se constituyó como único lugar regular de exposiciones temporarias, aunque ciertamente desde el 1900 ya era predominante.
6. Decreto fecha 30 de agosto de 1920, Compilación de leyes y decretos, Ministerio de Gobierno, año 1920, Ley Nº 2949, fs. 1167-1168.
7. José Malanca expuso en agosto de 1926 en el

Salón Fasce, y luego en septiembre en la galería Van Riel; Antonio Pedone expuso en mayo de 1927 en el Salón Fasce y en junio de ese mismo año en la Asociación Amigos del Arte; también el español Ramón Palmarola Romeu expuso en junio de 1926 en Fasce y en diciembre en la galería Witcomb. Por su parte, Pettoruti expuso en 1924 en Witcomb, en 1925 en Amigos del Arte, en 1926 en el Salón Fasce y en 1927 en El Círculo de Rosario.

8. Publicación de síntesis literaria editada en Córdoba. Se publicó por primera vez el 30 de agosto de 1926 y tras 13 números desapareció el 30 de junio de 1927. Fue dirigida en su primer año por Carlos Astrada y luego por Saúl Taborda. Su perfil fue definiéndose con el paso de las ediciones. Así, sus primeros números eran marcadamente filosóficos y a partir del segundo número, reproducciones de pinturas y esculturas (todas pertenecientes al denominado arte nuevo) acompañan la portada. En este mismo sentido, durante el primer año se reproducen poemas en sus idiomas originales (italiano y francés), definiendo esto un tipo particular de destinatarios de la revista (un público instruido, quizás universitario), mientras que en el segundo año esta modalidad se atenúa y comienzan a ganar lugar poemas traducidos por X (seudónimo). Iglesias, Paulina, Voz "Clarín", en <http://culturasinteriores.ffyh.unc.edu.ar/inicio.jsp>

9. Halperín Donghi señala que en esta nueva etapa predominaba la convicción de que se necesitaba una reorientación de las ideas y comenzaba a ganar fuerza una nueva generación cuya identidad colectiva tenía como primera nota definitoria la apertura al futuro. Es decir, es un momento en el que empieza a gestarse una nueva sensibilidad.

10, 1. Todo indica que esta nota satirizaba una encuesta publicada por el diario Los Principios, titulada "¿Qué opina usted de los cuadros de Pettoruti?" (15/08/1926.)

11. Se presentaron Argentino Ibáñez Saavedra (mayo), Emilio Sánchez Sáez (fines de mayo), María Helena de la Roza (junio), Ramón Palmarola Romeu (junio), Ricardo Hall (junio), José Malanca (julio), Nazareno Gentili (agosto), Marciano

Longarini (septiembre), concursantes a becas (septiembre), Arte Decorativo del colegio de las Adoratrices (octubre), Rosa Farsac (octubre) y Stephen Koek Koek (octubre), Carlita E. Rolutti (noviembre). Todos en el Salón Fasce a excepción del penúltimo, que expuso en el salón anexo del Plaza Hotel.

12. Aunque es indudable que había otras imágenes en la ciudad que contribuían a alimentar esta cultura visual (desde las telas de las iglesias hasta las esculturas en las plazas) se tomaron en cuenta sólo las exposiciones de obras de artes realizadas ese mismo año, ya que ofrecían una vista panorámica de un momento de la pintura local y que por ello, nos permitió aproximarse a un universo formal dominante.

13. Alicia Rubio realiza un análisis sobre este tema en particular en Rubio 2008.

Fuentes documentales

Periódicos: La voz del Interior, Los Principios, El País, La Nación, La Vanguardia.

Revistas culturales: Clarín, Martín Fierro, Córdoba.

Oficiales: Decreto Nº 16842, Compilación de leyes y Decretos. Ministerio de Gobierno, 1926: 808-809. Decreto fecha 30 de agosto de 1920 Compilación de leyes y Decretos. Ministerio de Gobierno. 1922, pág. 1097. Decreto fecha 30 de agosto de 1920, Compilación de leyes y decretos, Ministerio de Gobierno, año 1920, Ley Nº 2949, fs. 1167-1168. - Leyes, decretos y resoluciones, tomo 1926 - 1929

Pronunciamientos y manifiestos: Manifiestos futuristas, Manifiesto de la revista Martín Fierro.

Catálogos de exposiciones: Pettoruti en Berlín en 1923. Retrospectiva de "Amigos del Arte 1924-

1942" en el MALBA de Buenos Aires en 2008. Retrospectiva "100 años de plástica en Córdoba. 1904-2004" La voz del Interior, Museo Caraffa, Córdoba, 2004. "Arte de Córdoba en Buenos Aires", Proyecto Federal Imago-Colección Museo Caraffa, Buenos Aires, octubre - noviembre de 2006. "El periódico Martín Fierro en las artes y las letras 1924-1927" en el MNBA en Buenos Aires 2010. "El Universo Futurista 1909-1936" en Fundación PROA de Buenos Aires en 2010. "Pettoruti y el Arte Abstracto 1914-1949" en el MALBA de Buenos Aires en 2011. Catálogo digital de la Fundación Pettoruti "Maestros de la pintura: Emilio Pettoruti". "Apropriações Antropofágicas" em Instituto Cultural Itaú de São Paulo en 1997. Autobiografías y memorias: Cárcano, Ramón J (1965): Mis primeros ochenta años. Buenos Aires: Ed. Pampa y Cielo. Pettoruti, Emilio (2004): Un pintor ante el espejo .Buenos Aires: Ed. Librería histórica.

Bibliografía citada

Agüero, Ana Clarisa (2011) "Coleccionismo estatal, mercados del arte y contacto cultural: la colección plástica de la Provincia de Córdoba entre 1911 y 1930", en Baldassarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (Coords.), Itinerarios de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina, Buenos Aires: CAIA-IDAES/UNSAM.

_____ (2009), El espacio del arte. Una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1966, Córdoba: Editorial de la FFyH-

UNC.

Agüero, Ana Clarisa; García, Diego (eds.) (2010), Culturas Interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura, Córdoba: Ed. Al Margen

Altamirano, Carlos (2006), Intelectuales. Notas de investigación, Bogotá: Norma- Flacso.

Artundo, Patricia – Frid, Carina (2008), El coleccionismo de arte en rosario colecciones, mercado y exhibiciones. 1880-1970, Buenos Aires: Fundación Espigas.

Bergel, Martín; Martínez Mazzola, Ricardo (2010), "América Latina práctica. Modos de sociabilidad intelectual de los reformistas universitarios (1918-1930)", en Altamiran Carlos (dir.), Historia de los intelectuales en América Latina II. Buenos Aires: Katz.

Bertrand, Michel (2009), "Del actor a la red: análisis de redes e interdisciplinariedad" Nuevo Mundo, Mundos Nuevos.

Bondone, Tomás Ezequiel (2008), "De paradojas y Utopías. Emilio Pettoruti en Córdoba" en Formas y Miradas. Plaquetas del museo. Los Bailarines. Una singular adquisición nº 8.

Bourdieu, Pierre (2003): Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura: Aurelia Rivera-grupo editor

Calinescu, Matei (2003) Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo, Madrid: Alianza.

- Ginzburg, Carlo (1994), *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, España: Gedisa editorial.
- Ginzburg, Carlo y Poni, Carlo (2004): "El nombre y el cómo: intercambio desigual y mercado historiográfico", en *Tentativas*, Rosario: Prohistoria ediciones.
- Gombrich, Ernst (2010), *La historia del arte*: Ed. Phaidon.
- Halperin Donghi, Tulio (1999), *Vida y muerte de la república verdadera (1910-1930)*, Buenos Aires: Ed. Ariel.
- Iglesias, Paulina (2011), *Pettoruti en contexto: instituciones, redes artístico-intelectuales y culturas visuales (Córdoba, 1926)*. Universidad Nacional de Córdoba, Tesis de Licenciatura en Historia. Mimeo.
- Jauss, Hans Robert (1981), "Estética de la recepción y comunicación literaria" en *Punto de Vista*, Revista de cultura. Año IV, número 12.
- Levi, Giovanni (2004), "Un problema de escala" en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*. Revista semestral. Nº 2, Marzo-agosto 2004.
- Lo Celso, Ángel (1973), *50 Años de Arte Plástico en Córdoba*, Córdoba. Banco de la Provincia de Córdoba.
- Lorenzo Alcalá, May (2009), *La esquiwa huella del futurismo en el Río de la Plata. A cien años del primer manifiesto de Marinetti*, Buenos Aires: Patricia Rizzo editora.
- Rodríguez, Artemio (1992), *Artes plásticas en la Córdoba del siglo XIX*, Córdoba: Editorial UNC.
- Revel, Jacques (2005), *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*, Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Rubio, Alicia (2008), "La vanguardia en la picota (o dispáren contra el gobernador)" en *Formas y Miradas. Plaquetas del museo. Los Bailarines. Una singular adquisición* nº 8
- Saítta, Sylvia (1995), "Marinetti en Buenos Aires. Entre la política y el arte" en *Cuadernos Hispanoamericanos* 539-540.
- Shils, Edward (2003), *Los intelectuales en los países en desarrollo*, Buenos Aires: Ediciones tres tiempos.
- Spinelli, María Eugenia (2008), *El salón Witcomb de Rosario. Primera década de actividades. En El coleccionismo de arte en rosario colecciones, mercado y exhibiciones. 1880-1970*, Buenos Aires: Fundación espigas.