

“Ultra-futurismo”: la parodia como operación de retaguardia

Sebastián Bianchi
Universidad Nacional de las Artes
Argentina

Los distintos eventos que se sucedieron durante el convulsionado año 1924 en el campo de las artes visuales porteñas colaboraron en la elaboración de una nueva poética, la cual, vista en retrospectiva, permite situar allí un mojón temporal que funcione a modo de brecha –un antes y un después para la plástica nacional– y, además, entrever la identificación de un momento de fundación (Verón, 36) en el cual la muestra de Pettoruti en *Witcomb* constituye una de las tres o cuatro manifestaciones de la emergencia de una pintura vanguardista en nuestro país. Sumadas a ella, las muestras de Curatela Manes y Xul Solar, la publicación del periódico *Martín Fierro* y la inauguración de Amigos del Arte, todas conforman la nueva plataforma del arte moderno, al tiempo que sitúan estos eventos como una lucha por validar un nuevo “espacio plástico”, entendido en términos de Francastel. Al respecto, la resistencia llevada a cabo por los sectores más conservadores tomó, en esa oportunidad, la forma de una exposición en clave paródica. Mediante el pastiche satírico de las obras cubo-futuristas y de una estrategia publicitaria que adopta el recurso del humorismo batallador, las rémoras del impresionismo y del academicismo pictórico montan su campaña de desprestigio como una forma de resistencia del arte antiguo frente a la incipiente modernidad en las artes. Las páginas que siguen intentarán dar cuenta –a partir de una serie de críticas y reseñas de época– de la puja por el control del campo del arte y por la consiguiente legitimación de un novedoso hacer para la pintura, encarnada en este caso mediante dos operaciones discursivas propias de la vanguardia, pero que aparecen operando aquí en tanto estrategias enunciativas de una resistencia académica.

La mañana del 27 de noviembre de 1924 “la ciudad de Buenos Aires amanecía extrañada en la calle Florida” (Wechsler, 127). Ese día la galería *Van Riel* presentaba al públi-

co una muestra rimbombante, promocionada días atrás en la prensa local, que prometía capitalizar los escándalos ya mediatizados por la expo de Pettoruti en *Witcomb*. Pensaron, para tal fin, en un nombre con resonancias propias: “Primer Salón Nacional de Arte ultra-futurista”. Y utilizaron las páginas de la revista *Atlántida* para convocar a un público masivo a “una experiencia artística diferente” (Wechsler, 127). Una ilustración de Jorge Larco en la portada del semanario anticipaba el espíritu de la propuesta. Además de algunas reproducciones de lo que se vería expuesto, una bajada del texto periodístico sindicaba a la muestra como auspiciada por la “Asociación Argentina ‘Pro buen humor’: La Chacota”. Ya desde estos pocos indicios se dejaba entrever el cariz paródico, en clave satírica, propiciado por la exposición. En un artículo publicado a la semana siguiente, en el mismo medio, decían:

La exposición ‘ultra-futurista’ que se realiza en el salón *Van Riel*, tiene un doble carácter pues a la vez que serio es bromista, es decir que algunos de los concurrentes han entendido que era una simple exposición humorista y otros, los menos, que se necesitaba demostrar que las obras de tendencia avanzada se ejecutan con facilidad (Wechsler, 127).

Como queda dicho, los dardos de la parodia (Genette, 1989) tienen aquí un doble propósito, asumir el humorismo propio de las prácticas vanguardistas, pero redireccionando su carga disruptiva para poner al desnudo –según la mirada academicista– la facilidad con que se traza este arte nuevo y, así, desacreditar las prácticas en pos de un nuevo espacio plástico. En este sentido, el concepto de Francastel referido a la “destrucción de un espacio plástico” toma en este caso una doble vía. Para las rémoras del naturalismo y el regionalismo pintoresquista (López Anaya, 128) implica desacreditar de raíz los desembarcos de una modernidad cosmopolita que se percibe como desestabilizadora de una pintura todavía apegada a modelos miméticos y géneros pictóricos tradicionales; para la vanguardia “martinferrista”, en cambio, supone la creación de nuevos lenguajes para el arte y la literatura

locales que, al punto que discuten con el pasado que se percibe obsoleto, dialogan con los ensayos del cubismo y el futurismo europeos para aggiornarlos al ambiente porteño.

Según refiere Diana Wechsler, el “tópico del buen humor” será parte constitutiva de la avanzada reaccionaria, ya que no sólo se manifiesta en las obras expuestas, sino que además matiza los comentarios de la prensa gráfica. Parodia y anonimato, entonces, constituyen los ingredientes de esa “voluntad conspirativa de carácter reaccionario” (Wechsler, 127) que motivó a los pintores de la Academia a denostar los desembarcos de la vanguardia en Buenos Aires. Las respuestas desde los escaños de la avanzada modernista no se hicieron esperar. Tanto desde el cenáculo nucleado alrededor del periódico *Martín Fierro* como a partir de iniciativas personales de la crítica independiente, se alzaron voces de rechazo y condena a las caricaturas y esperpentos montados como réplicas de la poética nueva. Al respecto, ya Xul Solar anticipaba estos equívocos por venir y vislumbraba la ausencia de una gramática en reconocimiento (Verón, 1987). En el número de septiembre/octubre de 1924 de *Martín Fierro* anota respecto de los cuadros de Pettoruti: “Obras de esta clase que son ya número, serán quizás abominadas por nuestros públicos, cuando por aquí se expongan, tachadas de ‘incomprensibles’ o de ‘desequilibradas’” (Xul Solar, 7). De todas formas, será la voz admonitoria del crítico Atalaya la que apostrofe más vivamente los esfuerzos marketineros del humorismo academizante, cuando desde las páginas de *La protesta* publique su reseña titulada “Diorama artístico. Momias de trance en ultrafuturismo.” El texto apareció en el número de noviembre-diciembre 1924 del Suplemento semanal. La misma iba acompañada por una nota al pie de Carlos Giambiagi que decía: “A propósito de una exposición ‘futurista’ realizada como burla después de la primera muestra en nuestro país de Pettoruti. Los realizadores de esta vergonzosa hazaña fueron artistas allegados a la Academia de B. A.” (Atalaya, 82). La prosa de Giambiagi aparece contenida frente a los arrebatos entre irónicos e indignados de Atalaya; escuchémoslo: “contemplar en lo de Van Riel los innumerables mamarrachos, amasados trabajosamente y sudando a mares por la flor y nata de los ‘jóvenes maestros’... en el arte rampante de la adulonería” (Atalaya, 83). Un

poco más adelante, agrega: “las momias galvanizadas por envidia y por rencor surgiendo de las subterráneas criptas para vestir el traje cascabelero de los bufones viles y serviles a fin de disfrazar la vejez milenaria de sus espíritus” (Atalaya, 83). Esto para lo que atañe a las gramáticas situadas en producción; respecto del público y de cómo se sucedieron las reacciones expectatoriales en recepción, nos cuenta:

Y el público se reía, se reía con riza forzada, como haciendo cumplidos, desconcertado bajo esa lluvia de sal gruesa de cocina y ese derroche de ingenio gastronómico [...] temiendo de no parecer inteligente y de no haber entendido el humorismo seboso de los expositores. Y sonreían con regocijo interior y disimulado los ‘maestros consagrados’ y fosilizados, ellos, los criminales natos, ellos, los asesinos de toda emoción plástica [...] como si aplaudieran la adulonería de sus hijos espirituales, verdaderos abortos del arte (Atalaya, 83).

El propio Pettoruti anota, cuando en *Un pintor ante el espejo* repasa sus recuerdos sobre la muestra en *Witcomb*, la acalorada defensa que implicó la reseña de Atalaya: “Recuerdo la indignación de Atalaya, su cuerpo menudo y débil agitado por la ira” (Pettoruti, 199). En esa misma dirección, su pluma trae a la memoria las palabras premonitorias que el presidente Marcelo T. de Alvear le dijera el mismo día de inauguración: “¡Plazca al Cielo –me deseó– que no necesite usted esta tarde de los servicios de la Asistencia Pública!” (Pettoruti, 186).

MARTIN FIERRO

Periódico quincenal de arte y crítica libre

10 Cts. NUMERO DOBLE — EDICION DE 12 PAGINAS 10 Cts.

Segunda época, Año P. Núm. 10 y 11

Buenos Aires, Septiembre — Octubre 9 de 1924

Dirección y Adm.: Durrantante 27

Primavera

Ante todo ¡Viva la cursilería! Cursilería de estar enamorado, cursilería de emocionarse ante un obrero duro, cursilería de advertir que el cielo está más claro y las mujeres más hermosas, cursilería de la naturaleza que sólo tiene dos temas recónditos: el otoño y la primavera. Cursilería de haber dicho ya esto. Cursilería de haberse puesto azul al ver que le dicen te adoro. Cursilería. La primavera ha llegado con su bagaje de cursilería. Sus flores han invadido los jardines y las floristas. Hay rosas por todos lados, en las vidrieras, en los balcones, en las mesas de los restaurantes, en el pecho, en la boca de las mujeres. Hay niñas que buscan novio y van con un ramo de flores en la mano. Las mujeres hacen camuflaje de su belleza, llevando rosas, miriñas rosas en la mano. Y las esposas jóvenes que nada esperan el otoño de la maternidad, hacen training llevando un ramo de flores como si llevaran un bebé. En las ferias entre el bochicho del tonta y dace, entre el rojo demagógico de los tonates primerizos y el verde guarango de los ajes, las flores se mantienen apartadas evitando silenciosamente la dignidad de su belleza. En cada esquina hay un hombre sonriente que vende flores. Yo pienso que la humildad de la violeta es un cuento inventado por floristas para que todos compren violetas, las últimas de invierno. Todas las revistas reproducen el cuadro de Boticelli.

Primavera. Cursilería del artículo de diario saliendo la primavera. Apartura del século anual con pinturas al aceite. Paseo de jubilados por las varandas tranquilas llenas de sol. Palermo es un gran jardín de infantes. Canchas de rugby donde los muchachos juegan a hacerse pedazos, canchas de tenis donde las mujeres juegan para olvidar su sexo. Cursilería de estar pensando en la novia mientras la jacobina del café de la esquina enloquece el silencio. Carreras desenfrenadas de autos transparentes por las avenidas luminosas. Pasan muchachos con cara de boxeadores; en todo hombre hay un boxeador subjetivo.

Primavera. Las chicas de los colegios se leen recriminatoriamente las cartas de sus novios, en los reservados, a escondidas de la profesora de moral que es fea. Las mujeres comienzan a desnudarse. Cursilería de un desnudo que ha copiado toda la Academia de Bellas Artes.

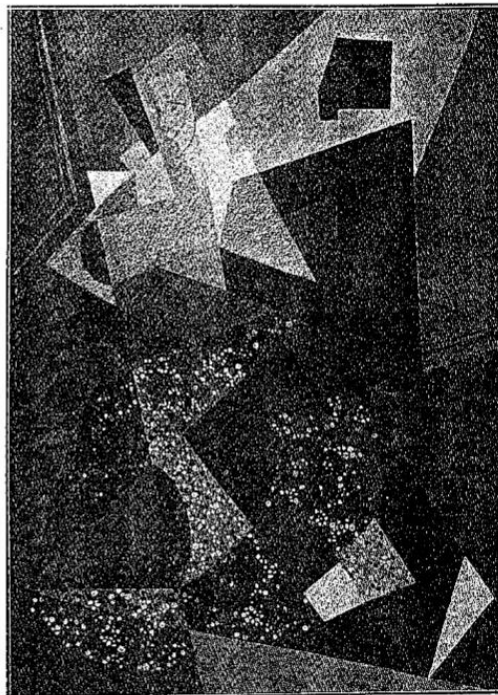
Domingo de septiembre en Palermo. Encantadora cursilería de la primavera. Paseos en botes por el lago, de muchachas sin melena, que han conseguido un novio, humildes como un boloto de tencaví. Fotógrafos ambulantes, especie de escribanos de la luz que dan fe de un episodio de romanticismo municipal mediante una fotografía. Rosaleda, hermoso museo de rosas sin pletas air. Hay tanta luz que dan ganas de guardar para los días nublados. En estos días de primavera quisiera ser el señor Intendente para pasearme por todo Buenos Aires en un Packard abierto, saludado por los agentes de tráfico. Este año la primavera llegó del lado del río y se mojó los pies. En la Bolonaria florecen las flores y los amores. Recordó que mi único amor es de Jardín Botánico. A veces, la palabra primavera me parece el nombre de un pueblo donde no hay premios municipales. Mientras dure la primavera yo diré esta oración: Primavera, dame el poco de cursilería que me pertenece.

Pablo ROJAS PAZ.

EN ESTE NUMERO:

Pettoruti, por A. Xel Solar.
Emoción y & por Eduardo González Lanusa.
Nora Langó, por Jorge Luis Borges.
El Conservatorio Nacional, por Leopoldo Hurtado.
Andrés L. Caro, por Víctor Castiello.
La oratoria del hombre confuso, por M. Fernández.
El Salón Nacional, por Alberto Prebisch.
El espíritu del Estado, por Roberto Ledesma.
Versos de: Enrique M. Amorín, Brandon Caraffa,
Andrés L. Caro, Cornevia Iturburu, Nora Langó,
Viscondé de Laxano Tegui, Poetas de Chile. Véase otros textos, epigramas, notas gráficas.

P E T T O R U T I



Pettoruti.—Bailarines

Digamos algo más del conocido pintor platense Pettoruti, uno de la vanguardia trileña hacia lo futuro, uno de los pocos que luchan conscientemente por nuestra completa independencia espiritual.

Aún muy joven. Siempre electrizado, chispeante, es un activo fermento y combarete en la vida de sus amigos, y lo será ciertamente también en la vida de nuestra patria.

Compliendo idiosincrasia moderna. Inquieto en su alma y seriosamente feliz en su arte. Apasionado de realidad, se aleja siempre más de ella en sus cuadros. Epitéreo cotidiano, vive para su ideal de belleza.

Poco respetuoso de preceptos, estudia y se reserva continuamente. Hizo el arduo aprendizaje artístico a través de su propio drama, en sí mismo, y no señalando fríamente recetas, cada etapa de su desarrollo a una nueva acción de su alma. Mucho basó y meditó y ensayó. Pronto llegó a lo más difícil, a la madurez que equivale a un segundo nacimiento, el encontrarse a sí mismo. Ahora, ya con su capital re-

lizado de armoniosas obras que nos garantizan su porvenir, se entrega de lleno a la esmerada de seras; corrigiendo, dándose con su ciencia, gusto y fineza las mayores audacias, la exuberancia del Sur. Investa libremente, cosa poco clasificables, a menudo desorbitadas, pero que contienen vida, y la tan rara esencia: Belleza.

Cosas que, aunque siempre dentro del mejor gusto, se salen de la ley común—de la letra de la ley—haciendo escuela de por sí. Verdadera, pura pintura, fuera de lo que llamaron pintar durante siglos, grava una suposición deducida del museo por algunos críticos famosos del período histórico que está feneciendo, de ciertas regiones que se orlean (y se cruzan) contra y clave universal. Claro es que el arte, el gran arte, es arcaico como el hombre, y el arte neoclásico es un producto, una necesidad tan lógica (y mucho más honda y seria y fecunda) de la cultura actual, como podía serle el arte que se hacía por y para preciosos y magnates en el Renacimiento.

(Sigue en página 7).

MARTÍN FIERRO

P E T T O R U T I

Lentamente maduraba en nuestro Pettoruti una nueva concepción, no sólo en los momentos de su arte creativo, sino también agitada por períodos de agitación imprevista: de laques, de viajes, de tormentos físicos, de dolor.

La necesidad mundial lo pedía: libro, fuego en llamas, movimientos y masas, ruido, según se disponían ritmos. La necesidad plástica lo llevaba a su mayor estado de las volutas y de las "volutas", a la vez "distancia del color, o un equilibrio arquitectónico, que en la Naturaleza, confusa por su nacimiento, trae la necesidad plástica, de ahí, quería hacer el cuadro según en el sujeto que dictaba, justificaba todos los elementos y medios a emplear.



Emilio Pettoruti

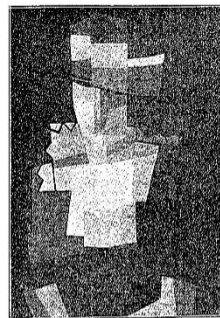
Este pintor cuando donaba su trabajo de la fantasía por las abstracciones.

Otras de sus obras que son ya abstractas, serán quizás olvidadas por nuestros públicos, cuando por aquí se entregan, incluso de "inconspicuas" o de "desconocidas". No porque perdamos más "retorica", la pintura del pasado y la "pasadista", no tenemos mayor preocupación en pensar toda su genética, su

en cuadros son inmediatamente accesibles—para quien quiere, esta vez—.

Pudo Pettoruti diez años en Europa. En Florencia estudió mucho varias años. En Roma estudió. Un Milán varias años trabajó mucho. Como todo Italia como pocos pintores y a veces también como pocos extranjeros. Estuvo en Alemania unos meses en contacto con los expresionistas, luego en París entre el arte más nuevo. Amigo de Picasso y Juan Gris, Artistas, Chagall, Estlin, Hirschman y tantos otros.

Nuestro Pettoruti, con un concepto de arte, título de su arte, estará ya al terreno traido por la estética.



Pettoruti.—La sufrida del traje violeta

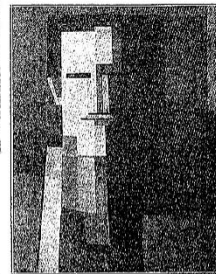
En cuanto todo esto se le hizo claro y nítido, como artista, admirablemente joven, como lo es siempre todo artista de verdad, tal vez virgen, produjo su obra, en un estado de equilibrio, como sus otras obras, casi espontánea de sí mismo, guiado, solo y seguro, por su Dios.

Se entregaron unos momentos de color, se entregaron



Pettoruti.—Paisaje

ritmo, se polifonía, y tantas otras valores impresionables. El sobre los períodos de arte se todo mismo, siempre nuevo con el gusto y una época, si es valga lo más aparente de su arte con el autorismo de la veracidad, justamente por su donación de talento,



Pettoruti.—Retrato del pintor Xul Solar

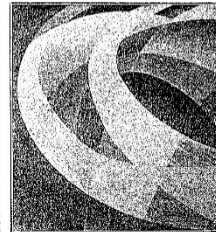
Ya podría ser posible admitir a cualquier o decirse su obra, que otros públicos anteriores de más de treinta exposiciones, en Francia, Italia, Suiza y Alemania; pero más recientemente la gran importancia estimulada de este arte, se puso de parición para nuestra evolución artística propia.

En pintura Pettoruti impregnó una única obra, convencionalmente de cualquier cosa con la pintura del telero. En arte está dentro de todo el siglo septuagésimo.



Pettoruti.—Fianalista ciego

tanos cubos, cilindros, planas: resulta el retrato de un alma. D los millos se entregan, convienen las, mientras las formas más se deforman, gira en talli de: resulta un poema, paisaje. También nos encontramos un ligero en sus pensamientos, que nos contradicen, que nos contradicen la laboración oscura, la más interesante, hecho de hasta donde llega



Pettoruti.—Paisaje a gran velocidad

A esta época en que el arte se una individual y abstracto que nunca, no se le puede decir cualquiera. Entre a poco de tanta confusión, una tremenda vida de ideas hasta la simplicidad de ideas, la arquitectura alta y sólida, hasta la pura plástica que conserva, según la significación abstracta de líneas, masas y volúmenes. Entre de una completa libertad de composición y comprensión. Entre estas amplias perspectivas, nos otro aspecto de Pettoruti—plástico por Buenos

Artículo de Xul Solar en defensa de Pettoruti, en *Martín Fierro*, 1924.

Si bien muchas de las anécdotas recogidas por la escritura de Pettoruti en sus memorias riman con el espíritu entre grotesco y humorístico que luego asumirá la parodia ultrafuturista, a un mismo tiempo parece querer encarnar, nada ingenuamente, el tipo de respuestas en recepción que conoció de los públicos de la vanguardia europea, capitalizando el escándalo como propio de un arte reconocidamente moderno que acicatea al "burgués" y

pone en jaque a las estructuras de lo perimido. Así, por ejemplo, nos presenta a los bandos en disputa en su exposición inaugural: “Una cuba de sardinas gritonas puestas de pie, si se me permite la comparación, y yo en el centro, sofocado” (Pettoruti, 187); “los ‘martinfieristas’ se batieron por mi causa, que era la suya, como verdaderos leones” (Pettoruti, 187). Quizá como entremés que prepare al lector para la debacle final, de los pormenores de lo ocurrido en *Witcomb* pasa a narrarnos los sucesos que posicionaron su pintura en el centro de la escena a partir de los pastiches satíricos mostrados en *Van Riel*:

Al finalizar noviembre, la prensa bonaerense anunciaba la inminente presentación de una exposición ‘ultra-futurista’. Para el acto inaugural: la conferencia de un señor Equis, titulada ‘Una nueva metafísica del arte’. El objeto de la manifestación, se leía en las crónicas, era desbaratar la seriedad presuntuosa por mí asumida al presentar mi obra en la ciudad como arte, además de tomar un poquito el pelo ‘a esos señores de la abstracción marinettista’ (Pettoruti, 197).

Y de la previa a la exposición, de los apurtes de tal escena enunciativa, se mete de lleno en el interior de los salones para reponer luego verbalmente lo que allí estaba ocurriendo:

es sencillamente imposible describir lo que era aquello, pues quedo corto si tildo de mamarracho lo expuesto, porque era la estupidez, el cretinismo elevado al cubo, sin una chispa de humor, sin atisbo alguno de ingenio; incrustadas en la mala pintura, basuras de todo orden, puchos de cigarrillos y otras porquerías. [...] Ninguna de esas pobrezas tenía firma (Pettoruti, 198).

Respecto de la anonimidad de las obras –de ese retaceo estratégico de la firma autoral– Atalaya se despacha muy expresivamente: “a fuer de chapuceros y chambones, demostraron una cobardía ilimitada” (Atalaya, 83).

Sumadas a las aproximaciones de la crítica y las semblanzas del pintor, las reconstrucciones de la historia del arte nacional recuperan este entorno discursivo cargado de expectativas, burlas y deslices caricaturescos que rodearon tanto a la muestra “oficial” en *Witcomb* como a la versión paródica en *Van Riel*. Córdova Iturburu, por ejemplo, en *La pintura argentina del siglo XX* no duda en tildar a la primera exposición “como el Hernani de la revolución vanguardista argentina de 1924” (Córdova Iturburu, 69), dotando al evento de un estatus de quiebre en las periodizaciones establecidas, un mojón que instituye esa fecha como el nacer de lo nuevo. En esto, Wechsler también es de la partida; dice explícitamente: “El año ’24 representa un momento inaugural dentro de la disputa por el poder simbólico en nuestro campo artístico ya que se incorporan nuevos modos de acción ligados a las estrategias de la vanguardia” (Wechsler, 120). Dichas acciones, precisamente, son las que se propone desactivar la reacción académica mediante el recurso de las hipertextualidades disolventes; buscan redireccionar, por efecto de la parodia, las energías contenidas en el nuevo espacio plástico. Así, la planimetría, la tendencia a la abstracción, el impulso cinético, el abandono del mimetismo naturalista y cierto pintoresquismo de las impresiones y las pinceladas pasarán a ser mostrados hiperbólicamente como mamarracho, factura fácil, carencia de composición, capricho cromático. Ese canto paralelo de la oda —“*óda* es el canto; *para* ‘a lo lado de’, ‘al lado’; *paródein*, de ahí *paródia*, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto” (Genette, 20)— ofrece sus composiciones en falsete para montar, merced a estrategias contrapublicitarias, la efigie equívoca de un arte “chambón”, arte que va tras el efecto mediático, momentáneo, de un instante de repercusión pública.

Córdova Iturburu intenta narrativizar aquel momento como si su escritura asumiera el control de una cámara de video y nos devolviese las escenas de un documental filmado en tiempo presente. Respecto de la muestra en *Witcomb*, recuerda:

La ciudad, indiferente todavía a las cuestiones artísticas, no pudo dejar de enterarse que un extravagante realizaba en la calle Florida una exposición de cua-

dros disparatados que unos llamaban futuristas y otros cubistas. Críticos improvisados y no pocos, incluso, profesionales, humoristas de oportunidad, caricaturistas de cuestionable ingenio y otras expresiones de la chatura, la torpeza y la vulgaridad incomprensivas e ignaras, se arrojaron sobre el artista, sin misericordia, para intentar aplastarlo con las deplorables expresiones de una entristecedora inconsciencia (Córdova Iturburu, 70).

Acto seguido, contextualiza el evento de “Ultrafuturismo” casi como una consecuencia lógica de los antecedentes recién mencionados: “Un grupo de artistas llevó la befa más lejos todavía. Organizó en las salas de Van Riel un titulado *Salón de Humoristas* en que la pintura de Pettoruti se parodiaba a través de torpes adefesios” (Córdova Iturburu, 70).



Pettoruti: Sol argentino o intimidad. Museo Nacional de Bellas Artes

Un par de décadas después, la *Historia del arte argentino* de López Anaya destaca la polarización en el campo del arte que implicó la muestra inaugural de Pettoruti en *Witcomb*. Además, subraya las recepciones en clave humorística –al menos aquellas que recurren a adjetivaciones lindantes con la agudeza, la broma, la befa– debidas a la crítica de arte, copiando el ejemplo de una reseña de Estarico en el periódico *Crítica*: “la noticia de que un futurista exponía sus cuadros en la calle Florida recorrió como un estremecimiento eléctrico los nervios de la ciudad. [...] Todo el mundo concurrió a la extravagante exposición con el firme y edificante propósito de reír a mandíbula batiente y protestar a grito pelado” (López Anaya, 127). Por lo que estos testimonios permiten entrever, meses antes del *Salón de Humoristas* ya se venía aprontando la escena enunciativa para que la “rapsodia invertida” del ultrafuturismo plantara con éxito sus modelos paródicos, actualizando para la plástica local aquello que Genette señalara a propósito de la épica burlesca: “por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia los objetos cómicos” (Genette, 24).

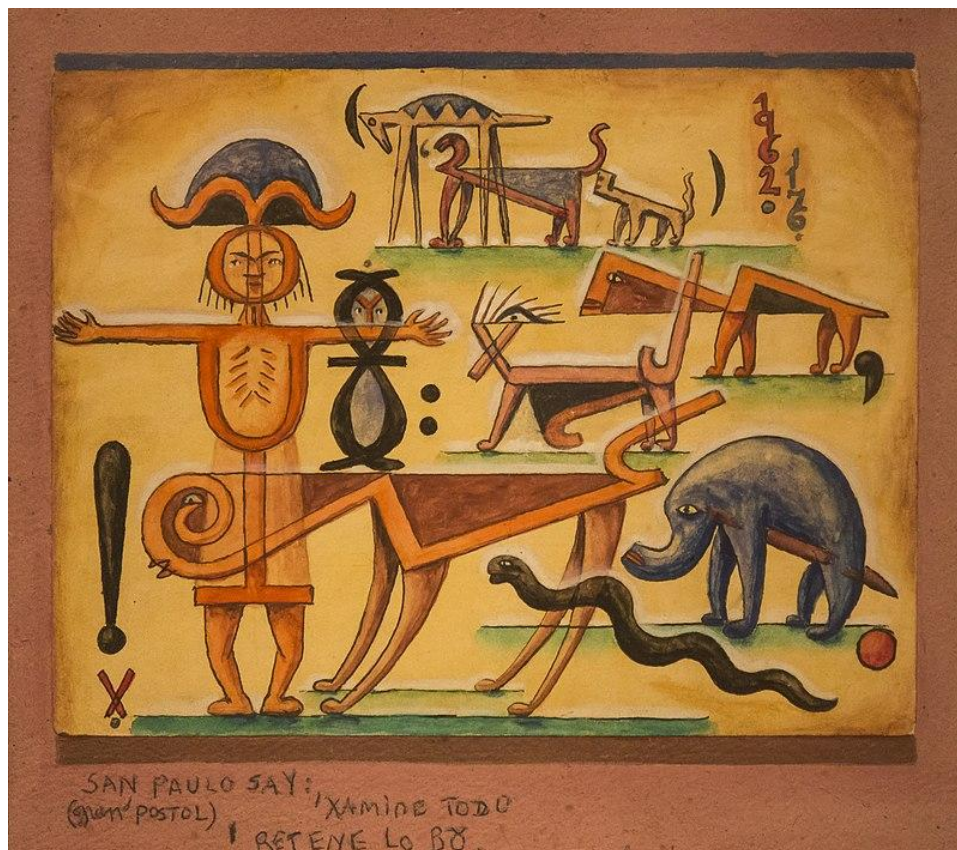
En ese choque frontal entre dos espacios plásticos contrapuestos, entre la caja cúbica del modelo mimético representacional y la ruptura del “cubo mágico” merced a la introducción en la tela “de una cuarta dimensión” (Francastel, 197), la resultante de semejante alquimia pictórica será la de una estética a medio camino que acentúa los componentes planos, geometrizarlos, abstractos, en pos de un hipotético facilismo que signaría a las producciones de vanguardia, remisas a cualquier tratamiento figurativo de los referentes. A esta asunción estilística del espacio en la pintura de Pettoruti bien podríamos ubicarla en el momento en que comienza a asomar una nueva narrativa histórica según el paradigma greenbergiano.

Si para la renovación pictórica europea Greenberg recupera la obra de Manet y Danto las de Van Gogh y Gauguin como hitos que amojonan los saltos en la periodización entre la narrativa mimética y la modernidad, entonces cabría pensar la posibilidad de una operatoria similar para el caso de las obras de Pettoruti, de Curatela Manes y de Xul Solar como los artistas a partir de los cuales emerge un nuevo momento en la periodización de

las artes visuales argentinas. Esa “militancia moderna” a la que alude Wechsler, en tanto promotora de un arte “que lucha por instalar nuevos códigos estéticos” (Wechsler, 120) conecta conceptualmente con los repliegues metadiscursivos de la autocritica moderna. Es interesante ver cómo el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticarse a sí misma, a través de una suerte de plegado epistemológico, lo que logra finalmente es “afianzarla más sólidamente en su área de competencia” (Greenberg, 111). Este criticismo ocurre al interior de las obras expuestas en *Witcomb*. En cambio, en las versiones del pastiche futurista de *Van Riel*, si bien hay crítica, esta es externa a su propio hacer; tan solo señala satíricamente a una práctica estilística y a una concepción del espacio plástico a la que suponen regresiva o falta de trabajo artístico. Aquí parecen pertinentes estas palabras de Greenberg: “La autocritica moderna se desarrolla a partir de la crítica ilustradas, pero no son lo mismo. La ilustración criticaba desde el exterior, [...] lo moderno, en cambio, critica desde el interior, empleando los métodos propios de lo que está siendo criticado” (Greenberg, 111). La parodia del arte vanguardista de los pintores de la Academia de Buenos Aires, para hacer sus cantos paralelos deben primero hacer suyos los métodos ajenos y, luego, acentuar sus rasgos constitutivos para marcarlos como caricatura. En ningún momento ensayan el modelo modernista de usar los métodos académicos para criticar el propio academismo de sus telas. Cuando desocultan la ilusión pictórica, lo hacen para devolver un mamarracho que inactive los avances transgresores del modernismo incipiente, para proteger los capitales simbólicos del propio campo en el que juegan sus estrategias artísticas.

La premisa greenbergiana por la cual “el arte moderno utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte” y no como hacía el naturalismo que “encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte” (Greenberg, 112) tiene otra manifestación equívoca en el pastiche ultrafuturista. Lo que develan, acentuado, y dejan en primer plano marcado como arte es tan sólo el boceto caricaturesco de una estilística ajena. Cuando regresan a sus telas, en la penumbra de sus talleres, asoma nuevamente el ilusionismo figurativo que encubre el me-

dio que usan como herramienta y continúan con la prolija y denodada tarea de “utilizar el arte para ocultar el arte”, como bien señala el crítico norteamericano (Greenberg, 112).



Pintura con texto autógrafo de Xul Solar.

Índice de otro anacronismo, el *Salón de Humoristas* se apropia de los estilemas de la pintura cubo-futurista y los devuelve en tanto representación. Las versiones paródicas mostradas en *Van Riel* ofrecen a la expectación unos modelos imitados, de cuyas peculiaridades de estilo se nos da una nueva representación, la figuración de un original vanguardista. En esto, la idea de Danto de que “la historia de la pintura podría ser entendida en términos del desarrollo interno de la adecuación representacional”, la narrativa vasariana articulada a

partir de la mejora progresiva de “la representación de las apariencias visuales” aplicaría toda su fuerza mimética a plasmar en el cuadro el espacio plástico de un período posterior, aquel que Danto identifica con el modernismo entre 1880 y 1965.

Tamaño desajuste en la línea histórica del arte no hace más que remarcar el gesto anacrónico que significó, para un grupo de pintores anclados en el pasado, practicar la parodia cubo-futurista como campaña contrapublicitaria de una incipiente vanguardia local.

© Sebastián Bianchi

Bibliografía

- Atalaya. *Actuar desde el arte*. Fundación Espigas, 2004.
- Córdova Iturburu, Cayetano. *La pintura argentina del siglo XX*. Atlántida, 1958.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. Paidós, 1999.
- Francastel, Pierre. *Sociología del arte*. Emecé, 1984.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Taurus, 1989.
- Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Siruela, 2006.
- López Anaya, Jorge. *Historia del arte argentino*. Emecé, 1997.
- Pettoruti, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Solar/Hachette, 1968.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social*. Gedisa, 1987.
- Wechsler, Diana. *Desde la otra vereda*. Ediciones del Jilguero, 1998.
- Xul Solar. "Pettoruti". *Martín Fierro*, N° 10-11, 1924, pp. 1-8.

Fotografías

- Sol argentino o intimidad*. Museo Nacional de Bellas Artes.
<https://www.cultura.gob.ar/emilio-pettoruti-el-gran-cubista-argentino-9568/>
- Mauro Rico, Ministerio de Cultura de la Nación. CC BY-SA 2.0