

AGUAFUERTES Y AGUATINTAS POR
**FRANCISCO A.
DE SANTO**
LA PLATA - 1930

El número

*La Plata
1930*

AGUAFUERTES Y AGUATINTAS POR
FRANCISCO A.
DE SANTO
LA PLATA - 1930

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Museo, Memoria y Territorio.....	4
El primer volumen para una Sala de Lectura imaginada.....	5
Federico Ruvituso	
Un nombre propio.....	6
Equipo de Gestión Bachillerato de Bellas Artes	
“Prof. Francisco A. De Santo”	

INTRODUCCIONES

Arte y literatura.....	7
Guillermo Korn	
Pedazos de una memoria.....	8
Edgar De Santo	
Francisco Américo De Santo, célebre artista platense.....	9
Elizabet Sanchez Pórfido	

AGUAFUERTES Y AGUATINTAS DE FRANCISCO A. DE SANTO, LA PLATA, 1930

Dos artistas platenses.....	11
Francisco De Santo y Emilio Pettoruti	
Un relato acompasado.....	12
El artista y el director	
Francisco De Santo, artista proletario, pintor de Indoamérica.....	18
Algunas valoraciones críticas	

De Santo, el trabajo y los días.....	21
Nueve aguafuertes y tres aguatintas	

ESTAMPAS

Aguafuertes y aguatintas de Francisco A. De Santo, La Plata, 1930.....	22
---	-----------

FICHA TÉCNICA

Datos de catalogación.....	26
-----------------------------------	-----------

ANEXO.....	40
-------------------	-----------

MUSEO, MEMORIA Y TERRITORIO

La historia del arte bonaerense del porvenir

A 200 años de la fundación de la Provincia de Buenos Aires, y con una extendida pandemia mundial en plena vigencia, la recuperación de la memoria de las instituciones artísticas y culturales apremia. Las historias del arte argentino se han escrito desde una óptica de centro y periferia por demasiado tiempo y hoy, cuando las localidades históricamente marginadas robustecen sus instituciones, sus lecturas, sus identidades, es tiempo de recuperar esas voces y relatos.

El Museo Provincial de Bellas Artes, que desde 2007 lleva el nombre de Emilio Pettoruti, cuenta con una memoria hecha de vaivenes que se cristalizan en una historia de heroicos esfuerzos. Su Colección Fundacional, que Don Juan Benito Sosa donó en 1877 al Estado para crear a su alrededor el primer museo de arte argentino, recupera una tradición que lo ubica entre las primeras colecciones del país. Fue fundado en 1922 por una Comisión de artistas platenses y dirigido por una mujer -Ernestina Rivademar- durante casi diez años. Tuvo entre 1930 y 1947 a Emilio Pettoruti como director, que lejos de su afán internacionalista, lo convirtió en una institución territorial, inauguró salones provinciales y atrajo a su órbita a las principales figuras del mundo intelectual y artístico de ese momento. Fue también un Museo para el pueblo ubicado en el Parque Pereyra Iraola durante la gestión de Atilio Boveri y Numa Ayrinhac, y también un Museo tren, destinado a recorrer el territorio provincial.

Quiso tener su edificio propio en 1937, los planos de Alejandro Bustillo y los numerosos concursos así lo atestiguan. Estuvo cerrado y sin sede muchos años, logró reunir una colección de casi 4000 obras de arte de gran valor, sufrió incansables debates sobre su locación y, actualmente, enfrenta el problema de la pandemia sin detener su marcha.

Pese a todo, el Museo mantuvo y mantiene un compromiso firme e ininterrumpido con los y las artistas, con la cultura y la sociedad, sin renegar de esta historia hecha de utópicos avatares.

Actualmente, a la institución le apuran tiempos de cambio mientras revisa su historia y su memoria. En ese sentido, esta publicación -como otras que vendrán- materializa el compromiso de volver a contar, de reponer, desde las propias políticas culturales, la memoria de los museos, partes fundamentales de las historias del arte y la cultura bonaerense del porvenir.

EL PRIMER VOLUMEN PARA UNA SALA DE LECTURA IMAGINADA

Aguafuertes y aguatinas de Francisco A. De Santo, La Plata, 1930

Cuando Emilio Pettoruti asumió el cargo de Director del Museo Provincial de Bellas Artes a finales de 1930, uno de sus primeros actos de gestión resultó algo desconcertante: le pidió a Francisco A. De Santo, por ese entonces un joven grabador platense, la producción de un cuaderno de bocetos para un novedoso proyecto de biblioteca que pensaba desarrollar. El nuevo director estaba imaginando construir una moderna sala de lectura capaz de presentar al visitante un itinerario bibliográfico para estudiar y apreciar el desarrollo, deriva y dádivas de la Historia del Arte argentino y universal. Con ese objetivo en mente, Pettoruti imaginó que el cuaderno que le encargó a De Santo podía ser el inicio de un itinerario libresco concebido para habitar la nueva sala de lectura que había proyectado. El nuevo director pensaba -como todo aquel que confía en la supervivencia de lo impreso- en la posteridad y en lo que el joven artista se convertiría con el tiempo: un exponente de la cultura bonaerense, un viajero incansable por Latinoamérica y por el mundo, una personalidad del arte. En ese entonces, la vanguardia y la tradición eran campos en disputa divididos por una crítica del arte con intereses muy polarizados, y las búsquedas modernistas que defendía Pettoruti no se encontraban frecuentemente asociadas con el gusto por los temas telúricos y rurales cultivados por De Santo. Sin embargo, pese a las diferencias estéticas, políticas e ideológicas, la producción de ese cuaderno lograría unir dos temperamentos muy dispares que, por ese entonces y quizás por única vez, compartieron la misma inquietud.

Aguafuertes y aguatinas de Francisco A. De Santo, La Plata, 1930 es el nombre del breve compendio de obras que De Santo entregó al nuevo director. Con sus doce páginas intactas, los pliegos de papel impreso en prensa y encuadernados sin copias ni segundas versiones permanecieron en la Biblioteca del Museo y resistieron mudanzas, depuraciones e incendios en los casi cien años que tiene la institución.

Hoy, gracias a esa pervivencia material y a las posibilidades infinitas de esa suerte de gran sala de lectura que habilita la virtualidad, el cuaderno se edita por primera vez conservando sus objetivos originales y agregando otros, que la historia y memoria institucional ya reclamaban hace tiempo.

En ese sentido, comenzar a recuperar esta obra y otras que vendrán, no solo se trata de una necesaria operación historiográfica sino de la implementación de políticas culturales que intentan manifestar dentro de las instituciones la memoria de sus propios pasados, tal como lo hacen las obras en sus depósitos y los libros en sus anaqueles.

Los museos, las ciudades, las provincias tienen siempre, o casi siempre, una memoria oculta en los archivos, en documentos textuales o visuales que conservan el timbre de voz de aquellos y aquellas que transformaron su geografía. Sin embargo, pocas veces estos documentos son efectivamente recuperados en acciones concretas y suelen convertirse en papeles envejecidos, lejanos, mohosos. Consecuentemente, la institución no suele afrontar el desafío de recuperar su propio pasado, perdiendo así parte de su capacidad de transformación, su comprensión de la propia actualidad y de los tiempos que la habitan.

Por ese motivo, la edición digital de *Aguafuertes y aguatinas...* viene a iniciar -en estos años colmados de esforzado presente- un camino de necesaria recuperación, renovación y memoria del patrimonio bibliográfico del Museo; pero también a volver a defender un reinicio a tiempo y a destiempo de esa postergada y necesaria Sala de Lectura sobre el arte argentino que, con diversas versiones, siempre tuvo lugar dentro de la institución. Un recinto necesario y en constante reconstrucción que hace casi cien años su más célebre director imaginaba iniciar con el cuaderno de un por entonces joven grabador bonaerense.

Federico Ruvituso

Director del Museo Provincial
de Bellas Artes Emilio Pettoruti

UN NOMBRE PROPIO

El Bachillerato de Bellas Artes -escuela emblemática de la ciudad de La Plata, uno de los cinco colegios del sistema de pregrado de la UNLP- lleva el nombre "Prof. Francisco A. De Santo". La inscripción de este nombre propició un doble movimiento: por un lado, la escuela adoptó por añadidura rasgos de la persona; y, a su vez, la memoria del artista se vio enriquecida y ampliada al enlazarse con una identidad colectiva e institucional. Ese nombre porta entonces la identidad singular del sujeto y la identidad plural de la institución.

Institución escolar, especializada en artes, que a lo largo de su historia ha transformado la vida de quienes pasaron por ella, que creció y sigue creciendo. Escuela que ha sido epicentro de reivindicaciones, y víctima de crímenes atroces, que hoy revisa su historia y tiene memoria. Que ha definido el devenir artista de muchos/as de sus estudiantes, y colaborado a construir miradas del mundo complejas y sensibles. Que se expande, física y simbólicamente; que garantiza el derecho a la educación artística a más jóvenes de la ciudad. Una escuela que se construye colectivamente, que es y existe en estado mutante. Que, como De Santo, sigue imaginando mundos posibles, mundos mejores, mundos a realizar.

De Santo fue un hacedor múltiple: creador en sentido amplio, artista y educador inquieto e innovador. A través de su producción artística concibió otras realidades, participó activamente de las discusiones acerca de los modos y tópicos representables, innovó en los usos del lenguaje, y como

educador inauguró modos de hacer y de ser. Entre la variedad de cosas que imaginó y colaboró a forjar, una de ellas fue un bachillerato artístico, que concibió como posible junto con un grupo de docentes de la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP.

Esa utopía, que en 1956 transformó al Ciclo Básico y a la Escuela de Dibujo en el Bachillerato de Bellas Artes, este año cumplirá 65 años, y en honor a esa tarea desde 1977 lleva el nombre de uno de sus impulsores. Ese nombre, constitutivo de la identidad del Bachillerato de Bellas Artes, es hoy también emblema de educación pública y educación artística, gratuita, inclusiva y de calidad.

Equipo de Gestión 2021
Bachillerato de Bellas Artes
"Prof. Francisco A. De Santo"

ARTE Y LITERATURA

El hallazgo de *Aguafuertes y aguatinas...* resulta una ocasión propicia para poner en escena a un artista singular y para pensarlo en una trama de vínculos. En estas pocas líneas insinuamos un desvío, una bifurcación, que rumbea por la callejuela de las letras.

En ese tránsito asoma una intersección con otro nombre. El de un escritor que adoptó a La Plata como su ciudad de pertenencia, aunque había nacido en Rosario. Marcos Fingerit, de él se trata, fue autor de uno de los pocos textos futuristas pergeñados en estos lares y editor de originales piezas. Crítico literario en el diario platense *El Argentino*, director de numerosas revistas literarias -entre las que se destaca *Fábula*, *Hipocampo* y *Unicornio*-, difusor de numerosos poetas y narradores a los que alojó en sus sellos editoriales. Fingerit fue un activo animador de la escena cultural y tuvo intercambios epistolares con Macedonio Fernández y José Lezama Lima. Participó, además, en la organización del Sindicato de Escritores de la Provincia de Buenos Aires.

En varios de los emprendimientos editoriales de Marcos Fingerit aparece asociado el nombre del artista de Aguafuertes y aguatinas. Mencionemos, por ejemplo, la xilografía de De Santo incluida en la *Antología poética* de Rilke que versiona Fingerit en 1940. O cuando colabora en el tercer número de la revista *Teseo*, dirigida por Julio César Avanza, Alejandro Denis Krause, José Corti y Alejandro de Isusi. Sus cuatro números son de una singular belleza: al frente del cuidado gráfico de *Teseo* estaba Fingerit.

En 1942 su sello editorial M.F. edita *La estrella en la rosa*, con poemas de Fryda Schultz De Mantovani, Leda Valladares y Elena Duncan, y el *Códice de amor*, de José A. Hernández. Ambos contienen xilografías de De Santo. De ese mismo año es la edición de *Diez xilografías y una litografía*, de Francisco De Santo, prologado y editado por Fingerit.

La dupla se replica en 1944, cuando el autor de *Pequeñas canciones del celebrante* pergeña y organiza una compilación de *La poesía negra norteamericana*. Fingerit es uno de sus traductores y el probable autor de unas líneas introductorias que destacan el sentido de esa obra, la primera de su temática publicada en Argentina: "El auténtico valor de esta antología se comprenderá cabalmente si no se pierden de vista las

circunstancias de índole social que han rodeado la vida de los negros en los Estados Unidos de Norte América". Este volumen también contiene una xilografía alusiva de Francisco de Santo.

Entre los años 1948 y 1952, Marcos Fingerit trabajó en la oficina de publicaciones del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. Desde allí organizó la revista *Cultura*, publicación señera de la gobernación Mercante, que plasma en sus páginas una concepción universalista de la cultura materializada en un territorio concreto y puesta en acto a partir de la decisión política que comprendió exposiciones, concursos, viajes, conferencias, becas, conciertos, giras por el interior de la provincia con muestras pictóricas, música grabada, filmes y libros.

La revista contiene, entre otras varias, una sección dedicada a artistas plásticos. El dossier del segundo número estuvo dedicado a Francisco De Santo. En su presentación se destaca su labor como "jefe del equipo de artistas que trabaja en las decoraciones murales y ornamentaciones plásticas de los nuevos edificios destinados a establecimientos de enseñanza primaria". La selección contiene imágenes en blanco y negro de algunos óleos y murales donde el paisaje, la historia y el trabajo se hacen preponderantes. Lo antecede un breve texto de presentación de Alberto Fernández Leys, quien concluye diciendo que la obra de Francisco de De Santo recoge "el mensaje cálido de un mundo en el que los hombres viven para la vida en el amor por la tierra y sus herramientas".

Un mensaje que vuelve a interpelarnos desde sus reencontradas *Aguafuertes y aguatinas...*

Guillermo Korn

PEDAZOS DE UNA MEMORIA

Un ensayo sobre Aguafuertes y aguafuertes de Francisco A. De Santo, La Plata, 1930

Se me hace evidente en estos trabajos de mi abuelo, no dejar de verlos, al margen del dato plástico, en términos implícitos, como un repaso de su propia vida hasta ese momento, de a pedazos.

1- La llegada a las costas del Río de La Plata (*Cambaceres*), primera imagen de un puerto similar al de su llegada.

2- Pescadores urdiendo redes, tal vez como reminiscencia de un padre ausente, enredado en otros lugares que ya no sabe cuáles son, mezclando la figura principal en una red que lo atrapa y lo fragmenta. ¿Los brazos de otra mujer?

3- La imagen de una mujer idealizada (*La madre*), como él idealizaba a su madre, como madonna italiana tal como era Doña Rosa.

4- *El obrero herido*, o quizás ¿podría pensar en el hombre herido? ¿Alude a la dudosa causa de muerte de su único hermano mayor en Cleveland, 1919?

5- Y nuevamente el puerto, su hermano era marino mercante, un barco que nunca lo devolvió a su punto de partida.

6- *La quema*, ese bucólico paisaje criollo, pero con ese título que irrumpe como recuerdo de la vida de sus padres y ancestros en los campos italianos del sur? ¿La quema como muerte y resurrección de su familia emigrada aquí?

7- *Sol del atardecer*, en su contraluz, ¿es acaso evocación de él y su hermano de niños, jugando por el campito que tenía su madre por calle 14?

8- Y continúa como un diario de una etapa de su vida con una mujer de espaldas (*Sin título*), mirando el plantío, como hacía su madre, en chancletas viendo crecer su huerto.

9- ¿El herrero es ese hombre brumoso, como una sombra que abandonó a su madre con dos niños, forjando otra vida en Nueva York, habiéndolos dejado en el Puerto de Buenos Aires?

10- *El entierro del nene*, ¿recuerda la muerte prematura de su hermana gemela, que no tuvo entierro?

11- *Mercado de Bolivia*, con ese hombre bajo un toldo, en penumbras con un fondo de cabezas de llamas, ¿no alude a sus recurrentes viajes por el mundo, particularmente por América del Sur?

12- *El descanso*, ¿no podría pensarse que es un autorretrato de niño junto a su madre que cultivaba la tierra para sobrevivir en el campito de 14?

El estatuto de cuaderno de artista se ve a mi modo fuertemente sostenido por la vida de Francisco hasta sus 29 años. Como buen artista de esa época, por aquí alude a lo autorreferencial hacia espacios entrañables de sus recuerdos, poniendo en vida imágenes que estarán presentes en toda su obra.

Espero que este devaneo como pedazos de la historia familiar relatadas a mí por mi padre aporten otras miradas posibles a este cuaderno que hoy se reedita.

Dr. Edgar Marcelo De Santo

FRANCISCO AMÉRICO DE SANTO, CÉLEBRE ARTISTA PLATENSE

El arte debe ponerse al servicio de todos

Francisco Américo De Santo

La resignificación de la figura de Francisco De Santo constituye un aporte significativo a la historia del arte platense, bonaerense y nacional.

Nació en la Capital Federal en el año 1901 y se trasladó a la ciudad de La Plata junto a su madre ese mismo año. Apasionado por el arte, se formó en la Academia del maestro Rodolfo Bizzicchieri durante cuatro años aproximadamente. Fundó la *Asociación Artística Platense* junto a jóvenes colegas interesados por exhibir y dar visibilidad a sus obras. Entre ellos se encontraban Enrique Blancá, Atilio Boveri, Faustino Brughetti, Salvador Calabrese, Cleto Ciocchini, Mariano Montesinos, Emilio Pettoruti, Ernesto Riccio, Guillermo Ruotolo, José Speroni, Adolfo Travascio y Francisco Vecchioli. Las actividades se inauguraron el 9 de julio de 1925 y se desarrollaron en los salones del diario *La Prensa*. Entre las propuestas del grupo, se debatió la necesidad de integrar las disciplinas plásticas y organizar un Salón de Artistas Platenses con representación en la capital de la provincia.

Francisco *vivió* el paisaje y actuó como un investigador nato, obtuvo un conocimiento íntimo y especializado del entorno. Documentó diversos terruños y realizó un cruce de tipologías que aluden al paisaje y al hombre. Como explorador eligió representar zonas vírgenes, costeras y otras ubicadas en el interior de los poblados. Sus obras remiten a reiterados viajes de estudio y a diferentes países por los que transitó, cargados de simbologías y profunda añoranza que denotan una comunión con el paisaje y su gente de ciertas zonas de Ecuador, Paraguay, Bolivia, Perú, Noroeste Argentino (NOA), España, Italia, Marruecos y Brasil.

Hacedor incansable, hombre cargado de humanidad, Francisco De Santo luchó con tesón para ser reconocido desde su modestia. Beneficiado por una beca que le otorgó la Universidad Nacional de La Plata, perfiló su vocación inscribiéndose en la Escuela Superior de Bellas Artes en 1926. Además, invitado por la Casa del Pueblo, órgano central del Partido Socialista de La Plata, ejerció la docencia por primera vez aún como alumno

de la Escuela e instaló su taller, libre y gratuito, en la sede del partido. Rodolfo Franco y Antonio Alice fueron sus maestros.

Las producciones gráficas de Franco y las suyas se inscriben en la vertiente indigenista, utilizando como motivo de indagación el NOA. Asimismo heredó del maestro Alice el placer por la pintura al óleo y la enseñanza del dibujo. Como primer profesor a cargo del taller de Pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes priorizó el estudio de la figura humana. Por su magnífica trayectoria recibió becas permitiéndole participar en la Bienal de España, recorrer ciudades europeas, galerías de arte, archivos, museos, y formarse con el maestro Giuseppe Lunardi en la ciudad de Florencia. “Allí aprendí la técnica del fresco. Aquí no había logrado que nadie me la explicara satisfactoriamente”, contó una vez el autor (Sánchez-Pórfido, 2018, 28). Multifacético, expresó en su poética un profundo contenido social y una inalterable voluntad de trabajo. Incursionó por diferentes técnicas de grabado: punta seca, aguafuerte, xilografía, litografías, etc., sin descuidar la pintura de caballete. Es considerado precursor de la pintura mural en la ciudad.

En sus obras fue omnipresente el hombre y el paisaje en diferentes contextos. En la observación del medio mantuvo un elevado grado de sensibilidad con la realidad que aún hoy podemos reconocer en los hitos pictóricos de sus urbes y campos, celebraciones religiosas, fiestas populares, peregrinaciones, costumbres y trabajo rural. Obtuvo los máximos premios del Salón Nacional de Bellas Artes, circulando su obra por espacios de legitimación en el país y en el exterior. Nos ha legado una visión artística personal y única, impregnada de modernidad en los asuntos populares.

En 1932, la Municipalidad de La Plata y la Comisión integrada por el artista Emilio Pettoruti, Director del Museo Provincial de Bellas Artes entre 1930 y 1947, con motivo de los actos del Aniversario de la ciudad, crearon el *Salón del Cincuentenario de La Plata* como una propuesta tendiente a democratizar el arte y lograr la participación a nivel nacional y provincial de numerosos artistas. A partir del año 1933 se le impuso el nombre de *Salón La Plata*.

Emilio Pettoruti le solicitó, por su loable trayectoria, la realización

de un libro de grabados en homenaje al Cincuentenario. El *Álbum Cincuentenario de la ciudad de La Plata (1882 – 1932)*, de carácter único e integral, contiene una serie de gran valor artístico y conocimientos técnicos que le valieron la oportunidad de ser el artista platense seleccionado para el distinguido evento. Contiene treinta y cinco estampas con temáticas que aluden al paisaje urbano, edificios emblemáticos y figuras que remiten al género retrato.

En 1933 integró una exposición de carácter colectivo titulada *En los Estados Unidos de América, conjunto de Grabadores Argentinos* inaugurada en la Galería de Arte Virginia (Virginia, EE. UU). En Madrid participó de la *Bienal de Arte* de 1936. Requerido en Perú y Bolivia, realizó en 1937 exposiciones en las ciudades de La Paz, Cuzco, Arequipa y Puno. La impronta que dejó en los espacios por los que circuló le valió ser agasajado por los gestores y curadores de los mencionados lugares, quienes admiraban sus obras por exaltar la sensibilidad de los pueblos originarios. Con motivo de cumplirse el 55 Aniversario de la fundación de La Plata, la Comisión Provincial organizó el *Primer Salón de Arte* con la posibilidad de adquirir las obras expuestas. Alertados los coleccionistas y museos, adquirieron un gran número de piezas. El Museo Provincial de Bellas Artes, a instancias de su director, incrementó el patrimonio con la obra *Mercado de Tetuán*.

De Santo además fue un eximio maestro, ejerció la docencia durante más de 30 años en la Escuela Superior de Bellas Artes, hoy Facultad de Artes (UNLP), y en el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP). Asimismo, la Dirección General de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires lo convocó a dirigir grupos de artistas con el objetivo de proyectar y ejecutar murales, con fines pedagógicos en escuelas y hospitales públicos. Por ese motivo, estas instituciones atesoran obras suyas vinculadas a la identidad nacional, representativas de nuestro pasado histórico y tradiciones.

Es loable destacar su actividad como docente y gestor. Junto a un distinguido grupo de colegas, en el año 1956 se propuso modificar la enseñanza artística a través de novedosos planes de estudio, orientaciones, talleres, etc., inscriptos en una corriente innovadora de la didáctica en el campo de las artes. El desafío se centró en la creación en el año 1957 de un bachillerato especializado en discursos artísticos. Desde 1977, en homenaje a esa preciada iniciativa, la institución lleva su nombre.

El trabajo de investigación que publiqué en 2018 y me pareció adecuado titular *Francisco De Santo incansable hacedor*, se enmarca dentro de

los eventos conmemorativos del 60° Aniversario de la Fundación del *Bachillerato de Bellas Artes “Francisco De Santo” U.N.L.P.*. El ejemplar es el resultado de una serie de relevamientos, registro y catalogación de la amplia producción artística que nos permitió lograr una aproximación a su figura. El desafío consistió en interpretar la amplia iconografía del autor y brindar una visión ágil y coherente sobre fundamentos de carácter historiográfico.

El presente documento que recupera algunas de sus obras inéditas de juventud, sin duda brinda otro aporte fundamental al estudio de la figura de De Santo, a la recuperación de los artistas platenses y a la revalorización de la historia del arte bonaerense.

Mag. María Elisabet Sánchez Pórfido

AGUAFUERTES Y AGUATINTAS DE FRANCISCO A. DE SANTO, LA PLATA, 1930

DOS ARTISTAS PLATENSES

Francisco De Santo y Emilio Pettoruti

Los artistas platenses de principios del siglo XX como Francisco De Santo (1901- 1971) y Emilio Pettoruti (1892- 1971) tienen una historia en común y otra que los separa. La ciudad de las diagonales y su primer impulso cultural como capital bonaerense, las primeras academias, los salones en casas de altos de diarios y librerías, el paseo por el bosque y sus monumentos resultan algunas de sus experiencias comunes. Por otra parte, el viaje de formación a través de Europa o Latinoamérica, la vanguardia y la tradición como camino, el mundo provincial y el internacional, se tratan de aquellos avatares que los distancian. Por eso, en una fragmentaria y acompasada reseña acerca de los temperamentos de artistas como De Santo y Pettoruti es posible advertir algunas de estas contradictorias bifurcaciones. Sus obras, en casi todos los puntos de vista incomparables, parecen lejanas entre sí y más allá del interés por la luz, el color y la forma, difícilmente se imaginan juntas. Asimismo, la gran mayoría de los sucesos que atraviesan sus biografías parecen distanciar sus caminos de forma notable siendo a simple vista quizás su lugar de nacimiento y el placer por el viaje, que emprendieron con rúbricas tan distintas, apenas los únicos puntos en común. Su dispar éxito historiográfico, sus ideas políticas, sus estéticas y principales influencias, sugieren fisonomías de personajes con destinos diferentes, aunque no por eso imposibles de equiparar.

En ese sentido, las formas del arte no sólo pueden asociarse por sus más o menos sonados destinos críticos, por elecciones estéticas o simpatías políticas. Existe entre artistas cierta complicidad que va más allá de estos factores de coyuntura y que permite hermanar las épocas, los estilos y las formas como si todo aquello formase parte de una gran memoria colectiva que transmuta cada vez en la obra de arte genuina. Élie Faure, probablemente un autor en el anaquel de ambos artistas, lo llamaba *el espíritu de las formas*; André Malraux, el material de un museo imaginario, aquel que habita en los libros con estampas. En una línea más prosaica, se trataría de la misteriosa fraternidad que se advierte en el depósito de un museo, donde las obras admiten forzosamente la pertenencia material a un mismo relato aún en la legítima contradicción que manifiestan las unas

con las otras. En ese particular maridaje, De Santo y Pettoruti recuperan juntos ambas propuestas asociativas. Los dos sentían indudablemente esa comunión con el arte de todos los tiempos y lo expresaron con sus viajes de formación, estudios e influencias, cuestiones todas que bastarían para una comparación. Pero también, por diversos motivos, sus biografías y sus obras dialogan en una contradicción más sutil que es aquella que los encuentra en los depósitos y biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes, a propósito de un evento singular en la historia de la institución.

En los primeros decenios del siglo XX el arte argentino se llamaba continuamente a debate y eran muchas las corrientes que se enfrentaban y los críticos que proclamaban uno u otro estilo como el más representativo de la modernidad, del país, del mundo. En Argentina, la dicotomía tradicional entre la vanguardia y la tradición literaria, poética y artística, tenía uno de sus centros en las novedades estéticas que personalidades llegadas a Buenos Aires desde el viejo continente traían de allí y en el impacto que éstas producían en los artistas y los públicos locales. Por otra parte, en La Plata y en el resto de la provincia, el clima cultural era completamente diferente. Aún con algunas experiencias vanguardistas, la joven ciudad tenía ya su propia tradición. La Plata había recibido desde 1883 un gran caudal migratorio y existían entre sus calles, academias y talleres de arte fundados por diversos maestros de tradición francesa y española que enseñaron a pintar, dibujar, esculpir y decorar a las primeras generaciones de artistas locales. Bajo estos avatares, una fuerte influencia decimonónica definía la sensibilidad del arte platense. Además, en 1922 se había fundado un museo de arte que convocaba a artistas e intelectuales, celebraba salones, conferencias y exposiciones. El primer Museo Provincial de Bellas Artes se consolidaba de ese modo como parte importante de este ambiente cultural platense y comenzaba a acopiar, con menos de una década de existencia, la primera memoria material del arte bonaerense.

Este panorama inicial -que bebía del impulso fundacional de la joven capital provincial- se vio sacudido por diversos factores al inicio de los años treinta. Tras el golpe de estado al Gobierno Nacional, el Gobernador radical Nereo Crovetto (marzo de 1930 - noviembre de 1930) fue suplantado por las autoridades del régimen de facto dando comienzo a la llamada *Década Infame*. En el Museo, tras la imposibilidad de llevar gestiones adelante, la primera Comisión Provincial de Bellas Artes, la directora Ernestina Rivademar y su secretario Francisco Vecchioli, renunciaron a sus cargos forzando a las nuevas autoridades a buscar reemplazos para la conducción de la institución. En ese contexto, Emilio Pettoruti, reconocido como el introductor del modernismo en el país, regresó a la escena platense para

asumir la dirección del Museo. Con ánimos renovados, el artista-director entabló rápidamente un diálogo con las personalidades locales y junto a una nueva Comisión de Bellas Artes intentó dar a la institución una rúbrica provincial, mientras planificaba una ambiciosa expansión internacional.

Con algunas dificultades y un gran impulso, una de las primeras y peculiares acciones de gestión de Pettoruti se materializó en diciembre de 1930, a poco más de un mes de asumir la dirección, cuando el director solicitó a Francisco De Santo, un joven grabador platense, la realización de un cuaderno de grabados para la Sala de Lectura del Museo. Poco tiempo después, con una sensibilidad lejana o casi opuesta a la del artista moderno, la mano de De Santo entregó al Museo una serie encuadrada de nueve aguafuertes y tres aguatinas sobre temas del campo, el puerto y el trabajo. De este modo, el pedido de Pettoruti materializaba los términos de una respetuosa amistad, al tiempo que promovía el impulso y respaldo a un artista que recién iniciaba su carrera, señalando además la rúbrica particular con la que -lejos de todo pronóstico- comenzó su derrotero como director del Museo.

Fue ese particular gesto inicial inscripto en una ambiciosa serie de medidas el que ahora incita al menos a considerar algunos avatares en las biografías de De Santo y Pettoruti hasta ese momento y los pormenores de su notable relación. Por eso, el particular episodio bibliográfico que unió a dos artistas platenses puestos por la historia del arte en caminos separados, y las minucias de ese inédito cuaderno que actualmente se conserva en la Sala de Lectura de la Biblioteca del Museo, quizás puedan echar algo de luz sobre varios puntos que permanecen difusos. Por un lado, dar cuenta de los inicios de De Santo, artista que sería célebre en las décadas venideras; de sus primeros vaivenes temáticos, técnicos y estilísticos. Y por el otro, registrar un capítulo del inicio de una de las transformaciones más importantes del panorama artístico bonaerense, que comenzó a principios de los treinta con la gestión de Emilio Pettoruti como director del Museo Provincial de Bellas Artes.

UN RELATO ACOMPASADO

El artista y el director

En noviembre de 1930 Emilio Pettoruti es convocado por el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires para dirigir el Museo Provincial de Bellas Artes. Argentina acababa de entrar en la Década Infame y el artista evaluaba regresar a Europa. A pesar de sus planes de exilio, el pintor platense aceptó el inusual ofrecimiento con la condición de poder prescindir libremente y de forma esporádica a las obligaciones de su puesto. Pese a este aparente desinterés inicial, la extensa gestión que inició ese año dejó marcas imborrables en la institución: la dirección de Pettoruti incrementó el patrimonio de forma exponencial, gestionó salones provinciales, conferencias, obras teatrales y consolidó una sólida Comisión Provincial de Bellas Artes. En su función de director -que mantuvo durante diecisiete años-, atrajo a la órbita del Museo a diversos artistas e intelectuales en busca de prestigiar una institución que, según afirmó años después, estaba cayendo en el *olvido*¹. Con ese impulso inicial también realizó publicaciones y volúmenes especiales. Una de las primeras, sino la primera conocida, se trató de un álbum o cuaderno de grabados realizados por Francisco A. De Santo, que en ese entonces era conocido por sus xilografías, aguafuertes y aguatinas. La segunda publicación, más conocida, fue el primer número de *Crónica de Arte*, revista especializada que vería la luz entre junio y septiembre de 1931.²

Aguafuertes y aguatinas por Francisco A. De Santo, 1930, La Plata es el título del compendio que el joven artista entregó al director. Una publicación única, en rigor, una serie de obras encuadradas y convertidas hoy en una especie de incunable de la historia del grabado bonaerense. En términos contemporáneos, un libro o cuaderno de artista, una serie personal de estampas originales que no acusan copia alguna y que remiten a impresiones de los temas habituales que su autor exploraba en esos primeros años.

Ante tal pedido, De Santo se sintió homenajeado por Pettoruti y realizó con inmenso placer el trabajo que el director le había encomendado (Sánchez-Pórfido, 2017).³ Sería este el inicio de una excelente relación

1 Según relata en su autobiografía, el Museo había caído en el estatismo, en la desidia y el olvido por culpa de una dirección poco operativa. Sus impresiones al respecto se recogen y pueden ampliarse con la lectura del capítulo de su autobiografía, "Nombramiento, cesantía y reposición en el museo" donde Pettoruti cuenta los pormenores de su gestión (Pettoruti, 1968, 221-233).

2 Actualmente se prepara una reedición facsimilar del primer y segundo número de la revista editada por Pettoruti y Tobías Bonesatti, secretario del Museo por ese entonces.

entre el artista, el director y el Museo, que en ese momento sólo poseía una pequeña xilografía de su autoría adquirida unos años antes entre 1928-9, hoy perdida.⁴

Francisco A. De Santo tenía veintinueve años en ese entonces, y Pettoruti treinta y ocho. Mientras el primero ganaba notoriedad en el país convirtiéndose en el ganador del premio mayor del Salón Nacional en la categoría de grabado, el segundo, instalado en Buenos Aires, acababa de regresar de un viaje de contactos por Río de Janeiro, impartía clases en su taller privado, exponía y escribía crítica. Los dos artistas no parecían tener nada en común. De Santo estaba abocado a los temas costumbristas y al perfeccionamiento del grabado, que estudiaba desde 1926. Pettoruti, por su parte, ya era un pintor célebre que se contaba entre los impulsores de lo nuevo con una obra envuelta en la polémica, moderna y de acentuado carácter futurista. Casi las dos caras de una misma moneda, prometedor aprendiz uno, joven maestro el otro, sus sensibilidades en apariencia opuestas encarnaban dos propuestas bien distintas del espíritu de un país difícil y en constante debate que acababa de cumplir su primer centenario y que enfrentaba una inédita crisis económica.

La obra de Pettoruti proclamaba ese afán de progreso estético que había descubierto en Europa con el futurismo, cultivado a través de su amistad con Xul Solar y Juan Gris y materializado en exposiciones y colaboraciones para la revista *Martín Fierro*, *Revista Oral*, *Proa* y otras. El pintor era un miembro respetado del ambiente intelectual porteño, amigo de Córdova Iturburu, Ernesto Palacio y Pablo Rojas, pero también de un joven Borges, de Marechal, Norah Lange y Macedonio Fernández (Pettoruti, 1968). Por su parte, De Santo era un artista en formación que retrataba a los trabajadores y sus paisajes cotidianos, que prefería la figuración y el viaje latinoamericano, que había sido formado en una escuela de arte local bajo la tutela de maestros españoles y criollos de tradición sustancialmente realista. En aquella clásica dicotomía entre la vanguardia y la tradición, que la vida de la Historia del Arte ha preferido por tanto tiempo, se encontraban estos dos hacedores; y también pugnaban dos modelos de país y dos sensibilidades estéticas opuestas.

3 Como se anota en la ficha técnica del cuaderno publicada al final de la presente edición, de acuerdo con la entrada en inventario, el volumen de De Santo se entregó al Museo en carácter de donación.

4 De acuerdo con el inventario más antiguo que se conserva en la institución y que recoge información de mayo de 1928 hasta 1929, el Museo pagó la suma de 50 pesos por un grabado de Francisco De Santo realizado en madera de 0.18 x 0.15 cm, (INV. 133). Se trata de la última obra anotada en el catálogo antes de la llegada del nuevo director (Catálogo de cuadros y objetos artísticos, 1928, 21). Durante la gestión de Pettoruti, entre 1930 y 1947, se sumarán a la colección una punta seca, dos aguafuertes y siete óleos de importancia realizados por De Santo. Después de la devolución de unas cien obras al MNBA, la obra pasó al n° 94 en inventario. En el anexo de este volumen se encuentra un negativo fotográfico que la reproduce.

Por un lado, aquel afán por el arte universal de las formas, internacional, casi abstracto y abocado al formalismo más o menos desligado de las particularidades locales. Por el otro, el realismo, la identidad nacional y americana, las raíces y las costumbres.

Francisco Américo De Santo nació en Buenos Aires el 6 de mayo de 1901, aunque en su leyenda biográfica su nacimiento fue sobre el mar, en un barco de inmigrantes que viajaba hacia la capital argentina. Por ese motivo, Rosa, su madre, una enérgica mujer nacida en Calabria, lo habría bautizado *Américo*, ya que era América “su largo sueño y sería su residencia definitiva”. Según el relato -donde suele consentirse a la profecía- el nombre del artista se debe a que la mujer sospechaba en el niño la que más tarde habría de ser su pasión continental (Leys, 1949, 21).

En 1906 la familia llegó a La Plata, la nueva capital provincial que apenas tenía veinticuatro años de existencia. En el creciente medio cultural platense, Francisco comenzó sus estudios con Rodolfo Bezzicchieri, por ese entonces un reconocido maestro decorador, muralista y escenógrafo. Tras esa primera formación en 1924 ingresó a la Escuela Superior de Bellas Artes convirtiéndose en uno de los primeros alumnos de la institución.⁵ Aprendió el arte del grabado de Rodolfo Franco⁶ (1889 - 1954) y tomó clases de pintura con Antonio Alice (1886-1943), siendo su primera formación la que en un principio le valió una reputación notable. Franco, su maestro, había estudiado grabado en Europa con Édouard León en pleno auge del cubismo, el futurismo y la abstracción. Sin embargo, como muchos grabadores de su época, se había mantenido fiel a las leyes de la representación clásica, al costumbrismo y al realismo (Nessi, 1982, 186). La vinculación que desde el siglo XIX tenía la producción de grabados con la ilustración y la simpatía de este maestro por el indigenismo que por aquel entonces impulsaba Ricardo Rojas (1882-1957), acentuaban en su manera de enseñar la recurrencia de los valores tradicionales del folklore, la representación de los paisajes serranos y la creencia en el retorno a las raíces del ser nacional a través del arte. De acuerdo con Ángel Osvaldo Nessi (1982), Franco transfirió esta tendencia a sus primeros alumnos y después ayudantes de cátedra, entre los que estaba Francisco. Como aprendiz

5 De Santo, junto a un grupo de profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata crearon el Bachillerato en el año 1956. Conforme a esta proeza, la institución lleva su nombre desde 1977.

6 Rodolfo Franco nació en Buenos Aires el 15 de febrero de 1889. Estudió pintura en París entre 1908 y 1909, donde aprendió grabado con Édouard-Léon y decoración en el estudio Lolle. En 1922 ganó el Primer premio en el Salón Municipal de Bellas Artes. Además, participó en el Salón Nacional de Bellas Artes entre 1921 y 1924. Esta información fue extraída de la ficha que completó personalmente el artista para enviar al Museo Provincial de Bellas Artes. Por otro lado, Nessi anota que Franco dirigió desde 1926 a 1954 su taller de grabado y desde 1924 hasta 1931 fue Director escenográfico del Teatro Colón de Buenos Aires (Nessi, 1983,46).



Francisco De Santo hacia 1942, fotografía entregada al Museo para el índice de artistas junto a información biográfica. Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata

del maestro grabador, en 1926 De Santo realizó su primera exposición de linograbados en los salones del Club de La Plata junto a las caricaturas de Rodolfo Luzuriaga. Ese mismo año obtuvo junto a su compañero de estudio, el pintor Salvador Calabrese (1902 - 1988), el premio de modelo vivo en el *IV Salón Libre de Otoño* organizado por la primera Comisión Provincial de Bellas Artes. Asimismo, en el *III Salón Provincial de Arte* de 1926 sus piezas compartieron sala con obras de Faustino Brughetti (1877-1956), Francisco Vecchioli (1892- 1945) y del propio Pettoruti. Fueron estos sus primeros éxitos como grabador en una época que coincidió con el despertar de su afán viajero. Motivado por Franco, De Santo realizó su primera travesía de formación por Latinoamérica con otros dos pintores: su amigo Calabrese y Manuel Suero (1900- 1988). Salta, Jujuy y Santiago de Chile fueron los primeros destinos donde estos jóvenes recibieron impresiones de los paisajes norteños y descubrieron las dádivas de los temas telúricos. Apenas un año después, De Santo realizó su primer envío al *XVII Salón Nacional*. La xilografía *Paisaje de Chile*, que evoca una impresión de ese primer viaje, se reprodujo en el catálogo de 1927. Al año siguiente volvió a presentarse y recibió el premio Estímulo al Mejor Grabado y el Primer premio y Medalla de Oro en la Exposición Comunal de Buenos Aires. Además, en octubre de 1928 expuso junto a otros alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes. Reconocido su talento en los medios locales como el de una joven promesa, el diario platense *El Argentino* le dedicó ese año un suplemento completo reproduciendo ocho de sus más recientes xilografías.

Con ese impulso, el joven grabador no esperaba mucho tiempo para realizar un segundo viaje por Latinoamérica. En 1929, junto a Calabrese, regresó al noroeste argentino y conoció Bolivia, donde encontró y maduró sus ideas sobre las raíces americanas, las fiestas populares y el paisaje norteño. Este afán por viajar y registrar sus impresiones -compartido por muchos artistas de su generación- lo acompañaría siempre. Para 1957, el poeta platense Alejandro de Isusi (1910- 1956) lo definió bajo el mote de "Pintor de Indoamérica", declarando que en el artista vivía un espíritu "visionario", ya que, gracias a su temperamento y bella exaltación, De Santo había logrado estrechar vínculos entre naciones hermanas mucho antes de que "se hablara de ello" (De Isusi, 1957, s/p).

El inicio de la década del treinta puede considerarse un momento clave en la vida de Francisco Américo. El joven pintor finaliza con honores sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes y, tras varias presentaciones como acuarelista, recibe el Primer Premio de Grabado en el XX Salón Nacional de Bellas Artes con *Circo de Berlín*, uno de sus más celebrados aguafuertes. Por esos años, pese a

profundizar sus primeras obras sobre la exaltación de la fraternidad americana, las costumbres y las fiestas, el arte de De Santo se verá imbuido repentinamente por otros temas de coyuntura. Con la crisis que vive el país, 1930 también señala el año del golpe a Hipólito Yrigoyen, de las huelgas y del fraude electoral. El 30 de septiembre *El Argentino* anuncia que el gobierno provisorio respetará La Constitución y la Ley Sáenz Peña. En el mismo suplemento, bajo el título "*Un artista platense que triunfa*", se reproducen el aguafuerte *Circo de Berlín* y la xilografía *Procesión de Corpus* de De Santo. Mientras se inicia esa recordada década terrible, los temas del artista se intensifican sin perder su optimismo y abrazan una iconografía cercana a la imagen socialista y al sacrificio del trabajador, a quien De Santo tendrá entre sus héroes más recurrentes. Estas primeras variantes calan hondo en su sensibilidad y sugieren pronto un camino técnico e iconográfico que el artista transita en los años por venir. De Santo se convirtió con el tiempo en un reconocido muralista, pintor, acuarelista, grabador, dibujante e ilustrador. Todas ellas eran prácticas comprometidas con el gusto popular, la monumentalidad y la educación artística con las que pronto alcanzó en el ambiente local e internacional importantes resonancias.

Por otra parte, durante la década de 1930 en La Plata se vivía un clima de efervescencia cultural inédito. La joven ciudad estaba por finalizar su monumental Catedral neogótica y muchos intelectuales la eligen como lugar de residencia. Desde 1909 la Universidad Nacional nuclea personalidades de la talla de Ezequiel Martínez Estrada (1895- 1964) y el novelista Benito Lynch (1885 - 1951), entre muchas otras. La obra del difunto poeta Almafuerte (1854 - 1917) comenzaba a construir una genealogía literaria que no se detendría y las bibliotecas, salones y centros intelectuales mantenían una vida cultural intensa. La sombra del viejo filósofo Alejandro Korn (1860 - 1936) dominaba el ambiente intelectual y moldeaba el rumbo de las ideas progresistas de los jóvenes del momento, mientras apuraba su cercano final. De Santo, Vecchioli, el pintor Carlos Aragón y el escultor Luis Falcini, serán algunos de los artistas afectos a los planteos políticos e ideológicos de este filósofo que leerán con fervor. Según el *Anuario Socialista* de 1939, nueve años después, De Santo comienza a dirigir la *Escuela Popular de Artes* en el marco de la U.P.A.K (Universidad Popular Alejandro Korn), que había sido fundada dos años antes, en el primer aniversario de la muerte del filósofo.⁷ Para

⁷ "Sus actividades están distribuidas entre la Sección Teatro, la Sección Coros y la Escuela Popular de Artes, que aún no ha comenzado sus actividades públicas, pero se ha constituido bajo la dirección del escultor Luis Falcini y los pintores Francisco Vecchioli, Francisco De Santo y Carlos Aragón. El año próximo, seguramente, La Escuela Popular de Artes que cuenta ya con su plan de acción, empezará a funcionar" (*Anuario Socialista*, 1939, 116).

ese entonces, el artista ya había iniciado su interesante carrera como muralista en la línea del estilo mexicano internacional. El arte del mural fue para De Santo la mejor forma de condensar los temas de sus pinturas y grabados con mensajes de impacto social: por una parte, como un canto a la educación, al trabajo esforzado, al obrero y la industria; por la otra, como una celebración de la vida, la educación, el juego, la danza y la tranquilidad del campo. La especial efervescencia del muralismo en La Plata, cuestión en la que ya había incursionado Atilio Boveri (1885-1949), José Speroni (1875-1951) y Bezzicheri, llevó a De Santo y después a Aragón y otros a trabajar sobre la especialidad en el marco de la Escuela Superior de Bellas Artes. Sería ese primer impulso socialista y el éxito con el muralismo, el lazo que lo unió más tarde al primer peronismo y al gobierno provincial de Domingo A. Mercante (1898-1976), que en 1948 impulsó un importante proyecto cultural. Como parte del Plan Quinquenal de Perón, Mercante creó el "Plan Integral de Edificación Escolar" que incluía la gestión de un programa cultural y artístico de relevancia. En este marco, contratado por el Gobierno Provincial junto con Miguel Ángel Elgarte, el escultor animalista Máximo C. Maldonado (1900-1980) y otros artistas, De Santo llevó adelante murales enormes con el objetivo de decorar y construir programas iconográficos en nuevas escuelas y viejos edificios educativos refaccionados entre 1949 y 1953.⁸

Pero para 1930, todo ello no había sucedido todavía y De Santo aún era un joven artista abocado al grabado que acaba de ganar el Salón Nacional.

En ese momento, regresó con fuerza a la escena platense y bonaerense Emilio Pettoruti, cuya trayectoria como pintor moderno poco se parece a la del joven grabador a pesar de haber nacido en la misma ciudad. Pettoruti, casi una década mayor que De Santo, llegó a conocer en su infancia la pionera vida artística platense. En la Academia de Antonio Del Nido (1863-1905), el primer maestro español que llegó a La Plata, estudió con Atilio Boveri y Enrique Blancá (1881-1937). Por un breve período también con Emilio Coutaret (1863-1949) en la escuela que había fundado Martín A. Malharro en el Museo de La Plata. Fuera de eso su formación se desarrolló en Europa. En 1913 consiguió una de las becas de formación artística que otorgaba regularmente el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires y se instaló en Florencia, viajando después por Venecia, Roma, Milán y París, entre otras ciudades del mundo. En el *Reggio Istituto delle Belle Arti* estudió un mes grabado

⁸ En el número 2 de la revista *Cultura*, editada en 1949 por el Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, se dedica un fascículo a De Santo con introducción de Alberto Fernández Leys, cronología y una selección de obras pictóricas y murales. La sección -también editada como separata- destaca el trabajo que este había realizado como jefe decorador para el proyecto del Gobernador Mercante.

y lo abandonó disconforme con su enseñanza. En su lugar optó por la *Accademia Internazionale* donde Augusto Giacometti impartía clases de desnudo a la manera moderna. En sus aventuras por talleres italianos practicó también mosaico con Galileo Chini e incluso se adentró en el arte del vitraux. Pettoruti conoció en Italia el futurismo florentino, el cubismo y a su principal teórico, Filippo Tommaso Marinetti. Trabajó en la búsqueda de efectos cromático-lumínicos, abstracciones y collages. Tuvo una recepción de primera mano de la tradición artística occidental, aunque -como buen moderno- rechazó los motivos y los temas clásicos abordando el arte del pasado a partir del color y la ejecución técnica. En ese viaje, Pettoruti, como haría De Santo después, trazó su propia genealogía de la historia del arte: re-imaginó a Fray Angélico, estudió los mosaicos de Rávena y se inspiró en el arte etrusco. Además de ello, se declaró admirador de Cézanne, quien en la genealogía que Alberto Candiotti escribe sobre el artista en 1925, se define como uno de los padres del cubismo junto con Picasso (Candiotti, 1925, s/p). Durante ese viaje, sus obras eran solicitadas por galerías de vanguardia y junto a otros futuristas expuso en numerosos salones europeos.

Mientras su carrera y formación internacional no dejaba de avanzar, en Argentina sus envíos eran considerados poco más que "mamarrachos" (Pettoruti, 1986, 112). En julio de 1924 Pettoruti regresó al país junto a Xul Solar y realizó su legendaria exposición en la Galería Witcomb como un intento de presentación del arte nuevo. A partir de allí defendió sus ideas de vanguardia llevando adelante una "campaña futurista" para la modernización del arte argentino. El público y la crítica se dividieron entre burlas e incompreensión por un lado y defensas épicas por el otro. Para el público general la obra de Pettoruti era una grave ofensa a la dignidad del país. Para el famoso crítico Córdova Iturburu, por el contrario, su pintura venía a ser una puesta al día, "con cuanto estaba ocurriendo en los países más evolucionados de la tierra" (Iturburu en López Anaya, 1963, 128). Por esos años, con el apoyo de sus amigos martinfierristas, Pettoruti invitó a Marinetti al país y fue cuestionado por el apoyo de éste al fascismo italiano; trabó amistad con Mario A. Andrade y los vanguardistas brasileños y continuó cada vez con más controvertido éxito exponiendo sus obras. Para enero de 1930 el pintor emprendía su segundo viaje a Río de Janeiro, colaboraba con Iturburu en *Periódico de Arte y Crítica* y exponía regularmente en La Plata y en Buenos Aires.

En ese momento se da inicio a uno de los giros más particulares de la vida de este controvertido artista moderno. En una carta dirigida a Manuel Baldomero Ugarte (1875-1921) fechada en septiembre de 1929, Pettoruti, aún de viaje por Brasil, le confía al famoso diplomático socialista



Emilio Pettoruti junto a Guillermo Korn en su despacho del Museo, c.1930-1.
Foto publicada por El Diario el 4 de agosto de 1931. Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata.

su desazón motivada por encontrarse tan lejos del “mundo civilizado” (de Europa). El artista le explica al político que la situación en Argentina lo ahoga espiritualmente y lo mantiene en vilo, siempre a la espera de volver “definitivamente” al viejo continente (Pettoruti, 1982, 15).

Sin embargo, el 27 de noviembre Pettoruti es nombrado director del Museo Provincial de Bellas Artes, un inusual reconocimiento para un artista que llevaba varios años discutiendo con las instituciones. Aceptando el cargo regresa a La Plata, aunque mantiene su taller principal en Buenos Aires.

El 29 de noviembre de 1930 se anuncia que Pettoruti dirigirá el Museo; “Quiero elevar el Museo Provincial a la altura de la primera provincia argentina”, dice a la prensa (28 de noviembre de 1930). Su programa denominado bajo una expresión de Córdova Iturburu, *Museo Piloto* y también *Museo de arte americano*, se da a conocer en los medios gráficos. El plan incluye la mudanza de la institución a una nueva sede, ocho exposiciones individuales por año, salones, donaciones, publicaciones, conferencias y conciertos. Con la potestad de convertir la institución en un centro de arte de vanguardia como auguraba su sensibilidad internacionalista, Pettoruti comenzó su gestión con una impronta completamente diferente: pensó primero en el Museo con una rúbrica geográfica y declaró que este debía ir en busca del público, educar y servir a la construcción del “verdadero arte nacional” (Pettoruti, 1931, 2). El inicio de su gestión fue difícil, entre otras cosas porque Pettoruti no parecía tener mucho interés en una empresa que adivinaba muy intrincada. En una carta de enero de 1931 dirigida también a Ugarte, el artista escribió: “Esto no me interesa nada y me estoy muriendo asfixiado. En el Museo no puedo realizar lo que me había propuesto, no obstante, haré algo más que la anterior comisión y director...” (Pettoruti, 1982, 17). Sin embargo, esa particular desazón se disipó rápidamente y pocos meses después el director escribió otra carta pidiéndole a Ugarte ayuda para consolidar un “concepto moderno y americano” y para hacer del Museo de arte una entidad “viviente, docente y cultural”.⁹ La segunda dificultad implicó la particularmente difusa situación política. En enero de 1932, en su primer año de gestión, Pettoruti fue destituido por desavenencias con el gobierno y suplantado por el guitarrista Luis Verón. Sin embargo, ante el escándalo volvió a su cargo el 7 de marzo de ese año, no sin algún disgusto. Por otra parte, la contundencia de la gestión

que continuó a este accidentado inicio se solventó en la formación de la nueva Comisión Provincial de Bellas Artes que, bajo la presidencia del Dr. Antonio Santamarina (1880- 1974) y Mario A. Canale (1890- 1953), llevó adelante una de las gestiones culturales más prolíficas que tuvo el mundo del arte en la Provincia de Buenos Aires. Con ese apoyo, Pettoruti y la Comisión impulsaron la carrera de muchos artistas bonaerenses a través de exposiciones, adquisiciones y encargos.

El pedido del cuaderno se enmarca en este particular inicio de gestión. A finales de 1930, mientras Pettoruti realizaba sus prometedores anuncios, De Santo seguía llamando la atención con sus grabados. El 25 de diciembre de ese año, la xilografía *Navidad* de De Santo, junto a la escultura *Presintiendo el destino* de Troiano Troiani, apareció reproducida en prensa con motivo de las fiestas de fin de año. En ese marco, el pedido de Pettoruti a De Santo, a propósito del cuaderno de grabados, fue un primer reconocimiento provincial tras ganar el artista el Salón Nacional y no sería el último, ya que, como pintor, Francisco participó del *Salón de Arte* de la Provincia de Buenos Aires desde 1937 hasta 1944. Su relación con Pettoruti, pese a las diferencias de temperamento artístico, fue cercana. Ambos habían participado de la Asociación Artística Platense como miembros fundadores y sus obras se habían expuesto juntas cinco años antes en el *Primer Salón de Artistas Platenses* organizado en julio de 1925 en la sala del diario La Prensa. En ese evento fundacional para la historia del arte local, De Santo expuso tres piezas y Pettoruti un desnudo, retirado por pedido de un párroco por considerarlo inmoral.¹⁰ En el epílogo del catálogo se leen palabras optimistas acerca de cómo el “extraordinario” ambiente de la nueva ciudad posibilitó el entrelazamiento de “los temperamentos más contradictorios y las más opuestas tendencias de arte” (Primer Salón de Artistas Platenses, 1925, s/p). Con el auge de la vanguardia en el campo artístico, se encontraban en pugna lo social y lo estético, los valores telúricos y la influencia europea. Es decir, las desavenencias programáticas entre el grupo de Florida y Boedo, sobre el cual -en una historiografía ya tradicional- podríamos ubicar a Pettoruti y De Santo respectivamente, al menos en cuanto a sus visiones del arte en aquel momento. Sin embargo, el primero zanjó esta cuestión cuando afirmó que: “Las personalidades de uno y otro sector se funden y se confunden, tanto se aproximaban sus ideales y tan amigos eran entre sí” (Pettoruti en Ferreri, 1982, 14). Si bien el pintor asociaba esta cercanía al aspecto humano y no estético



Tapa de Aguafuertes y aguatinas de Francisco A. De Santo, La Plata, 1930.

Ejemplar único, donación del autor, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata.

⁹ Significativamente, la primera carta mencionada está firmada únicamente por Pettoruti, mientras la segunda, de carácter más institucional, acompaña a la firma del artista la de Bonesati, el secretario del Museo (Pettoruti en Ferreri, 1982, 19).

¹⁰ De Santo presenta tres piezas: 21. Apuntes de Bolivia, pastel, 22. Mercado boliviano, gouache, 23. Paisaje (impresión), óleo. Pettoruti, por su parte, exhibirá sólo una obra, signada como 60. Retrato, carbón (Primer Salón de Artistas Platenses, 1925, s/p).

de la supuesta disputa, resulta patente que la defensa agresiva de una u otra tendencia parecía responder en su sensibilidad más al gusto de la crítica que a la oposición neta entre artistas. Para muchos críticos, De Santo encarnó tiempo después un paradigma de la pintura moderna y americana, representando a los artistas platenses como principal muralista y grabador. Sin embargo, para la época del cuaderno, aun siendo un artista en formación, sus composiciones se encontraban algo más ligadas a la enseñanza tradicional del grabado. Pese a ello, su elección por la figuración quizás contenía un interés social y pedagógico más que un rechazo a las novedades que profesaba Pettoruti.

Por otra parte, el afecto mutuo entre ambos se refuerza a través de una carta fechada en 1965 que Pettoruti escribe a Ángel Osvaldo Nessi, director del Museo en ese momento, donde se anotan algunos detalles más de su relación.¹¹ Según la misiva, entre 1931-32 De Santo ingresó como empleado de la institución a pedido de Pettoruti, cuando éste creó la Comisión Provincial de Bellas Artes tras haber sido reintegrado a su cargo directivo. Confiando en el artista el manejo del presupuesto del Museo, la buena relación y la confianza entre ambos se hacía otra vez patente (Pettoruti, 1965, s/p). Un año antes de esto tiene fecha el pedido por el álbum de De Santo, que fue también el puntapié de un proyecto que Pettoruti intentó desarrollar a partir de 1931 y que alcanzó continuidad al menos hasta la dirección de Alfredo Marino entre 1951 y 1959: la creación de un fichero de artistas nacidos en la Provincia de Buenos Aires, que también incluía intelectuales e instituciones culturales.¹² *El Fichero de Artistas Americanos* junto al proyecto *Vagón de Arte* y los primeros números de *Crónica de Arte*, sumados a la consolidación de una Comisión de Bellas Artes fuerte, fueron las primeras políticas editoriales y territoriales que el nuevo director pensó para el Museo. Además, en el inicio del descomunal proyecto que Pettoruti contemplaba, estaba una reestructuración de la Biblioteca que ya funcionaba dentro de la institución.¹³ Con planes sistemáticos de lectura, el nuevo director esperaba con ese impulso brindar al lector un “itinerario libresco” a través de obras, autores y escuelas. Asimismo, el proyecto contemplaba

11 La carta con el propósito de corregir la información errónea que este había publicado sobre su gestión durante la década del treinta, remarcaba algunos datos que Nessi parecía obviar en sus declaraciones a la prensa entre los que figuraba el descubrimiento de obras excepcionales “nunca antes advertidas” (Pettoruti, 1965, s/p). La carta en cuestión se encuentra transcrita en el anexo de la presente edición.

12 Se prepara actualmente una reedición de este fichero que posee información muy relevante sobre los y las artistas de la Provincia de Buenos Aires durante la primera parte del siglo XX.

13 La biblioteca del Museo merece, sin duda, una publicación autónoma. Su colección fundacional se consolida en la donación que José Fonrouge (1895-1939) realizó de su biblioteca privada en 1924. Por otra parte, Pettoruti y la Comisión compraron gran cantidad de ejemplares durante su gestión, sumando material fílmico y fotográfico.

“exposiciones sintéticas de láminas y grabados, que constituyen parte de su acervo bibliográfico” (Pettoruti, 1931, 2).

En ese sentido, el cuaderno de De Santo resulta significativamente pionero en el marco de estas medidas: se trata del tipo de publicación que Pettoruti pensaba exponer en la nueva sala de lectura y que podía formar parte de ese itinerario ideal que por ese entonces imaginaba el nuevo director. En 1930 Pettoruti había decidido mudar el Museo de su anterior sede, el segundo piso del palacio que el diario *El Buenos Aires* tenía en el Eje Monumental de La Plata, por considerarla poco apta para una institución moderna (Pettoruti, 1965). Entre 1930 y 1931 se abocó a esa gestión, cerrando el establecimiento y buscando una sede acorde a su visión. Tras muchas idas y vueltas, el 6 de agosto de 1932, el nuevo Museo Provincial reabrió sus puertas ocupando una de las alas del Pasaje Dardo Rocha, en cuyo salón principal Pettoruti organizaría antológicas exposiciones (Memorias, 1935, 9).¹⁴ El 5 de marzo de 1932 se conformó la Comisión Provincial de Bellas Artes y las autoridades del Museo comenzaron a escribir sus memorias. Esto explica por qué el cuaderno de De Santo no aparece en ninguna de ellas, ya que fue un requerimiento de Pettoruti anterior a todo aquel desarrollo institucional en los primeros meses de su gestión, que tardó casi dos años en estructurarse.

Por su parte, De Santo iniciaba al mismo tiempo su propia aventura libresca como ilustrador, una práctica habitual entre los grabadores argentinos. En 1932, se editó el *Álbum Cincuentenario de la Fundación de La Plata* con motivo del aniversario de la ciudad, impreso en los Talleres Oficiales de la provincia. Con una tirada de 1000 copias, el libro -también por intervención de Pettoruti- incluía veintisiete xilografías de De Santo donde se aprecian versiones plásticas de los principales edificios, paseos y parques platenses. Francisco inició de ese modo una labor de ilustración que tuvo en la serie *Petaquita de leyendas*, una colección de relatos sudamericanos editada por Peuser, sus más difundidas intervenciones. *Huayquitas* (1940), *Mainumbí* (1940), *Piuquén* (1942) e *Ilolay* (1942), todas obras de Azucena Carranza y Leonor M. Lorda Perellon, se cuentan entre sus primeras participaciones en estos populares volúmenes editados hasta la década del cincuenta. Asimismo, prestará también sus ilustraciones para la publicaciones de poemas y cuentos con enfoques latinoamericanistas como *Rutas de*

14 Según cuenta la *I Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes*: “Ya en posesión de un núcleo representativo de obras con las que podía desarrollar una importante acción docente, la Comisión que presido, procedió a reabrir al público las puertas del Museo, en su nuevo local del Pasaje “Dardo Rocha” el día 6 de agosto de 1932, inaugurándose, al propio tiempo y en el mismo local, la Biblioteca de Arte” (Memorias, 1935, 9).



Biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes hacia 1946. Foto extraída de la III Memoria de la Comisión Provincial de Bellas Artes, Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata.

América (1940) de Ana S. Cabrera, entre muchos otros.¹⁵ Asimismo, a través del *Salón del cincuentenario*, primer gran evento organizado por la Comisión en 1932, el Museo adquirió *Después de la fiesta*, punta seca de De Santo que, aún en la tradición del grabado, anunciaba los temas de sus pinturas americanas.

La extensa gestión de Pettoruti recuperó la obra de Francisco muchas veces tras el pedido del cuaderno y las exposiciones de 1932. Una de las más recordadas fue la antológica exposición de *Cinco artistas de La Plata* en julio de 1945 donde se reunían junto a obras de De Santo, piezas de su amigo Salvador Calabrese, Maldonado, Ernesto Riccio y Vecchioli. Todos ellos habían sido apadrinados por la Comisión y por Pettoruti, que por esos años planificaba una Bienal Internacional, invitaba artistas latinoamericanos y comenzaba a cerrar su ciclo en la gestión del Museo antes de emprender el pospuesto regreso a Europa. Si bien haría falta un estudio más profundo, en apariencia las carreras de ambos artistas continuaron por caminos muy diferentes tras este cruce en el Museo, y sus derroteros exceden ampliamente los objetivos de la presente nota biográfica. Pese a eso, es posible señalar, para cerrar la reseña, una última coincidencia que el destino les tenía reservada...

Pettoruti y De Santo murieron el mismo año. De Santo, el 22 de abril de 1971 en La Plata, después de pelear con una lenta y progresiva enfermedad que lo mantuvo inmovilizado por mucho tiempo. Un final difícil de imaginar para alguien que había dedicado su vida a viajar. Por su parte, en la primavera del 17 de octubre de ese año, en París, Pettoruti murió víctima de una crisis hepático-renal. Pese a alcanzar el final en su amada Europa, el artista encontró los modos de volver a su ciudad natal: sus cenizas -de acuerdo a instrucciones precisas en su testamento- se arrojaron al Río de la Plata.

Así, cuarenta y un años después del peculiar cruce y habiendo consumado carreras muy diferentes, ambos artistas volvían a reunirse en la capital de la provincia bajo el misterio de ese último viaje. Por otra parte, la peculiar historia de la gestación del cuaderno que se conserva en la Biblioteca, materializa una bifurcación hasta ahora invisible entre dos artistas, dos sensibilidades y dos trayectorias, además de anotar un peculiar episodio de la historia del arte bonaerense de mediados del siglo xx.

¹⁵ En el artículo "De Santo ilustrador" de Alberto Dreissen (2017) se consignan mayores precisiones sobre la obra del artista en el marco del libro impreso.

FRANCISCO DE SANTO, ARTISTA PROLETARIO, PINTOR DE INDOAMÉRICA

Algunas valoraciones críticas

La relevancia del cuaderno de grabados no sólo se advierte en el apunte biográfico compartido con Pettoruti, sino en el espacio que ocupa este objeto en la configuración del estilo de De Santo. La búsqueda estética que por esos años de juventud estaba realizando el artista y que se manifiesta en estas doce piezas encuadradas, recupera una serie de formas y temas que volverán a aparecer en sus obras posteriores y que aún se encuentran aquí atravesadas por matices más tarde depurados o reconfigurados. El realismo que Francisco aprendió en su formación con Franco y Alice y que entregó sus primeros frutos en esa sorprendente estampa derivada de la fuerte impresión de la visita de un circo, comenzó a desvanecerse con el tiempo en favor de una síntesis visual lograda a partir de la influencia de otras tendencias más modernas en el estilo del autor. Como anota Sánchez Pórfido (2018), De Santo se encontró temprano con la influencia del muralismo mexicano de Rivera y Siqueiros en libros y revistas internacionales, que observaba fervorosamente y que apuntalaron en sus piezas una imagen cercana a la estética socialista, corriente que conmovió de forma notable a los jóvenes intelectuales platenses en esos años. Por otra parte, su tendencia a viajar y registrar costumbres latinoamericanas y más tarde también paisajes europeos, llevó a De Santo a construir una iconografía del trabajador, de su vida y de su muerte en el marco de una visión universal, a veces casi mística, donde leñadores, obreros, mineros y lavanderas parecían compartir una sensibilidad única, a pesar de cruzar geografías tan distantes como el campo y el puerto bonaerense, los mercados de Bolivia, Florencia o África. La síntesis formal que logró el artista a través de una figuración desenfadada era apreciada por su capacidad de registrar diversos localismos sin sacrificar una compartida sencillez formal en todas sus piezas. De Santo encontró un lugar para estos avatares primero en la línea del dibujo y el grabado y después en la mancha expresiva y el colorismo del óleo, que le permitió plasmar sus visiones casi prescindiendo del dibujo, razón por la que se lo comparó frecuentemente con Gauguin.

Atendiendo a lo anterior, y sin recurrir a una exhaustividad propia de la historiografía artística, se recuperan a continuación algunas notas críticas sobre la obra de De Santo durante los años treinta, en pos de señalar el lugar que ocupó su obra en la historia del arte bonaerense y los pormenores que -con cierto aire retrospectivo- sugieren algunas características de los grabados que se acopian en el cuaderno.



Después de la fiesta, 1932.
Punta seca s/ papel. 24 cm x 30 cm. Francisco Américo De Santo. Inv. 194. Adquisición de la Comisión Provincial de Bellas Artes, Salón del Cincuentenario 193. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata.

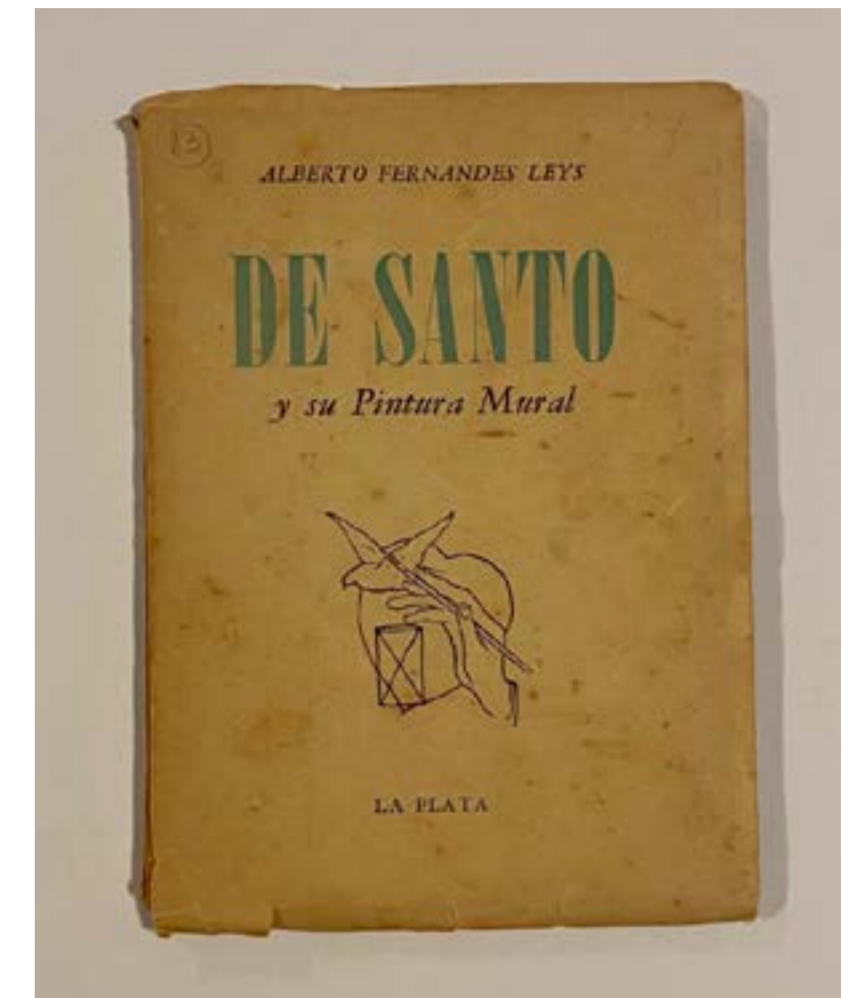
Los primeros críticos de arte platenses, mayoritariamente poetas y periodistas, dieron a De Santo un lugar destacado como grabador. Sixto C. Martelli lo ubicó en el llamado *renacimiento* moderno de la xilografía y en un camino de expansión más allá de la anticuada visión realista que con “poco afecto” por el detalle apuntaba más bien a una concepción estilizada de los motivos. Para el crítico, en los grabados del autor no había ninguna “descripción sumisa” del tipo naturalista que rompiera la unidad “rítmica y expresiva de la línea”, sino un estilo hecho de síntesis de forma y color. De este modo Martelli reconocía en De Santo una expresión plástica pura y moderna pero que -a diferencia del futurismo- no requería para su asimilación de complicadas teorías o, en sus palabras, de “alambicamientos petulantes de la forma” (Martelli, 1931, s/p). En ese sentido, la búsqueda de De Santo estaba en comunión con las ideas populares y era definida a un año de la realización del cuaderno como el producto de una sensibilidad que “campeaba más la humildad del artesano que el orgullo del artista” (Martelli, 1931, s/p). Por esos años, también José María Rey (1883- 1945), crítico periodístico platense, afirmaba que, descontando la obra pionera de Atilio Boveri, para 1932 De Santo era el primer platense que podía considerarse un grabador de excelencia a la cabeza del género en la ciudad (Rey en Sánchez-Pórfido, 2018, 35). En esa línea, Fernando López Anaya ubicó mucho después al artista junto a Miguel Elgarte y Manuel Suero como uno de los representantes de la Escuela Platense (López Anaya, 1963, 82). En enero de 1935, la revista *Claridad* publicó una apostilla bajo las iniciales G.K. donde se encumbraba la obra como grabador y especialmente como muralista de De Santo, aludiendo al modo en el que sus obras *democratizaban* el arte. Mientras que el cuadro de caballete era “la expresión del individualismo burgués” que confina al arte a la vida privada, el “arte social” de difusión o monumental se encontraba con el “antiguo aliento de vida en contacto con el pueblo”, convirtiendo a Francisco De Santo en un “auténtico artista proletario” (G.K. 1931, s/p). Este tipo de valoración y caracterización se mantendría por casi dos décadas en el trabajo del poeta, editor y traductor Lucas Fingerit (1904- 1979), *De Santo: Diez xilografías y una litografía* (1941) y en el opúsculo de Alberto Fernández Leys, *De Santo y su pintura mural* (1949), que consagraron al artista en el arte del grabado y el mural, respectivamente.

Por otra parte, la historia del arte argentino escrita en Buenos Aires tardó en reconocerlo. Contrariamente a muchos de sus colegas platenses, en la obra cumbre que José León Pagano dedicó al arte del país, *El Arte de los argentinos*, De Santo aparece mencionado sólo una

vez y no tiene un apartado propio. En la sección dedicada a Adolfo Bellocq (1899 - 1972), Pagano explica que en una hipotética monografía acerca del grabado argentino contemporáneo deberían aparecer los nombres de Victor L. Rebuffo, Francisco A. De Santo y Miguel A. Elgarte, entre muchos otros (Pagano, 1939). En esa línea, el crítico incluye a De Santo como uno de los “artistas del pueblo”, mote al que se le sumaría el de “artista proletario” (Fernández Leys, 1949), “Pintor de Indoamérica” (De Isusi, 1957) y “pintor al servicio del bien social” (Martelli, 1932), entre muchos otros que la crítica le asignaría.

Pese a esta justa filiación, la propuesta estética del artista platense difirió en varios puntos con las de aquellos grabadores célebres que, como él, defendían la unión del arte, el trabajo y el pueblo. Los habituales personajes demacrados y denunciadores que pueblan las obras de Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Gustavo Cochet o Abraham Vigo, sólo coinciden con los de De Santo en términos conceptuales. Como anota Silvia Dolinko, la representación rígida y pétrea de los obreros en los talleres o campos, y los grupos dinámicos de las imágenes combativas son características comunes entre las que oscilaron las estéticas de impacto social de los *artistas del pueblo* (Dolinko, 2016). Sin embargo, en los grabados, pinturas y murales de Francisco no hay casi rastro de esta carga pesimista de Bellocq, ni de la visión satírica de Hebequer y otros. Tampoco aparece esa caracterización lúgubre de lo humano, atenuada quizás por el humor grotesco. No hay exageración de rasgos de los personajes o distorsión del realismo para privilegiar ese habitual enfoque, sino más bien una propuesta sencilla y vitalista que -como si se tratase de un futuro idílico para los trabajadores- entrega una utopía visual del trabajo. De ese modo, aún en piezas de carga trágica, que representan procesiones fúnebres, entierros y accidentes o en las celebraciones del trabajo esforzado de sus murales, los personajes de De Santo oscilan entre un realismo serio y una alegría desprovista de sobresaltos.

En ese sentido, la estética anarquista y socialista -ideas todas con las que simpatizaba De Santo- donde el obrero se presenta como la víctima esforzada de una sociedad corrupta, casi como si se tratase de un mártir, fueron determinantes en el artista al momento de definir su estilo, aunque más tarde abandonase estas propuestas en vistas de otras formas de pensar sus personajes. De igual manera que la imagen del trabajador triunfal idealizado, motivo que aparece en estas estéticas en tanto figura heroica, la víctima de la injusticia social tampoco fue muy frecuente entre sus figuras. Sin embargo, en su etapa de muralismo



De Santo y su pintura mural (1949)
Portada del opúsculo de Alberto Fernandez Leys.



Bailecito en Salta, 1947.
Óleo s/ tela. 196,6 cm x 156 cm. Inv. 1208. Francisco Américo De Santo. Adquisición Comisión Provincial de Bellas Artes, VIII Salón de Artes Mar del Plata 3° premio 1949. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata.

que coincide con la configuración de la estética peronista, sí abordó la idea del trabajo y la educación como forma positiva de la dignidad, presentando a sus personajes en diversos labores, pese a esquivar los elementos triunfales y grandilocuentes habituales en la iconografía del primer peronismo, y acercarse a las maneras del muralismo mexicano en tanto condición pacífica, que destacaba por su sencillez, su preferencia por la figuración y por no tratarse con insistencia programática.¹⁶

En ese sentido, la reseña de 1957 con motivo de una muestra retrospectiva en el Salón de la Escuela Superior de Bellas Artes realizada por Cristóbal del Campo, arroja algo de luz sobre el estilo del artista, al definir sus territorios en los términos de una suerte de *nuevo Edén*. En el texto, De Santo se presenta como un “intérprete del dolor del pueblo” a pesar de enmarcarse su trabajo en un planteo idílico que, para el crítico, está revestido del presentimiento de un porvenir halagüeño, “en el mensaje augural de su mundo pictórico, libre, amable y tierno” (*El Argentino*, 1957). Por su parte, Alberto Fernández Leys agrega en su intervención para la revista *Cultura* que junto a Élie Faure (Elías Faure), De Santo ha comprendido cómo “el arte es el llamado al instituto de comunión con los hombres”, a la exaltación de la vida. Según este autor, la obra de De Santo destila una verdadera filosofía optimista que se revela en “la voluntad de vivir con la que alienta sus creaturas” (Fernández Leys, 1949, s/p).¹⁷ En ese contexto, es muy habitual también la mencionada comparación del artista con Gauguin, a propósito de sus habituales temas africanos y del gusto por el exotismo, el color y la luz solar en sus telas. Sin embargo, es también el tópico del trabajo el que anima sus costas africanas con puestas de sol, repletas de lavanderas y pescadores.

Sobre esa luminosidad de sus trabajos, en una crítica anónima de finales de los cuarenta, quizás por única vez de forma directa, se comparan la pintura de De Santo y Pettoruti en términos formales e iconográficos, a propósito del problema de la luz en sus obras.

¹⁶ Como recupera Sánchez Pórfido, De Santo no rechazaba la pintura moderna abstracta, sino que conscientemente elegía la figuración para acercar el arte al gusto popular: “Para mí prima siempre en el mural lo figurativo, ya que está destinado al grueso de la población que no está capacitada para comprender los problemas de la pintura abstracta. Los maestros mejicanos vieron que la pintura no sólo tenía que ser decorativa, sino también instructiva...”. (De Santo en Sánchez Pórfido, 2017, 34).

¹⁷ La revista *Cultura*, que vio la luz entre 1949 y 1951, tiene especial importancia en el marco de la carrera de artistas como Francisco De Santo. De acuerdo con Guillermo Korn (2009), a excepción de Adolfo Bellocq, la sección de arte de la publicación no se dedicó a la reproducción y texto crítico de artistas consagrados a nivel nacional, sino que se pensaba como un espacio de difusión para aquellos que habían sido beneficiarios de las becas provinciales durante el gobierno de Mercante o los que, como De Santo, Maldonado o Elgarte, también habían trabajado en su proyecto de decoración de edificios públicos (Korn, 2009).

Emilio Pettoruti -que es otro apasionado de la luz- ha realizado últimamente una serie de soles. De Santo, en cambio, es la pura claridad solar. Y se instala en altitudes que le permiten estar más cerca del Sol, sentir más intensamente en la pupila el violento esplendor. En su emoción poética frente a la luz que es pura verdad. Siente a la vida en absoluta veracidad que es el libre desarrollo de la luz. Es posible que así lo sintieran además Gauguin y van Gogh, Guillermo Martínez Solimán, entre nosotros, también participa del júbilo solar sobre la campiña bonaerense (s/r).¹⁸

Ese triunfo del trabajo y del elogio solar en De Santo como experiencia universal por sobre el ejercicio plástico de Pettoruti, es reforzado por varias interpretaciones místicas de su tendencia indigenista asociada a su pintura a través de la evocación de los ciclos del trabajo durante el día, el descanso o la siesta a media tarde y en la noche y su interés por los motivos de fiesta, en tanto parte y suspensión tradicional de las actividades laborales del calendario. Todos ellos fueron elementos comunes que había registrado en sus viajes por Latinoamérica y que recuperaban en sus pinturas los tiempos y costumbres del campo y de cierta tradición telúrica universal.

En ese sentido Ángel O. Nessi, intentando desligarse de la tradición del crítico literario habitual en La Plata y enfocándose en un planteo más cercano a las generaciones de la historia del arte y a cierta sensibilidad por el rigor académico y la historiografía, recupera a De Santo como parte del tercer período de artistas platenses.¹⁹ En esta genealogía, la figura prominente de esta generación es Pettoruti, después Vecchioli y en tercer lugar De Santo, seguido por Elgarte y Raúl Bongiorno, entre otros (Nessi, 1983, 48-49). Nessi define al artista a través de su indigenismo y alega a sus viajes por África, Bolivia, Paraguay, México, Brasil y Ecuador. Por otra parte, en su extenso artículo “El Arte popular en la Argentina” (1988), el crítico despliega una particular valoración de los temas de De Santo a propósito de su análisis de la iconografía del gaucho, considerada en el trabajo casi una caricatura del ser nacional y de la sensibilidad popular, en detrimento de las famosas pinturas de

¹⁸ El fragmento se corresponde con un recorte de prensa hallado en una carpeta con algunas noticias periodísticas sobre Francisco De Santo en el archivo del Museo Provincial de Bellas Artes. Lamentablemente la pieza no acusa autor, fecha, ni ningún tipo de referencia. En el anexo de este volumen, se encuentra transcrito el fragmento completo.

¹⁹ En una de las genealogías de Nessi publicada en 1983 para la 1ª Exposición El Gran La Plata, el primer período de la pintura y escultura platense está gobernado por Antonio Pagneaux (1861- 1923), Mariano Montesinos (1859- 1924) y Pietro Costa (1849- 1909), entre otros; el segundo por Emilio Coutaret (1863- 1949), Rodolfo Franco, Antonio Alice, Martín Malharro, Faustino Brughetti y Atilio Boveri y Troiano Troiani; el tercero por Pettoruti, De Santo y otros (Nessi, 1983, 46).



Bahía, 1959.
Óleo s/ madera. 45,5 cm x 55 cm. Francisco Américo De Santo. Colección Julio Bogliano - Ángel Osvaldo Nessi - Antonio Luis Ruvituso, La Plata.



Corpus de Santa Ana (Cusco), 1933.
Óleo s/ tela. 63 cm x 71 cm. Inv. 296. Francisco Américo De Santo. Adquisición Comisión Provincial de Bellas Artes II Salón de Arte La Plata 1934. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata.

Florencio Molina Campos y de la consideración del personaje como un paria. Contrariamente a esa figura, Nessi encuentra en los trabajadores de De Santo, Vecchioli y otros, las que cree son verdaderas manifestaciones nacionales dedicadas a consagrar todas las formas del trabajo popular, alejadas de la figura gauchesca con atributos segregatorios. En su trabajo incluso se incluye una mención a *El morocho maula* (1953), célebre obra de Pettoruti, en tanto encarnación de un personaje inscripto en ese tipo de dignidad popular representativa del ser nacional. Asimismo, el autor refuerza la interpretación de la pintura de De Santo en términos místicos, considerando que sus tipos populares encarnados en personalidades rurales son “tan locales, argentinos, platenses, como universales” (Nessi, 1988, 24). Para Nessi, el más leve trazo de De Santo -sin contar en su sensibilidad con grandes rupturas- enaltece los temas populares e “instaura una vibración, un hálito fuente de vida. Porque Francisco De Santo no deroga: consagra” (Nessi, 1988, 24). Conforme a ello, Fernández Leys afirma que en las obras del artista no se evoca un espacio real, aunque éste tome para ellas referencias de sus impresiones de viajes. Por el contrario, sus imágenes responden a un pensamiento universalista y a las configuraciones de territorios libres “sin látigos de encomenderos ni alambrados propietarios” (Fernández Leys, 1949, 38). En su visión, compartida por otros críticos, el trabajo de De Santo parece estar más cerca de la búsqueda de un idílico mundo por venir, donde el trabajo se afronta con optimismo, que de una muestra de las pericias y los triunfos del trabajador en la sociedad de su tiempo.

La reseña crítica sobre la obra de De Santo podría extenderse mucho más aún por senderos que llegan hasta la actualidad. Sin embargo, a través de estas notas, es posible entrever algunas variantes que el artista desarrolló a lo largo de su vida y ciertas ideas comunes pronunciadas por la crítica en la época de elaboración del cuaderno. Un trabajo más exhaustivo sin duda arrojará mayores precisiones sobre su obra, sin embargo, quedan aquí estas notas introductorias sólo como indicativos para abordar algunos aspectos de las tempranas impresiones del cuaderno.

DE SANTO, EL TRABAJO Y LOS DÍAS

Nueve aguafuertes y tres aguatinas

Los temas que Francisco A. De Santo presenta en esta serie de doce piezas dan cuenta de diversas exploraciones acerca del estilo, temática y técnica en sus primeros años de carrera. Al mismo tiempo, prefiguran algunos motivos que tendrá su obra después y otros que paulatinamente abandonará. El corpus que entregó al Museo se trata de nueve aguafuertes y tres aguatinas. Si bien se consignan como doce piezas autónomas en el marco del cuaderno considerado como unidad, pueden advertirse una serie de variaciones sobre tres temas ligeramente encadenados que recorren gran parte de la obra del artista: el trabajo, su consagración y la tragedia cotidiana. A su vez, siendo una serie encuadrada de grabados, resulta posible suponer que el orden general obedece a una elección consciente en la disposición de cada una de las piezas. Esto implica también una selección poética y técnica a propósito de su condición de libro didáctico para una Sala de Lectura. En ese sentido, el cuaderno responde a una organización separada entre las primeras nueve aguafuertes y las tres aguatinas finales. Según señaló Elisabeth Sánchez Pórfido, los bocetos previos de este cuaderno fueron ejecutados a partir de impresiones del natural y luego convertidos en estampas para su publicación (Sánchez Pórfido, 2017, 51). Esta cuestión se hace patente con mayor consistencia en aquellas piezas cuyos títulos recuperan experiencias de viajes (*Mercado de Bolivia*) o lugares específicos (*Cambaceres*). Por otra parte, grabados como *El herrero* o *El obrero herido*, parecen evocaciones más generales de temas que el artista desarrollará después sobre todo en sus murales, frecuentemente ligados a la mitología socialista por la que había comenzado a interesarse a principios de los treinta.

AGUAFUERTES

La primera pieza, *Cambaceres*, encuentra un muelle con dos saucos a la derecha, un barco a vapor y algunos botes que, como tantos grabados de De Santo, recuperan la geografía del puerto platense de Ensenada y del impulso inicial de la joven ciudad. Una puesta que Miguel Elgarte, colega y amigo de De Santo, abordará ese mismo año y de forma muy similar en la aguatina *Puerto de La Plata* (1930), quizás el resultado de una misma tarde de dibujo. Tras esta introducción, el cuaderno continúa con *La red y Descanso*, dos escenas que mantienen la tranquilidad cotidiana del muelle mientras introducen el trabajo familiar sin edad que realizan padres, madres e hijos y el posterior y merecido descanso en el campo. En ese sentido, *Descanso* se trata del primer crepúsculo de la serie, como si todo lo contado hasta aquí fuese parte del ciclo de un laborioso día.

El trabajo y el agotamiento físico es un tema central en la obra de De Santo: si no están descansando o de fiesta, sus hombres, mujeres, niños y niñas, trabajan. Tal y como sucede en *Los leñadores* (1947), un aguafuerte del artista que se conserva en el Museo, base del recordado mural que pintó en el Instituto Agustín B. Gambier, el motivo principal de sus obras es la actividad enérgica del trabajo manual. De este modo, los primeros grabados de la serie responden a ese impulso y también al mundo de las marinas, al quehacer del puerto, universo central en los primeros años de La Plata.

Por su parte, la cuarta y quinta pieza inician una unidad que se enlaza con el final del álbum y que, evocando atributos cristológicos, ennoblecen la vida, la labor y la muerte del trabajador. En *La madre*, una mujer de rasgos fuertes y disimulada sonrisa, sujeta en sus brazos a un niño sentado sobre su regazo. Con esa robustez que caracteriza a los trabajadores de De Santo, pero también a los de Forner, Berni y otros y otras artistas influenciados por el muralismo mexicano, el niño parece un pequeño trabajador. Asimismo, el modelo de esta *madonna* criolla resulta similar a un dibujo de juventud que el artista le dedicó a su propia madre, algunos años antes de la realización del cuaderno. La maternidad es un motivo que aparecerá frecuentemente en murales, pinturas y grabados posteriores.

Entre esta imagen maternal y la siguiente, *El obrero herido*, De Santo abre y cierra el ciclo de una vida sencilla y gigante entre la infancia y

la piedad. Este obrero inconsciente no es otro que el que será con el tiempo su habitual figura heroica, que aquí aparece rendido en ejercicio de su oficio tras realizar un esfuerzo máximo. La referencia genérica al tema del *Descendimiento de la cruz* que popularizó Rafael en el siglo XVI, resulta habitual en este contexto ya influido por el patetismo del realismo social. En la imagen, un obrero de manos inmensas y músculos explosivos es cuidadosamente cargado por cuatro colegas preocupados. Como tantos héroes después y antes que él, es su brazo cansado que cuelga inerte a un lado de su cuerpo el que anuncia la extenuación de sus fuerzas, tal como notó Aby Warburg en el panel 55 del *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010). Este drama aún enmarcado en la cotidianidad del trabajo, al tiempo que sugiere un segundo crepúsculo para la serie, señala el centro del libro que, sumando una dimensión trágica al descanso del inicio, anuncia una variante que volverá a aparecer en las dos piezas finales: *El herrero* y *El entierro del nene*.

Continuando con la serie, en la próxima imagen De Santo regresa al puerto y con él, al trabajo. Por su parte *La Quema*, con un registro similar a *Descanso*, recupera los quehaceres del campo, otra de las geografías habituales en la obra del artista y apura al tercero de sus crepúsculos que llega con *Sol de tarde*. En la pieza se abraza un extraordinario clima de ocaso tranquilo con dos niños sentados y sonrientes que juegan en compañía de una vaca solitaria entre montañas de heno mientras cae la tarde. De este modo la tercera pausa, tras el descanso y la tragedia, vuelve a ser inocente y tranquila. Como en casi todas sus obras, aún las de fiesta, la seriedad se transforma en una característica habitual: los personajes del grabador platense no lloran, ni ríen, y aún el descanso, el juego o la contemplación, están siempre imbuidos de una cierta "gravedad optimista" (Fernández Leys, 1949, 43).

En la línea de esta belleza pausada y seria, la serie de aguafuertes termina con una pieza sin título que encuentra a una mujer de perfil -¿quizás otra vez la madre?-, sentada en silenciosa contemplación de la naturaleza. Como se adivina por un zapato perdido, se ha quitado el calzado para sentir la tierra bajo sus pies mientras el viento sopla sobre su frente. Y con ese tercer crepúsculo al compendio de obras de De Santo solo le restan sus tres últimas impresiones.



Puerto de La Plata, 1930.
Aguatina s/ papel. 23 cm x 29,5 cm. Miguel Ángel Elgarte. Inv. 195. Donado por José Naveira en 1932. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata.



Los leñadores, 1947.
Aguafuerte s/ papel. Francisco Américo De Santo. 1/20 56 cm x 47 cm. Inv. 1106. Adquisición X Salón Buenos Aires en 1947. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata.

AGUATINTAS

En la primera obra de la segunda parte, *Mercado de Bolivia*, el artista recupera quizás algún bosquejo del viaje que había realizado un año antes por el Noroeste americano. Se trata de una vista costumbrista que ya anuncia, a pesar de su ausencia de color, los temas y el tono de sus acuarelas, murales y pinturas posteriores. En 1933 De Santo volverá a Bolivia, Perú y Chile y a otros países latinoamericanos. También -gracias a una beca de estudios otorgada por el Gobierno Provincial- en 1936 viajará a Florencia. En sus óleos registrará estos viajes que lo llevarán a una tendencia que la crítica definió como postimpresionista, colorista y paisajista. Aquí aún sin color, la impresión sobre el mercado de Bolivia y sus personajes revela esa espontaneidad y fascinación por el mundo que se le descubrió durante sus viajes. Esta primera aguatinata se trata de un evidente corte con la propuesta de las aguafuertes anteriores aunque carece de continuidad en las siguientes piezas. Sin embargo, las cinco obras que presentará apenas dos años después en el *Salón de Arte del cincuentenario* de 1932, recuperarán el registro del viaje por el Norte a través de óleos, aguatinatas, acuarelas y puntas secas.²⁰

Por otro lado, las últimas dos obras vuelven a girar en torno a los trabajadores y los niños, recuperando el misticismo del obrero herido y los temas sociales. *El herrero* contiene en su fuerza interna esa potencia con la que el realismo social dotaba a sus campeones, combinando en una sola pieza la fuerza del golpe del martillo y el calor abrasador del fuego, que se adivina en una luz incandescente emanando de un horno de fundición al fondo. En la pieza se cuenta cómo el esforzado moldeo de un metal necesita para transformarse de la fuerza colectiva y acompañada de dos hombres y una mujer que aviva la fragua. Esta figura del herrero desnudo golpeando con furia el martillo sobre el yunque en tanto héroe constructor evoca un motivo tradicional del realismo social que Marcela Gené asocia con las imágenes de la revolución popular derivadas de la tradición clásica y moderna del Hefestos griego o del Vulcano de Velázquez, convertidas en las primeras décadas de la gráfica política del siglo XX en epítome del trabajo (Gené, 2005, 92-93). Para Jan Bialostocki (1973) y la tradición iconológica, De Santo estaría utilizando aquí un famoso "tema de encuadre", que tal como sucede con *El obrero herido*, recupera un motivo tradicional para dotarlo de

nuevos contenidos y resonancias. *El herrero* es la única imagen con tema industrial en todo el cuaderno.

Finalmente, el compendio entrega su último grabado. *El entierro del nene*, donde regresa el tema de la muerte y la tragedia sin la épica del obrero herido, ya que la pieza tiene como protagonista un lamento fúnebre mucho más ensombrecido. Para el joven De Santo esta es una pieza muy excepcional y, quizás, secretamente personal. Mientras hombres de rostro frío echan tierra sobre un túmulo, una mujer -acompañada por un hombre que se ha quitado el sombrero por el luto- se lleva un pañuelo a la cara para secarse las lágrimas. A esas figuras centrales las acompañan otras que se identifican sobre todo con niñas y niños acercándose con flores. Detrás de ellos cae la tarde sobre la cúpula de una iglesia rural. Como ya se señaló antes, la tristeza no será un tema al que recurra habitualmente el artista en sus obras casi siempre optimistas. Sin embargo, esta impresión junto a otras obras de sus primeros años tiene una influencia notable de los temas trágicos del realismo: por ejemplo, sus habituales representaciones de las procesiones de corpus por todo el norte del país, acusan diferentes tonalidades más o menos lúgubres.

Por otra parte, tratándose muchas de las obras de ejercicios de un joven grabador, *El entierro del nene* revela la sensibilidad de De Santo ante las tragedias cotidianas que mueven el mundo del trabajador y la dignidad y el rito con el que son enfrentadas; una cuestión que se advierte en el detalle con el que se destacan los gestos y costumbres de este pequeño relato que cierra el cuaderno, otra vez, con un crepúsculo.

Los grabados reunidos son un extraordinario itinerario por una serie de motivos a través de los cuales pueden recuperarse con notable coherencia interna algunos pormenores de la carrera de un artista moderno en sus inicios. También se trata de una colección de imágenes, de temas, que como ya se mencionó antes, De Santo usará en composiciones más ambiciosas, en murales, en pinturas y en otros grabados. Por otra parte, ya puede advertirse en las piezas ese serio andar que tienen casi todos sus personajes y que, sin contribuir a la desdicha, aceptan el esfuerzo como parte de la vida, al tiempo que trazan una iconografía que a todas luces resulta genuina.

En primer lugar, en estas impresiones se evoca un viaje vital que empieza con el trabajo en el campo o en el puerto y sigue por el descanso, casi como una contemplación cotidiana e infinita que sólo se ve interrumpida por la muerte, heroica, desdichada o pacífica. En segundo lugar, la aparición de la madre, repetida figura que protege,

²⁰ De acuerdo con el catálogo del Salón, De Santo presentó: 130. "Descanso (Jujuy)"; Aguatinata. 131. "Después de la fiesta". Punta seca; 132. "Procesión en el Norte". Aguatinata; 133. "Coyas (Jujuy)". Acuarela; 134 "Iglesia de Purmamarca (Jujuy)". Óleo (Salón de cincuentenario, 1932, 18).

cuida y dignifica y que será un motivo que no tardará en asociarse después, en sus impresiones sobre la vida en el Titicaca y en otras, con la visión matriarcal de la tierra; una imagen indigenista que aquí aparece también unida sin dogmatismos a la tradición de la *madonna* cristiana y al centro de su misterio. En tercer lugar, el encumbramiento y el elogio a los sacrificados trabajadores que, siempre bajo esfuerzos colectivos, continuarán poblando sus telas y murales. Finalmente, al cuaderno lo atraviesa el accidente y las formas de la tragedia, que aparecen enfrentadas con la misma dignidad que el trabajo. Un tema más tarde poco recuperado en favor de una visión más optimista de la vida, aunque pese a ello revelador, como sus fiestas y procesiones, de la gran sensibilidad de De Santo para representar un mundo aún provisto del misticismo de la creencia.

En este sentido, Nessi no se equivocaba en afirmar que el tema obsesivo en De Santo era el hombre: “Frente al espectáculo del mundo, este artista de origen humilde, pero de ternura infinita, expresa al hombre en el trabajo, en la creencia o en el festejo, cuando entregado a su espontaneidad, desnuda su verdad más íntima” (Nessi, 1964,s/p).²¹ Tampoco Fernández Leys cuando destacó -con esa imaginación del buen crítico- la ausencia de techos y tejados en las pinturas del artista, ya que siempre o casi siempre los trabajadores de De Santo se representan lejos de sus casas, nunca bajo techo, ni entre muros, porque “el hombre que viene de la libertad y marcha hacia ella, ha de encontrarse en permanente evasión de aquello que importe sometimiento” (Fernández Leys, 1949, 33).

De este modo, el cuaderno entrega impresiones pioneras de un estilo que se estaba conformando y, casi como un presagio, anuncia el anhelo de un artista para la humanidad y los bosquejos de sus primeros temas a los que -con el tiempo- consagrará su obra y su vida.



Lago Titicaca, 1952.
3/10 Aguafuerte s/ papel. Francisco A. De Santo. 39 x 49 cm. Inv. 1402. Segundo Premio en el XII Salón Mar del Plata de 1953. Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata.

²¹ El pasaje corresponde al texto de catálogo publicado por Ángel Osvaldo Nessi, cuando este era director del Museo Provincial de Bellas Artes entre 1964 y 1966, en ese entonces, llamado Museo de Artes Plásticas. Homenaje a Francisco De Santo. Pinturas - grabados - dibujos se inauguró el 8 de noviembre de 1964 en el Museo.

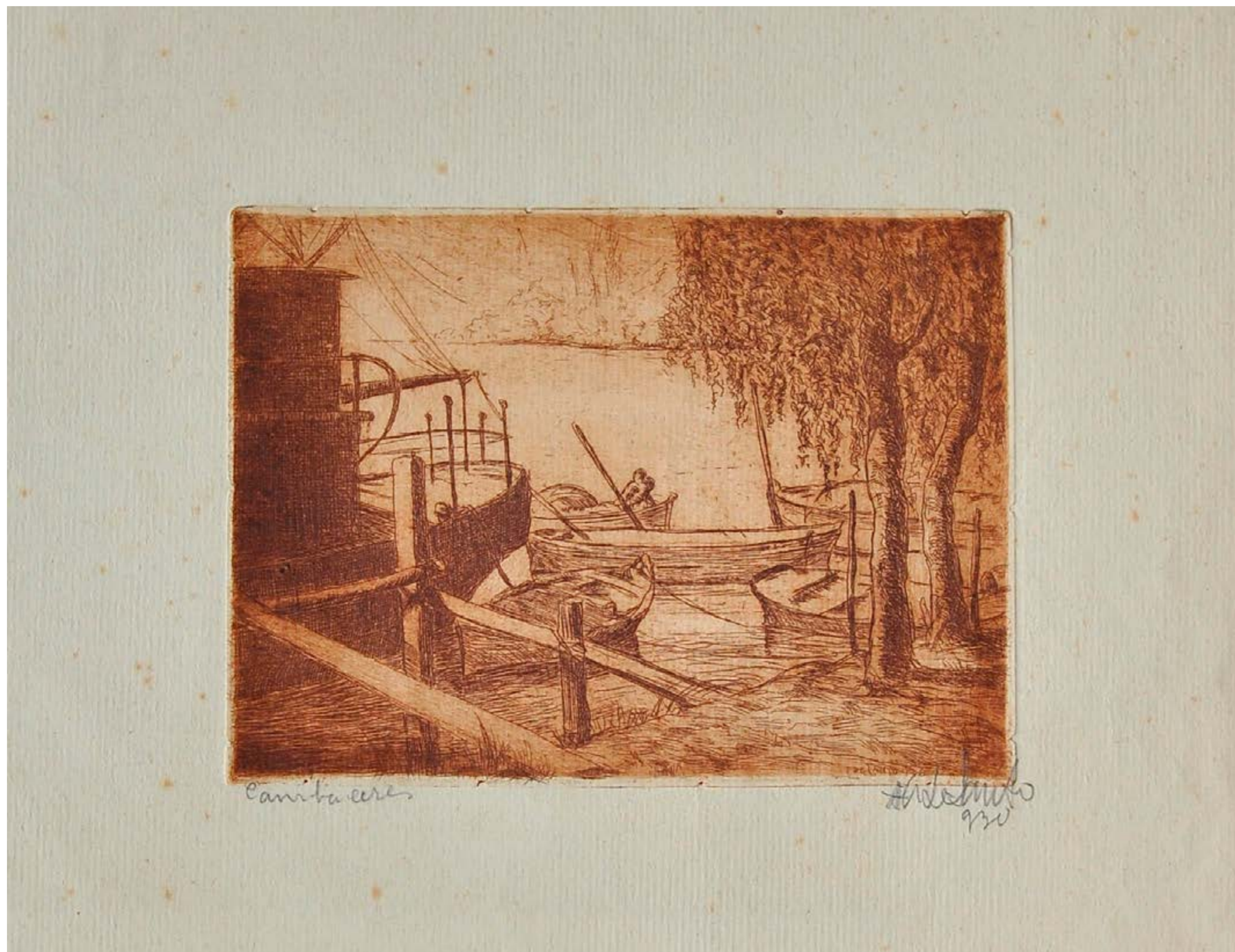
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anuario Socialista. (1939). Buenos Aires, La Vanguardia.
- Bialostocki, J. (1973) *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las Artes*, Madrid, Barral.
- Catálogo de cuadros y objetos artísticos (1928) Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata.
- Candiotti, A. (1923) *Pettoruti. Futurismo. Cubismo. Expresionismo Sintetismo. Dadaísmo*. Editora Internacional, Berlín - Buenos Aires.
- De Isusi, A. (15 de septiembre de 1957) Francisco De Santo, pintor de Indoamérica. *El Día*, s/p.
- Dolinko, S. (2016) Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina. *Images, mémoires et sons. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69370>*.
- Dreissen, A. (1949) De Santo Ilustrador en Sánchez Pórfido, Elizabet, *De Santo, un incansable Hacedor*. Bachillerato de Bellas Artes, La Plata.
- Ferretti, M. (1982) *Cinco cartas de Emilio Pettoruti*. Cuaderno N°13, Edición de la autora, Córdoba.
- Fernández Leys, A. (1949.1) Francisco A. De Santo en Cultura N° 2, año I (pp. 89-104) Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, La Plata.
- Fernández Leys, A. (1949) *De Santo y su pintura mural*. Dirección de Cultura y Publicaciones de la Dirección General de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires, La Plata.
- Fingerit, M. (1949) *De Santo: Diez xilografías y una litografía*, La Plata.
- Gené, M. (2005) *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo*. 1946-1955. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- G.K. (enero de 1935) Las pinturas decorativas de Francisco A. De Santo para la Casa del Pueblo de La Plata. Claridad, s/p.
- Korn, G. (2009) "La revista Cultura (1949-1951). Una sutil confrontación" en Panella, C.(Comp.), *El gobierno de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952)*. Un caso de peronismo provincial, pp. 157- 173. Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, La Plata.
- López Anaya, F. (1963). *El grabado argentino en el siglo XX*. Dirección de Cultura y Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires.
- Martelli, S. (agosto de 1931). Un xilógrafo platense Francisco A. De Santo. *El Argentino*, s/p.
- Nessi, A. (1982). *Diccionario temático de las Artes en La Plata*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1964) *Homenaje a Francisco De Santo*. Museo de Artes Plásticas, La Plata.
- Nessi, Ángel Osvaldo (1956) *Situación de la Pintura argentina*. Colección La Reja, La Plata.
- Nessi (1988) "El Arte popular en Argentina" en *Boletín Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, (9 - 47) Año 10 N° 8. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, La Plata.
- Nessi, A. (1983) "Las letras en La Plata" en 1° *Exposición El Gran La Plata. En Homenaje al Centenario Abril/ 1983* (37-50) Universidad Nacional de La Plata, Municipalidad de La Plata, La Plata.
- Pécora, O. y Barranco, U. (19439, *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*, Ediciones plásticas, Buenos Aires.
- Pagano, J. (1944) *Historia del arte argentino*, L´Amateur, Buenos Aires.
- Artundo, P. (2004) Cronología. en Perazzo, N. y Sullivan, E. *Emilio Pettoruti (1892 - 1971)* pp. 215 - 252. Fundación Pettoruti, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes y la Marca Editora, Buenos Aires.
- Pettoruti, E. (1965) *El pintor ante el espejo*. Solar/Hachette, Buenos Aires.
- Pettoruti, E. (1931) "Nuestro programa recreación del museo" en *Crónica de Arte*, N° 1, junio-julio 1931, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.
- Pettoruti, E. (1965) Carta a Ángel Osvaldo Nessi, "yo estoy, vivo querido Nessi...", documento sin catalogar. Fondo documental A. O. N, La Plata.
- Catálogo de Obras del Primer Salón de Artistas Platenses (1925). Organizado por la Asociación de Artistas Platenses. Julio de 1925, Salón del Diario La Prensa, La Plata.
- Petrina, A. (2002) "Emilio Pettoruti: una mirada universal, una modernidad americana" en Emilio Pettoruti, *un pintor ante el espejo*. Museo Municipal de Málaga, Málaga.
- Salón de Arte del Cincuentenario (1939). Comisión Provincial de Bellas Artes, 14 de noviembre, Pasaje Dardo Rocha, La Plata.
- Sánchez-Pórfido, E. (2017) *Francisco De Santo, un incansable hacedor. Homenaje al Bachillerato de Bellas Artes Prof. Francisco A. De Santo de la Universidad Nacional de La Plata*. Bachillerato de Bellas Artes, La Plata.
- Santamarina, A. y Canale, M. (1935) *Memorias de la Comisión Provincial de Bellas Artes 1932 - 1935*. Impresiones oficiales de la Provincia de Buenos Aires, La Plata.
- Warburg, A. (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal.

FICHA TÉCNICA Y CATÁLOGO RAZONADO

LAS OBRAS

A continuación se listan las referencias a las obras impresas en el orden en el que aparecen en el álbum o cuaderno. Se anotan los datos habituales de catálogo: nombre, año de ejecución, autor, técnica y soporte, medidas, impresión y colección a la que pertenece. Además, se especifican las inscripciones a lápiz en los extremos inferiores y aquellas otras que forman parte del diseño interno de la pieza. Todas las páginas se encuentran selladas al dorso tal como se especifica en el apartado técnico de esta publicación. Es muy habitual que en estos compendios se ausenten láminas por extravío o hurto, ya que cada una de ellas se corresponde con una obra original de Francisco A. De Santo y, en este caso, no se registran copias. A estos efectos, encontrándose actualmente el cuaderno completo, las variaciones entre mayúscula y minúscula en la firma del autor, la ausencia o presencia de nombres y fechas, etc., se han anotado con las variantes correspondientes a cada caso, con el objetivo de ser este un compendio consultable a futuro en caso de encontrarse extraviada, expuesta por separado o dañada alguna de las doce láminas del cuaderno.



Cambaceres, 1930
Francisco A. De Santo
Aguafuerte s/papel
16,5 x 12,4 cm

Aguafuertes y aguatinas de F. A. De Santo La Plata 1930
Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata

Inscripciones:
F A De Santo 930 (en la imagen inf. der.)
Cambaceres (izquierda abajo lápiz)
A De Santo 930 (derecha abajo lápiz)



La red, 1930

Francisco A. De Santo
Aguafuerte s/papel
19,4 x 15,4 cm

Aguafuertes y aguatinas de F. A. De Santo La Plata 1930
Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata

Inscripciones:

La red (izquierda abajo lápiz)
F De Santo 930 (derecha abajo lápiz)



descanso

F. A. De Santo
930

El descanso, 1930
Francisco A. De Santo
Aguafuerte s/papel
18 x 13,8 cm

Aguafuertes y aguatinas de F. A. De Santo La Plata 1930
Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata

Inscripciones:
El descanso (izquierda abajo lápiz)
F De Santo 930 (derecha abajo lápiz)



La madre, 1930
Francisco A. De Santo
Aguafuerte s/papel
19,4 x 15,4 cm

Aguafuertes y aguatinas de F. A. De Santo La Plata 1930
Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata

Inscripciones:
La madre (izquierda abajo lápiz)
F De Santo 930 (derecha abajo lápiz)



***El obrero herido*, 1930**

Francisco A. De Santo

Aguafuerte s/papel

27,2 x 30,3 cm

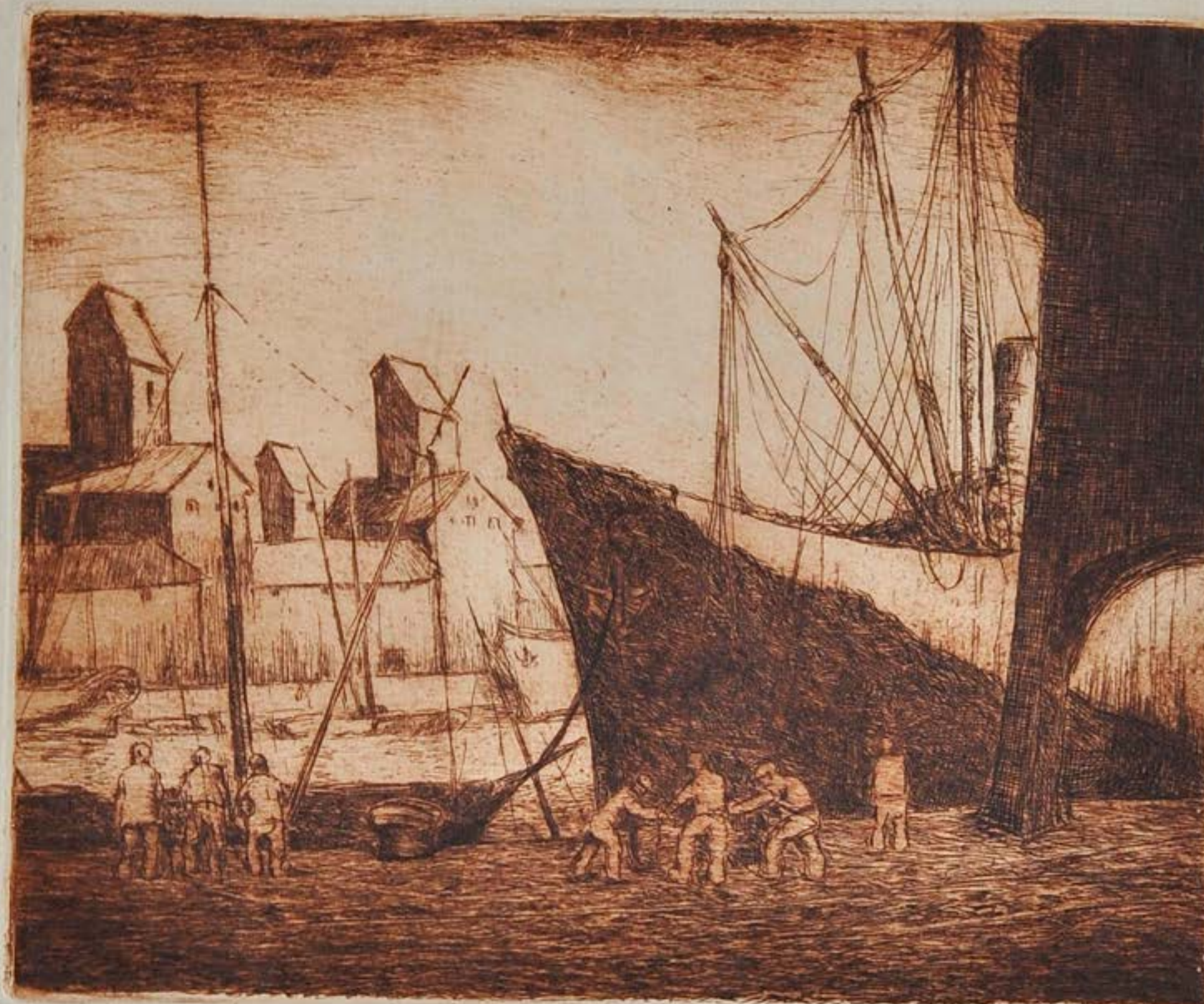
Aguafuertes y aguatinas de F. A. De Santo La Plata 1930

Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata

Inscripciones:

El obrero herido (izquierda abajo lápiz)

F. A. De Santo 930 (derecha abajo lápiz)



Elevadores de Gran Buenos Aires?

*F. De Santo
930*

Elevadores de Gran Buenos Aires?

Francisco A. De Santo
Aguafuerte s/papel
18 x 22,7 cm

Aguafuertes y aguatintas de F. A. De Santo La Plata 1930
Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata

Inscripciones:

Elevadores de Gran Buenos Aires?
(izquierda abajo lápiz)
F De Santo 930 (derecha abajo lápiz)



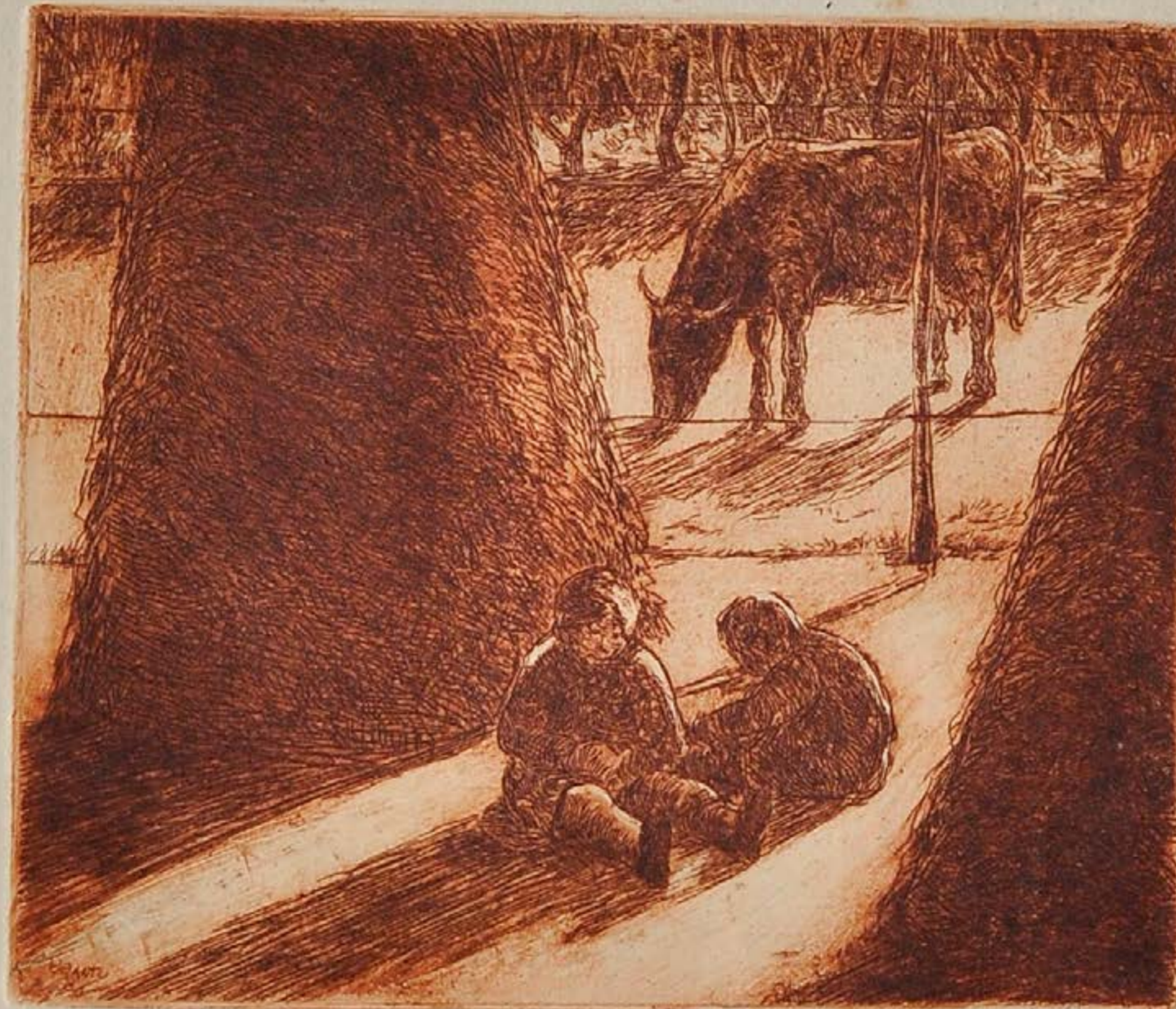
La quema

F. De Santo
1930

La quema, 1930
Francisco A. De Santo
Aguafuerte s/papel
17,5 x 12.3 cm

Aguafuertes y aguatintas de F. A. De Santo La Plata 1930
Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata

Inscripciones:
La quema (izquierda abajo lápiz)
F De Santo 930 (derecha abajo lápiz)



Sol de tarde

*Francisco A. De Santo
1930*

Sol de tarde, 1930
Francisco A. De Santo
Aguafuerte s/papel
16,5 x 14 cm

Aguafuertes y aguatinas de F. A. De Santo La Plata 1930
Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata

Inscripciones:
Sol de tarde (izquierda abajo lápiz)
F De Santo 930 (derecha abajo lápiz)



Sin título, 1930

Francisco A. De Santo

Aguafuerte s/papel

15 x 19,5 cm

Aguafuertes y aguatintas de F. A. De

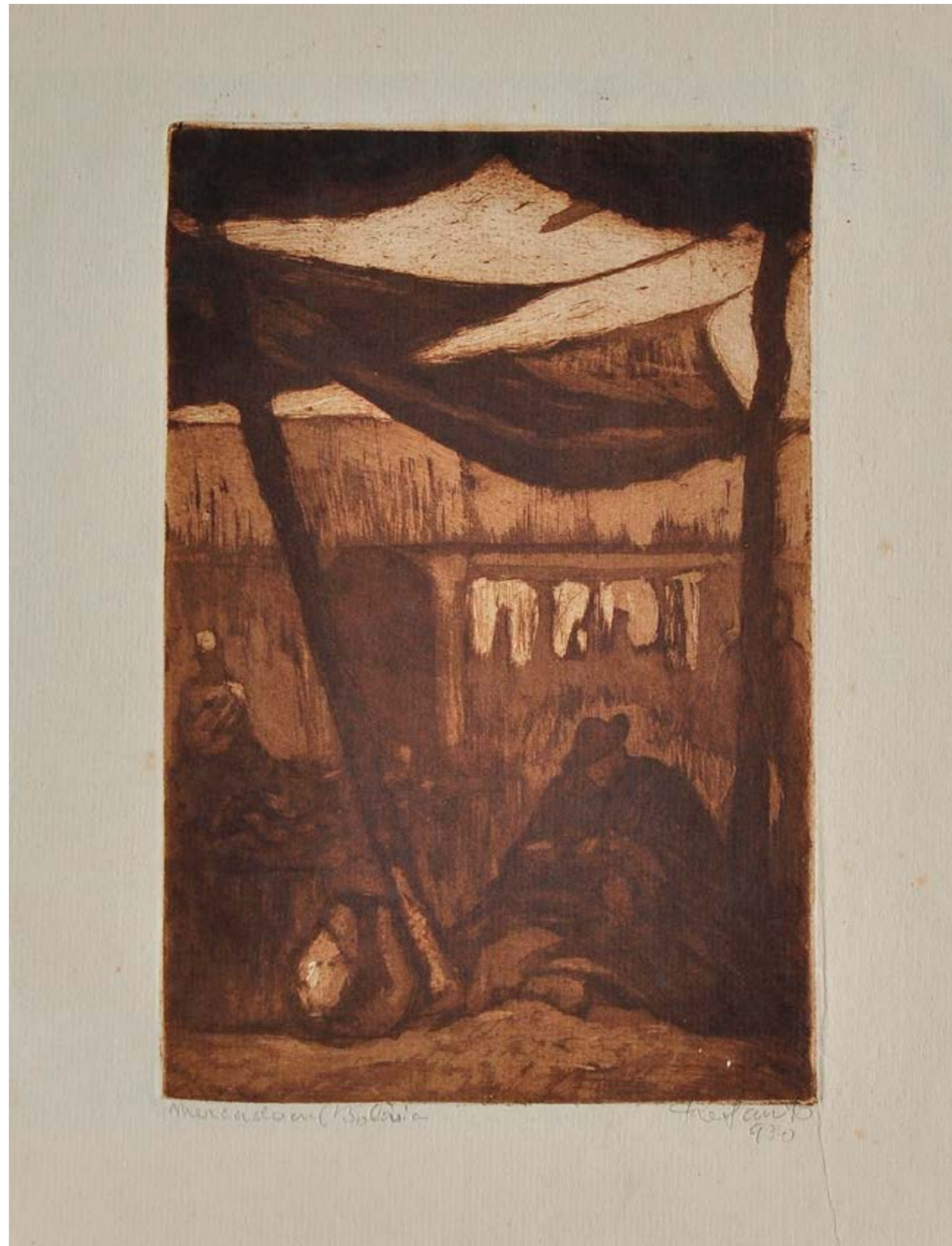
Santo La Plata 1930

Museo Provincial de Bellas Artes Emilio

Pettoruti, La Plata

Inscripciones:

F De Santo 930 (derecha abajo lápiz)



Mercado de Bolivia, 1930

Francisco A. De Santo

Aguatinta s/papel

15.2 x 22.9 cm

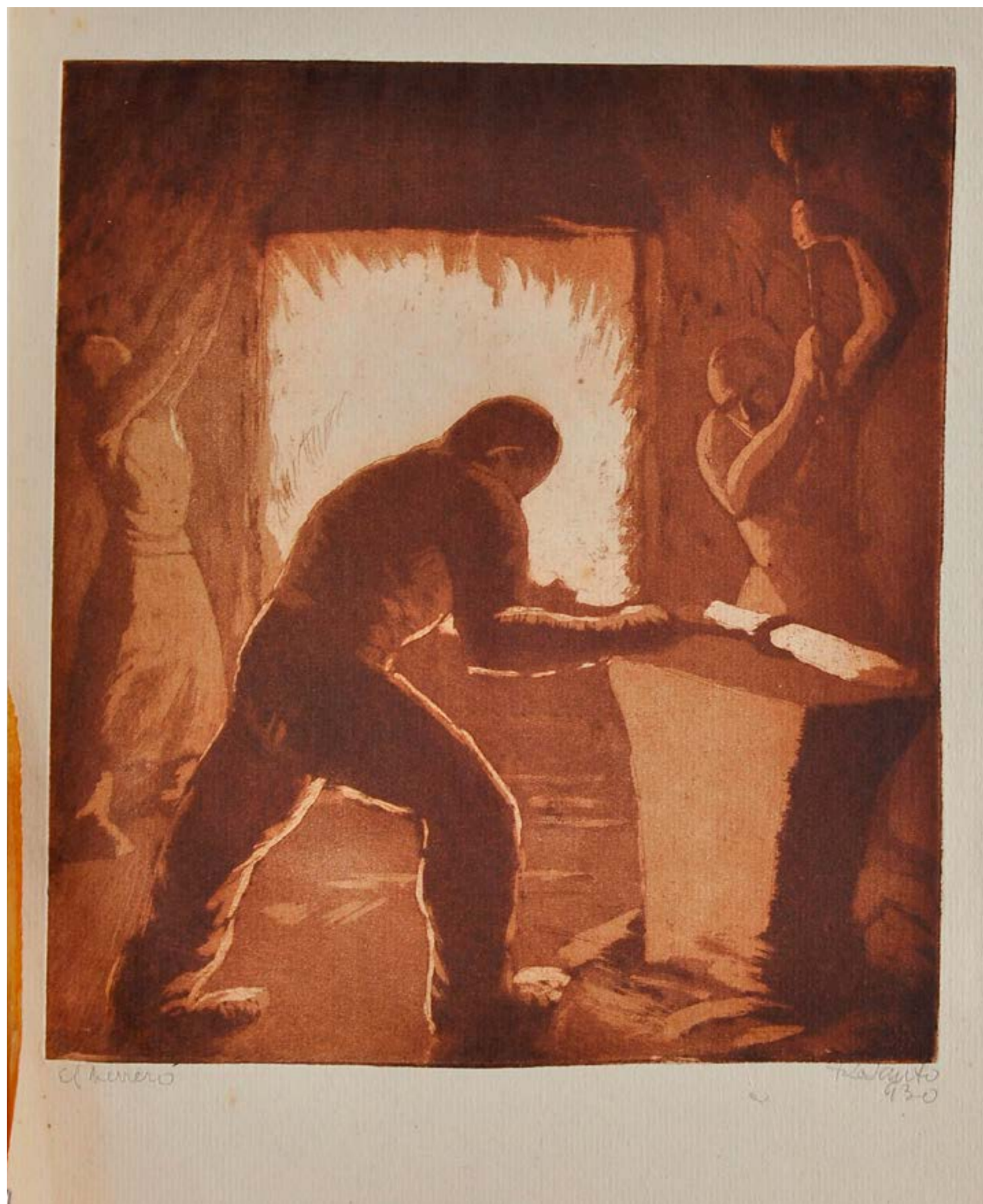
Aguafuertes y aguatinas de F. A. De Santo La Plata 1930

Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata

Inscripciones:

Mercado de Bolivia (izquierda abajo lápiz)

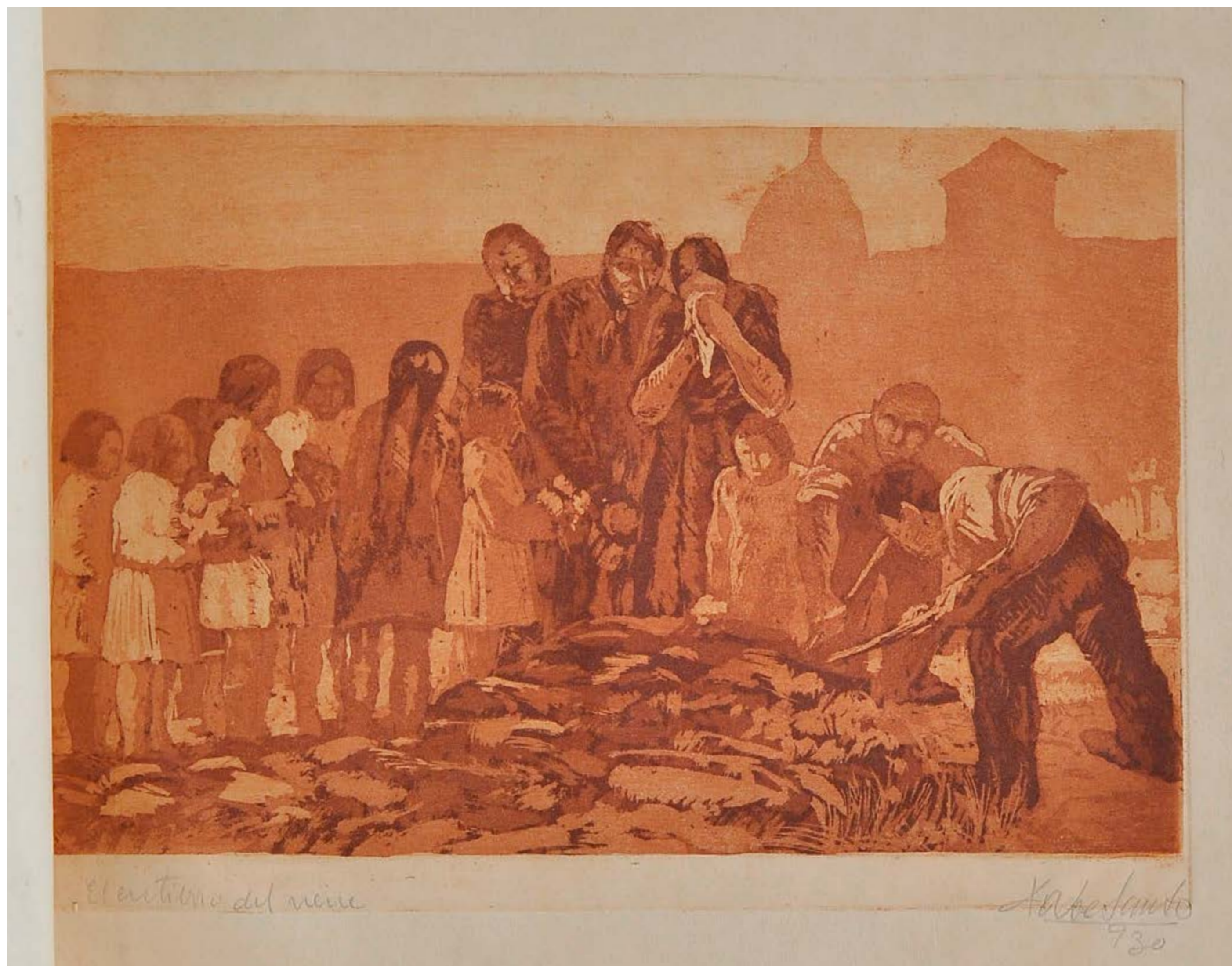
F De Santo 930 (derecha abajo lápiz)



El herrero, 1930
Francisco A. De Santo
Aquatinta s/papel
21.3 x 24.6 cm

Aguafuertes y aguatinas de F. A. De Santo La Plata 1930
Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata

Inscripciones:
El herrero (izquierda abajo lápiz)
F De Santo 930 (derecha abajo lápiz)



***El entierro del nene*, 1930**

Francisco A. De Santo

Aguatinta s/papel

24,5 x 15,8 cm

Aguafuertes y aguatinas de F. A. De Santo La Plata 1930

Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata

Inscripciones:

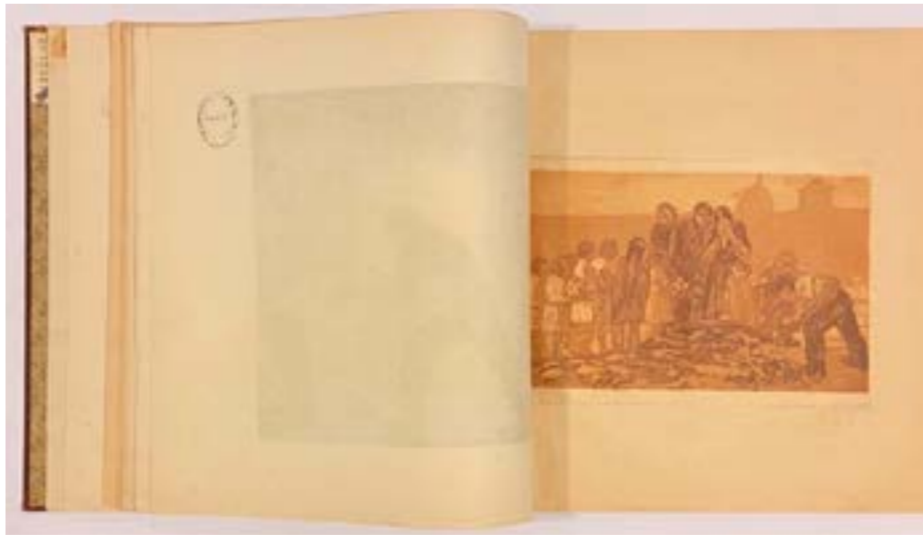
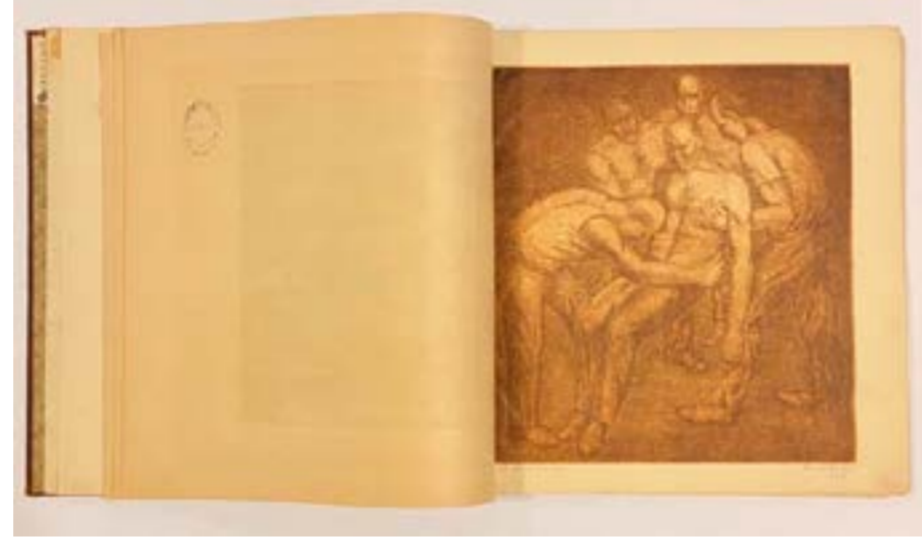
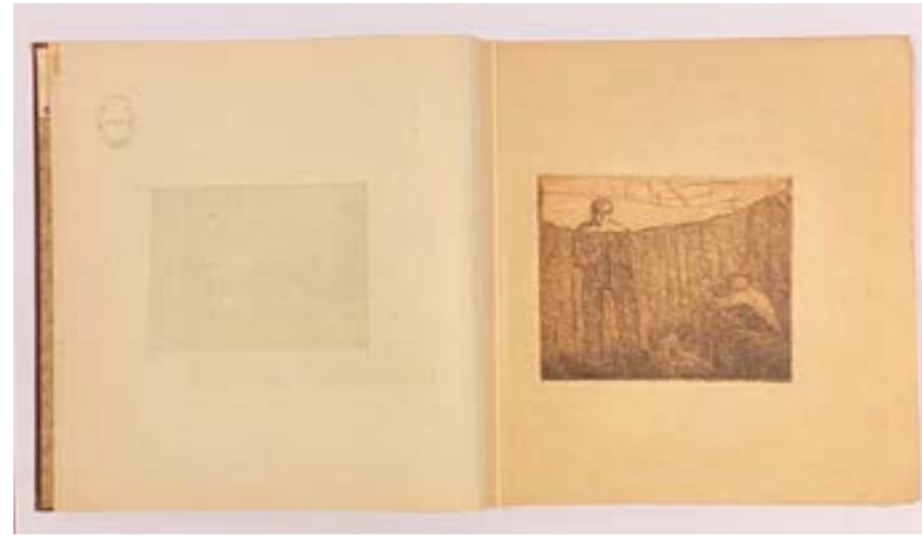
El entierro del nene (izquierda abajo lápiz)

F A De Santo 930 (derecha abajo lápiz, subrayado)

TAPA Y CONTRATAPA

Aguafuertes y aguatinas por F. A. De Santo La Plata 1930. Álbum único de grabados de formato cuadrado 35 cm x 35 cm. Cartela en tapa pegada y realizada a mano por Francisco Américo De Santo con la inscripción del título al centro hacia el borde superior. La cartela es una aguada de 14 x 19,5 cm de diámetro. Tapa dura de cartón entelado bordó, guardas florales en frente y dorso. Cuaderno cosido tipo álbum con lomo entelado marrón, con su identificación de archivo escrita a máquina de escribir: 762.2/23 D15 243. Contiene 12 pliegos de papel rugoso de gramaje alto y dos páginas de guarda de menor densidad. Impresas en su interior se encuentran nueve aguafuertes y tres aguatinas de diverso formato, todas obras de Francisco A. De Santo firmadas con lápiz a la derecha abajo con las siglas *F A De Santo* o *F De Santo* y tituladas de acuerdo cada caso a la izquierda abajo en cursiva. Contratapa entelada, lisa.





INSCRIPCIONES EN DESCARGAS Y PAGINADO

Además de las inscripciones correspondientes a cada obra, la pieza posee las marcas de la memoria institucional de la Biblioteca desde 1930 hasta 1979.

En la descarga arriba a la izquierda la cartela de 1931: *BIBLIOTECA DEL MUSEO PROVINCIAL DE B. ARTES. Título: Aguafuertes y aguatintas. Autor: Francisco A. De Santo. Materia: grabado. Obra N°: 165. Anaquel N°: 69. Año 1931.* Una franja de color negro atraviesa los datos.

En la primera página figuran los siguientes sellos. Por única vez, el sello de la Comisión Provincial de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires con el escudo Nacional al centro y la palabra MUSEO debajo. A la derecha, el sello de la SALA DE LECTURA, que indica que el libro se mantiene en exposición y sólo puede consultarse dentro de la institución y bajo la supervisión del personal de biblioteca. Debajo, la información del inventario que también se encuentra en el lomo y que indica el número de ejemplar, INV. 243. Sello de visado del 7 de julio de 1965.

Al dorso de todas las páginas aparece el sello interno de la DIRECCIÓN DE ARTES PLÁSTICAS con la palabra BIBLIOTECA al centro. En la última página se repite el control del 7 de julio de 1965 y el número de inventario en manuscrita (Inv. n° 243). En la descarga final está pegada una cartilla de papel madera con la misma franja negra que en la cartela inicial y las referencias: de SANTO Francisco. Aguafuertes y aguatintas. 62 225. En manuscrita: *Controlado TOTAL 12 lams. Sello con fecha del 23 AGO 1979.*

REFERENCIAS DE INVENTARIADO EN OTRAS FUENTES

De acuerdo con el Censo de Bienes de la Provincia de Buenos Aires, realizado por el Ministerio de Hacienda, Economía y Previsión (Contaduría), durante la gestión de Alfredo Marino (1951-1959), a cargo de Juan Bautista Devoto (Inventariador), el cuaderno pasó del N° de inventario 165, al 243. En el mismo documento se anota su carácter de DONACIÓN (Hoja n° 5) y el año de realización (1930). Con esa numeración

aparece en el inventario de 1965, realizado durante la gestión de Ángel Osvaldo Nessi (1964-1965), donde se repiten estos datos y se aclara que se trata de un único tomo y no posee edición (Dirección de Artes Plásticas, Biblioteca, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires 28/4/ 1965, Sección 762, Inventario 243, Folio N° 8).

ANEXO

Carta inédita de Emilio Pettoruti a Ángel Osvaldo Nessi 1965

La carta enviada a Ángel Osvaldo Nessi se corresponde con tan sólo un episodio de una larga vida epistolar que Pettoruti compartió con el por entonces nuevo director del Museo Provincial de Bellas Artes. Durante su estancia en París y hasta su muerte en 1971, Emilio envió un sinfín de cartas a sus amigos argentinos y procuró con muchas de ellas aclarar diversas cuestiones sobre su estancia en Latinoamérica, sus exposiciones y también explicar aspectos acerca de su extensa gestión como Director del Museo desde 1930 hasta 1947. La carta que se transcribe a continuación coincide cronológicamente con el inicio de la gestión de Nessi y con algunas declaraciones que éste realizó a la prensa sobre el futuro de la institución. El nuevo director había recuperado parte de la historia del Museo y anunciado diversos hallazgos que aún no habían sido expuestos y que se corresponden con algunos cuadros de la Colección Sosa y donaciones posteriores como la de Sara Wilkinson de Marsengo y otras. Su rol de perito y connoisseur especializado en la datación y atribución de obras de arte, lo había impulsado a declarar a la prensa que existían en la colección piezas extraordinarias que nadie antes había descubierto, junto con otros datos históricos. La carta de Pettoruti, que era su amigo, venía a aclarar -junto a otras misivas anteriores y posteriores- varios puntos fundamentales del inicio de su propia gestión en el Museo, que Nessi había omitido en sus declaraciones: la amistad con Pedro Blake y el Dr. Zavalía, Ministro de Gobierno, el respeto por Ernestina Rivademar, el disgusto con Vecchioli y, también, la temprana contratación de De Santo como tesorero de la institución.

La carta hasta ahora inédita, que ameritaría más de una aclaración, recupera anecdóticamente ese particular inicio, su confianza en De Santo y también, los pormenores del Museo en 1930, los temores del cierre y el efusivo carácter de Pettoruti que, celoso de que la historia recordase sus esfuerzos tal cual habían sucedido, estaba escribiendo por ese entonces su propia autobiografía.

Yo estoy vivo, querido Nessi, además creo que estamos en correspondencia, pues entonces, si Ud. deseaba publicar la "historia del Museo", nada mejor que pedirme la información, o por lo menos, enterarme antes de dar a publicidad el "Informe mentiroso" que Ud. solicitó al profesor Tobías Bonesatti ¡una cortesía nunca está de más!

El profesor Tobías Bonesatti, además de desconocer por completo como se desarrollaron las cosas, parece que le falla, y mucho, la memoria.

El entonces Ministro de Gobierno, Dr. Zavalía, me conocía muy bien, aunque no personalmente; él era amigo y frecuentaba a los Güiraldes, a los del Carril, a los Oliver, etc., ambientes en los que yo era y sigo siendo, muy estimado. El amigo Blake trabajaba en el estudio de abogado que el Dr. Zavalía tenía en Buenos Aires y, Blake, por su competencia, era su brazo derecho. El Dr. Zavalía lo sabía frecuentador y conocedor de nuestro ambiente artístico y literario. A poco de hacerse cargo del Ministerio de Gobierno le preguntó a Blake si me conocía, qué opinión sentía de mí y, si dado "mis ideas artísticas", podría ocupar la Dirección del Museo Provincial de Bellas Artes. (Quiero hacerle presente que Blake era íntimo amigo del pintor Vecchioli, como lo era Guillermo Korn) por eso le recomiendo lea "El Argentino" del 6 de Junio 1931, como también -ahora que Ud. ocupa ese cargo- "El Argentino" del 29 de Enero de 1932.

El Dr. Zavalía pidió a Blake me dijera lo visitara en su despacho de la Casa de Gobierno. Concurrí a su llamado y conversé detenidamente con el Dr. Zavalía, repitiéndole lo que le había adelantado a Blake: "que no aceptaría el ofrecimiento de reemplazar a la señorita Rivademar porque aún sin ligarme ninguna amistad, la conocía y, si bien ella gozaba de una buena renta, ésta unida al sueldo del Museo, la ayudaba a vivir más holgadamente, además yo regresaría pronto a Europa".

El Dr. Zavalía me contestó que, en cuanto a mi regreso a Europa no había ningún inconveniente, llegado el momento renunciaba, que lo pensara

bien y me pidió le respondiera dentro de una semana, en la esperanza de una respuesta favorable. Esa misma noche me fui a "El Argentino" a conversar con mi amigo Tomás T. García (Ud. lo tiene a la mano y puede preguntárselo), al día siguiente consulté a Don Pedro Cavello, entonces periodista de "La Nación" y amigo de García, persona muy estimada y me conocía desde que yo me fui muy joven. Al día siguiente conversé muy largamente con el amigo Blake quien me pidió me dejara de historias y aceptara porque contaría con el apoyo de todo el gobierno, además se me presentaba la oportunidad única, podría hacer muchas cosas con él y lo salvaría, de todos modos la Directora, como "todo" el personal, menos el portero, quedaban cesantes por inútiles, como lo había demostrado durante largos años; además si yo no aceptaba podrían cerrar definitivamente el Museo pues estaban en tren de economías. Fué esto que me dió un poco de miedo porque sé que cuando se cierran esa clase de instituciones, luego cuestan años de trabajo para que resurjan, además siempre se diría que fue por mi culpa.

Después de las conversaciones con García y Cavello, los dos muy favorables por la aceptación, sumado a lo conversado con Blake, acepté.

Fue entonces cuando el señor Vecchioli -declarado cesante- me tomó en odio, no obstante conocer por boca de Blake y Korn todo lo ocurrido, en cambio continuamos en amistad con la Sra. Ernestina Rivademar, es cuestión de clase!

En ese tiempo el profesor Tobías Bonesatti vivía en Bahía Blanca y vivía por cierto en condiciones nada buenas. Se las arreglaba dando lecciones de violín. Él mismo me contó toda su vida cuando lo conocí en Bahía Blanca, a donde fui invitado por la "Comisión de Homenajes", se fantaseaba el "Primer Centenario" de la hoy gran metrópolis del Sud.

Nombrado Director del Museo recordé que el profesor Tobías Bonesatti era platense y me pareció bien poderlo ayudar sacándolo de aquel "entierro" en que vivía. Nadie que no haya visto lo que era Bahía Blanca podrá imaginarse lo que era en 1930. Fué entonces cuando le escribí al profesor ofreciéndole el puesto de secretario-bibliotecario, puestos inexistentes inventados por mí (en el presupuestos figuraba únicamente: Director, un empleado y un ordenanza, además de 150 \$ para todo gasto, como puede comprobarlo quien lo quiera en el presupuesto del año 1930).

El amigo Blake no fué encargado, yo no hubiese aceptado y cualquiera que me conozca un poquito lo comprenderá, además estoy SEGURISIMO que a Blake no le pasó semejante estupidez por la cabeza como lo quiere el señor profesor. la formación de un cuerpo directivo-administrativo para el Museo de la Provincia, integrado por el pintor Emilio Pettoruti, como Director; el profesor Tobías Bonesatti como secretario-bibliotecario; el pintor Francisco De Santo y otras personas ¿cuáles son esas personas como para no recordad a ninguna? El pintor De Santo (vive en La Plata y puede preguntárselo) entró como empleado del Museo después que me repusieron en mi cargo -1931-, cuando a pedido mío se creó la Comisión Provincial de Bellas Artes. Se lo pedí al señor Cavello, entonces Secretario de la Gobernación, para sacarme de encima el tener que manejar tanto dinero (150\$ para todo gasto inclusive los libros).

Sin quererlo, Ud. Nessi, ha hecho muy mal publicando esa "Historia mentirosa" del Museo, cuando yo le hubiese suministrado datos auténticos y recomendados verificarlos consultando los decretos de esos años, los ÚNICOS VÁLIDOS, porque, aun teniendo muy buena memoria, podría olvidar detalles que suelen ser muy importantes.

ANEXO

FRAGMENTO CRÍTICO QUE COMPARA LA OBRA DE DE SANTO Y PETTORUTI (EL ARGENTINO, S/F)

Emilio Pettoruti -que es otro apasionado de la luz- ha realizado últimamente una serie de soles. De Santo, en cambio, es la pura claridad solar. Y se instala en altitudes que le permiten estar más cerca del Sol, sentir más intensamente en la pupila el violento esplendor. En su emoción poética frente a la luz que es pura verdad. Siente a la vida en absoluta veracidad que es el libre desarrollo de la luz. Es posible que así lo sintieran además Gauguin y Van Gogh, Guillermo Martínez Soliman, entre nosotros, también participa del júbilo solar sobre la campiña bonaerense.

De Santo empero se complace frente a la figura humana, que él universaliza puesto que no define los rasgos de una raza. Un paisaje del Paraguay -"Paraguayas"- reúne a varias mozuelas y la tela es de una exquisita sensibilidad. Hay en él una dulzura espiritual que trasciende de la juventud de las muchachas que contiene. Distinto es el tratamiento colorístico cuando las figuras son de edad proveyta. De Santo maneja con seguridad los símbolos. Otro pasaje del lago Titicaca es una serenidad subyugante. El autor lo denomina "Atardecer". La seductora paz vespertina tiene en ese cuadro una delicada versión de poesía pictórica.

Documento fotográfico sobre la obra perdida *Grabado en madera* de Francisco A. De Santo. La obra originalmente inventariada con el n° 133 fue la última pieza adquirida antes de la llegada a la dirección del Museo de Emilio Pettoruti. Para 1931 su catalogación había cambiado debido a la devolución de obras que Pettoruti realizó al Museo Nacional de Bellas Artes (que la institución había donado en 1922) con el N° 94. Gracias a un documento guardado en el Museo del Laboratorio de Restauración, hemos podido recuperar parte de su fisonomía. La obra se encontró en algún momento en restauración:



Grabado en madera, 1926 (copia n° 8), xilografía, 12, 5 x 21, 6 cm (obra), 31, 5 x 21, 4 (soporte papel).

Presentación

Dirección del Museo Provincial de
Bellas Artes Emilio Pettoruti
Autoridades del Bachillerato de Bellas
Artes Francisco De Santo, UNLP

Introducciones

Guillermo Korn
Edgar De Santo
Elisabeth Sánchez Pórfido

Texto general

Federico Ruvituso

Correctores

Soledad Oyuela
Daniel Sánchez

Fotografía documental

Paula Ilarregui

Diseño

Sebastián Coppola

Agradecimientos

Elisabeth Sánchez Pórfido, Sandrina
Nessi, Guillermo Korn, Edgar De
Santo, Soledad Oyuela, Daniel
Sánchez, Ezequiel Colombo, Ezequiel
Grimson, Bachillerato de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES EMILIO PETTORUTI

DIRECTOR
Federico Luis Ruvituso

COORDINACIÓN GRAL. DE LA DIRECCIÓN
Angie Rodríguez

ADMINISTRACIÓN

Claudio Muñoz
Graciela Arcieri
Nahuel Galleta
Johana Muñoz
Desirée Thill
Celina Yusso

COMPRAS
Martín Senra

CONSERVACIÓN Y CATALOGACIÓN
Gladys Colombini

RESTAURO
Paula Raverta
Ayelén Nievas

RELACIONES INSTITUCIONALES
Soledad Oyuela
Nora Kistenmacher

PRÉSTAMOS INSTITUCIONALES
Laura Rey

PRENSA Y COMUNICACIÓN
Agustín Remiro
Carola Gallo

DISEÑO
Sebastián Coppola
Sebastián Benítez

SALONES Y CONCURSOS
Paula Ilarregui
Maite Peláez

CURADURÍA GENERAL E INVESTIGACIÓN
Daniel Sánchez
Jorge Battista
Patricia Sánchez Pórfido
Diana Tinant

CURADURÍA - MICROESPACIO
Inés Elicabe
Mariana Moreno

CURADURÍA - OBSERVATORIO
AUDIOVISUAL
Fernanda Cataldo
Lucrecia Giménez

MUESTRAS ITINERANTES
Lisi González
Lucía Guala

ICURADURÍA - ARTES ESCÉNICAS
Renée Zgainer
Fernanda Arroquy

DISEÑO DE SALA
Gustavo Jevi Pérez

MONTAJE
Daniel Protto
Ezequiel Bonugli
Lucio Guzzo
Federico Mizrahi

BIBLIOTECA
Mónica Pellegrini
Mariana Peters

EDUCADORAS
Laura Incurato
María Emilia Hendreich

INCLUSIÓN
Analía Santángelo

EXTENSIÓN
Camila Tárrago

AUXILIARES DE SALA
Daniel Amerio
Gabriela Camiletti
Marta Freitas
María José Martínez
Carlos Ontivero
Clara Rodríguez
Nancy Rossi
Fernando Santucho

Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti

Calle 51 n° 525 La Plata. Provincia de Buenos Aires
Tel: (0221) 421-8619 / 421-2206
mpbaemiliopettoruti@gmail.com
<https://www.gba.gob.ar/museopettoruti>

**GOBIERNO DE LA PROVINCIA
DE BUENOS AIRES**

Axel Kicillof
Gobernador

Verónica Magario
Vicegobernadora

Augusto Costa
Ministro de Producción, Ciencia
e Innovación Tecnológica

Victoria Onetto
Subsecretaria de Políticas Culturales

Nelson Valente
Director Provincial de Artes

Federico Luis Ruvituso
Director del Museo Provincial de Bellas Artes
Emilio Pettoruti

Cultura
PROVINCIA DE BUENOS AIRES



GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE
BUENOS AIRES