

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE ARTES
Departamento de Estudios Históricos Sociales

TEMA: Estudio de artículos de revistas culturales del siglo xx

Los artículos de Jorge Romero Brest en la revista Crisis (1973-1976)

Prof. Victoria Ramello
Legajo 68832/0

Tesis para optar por el grado de Licenciada en Historia de Las Artes con
Orientación en Artes Visuales

Directora: Mg. Jimena Ferreiro
Co-Director: Lic. Rubén Ángel Hitz

Fecha
05/10/2021

Índice

Introducción	2
I. Problema a investigar.....	2
II. Estado de la cuestión	3
III. Objetivos.....	3
IV. Preguntas de investigación.....	3
V. Hipótesis.....	3
VI. Metodología.....	3
Desarrollo	
Capítulo 1. Crisis, una revista con identidad latinoamericana.....	4
1.1 Un antiperonista en Crisis.....	4
1.2 Conflictos armados en Latinoamérica.....	5
Capítulo 2. Los artículos en <i>Crisis</i>	8
2.1 Comunicar para educar (revista nº1).....	8
2.2 La conciencia artística (revista nº 26).....	10
2.3 “En el arte hay que ser puro” (revista nº27).....	12
2.4 La verdad Inactual (revista nº28).....	14
2.5 Publicidad, tecnología, y arte actual (revista nº 29,30 y 31).....	16
2.6 Nociones Heideggerianas (revista nº33).....	21
2.7 Lo político en la Bienal (revista nº34).....	23
2.8 La pintura en los años 70 (revista nº35).....	25
2.9 Lo universal, la identidad y el consenso en el arte (revista nº 36,37 y 38).....	29
2.10 Un final inexpresivo (revista nº39).....	34
Conclusión	35
Fuentes	39
Referencias Bibliográfica	40

Resumen

El presente trabajo analiza los artículos de Jorge Romero Brest publicados en la revista *Crisis* (1973-1976). Los principales temas que Romero Brest (JRB) problematiza en *Crisis* son: lo absoluto y lo universal en el arte, la falta de vigencia del cuadro de caballete, el arte actual y el impacto de las nuevas tecnologías. A excepción de su apoyo explícito hacia la publicidad y el diseño como la forma de arte del presente y el futuro, y su rechazo hacia los artistas jóvenes de su tiempo, no presenta nuevos debates en *Crisis*.

Introducción

Jorge Romero Brest es una figura icónica del arte argentino. Fue protagonista en los años 40 y 50 a través de la legendaria revista *Ver y Estimar* (1948-1955 VyE), en los años 50 y 60 a través de su gestión como director del Museo Nacional de Bellas Artes (1955-1963 MNBA), cargo que dejó para asumir de tiempo completo el rol de director del Centro de Artes Visuales (1960-1969 CAV) del Instituto Di Tella (ITDT) durante los años 60. Sin embargo, pareciera que su figura tiende a desdibujarse en la década siguiente. Es por eso que surge la pregunta, ¿Qué rumbo tomó su carrera durante los años 70?

La mayoría de los proyectos artísticos de los que JRB formó parte fueron aclamados por la escena cultural del momento, lo que les dio visibilidad, y a su vez permitió que fueran considerados objeto de estudio de la Historia del Arte. Sin embargo, poco se sabe de su participación en la revista *Crisis* (1973-1976), que junto con el proyecto “Fuera de Caja. Arte para consumir” ocuparon su atención en los turbulentos años 70.

Considerando que las ideas de Romero Brest se pueden definir por década en base a los distintos proyectos que desarrolló, desde los años 30 hasta 1989, año de su fallecimiento, su participación en la revista que será objeto de este análisis presenta una posibilidad poco investigada para seguir abordando los cambios e invariables de su pensamiento.

I. Problema a investigar

Jorge Romero Brest fue una figura clave en el devenir de la historia del arte argentino en los años 40, 50 y 60, que fueron estudiados en profundidad; sin embargo, no abunda el estudio de sus proyectos durante los años 70. Es por eso que surge la necesidad de analizar los trece artículos que JRB publicó en la revista *Crisis*, entre 1973 y 1976.

II. Estado de la cuestión

El análisis de la participación de JRB en Crisis no tiene antecedentes. Sin embargo, la labor teórica y práctica del autor durante sus años más prolíficos (años 40, 50 y 60), es lo que da sustento a sus ideas plasmadas en Crisis. Esta fue extensamente investigada, sobre todo por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (compiladoras) en Arte de posguerra, Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar (2005) y por Andrea Giunta en Vanguardia, Internacionalismo y política (2001).

III. Objetivos

- Poner de manifiesto las ideas imperantes de JRB en los años 70.
- Señalar los nuevos postulados de JRB y la recurrencia de los temas formulados previamente.
- Identificar cuál es la relación de JRB con el arte y los artistas de su propio tiempo.
- Detectar qué lugar ocupa JRB en una revista asociada al peronismo revolucionario.

IV. Preguntas de investigación

¿Cuáles son las ideas centrales de JRB en los años 70? ¿Cuál es su relación con la juventud artística de su tiempo? ¿Qué hacía un liberal antiperonista en una revista de clara tendencia hacia el peronismo revolucionario? ¿Es posible hacer una lectura de la coyuntura nacional a través de sus escritos?

V. Hipótesis

Durante la participación de Jorge Romero Brest en la revista Crisis (1973, 1975-1976), el autor asume una postura conservadora y de rechazo hacia la escena artística actual, a través de una serie de postulados propios que datan de la década del 40, 50 y 60.

VI. Metodología

El análisis de los artículos de JRB implicó que se tenga en cuenta la revista Crisis en su totalidad, cobrando gran importancia los “grupos nucleados” a partir de ella (Delgado, Mailhe & Rogers, 2014, p.8), tanto el público consumidor como quienes la produjeron. Para poder llevar a cabo este proceso, el primer paso fue consultar el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA), luego hacer un relevamiento de todos los números de *Crisis* en formato online y concluir con la posición ideológica tanto de los directivos como del grupo de redactores, particularmente de JRB (Dolinko & García, 2018). Luego se problematizó el lugar físico que ocupó el autor, a través de los aspectos materiales de la sección de JRB (Delgado,

2014, P.22). También se tuvo en cuenta la periodicidad de las publicaciones y la cantidad de páginas otorgadas en relación a otros autores y secciones.

Luego comenzó el análisis del contenido de los artículos, lo que implicó el estudio de gran parte de las publicaciones teóricas de JRB (libros, entrevistas, artículos de revista, entre otros), y así mismo investigaciones de otros autores sobre JRB y sus proyectos artísticos, lo que se convirtió en el aspecto central del presente trabajo de investigación.

El último paso metodológico consistió en hacer un análisis del contexto histórico (Dolinko & García, 2018), tanto de cuestiones políticas como del campo artístico, lo que llevó a pensar en las condiciones sociales de producción.

Capítulo 1. Crisis, una revista con identidad latinoamericana

Crisis fue una revista cultural de fuerte anclaje político dirigida por Federico Vogelius, cuyo staff estaba integrado por un gran número de colaboradores unidos por ideas políticas relativas al peronismo revolucionario. Contó con cuarenta números que se publicaron entre 1973 y 1976. La postura revisionista de la revista indagaba tanto por la historia como por la cultura de nuestro país, del pasado y del presente. Luchaba por difundir miradas y puntos de vista que fortalezcan la identidad cultural argentina y latinoamericana, cuestionando lo hegemónico, de esta manera trabajando conceptos como “libertad” e “independencia”. Si bien quienes escribían en la revista tenían un perfil intelectual y universitario, la misma no pertenecía al ámbito académico, más bien circulaba por los kioscos de revistas, apuntando a un público amplio y popular. *Crisis* había adoptado la responsabilidad de ser aquella que llevaría luz a los entramados políticos, económicos y sociales que construían su propio tiempo, siendo ésta una tarea que no sólo requería de compromiso ideológico, sino también valentía en un contexto de extrema violencia.

1.1 Un antiperonista en Crisis

La presencia de JRB en la revista *Crisis* levantaba sospechas. ¿Qué hacía un liberal antiperonista en una revista de clara tendencia hacia la izquierda? Respecto al arte, JRB había sido un transgresor que apostó a lo “nuevo” desde sus orígenes en los años 40, pero en cuanto a sus ideas políticas, su tendencia era hacia la derecha conservadora. Cuestiones como la trayectoria y la renombrada reputación de JRB eran una justificación suficiente para entender su presencia en cualquier revista cultural. No obstante, en *Crisis* JRB estaba aislado. Los márgenes simbólicos entre los que se encerraba su texto, no le permitían dialogar con los demás, quedando por fuera de ese manto de compromiso social que hermanaba las distintas secciones de la revista. Queda preguntarse: ¿por qué aceptó escribir en ella?, ¿es posible hacer una lectura de la coyuntura nacional a través de sus escritos?

Su presencia en la revista no fue continua, si bien publicó un largo artículo en el primer número de 1973, no volvió a escribir hasta el nº26 en 1975. Luego de ese intervalo de razón desconocida, el autor no dejó de escribir hasta el nº39, siendo nuevamente un misterio su ausencia en el nº40 de agosto de 1976, último de la revista. En los trece artículos que efectivamente publicó, respeta hasta el final la idea de que el arte debía mantenerse lo más puro posible, alejado de cuestiones ideológicas. No hizo mención alguna sobre el final intempestivo de la revista, tampoco sobre la llegada de la Junta Militar al poder, en el golpe de Estado cívico-militar del 24 de marzo de 1976.

1.2 Conflictos armados en Latinoamérica

Corría el mes de mayo de 1973 cuando la revista *Crisis* lanzó su primer número. El 11 de marzo se habían celebrado las elecciones nacionales convocadas por el presidente de facto Alejandro Lanusse, máximo dirigente de la autodenominada Revolución Argentina (1966-1973). Fueron unas elecciones convulsionadas, marcadas nuevamente por el impedimento a Juan Domingo Perón de presentarse como candidato. En su lugar fue designado Héctor José Cámpora, quien finalmente asumió como presidente el 25 de mayo de 1973. No obstante, no duraría más de dos meses en el poder.

La situación en el país era compleja política, económica y socialmente. La “Revolución Argentina” había asegurado no tener plazos, por lo que el llamamiento a elecciones en 1973 no fue sino el resultado de una situación que se tornó insostenible. Debido a la proscripción del peronismo y la prohibición de la participación política, grupos guerrilleros comenzaron a organizarse desde mediados de los años 60, en el contexto de la Revolución cubana (1959), en pos de la construcción de la “patria socialista” algunos y de la “patria peronista” otros. Con más o menos afinidad, trabajaron por la vuelta de Perón al país. Finalmente, la proscripción del peronismo cesó, y las elecciones del 73 fueron un hecho. Pasaron a la historia como las primeras, luego de 18 años, donde la voluntad popular pudo expresarse casi con total libertad, ya que Perón todavía no podía ser candidato. El 25 de mayo Cámpora fue proclamado presidente con la simbólica presencia de los presidentes socialistas de Chile y Cuba, Salvador Allende y Osvaldo Dórticos.

Estos aires se respiraban en *Crisis*, donde se podía percibir el espíritu libertario de la revista en los diferentes artículos que llenaban la primera edición, un poema inédito de Lenin; un fragmento de José Hernández donde denunciaba la monopolización de Buenos Aires; una nota de denuncia sobre el poder excesivo de los medios masivos de comunicación en Latinoamérica y entre otras cosas más, un reportaje cinematográfico del grupo Cine Liberación a Juan Domingo Perón. Lo interesante es que el reportaje fílmico había sido realizado casi tres años antes, por lo que al momento de la publicación en *Crisis* se trataba de “los días siguientes que Perón anunciaba” a la toma de poder. Más tarde ese mismo año,

la escena que se vió el 25 de mayo cambiaría drásticamente. Con el derrocamiento y asesinato de Salvador Allende en septiembre comenzó un largo período dictatorial en Chile, que acompañarían el resto de los países de la región como Uruguay, que ya había comenzado su gobierno dictatorial en julio de ese mismo año. Mientras tanto en la Argentina, Cámpora fue forzado a renunciar, y Juan Domingo Perón ganó holgadamente las elecciones de septiembre del 73. Sin embargo, en julio de 1974 Perón falleció dejando en su lugar a María Estela Martínez de Perón, vicepresidente electa.

Respecto a JRB, el autor se ausentó luego de la primera edición y reapareció en el n°26 de la revista en junio de 1975, donde retomó sus publicaciones con el “Rodrigazo” a punto de estallar, lo que generó la primera huelga general a un gobierno peronista, y la posterior renuncia del ministro de economía y del hombre más fuerte del gobierno, José López Rega. Mientras tanto, la revista daba cuenta de la difícil situación del país y de la región con artículos sobre la censura (N° 26) tanto en Brasil en el plano de las letras, como en la industria cinematográfica de la Argentina. Con el pasar de los meses, las manifestaciones irán agudizándose, y se convertirán en denuncias concretas.

El n°28 de agosto comenzó con la cruda nota “La crisis en carne y hueso”, siendo la primera oración del texto “Junio conmovió al país”, en relación directa con el “Rodrigazo”. La misma relataba la delicada situación de la Argentina a través del testimonio de la gente: devaluación, inflación y desocupación. Se recopilaron comentarios de los trabajadores más humildes, como también de la clase media; “Crisis se define en muchas de sus páginas, como un órgano cultural ‘intermediario’ de las voces de la gente...” (Crisis, 1975a, p.3). Más adelante, otro artículo se titulaba “Peligro de guerra en el cono sur”, mencionaba la peligrosa carrera armamentística que estaban tomando Perú, Bolivia y Chile, y que creían que quien fomentaba dicha crisis belicista era la CIA de Estados Unidos. En el mismo número la nota “El mundo después de Vietnam” fue publicada, *Crisis* daba cuenta del tenso momento que estaban atravesando a nivel mundial.

Haciendo una evaluación general, la dirección editorial señalaba a Estados Unidos como factor desestabilizador en la división del mundo a partir de la Guerra fría, siendo la Guerra de Vietnam, finalizada ese mismo año luego de 20 años de combate, como los conflictos armados en latinoamérica, sus consecuencias. La guerra contra la infiltración marxista y comunista se libraba en todo el mundo y eran ellos, EE.UU, los supuestos encargados de velar por la libertad y la democracia. Para ese entonces en la Argentina ya estaba funcionando la Alianza Anticomunista Argentina, un grupo parapolicial a cargo de López Rega, encargado de eliminar toda amenaza marxista en el país, y estaba en vigencia el Operativo Independencia, a razón de eliminar “elementos suversivos” .Durante el mes de agosto, el combate se dió sobre todo en Tucumán donde el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) intentó instalar un foco revolucionario.

Este era el contexto nacional, cuando la presidenta solicitó una licencia desde el 13 de septiembre al 17 de octubre, quedando a cargo Italo Luder, presidente provisional del Senado y sucesor constitucional de Martínez de Perón. Mientras tanto en *Crisis*, en el n° 30 de octubre la revista comenzaba de manera excepcional: en la página dos se leía “Ante las amenazas contra Crisis”, donde “los abajo firmantes” repudiaban las amenazas de violencia contra *Crisis*, y se le solicitaba al gobierno garantías de defensa tanto de la libertad de prensa como de trabajo. Luego, aparecía una extensa lista de 4 columnas con aproximadamente 250 personas firmantes. JRB, a pesar de haber publicado mensualmente durante la última etapa de *Crisis*, no figuraba en el listado.

Otro aspecto que *Crisis* señalaba número tras número era el desbarajuste económico que vivía la Argentina, que no sólo se reflejaba en notas (n°33) como “¿Otro 1929?”, y “Y así se van gastando la esperanza y los zapatos” sobre desocupación, sino y sobre todo en el precio de la revista que aumentaba mes a mes, haciéndose evidente en el n° 33 donde la revista pasó de valer 75\$ a 100\$.

En diciembre de 1975, con el Plan Cóndor en vigencia desde noviembre, se llevó a cabo un golpe de Estado fallido encabezado por la Fuerza Aérea. Ante la situación de extrema vulnerabilidad, la presidenta anunció el 17 de diciembre el adelanto de las elecciones presidenciales a octubre del año próximo, sin embargo, no se llegaría a tal término.

El n°34 de febrero de 1976 comenzó de una manera impactante. Debajo del sumario, apareció una nota titulada “¿Dónde está Luis Sabini?”, la misma denunciaba la desaparición de un compañero de trabajo. En el escrito se mencionaba que el mismo día que desapareció Luis, “uniformados” fueron a su casa y detuvieron a familiares y amigos. La carta publicada se dirigía textualmente a “la Señora Presidente de la Nación, a los Señores Comandantes de las Fuerzas Armadas Argentinas, a los Señores Legisladores Nacionales, a la Corte Suprema de Justicia, a nuestro gremio de prensa y a la opinión pública en general, pidiendo que se garantice la vida...” (Crisis, 1976a, p.1). El mes siguiente, el n° 35 iniciaba de una forma similar, donde se denunciaba el arresto de un corresponsal de *Crisis*, en Montevideo. Si bien el mismo fue liberado, nunca se supo por qué fue detenido, “El delito de Ulive consiste en existir. Y con el agravante de pensar, crimen que en el Uruguay de hoy se paga con la cárcel, la máquina, el exilio o la fosa” (Crisis, 1976a, p.2). La situación se agravaría cada vez más en la Argentina, una vez llevado a cabo el Golpe Militar en marzo de 1976. Para ese entonces, Martínez de Perón fue trasladada a la Provincia de Neuquén en calidad de detenida.

Mientras tanto, con notas como “Breve radiografía de la economía argentina. La estructura dependiente, raíz de todos los males” se cuestionaba el rumbo económico del país, otra vez más plasmado en el precio de la revista que en mayo llegó a costar 200\$, mientras que en marzo estaba en 120\$.

En julio de 1976 salió el n° 39 de *Crisis*, anteúltimo de la revista. En ella salieron dos notas muy importantes. La primera “Ecos del encuentro del presidente de la nación con los escritores”, comentaba el almuerzo de Videla con Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, padre Leonardo Castellani y Horacio Ratti, donde se mencionaba que los escritores le llevaron al presidente la propuesta de “supervisar” los medios masivos de comunicación a partir de una intervención de los escritores, este sería un recurso tanto para “defender nuestro patrimonio idiomático”, como para “no tener que recurrir a la censura” (Ecos del encuentro del presidente de la nación con escritores, 1976b). Además, Ratti comentó que le dió a Videla una lista con aproximadamente 16 nombres, los cuales “estaban pasando por una circunstancia muy lamentable” (Ecos, 1976b), habían sido desaparecidos, estaban encarcelados o habían sido cesanteados de sus trabajos. El nombre que más resonó fue el de Haroldo Conti, desaparecido dos semanas antes de la reunión, uno de los escritores que había participado con periodicidad en la revista, “no se sabe nada de nada, si está vivo o si está muerto” (Ecos, 1976b). De esta manera y con un tono de denuncia contundente, *Crisis* llegaba a su final, poniendo al descubierto que incluso su propio equipo de trabajo estaba en riesgo. En el n° 39 también aparecía la nota “‘Conteste, Mr. Colby’, una entrevista de Oriana Fallaci al jefe de la CIA”, donde el director de la CIA hizo declaraciones que resuenan aún hoy: “¿No es mejor defendernos financiando a alguien en lugar de hacer la guerra?”, y “El asesinato era un arma política, no fue inventado en América ayer a la mañana” (“Conteste Mr., Colby”, 1976c), el mismo incluso afirmó que la CIA intentó asesinar a Fidel Castro. Los enunciados de por sí contundentes, cobraban mayor peso al considerar la fuerte relación que la Argentina mantenía con los Estados Unidos desde la llamada Revolución libertadora de 1955, más estrecha aún en 1976, con el Plan Cóndor vigente. *Crisis* expuso las verdades más crudas de la época hasta el final, que llegó muy pronto en agosto de 1976.

Capítulo 2. Los artículos en *Crisis*

2.1 Comunicar para educar (revista n°1)

JRB publicó su primer artículo con el nombre “La crisis del museo. Tarea de un museo de arte visual moderno”. En este escrito, el autor asumió una postura más bien pedagógica, donde fue desarrollando progresivamente sus ideas a un público inexperto: se propuso establecer las principales diferencias conceptuales en torno al concepto arte, lo moderno, lo contemporáneo y los museos; marcando específicamente la crisis de éstos últimos y problematizando sobre qué camino debían tomar respecto al arte actual, señalando que el formato más adecuado para su propio tiempo era el de “Centro del Arte”, una cita solapada al Centro de Artes Visuales del ITDT de la década anterior.

No sorprende encontrar a JRB como pedagogo. El mismo comenzó su carrera profesional como docente, y así también su camino dentro del mundo de las artes. Este ímpetu educador que plasma en las páginas de *Crisis* nos remite a la labor desarrollada en la revista *Ver y Estimar* (1948-1955). En el libro *Arte de posguerra, Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Ana Hib habla de su vocación docente, pero sobre todo de su vocación por comunicar para educar (Hib en Giunta & Malosetti Costa, 2005, p.154). Como en gran parte de su obra teórica, JRB escribió para un público con experiencia, pero no profesional.

La situación que plantea en una revista y en otra, a veces es similar aun así considerando que transcurrieron 20 años entre una y otra. En la primera, JRB se presenta como un nexo ineludible entre las artes y el público, asumiendo la tarea de enseñar a “ver y estimar” el arte verdadero, sobre todo el arte moderno y universal. JRB entendía que su tarea era luchar por el desarrollo, casi desde cero (Giunta & Malosetti Costa, 2005), del nuevo arte argentino. En cuanto a su participación en *Crisis*, podemos establecer conexiones con VyE a partir de los conceptos que el autor definía y posicionaba como centrales para establecer valores y juicios críticos sobre las obras de arte. En *Crisis* ya no se hablaba de arte moderno, pero sí de nociones modernas como la universalidad de la obra de arte, lo absoluto del arte, lo verdadero y el espíritu. En el artículo “La crisis del museo” el lector observará que tan sólo hay críticas para la actualidad del arte Argentino, salvo excepciones, como en VyE. JRB escribe como quien se sabe dueño de la verdad, también como en VyE, donde emprendía la crítica como una misión profética (Usubiaga en Giunta & Malosetti Costa, 2005, p.107).

Como se mencionó anteriormente, JRB observó la necesidad de crear centros de arte donde se le diera lugar a debates políticos, lo que resultaba curioso, ya que la crítica apolítica en defensa de la autonomía del arte era uno de los principios básicos de JRB. No obstante es preciso señalar durante el inicio de su carrera en los años 30 un tímido posicionamiento político hacia la izquierda, afiliándose finalmente en 1945 al Partido Socialista, y a su vez un definido antiperonismo y antifascismo, declarado en la fundación de VyE (1948), un espacio de resistencia, opuesto a un gobierno que politizaba las artes e invadía con propaganda las instituciones canónicas de la cultura (Giunta, 2001, p.50). JRB pretendía que VyE funcionara como una especie de “laboratorio” ascético (Giunta & Malosetti Costa, 2005), ya que el arte auténtico, “no se pliega a ningún tipo de servidumbre, ni a la de la política, ni a la de la realidad. Nada ajeno al lenguaje, a la especificidad de los medios de expresión artística, podían servir para justificar el sentido o la función del arte” (Giunta, 2001, p. 61).

Un aspecto a tener en cuenta es que al momento de la publicación del presente artículo, estaba en funcionamiento el Centro de Arte y Comunicación en Buenos Aires (CAyC). Se trataba de un Centro, lo que respondía directamente a la “sugerencia” de JRB. Este espacio le otorgaba total protagonismo a la comunicación y a las tendencias de moda como la lingüística, la semiótica y el estructuralismo, adoptando una posición política determinada,

revolucionaria de tendencia marxista. Si bien en este primer artículo no es posible desentrañar las bases teóricas de JRB en los 70, en las próximas publicaciones será ineludible la importancia que le da tanto a las teorías de la comunicación, como a su mejor aliado, la tecnología.

El CAYC fue el espacio de mayor protagonismo y desarrollo artístico durante la década del 70 con proyección internacional. En términos de María José Herrera, el CAYC ejerció en aquel entonces una posición hegemónica en cuanto a lo político cultural en latinoamérica, siendo los restantes circuitos artísticos denominados “alternativos” e “independientes” (Herrera, 2013, p. 198). El mismo responde a ciertas demandas de JRB, pero en un punto, se aleja absolutamente: le da impulso al arte conceptual en Argentina, y asume un enfoque decididamente político en sus producciones.

Su director, Jorge Glusberg, tenía la intención de fundar la nueva vanguardia argentina de la década del 70, lo que implicaba directamente a JRB, protagonista indiscutido de las vanguardias de los años 60. La idea de Glusberg era constituir un espacio donde reinara la interdisciplinariedad, el mismo tomó como ejemplo el “E.A.T.” (Experiments in Art and Technology), un centro estadounidense dedicado al trabajo conjunto del arte y la tecnología. Lo interesante es que era la misma propuesta que JRB había hecho para renovar el CAV del ITDT antes de la clausura en 1969. No obstante los puntos de encuentro, Glusberg afirmaba una continuidad entre las prácticas radicalizadas de la vanguardia de los 60 y el “conceptualismo ideológico”, entendiendo como “antecedentes” inmediatos los planteos críticos de la avanzada sesentista” (Davis, 2019, p.4), JRB nunca le dio lugar al CAYC en *Crisis*. Ante semejante ruido del CAYC, a nivel nacional, regional e internacional, el silencio de Romero también se podía oír.

2.2 La conciencia artística (revista nº26)

La próxima aparición de JRB en *Crisis* fue en el nº26 de 1975, con el artículo “Las dos conciencias”. El autor se propuso diferenciar la conciencia artística de la conciencia estética a través de un diálogo platónico haciendo uso de frases sencillas: “mi amigo frunció el ceño de nuevo”, “¿Cómo, hay más de una conciencia?”, “Entonces no es cierto que todos seamos artistas, como más de una vez oigo decir, acotó mi amigo” (Romero Brest, 1975b, p.74). También presentó los conceptos de “artista verdadero” y “falso artista”, fundamentales no sólo en *Crisis*, sino en la totalidad de su obra teórica. Los primeros no apuntan a la creación de la obra, aunque la lleven a cabo, “...apuntan a Dios o como quiera llamarse a esa fuente de la que emanan las infinitas posibilidades del ser” (Romero Brest, 1975, p.74), mientras que los segundos, apuntan nada más que a la obra.

Respecto a la conciencia artística decía que no sólo pertenecía al artista, sino también al público contemplador, aunque en ambos casos significaba cosas diferentes. En el artista

implicaba hacer uso de la creatividad, en la creación-representación de algo nuevo, independiente y “transitivo”, que transformaba aquello que representaba. Mientras que en el público implicaba el goce y la transformación en la contemplación, una experiencia sublimadora. Por otro lado, JRB también aclaraba que la conciencia estética era intransitiva y se refería a los diferentes modos de ser, actuar y pensar en la vida. En un punto, la conciencia artística y estética se entrecruzaban en el público, ya que en ambos casos implicaba un “volcarse” para sí.

A los artículos de JRB en *Crisis* hay que leerlos en relación al marco teórico que el autor desarrolló a lo largo de su vida. En este caso, para desarticular la noción de “conciencia artística” que JRB presentaba, resulta útil apoyarse en el libro “El arte en la Argentina” de 1969. Al comienzo del mismo el autor manifestaba “...la teoría de mi juicio crítico se funda en el examen fenomenológico de la conciencia artística...” (Romero Brest, 1969, p.13), analizar el ser y la conciencia del artista a partir de los fenómenos observables; no sólo la obra, sino también, “la conciencia de imaginar” (Romero Brest, 1969), la conciencia productora de las imágenes, que no sólo “mientan” objetos mundanales, ideas y sentimientos, también y sobre todo “mientan algo indefinido y de potencia inacabable: lo real, donde todo se origina, distinguiendo por supuesto lo real de las realidades, que son formas originadas” (Romero Brest, 1969, p. 14).

El tema de la inmanencia del Ser, es largamente trabajado en *Crisis*. Como se dijo anteriormente, no son nociones aisladas, constituyen la base de su método crítico, el cual se sustenta en los conceptos fundamentales “Ser” y “tiempo” presentados por Martin Heidegger, trabajados en profundidad en “Ensayo sobre la contemplación artística” (1966).

Además de la nota sobre las dos conciencias, en la segunda página hay tres notas más; dos meros comentarios, y la tercera y más extensa sobre Gyula Kosice. La primera se titula “Una lección de tv”, donde se comentaba brevemente un programa de televisión que sorprendió a JRB por la “calidad” del mismo, mientras que a segunda nota, “El mundo celebra a Miguel Ángel”, fue escrita con el motivo del aniversario de la muerte del artista. La tercera y última nota es la más relevante, a propósito de la publicación de un libro donde Kosice reunió textos propios de diversas épocas. JRB, quien se consideraba “amigo” del artista, entendía que era un buen momento para revisar “el juicio sobre su obra”, la cual siempre se había “apartado de la corriente”, resaltando el cambio que había dado este último tiempo con el desarrollo del proyecto “ciudades hidroespaciales”. Si bien era una obra creada enteramente por Kosice, se trataba de un proyecto interdisciplinar que reunía ciencia, arquitectura y artes visuales, respondiendo a la tendencia del momento y sobre todo a las demandas de JRB para el arte de su tiempo.

Gyula Kosice fue un artista destacado por JRB en los diferentes proyectos culturales que gestionó desde la década del 40. A través de VyE, en artículos como “Para la historia del arte

concreto en la Argentina” (1954), donde se hablaba del grupo Arte Concreto Invención y de Arte Madí, entre otros, con la presencia Kosice en ambos. Y en la década del 60, premiado por el Di Tella por la invención de la escultura hidráulica. En ese entonces JRB recompensaba sobre todo a artistas jóvenes y rupturistas, la aventura y la experimentación eran requisitos sine qua non. Éste había sido el posicionamiento adoptado por el autor desde los años 50 como director del MNBA, dando inicio al proyecto de internacionalización y modernización de las artes. Es interesante observar cómo la carrera de Kosice fue acompañada por el JRB, quien en 1969 en el libro *El arte de la Argentina* retomó su obra y resaltó nuevamente las variaciones de la escultura hidráulica, hecho que repitió en 1975 en su artículo en *Crisis*. Kosice, sin duda un artista que supo reinventarse a lo largo del tiempo, ¿Representa lo nuevo en la década del 70? ¿Es posible incluirlo en la definición de “arte actual” por la que JRB pregona desde *Crisis*? Si bien JRB lo rotulaba como “artista verdadero”, señalaría en los próximos artículos el problema de la “verdad inactual” de los grandes creadores de otras épocas.

Al momento de la publicación del n°26 de *Crisis*, la muestra *Arte de Sistemas en América Latina* (CAyC) participó del III International Open Encounter on Video en Ferrara, no obstante, JRB decidió hablar de Kosice, un programa de tv, y la muerte de Miguel Ángel que ocurrió quinientos años atrás, amparándose en que los artistas jóvenes de los '70 estaban perdidos en una crisis profunda.

Arte de sistema se constituyó, en términos de Jorge Glusberg, como una nueva categoría de arte regional, con una marcada tendencia social y un fuerte anclaje en lo conceptual. Si bien JRB se manifestó en contra de esas características, la categoría arte de sistemas estaba íntimamente relacionada con las teorías de la comunicación y las nuevas tecnologías, lo que le daba el marco interdisciplinar. ¿No es lo que JRB proyectaba para el arte de su tiempo? ¿Es que ciertas características como las políticas pesan más que otras, tanto como para negar la existencia de lo positivo?

Sin duda la negativa de JRB frente a la actualidad del arte Argentino, y sobre todo hacia los jóvenes, nos remite nuevamente a los días de VyE, donde se percibía cierto “desinterés” por la escena latinoamericana ante la “ausencia” (Giunta & Malosetti Costa, 2005) de menciones específicas.

2.3 “En el arte hay que ser puro” (revista n°27)

En el n°27 de *Crisis* JRB presentó tres notas cortas, la principal se tituló “Anecdótico”, en ella comentaba que se encontró con un “ex-discípulo” que le manifestó “Leo siempre sus artículos para aprender algo, pero ¡son muy difíciles!”, por lo que JRB decidió elaborar el tema de la dificultad y el aprendizaje en el arte. Como en VyE, entendía que su tarea era la de un educador.

El autor comenzó diciendo que en arte no había nada que aprender, que era intencionalidad pura. Respecto al artista, su labor implicaba penetrar en la “selva” que constituye el conjunto de la sociedad a través de sus actividades cotidianas, las cuales eran matrices para su creación. A través de ellas manifestaba su modo de concebir el mundo y la vida. Como resultado, el artista obtenía la sublimación de sus experiencias en algo nuevo y de todos, la obra de arte. Respecto al espectador, JRB manifestaba que se trataba de penetrar en las formas creadas por el artista, apelando a sus propias experiencias, para obtener como resultado nuevos aprendizajes. Implicaba abrirse, el compartir su propio universo tal como hizo el artista en su proceso de creación, ambos llegando a resultados diferentes, pero alcanzando lo absoluto del arte. Si bien el proceso que transitaban el artista y el espectador se podía aprender, aquello que implicaba acciones no era artístico. Cuando los hechos lo eran, dejaban de ser hechos para ser arte.

JRB sostenía que respecto al arte nada era difícil, crear formas como contemplarlas implicaba solamente contemplar la vida (“mirar” en términos Heideggerianos, noción que desarrollará más adelante). Y concluía, “Porque en arte hay que ser puro”, donde le pedía a su ex-discípulo que sea él mismo a la hora de relacionarse con el arte, que “mire la vida de frente”, abandone los prejuicios y las explicaciones, y escuche su propia voz interna. De esta manera, concluía casi dando un consejo de forma cercana.

Las dos notas restantes son “Dos bienales y un congreso” y “Una mosca blanca”. En la primera hacía mención de la Bienal de Grabado que se iba a celebrar en Liubliana, la invitación proponía que cada crítico convocado llevase a un artista, JRB eligió a Edgardo Giménez. El mismo mandó tres serigrafías, aunque JRB hubiera preferido que enviara sus afiches, los cuales no fueron admitidos “por estrechez de criterio”. En este artículo JRB le abrió las puertas a la publicidad entendida como una forma de arte, y a su criterio, al mejor representante del país. También hizo un comentario sobre la Bienal de París, a la que sólo 5 artistas latinoamericanos fueron convocados, desoyendo sus sugerencias.

En “Una mosca blanca”, JRB se pronunciaba a favor de Mirtha Dermisache, a propósito de su participación en la revista “Axe”. Afirmaba que era fiel a su yo profundo, logrando alcanzar la máxima belleza con sus grafismos; la reconocía pintora y la estimaba, “M. D. es pintora, no poeta, y las palabras son para ella como las imágenes de cosas...” (Romero Brest, 1975c, p 75). Para ese entonces, JRB ya se había manifestado en múltiples ocasiones en contra de la pintura, no obstante, JRB la considera una “verdadera artista”.

Los conceptos sobre los que JRB escribió en *Crisis* son unos pocos que se repiten, en este número aparecen: artista verdadero, pureza en el arte, lo absoluto, lo sublime, mirar y abrirse. Son éstas nociones las que le dieron forma a su teoría estético-sociológica, sobre las que se alza su posicionamiento crítico. Es por esto que a través de los artículos del nº27 podemos establecer conexiones con la revista VyE, *Qué es el arte abstracto* (1953), *Ensayo sobre la*

contemplación artística (1966), *El arte de la Argentina* (1969), e incluso con *Arte visual pasado, presente y futuro* (1981), una de las últimas producciones de JRB posterior a su aparición en *Crisis*.

Para alcanzar “lo absoluto en el arte”, tanto el artista como el contemplador debían partir de su realidad espiritual. Será lo que los guíe tanto en la experiencia creativa, como en la experiencia sublimadora del goce estético. En *Crisis* JRB manifestaba que “en el arte hay que ser puro”, lo que implicaba partir “de esa realidad espiritual y no de la realidad material en la que se apoya” (Romero Brest, 1952, p. 30). El mirar del que JRB hablaba, era un mirar para sí, ya manifiesto en *Qué es el arte abstracto* “...nada de lo que cae en el dominio de los sentidos puede encerrar, simbólicamente hablando, el sentido del mundo...” (Romero Brest, 1953, p. 45). En estos términos era que JRB concebía a Dermisache como una artista verdadera, “...la fuerza, la energía, la potencia (...), proceden de la espiritualidad del artista...” (1975), a pesar del vínculo que tenía con la pintura, lo que por otro lado generaba el problema de la verdad “inactual”, como manifestará en los siguientes artículos en *Crisis*, de la obra con su propio tiempo.

En *Ensayo sobre la contemplación artística* JRB explica cuándo una obra es verdadera, cuándo existe, cuándo supera las realidades- irrealidades y presenta lo real, cómo acceder a lo absoluto, y por qué el arte es Ser y tiempo, “¡Oh, lector, éste es el mayor esfuerzo! Comprender que la obra de arte es ‘forma’ que usted ‘ve’ ocupando un lugar en el espacio, ‘imagen’ y ‘símbolo’ de ‘realidades’ e ‘irrealidades’ que conoce o podría conocer, y algo más cuando los ‘efectos’ se subliman: estímulo de su energía para acceder a ‘lo real’. A lo que justamente llamo ‘ser tiempo’.” (Romero Brest, 1966, p16).

Será una característica distintiva de JRB hablarle directamente al contemplador, quien supo manifestar que su formato de enseñanza-comunicación predilecto era la conferencia. Lo observamos en VyE como idea rectora, donde apostaba por una revista capaz de “ser el resultado de un diálogo ininterrumpido entre quienes la hacen y quienes la leen” (Romero Brest, 1948b, p.3), y también en *Crisis*, donde le dá lugar a las inquietudes de un transeúnte.

2.4 La verdad inactual (revista nº28)

En el nº28 JRB presentó tres pequeñas notas. La primera “Sobre Líbero Badií”, a propósito de un libro sobre el artista que acababa de publicarse. JRB presentó parte de una carta que le escribió a Badií cuando era director del MNBA, en la que afirmaba que Badii consiguió aquello a lo que podía aspirar un artista, que sus obras “existan”, lo que verdaderamente importaban. Estas obras “existentes” permitían descubrir el “ser” del artista, “Y existir para mi significa originar, presentar lo real desde el origen, lo que es real porque era posible y porque no había existido antes.” (Romero Brest, 1975d, p.72).

Así también, JRB esbozó una pequeña crítica al título del libro, la ecuación “Arte=Vida”, la cual no era lógica sino dialéctica, ya que la obra era el escenario de una lucha de “todos con las realidades que conocen” (Romero Brest, 1975, p.72), permitiendo que la obra se elevara hacia el “Absoluto que se concibe socialmente” (Romero Brest, 1975d, p.72). También se refirió sobre los “chispazos” del arte, aquello que impedía que el público permanezca indiferente frente a la obra, a veces estando a favor o en contra, pero nunca impávidos.

Una vez más, *Crisis* presentaba las viejas ideas del joven JRB, como en artículos como “La visita del escultor Líbero Badií” (1953) de VyE, o la carta que menciona de 1962, a propósito de una muestra que se hizo durante su gestión en el MNBA, por lo que 10 años después de VyE, Badií seguía vigente. Más tarde, las ideas de dicha carta fueron rescatadas textuales en *El arte en la Argentina* de 1969, sin embargo, Badií aparecía en el capítulo “Los que no avanzaron”, “ha corrido mucha agua bajo los puentes” (Romero Brest, 1969, p.44); ser un escultor moderno y tradicional, era sinónimo de otro tiempo. Entonces, ¿Por qué lo retomó en *Crisis*?

Una vez finalizado el proyecto modernizador del MNBA y el Di Tella encabezado por JRB (Giunta, 2001), donde la juventud y la experimentación eran requisitos fundamentales, percibimos un cambio rotundo en *Crisis*, donde se le dio lugar a artistas ya consagrados; una novedad en JRB.

Sin embargo, es posible encontrar una explicación en el marco teórico del autor. Badií estaba presente en *Crisis* porque era un “artista verdadero” y sus obras “existen”. En *Ensayo sobre la contemplación artística* de 1966 JRB explicaba a través de la Historia del Arte, cómo era posible que artistas del pasado hayan construido obras que posibilitaran el acceso al Ser en otros tiempos. Lo novedoso de JRB en *Crisis*, es que se permitía hablar del arte verdadero que no tenía tiempo y espacio, ya que “es” tiempo. Era un posicionamiento teórico trascendental, que se alejaba de la pragmaticidad adoptada en sus proyectos más sobresalientes como VyE, el MNBA y el CAV.

La obra de Badií “existe” en el “chispazo” que se generaba en la situación artística, que involucraba tanto al creador como al contemplador. El concepto chispazo, se refería al breve momento de “libertad” que implicaba el acceso al arte, a lo absoluto. El “ ‘ser’ a-parece y desaparece para quien contempla obras de arte dirigiéndose hacia la ‘verdad’...” (Romero Brest, 1966, p.18), en la obra que “es” tiempo, donde aparece “el presente en que se realiza la obra y el pasado que pasa a integrar en ‘lo imaginario’ persistiendo en el horizonte de toda creación futura.” (Romero Brest, 1966, p.18) . JRB aseguraba, “las ideas, los sentimientos, los deseos, los mandatos, los dioses, pierden ‘la razón de ser’ justificatoria en el momento que se las realiza, pero gracias a las obras de arte conservan la ‘posibilidad’ de ‘ser’ nuevamente una y mil veces, aunque nunca con la misma forma, mientras que alguien sea capaz de imaginar *con amplitud*.” (Romero Brest, 1966, p.19).

En la segunda nota, "Buena y mala noticia sobre las bienales", JRB comentaba la suspensión definitiva de la Trienal de Arte de Medellín y algunas cuestiones sobre la Bienal de San Pablo: abrirían salas de "Grandes contemporáneos latinoamericanos" por fuera del concurso de la bienal, e iría Ary Brizzi, seleccionado por el mismo JRB. Además, enumeró la lista de los artistas argentinos que iban a participar de la Bienal: María Simón, Alfredo Hlito, Luis Bénédict, y Guillermo Roux. La ausencia de todo comentario posiblemente hablara de la crudeza de los pensamientos de JRB, como manifiesta Silvia Dolinko "desde el provocativo silencio lo estaba deslegitimando por implicación" (Dolinko en Giunta & Malosetti Costa, 2005, p. 123), como hacía desde las páginas de VyE.

En el último artículo, "Un juicio de Max Bill", JRB citó fragmentos de una entrevista a Bill de algunos meses atrás, y desarrolló su opinión sobre el tema, "¿No piensa usted que la pintura ha llegado a un estado en que debe desaparecer como cuadro de caballete, según lo pensaban algunos soviéticos como Taraboukine o el mismo Mondrian; que ella debe integrarse a la producción?" (Romero Brest, 1975e, p.72), a lo que Bill contestaba que la función de la pintura era individual, ya que respondía a necesidades personales, y que la misma no se transformaba, era como la fijación de una ley. Por su parte, JRB reconocía que ya se había explayado suficiente sobre este tema, pero que consideraba relevante que se continúe la discusión. El autor consideraba que el juicio del artista era antiguo, ya que en la actualidad el público del arte tenía otras demandas y necesidades.

JRB rechazaba el concepto de "individualidad" en el arte, los sentimientos no podían ser manifestados en estado de pureza, debía haber una construcción a través de las formas, una condensación entre los saberes y sentires que partan del espíritu del artista, "la subjetividad supera esos peligros sólo cuando no es impulso exclusivo del sentimiento individual y se transforma en fuerza constructiva de un símbolo cuya vigencia se agranda en la dimensión social." (Romero Brest, 1953, p.51), sólo de esta manera era posible una "comunicación universal", cuando tanto la creación como la contemplación parten del espíritu.

La mención de Bill en la década del 70 nos lleva indiscutiblemente a los años 50 y a VyE, de la que era corresponsal en Suiza. El movimiento de arte concreto de aquel entonces, entendido por JRB como el estilo del Futuro, era liderado por el artista. En 1969 en *El Arte de la Argentina* JRB continuaba haciéndose eco de Bill, "En 1953 Max Bill llegó a decirme que después del grupo dirigido por él, en Zúrich, sobresalía netamente el de Buenos Aires". (Romero Brest, 1969, p. 35). Observamos una continuidad década a década en la relación Brest-Bill, sin embargo, en *Crisis* JRB decide el enfrentamiento.

2.5 Publicidad, tecnología y arte actual (revista nº 29,30 y 31)

En el nº29 de *Crisis* hay dos notas, la primera, "Situación publicitaria", implicaba incluir el tema de la publicidad en "Los ritmos y las formas", posicionándola dentro de las artes.

Comenzó explicando que el concepto “situación”, no sólo indicaba el lugar en el que se llevaba a cabo la creación artística (situar, ocupar), sino que también y fundamentalmente, las connotaciones que la modificaban, “el sentido de tales productos como intuición del Absoluto, que por supuesto es Tiempo.” (Romero Brest, 1975f, p.74), una vez más utilizando nociones Heideggerianas. La situación que tanto atravesaba como constituía la obra, implicaba el soporte, las modalidades, ciertas reglas del código artístico, y “el juego” de los hechos contingentes.

Una idea recurrente de JRB en *Crisis*, es que el consumo reemplazó la noción de valor en la obra de arte. Señaló que la venta de nuevos objetos artísticos y la importancia del perfeccionamiento tanto del oficio como de la tecnología de producción masiva, eran características centrales de aquellos tiempos; las masas eran protagonistas en el arte actual, y éste respondía a las demandas de aquellas. Si bien el autor entendía lo controversial de que el hecho artístico sea provocado por una necesidad de consumo, manifestaba que también las obras de arte tradicional eran consumidas. JRB ponía el foco en la calidad del consumo, que implicaba la “comunidad social” del “arte verdadero”. Sin embargo, la publicidad todavía no lo había alcanzado.

JRB también se refirió sobre la semiótica y Roland Barthes, no obstante, su tarea implicaba “observar la situación” en la que se producía dicho mensaje, y con esto, dilucidar cuál era el impacto que tenía en las artes visuales. JRB hablaba de la inoperancia de los viejos soportes, y el gran mundo de posibilidades que se abría con las nuevas tecnologías, como era el caso de la publicidad. No se trataba de “trivializar” el mensaje artístico, sino de impedir la trivialización de lo publicitario, al maximizar la contingencia y crear a partir de ella una nueva necesidad.

La mención de la publicidad en *Crisis* parecía ser un aporte novedoso como respuesta a los cambios en el campo artístico de los 70, sin embargo, JRB abordó el tema desde el concepto “situación” de origen heideggeriano, apelando a la noción de Ser en el tiempo, evitando el anclaje contextual. Por otro lado, en *Qué es el arte abstracto* de 1953, JRB ya daba la discusión por los objetos de la “nueva naturaleza” que ganaban terreno, aquellos productos de los avances tecnológicos. Por lo que aquello que parecía ser una novedad, era una muestra de sus propias ideas consolidadas tiempo atrás.

En la segunda nota “Premio Marcelo de Ridder”, contaba que se ocupó de mencionar el acontecimiento por la generosidad del donante, aunque también para evaluar la creatividad de los jóvenes artistas, a los que les faltaba “experimentación” y “aventura”. Sin embargo, rescataba el esfuerzo por convertirse en buenos pintores y grabadores, sobre todo en Hugo Sbernini, primer premio. El autor afirmaba que era conocida su postura sobre el cuadro de caballete, sin embargo, no entraba en contradicciones al alabar a Sbernini, “Siempre cabe la

posibilidad de que aparezca, cada vez más raramente, un gran pintor.” (Romero Brest, 1975g, p.75).

En el nº30 JRB escribió dos notas, la más importante, “Arte y tecnología”, y mientras que la segunda era un comentario muy breve era sobre el artista londinense Bryan Nissen.

A propósito de una conferencia que JRB había brindado tiempo atrás y de una nota periodística en el diario La Razón que contaba sobre ella titulada “La tecnología nos une. El arte nos separa”, JRB se propuso repasar paso a paso los pensamientos que condujeron hacia dicha idea. Si bien el autor manifestó que esa expresión no era suya, entendía que era una conclusión a la que otros podían llegar y la celebraba.

JRB afirmaba que las masas eran protagonistas de su tiempo, momento de “nivelación social”, y pretendía un arte nuevo de las masas y no para las masas, a partir del uso de la tecnología. Sin embargo, JRB observaba que para el público el arte y la tecnología todavía eran incompatibles, y le atribuía la responsabilidad a los artistas. No obstante, afirmaba que había artistas trabajando con tecnología, y si bien valoraba el intento de humanizar la máquina, las obras todavía tenían un alcance limitado.

Como ya lo había plasmado en *Crisis* anteriormente, JRB manifestaba que el artista verdadero no tenía como meta crear la obra, sino a través de ella dar respuesta a los misterios del Ser, alcanzando lo absoluto, Dios. En este artículo presentaba la posibilidad de lograrlo a través de medios tecnológicos, “la tecnología crea la necesidad y el arte conserva la contingencia, siempre que con ellos se apunte a lo absoluto, único modo de que las obras provoquen la comunión entre los hombres.” (Romero Brest, 1975h, 74).

Por último, JRB esbozó una respuesta a los “nuevos iconoclastas” que se manifestaban en contra del arte y la tecnología, por la estrecha relación que surgía con el capitalismo; a ellos les preguntaba si evitando este vínculo se resolverían los problemas económicos de las masas.

La crisis del arte que señalaba el autor la entendía transversal a todo el siglo, y ya lo había explicitado tanto en en VyE, como en *Qué es el arte abstracto* (1953). En 1952 publicaba una carta de Margarita Sarfatti en VyE que planteaba “Lo que a mi juicio ha cambiado y de modo radical es lo que entendemos por realidad. (...) La verdad de nuestro tiempo no es más la verdad de la naturaleza visible, sino la que se inventa el hombre como superrealidad para trascender hacia el espíritu” (Sarfatti,1952). En 1953 JRB manifestaba que el espíritu del artista “...responde a un a priori emocional que no puede ser simbolizado sino por medio de formas alusivas a un espacio y un tiempo trascendentes, porque la nueva experiencia del mundo así lo determina”. (Romero Brest, 1953, p.54), no obstante, también respondía a condiciones históricas temporoespaciales:

puedo decirle que las tendencias sólo difieren en los modos de expresar el tiempo y el espacio. El problema para ellos está en hallar las formas comprensibles de esa concepción temporoespacial de la realidad, como resultado de una nueva fusión de la objetividad del tema (...) y la objetividad del sentimiento, para que tenga fuerza expresiva como lenguaje. (Romero Brest, 1953, p.54).

Es interesante señalar, además de las continuidades teóricas de *Crisis*, *VyE* y *Qué es el arte abstracto* respecto a la crisis del arte actual, el lugar desde donde hablaba sobre todo en ambas revistas. JRB se presentaba como el guía calificado para encarrilar el tránsito hacia el arte verdadero de su tiempo, como señala Ana Hib:

Las definiciones de JRB oscilan entre deseos, consejos y consignas de lo que 'deberían ser' determinadas cuestiones que constituyen el campo artístico, y lo que efectivamente son para el crítico. Así, permanentemente se debate entre la descripción de un estado de la realidad y argumentaciones orientadas a construir preceptos que considera necesarios para modificar esa realidad que analiza (Hib en Giunta & Malosetti Costa, 2005, p.153).

De esta manera, amparado en lo "universal" como en los tiempos de *VyE*, presentaba lo tecnológico como el camino natural a seguir, aquello que es común a todos, y que se extiende a todo el mundo.

Si bien JRB planteaba la salida de la crisis a través de soluciones tecnológicas como algo novedoso, la exploración entre arte y tecnología ya se había puesto en marcha no sólo en el *Di Tella* (Romero Brest, 1992, p. 206-207), sino en las dos primeras exposiciones del CAyC en 1969: *Arte y Cibernética* y *Argentina Intermedios*. En ambas se trabajó de forma interdisciplinaria mediante el uso de medios tecnológicos en consonancia con las nuevas teorías de la comunicación y de la información. Ambas muestras fueron las primeras de este tipo en América Latina, excusa suficiente para que JRB las mencionara en el presente artículo. De lo contrario, el silencio puede leerse de forma reprobatoria.

En el nº31 de la revista *JRB* publicó el artículo "La situación publicitaria en nuestro país", una de las pocas veces donde podemos encontrar a JRB contextual.

A lo largo de su carrera, fue un sello de JRB mirar más allá y marcar el camino del arte hacia el futuro. En los años 70, decidió apostar de lleno por la tecnología, y encontró en la publicidad la posibilidad más efectiva para salir de la crisis del arte actual.

Mientras que lo publicitario respetaba sus propios límites en cuanto a las prácticas intrínsecas de su actividad, JRB señalaba que los artistas visuales habían perdido el rumbo, muchas veces asumiendo características de otras disciplinas. JRB entendía que existen "campos fijados", ciertas reglas que no debían traspasarse, tanto para lo publicitario como para las artes visuales.

Respecto a los artistas publicitarios, JRB consideraba que "cumplían a medias su papel" (Romero Brest, 1975i, p.72), se ocupaban enteramente del producto y descuidaban lo relativo al símbolo, donde radicaba la potencia persuasiva de la imagen. Sólo se conseguían

imágenes agradables, desechando la oportunidad de elaborar mensajes más complejos y efectivos en las ventas. El autor manifestaba que si los artistas publicitarios comprendieran la “situación”, podrían introducir cambios. Los mismos confundían imaginación con ingenio y el resultado era la subestimación del espectador, con mensajes procesados que fomentaban el “sentimentalismo barato” y la “estupidez”.

Sobre el final destacó la potencialidad de la TV, y señaló la curiosidad que despertaba en él ya desde los años del ITDT. Sugería potenciar las capacidades propias del medio, no se trataba de pedirle “prestado” a otros medios sus recursos (puso un ejemplo donde contaba que en un programa de tv, se cortó la película para pasar poemas con imágenes), sino de explotar lo propio. El autor aseguraba que hacía falta acentuar el tono poético de las imágenes.

En la misma página con el título “Noticias” se leían breves comentarios sobre tres eventos de arte. El primero era sobre la Bienal de San Pablo, los dos restantes mencionaban, por primera vez en *Crisis*, actividades del CAyC: una producción de Marta Minujin, protagonista del ITDT consagrado por JRB, y Agustín Merello; y el Encuentro Internacional de Video con especialistas en diversas ciencias. Nuevamente sin emitir opinión al respecto, a pesar del uso tecnológico y el enfoque interdisciplinar.

En este número de *Crisis* encontramos casi por primera vez ideas frescas de JRB en los años 70. Como se ha señalado, la revista fue una especie de escenario donde JRB puso en discusión toda su obra teórica, desde los años 40 hasta la actualidad. A lo largo de años, JRB se ha destacado por diferenciar “el arte bueno” del que no lo era, y por señalar los rumbos que el arte debía tomar. En el presente artículo JRB retomó su viejo y conocido hábito: la ecuación que se planteaba, tecnología. por un lado, público masivo por otro, le daba como resultado la publicidad.

En *Arte visual pasado, presente y futuro* (1981) JRB escribió sobre la situación crítica del arte de aquel momento, y planteó algunas cuestiones que nos permiten ampliar la mirada sobre el presente artículo de *Crisis*. Si bien afirmaba la inoperancia del cuadro y la escultura, lo que consideraba inaceptable era aquello que quedaba en el medio, entre el rechazo al pasado y el miedo al futuro. Prefería a aquellos que continuaban con la tradición, y no a quienes pretendían destruirla, no obstante, conservaban elementos del lenguaje que mantenían el vínculo. Es por eso que en *Crisis* cuestionaba los límites del arte que los artistas visuales rompían, pero no definitivamente. Respecto a los artistas que se quedaban asumiendo las reglas, como era el caso de Kosice, Badii, Sbernini o Roux (próximo a ser mencionado en *Crisis*), no negaba que sean artistas verdaderos, pero sí ponía en cuestión la “verdad inactual” de sus obras. Lo que estaba en juego, “es la conducta frente a las realidades para trascender hacia la verdad (ser)” (Romero Brest, 1981, p.90), se trataba de crear arte según el modo como se desarrollaba la vida, con la tecnología como protagonista. JRB se preguntaba:

¿Qué acción puede provocar un cuadro o una escultura cuando la vida se orienta con ahínco destructivo a suprimir los intermediarios y a intensificar las relaciones interpersonales, cuando se huye de la necesidad que implica aceptar ideas, leyes, normas, y en cambio se valoriza la contingencia que a la par implica la liberación? (1981, p.91)

En la pretensión de encontrar una forma de arte que se acercara a la vida cotidiana, el autor hablaba del diseño, o “design, la palabra adecuada” (1981,p.109). El proyecto “Fuera de Caja, Centro de Arte para consumir”, fue el espacio donde JRB sintetizó de forma práctica las ideas que venía elaborando en torno al arte del futuro y su giro tecnológico. En esta “empresa” (1981, p.111) de principios de los 70, se propusieron modificar el gusto mediante objetos funcionales a la vida cotidiana, “Por el momento los diseñadores trabajan en la industria y la publicidad (...), los industriales proveen los objetos necesarios para el vivir cotidiano y los publicitarios el alimento imaginario.” (1981, p.110); el autor manifestaba “No quiero exagerar, pero el refinamiento del gusto por medio de imágenes-objetos vinculados con la actividad cotidiana es el modo de allanar el camino hacia la provocación de arte”. (1981, p.110)

2.6 Nociones heideggerianas (revisa nº 33)

JRB no participó en el nº32 de Crisis, pero sí en el nº33. La nota principal, “Mirar y ver” presentaba una diferenciación entre ambos conceptos: “Ver” implicaba “contemplar sin comprometerse” (Romero Brest, 1976d, p.73), percibir por los ojos la forma y los colores mediante la acción de la luz; mientras que “mirar”, implicaba hacerlo con detenimiento comprometiendo todo el ser, lo que permitía “trascender hacia el absoluto”, aquella nueva realidad creada, que era el arte a través de la obra.

Estas nociones se tornaron más complejas cuando JRB presentó a Heidegger y anunció que pretendía explicar los roles del creador y contemplador en relación a la obra a través del enfoque del filósofo. En términos de JRB, cuando el artista creaba una obra descubría un “sitio abierto” en ella, desnudaba la realidad y “desocultaba” la verdad, que era lo real. Lo mismo sucedía con el contemplador, quien accedía a su verdadera existencia a través de la obra. JRB manifestaba que si bien cotidianamente no somos, debemos “mirar” para poder llegar a Ser en lo existente.

Si bien las ideas de Heidegger fueron centrales en JRB, era la primera vez que lo mencionaba en Crisis. Las referencias al filósofo aparecían desde sus orígenes en el mundo del arte por la década del '30 y continuaron en los tiempos de VyE; nociones como “tiempo” y “vida auténtica/inauténtica” cobraron protagonismo muy tempranamente en la nota “Obras de artistas argentinos contemporáneos” del nº2 de 1948. Antes que la revista tome un giro decidido hacia lo abstracto, los conceptos heideggerianos encarnaban aquellos valores universales que VyE buscaba inculcar en el público lector.

En aquel temprano artículo, JRB manifestaba la posibilidad de que existan buenos pintores y escultores en nuestro país, pero también la inexistencia de “auténticos artistas” (Romero Brest, 1948c, p.66-68). La cuestión estaba en dejar de mirar hacia lo europeo que encarnaba lo universal, y mirar más hacia adentro “...creo que todos debemos hacer un esfuerzo por mirar hacia nosotros mismos, en busca de raíces que afirmen la autenticidad de nuestro destino.”(Romero Brest, 1948c, p.66-68) . Lo que JRB proponía era que tanto los artistas como quienes contemplaban, debían mirar a través de los ojos del alma, desde el espíritu, “sólo les falta, a mi modo de ver, ese sacudón existencial que les permita descubrir, por debajo de las formas que aman, propias o ajenas, la sustancia viva de un apetecer colectivo.” (1948c, p.66-68).

En la década del 60 Heidegger también es central en *Ensayo sobre la contemplación artística*, donde el autor plasmó los fundamentos de su juicio crítico y propuso un método para la valoración de obras de arte. JRB manifestaba, el tiempo pasa y los cambios en el arte se suceden, sin embargo aquello que definía al artista verdadero permanecía inalterado en el tiempo. Esto nos permite observar la clara línea que existe entre los artículos de VyE, *Ensayo sobre la contemplación artística* y *Crisis*: La obra de arte debía ser producto de la reflexión sobre el “Ser”, y la contemplación debía hacerse imaginando existencia, “contemplar desde el ángulo del tiempo” (Romero Brest, 1966, p.55). La esencia de lo real no está nunca dada en la apariencia, “el lugar del arte no es la obra” (Tell en Giunta & Malosetti Costa, 2005, p.256).

Conceptos como verdad, compromiso y realidad, muy utilizados por JRB, eran recurrentes en el contexto del arte de los 70, aunque con una connotación completamente diferente, relativos al clima político-revolucionario que se vivía en aquel entonces, lo que ligaba directamente arte y vida, e indiscutiblemente arte y política.

Como ya se ha manifestado, en aquel entonces el CAyC ocupaba el centro de la escena, y al momento de la publicación de el n°33 de *Crisis*, la muestra Arte de sistemas en Latinoamérica era noticia porque próximamente se presentaba en Dinamarca. Una vez más, ante el silencio de JRB, se hacía presente la llamativa ausencia.

El nombre de la muestra tomaba la categoría que Glusberg había creado para promocionar tanto el arte argentino como regional, e insertarlo en el marco internacional, “arte de sistemas”. De esta manera se apropiaba del término ideología, al concebir el arte como una nueva forma de acción política, entendiendo que las obras eran modelos operacionales para la “liberación” (Herrera, 2013, p.69). Glusberg consideraba que los latinoamericanos tenían una problemática en común, la condición de ser países dominados, lo que los habilitaba a adoptar una posición revolucionaria, en este caso a través del arte.

En el mismo momento histórico, JRB escribía en *Crisis* la necesidad de comprometerse con el arte, de “mirar”, para de esta manera descubrir la realidad y la verdad que es develada con

ella. Mientras tanto, con términos similares pero con sentidos diferentes, Glusberg proponía como bases del CAYC, “El arte como forma de ideología, aseveraba siguiendo a Althusser, no era autónomo y tenía la función de hacernos ‘ver’, ‘percibir’, ‘sentir’ algo ‘que alude a la realidad’.”(Herrera, 2013, p.31). Resulta evidente que JRB evitaba el significado que tanto la revista como su contemporaneidad artística le imprimían al concepto “compromiso”; en cambio, prefería refugiarse en su propio universo de ideas trascendentales.

El segundo artículo era sobre Guillermo Roux, donde JRB manifestaba que los pintores argentinos le estaban jugando una mala pasada, ya que mientras más se esforzaba por demostrar la inoperancia del cuadro, mejor pintaban ellos. En *Arte Visual pasado, presente y futuro* destacaba “los últimos artistas auténticos, pintores y escultores vivientes” de Latinoamérica, Guillermo Roux fue el único pintor argentino que mencionó (Romero Brest, 1981, 101). Si bien JRB señalaba que la “excelencia” de Roux procedía del “respeto al cuadro” y las reglas que constituían el código de la pintura, no dejaba de mencionar que pintaba como un pintor del pasado intentando introducir “el espíritu del presente”, por lo que no lograba hacer ningún aporte al arte de su tiempo.

2.7 Lo político en la Bienal (revista nº34)

En el nº34, JRB presentó dos breves notas sobre la 9º Bienal de París y la Bienal de Venecia. Respecto a la Bienal de París, de la que fue corresponsal, no escribió más que críticas. Fueron convocados artistas jóvenes, y se mostraron obras de todo tipo, no obstante, JRB señaló una fuerte tendencia conceptual, donde las obras necesitaban argumentos teóricos que las sostengan. Las mismas proponían “procesos ideológicos” en vez de ideas a través de “terminología filosófica” excesivamente compleja. Afirmaba que los artistas habían abandonado deliberadamente la imaginación como facultad creativa, además de que estaban “por demás” cuestionadores, lo que hacía evidente la crisis del arte actual.

Nuevamente, se refirió negativamente acerca de quienes habían optado por los cuadros y las esculturas y destacó a aquellos que trabajaron con los nuevos medios tecnológicos, a pesar de que no habían alcanzado “valor” artístico.

Finalmente, rescató un comentario del catálogo de la Bienal en el que se manifestaba el deseo de que los artistas retornen “felices” a enriquecer el campo de sus actividades, a lo que el autor comentó que por su parte no había retornado con “tal felicidad”. De lo contrario, se manifestó preocupado respecto a los artistas de la Bienal, “no considero que se hallen en la buena vía para encontrar el debido remedio”. (Romero Brest, 1976e, p.76).

El segundo artículo comentaba una carta abierta de críticos y artistas sobre la Bienal de Venecia, en la cual manifestaban que la misma no cumplía con su misión fundamental de exponer obras de arte visual, y que debía ser defendida del “terrorismo de la falsa vanguardia

o del asambleísmo de sociólogos paracaidistas” (1976e,76); sólo deberían participar en ella artistas y críticos “expertos calificados”.

En ambas notas, JRB utilizó la ocasión para manifestar su postura respecto al arte conceptual, los nuevos medios tecnológicos y los medios tradicionales. Respecto a las nuevas producciones que “necesitaban explicación”, JRB acertaba en cuanto al rol de la ideología y de las nuevas teorías que sustentaban las obras, se trataba del arte conceptual que se estaba desarrollando tanto en Latinoamérica, como en Estados Unidos y Europa, cada uno con sus matices, siendo el primero de tinte “ideológico”, y el CAYC un referente. Respecto a los segundos, le dieron forma a la corriente más conocida y también más estricta, la lingüística tautológica. Sobre finales de la década del ‘60 Sol LeWitt manifestaba:

En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte. (LeWitt en Fiz, , p. 250)

Estas ideas fueron desarrollándose progresivamente con las vanguardias de los ‘60, el foco fue corriéndose del objeto y la estética hacia la idea que las sustentaba, incluso hacia el proceso de creación. Como manifestaba Gérard Genette, “La obra conceptual consiste sin duda en un <<gesto>> de propuesta al mundo del arte, pero ese gesto no exige en modo alguno ser considerado en todos sus detalles perceptibles.” (Genette, 1997, p. 164), es decir, que las características formales del objeto no van a ser determinantes en cuanto al significado artístico de la obra. Aquello era lo que JRB planteaba a modo de crítica en el artículo sobre la Bienal de París, donde los objetos sostenidos por una teoría, “no dicen nada por sí solos”. Podemos interpretar que era el desplazamiento del objeto a la teoría lo que le resultaba inaceptable a, ya que él mismo respaldó en gran parte de su obra escrita (desde los ‘50 hasta la actualidad de *Crisis*) el abandono de las técnicas tradicionales, promoviendo la experimentación con nuevos medios de producción, no obstante, sin olvidar el aspecto formal de la obra, más bien, colocando al nuevo objeto resultante como obra de arte contemporáneo. Por su parte, el arte conceptual abandonaba los medios tradicionales y se servía de cualquier tipo de medio, apropiándose de los nuevos medios de comunicación. Es posible que el rechazo de JRB haya sido también por los aspectos político ideológicos como soporte de la obra, “Cada obra documenta el estado de reflexión estética de su autor o de una tendencia en una concepción dinámica del arte” (Fiz; 1986,12). En el caso argentino, la propuesta de Glusberg para el CAYC se enraizaba en el estructuralismo marxista, la semiótica y la lingüística, corrientes teóricas que ya dominaban el panorama del pensamiento en los ‘60. Y respondiendo directamente al planteamiento de JRB en cuanto a la terminología filosófica compleja, el CAYC se hizo eco de esta tendencia donde filósofos como Althusser, y sociólogos como García Canclini, le dieron forma a las ideas que circularon por el Centro.

A través de este artículo también podemos problematizar la relación que JRB mantuvo con los jóvenes durante su carrera, en *Crisis* y particularmente en los años '50 como director del MNBA y en los años '60 como director del Di Tella. Aquel JRB confiaba en los jóvenes de manera casi excesiva, llegando a correr de la escena a los artistas maduros (Giunta, 2001) en reiteradas oportunidades; en ellos depositó la confianza en el futuro a través de premios y exhibiciones en ambas instituciones. Sin embargo, años más tarde en las memorias que el propio JRB escribió sobre la experiencia en el CAV en *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años 60* (1980), el autor manifestó sobre Marta Minujín y La Menesunda, que quizás aquello no era arte, no obstante, se premió el riesgo y la experimentación. Al respecto también se manifestó Andrea Giunta, aseverando que en ambos proyectos de gestión lo que se buscaba no era necesariamente calidad en el arte, sino lo nuevo (Giunta, 2001), en consonancia con el proyecto modernizador e internacionalista que las instituciones artísticas promovían. La diferencia con el presente de los 70, era que JRB hacía una lectura coyuntural, lo que le permitía resaltar ciertas cualidades en las obras; su juicio crítico evaluaba las circunstancias, el proceso y el resultado. En los años '60 tuvo que correrse de sus convicciones ideológicas hacia lo que la realidad le exigía (Giunta, 2001), el abandono de lo abstracto concreto por una tendencia pop que venía de Estados Unidos. En los años 70, quizás, al no tener la presión de estar en plena gestión, pudo quedarse en sus propias convicciones, sin apelar a una mirada más comprensiva, abierta al cambio, a los distintos procesos en pugna que en aquel entonces tenían lugar. El precio que hubiera tenido que pagar sería muy alto, implicaba aceptar el lugar protagónico de lo ideológico en el arte. Como ya se ha mencionado, es posible reconocer las estrategias que JRB empleó, tanto en *Crisis* como en sus proyectos anteriores, para posicionar sus ideas en la escena del arte actual. Dolinko manifestaba sobre JRB en *VyE* “se sustenta en la propia idea de la crisis para marcar el camino que considera válido y, desde la propia falta, agudiza su prédica...”, (Dolinko en Giunta & Malosetti Costa, 2005, p.121). Por su parte, en vez de reconocer la pugna entre las distintas tendencias artísticas que iban surgiendo en los años 70, prefería hablar de crisis y desde ese lugar apoyar los nuevos medios tecnológicos.

2.8 La pintura en los años 70 (revista n°35)

En el N°35 de *Crisis* JRB presentó dos notas, en la primera, “Juicio generoso y optimista”, tomó un fragmento de la “Carta abierta a la República Argentina” enviada por Carlos Areán, director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. En ella manifestaba su “simpatía y cariño” por el país, el arte del mismo y fundamentalmente su valoración al “aporte fundamental” de JRB en la empresa de desarrollar arte. La pregunta que surge es por qué JRB sacó a relucir una carta que le había sido enviada el año anterior.

Respecto a la pintura de la Argentina, Areán decía "...es la más rica y compleja que actualmente se realiza en el mundo."(Romero Brest, 1976f, p.75), y la única que recibe críticas tan complacientes; no obstante, manifestaba preferencia por las producciones de 10 años atrás, y le manifestaba a JRB "¿Cómo fue posible que en esas condiciones, y en momentos de dificultades económicas y con una todavía no superada crisis de la identidad, hayas logrado inventar el arte más anticipador que hoy se crea en el mundo...?" (1976f, p.75). Por su parte, JRB también consideraba difícil desarrollar arte verdadero si la cuestión identitaria no estaba resuelta, sin embargo, ambos reconocían los progresos de los 60. JRB no se resistió a los halagos, e incluso aceptó el rol de "inventor" que Areán le asignó.

La siguiente nota "Pintura fundamental", comentaba una muestra que se había llevado a cabo en el Stedelijk Museum de Amsterdam, el museo más activo del momento para JRB. En ella se reunían obras "fundamentales" para la pintura, lo contradictorio según JRB, era que en aquel momento estaban en auge las tendencias destructivas, así también el reemplazo de la imagen por la idea como por el hecho.

Resumidamente, JRB decidió presentar las ideas centrales del catálogo de la muestra, para luego complementarlo con su punto de vista, y reforzar su crítica a las artes visuales. Sobre la muestra se decía que los artistas tenían en común el cuestionamiento de los elementos básicos que constituyen la pintura y así también su uso, lo que los llevaba a afirmar que "la obra pictórica es un plano, sin representación y sin imagen." (Romero Brest, 1976g, 76). Lo más importante para ellos era el acto de pintar, precedido por un proceso de planificación, donde el color no era protagonista; no usaban la línea, no obstante usaban materiales convencionales y no convencionales. Respecto a los contempladores, se observaba la dificultad en cuanto al vínculo con la obra, ya que era "ajena a las contingencias del diario vivir" (1976g,76).

Por su parte, JRB manifestó que el mayor problema de los pintores residía en la inoperancia del cuadro. Se preguntaba cómo era posible que el ser humano viva en un contexto de transformación constante, rodeado de objetos industriales, y que el cuadro, estático, se mantenga.

Para finalizar, citó una frase de Adolph Reinhardt, "una especie de Dios para estos pintores" (1976g,76). El autor consideraba que, si estos consejos se tomaban, tan sólo quedaría la muerte:

No más líneas o imágenes, no más formas o composiciones o representaciones, no más visiones o sensaciones o impulsos, no más signos o empastes, no más decorados o coloreados o ilustraciones, no más placeres o dolores, no más accidentes o ready-mades, no más pensamientos, no más relaciones, no más atributos, no más cualidades, nada que no sea la esencia. Cada cosa en su irreductibilidad, irreproductibilidad, imperceptibilidad. Nada 'usable', nada 'manipulable', 'sable', 'negociable', 'coleccionable', 'usurpable'. Ningún arte como comodidad o engaño. El arte no es el lado espiritual del negocio. (1976g,76)

Romero concluyó, irónico, que quizás los artistas debían renunciar a todo, incluso a ser artistas. Cuando se transformaba la forma en “pura sensibilidad”, todo pasaba a ser “sospechoso” para ellos. Si estaban detrás de la más pura esencia de la pintura, quizás debían dedicarse a la “meditación”.

Como se ha manifestado anteriormente, en los 70 se dio un desplazamiento del objeto hacia la idea, a favor de la concepción y del proyecto. No obstante, como manifestaba Simón Marchán Fiz, “La actitud antiobjeto y antiformalista no debe confundirse con el carácter anti-arte” (Fiz,1986, p.153). Así mismo, si bien la desmaterialización generaba una situación conflictiva con la mercantilización de la obra, “ya que sus productos no alcanzan las mismas cuotas de valor de cambio que las prácticas tradicionales” (1986, 267), el autor manifestaba que no era el fin último de los artistas conceptuales, no obstante, si de algunos. Fiz sostenía que la eliminación del objeto, es más un replanteamiento que una eliminación real, ya que es inevitable prescindir absolutamente de aquello, “Incluso en los casos más extremos no puede darse una desmaterialización completa, pues las palabras escritas u orales son también ‘objetos culturales’ ” (1986, 152).

La segunda nota, “Dos juicios a considerar en la revista colóquio/artes de Lisboa”, presentaba un comentario de Dore Ashton acerca del arte de Estados Unidos, donde hablaba de resultados “patéticos” y de una industria frenética, y observaciones de Jonathan Benthall sobre el arte de Londres donde ponía el foco en el problema de la calidad del arte abstracto. En relación a la revista, es importante resaltar la incorporación de la sección “Plástica” de Vicente Zito Lema, un espacio para la actual escena artística nacional, lo que implicaba un compromiso peligroso en los años 70. Llegaba para “complementar” el área de artes visuales, lo que evidenciaba el precario relevamiento que JRB hacía del arte nacional.

Si hacemos un análisis de la participación de JRB en el n°35, podemos entenderlo como un mensaje de rechazo hacia las tendencias artísticas de su tiempo. Ya había manifestado su negativa respecto al arte conceptual, pero en este caso la crítica estuvo direccionada hacia la pintura que estaba resurgiendo en el mundo, y particularmente en Argentina, mediante un realismo de fuerte anclaje político. Por su parte, JRB planteaba en VyE que el verdadero desafío era “reconocerse vivo en las obras vivas de su propio tiempo.”(Romero Brest, 1948b, p.3), ¿Seguía vigente aquel postulado?

Herrera manifiesta, “Un panorama general de ese momento muestra a las artes en un proceso de euforia experimental que había radicalizado el cruce entre lenguajes, la “desmaterialización”, y señalaba al contexto social como ineludible marco de interpretación de las obras.”(Herrera, 2014, p.185). Estas tendencias no pueden sino entenderse como una continuidad de la crisis de la vanguardia desatada a finales de la década anterior (2014, 188). En los inicios de los 60 abrió el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella con JRB como director. Se propuso continuar con el proyecto de internacionalización de las artes ya iniciado

en el MNBA (Giunta, 2001), lo que implicaba ponerse en consonancia con las nuevas corrientes provenientes de Estados Unidos, la experimentación, el pop, el happening y la performance. La radicalización de las vanguardias comenzó a hacerse cada vez más evidente a partir de 1965, y eclosionó en las Experiencias del '67 '68 y '69 (Giunta, 2001). Arte y política llegarían a ser inseparables, lo que puso de manifiesto la situación irreconciliable entre vanguardia e instituciones, y la posterior clausura del CAV en 1969.

Fueron los jóvenes, quienes luego del colapso de las vanguardias con el cierre del Di Tella, reconfiguraron no sólo la pintura, sino también el dibujo, el grabado y la escultura (Herrera, 2014, p.202), aquello contra lo que JRB luchaba desde los años de VyE.

Se vivió una revalorización de la pintura, una renovación del lenguaje figurativo entendido como un "reencuentro con la realidad" (2014, 202), en general con un tono crítico marcado. Ante el contexto de crisis nacional, sumado al contexto de crisis artístico-institucional, parecía que la respuesta fuese una vuelta hacia la tradición, hacia el origen. La reconfiguración de una identidad nacional, aunque de anclaje latinoamericano, se posicionó en el centro de la escena y tenía como factor determinante la participación popular, lo que implicaba cierto compromiso político.

Como se puso de manifiesto en *Crisis*, la vuelta hacia la pintura era una tendencia mundial. La diferencia con la tendencia internacional, como señala Herrera, es que "nuestros realismos, aún los más fotográficos, tuvieron una notable carga subjetiva" (2014, 203), una mirada al interior, sin dudas compartida con las corrientes más conceptuales. Los artistas volvieron hacia aquello contra lo que habían luchado: la tradición, los maestros de la pintura nacional (2014,204). No sólo tendría sentido para los artistas, sino también para el espectador, familiarizado con todo aquello; "la situación había llegado a un callejón cuya salida comenzó a vislumbrar en un retorno a las fuentes..." (2014,204). Por su parte, JRB no sólo estaba en contra de la vuelta hacia la pintura figurativa, sino que rechazaba ya desde los años de VyE la preponderancia de lo subjetivo por sobre lo objetivo.

El resurgimiento de lo figurativo, en su vertiente realista o en su costado más expresionista, se contraponía a las tendencias conceptuales que cada vez más se alejaban del objeto, por lo que JRB quedaba desencajado. Lo verdaderamente nuevo, la experimentación con la desmaterialización, no lo satisfacía, pero la vuelta hacia la pintura era una alternativa ante la que no estaba dispuesto a ceder. La postura de JRB era extrema, un no a todo. Sin embargo, en su propio relato eran los artistas contemporáneos los inflexivos, a quienes reconocía como anti-objeto, anti-mercado y anti-pintura. En algún punto, era él quien los colocaba en un lugar estático, siendo que aquello que es inalterable, no tiene lugar en los procesos culturales. Quien estaba anclado en una posición que comenzaba a ser anacrónica era él. La muerte del cuadro de caballete y de la pintura, y la apuesta por los nuevos objetos, datan en JRB desde

los años de VyE y *Qué es el arte abstracto*, ¿cuánto tiempo tenía que pasar para que estas sentencias quedaran obsoletas?

2.9 Lo universal, la identidad y el consenso en el arte (revista nº 36,37 y 38)

En el nº36 de Crisis, JRB presentó “Reflexión sobre la universalidad del arte”, reconociendo que “Puede parecer anacrónico y hasta ocioso encarar el tema” (Romero Brest, 1976, p.74), sin embargo entendía que los problemas del arte de su tiempo se debían a la creciente incapacidad del ser humano para encontrarle sentido a la vida, y debía abordarse desde esta perspectiva.

El problema que observaba era que con el paso del tiempo los seres humanos se alejaron de “Dios”, concebido metafísicamente como idea del todo, y lo universal tomó su lugar. JRB relacionaba la idea de lo universal con el conocimiento y el acceso a él, ligado al origen de la burguesía. Al cambiar “Dios” por conocimiento sobre finales de la Edad Media, el encuentro con ese absoluto se hizo cada vez más difícil. El problema se acentuó cuando el mito de lo universal lo absorbió todo, obteniendo como resultado obras de arte “estériles”.

JRB también señaló la dificultad que existía para distinguir el arte de la obra de arte; anhelar el arte, es estar en búsqueda de lo absoluto, la obra es sólo un camino hacia ello. JRB lo explicó “platónicamente”, la tesis implicaba percibir el mundo, tanto el creador como el contemplador, la antítesis era “el acto elaborativo de esas percepciones” (1976h,74) y la síntesis era la “chispa”, la obra de arte. Hablaba de chispa porque expresaba el carácter no durable de la liberación, “el estado de lucha que exige y la imposibilidad de lograrla por completo.” (1976h,74). Por eso el equívoco “fundamental”, decía JRB, provenía de no comprender el verdadero modo de crear y contemplar las obras, que implicaba como fin último, la búsqueda de lo absoluto, la “necesidad de desocultar el ser, de aspirar a la verdad” (1976h,74).

El tema de lo universal en el arte aparece tempranamente en el nº1 de VyE, respondía a un posicionamiento ideológico que iba más allá del arte, lo universal era determinado en términos geopolíticos por Europa, e implicaba la creencia de que las cosas debían hacerse según la manera dominante, por lo tanto, también se buscaba cierta homogeneidad. Como manifiesta Ana Hib en relación a VyE:

Entendemos que el ímpetu ‘ordenador’ que inspira la utilización de calificativos en relación con las nociones de ‘arte’ y ‘artista’ puede entenderse como una búsqueda de contención espacio-temporal y de validación dentro del orden mundial correspondiente al período en el que se sitúan los discursos críticos. (Hib en Giunta & Malosetti Costa, 2005, p. 156).

En la obra de JRB, estos conceptos eran lo universal, el espíritu y lo absoluto.

Tempranamente JRB manifestó su preferencia por lo “universal” frente a lo local, y así también lo necesario de que las producciones artísticas respondieran a esa demanda, ya que

el arte era un lenguaje y debía ser “universalmente comprendido”. Tanto en VyE como en *Qué es el arte abstracto*, lo universal se presentó como una cualidad intrínseca a la obra de arte, que tenía que ver sobre todo con la identidad, en cierto punto común a los seres humanos. JRB manifestaba que los pueblos creadores se universalizaban “a medida que ahondan en su propio ser nacional, pues al llegar a las napas primordiales se generalizan las ideas y se uniformizan los sentimientos” (Romero Brest, 1948a, p.15). Lo universal expresaba una realidad que se extendía más allá de toda frontera, apelaba a algo trascendental, aquello que unificaba porque era el curso natural y espiritual de las cosas. Podría haber utilizado el término mundial, no obstante, no poseía dicha carga simbólica.

En *Qué es el arte abstracto* JRB planteaba que lo esencial estaba en el espíritu con el que se creaba y también contemplaba las formas, mientras que lo universalidad, por otro lado, estaba en lo relativo de las formas, que tenía una entrañable relación con el momento histórico y con la aceptación del público. Hablar de lo universal en los 40 y 50 implicaba tomar como centro a Europa y al arte abstracto; en los 60 lo universal estaba encarnado por los Estados Unidos, el pop, el happening y la performance; en los 70 lo universal estaba en crisis, no había centro, sin embargo, JRB apostaba por los medios tecnológicos y particularmente por la publicidad. Tanto en Crisis como en VyE, el arte se analizaba en toda su autonomía, ajeno a factores políticos y económicos. La negación de JRB en relación a lo contingente y sobre todo a lo ideológico, respondía a la demanda de lo universal.

En el n°37 JRB presentó “Tras el arte, el consenso”, a modo de continuación del artículo anterior. Manifestaba la importancia de un criterio compartido que le dé sentido a la creatividad artística entre críticos, públicos, mercantes, coleccionistas y artistas. Podía haber discrepancias, no obstante debía haber una coincidencia en “el amor al arte”(Romero Brest, 1976i, 74), lo cual ayudaba a madurar al artista. Para ejemplificar mencionó al público del CAV, que no siempre estaba de acuerdo no obstante acompañaba, “Sin él, al que se lo llamaba ‘público Di Tella’, jamás hubiéramos tenido el éxito que a la distancia se va transformando en prestigio legendario.” (1976i, 74).

Si bien JRB hablaba en general, mencionó casos puntuales como los “subcontinente” (1976i, 74) latinoamericano y africano, donde percibía consenso en las capas populares, indígenas, mestizas y negras en torno al baile y la canción, como también en las “formas” antiguas, por lo que si la pintura y la escultura no triunfaban era porque no eran formas que “interesen” a tales poblaciones.

Respecto a las clases medias y altas, “han perdido todo sentido solidario, ocupadas en ganar y gastar dinero” (1976i, 74). Antes las artes tradicionales gozaban del consenso de la elite que las consumía; sin embargo, con las masas como nuevo público, lo tradicional perdió

vigencia social en el siglo XX. Las nuevas tecnologías debían dar respuestas ya que configuraban la vida cotidiana de la mayoría.

El autor señalaba que existían “falsos consensos” en “función de ideologías demagógicas”, como fórmulas sostenidas por “minorías intelectualizadas”, como el caso latinoamericano. En cuanto a los estadounidenses y europeos, afirmaba que estaban sumidos en estereotipos y arbitrariedades. La conclusión a la que JRB arribaba era que ya nadie se preocupaba por el consenso, producto de “una crisis metafísica por incapacidad de creer en algo, ya que sin tal creencia en común mal puede haber consenso, ni el comportamiento y la creación pueden hundir sus raíces en lo imaginario.” (1976i, 74).

El término “consenso” era nuevo en el vocabulario de JRB, sin embargo, las ideas que subyacen al concepto las podemos rastrear en su marco teórico. Tanto en *Qué es el arte abstracto* como en VyE, JRB se refirió sobre el lenguaje artístico como un código social configurado históricamente. El autor manifestaba que había algo en común entre artistas y espectadores, aquellas experiencias de la vida diaria que ambos compartían, y así también aquello que excedía lo contingente y constituía la identidad común. También manifestaba que desde principios del siglo XX el arte atravesaba una crisis, reflejo de que el ser humano no se hallaba en las formas establecidas de su tiempo, no sólo desde el arte, sino desde todos los ámbitos, “Ni la religión, ni la ciencia, ni la filosofía, ni la moral, ni el derecho, etc., presentan soluciones aceptables...” (Romero Brest, 1953, p.32), por lo que cobró fuerza la duda y se fortaleció lo subjetivo por sobre lo objetivo, “...se origina un conflicto entre lo que se quiere expresar y los medios de que dispone para expresarse, y se derrumba el sistema de formas empleado hasta ese momento como lenguaje vigente del arte.” (1953, 33).

JRB hablaba de un giro en la forma de pensar y concebir al mundo, generado por nuevos descubrimientos en el ámbito del saber, ligados a lo científico y a lo tecnológico:

Son los físicos y los matemáticos, en efecto, los que han destruido las nociones de tiempo y espacio, el principio de causalidad, los conceptos de materia y energía, para presentarnos otra idea del mundo, ampliado en sus dimensiones - la del mundo atómico o lo infinitamente pequeño y la del mundo estelar o lo infinitamente grande y alejado-, que no obedece más a las limitadas leyes de la experiencia. (1953,42)

Es por esto que nada de lo que cayera en el dominio de los sentidos, lo conocido, podía encarnar el arte de su tiempo. No obstante, los argumentos en los que se apoyaba, databan de mucho tiempo atrás.

El nº 38 de la revista JRB presentó dos notas, la primera “Tras el arte y el consenso, la identidad”, continuación de los dos artículos anteriores. La segunda es un comentario sobre una muestra de Leopoldo Maler en Londres, un artista visual que trabajaba con materiales poco convencionales. Sus obras gozaban de la atención de JRB, entre otras cuestiones, porque no podían ser exhibidas ni vendidas.

Cerrando el proceso de *Crisis* (el próximo artículo sería el último, y el anteúltimo número de la revista), JRB manifestó que era menester que el artista volcara su identidad en la obra, la cual compartía con aquellos que formaban parte de su comunidad. De esta manera se lograría el consenso necesario tanto para la maduración del artista, la consolidación de la obra y la aceptación de la misma por parte del público como obra de arte.

JRB planteaba que tener identidad implicaba manifestar “quienes son”, tanto el creador como el público; lo “decisivo”, decía JRB, “era el consenso de quienes participan en la situación peculiar que es el arte” (Romero Brest, 1976j,64), el verdadero compromiso e involucramiento con “los hechos determinantes de su existencia” (1976j,64). Esto impediría que tanto el público, y fundamentalmente el artista, se dejaran llevar por modas, o superficialidades tales como “brillar” o vender, así también por mandatos ideológicos, peligro que JRB manifestaba en reiteradas ocasiones.

Por otro lado, JRB sostenía que no todos los países tenían identidad, como el caso de los “subcontinentes” latinoamericano y africano, ya que esta sería constituida a partir de una situación económica y políticosocial estable. Además, JRB manifestaba que la identidad podía estar compuesta por ciertos grupos de un país, por un país entero, o por un continente o más, poniendo como ejemplo el caso de Europa y Estados Unidos, que compartían ciertas pautas culturales.

El autor se preguntaba, “¿Por qué extrañarse de que la situación del arte sea caótica? Si no hay consenso es porque falta identidad, y si no hay arte válido es porque falta consenso.” (1976j,64). JRB afirmaba que el consenso y la identidad se habían ido perdido gradualmente hasta llegar al presente, donde en occidente estos atributos habían desaparecido debido al intelectualismo, el hedonismo y “la desestima de lo absoluto como factor de comunión”(1976j,64), así también por el consumo. JRB volvió a preguntarse como en otros artículos de *Crisis*, si es que el valor había sido suplantado por el consumo, y si se podía hablar de identidad cuando una sociedad sólo tenía una necesidad, la de comprar. El autor manifestaba, “Por supuesto que el caos se inició en los países más desarrollados” (1976j,64), donde las ideologías imponían consensos ficticios, y donde las tecnologías cumplían un papel peligroso, borrando mecánicamente los impulsos creadores, y buscando un forzado consenso en el público consumidor.

El problema era aún más complejo en los “subcontinentes” como el latinoamericano, donde la situación era compleja por la mezcla de “razas”, el desarrollo desigual, y el “adormecimiento” producto del consumismo. JRB se preguntaba si el artista podía ser efectivamente libre en este contexto, si respondía constantemente a consignas políticas y culturales. Otro era el caso de ciertas culturas orientales, que si bien habían sufrido una fuerte declinación de sus culturas tradicionales por recibir influencia occidental, aún gozaban de un fuerte consenso popular, a pesar de concebir un arte “estancado”.

El autor concluyó, cuando el arte sea reflejo identitario y goce de consenso, habrá arte nacional.

Nuevamente podemos establecer una relación entre VyE y *Crisis*, la primera iniciaba su ciclo con los artículos “Puntos de partida” y “El arte argentino y el arte universal” (1948), mientras que en la segunda, JRB concluía su participación en la revista trabajando los mismos temas: la crisis del arte, lo universal y lo absoluto. ¿Las ideas de JRB se mantuvieron inalteradas con el paso del tiempo? La respuesta es relativa, a pesar de algunos cambios, la situación que observaba en la Argentina era la misma; en cambio la opinión que le merecía la escena internacional había cambiado rotundamente.

Como ya se ha mencionado, en el nº1 de VyE Romero desarrolló sus ideas respecto a la Historia del Arte argentino, desde lo prehispánico, la aclamada generación de artistas de los ochenta, hasta llegar hasta su más próxima contemporaneidad. La falta de valor que denunciaba, producto de la falta de “autenticidad”, se debía sobre todo a una falta de identidad propia, lo que los había llevado a copiar formas y maneras europeas, que no sólo no les pertenecían, sino que ya estaban caducas. En la actualidad en la que escribía JRB, París era el epicentro del arte universal (Romero Brest, 1948a, p. 11), no obstante, entrados los años 50 la situación cambió y Estados Unidos comenzó a ocupar la posición central; VyE daba cuenta de aquello, y enaltecía las tendencias hegemónicas del país de Norte. Se planteaba entonces una situación paradójica, porque si bien se exigía la construcción de una identidad propia, y al mismo tiempo, como se leía en las páginas de *Crisis*, no era posible construirla en los países del “subcontinente”, JRB presentaba a Europa y a los Estados Unidos como paladines del arte universal, y así también como modelos a seguir.

Por otro lado, la realidad mundial que planteaba JRB en los años 70 era otra, aquellos países que fueron líderes, eran ahora catalogados como “estereotipados” por la falta de originalidad y la pérdida de aquello que los hacía únicos, su identidad.

Como se dijo anteriormente, JRB estaba amparado en la creencia de lo universal. Sólo siendo fiel a las raíces era posible construir un arte nacional e inevitablemente universal:

Quienes crean que la trascendencia espiritual no es obra voluntaria del hombre sino el resultado de un penoso ascenso desde los estratos primarios del ser (...) habrán de comprender que la solución al problema del artista americano está en volver la mirada hacia el mundo en que vive, con la plena conciencia de que encontrará en él los elementos de inspiración con lo que ha de poderse elevar hacia la codiciada expresión universal.” (Romero Brest, 1951, p.211)

Aquella singularidad propia de la identidad, al ser tan pura y sincera constituía un lenguaje común a todos, las ideas y los sentimientos se “uniformizan” y “generalizan” (1948a, p.15). En este punto, y como se leía en *Crisis*, JRB manifestaba que la identidad no conocía de límites geográficos, es por esto que Europa y Estados Unidos compartían ciertos aspectos culturales, constituyendo lo universal.

Podemos interpretar que la idea de identidad en el marco de lo universal de JRB, pierde mucho de lo propio. Como se ha puesto de manifiesto, JRB defendía la autonomía del arte respecto a lo político, y una situación político-económica estable, eran requisitos indispensables para tener identidad. Desde este lugar entendemos la negativa de JRB frente a la escena del arte argentino y latinoamericana, marcada por la inestabilidad político social y económica.

2.10 Un final inexpresivo (revista nº 39)

Romero Brest participó por última vez en el nº39 con dos notas, "Asociación argentina de críticos de arte" fue la más corta, en ella mencionaba que dicha asociación lo había elegido (por segunda vez) como presidente, y manifestaba su intención de "reconstituir" la sociedad, invitando a los viejos colegas y sobre todo a los jóvenes a unirse.

En la segunda nota, "Más sobre la situación publicitaria", comentaba la noticia de una exposición en el MNBA con obras gráficas pertenecientes a la Alliance Graphique Internationale, homenaje de Olivetti al 25º Congreso Internacional de Publicidad.

La muestra le resultó interesante porque le permitió probar "la justeza" (Romero Brest, 1976k, p.58) de su enfoque, no sólo al considerar al creador de afiches y otros medios publicitarios como un artista, sino "con más derecho que los tradicionales porque se funda en las realidades." (1976k,58). Sin embargo, no participaron artistas latinoamericanos, debido a que no formaban parte de la institución convocante, por lo que JRB los invitó a que se unieran; JRB también aprovechó para hacerle un reclamo a las instituciones educativas del país, ya que la mayoría de los artistas expositores habían cursado sus estudios en universidades, mientras que en Argentina no se fomentaba el estudio de ese tipo de especializaciones, de las que saldrían los "verdaderos artistas de nuestro tiempo" (1976k,58).

JRB manifestaba que los artistas habían cumplido con la "doble" exigencia del género, por un lado, realizaron la función publicitaria y trabajaron las características sensibles de la imagen, y por otro, reforzaron la "potencia persuasiva del símbolo" (1976k,58), capaz de provocar una interpretación más libre.

En cuanto a los artistas publicitarios de nuestro país, JRB aseguraba que realizaban a medias su tarea, ya que descuidaban por completo la parte artística que implicaba trabajar la connotación de las formas para alcanzar el símbolo. Por lo tanto, sólo eran capaces de producir "efectos agradables" (1976k,58), lo que impactaba negativamente en las ventas.

Por último, manifestó que la muestra le generó "alegría y felicidad" (1976k,58) como no le generaban las muestras de artes visuales aquellos días. Se debía a "la autenticidad de estos excelentes artistas, poniendo al contemplador en la situación de sentirse vivir como hombre de esta época, sin ceder a las realidades que no deben ser fomentadas." (1976k,58).

JRB cerró su período en *Crisis* con una idea central en su carrera, plasmada tempranamente en el artículo “Punto de Partida” en el nº1 de VyE , “sentirse vivo en el arte vivo de su propio tiempo” (Romero Brest, 1948b, p.3), lo que sin dudas resulta cíclico. La diferencia es que en este caso lo hizo para referirse al diseño, camino que comenzó a principios de los años 70, cristalizado en el proyecto “Fuera de Caja. Centro de arte para consumir”. Esta nueva propuesta implicaba aceptar y no negar la era de consumo, de cambios rápidos y de cultura residual; no obstante, no implicaba rendirse ante ella. Fuera de Caja vendía objetos de diseño, útiles para la vida con el valor de lo estético agregado, “Frente a las distintas opciones utópicas de la época, que pretendieron modificar la sociedad por medio de arte, JRB adoptó la más romántica: la de acrecentar el goce estético de los sentidos y así permitir la penetración de innovadoras formas simbólicas en la actividad diaria”.(Herrera, 2014, p.187). Una vez más, como supo hacerlo en VyE, en Fuera de Caja se propuso imponer nuevos gustos a la sociedad. En *Crisis*, desde el plano de las letras, se propuso continuar con esa empresa, fiel a su estilo de siempre. Si bien el proyecto Fuera de Caja fracasó en términos económicos, JRB continuó defendiendo la idea del proyecto años después (Romero Brest, 1981, p.111). En la revista, la publicidad, los “affiches”, y no tanto los objetos de diseño, se llevaron el protagonismo ya que encarnaban, según la mirada de JRB, la expresión artística del momento. Si bien el autor criticaba el consumismo voraz, asumía que el consumo era el nuevo valor en términos artísticos, y entendía que dar respuesta a las demandas sociales en su propio momento histórico implicaba revincularse con la tecnología, los medios de comunicación, y los objetos de consumo en general. A lo largo de su vida, JRB fue cambiando de táctica, sin embargo, el cometido final siempre fue el mismo, “sentirse vivo en el arte vivo de su propio tiempo”.

Conclusión

Luego del análisis exhaustivo de los artículos de JRB en *Crisis*, encontramos que los mismos no pueden ser analizados sino como parte de un engranaje que implica toda su obra teórica y práctica.

En primera instancia, la comparación con la revista VyE (1948-1955) surge por las ideas que en ella son puestas de manifiesto tempranamente y que reaparecen en *Crisis*; también por la cercanía que implica el formato de revista. Además, las ideas plasmadas en *Crisis* también nos remiten a *Qué es el arte abstracto* (1953), y *Ensayo sobre la contemplación artística* (1966), obras clave para entender el posicionamiento teórico de JRB. Si bien a lo largo de la investigación otras obras escritas son citadas, contribuyen para probar fundamentalmente la persistencia, pero también los cambios de ciertas ideas en el tiempo; puntualmente a lo largo de la década del 40, 50, 60, 70 y 80, con el caso de las conferencias plasmadas en el libro

Arte visual pasado, presente y futuro (1981) y *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años 60* escrito en 1984.

A partir del análisis de los artículos de JRB en *Crisis* y de su posterior comparación con las obras ya citadas, podemos vislumbrar que la búsqueda del arte verdadero fue siempre el fin último que motivó toda actividad en JRB. En los distintos roles que ocupó como educador, gestor, crítico, curador y comunicador, tuvo como único motor la búsqueda del arte, el desarrollo y la promoción del mismo, y por último, y quizás la obra que encarnó con más determinación: la de inculcar en el público, que con el tiempo se hizo masivo, el gusto por el arte verdadero de su propio tiempo. En *Crisis*, el rol que encarna con más determinación es el de pedagogo como árbitro del gusto, donde comunica para educar; lo que nos retrotrae una vez más a VyE. La cercana intimidad que intenta generar con el lector, sin embargo, la encontramos en la mayoría de sus obras escritas.

La figura del crítico, ante la terminante negativa respecto al arte actual, queda desdibujada. No obstante, encontramos a JRB una vez más emprendiendo la tarea mesiánica de marcar el camino que había que tomar para llegar al arte verdadero. La determinación que ostenta desde sus breves artículos, sin duda habla de la consciencia de su poder legitimador y consagrador que data, una vez más, desde los años de VyE.

Como se puso de manifiesto en *Crisis*, y así también en el resto de su obra teórica, el arte verdadero era indefectiblemente universal, ya que apela a lo más profundo que no es sino común a todos. De la misma manera, el arte verdadero y universal, le permite tanto al contemplador como al artista acceder a lo absoluto, al propio Ser. Estas ideas que aparecen textuales en *Crisis*, también lo hacen en *Ver y Estimar*, en *Qué es el arte abstracto* y en *Ensayo sobre la contemplación artística*. En las distintas décadas JRB es consecuente con su búsqueda y con su fin, no obstante, en los diferentes proyectos culturales que protagonizó “el arte de su propio tiempo” varía, siendo en que en los 40 y 50 la apuesta es por el arte abstracto, que finalmente se inclina por lo concreto, en los 60 por el pop, y en los 70 por los nuevos medios tecnológicos. JRB, supo adaptarse a los cambios que tuvieron lugar en el campo artístico, no obstante su cometido final siempre fue el mismo. Podemos resaltar entonces que la novedad que plasma en *Crisis*, es su apuesta por la tecnología, y fundamentalmente por la publicidad. Sin embargo, la defensa de lo tecnológico ya puede vislumbrarse en *Qué es el arte abstracto*, donde esta “nueva naturaleza” era la responsable de los cambios de su época y empezaba a cobrar un protagonismo fundamental. Sin dudas, la defensa de lo tecnológico en los 70 adoptó otro matiz y así también otra madurez, marcando un estilo. Entonces, de sus trece artículos en la revista, tan sólo cuatro son dedicados enteramente a algo nuevo, el arte nuevo, aunque con reminiscencias del pasado. Respecto a los artículos restantes, como se percibe en el desarrollo de la investigación, es posible rastrear las ideas plasmadas en ellos, en su propio historial de publicaciones. Encontramos a

un JRB megalómano, y a los artículos de *Crisis* como una especie de hipertexto, desde donde hablan sus propias obras de otros tiempos.

Es propicio destacar, que las obras que sirvieron de apoyo para la presente investigación, entre otras, la compilación *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista de Ver y Estimar* (2005) y *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (2001), al analizar la figura de JRB, su rol como intelectual desde VyE, y su puesta en práctica de las ideas volcadas en la misma tanto en el MNBA y el CAV, se remiten con insistencia a los primeros artículos publicados en VyE como “Puntos de partida”, y “El arte Argentino y el Arte universal” (1948), y al libro *Qué es el arte abstracto* (1953). Con una presencia menos frecuente, pero aun así llamativa, también se destaca con frecuencia *Ensayo sobre la contemplación artística* (1966). Con esto pretendo reforzar la idea de cierta “circularidad”, en los postulados de JRB.

Queda sin más, destacar aquello con lo que JRB se diferencia en *Crisis*, en relación a los períodos anteriormente citados. Es claro su posicionamiento respecto a los jóvenes artistas de los años 70, fuertemente rechazados desde la omisión de nombres propios, aunque haciendo explícita su crítica a las nuevas tendencias que estaban en pugna, fundamentalmente lo conceptual y la vuelta de la pintura, ambos de cargado contenido político. Hasta ese entonces, los jóvenes habían sido la promesa de futuro. Una posible interpretación es que en los años 70, ostentando una avanzada edad y habiendo sido desplazado de los espacios de poder que acostumbró ocupar durante sus años de gestión del MNBA y CAV, haya optado por sus propias creencias en detrimento de lo que la corriente del arte contemporáneo demandaba. Durante los primeros pasos en VyE, y sobre todo en los años de gestión (1955-1969), la urgente realidad le exigía adoptar una posición activa frente a la producción actual, y consecuentemente, de adaptación frente a los cambios artísticos. Lo podemos observar, citando a Giunta, en el abandono de sus creencias respecto al arte concreto, ante la avanzada del pop en los años 60. Si bien, como manifiesta JRB en “Arte Visual en el Di Tella” (1984), ante la ineludible crisis que se vivía en el CAV sobre 1969, JRB apostó al cambio tecnológico, en los 70 de *Crisis* la propuesta se tornó cerrada y hasta caprichosa. JRB no encontraba salida ante la crisis del arte, no obstante, visualizaba una posibilidad en lo tecnológico, y sobre todo en los afiches publicitarios, sin embargo, no reconocía en la actualidad arte verdadero. De esta manera, negaba los distintos estilos que estaban en pugna y que constituían la actualidad de la escena tanto local, como regional e incluso internacional. Desde el lugar de la crítica, JRB negaba aquello que acontecía; en el contexto de la Argentina de los 70 encontramos al CAyC en el centro de la escena, completamente invisibilizado. A pesar del testimonio de Glusberg y del mismo JRB respecto a la estima que ambos dos se tenían, y del reconocimiento tanto de la experiencia Di Tella como del CAyC respectivamente, la ausencia total del CAyC en *Crisis* implica una posición

tomada que nos remite sin duda a las ausencias del arte nacional en las páginas de VyE, entendido por Silvia Dolinko como un fuerte, y sobre todo claro ante la omisión, mensaje de rechazo.

Ante su sorpresa negativa hacia los jóvenes, lo encontramos apacible ante ciertos artistas ya consagrados. En ellos encuentra el “arte verdadero”, no obstante, señala la preocupación de la “verdad inactual” en algunos de ellos. Esta actitud es llamativa no sólo porque se diferencia de lo que Romero promovió en sus proyectos artísticos anteriores, sino porque prácticamente no nombra a los artistas jóvenes de los años 70, quedando completamente excluidos de la revista. De esta manera, la sección “Los ritmos y las formas” adopta un posicionamiento tradicional, en consonancia con la tendencia que asume su nombre, sumamente conservador. Podemos decir que JRB cayó en su propia trampa, aquella que construyó con determinación e incluso autoritarismo sobre todo en los años 60, la exigencia de la renovación.

Finalmente quedan las preguntas sin resolver sobre la presencia de JRB en una revista de marcado compromiso social como *Crisis*; donde los riesgos que supo asumir durante su trayectoria profesional, fundamentales para la construcción de su propia reputación, y así también trascendentales para el arte argentino, decide no tomar en la revista. Riesgos que sin duda, la dirección editorial de la revista estaba dispuesta a correr, como evidencian los extensos artículos de *Crisis* de pesada carga política publicados hasta el final en 1976. Por otro lado, la postura apolítica que JRB asume, y a su vez la aguerrida defensa de la autonomía del arte respecto a lo contextual, es sin dudas un mensaje político de aceptación del statu quo. La distancia política que JRB ostenta es una postura que asume desde los años de VyE, lo que paradójicamente implicaba su reconocido antiperonismo y antifascismo. De vuelta en *Crisis*, desde este lugar se entiende su rechazo a las producciones artísticas de los años 70 en Argentina, donde la conjunción arte y política dominaba la discusión en el campo cultural. Por otro lado, entendemos que la crítica de JRB no tiene un anclaje tempo-espacial que implica lo contextual, porque afirma que el arte verdadero es Tiempo, asumiendo una postura heideggeriana, donde el arte universal que posibilita el develamiento del Ser trasciende lo contingente.

Ante el panorama desolador que JRB describe desde las páginas de *Crisis* sobre el arte argentino, denuncia que podemos rastrear desde los tiempos de VyE, aunque también del arte internacional, podemos concluir que el autor entendió al siglo XX como un tiempo prolongado de crisis, donde no pudo reconocer un estilo lo suficientemente fuerte como para que marque su propio tiempo y a su vez encarne el arte futuro. Particularmente en los años de *Crisis*, podemos decir que JRB experimentó un profundo rechazo por la escena política tanto como artística del momento, rompiendo con la premisa de “sentirse vivo en el arte vivo de su propio tiempo”. Quizás el problema estuvo en buscar lo universal, frente a un panorama

no sólo local sino también internacional cada vez más particular, ligado a lo contextual. JRB no pudo negociar con el modelo greenberiano que encarnaba, lo que impidió que asumiera una postura más amable frente a las inflexiones políticas de las producciones artísticas de su tiempo.

Fuentes

- Romero Brest, J. (1951). Pintores y grabadores rioplatenses. Buenos Aires, Argos.
- Romero Brest, J (1953) . ¿Qué es el arte abstracto? Buenos Aires, Editorial Columba.
- Romero Brest, J. (1966). Ensayo sobre la contemplación artística. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Romero Brest, Jorge. (1969). El arte en la Argentina. Buenos Aires, Paidós.
- Romero Brest, Jorge. (1981). Arte visual pasado, presente y futuro. Buenos Aires, Rosenberg-Rita Editores.
- Romero Brest, J. (1992). Arte visual en el Di Tella: aventura memorable en los años 60. Buenos Aires, Emecé.
- Romero Brest, J. (1948a). El arte argentino y el arte universal. *Ver y Estimar/1* (1). Recuperado de: <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/10>
- Romero Brest, J. (1948b) "Punto de partida", *Ver y Estimar/1* (1). Recuperado de: <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/10>
- Romero Brest, J. (1948c). Obras de artistas argentinos contemporáneos. *Ver y Estimar/1* (2) Recuperado de: <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/11>.
- Romero Brest, J. (1952b). La XXVI Bienal de Venecia. *Ver y Estimar/8* (29/30), 1-52. Recuperado de: <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/50>.
- Romero Brest, J, (1973). La crisis del museo. *Crisis/* (1), 55. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/1-19/>
- Romero Brest, J. (1975b). Las dos conciencias. *Crisis/* (26), 74. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/26-3/>
- Romero Brest, J. (1975c). Una mosca blanca. *Crisis/* (27), 75. Recuperado de: <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/27/>
- Romero Brest, J. (1975d), Sobre Libero Badí. Una excelente historia de su vida. *Crisis/* (28), 72. Recuperado de: <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/28/>
- Romero Brest, J. (1975e), Un juicio de Max Bill. *Crisis/* (28), 72. Recuperado de: <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/28/>
- Romero Brest, J. (1975f). Situación publicitaria. *Crisis/29*, 74. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/29-2/>

Romero Brest, J. (1975g). Premio Marcelo de Ridder. *Crisis/29*, 74. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/29-2/>

Romero Brest, J. (1975h). Arte y tecnología. *Crisis/ (30)*, 71. Recuperado de: <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/30-2/>

Romero Brest, J. (1975i). La situación publicitaria en nuestro país. *Crisis/ (31)*,72. Recuperado de :<https://www.ahira.com.ar/ejemplares/31-3/>

Romero Brest, J. (1976d). Mirar y Ver. *Crisis/n (33)*, 73.Recuperadode <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/33-2/>

Romero Brest, J. (1976e) La 9° Bienal de París. *Crisis / (34)*, 76. Recuperado de: <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/34-2/>

Romero Brest, J. (1976f). Juicio generoso y optimista. *Crisis / (35)*, 75. Recuperado de:<https://www.ahira.com.ar/ejemplares/35-2/>

Romero Brest, J (1976g). Pintura fundamental *Crisis/ (35)*, 76. Recuperado de:<https://www.ahira.com.ar/ejemplares/35-2/>

Romero Brest, J. (1976h). Reflexión sobre la universalidad del arte. *Crisis / (36)*, 74. Recuperado de: .<https://www.ahira.com.ar/ejemplares/36-2/>

Romero Brest, J. (1976i). Tras el arte, el consenso. *Crisis / (37)*, 74. Recuperado de: <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/37-3/>

Romero Brest, J. (1976j). Tras el arte y el consenso, la identidad .*Crisis/(38)* ,64.Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/38-3/>

Romero Brest, J (1976k). Más sobre la situación publicitaria .*Crisis/39*, 59 Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/39-3/>

Referencias Bibliográficas

¿Dónde está Luis Sabini? (1976a). *Crisis/ (34)* p.1. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/34-2/>

Ecos del encuentro del presidente de la nación con escritores (1976b). *Crisis/ (39)* p3-4. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/39-3/>

“Conteste, Mr. Colby” (1976c). *Crisis / (39)* p.5-7. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/39-3/>

Fiz, S. M. (1986). Del arte objetual al arte de concepto (Vol. 4). Madrid, Ediciones Akal. (pp. 7-15,249-267)

Genette, G. (1997). El estado conceptual. En *La obra de arte* (pp. 155-179). Barcelona. Lumen.

Giunta, A. & Costa, L. M. (Comps) (2005). Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar (Vol. 51). Buenos Aires, Paidós.

Giunta, A. (2001). Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta (Vol. 22). Buenos Aires, Paidós Iberica Ediciones SA.

Davis, Fernando. (2019). Dispositivos tácticos. *Revista Territorio Teatral* 4. Recuperado de: http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html

Dolinko, Silvia Esther; García, María Amalia (2018); Círculo de revistas: Interlocución entre publicaciones en la configuración de la modernidad visual latinoamericana; Fundación Lázaro Galdiano; Goya; 363; 6-2018; 142-159 Recuperado de: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/100103>

Delgado, V.; Mailhe, A.; Rogers, G. (Comps.) (2014). Tramas impresas : Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX). La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (pp.8-9) Recuperado en: <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/33>

Delgado, V. (2005). Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas. En Delgado, V.; Mailhe, A.; Rogers, G. (Comps.) (2014). Tramas impresas : Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX). La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (pp.11-25) Recuperado en: <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/33>

Herrera, María José (2014). Cien años de arte Argentino. Buenos Aires, Editorial Bilbos.

La crisis en carne y hueso (1975a). *Crisis* (28) p.3 -17. Recuperado de: <https://ahira.com.ar/ejemplares/28/>

Sarfatti, Margherita. (1952a). Polémica sobre el Arte Abstracto : carta de Margarita G. de Sarfatti. *Ver y Estimar* (27) 6-15. Recuperado de: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/742888#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-894%2C-192%2C5062%2C2833>