

TENSIONES Y DEBATES EN TORNO A LA RELACIÓN
ENTRE ARTE Y POLÍTICA EN LOS TEMPRANOS 70. LA COLUMNA
DE JORGE ROMERO BREST EN LA REVISTA **CRISIS**

Eva Rodríguez Agüero
Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)
evarodriguez15@yahoo.com.ar

Resumen

Hacia 1973, Jorge Romero Brest, quien fuera director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella –visualizado por los grupos de izquierda ligados a la cultura como la “voz cantante” de una deriva “despolitizada” de la vanguardia y propulsor de la “internacionalización” del arte local– se convertía en el responsable de la columna de artes plásticas de la revista *Crisis*.

El lugar del crítico en esta legendaria publicación cultural que en los tempranos 70 supo ser portavoz de intelectuales, escritores y artistas comprometidos con la izquierda nacional, es sin duda un lugar de “borde”. Este trabajo busca indagar acerca de los debates, cruces y tensiones que sus concepciones acerca de la relación entre el arte y la política desataron en las páginas de *Crisis*, en un contexto de radicalización política y social, que tenía también su correlato en el campo del arte, las ideas y la cultura.

Palabras clave: arte y política, debates, años 70.

En julio de 1968 una conferencia de Jorge Romero Brest en la ciudad de Rosario es interrumpida abruptamente. Los responsables de la operación –los artistas Juan Pablo Renzi, Norberto Púzzolo y Rodolfo Elizalde– cortan la luz de la sala y llevan al disertante a la parte trasera del local para ocupar su lugar y leer a oscuras una dura proclama contra el arte burgués.

La que denunciaba:

“...la institución que de por sí es Romero Brest, más la institución de la ‘conferencia’ dentro de las paredes de la institución, más ustedes conjugados, representan perfectamente el mecanismo de la burguesía, que absorbe, tergiversa y aborta toda obra de creación” (1).

La anécdota es conocida, y se comprende claramente si se la encuadra en el convulsionado escenario político-cultural de la época. Lo que quizás resulte menos sencillo de asir, es cómo apenas unos años más tarde, hacia 1973, quien fuera director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella -visualizado por los grupos de izquierda ligados a la cultura como la portavoz de una deriva “despolitizada” de la vanguardia y propulsor de la “internacionalización” del arte local- se convertía en el responsable de la columna de artes plásticas de la revista *Crisis*.

Dirigida por Eduardo Galeano y con un *staff* de primeras figuras como Juan Gelman, Aníbal Ford, Vicente Zito Lema y María Ester Gilio; supo transformarse en vocera de propuestas concretas de carácter estético, teórico e ideológico. Los cuarenta números salieron entre mayo de 1973 y agosto de 1976. En aquel momento, la plena conciencia del rol fundamental que jugaban los procesos culturales en los países del Tercer mundo, llevó a sus integrantes a abordar críticamente el tema de las relaciones entre arte, política y sociedad. Se trató sin duda de una publicación ‘bisagra’ en la historia del periodismo cultural argentino (2).

Esta publicación de arte e ideas, cuyas páginas se convirtieron rápidamente en epicentro obligado de los debates intelectuales y culturales generados en el interior de los grupos ligados a la izquierda nacional, constituía una suerte de espejo, en el que se reflejaban varios movimientos que luchaban contra la dependencia política, económica y cultural de Latinoamérica.

En sus célebres artículos, los intelectuales de *Crisis* ponían en juego una serie de contrastes, caracterizados por pares binarios del tipo de: conciencia nacional y popular versus tendencia extranjerizante, identidad latinoamericana -definida por la explotación y el sufrimiento- versus imperialismo, oligarquía dependiente y “medio pelo” versus pueblo y, principalmente, arte ‘con compromiso político y social’ versus vanguardia estética, caracterizada como experimentación frívola y despolitizada. Paradójicamente, los proyectos que Jorge Romero Brest (de ahora en adelante JRB) había encabezado eran a menudo tildados de esta forma.

En este trabajo se intenta rodear algunos de los planteos lanzados por el crítico de arte, bajo la forma de filosos dardos o predicciones inapelables, en esta legendaria revista; sugiriendo que tal vez los mismos puedan ser leídos como una pequeña “muestra” de las tensiones y debates que en ese convulsionado período atravesaban el campo del arte latinoamericano, específicamente, en torno a la relación entre arte y política.

1. Arte 'del compromiso' versus arte de la vanguardia. Vínculos y tensiones

La figura de JRB constituyó un engranaje fundamental en la maquinaria del circuito modernizador del arte que se echaría a andar en Argentina entre las décadas del 40 y 60. Hacia finales de los 40 había dirigido *Ver y Estimar* (3), una pionera publicación sobre crítica de arte y luego el Museo Nacional de Bellas Artes y el Centro de Arte Visuales (CAV) del Instituto Torcuato Di Tella, acerca de cuyos experimentos muchos artistas e intelectuales de izquierda parecían compartir la opinión de que eran una digresión tonta respecto a las 'verdaderas' preocupaciones de los artistas comprometidos.

Cabe destacar que, en un contexto como el de inicios de los 70, el mapa de la región estaba atravesado por un vertiginoso proceso de radicalización política, que en el campo artístico y cultural se traducía en la presencia de fuertes pujas acerca de cuáles eran los carriles por los debían transcurrir las relaciones entre arte y política (4).

La cuestión de la relación entre arte y política presenta varias aristas para el debate. Nelly Richard señala que existen dos modos ejemplares que históricamente han configurado las relaciones entre arte y política: el arte del compromiso y el arte de la vanguardia (5). La autora advierte que el "arte comprometido" –con pleno vigor en el mundo ideológico del período– le solicitaba al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. Puesto que el Pueblo y la Revolución eran los significados trascendentales a los que adhería la obra como vector artístico de toma de conciencia ideológica, de agitación social y de militancia política. El artista debía luchar contra las formas de alienación burguesas del arte, y también ayudar al proceso de transformación social "representando" los intereses de clase de los sectores populares. De este modo, la referencia explícita a un mensaje subordinado al repertorio ideológico de la izquierda, "garantiza el didactismo revolucionario de una obra encargada de transmitir una visión del mundo cuya utopía de cambio social había sido preformulada desde la política" (6). Por el contrario, a diferencia del arte militante que pretende "ilustrar" su compromiso con una realidad política ya dinamizada por las fuerzas de transformación social, el arte de vanguardia busca anticipar y prefigurar el cambio, usando la trasgresión estética como detonante antiinstitucional (7).

La relación entre arte vanguardista y compromiso político tuvo, sin embargo, en la época, matices que conviene considerar. La experimentación de nuevas técnicas y formatos alternativos que violentaban la tradición academicista de las Bellas Artes; la disolución de las fronteras –modernistas– de autonomía y especificidad del sistema-Arte que lo separan del mundo de la *praxis* cotidiana, son las operaciones anticánónicas que expresan el deseo emancipatorio de las vanguardias. Es probablemente en este segundo sentido que podemos encuadrar lo que Longoni y Mestman han llamado "Itinerario del 68 argentino", en el cual se encuentran comprendidas una secuencia de producciones e intervenciones públicas realizadas entre abril y diciembre de ese año, que ponen de manifiesto el corrimiento de varios núcleos de plásticos experimentales desde una posición *alternativa* a una de *oposición*. De entre ellas, sin dudas, la más significativa fue Tucumán Arde, aunque también hubo otras expresiones; como "atentados performáticos" e intervenciones en actos de entrega de premios, conferencias e inauguraciones. Se trató de intentos signados por duras críticas a la institución arte (en el caso del Tucumán Arde se produjo un deslizamiento hacia otra institución, aunque no artística, sino político-sindical: la CGTA) (8). Fueron experiencias efímeras, si se quiere, pero paradigmáticas en cuanto a las tensiones que recorrían el campo intelectual argentino en ese período vertiginoso. Esta novedosa exploración en cuanto a la forma de articular arte y política será alterada poco después, cuando el peso que progresivamente vaya adquiriendo la política tienda a obturar la dimensión artística (9).

Cabe señalar con Longoni y Mestman que en el caso argentino tuvo lugar una coexistencia, tanto en los discursos, en las instituciones, como en las producciones culturales, de distintos itinerarios; algunas veces, compatibles entre sí, y otras contrapuestos. Estos fueron condensados en lo que estos autores llaman: "horizonte modernizador" y "horizonte revolucionario" (10). Así, junto a los estallidos politizados de la vanguardia coexistieron otros menos comprometidos con las luchas populares y que circunscribieron la renovación al plano de las formas o de los materiales y fueron asimiladas y aceptadas sin mayores conflictos por el medio artístico. Estos tuvieron como paradigma, principalmente, las experimentaciones artísticas llevadas a cabo por el CAV –como dijimos– a cargo de JRB.

Longoni y Mestman trazan una periodización basada en la idea de que no sería ajustado pensar la vanguardia de los 60 como un bloque homogéneo y ponen a consideración la existencia de dos ciclos de emergencia y consolidación de camadas de artistas plásticos experimentales a lo largo de esa década. El primer ciclo (entre fines de los 50 y el año 63) está ligado al informalismo y tuvo su expresión grupal en la "Nueva Figuración"; en el segundo ciclo (entre 1964 y finales de la década) se diversifican las opciones, en general tendientes a la progresiva desmaterialización de la obra de arte. Hacia mediados de los sesenta, un nuevo ciclo caracterizado por la diversidad de tendencias y la aceleración de la experimentación con nuevos planteos, materiales y formatos estéticos se torna visible. Este ciclo estaría compuesto por cuatro momentos: 1964-66: *emergencia de la vanguardia*; 1967: *consolidación de la vanguardia*; 1968: *radicalización artística y política*; 1969-70: *epígonos de la vanguardia*. Este último período se caracteriza por el éxodo, la moderación, o el abandono del arte. Se produce el cierre de los centros del Di Tella (11).

Hay que tener en cuenta que *Crisis* aparece entre 1973 y 1976, luego de lo que estos autores llaman “epígonos de la vanguardia” y –de algún modo también condicionada por la concepción del arte propia de la izquierda nacional y marcada por el compromiso del intelectual y una idea del artista de tipo sartreano– en esta revista lo que prevalece es cierta crítica a lo que estos sectores llamaban “falsa vanguardia”, lúdica, descomprometida y esclava de las modas internacionales.

Desde la izquierda nacional, como señalamos anteriormente, se había cuestionado duramente al Di Tella, tanto por el financiamiento de empresas extranjeras, por propiciar una distorsionada visión de Buenos Aires como centro cultural internacional y por originar una vanguardia frívola y elitista. En este sentido, la primera parte del film “La hora de los hornos” (del grupo Cine y Liberación con amplia participación en *Crisis*) cuenta con un fragmento destinado a cuestionar el papel de los medios masivos que buscan “la despolitización del pueblo, desarrollando el prejuicio y el complejo por lo nativo y enseñando a pensar en inglés. Acompañando este discurso la película muestra extensas secuencias de la frivolidad del Di Tella (12), con JRB como protagonista; presentándolos como artistas e intelectuales integrados al sistema” (13).

Numerosos personajes de la cultura de izquierda se hicieron eco de estas críticas. Entre ellos/as Ricardo Carpani, Gregorio Klimovsky, los intelectuales vinculados al Partido Comunista; Marta Traba supo señalar: “el Di Tella es castrador, porque no seguía a los artistas. Pedía todos los años una cosa nueva y eso destruye la continuidad de una forma artística. Igual que en EEUU el Di Tella inventó la estética del deterioro, se consume una cosa y después tienes que cambiarlo. Fue una especie de horno crematorio” (14).

El modo en que JRB concebía la relación entre arte y política estaba indudablemente alejado del modo en que la entendían los grupos de artistas ligados a la izquierda nacional. Es ilustrativo el dato que Ana Longoni aporta al señalar que en 1965, la obra de León Ferrari *La civilización occidental y cristiana* no pudo ser expuesta en el Di Tella, a causa de que para JRB –como así también para Ernesto Ramallo, el crítico del diario *La Prensa*– esta poseía una indiscutible carga política (15).

Acusado por los cargos de “liviandad y frivolidad” por parte de la izquierda cultural de la época, resulta difícil de encuadrar la participación de JRB en el marco de la línea editorial de *Crisis* (16). En los siguientes apartados intentaremos abordar con mayor detalle algunos de los puntos de fricción entre sus ideas y el imaginario que impregna la revista, lo que da cuenta del lugar “extraño” de JRB en *Crisis*.

2. El proceso de modernización del campo cultural

Desde la segunda mitad de la década del 50 el campo del arte había empezado a perder rigidez. Progresivamente, surgen nuevas estéticas a partir del arte concreto, el arte abstracto, el nuevo surrealismo y la dinamización que se produce con un movimiento de vanguardia como la Nueva Figuración, seguida de una sucesión rápida de corrientes y experiencias que expanden y diversifican la propia vanguardia artística, vanguardia que en el contexto local, adquirió características propias, en cierto modo disímiles a las de otros lugares del mundo.

En el marco de este proceso modernizador es posible identificar tres grandes tendencias: la creación de nuevas instituciones o el fortalecimiento de impulsos renovadores en el seno de las instituciones ya existentes. En segundo lugar la emergencia de grupos de nuevos productores culturales que actualizan radicalmente sus disciplinas e introducen nuevas estéticas y en tercer término la aparición de un nuevo público, amplio y ávido de novedad (17).

En este sentido, cabe destacar que la incipiente conformación de un circuito del arte relativamente autónomo, en nuestro país, está vinculado al surgimiento de nuevas instituciones (tal es el caso de museos, centros, galerías, revistas, diarios, asociaciones, etc.) que, desde la década del 50, impactan en la transformación y expansión de dicho circuito.

Así, entre cierto grupo de artistas las técnicas abstracto-expresionistas empezaron a perder su ímpetu. El predominante interés en la textura indujo a los artistas a experimentos aún más osados con los materiales y esto se tradujo en una nueva experimentación de diversas formas del informalismo, el arte objetual y exploración de las posibilidades del collage, que resultó ser el trampolín en dos campos de expresión artística que adquirieron creciente popularidad en los años 60: el “environment” y el “happening”.

Si los comienzos de la década del 60 habían resultado tierra fértil para ese proyecto modernizador, el Di Tella brindó sus instalaciones, fondos, respaldo crítico y una estrategia internacionalista capaz de hacerlo posible.

La relevancia y el impacto que los diversos centros del Di Tella (18) tuvieron sobre ciertos círculos artísticos y culturales de la época ha merecido no pocas investigaciones. No es el objetivo de este breve escrito estudiar el desenvolvimiento de este Instituto, salvo en los aspectos en los que se halla ligado a las políticas trazadas por JRB, en tanto que dan cuenta de cuál era el lineamiento estético que él proponía, considerando que se trataba de un contexto en el que arte y política hallaron en ciertos sectores de artistas una conjunción inusitada, lo que implicaba por parte de los actores de este campo la existencia obligada de un posicionamiento político.

Brevemente, el objetivo del “Di Tella” estaba claro: actualizar y modernizar las diversas disciplinas artísticas locales. Y esto fue

posible a partir de la formación de una serie de vínculos y subsidios otorgados por fundaciones norteamericanas, los cuales –en el contexto de una “guerra fría cultural”– eran leídos por los grupos de izquierda como gestos verdaderamente “imperialistas”; provocando rechazo por parte de estos. No obstante, hay que destacar que los Centros de Arte de Florida, no sólo fueron rechazados por los grupos de izquierda, sino que habían sido tildados de “peligrosos” por la dictadura de Onganía, que los vigilaba atentamente por haberse transformado en centros de la cultura juvenil que se expresaba a través de la moda y de transgresiones a la cultura burguesa (19).

Durante la última época, la exigencia de compromiso se hizo más manifiesta y el Centro fue considerado un muestrario de la burguesía dependiente. Se caracterizó por recibir críticas tanto de la derecha, que decía que eran hippies, drogadictos, comunistas, como de la izquierda, que los rotulaban como grupos pertenecientes a la CIA; empleados de Rockefeller y Ford. El Centro empezó a flaquear económicamente, y cada vez más los cuestionamientos se hacían oír. Su momento había terminado. JRB renuncia y hacia mayo de 1970, se cierran sus puertas (20).

2.1 Romero Brest y el circuito modernizador

Expulsado de la vida académica luego de ser cesanteado en sus cátedras de la Universidad de la Plata, durante los años del peronismo, JRB comienza a articular diversas estrategias a favor de su proyecto de modernización que implicaba, entre otras cosas, promover el proyecto de la abstracción (frente al realismo) para América Latina y también pugnar por un “arte universal”, inscribiendo al arte argentino en el mapa internacional (estrategia *internacionalista*).

Para el crítico, el panorama político y cultural del peronismo podía describirse como de asfixia. Confinado a los márgenes, se dedicó a dictar sus Cursos de Estética e Historia del Arte en distintos espacios no académicos de la ciudad de Buenos Aires.

Su firme intención pedagógica –en cuanto a formar el gusto del público y sentar las bases para la formación de una crítica de arte con ciertos fundamentos– es motorizada a partir de la revista *Ver y Estimar*, publicación a partir de la cual, junto a sus discípulos, se propuso llevar adelante esta empresa.

Su evaluación decididamente negativa de la historia del arte local, lo llevó a pensar que era necesario comenzar “de cero”, lo cual implicaba fomentar la formación de un coleccionismo, así como traducir información actualizada y establecer las direcciones correctas que el arte debía seguir en el futuro (21).

Bien conocida es su postura en relación con el arte argentino. En sus palabras, éste “era un arte sin autenticidad, cuyo sentido estaba fijado por un repertorio de falsos ideales”.

En 1972, a pedido de un amigo, el crítico Damián Bayón, JRB escribe –siguiendo la forma epistolar– una suerte de autobiografía intelectual en la que estas posiciones quedan claramente plasmadas. Señala: “en cuanto al arte, primero despertó en mí la vocación literaria. (...) Nunca se me ocurrió, en cambio, dibujar, pintar, esculpir o grabar. El interés por estas artes despuntó en la misma época pero fue menos en aquellos años, acaso por la pobreza de las exposiciones que veía en Buenos Aires. Recién en 1934, ya tenía veintinueve años, ese interés se volvió pasión, cuando en mi primer viaje a Europa enfrenté el gran arte occidental” (22).

Es decir, no fue nada de lo que ocurría en la escena artística argentina lo que impactó al joven JRB a interesarse por las artes plásticas, sino que fue el esplendor del “gran arte occidental” aquello que lo conmovió.

Para Malosetti Costa, de ese escrito lo que se desprende es que, más que acompañar e interpretar el desenvolvimiento del arte argentino, como crítico “se sintió el impulsor –provisto de la fuerza de sus ideas– de un don preciado que había descubierto en Europa y del cual la Argentina, en buena medida, carecía” (23).

La figura del intelectual que fue JRB debe ser comprendida en el marco de la incipiente construcción de un espacio crítico para el arte argentino. Un espacio que se abría en el marco de lo que él mismo llamó en el número inicial de *Ver y Estimar* “el arte universal”; y que no puede dejar de pensarse dentro del canon europeo occidental (24). En ese número su fundador publicó un artículo titulado, precisamente “El arte argentino y el arte universal”. Allí caracterizó su presente artístico como un momento de crisis, “una fase de adolescencia en trance de frustración” (25). Para él, la clave de semejante crisis era la falta de autenticidad, la adopción acrítica de las tendencias artísticas universales.

Con la Revolución Libertadora (1955) JRB vuelve a la escena oficial, como interventor primero, y como director poco después, del Museo Nacional de Bellas Artes (26).

Durante este período, más precisamente en 1962, JRB es designado jurado en la XXXI Bienal de Venecia. “La significativa imagen de la Bienal actuó para JRB como referente privilegiado a la vez que idealizado para una confrontación entre el campo artístico local y el internacional” (27). Pero fue, sin lugar a dudas, en 1960, con la dirección del CAV –dependiente del Di Tella– a partir de lo cual su labor cobró mayor visibilidad (28).

2.2 Estrategia internacionalista. Universalismo versus identidad nacional y latinoamericana

Tal como afirma Jonh King, en el pensamiento de JRB reinaba la idea de que el desarrollo de nuestra región “sólo podía conseguirse mediante el fortalecimiento de los lazos con Europa y los Estados Unidos y con la promoción de Buenos Aires como centro cultural internacional” (29). Para King se trataba de un proyecto ligado a la “tradicción dominante de la cultura argentina que fue articulada por primera vez en un texto vertebral de Sarmiento, *Facundo: civilización y barbarie* (1845): sin contactos con Europa, Argentina sólo podía ser un remanso cultural condenado al provincialismo introspectivo” (30). Este autor sugiere que las versiones liberales de la cultura argentina igualan el universalismo con el desarrollo y el nacionalismo con el provincialismo.

La estrategia internacionalista que JRB llevó adelante (al menos en *Ver y Estimar* y en el *Di Tella*) se basaba en una noción optimista a partir de la cual se sostenía que el reconocimiento de los artistas argentinos en el exterior contribuiría a alentar la autoconfianza entre los artistas nacionales. King señala que “se pensaba que al seguir modelos internacionales el artista argentino los transformaría con el objeto de autenticarlos” (31).

Probablemente, la principal razón del fracaso de esta política en el largo plazo fue que el mercado no estaba abierto a éstos; el internacionalismo no era bidireccional, sino un dispositivo comercial unidireccional diseñado para imponer determinados gustos, en este caso el impresionismo norteamericano o el arte pop (32).

Cabe preguntarse si esta perspectiva internacional propició una imitación servil de modelos extranjeros y una mentalidad dependiente (por usar el término más popular en los 60, cuando empezaban a elaborarse las Teorías de la Dependencia). Discusión que este breve trabajo no pretende saldar, pero sí dejar planteada.

Una anécdota ilustrativa de esto relata que en 1962, cuando JRB es nombrado jurado y luego presentador oficial del envío argentino en la XXXI Bienal de Venecia, la distinción a Berni y su serie sobre Juanito Laguna colocó al crítico frente a una situación compleja frente a su propio programa internacionalista: aunque lograba poner al arte argentino en el centro de la escena mundial, lo que finalmente se destacaría sería una obra figurativa con fuerte contenido social, contrastante con la producción de los pintores de las recientes generaciones por los que él realizaba su apuesta mayor. Sin dudas la presentación de Berni le significaba un problema, ya que su obra no encajaba dentro de su proyecto artístico, y lo resolvió a partir de una reseña que se quedaba a mitad de camino entre la ambigüedad y la frialdad descomprometida (33).

Lo cierto es que estaba claro, el crítico JRB, con fuerte gravitación en el campo artístico de los 60/70 tenía un programa que – desde cada uno de los lugares que ocupó durante el período– buscó instalar. Se proponía educar al público de arte a la vez que exponer a los artistas argentinos a las tendencias contemporáneas más representativas.

3. La participación de JRB en *Crisis*

Recordemos que la revista *Crisis* sacó 40 números entre mayo de 1973 y junio de 1976. Es importante señalar que esta publicación carecía de una sección ‘editorial’ en la que sus referentes sentaran expresamente las bases de una política editorial, lo cual hace que para reconstruir el ‘clima’ político y cultural que la atravesaba debamos recurrir a una lectura cuidadosa (que implique incluso ‘conteos de frecuencia’ de temas o tópicos presentes) de sus índices, y desde allí, recién buscar reconstruir preeminencias y omisiones temáticas.

En este sentido cabe destacar que las apariciones de JRB en *Crisis*, con su columna *Los ritmos y las formas*, se caracterizan por su intermitencia o irregularidad, fenómenos que no podemos ‘leer’ ingenuamente, si lo hacemos en relación con los debates y tensiones que atraviesan el índice general de cada número. Sobre todo si se tiene en cuenta la escalada de conflictividad social que signó el período.

Las apariciones de JRB se organizan del siguiente modo: en el número 1 (mayo de 1973) para luego estar ausente por un largo período, en el que las notas de plástica tampoco hallan demasiada presencia en boca de otros críticos o periodistas. Hacia junio de 1975, en el N° 26, JRB retoma su columna y se advierte en el resto de la publicación renovada presencia de la temática de la mano de otros colaboradores y colaboradoras de la revista. Del N° 26 al N° 31 (junio-noviembre 1975) sus intervenciones son ininterrumpidas; así como del 33 al 39 (enero-julio 1976). Sin embargo, en el N° 40 (agosto 1976) la última edición de la revista, su columna desaparece abruptamente. Sobre sus intervenciones en el último período nos extenderemos más adelante.

3.1 Algunos tópicos de debate

En líneas generales, las páginas de *Crisis* permiten traslucir ciertos tópicos bien polarizados en cuanto a la idea de lo que el arte *debería ser*, los mismos giran en torno al modo de entender la vanguardia artística, la denuncia del coloniaje cultural, el carácter dependiente del país y el patético rol de la oligarquía vinculada al imperialismo. Aspectos que trasladados al ámbito de la cultura se traducían en un arte producido según el gusto de las clases dominantes, el vaciamiento ideológico del mensaje de la obra, el mero juego de los elementos plásticos, el virtuosismo inexpressivo y una marcada desconexión del artista con la realidad de su

medio. En varias ocasiones, estos tópicos presentes en *Crisis*, funcionan como puntos de fricción en relación con las opiniones y conceptos vertidos por JRB.

➤ Arte y política o la función social del arte

En el Nº 36, desde su columna *Las formas y los ritmos*, a propósito de una reflexión acerca de la universalidad del arte, JRB apunta que pretende evitar en sus análisis las trampas que arman las ideologías, “no por desconocer el papel de ellas sino por temor a los fanatismos que generan en desmedro de la imaginación, única facultad capaz de moderarlas”, para a continuación señalar: “¿a quién sino al artista le toca contrarrestar los dogmas, las ideas y los sentimientos estereotipados, los mandatos arbitrarios, las necesidades sobreestimadas, los excesos del metodologismo?” (34).

Ya en *Ver y Estimar* JRB había expresado su firme postura en relación con los vínculos entre arte y política. En un artículo citado por Andrea Giunta, JRB “analiza los problemas estéticos del realismo soviético en lo que considera un arte sentimental, vinculado a consignas ajenas al acto creador cuyas expresiones no son más que propaganda y adoctrinamiento” (35).

Su concepción acerca de la relación entre la práctica específica (artística, cultural o profesional) y la política estaba clara. Por el contrario, vemos que en *Crisis* existe una permanente insistencia en relación con la ligazón entre arte y política, que muchas veces se expresaba en productos culturales y en la constitución de instancias de reflexión y apuestas programáticas que se materializaban en diversos manifiestos, artículos y documentos. Como señala Richard, y bien podría aplicarse a las ideas dominantes en nuestra revista, “en los 60/70 la idea de la revolución –con su totalización homogénea- llevaba al artista comprometido a hablar colectivamente en nombre de un ‘nosotros’ (el partido, la clase obrera, la izquierda, etc.).

Sin dudas, la mayor parte de las veces su voz es una nota disonante con relación al ideario de la legendaria publicación.

En cuanto a la preeminencia de “lo popular” (como ya señalamos, un tema más que recurrente en *Crisis*) su mirada deja entrever cierta subestimación en relación con los sectores subalternos o al público “no especializado”. En el Nº 30 afirma: “El público general es cursi pero no exento de posibilidades para superar este carácter. Sólo hace falta que se le presenten imágenes apuntando, si se quiere, a la misma zona sentimental, pero con imaginación y refinamiento” (36). Y luego en el Nº 33 –después de señalar que se propone abordar las diferencias entre las nociones de ‘mirar y ver’- empieza el artículo advirtiendo sin empacho: “la empresa es difícil, afronto el riesgo de presentar un texto incomprensible” (37).

Por otro lado, si en el Nº 34 Vicente Zito Lema se ocupa de relatar la experiencia de una exposición callejera llevada adelante por los estudiantes de las escuelas de artes plásticas; en la misma edición, JRB dedica su columna a la 9na Bienal de París (38). Mientras que en el primero se habla de la necesidad de popularizar el arte (sacar los trabajos a la calle, llegar a los barrios “desmitificando todo lo concerniente a la técnica artística (...) porque hay mucha gente que no se anima a entrar a las galerías de arte; tienen miedo, creen que eso es para otros” (39) al dar vuelta la página, en su columna, el crítico se muestra molesto en relación a la “actitud cuestionadora de los artistas y del abandono deliberado de la imaginación como facultad creativa”. Acusa a éstos de ocuparse de “justificar con abundantes argumentos teóricos, hasta el punto de transformar la Bienal en sustituto del ensayo o el libro, sin que las ‘obras’ agregaran nada”. Sobre el final del artículo es categórico: “La bienal no debe volverse el escenario oficial de convenios dominados por cierto terrorismo de la falsa vanguardia o el asambleísmo de sociólogos ‘paracaidistas’” (40).

➤ Las modas

Marta Traba explica la observación acrítica de modas por parte de los artistas locales en el marco de una serie de servidumbres a las que ciertos grupos suscriben. “Esta va aparejada de una segunda obediencia, la búsqueda de lo escandaloso e impactante. Una tercera es la sumisión a las reducidas élites vanguardistas sostenida por la frivolidad” (41).

En el Nº 30 Luís Felipe Noé señala que la estética del pop-art norteamericano le pareció muy interesante –en tanto considera que asumen lo popular y la vida cotidiana de sus ciudades, rechazando prejuicios estéticos–. “Pero ya en la Argentina sentí que eso no podía tener equivalentes, que era una experiencia no traducible. Por eso mismo los que pretendieron hacer pop-art en nuestro medio me parecieron terriblemente equivocados; además, no entendieron su esencia, ya que el pop-art significa la independencia del arte norteamericano respecto de París. Y a mí lo que me interesaba era lo mismo, pero no sólo frente a París, sino también frente a Estados Unidos”.

Yo entendía la creación de otra manera, seguía sintiendo el quiebre, el caos, la gran ebullición pasional (...) En una película que se hizo sobre nuestro grupo aparezo contemplando una manifestación popular. Y ello es muy preciso, porque el fenómeno natural que más me ha impresionado en mi vida, aun desde chico, fue el estallido vital del peronismo. Y nunca dejé de ver, y luego de participar, en sus grandes manifestaciones. Y en relación con este fenómeno vital hice varias obras, dos de las cuales valoro mucho: una se llama Introducción a la esperanza, la otra es El incendio de Jockey Club. Datan del año 1963 y no están concebidas desde el punto de vista de la militancia política, pues lo que me importaba entonces era entender el quiebre de las estructuras visuales como reflejo de una realidad que, a su vez, se quebraba” (42).

➤ El papel de la publicidad

Traba además apunta que, ya iniciados los 70, la vanguardia y su catálogo de transgresiones eran inmediatamente asociadas a la estética de la publicidad.

Tal como señala King, los aspectos negativos de la publicidad se enfatizan en la literatura de la década del 60, a veces en conjunción con una crítica al Instituto Di Tella. “La película *La hora de los hornos*, de Solanas, es un ejemplo en el cual el efecto distorsionante de la publicidad masiva es visto, junto con el Di Tella como parte de un ataque neocolonial contra los valores nacionales argentinos” (43). Desde esta perspectiva la publicidad sofoca la creatividad, revelando el lado oscuro del superficial *glamour* de los años 60.

Por su parte, en los números 29 y 30, JRB se dedica a analizar la situación publicitaria en la Argentina “prometiéndole analizar los modos como cumplen este cometido de alta importancia cultural los artistas publicitarios” (44). Señala que “no obstante las diferencias entre un cuadro y un afiche, un poema y un eslogan, una escena teatral o filmica y una televisiva, muchos son los puntos de contacto entre ellos, en cuanto el creador publicitario es un artista”.

Destaca que los artistas publicitarios en nuestro país respetan los soportes manifestando su creatividad en afiches, catálogos, etc., para continuar: “no así ciertos pintores en particular, cuando aprovechan los cuadros para hacer propaganda directa, la que constituye el carácter esencial de la imagen publicitaria, determinada como está por los atributos del producto que con ella se anuncia; comprendiendo como producto no sólo el comercial, sino otras clases que pueden ser hasta culturales. Recalco la diferencia entre propaganda directa y propaganda en general, ya que por extensión esta significa ‘propagar doctrinas y opiniones, etc.’. Por lo menos ha sido así en el pasado y si precisamente las obras artísticas de este siglo difieren es por el abandono de la propaganda, en busca de una pureza metafísica no siempre confesada, que finalmente ha llevado a la crisis de la pintura, la escultura y el grabado. Hasta que como reacción, en las últimas décadas, se intentó volver a la propaganda (Pop art, Nouveau Réalisme, Nueva figuración, Neo-Dada), pero manteniendo los soportes tradicionalmente artísticos visuales. Uno de los hechos que configuran el desacierto de estos artistas, pues una de dos, o se mantienen en el campo fijado por dichos soportes, o se deciden a emplear los soportes aptos para la propaganda directa” (45).

Y luego remata: “sin pensar en la publicidad como único campo propicio para el desarrollo futuro de la creatividad artísticovisual, lo considero un medio para escapar a la atonía” (46). Más adelante, luego de toda la defensa, se ataja y apunta que no halla -sino muy excepcionalmente- en la publicidad producciones satisfactorias desde el punto de vista del arte o la creatividad. “Presumo que en buena parte (será) por el afán de anunciar a toda costa y de quedar bien con las empresas, con vista a la venta de sus productos” (47).

➤ Abstracción versus figuración y el cuestionamiento radical a la “pintura de caballete”

Vemos también cómo en *Crisis*, además de una clara postura con relación a la función social del arte, se manifiesta la necesidad de que este pueda reflejar, retratar, relatar lo que ocurre en el terreno político y social. Se cuele aquí el remanido debate entre abstracción y figuración. En el N° 37, en una entrevista realizada por Vicente Zito Lema a Antonio Berni, el periodista insiste acerca del tema del compromiso del arte con la transformación de la sociedad. Lo hace con preguntas del tipo. “¿Compartiría entonces la idea de Brecht cuando expresa que la función del arte es clarificar las relaciones sociales?”. Por su parte, el entrevistado no se amilana y arremete: “en un país como el nuestro la lucha principal, el objetivo, es la total independencia nacional, no sólo en la parte política y económica sino también en la cultural. De allí la vigencia en el arte, al menos en esta etapa, de una labor de denuncia. Me parece realmente deplorable que en este momento los artistas nos distraigamos en una expresión meramente decorativa. Además, parto de entender que el artista está siempre comprometido. (...) Es que aún el arte no figurativo, hoy en día para mí contiene o implica un compromiso. Un compromiso con cierta clase social a la que sólo le interesa el artista en tanto que hacedor de cosas agradables para sus ámbitos. O sea, se aprecia más, es más cómodo y hace a un sentido de lo ‘agradable’ (...) que otras expresiones que (...) pueden ser de crítica, de protesta, de crónica de una parte negativa de la realidad” (48).

En las antípodas, JRB arremete duramente para demostrar la obsolescencia de la “pintura de caballete”. En relación con este tema, en el N° 35, señala: “La cuestión no reside en lo que representa el cuadro, con el cortejo de elementos tendientes a la belleza o a la expresión, aún cuando se hagan formas abstractas -lo he dicho sin cansarme en la última década- sino en la vigencia del cuadro mismo como objeto capaz de simbolizar coincidencias emocionales, al menos de grupo. Si la contingencia predomina en las relaciones humanas, ¿cómo puede subsistir el cuadro, que exige meditación para comprenderlo? ¿Cómo, si es necesariamente estático, siendo medio de comunicación indirecta entre creador y contemplador?” (49).

En este sentido, al referirse a la obra de Guillermo Roux -aunque firme en su postura- se permite algunas concesiones: “Se diría que los pintores argentinos me juegan una mala pasada, pues cuanto más arrecio con argumentos para demostrar la

inoperancia del cuadro, mejor pintan ellos (...) Roux reconoce conmigo que pinta como un pintor del pasado, aunque introduce hasta donde puede el espíritu presente (...) Pero también ha de reconocer que con su pintura no echa nuevas bases a la creatividad de la hora”, dice (50).

➤ La apología de la innovación

JRB introduce una discusión estética acerca del papel de la utilización de las nuevas tecnologías en la producción artística. Lo llamativo es la perspectiva acrítica o celebratoria, a partir de la cual lo hace. Sostiene que “la fotografía, el cine, la televisión, el video tape, el slide, el póster, (son) canales de comunicación acordes con el ámbito tecnológico que tienden a unificar los hombres” (51). Se pregunta luego si todavía hay quienes discuten el carácter artístico de tales medios esencialmente tecnológicos, alrededor de los cuales se ha formado una cultura de comunión. Continúa: “¿No es la tecnología el correctivo de la divorciada situación cultural entre las clases? ¿No proporciona el ámbito de la nueva creatividad, en la medida en que sus objetos son para todos?”. Señala: “Los artistas son remisos en aceptar el desafío y acaso agobiados por la pluralidad de expectativas prefieren las soluciones conocidas” (52). Finalmente, se reconoce consciente de haber abordado una cuestión urticante “la de quienes vinculan el arte y la tecnología con el capitalismo y el imperialismo (...) posición que podría compartir sino fuera por la estrechez del enfoque. En lo que respecta al arte, pues aún respondiendo las obras a concepciones clasistas en el orden de las determinaciones inmediatas, los grandes creadores de cualquier época han conseguido superarlas en mensajes para la humanidad. Y en lo que respecta a la tecnología (...) cabe preguntar a los nuevos iconoclastas si piensan suprimir la fabricación de objetos funcionales y operacionales, y si de tal forma piensan que se resolverán los problemas socio-económicos de la masa” (53). Aquí lo que se ve es la insistencia acerca de la importancia de la innovación en cuanto a los aspectos formales de la obra de arte. Los desarrollos tecnológicos, en este caso aplicados a la experimentación artística son visualizados –casi de modo ingenuo– como el destino necesario del arte, y como la vía para la superación de la divorciada situación cultural entre las clases. En el Nº 37, en una enmarañada disquisición acerca del “consenso en el arte”, JRB deja colar una defensa al Di Tella, institución que según sus propias palabras “desencadenó polémicas y ataques no siempre justos, siendo el responsable de haber formado un público de arte en Buenos Aires” (54).

En ese mismo número (el 37) también se ocupa del tema plástica Vicente Zito Lema (con la entrevista anteriormente citada a Berni), quien desde un tiempo atrás ya venía interviniendo en las notas vinculadas a la plástica, pero desde un posicionamiento ideológico radicalmente opuesto. En los reportajes sus preguntas iban orientadas la mayor parte de las veces hacia interpelaciones del tipo: “¿es posible un arte divorciado de la realidad o alejado del pueblo?”.

En el Nº 38 JRB retoma aquella vieja idea –recurrente desde los inicios de su carrera– a partir de la cual sostenía que la escena artística argentina carecía de autenticidad (y que lo que lo había llevado a interesarse por las artes plásticas había sido el esplendor del “gran arte occidental” que conoció en Europa). En este número afirma que el problema es más agudo en Latinoamérica “debido a los caracteres demográficos de los países –mezcla de indios, mestizos, mulatos, blancos europeizados- y a su desarrollo desigual”, para seguir: “los artistas no resolverán la crisis en este subcontinente, a menos que el orden socioeconómico permita a los hombres el logro de su identidad” (55).

En el Nº 39 la columna de JRB aparece por última vez. Aquí vuelve a retomar el tema de la inautenticidad del arte nacional, para halagar una exposición de afiches publicitarios extranjeros (exhibida por el Museo Nacional de Bellas Artes) y que, desde su perspectiva “son verdaderas obras de arte actuales”, y que gozan de “autenticidad”.

En el Nº 40 su columna desaparece abruptamente y es reemplazada por varios artículos vinculados a las artes visuales a cargo de distintos colaboradores: Alberto Szpumberg, Hermenegildo Sábat (ilustrador de la revista) y Vicente Zito Lema. Sintomáticamente, en la misma sección que antes ocupaba JRB se publica una carta o descargo (firmada por Romualdo Brughetti) en la que se hace referencia a un presunto equívoco cometido por el cuestionado crítico en el número anterior (56).

Casi a modo de revancha. En este último número, en una nota vinculada al tema de la vanguardia del 40, Andrés Rivera busca comparar a ésta con la de los 60 que “acaparó la atención pública”. Se pregunta qué hubiera ocurrido de haber contado (la vanguardia de los 40) con un aparato institucional y una cobertura similar a la que brindaron los medios a diversos fenómenos –ni tan originales ni tan nuevos- de la vanguardia ditteliana del 60”.

Consideraciones finales

La línea editorial de *Crisis* está pregnada por la utopía de fusionar arte, ideas y política, rompiendo con el aislamiento al que está condenado el artista y el intelectual en la sociedad burguesa; para vincular su praxis con la vida política, económica y cultural de la sociedad. Esto se ve claramente en recurrentes notas sobre arte en el hospicio, en la calle, en la cárcel, etc; o cuando se exalta la figura del artista o el intelectual comprometido (tópico tan recurrente en la época). Se trataba de una revisión de los límites del propio campo en el que estos actores desarrollaban sus prácticas al pretender inscribirlas en las luchas por la

transformación de la sociedad.

Así, como la problematización de la relación entre la práctica específica, artística, cultural y la política se expresa reiteradamente en los discursos de la publicación; muy por el contrario, en la columna de JRB lo que se advierte es cierto recelo o temor a que la política (las “ideologías”, según sus palabras) se fagociten al arte. Sobre todo cuando, hacia el segundo año de la revista, el peso que progresivamente va adquiriendo la política tiende a inundar la dimensión artística y la inscripción político-ideológica se convierte en imperativo para artistas e intelectuales.

Por otra parte, las opiniones de JRB permiten advertir una concepción de la vanguardia entendida principalmente como experimentación e innovación en cuanto a los aspectos formales de la obra de arte. Ese aspecto, sumado a su proyecto de internacionalización del arte argentino y el afán por estar a tono con las tendencias artísticas imperantes en los países del primer mundo marcan algunas de las rispideces o contrastes entre las ideas vertidas en su columna y la línea ideológica dominante en *Crisis*.

Su lugar es, sin dudas, “de borde” (y esto se acentúa sobre todo hacia los últimos números). Un lugar de cruces y tensiones. Pero hay que señalar que lo que la columna de JRB muestra es que se trataba de una publicación nada homogénea, en la que si bien predominaba una forma de concebir el arte en general, y las artes plásticas en particular, también había espacio para ‘voces disonantes’, como podía ser la de este crítico.

Notas

- (1) Citado en: LONGONI, A., MESTMAN, M., *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Bs. As., El Cielo por asalto, 2000, p. 97.
- (2) SONDERÉGUER, María, “Revista *Crisis*, la ruptura del orden”, Revista Los 70, política cultura y sociedad, Bs. As., Nº 5, 19.
- (3) *Ver y Estimar* apareció en abril de 1948 y tuvo dos épocas 1948-1953 (34 números) y 1954-1955 (10 números) articulando sus intervenciones en el medio artístico argentino trazando particulares mapas en el arte internacional, argentino y latinoamericano.
- (4) Para un completo panorama del contexto social y cultural latinoamericano de la época ver: LONGONI, A., MESTMAN, M., *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, KING, J., El Di Tella, Terán O., Nuestros años sesenta, la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966, Giunta, A., Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta.
- (5) RICHARD, N., “Arte y política; lo político en el arte”, *Arte y política*, p. 16.
- (6) *Ibidem*, p. 16.
- (7) Acerca de la antiinstitucionalidad como rasgo fundamental del arte de vanguardia (tal como lo plantea Peter Bürger en Teoría de la Vanguardia) existen no pocos desacuerdos. No es la intención de este breve trabajo ahondar en dicha polémica, pero sin duda es necesario hacer referencia a las controversias suscitadas en relación con esta idea. Para ampliar ver: LONGONI, A., “La teoría de la vanguardia como corset”, Revista *Confines*, Bs. As., Nº 18, junio de 2006, pp. 61 a 67.
- (8) LONGONI, A., MESTMAN, M., *Del Di Tella a Tucumán Arde...*, op. cit.
- (9) Un caso paradigmático en cuanto a la radicalización de un grupo de artistas es el del FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura). Un nucleamiento de artistas e intelectuales ligados a PRT-ERP que hacia finales de los 60 intentó impulsar en el campo cultural expresiones políticas de la guerra popular revolucionaria.
- (10) LONGONI, A., MESTMAN, M., *Del Di Tella a Tucumán Arde...*, op. cit, p 15.
- (11) LONGONI, A., MESTMAN, M., *Del Di Tella a Tucumán Arde...*, *Ibidem*,
- (12) Cabe destacar que, sin embargo, hacia finales de los 60, sobre todo a partir del recrudescimiento de la situación política nacional, este Instituto también albergó algunos de los experimentos realizados por artistas como Margarita Paksa, Pablo Suárez, Roberto Jacoby u Oscar Bony, quienes a través de sus producciones o proclamas optaron por comprometerse con la realidad social. No obstante, la relación de éstos con la institución no fue pacífica.
- (13) LONGONI, A., MESTMAN, M., *Del Di Tella a Tucumán Arde...*, *Ibidem*, p. 61.
- (14) LONGONI, A., MESTMAN, M., *Del Di Tella a Tucumán Arde...*, *Ibidem*, p. 61.
- (15) LONGONI, A., “La teoría de la vanguardia como corset”, Revista *Confines*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica, Nº 18, junio 2006, pp. 61-99.
- (16) Por el contrario, las políticas culturales desarrolladas por JRB en el Di Tella, tenían más que ver con lo que plantaba una publicación de los 60 como fue el semanario *Primera Plana* (fundada en 1962 por Jacobo Timmerman). Al menos así lo revelaba una encuesta realizada por el propio Instituto, la cual daba cuenta de que el público del Di Tella estaba principalmente compuesto por los lectores de *Primera Plana*. Del mismo modo, en casi todos los números de este semanario se reseñaba algún aspecto del trabajo del Instituto.
- (17) LONGONI, A., MESTMAN, M., *Del Di Tella a Tucumán Arde...*, op. cit.
- (18) Si bien se trataba de varios centros artísticos y de investigación, de ahora en más cuando nos refiramos al “Di Tella”, estaremos haciendo alusión al Centro de Artes Visuales.
- (19) KING, J., El Di Tella, Bs. As., Asunto impreso (seg. Ed.) 2007.
- (20) KING, J., *Ibidem*.
- (21) GIUNTA, A., “Introducción Ver y Estimar. Una revista, una asociación”, en: GIUNTA, A., MALOSETTI COSTA, L., *Arte de Postguerra. Romero Brest en la revista Ver y Estimar*, Bs. As., Paidós, 2005.
- (22) ROMERO BREST, J., “A Damián Bayón, discípulo y amigo”, 1972. Mimeo AJRB reproducido en AA.VV. (comps.), Jorge Romero Brest. *Escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio Payró”, FFyL-UBA, 2004, pp. 37-67.

- (23) MALOSETTI COSTA, L., "Romero Brest y la historiografía del arte Argentino", en: GIUNTA, A., MALOSETTI COSTA, L., *Arte de Postguerra*. op.cit., p. 283.
- (24) En una de las críticas más radicales a la cuestión del canon europeo occidental en las artes plásticas. Griselda Pollock lo ha analizado como un mecanismo básicamente exclusivo/excluyente, construido a partir no sólo de las instituciones (universidades, museos, academias) consagradas a la preservación y continuidad de esas pautas canónicas, sino también de los propios artistas y escritores, quienes hacen sus elecciones y toman sus decisiones de modo tal de integrarse a ese sistema (Griselda Pollock, *Differencing the canon. Feminist Desire and the writing of art's Histories*, Londres – Nueva York, Routledge, 1999, p. 12. (Cfr. en: Giunta, A., Malosetti Costa, L., *Arte de Postguerra*).
- (25) Citado en: MALOSETTI COSTA, L., "Romero Brest y la historiografía del arte Argentino", en: GIUNTA, A., MALOSETTI COSTA, L., *Arte de Postguerra*, *Ibíd.*
- (26) Jorge Romero Brest fue director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1955-1963.
- (27) DOLINKO, S., "La bienal de Venecia o como tener un lugar en el mundo", en: GIUNTA, A., MALOSETTI COSTA, L., *Arte de Posguerra*, *Ibíd.*, p. 115.
- (28) En 1970, cuando el Centro de Artes Visuales (CAV) de calle Florida fue desmantelado, los directivos del Instituto le pidieron a JRB que se quedara para escribir la historia de la década anterior. La transición fue brutal, de ser un activo promotor del arte argentino pasaba a ser archivista.
- (29) KING, J., *El Di Tella*, Bs. As., Asunto impreso (seg. Ed.) 2007.
- (30) KING, J., *El Di Tella*, *Ibíd.*
- (31) KING, J., *El Di Tella*, *Ibíd.*, p. 310.
- (32) KING, J., *El Di Tella*, *Ibíd.*
- (33) DOLINKO, S., "La Bienal de Venecia o cómo tener un lugar en el mundo", en: GIUNTA, A., MALOSETTI, *Arte de Posguerra*, op.cit.
- (34) *Crisis*, Nº 36, Bs. As., abril 1976, p. 74.
- (35) ROMERO BREST, J., "Escultura sin valor", *V y E*, serie 2, Nº 7, mayo 1955, pp. 12-13 (Cfr. En: GIUNTA, A., MALOSETTI COSTA, L., *Arte de Postguerra*, op. cit, p. 30).
- (36) *Crisis* Nº 30, Bs. As., octubre 1975, p. 72.
- (37) *Crisis* Nº 33, Bs. As., enero 1976, p. 73.
- (38) No obstante, habría que aclarar que esto no ocurría sólo en el ámbito de las artes plásticas, sino en *Crisis*, en general. También conviven –por citar sólo un ejemplo- un homenaje a José Ingenieros, "Un científico con ideales" y los permanentes artículos dedicados a Arturo Jauretche.
- (39) *Crisis* Nº 34, Bs. As., febrero 1976, p. 75.
- (40) *Crisis* Nº 34, Bs. As., febrero 1976, p. 76.
- (41) TRABA, M., *Dos Décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Bs. As., Siglo XXI, 2005, p.130.
- (42) *Crisis* Nº 30, Bs. As., octubre 1975, p. 73 (artículo en primera persona de Luis Felipe Noé).
- (43) KING, J., *El Di Tella*, op. cit., p. 47.
- (44) *Crisis* Nº 30, Bs. As., octubre 1975, p. 72.
- (45) *Crisis* Nº 30, Bs. As., octubre 1975, p. 72.
- (46) *Crisis* Nº 30, Bs. As., octubre 1975, p. 72.
- (47) *Crisis* Nº 30, Bs. As., octubre 1975, p. 72.
- (48) *Crisis* Nº 37, Bs. As., Entrevista de Vicente Zito Lema a Antonio Berni, p. 66.
- (49) *Crisis* Nº 35, Bs. As., marzo 1976, p. 76.
- (50) *Crisis* Nº 33, Bs. As., enero 1976, p. 73.
- (51) *Crisis* Nº 30, Bs. As., octubre 1975, p. 70.
- (52) *Crisis* Nº 30, Bs. As., octubre 1975, pp. 70, 71.
- (53) *Crisis* Nº 30, Bs. As., octubre 1975, pp. 71.
- (54) *Crisis* Nº 37, Bs. As., mayo 1976, p. 74.
- (55) *Crisis* Nº 38, Bs. As., mayo-junio 1976, p. 65.
- (56) *Crisis* Nº 40, Bs. As., agosto 1976, p. 60.

Bibliografía

- AGOSTI, H. P., *Nación y cultura*, Ediciones Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1982.
- ALTAMIRANO, C., *Para un programa de historia intelectual*, Bs. As., Siglo XXI, 1995.
- BOURDIEU, P., "Los usos del pueblo", en *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- BÜRGER, P., *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- FORD, A., "Culturas populares y (medios de) comunicación", en *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994.
- FORD, A., "Cultura dominante y cultura popular", en Ford, A., Rivera, J. B. y ROMANO, E., *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985.
- GILMAN, C., *Entre la pluma y el fusil*, Bs. As., Siglo XXI, 2003.
- GIUNTA, A., MALOSETTI COSTA, L. (ed.), *Arte de Postguerra. Romero Brest en la revista Ver y Estimar*, Bs. As., Paidós, 2005.
- GRAMSCI, A., *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Bs. As., Lautaro, 1960.
- Revista Crisis, Ideas, letras, artes en la crisis* (colección completa) Bs. As., mayo 1973- agosto 1976.

KING, J., *El Di Tella*, Bs. As., Asunto impreso (seg. ed.) 2007.

LONGONI, A., MESTMAN, M., *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Bs. As., *El Cielo por asalto*, 2000.

LONGONI, A., "La teoría de la vanguardia como corset", *Revista Confines*, Bs. As., Nº 18, junio de 2006.

RICHARD, N., "Arte y política; lo político en el arte", en *Arte y política*, S/D.

RIVERA, J. B., *El periodismo cultural*, Bs. As., Paidós, 1995.

RODRÍGUEZ AGÜERO, E., *Feminismo y vanguardias políticas y culturales. Revista Crisis. Argentina 193-1976*, Tesis de Licenciatura (inédita) 2004.

SONDERÉGUER, M., (presentación y selección de textos) *Revista Crisis (1973-1976)*, Antología, del intelectual comprometido al intelectual revolucionario, Bs. As., Ed. Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

SONDERÉGUER, M., "Revista *Crisis*, la ruptura del orden", *Revista Los 70 (Política cultura y sociedad)*, Bs. As., Nº 5, 1999.

TERÁN, O., *Nuestros años sesenta, la formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Puntosur, Bs. As., 1991.

TRABA, M., *Dos Décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Fuentes

Revista Crisis (colección completa 40 números), Bs. As., mayo 1973 - junio 1976.

Documentos

ROMERO BREST, J., "A Damián Bayón, discípulo y amigo", 1972. Mimeo AJRB reproducido en AA.VV. (comps.), Jorge Romero Brest. *Escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio Payró", FFyL-UBA, 2004, pp. 37-67.

[EVA RODRÍGUEZ AGÜERO](#)

La autora es Licenciada en Comunicación Social (Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo), Becaria doctoral de CONICET y cursa el Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es periodista cultural, docente por concurso de la carrera de Comunicación Social (FCPyS, UNCuyo) e integra el Departamento *Sociedad Política y Género* (INCIHUSA-CONICET, CCT, Mendoza). Forma parte de equipos de investigación y sus intereses teóricos abarcan temas vinculados a la reconstrucción de la historia intelectual argentina de los años 70, el periodismo cultural y las genealogías feministas.