

*Sobre historia y teoría de la crítica I*n° 10  
sep.2012  
semestral

Secciones y artículos [2. Historia de la crítica]

## De la crítica a la teoría: Romero Brest y Juan Acha en busca de una estética latinoamericana

Fabiana Serviddio

**ABSTRACT**

En el contexto de la crisis del paradigma moderno a fines de la década del sesenta, que en la escena artística se caracterizó por una progresiva desmaterialización del objeto y una expansión de las prácticas artísticas hacia la teoría, el rol del crítico de arte también fue puesto en cuestión. En Latinoamérica, las propuestas de Juan Acha y Jorge Romero Brest representaron el salto de muchos críticos hacia la teoría, en busca de nuevas metodologías que otorgarían independencia y autenticidad tanto a la propia práctica como a la del artista.

**PALABRAS CLAVE** ↑

Crítica – Teoría – Latinoamérica – Estética

**ABSTRACT EN INGLÉS** ↑

**From criticism to theory: Romero Brest and Juan Acha in search of a Latin American aesthetics.**

At the end of the sixties, in the midst of the crisis of modernism – that in the artistic field showed a progressive dematerialization of the art object and the expansion of artistic practices towards theory - the role of the art critic was also called into question.

In Latin America, Juan Acha's and Jorge Romero Brest's proposals set forth the leap many critics took to the theoretical practice, in search of new methodologies that might have brought independence and authenticity as much to them as to the artist.

**PALABRAS CLAVE**

Criticism – Theory – Latin America - Aesthetics

**TEXTO INTEGRAL** ↑**De la crítica a la teoría: Romero Brest y Juan Acha en busca de una estética latinoamericana[1]****1. La desmaterialización del objeto artístico y la crisis del rol del crítico**

- 1 La crisis de las prácticas modernas del pensar representó diferencias en el modo de entender el mundo y explicar los acontecimientos, (Bauman 2005: 12) y se caracterizó en lo artístico por un cuestionamiento de los discursos que concibieron el arte moderno dentro de un sistema evolutivo, fundado en el concepto de autonomía de la dimensión estética (Krauss 1996; Foster 1983; Belting 2003). En la escena artística, el arte pop y el minimal expusieron la crisis epistemológica reactualizando los interrogantes respecto de los modos tradicionales de interrelación entre el público y los objetos de arte, y los límites entre lo artístico y lo no artístico (Danto 2003; Foster 2001; Huyssen 1986).
- 2 La progresiva desmaterialización del objeto de arte y la profusión de *happenings* y demás experiencias efímeras –que en principio apuntaron a eliminar la producción de objetos permanentes- hicieron que muchas voces en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica hablaran de la "muerte del arte". En Buenos Aires, las "experiencias" realizadas en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella en 1967 y 1968 llevaron a su director, Jorge Romero Brest, a proclamar "la muerte del arte y el triunfo de la estética"; y la revista *Primera Plana* lo convirtió en tema de portada en mayo de 1969.[2] En México, los Salones Independientes, organizados y financiados por los mismos artistas y por organismos autónomos al estado, también promovieron experiencias de carácter cada vez más efímero hasta llegar al último – de 1971- en el que todos los objetos y experiencias fueron completamente realizados en papel (García de Germenos 2007: 40-48). En noviembre de 1965, se produjeron en Lima las primeras experiencias desmaterializadoras y ambientaciones: en ellas el crítico Juan Acha tuvo un papel decisivo (López y Tarazona 2007: 53-66). En muchos casos la desmaterialización del arte en América latina constituyó una forma de decidido compromiso político que defendía el derecho a la libertad ante la sucesiva aparición de gobiernos dictatoriales en la región.
- 3 El crítico de arte norteamericano Harold Rosenberg señaló en *The Anxious Object* (Rosenberg 1964) cómo la paulatina desmaterialización del objeto artístico llevaba a muchos artistas a incrementar la producción teórica, sustituto de dicha carencia. En ese proceso, algunos artistas minimal como Dan Flavin o Sol LeWitt derivaron hacia el arte conceptual. La sistemática elaboración de teoría por parte de los artistas ponía implícitamente en duda la nueva función del crítico en ese contexto: su práctica necesitaba una redefinición.
- 4 En revistas como la neoyorkina *Artforum* se produjo un declive del viejo modelo de crítico moderno y un paulatino ascenso de una nueva clase de teórico-crítico que buscó defender un campo estético convertido en escenario expandido, agredido por dentro y por fuera (Foster 2004:104-122). Foster observa que, en efecto, muchos artistas y críticos de los años sesenta y setenta registraron el peligro de lo arbitrario

cerniéndose sobre el arte. Los últimos experimentos artísticos los empujaban hacia un terreno *más allá de los criterios*. Se comenzaron a trazar entonces "otros criterios" (fue el caso de Leo Steimberg con su ensayo *Other Criteria* de 1972) y a nutrirse de nuevas fuentes teórico-metodológicas. Foster hace alusión fundamentalmente al estructuralismo y postestructuralismo con Annette Michelson y Rosalind Krauss (Krauss 1996:113), pero también hubo una fuerte tendencia a interpretar el arte desde sus vínculos con la política. Y esta sensación de precariedad de los criterios canónicos y de los roles definidos se sintió también en la escena latinoamericana.

- 5 La crisis del paradigma modernista mostró por lo menos dos aspectos: la falta de consenso respecto de la dominancia, autenticidad regional y actualidad de un estilo;<sup>[3]</sup> y la dificultad de un acuerdo respecto a los criterios de juicio crítico que debían regir el análisis de la producción plástica latinoamericana. Los fundamentos teóricos mismos de la disciplina crítica fueron puestos en cuestión también en América latina.
  
- 6 Algunos críticos se decidieron a abandonar su tradicional rol de mediador entre público y obra, que ejercía un juicio estético imparcial, objetivo y exento de toda consideración extraartística. Fue el caso de Marta Traba, que había contribuido a introducir el modernismo en la región durante la década del 50, y ahora proponía un análisis estético desde el abierto compromiso político. También lo fue el de Federico Morais que, atento a las nuevas manifestaciones del arte contemporáneo, asumió la tarea crítica como un género ensayístico y un trabajo fundamentalmente creador.
  
- 7 Otros críticos intentaron reformular su metodología de análisis y avanzar nuevas formas de abordaje del fenómeno artístico. Juan Acha, por ejemplo, propuso un método que tomara en consideración la producción, la distribución y el consumo del arte en Latinoamérica. Oscar Masotta introdujo la semiótica y el psicoanálisis lacaniano como nuevas herramientas para el estudio del fenómeno estético. No faltaron las posiciones en extremo escépticas entre los críticos más experimentados como las del argentino Jorge Romero Brest y el brasileño Mario Pedrosa: el descreimiento en un futuro prometedor para el arte los heredó a fines de los setenta.<sup>[4]</sup>
  
- 8 En algunos casos el ejercicio de la crítica se transformó paulatinamente en vehículo de nuevas teorías. Llegó, a la larga, a transformarse en ocasión para poner a prueba ciertas hipótesis sobre el arte latinoamericano y su nueva coyuntura. En el caso de Romero Brest, los setenta señalaron el abandono consciente del ejercicio crítico y su sustitución por la práctica de la teoría.
  
- 9 Se trató de un momento de transición, en el que los críticos, transformados en teóricos, ubicaron sus reflexiones dentro de una temporalidad predictiva –la *futurología* de Romero Brest– y prescriptiva –el *pensamiento visual independiente* de Acha–, buscando imaginar hacia donde iban las prácticas artísticas de la región, y cómo debía reconfigurarse el rol del crítico de arte en el nuevo contexto.

## **2. La propuesta de Juan Acha para renovar y profesionalizar la práctica de la crítica de arte**

- 10 En 1973 el crítico peruano Juan Acha publicó uno de sus primeros ensayos de neto corte teórico (Acha 1973: 52-54), en el que quedaron delineadas las principales ideas que fructificarían años más tarde en *Arte y Sociedad: Latinoamérica* (Acha 1979). En el artículo refería a la crisis que atravesaba el sistema artístico occidental de cinco años a esa fecha, y cómo esta situación había dejado al arte latinoamericano sin modelos nuevos que importar. ¿Cuáles eran entonces las posibilidades del arte en América latina? El subdesarrollo era también, fundamentalmente, un problema estético (de la sensibilidad). Por ello las posibilidades del arte en la región debían pensarse en relación con la sensibilidad en general, y con el nuevo contexto de la expansión audiovisual y sus consecuencias nocivas en la sensibilidad colectiva. Los artistas debían poner a disposición de la colectividad el mayor número de proposiciones artísticas, entre las que el público pudiera elegir. A ellos les correspondía concebir y hacer visibles tales proposiciones; a la colectividad, decidir el curso social del arte, identificándose con la manifestación artística más acorde a su sensibilidad.
  
- 11 Acha y Romero Brest compartían el mismo diagnóstico respecto a la situación del arte latinoamericano, en cuanto a que era necesario que volviera a vincularse a la sensibilidad estética de la comunidad (*representar los intereses colectivos*, en términos del momento). Existen evidencias ciertas de la amistad entre ambos en el Archivo Jorge Romero Brest. Ambos mantenían contacto desde por lo menos 1966, cuando Romero Brest viajó a Lima para dictar sus famosas conferencias y ser jurado del Salón de Artes Plásticas, según lo muestra un recorte periodístico de *El Comercio*, en el acervo JRB.
  
- 12 Acha apostaba a los nuevos lenguajes como elementos que podían subvertir críticamente la manipulación estética a la que se veían sometidas las poblaciones latinoamericanas ante el avance de los productos y contenidos de los medios masivos. Desde sus años en el Perú, había apoyado con decisión los movimientos de vanguardia. Para el crítico, el arte experimental era primordial en cuanto buscaba subvertir las experiencias comunes de la sensibilidad, contribuyendo de esta forma a enriquecerla y modificarla. En el contexto de los contenidos impartidos por los multimedios, que intentaban sin éxito *popularizar el arte culto*, las artes visuales podían ser fuentes de innovaciones del lenguaje multimedial –era el caso del video arte- y transformarse en "correcciones lingüístico-visuales" para la colectividad cultural activa.
  
- 13 En 1976, Acha obtuvo el nombramiento de investigador de tiempo completo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, por lo que abandonó su empleo en el Museo de Arte Moderno. La ENAP le encargó realizar un estudio del "sistema de producción artística" propiamente latinoamericano, con vistas a extraer conclusiones teóricas que habilitaran modificaciones pedagógicas en la enseñanza superior del arte en dicha institución. En el prólogo del libro que fue resultado de esta investigación –*Arte y Sociedad: Latinoamérica*–, Acha reclamó la necesidad de una teoría del arte propiamente latinoamericana que posibilitara la superación del estado de subdesarrollo económico y cultural imperante; y la utilización para ello del materialismo histórico como instrumento para elaborarla.
  
- 14 El crítico peruano proponía considerar el arte como parte del fenómeno más amplio de la estética, y establecer un mapa que esquematizara las relaciones entre las manifestaciones artísticas y la sensibilidad estética general, así como la función que cumplían de corrección, ampliación e innovación de ella. Sólo de esta forma se podrían generar cambios concretos sobre lo social. Debía dársele prioridad a la función cognoscitiva del arte, que permitía penetrar en la realidad latinoamericana; y favorecer la creación de *grupos artísticamente revolucionarios* frente a las opciones de

la popularización o politización del arte. En definitiva, era necesario estimular un *pensamiento visual independiente* de fuerzas internas y externas, que permitiera promover la unidad, la pertinencia y la continuidad como condiciones de producción independientes y ajustadas a los intereses colectivos.

- 15 A juicio de Acha, el arte era un sistema ideológico más, relacionado en forma indirecta con el sustrato económico-social a través de mediaciones. Sin embargo consideraba que toda producción cultural era al mismo tiempo ideológica y contraideológica, continuidad y ruptura tanto de su sistema productivo como de su mecanismo ideológico. Sólo era posible lograr una independencia cultural a través de una literatura y un arte independientes: y esto significaba conseguir un pensamiento específicamente visual que estuviese *libre de presiones literarias, políticas o sociales*. Éstas últimas eran las que postulaban la popularización del arte. El crítico consideraba en cambio que el mismo arte popular ya se encargaba de expresar los modos de pensar y sentir del pueblo; la finalidad del arte culto debía ser en cambio la de corregir, renovar y encauzar los hábitos visuales, oponiéndose a los efectos de los medios masivos en el gusto popular.
  
- 16 Para Acha, la crítica debía volver a sus inicios si quería superar la situación de crisis en la que se encontraba, y transformarse en teoría del arte. El problema consistía en que la crítica de arte había nacido como género derivado de la literatura, y todavía se ejercía como un género literario más. Fundamentalmente, era necesario alejarse del artista y de todo psicologismo del productor. El arte tenía que ser concebido como un fenómeno estético, cuyo objetivo era mejorar las relaciones estéticas del hombre con la realidad, por intermedio de las obras. El sujeto del arte debía estar constituido por las necesidades sensitivo-visuales de la colectividad. El sentido del arte latinoamericano era éste: responder a las necesidades sensitivas de la región. Era más provechoso entonces comentar los acontecimientos públicos que incidían en la sensibilidad colectiva (Acha 1977). A los artistas, el crítico podía aportarles un sólido marco teórico que diera cuenta de las interrelaciones entre estructura social y estética.
  
- 17 Acha y Jorge Romero Brest compartían el mismo diagnóstico respecto a la situación del arte latinoamericano: para ellos era necesario pensar la totalidad de la cultura estética de la región, no el arte en forma aislada. Para ambos el problema de fondo era la pobre realidad estética de Latinoamérica: en función de su desarrollo y mejoría era que debía plantearse la práctica artística. El arte formaba parte de la cultura estética general, y como tal, debía funcionar en sintonía con sus necesidades.[5]
  
- 18 Si comparamos la posición de Acha con las de Traba o Morais, su apuesta a favor de una "crítica descriptiva" debe comprenderse en relación con su diagnóstico de los cambios registrados en la cultura visual latinoamericana, las necesidades coyunturales de ésta, y su convicción en profesionalizar la práctica crítica convirtiéndola en verdadera ciencia, lo que llevaba a la necesidad de volverla lo más objetiva posible. Para Acha era fundamental una descripción clara de los múltiples fenómenos artísticos que ayudara y orientara al público en esa selva de signos nuevos. Debían brindársele los instrumentos teóricos que le permitieran juzgar por sí mismo las obras. Una crítica comprometida a favor de determinados estilos, o excesivamente creativa y desprendida de los fenómenos analizados en sí, sólo favorecería mayor confusión en los destinatarios (Acha 1974: 23-24).

### 3. Romero Brest y el retorno a la estética cotidiana

- 19 En tanto Acha apostaba a los nuevos lenguajes como elementos que podían subvertir críticamente la manipulación estética de los medios masivos, Romero Brest proponía otro tipo de salida. Debía ser una política de estado fomentar la creatividad en cualquier campo y en cualquier circunstancia, para ampliar la capacidad de imaginar. El juego entre la conciencia artística y la conciencia estética era esencial para producir el cambio de las estructuras (Romero Brest 1974: 57).
- 20 Un minucioso seguimiento de los artículos y conferencias que Romero Brest publicó de 1970 a 1976 permite seguir su transición y reposicionamiento ante la crisis del rol del crítico y de las prácticas artísticas características de la modernidad. De una apuesta al *arte de la proposición* y al *arte para consumir*, la pregunta fundamental pasó a centrarse para Romero Brest –y muchos de sus colegas en Latinoamérica- en por qué, después de la desmaterialización sufrida por los soportes tradicionales del arte a mediados de los sesenta, tantos artistas en Latinoamérica pero también en los centros artísticos internacionales, persistían o retomaban este tipo de prácticas tradicionales – pintura de caballete, escultura y estampa-. ¿Por qué conservaban su vigencia? ¿Estaban destinadas verdaderamente, como había sostenido algunos años antes, a desaparecer?[6] Para 1972, recorridos numerosos países de América latina, y visto el final de la experiencia ditelliana, Romero Brest estuvo obligado a reconocer que su pronóstico sobre la desaparición pronta de las modalidades tradicionales del hacer artístico había sido apresurado (Romero Brest 1973: 58). Sin embargo, se mantuvo coherente al reafirmar la pérdida de vigencia de esas modalidades: en el contexto actual, ellas ya no cumplían con su función comunicativa. Recuperando el *Ensayo sobre la contemplación artística* de 1966 (Romero Brest 1966), Romero Brest retomó el problema de la vigencia universal de algunas obras de arte para cuestionar, por oposición, la persistencia del arte tradicional. Hacer uso de modos de expresión pretéritos no era garantía, a su juicio, de llegar a hacer contacto verdadero con el contemplador.
- 21 No así sin embargo el arte prehispánico o las artesanías populares, que respondían más directamente a necesidades vitales. Reconectando con los problemas fundamentales de la relación entre arte y estructura social que habían ocupado su primer ensayo teórico –*El problema del arte y del artista contemporáneos. Bases para su dilucidación teórica*, allá por 1937- (Giunta y equipo editor 2004: 145-189), Romero Brest constataba que era allí, en ese arte latinoamericano, donde la imbricación entre conciencia estética y conciencia artística se daba auténticamente; allí "el juego entre lo social y lo individual daba origen al impulso creativo" (Romero Brest 1974b); allí el arte permitía "entrar en comunión, sentirse unidos en idéntica fe".
- 22 Su viaje al África, en ocasión del Tercer Congreso Extraordinario de la Asociación Internacional de Críticos de Arte en 1973, fue, según él mismo lo reconoció, un jalón fundamental para convencerse plenamente de la necesidad de fomentar en América latina la unión entre arte y estética cotidiana, la única verdaderamente auténtica. Al observar la frescura, belleza y espontaneidad de ciertas expresiones culturales zairois como sus cantos, danzas, vestimentas y adornos –precisamente aquellas que no buscaban emular a las artes europeas-, así como la artificialidad y pobreza de aquellas que sí lo hacían, Romero Brest confirmó sus ideas respecto a qué había sucedido con el arte de América latina, por qué la mayoría de sus manifestaciones contemporáneas eran rechazadas internacionalmente, cuál era su problema casi endémico, estructural, y cuál el único camino de salida posible: un retorno a la estética cotidiana. Para crear un arte auténtico, los artistas zairois sólo debían responder a las modalidades que su propia vida les presentaba, y que posibilitaba el resplandor de su música, su danza y su canto. Romero Brest consideró la experiencia como una valiosa lección para los latinoamericanos (Romero Brest 1973a).

- 23 Por ello, al analizar la escasísima participación de artistas latinoamericanos en la *Documenta 5* de Kassel (1972) y en la VIII Bienal de Jóvenes de París (1973), apuntó que, más allá de los desaciertos reales de los representantes gubernamentales, esa falta de autenticidad se había vuelto evidente a los ojos de los europeos, preguntando: "¿Por qué han empezado a desaparecer las obras de los artistas latinoamericanos en las competencias internacionales, si hasta no ha mucho figuraban casi a la par de los europeos y estadounidenses? [...] ¿Qué ha pasado pues para que de pronto sean marginados?" (Romero Brest 1973b: 66-68). Y más adelante citaba como prueba de ello el prólogo de Georges Boudaille, delegado general de la Bienal de París: "Un análisis realista de la situación artística en el mundo (¿no debió decir Europa, los Estados Unidos y Japón?) nos obliga a reconocer que el monopolio de la investigación es el privilegio de los artistas que trabajan en los países que han llegado a un estado de desarrollo económicamente avanzado." (Romero Brest 1973b: 68).
- 24 El problema del arte en América latina residía en que el fundamento de la creatividad artísticovisual era falso. La *terapéutica* a los males que lo aquejaban era "comprender cuál es la situación actual del arte en América Latina, *cuáles son sus necesidades y expectativas, para actuar en consecuencia*" (Romero Brest 1974a: 59-60)[7]. Nuevamente el tópico recurrente de la inadecuación absoluta entre las propuestas del arte y las necesidades del gusto popular. A diferencia de Acha, la solución que aconsejó fue entonces la estetización del medio cotidiano: a esto debían abocarse, antes que nada, los artistas de América latina.
- 25 La modificación de la realidad social y económica que trajo aparejada la modernización y explosión urbana en Latinoamérica produjo una puesta en crisis de los valores tradicionales y los estilos de vida autóctonos. La crítica de arte debió hacerse cargo de nuevas situaciones que se le imponían a la escena artística. En ese contexto se convirtieron en problemáticas centrales la generación de una cultura y una teoría propiamente latinoamericanas, el consumo masivo de los nuevos productos y experiencias estéticas brindadas por los medios masivos de comunicación, el peligro de desactualización en que las artes visuales tradicionales quedaban sumergidas, y la inevitable contaminación cultural de la sociedad latinoamericana frente al avance de la industrial cultural identificada con el imperialismo norteamericano. Persistieron, bajo un nuevo aspecto, ciertas concepciones polares planteadas en la modernidad como culto y popular, o figuración y abstracción, de las que los críticos no pudieron desembarazarse hasta la década siguiente. Sus teorías constituyeron no obstante ello un punto de partida clave para la configuración del arte latinoamericano como entidad cultural regional y para su promoción internacional. La reformulación latinoamericanista de la práctica artística y teórica se insertó en esta coyuntura de grandes cambios socioeconómicos en la región.

## NOTAS AL PIE <sup>↑</sup>

[1] Este breve panorama de algunas propuestas de Juan Acha y Jorge Romero Brest fue presentado en el marco del II Atelier Internacional de la Crítica de Arte, organizado por los *Archives de la critique d'art* (Châteaugiron, France) y el Área Transdepartamental de crítica de artes del IUNA en setiembre de 2010, para reflexionar sobre los vínculos entre praxis crítica y teórica en el arte, pero sobra decir que no agota en absoluto la riqueza del pensamiento de estos dos críticos latinoamericanos, sobre quienes he trabajado con mayor exhaustividad en *Arte y Crítica en Latinoamérica: los setenta*, que publicará Miño y Dávila en Buenos Aires durante el corriente año.

[2] S/A (1969) "Muerte y transfiguración de la pintura", en *Primera Plana*, Año VII, No. 333, Buenos Aires, 13 al 19 de mayo de 1969, pp. 70-75. Fue nota de tapa de este número.

[3] Así el crítico Jorge Romero Brest (1979) ponía sobre la mesa de discusión el problema de la imposibilidad de ejercer un juicio crítico frente a la diversidad de manifestaciones plásticas: "...veo obras tan disímiles como para tornar imposible el juicio, menos el

otorgamiento de premios...”.

[4] Otília Arantes (1995) hace notar de qué manera paulatinamente hacia fines de la década de 1970 Mario Pedrosa pareció no ver ninguna alternativa para el arte. Similar fue el descreimiento por el futuro del arte de Romero Brest (1981).

[5] Acha tomaba la distinción entre artisticidad y esteticidad del italiano Antonio Banfi (1967) y el ruso G. A. Nedoshivin (1970). Citados en Juan Acha (1973 y 1979: 19 y 42).

[6] Véase por ejemplo la forma en que Romero Brest había desembarcado en Caracas en 1968. Miyó Vestrini, Archivo JRB (FFyL-UBA), C27-S6-39.

[7] Destacado en el original.

## BIBLIOGRAFÍA

**Acha, J.** (1973) “Las posibilidades del arte en América Latina”, en *Plural*. N° 24. México. 52-54.

\_ (1974) “La crítica de arte como descripción”, en *La vida literaria*. N° 11. México. 23-24.

\_ (1977) “Hacia una crítica del arte como productora de teorías”, Suplemento Especial, *Artes Visuales*. N° 13. México. I-X.

\_ (1979) *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica.

**Banfi, A.** (1967) *Filosofía del arte*. La Habana.

**Nedoshivin, G. A.** (1970) “La estética marxista leninista como ciencia”, en Sánchez Vásquez, A. *Estética y marxismo*. México: Era. 97.

**Bauman, Z.** (2005) *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Bernal: UNQ.

**Belting, H.** (2003) *Art History after Modernism*, Chicago & London: The University of Chicago Press.

**Cabutti, L.** (1976) “Scandalo a New York: una rivista d’arte è diventata comunista. L’Arte deve essere politica?”, en *Bolaffiarte*. N° 59. Año VII. Milán. 60-61.

**Danto, A.** (2003) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires: Paidós Transiciones.

**Foster, H.** (1983) *The Anti-Aesthetic*. USA: Bay Press.

\_ (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

\_ (2004) “Críticos de arte in extremis”, *Diseño y delito*. Madrid: Akal.

**García de Germenos, P.** (2007) “Salón Independiente: una relectura”, en Debroise, O. y Medina, C. (ed.) *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997, Cat. Exp.* México DF: Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), UNAM.

**Giunta, A. y equipo editor** (2004) *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

**Krauss, R.** (1996) *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.

**Huyssen, A.** (1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Theories of Representation and Difference)*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

**López, M. y Tarazona, E.** (2007) “Desgaste y dosilución del objeto en el arte peruano de los años sesenta. Una primera coordenada de rastro apenas perceptible”, en *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XII Jornadas del CAIA, Buenos Aires: CAIA. 53-66.

**Pedrosa, M.** ([1979]), “Variações sem Tema ou a Arte de Retaguarda”, en Otília Arantes (org.), *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. São Paulo: EDUSP. 1995.341-348.

**Romero Brest, J.** (1937) *El problema del arte y del artista contemporáneos. Bases para su dilucidación teórica*. Buenos Aires: edición del autor.

\_ (1966) *Ensayo sobre la contemplación artística*, Buenos Aires: Eudeba.

\_ (1973) “Fue algo excesivo”, en *Visión*, Buenos Aires, 19 de mayo, 58. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S3- p.

\_ (1973a) “Búsqueda de autenticidad”, en *Visión*, 1ro. de diciembre, 57-58. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S3-v.

\_ (1973b) “Una lección que debe doler”, en *Visión*, 15/29 de diciembre, 66 y 68. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S3-w.

\_ (1974) *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Buenos Aires: Crisis.

\_ (1974a) “Falsedad en lo artísticovisual”, en *Visión*, 10 de agosto. 59-60. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S4-d.

\_ (1974b) “Nuevas notas acerca de la creatividad”, en *Clarín, Suplemento Cultura y Nación*, 19 de septiembre, 1-2.

\_ (1979) “Los motivos de la oferta y la demanda. Efectos del cambio estructural”, en *Visión*,



Buenos Aires, 60. Archivo Jorge Romero Brest, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Caja 11 – Sobre 1 – documento d.

\_ (1981) *Rescate del arte. Últimos cien años de pintura y escultura en Occidente*. Buenos Aires: Gaglianone.

**Rosenberg, H.** (1964) *The Anxious Object: Art Today and its Audience*. 78 Chicago y Londres: The University of Chicago Press. ¿

**Vestrini, M.** “El crítico Romero Brest: Asistimos a la muerte del arte y al triunfo de la Estética”. Artículo sin referencias bibliográficas. Archivo JRB (FFyL-UBA), C27-S6-39.

## AUTOR/ES

**Fabiana Serviddio** es Doctora de la Universidad de Buenos Aires en el área Historia y Teoría de las Artes, investigadora de carrera del CONICET y del Instituto “Julio E. Payró” en la FFyL de la UBA. Entre sus últimas publicaciones vinculadas a la representación de Latinoamérica a través de su producción artística, se cuentan “La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad”, “Muestras latinoamericanas durante la 2da Guerra: la exhibición como articulación de la identidad” y “Exhibiting identity: Latin America between the imaginary and the real”.

fserviddio@gmail.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324

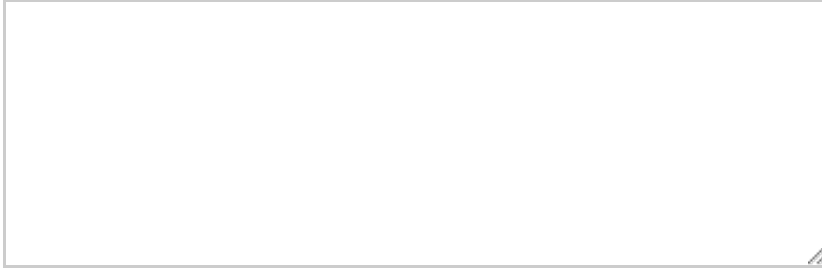
## REALIZAR COMENTARIO

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)



**Enviar**