

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Sobre historia y teoría de la crítica I

n° 10
sep.2012
semestral

Secciones y artículos [2. Historia de la crítica]

Lecturas de Jorge Romero Brest sobre la Bienal de Venecia

Silvia Dolinko

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Abstract

Durante décadas, la Bienal de Venecia constituyó un referente y objeto de análisis privilegiado en las lecturas de Jorge Romero Brest. El mayor evento del arte a nivel mundial implicaba para el crítico argentino un parámetro para dar cuenta de las principales tendencias del arte internacional a la vez que para contrastarlas con la producción del campo local. Si en sus años al frente de la revista *Ver y Estimar* la Biennale conformaba un "objeto de deseo" a la distancia, su participación como jurado en la edición de 1962 lo posicionó en una inédita instancia de visibilidad y protagonismo. Sin embargo, el ser partícipe de la premiación a Antonio Berni en esa instancia implicó un triunfo paradójico para su programa modernista.

Palabras clave

Romero Brest- Bienal de Venecia- Ver y Estimar- Antonio Berni

Abstract en inglés

Jorge Romero Brest's readings on Venice Biennale

For decades, the Venice Biennale became a recurrent and privileged subject of analysis in Jorge Romero Brest's research. Under this Argentine critic's eyes, the major worldwide art event implied not only a parameter of the international art trends but an indicator to contrast the art production in the local field. The biennale, pursued as an "object of desire" during his years as director of the magazine *Ver y Estimar*, became a reaching point when Romero Brest, protagonist of an unprecedented visibility, participated as a jury in the edition of 1962. Nevertheless, the fact of awarding Antonio Berni the prize became an ironic triumph in the design of his modernist program.

Palabras clave

Romero Brest- Bienal de Venecia- Ver y Estimar- Antonio Berni



Texto integral

Lecturas de Jorge Romero Brest sobre la Bienal de Venecia^[1]

- 1 Considerada como la más destacada de las competencias artísticas a nivel mundial, la Bienal de Venecia significó históricamente una vidriera en la cual poner en juego connotados capitales simbólicos; en particular, sus selecciones en la posguerra operaron en función de una valorización del discurso modernista. La revisión de esta estrategia en el marco local resultó funcional a las ideas que Jorge Romero Brest sostenía desde las páginas de su revista *Ver y Estimar*; la mirada expectante del crítico sobre este evento fue reflejada desde el lugar destacado que se le asignó en la revista, no sólo por el espacio que se le dedicó en sus páginas, sino también desde una dimensión simbólica.
- 2 En efecto, la Bienal actuó para Romero Brest como referente privilegiado a la vez que idealizado para una confrontación entre el campo artístico local y el internacional, cuestión nodal puesta en conflicto a lo largo de los números de la revista. En 1948 – año en que casualmente coinciden el restablecimiento de la Bienal luego de los tiempos bélicos y el inicio de *Ver y Estimar*– la imposibilidad de acceder desde la *remota* Argentina a la relevante selección que proponía la muestra suscitaba una asombrosa declaración: "provoca nuestra *envidia* lo que se relata sobre la Biennale de Venecia"^[2], confesaba el director de la publicación desde el anonimato de la ecléctica pero indirectamente programática sección "Miscelánea".
- 3 Ya desde los primeros números de la revista, fueron frecuentes las noticias sobre la bienal veneciana: desde cuestiones organizativas generales hasta datos puntuales, se incluía información sobre los preparativos de la exposición, el plan de distribución de las salas, los concursos, actividades paralelas y premios, un poco a modo de aproximación a los sucesos internacionales a los que el público no tenía llegada, como medio de posibilitar un acercamiento al "mundo del arte" a pesar de las limitaciones del medio local, o para demostrar sutilmente las vinculaciones que Romero Brest mantenía con el exterior. A partir del acceso a comunicados difundidos desde la organización de la Bienal, el crítico elaboró en esos años una imagen de la muestra donde inscribió su ideario sobre un patrimonio cultural inaccesible para el circuito local. Así, aunque hasta 1952 no tuvo posibilidades de visitar personalmente la Bienal, sostuvo una construcción basada en programas, textos oficiales, listados de artistas, es decir, informaciones mediatizadas: "La XXV Biennale de Venecia que se realiza este año promete ser un éxito de público. Al menos su programa no puede ser más *tentador*", sostenía en el número 17 de la revista, en mayo de 1950. Entre la "tentación" y la "envidia", Romero Brest desnudaba sus anhelos y a la vez esbozaba argumentos para denunciar las carencias y debilidades del, a su criterio, decaído campo artístico local.
- 4 De este modo, la Bienal veneciana operaba en la revista no sólo como parámetro para la comprensión de la actualidad artística internacional, sino también como referente para remarcar su diferencia con el panorama local. Este contraste, según su criterio, actuaba en frentes convergentes: desde los discursos artísticos, la organización institucional y la situación política. Si las prioridades culturales europeas apuntaban a la idea de reconstruir un pasado glorioso, el proyecto de *Ver y Estimar* apostaba en cambio a una "construcción a futuro"; mientras Pallucchini declamaba acerca del "nuevo clima de libertad, dura conquista del espíritu europeo" en el catálogo de la XXIV *Biennale* (1948: XII), Romero Brest interpretaba la oferta cultural que proponía el gobierno peronista en términos de "asfixia". Entre el ansiado pero dificultoso acceso al circuito internacional y las limitaciones de las propuestas oficiales, para el crítico la situación redundaba en falta de libertad y exceso de mediocridad.

5 En este sentido, el Salón, en tanto institución canónica de la plástica argentina, tenía que presentarse como un evento *a priori* ineludible para la sección "Crítica" de la revista; sin embargo, el balance de las distintas competencias que componían el "año artístico" sostenía una mirada severa que enfatizaba el tedio que éstas provocaban. "Obras que impresionan por la escasa imaginación, el apego al modelo a la manera naturalista, la pobreza en el empleo de los elementos plásticos y la despreocupación para componer": estos conceptos, dedicados al conjunto exhibido en el séptimo salón marplatense, eran reiterados –palabras más, palabras menos– en las críticas de los sucesivos certámenes. El seguimiento que Romero Brest efectuaba sobre los concursos internacionales en los que también participaba como jurado –la Bienal de San Pablo de 1951 o el Concurso para el Monumento al Prisionero Político Desconocido de 1952– le permitió manifestar sus preferencias por la cultura *universal* por sobre la producción local. Sin embargo, esta inclinación aparece resaltada en sus comentarios sobre y a partir del evento veneciano.

6 En este sentido, se puede tomar como ejemplo un caso puntual donde, en un mismo número de *Ver y Estimar*, una nota crítica sobre el Salón Nacional de Artes Plásticas, blanco de su furia estética, es seguida por un apartado sobre un aspecto parcial de la Bienal. Al referirse a la "XXIV Exposición Internacional de Venecia" se limita a un conjunto de reproducciones de artistas italianos contemporáneos: Massimo Campigli, Giorgio Morandi, Carlo Carrá, Arturo Martini, Marino Marini.[3] Las imágenes y comentarios sobre los artistas no se vinculan con una lectura específica sobre el certamen que da título al artículo: se da por implícita su participación en la Bienal, así como su relevancia y calidad. Por el contrario, la nota crítica sobre el Salón Nacional no escatima palabras de cuestionamiento.

"El Salón Nacional se ha convertido en un mito argentino. El público acata la selección del jurado y orienta en ella su gusto artístico; pero cuando esta selección –como en el caso del actual salón– delata una clara intención de ignorar las corrientes del arte moderno, el mito se vuelve peligroso y es elemental deber denunciarlo. [...] Hay que enfrentar el mito y combatirlo. Hay que evitar la limitación cada vez mayor de la retina del público, la educación en una pobreza estética, la confusión de arte y moral, el prejuicio reaccionario. Hay que salvar la libertad del color y de la forma." [4]

7 En este texto sobre un evento artístico, no es fortuito que Romero Brest confrontara las nociones de moral, reacción y libertad: su visión sobre la situación política del momento atravesaba su discurso sobre estética y lo llevaba a la convergencia de ambos terrenos.[5] Un año después de haber iniciado la revista, frente a la sensación de imposibilidad de cambio, proclama el abandono de las críticas sobre el Salón

"Desde hace muchos años, los Salones se repiten con tediosa uniformidad, lo mismo en lo que podría llamarse el nivel de la máxima calidad que en el de mínima. De antemano podrían establecerse los caracteres generales y particulares de cada uno [...] tenemos el propósito, en adelante, de referirnos a un Salón sólo cuando se advierta en él algo que merezca ser destacado, un problema o una obra [...] Preferimos por eso, y porque es más serio y más útil, y porque indica además el mantenimiento de una política cultural que tiende a la supresión de esos torneos –con su secuela peligrosa de los premios multiplicados a granel– o por lo menos a su reestructuración, dedicar nuestros afanes al estudio de los valores nuevos o de aquellos que constituyen sin duda la piedra miliar del organismo artístico nacional." [6]

8 Desde este llamado a silencio sobre los concursos artísticos nacionales –y específicamente sobre el Salón Nacional– planteaba su postura de oposición hacia la cultura oficial: de ahí en adelante sus artículos de fondo en *Ver y Estimar* se concentrarían en el arte "universal".

La Bienal de Venecia de 1952 en las páginas de *Ver y Estimar*

9 Luego de años de expectativas y admiración desde la distancia, Romero Brest realizó su primera visita a la Bienal en 1952. A partir de la confrontación de sus ideas previas con la realidad de una vasta y compleja exposición, produjo el más extenso de todos los artículos aparecidos en *Ver y Estimar*. [7] Con un elaborado juego discursivo, dirige este texto a un público local especializado y, a la vez, al circuito internacional con el que intenta continuamente conectarse y producir intercambios; es así como, desde este obstinado esfuerzo por vincularse "con el mundo", Romero Brest logra que su escrito llegue a espacios tan influyentes como el Museum of Modern Art de New York o el

Louvre.[8]

- 10 Dado que el artículo también es publicado íntegramente en francés en el mismo número de *Ver y Estimar* –con traducción de Jean Delmas– podemos pensar que la intención de su director, al dedicar tan vasto espacio a su propia nota, apuntaba a que participara en el concurso para críticos extranjeros impulsado por la Oficina Provincial de Turismo de Venecia, el cual se anuncia en la propia revista (número 28, junio de 1952: 50). Ignoramos las razones por las que Romero Brest no participó, en vistas de su conocimiento de la información; sin embargo, al informar sobre los textos premiados, la revista se encargó de dejar en claro que "nuestro director no presentó a este concurso la crítica".[9] Teniendo en cuenta que el artículo parece estar formulado para operar en parte como carta de presentación internacional, tal vez se pueda pensar su autoexclusión de la competencia como una decisión posterior a la publicación, considerando que su tono crítico hacia la curaduría no lo posicionaba en una situación favorable respecto al concurso. ¿O, sencillamente, podía temer no encontrar la respuesta ansiada, es decir, el reconocimiento de sus pares extranjeros a través de un premio internacional por sus ideas?
- 11 En este escrito, Romero Brest realiza un análisis de la muestra y, a la vez, reafirma sus inquietudes personales a partir de lo visto en Venecia, encontrando argumentos para la validación de algunos de sus propios planteos: una especie de estrategia de movimientos recíprocos. Indaga acerca de algunas problemáticas artísticas, como la por entonces candente confrontación figuración/no figuración, o se detiene a analizar pormenorizadamente distintos artistas y corrientes contemporáneas e históricas señalando –dentro de la más ortodoxa lectura modernista– que "el proceso ha sido largo y contradictorio, desde los impresionistas hasta los concretos" (p. 20).
- 12 Partiendo de un análisis general de la exposición, cuestiona las muestras homenaje, que en esa edición incluían retrospectivas dedicadas al divisionismo, el expresionismo alemán, *De Stijl* y a Chaim Soutine. Al considerar que "no son suficientemente atrayentes" –a otras, como las de Goya o Corot, por ejemplo, las califica de "anacrónicas"– se pregunta si es posible forzar el interés histórico cuando no tiene "alguna vinculación con el arte actual". Su crítica apunta al criterio curatorial: "comprendo que mueve a los organizadores, al planear estas exposiciones retrospectivas, un interés didáctico no desdeñable, pero la pedagogía no cumple sus fines cuando confunde al espectador corriente en lugar de iluminarlo"; su interés por que el público aumentara "su acervo de ideas y emociones para explicarse el sentido de la revolución artística actual" (p. 2) se asociaba a la orientación que él mismo pretendía transmitir desde su discurso en *Ver y Estimar*.
- 13 Al analizar la sección competitiva del evento, Romero Brest reiteraba la necesidad de formar un pensamiento estético *objetivo* a partir de *valores universales* y, en un diagnóstico de la exhibición que asemeja un severo y desencantado estado de la cuestión, reafirmaba algunas de sus ideas. Aseveraba que la Bienal
- "es un desordenado conjunto de pinturas y esculturas en el que muy difícilmente pueden descubrirse las tendencias que polarizan la atención de nuestro tiempo y que tampoco satisface al aficionado a las formas pretéritas, ya que predominan francamente las formas novedosas –más que nuevas- o las que se pueden considerar como tales si no se extrema la información y el pensamiento. Sería injusto, no obstante, cargar demasiado las tintas en estos aspectos negativos, pues el estado de crisis que la Bienal denuncia es, en cierto modo, reflejo de la crisis en que se halla la cultura de Occidente."
- 14 La pugna entre las distintas tendencias artísticas de posguerra que, según la visión de Romero Brest, aparecía bajo la forma de *crisis*, se manifestaba en el marco de la Bienal a través de los envíos de algunos países a los que el crítico culpaba por agudizar el "clima de desconcierto" de la plástica contemporánea; así, remarcaba el eclecticismo del conjunto francés y señala al italiano como el "más homogéneo".
- 15 Luego del extenso repaso de los diferentes movimientos representados en Venecia, el texto finaliza con el análisis del arte concreto. Teniendo en cuenta el entusiasmo de Romero Brest por esta propuesta artística, semejante cierre del largo recorrido textual no sería en absoluto llamativo, de no haber sido incluida la siguiente aclaración: "no se exponen en la Bienal obras genuinas de artistas *concretos*". Desencantado por la ausencia de esta producción aclaraba, sin embargo, que era necesario referirse a los concretos "planteando al menos la posición que adoptan, pues la considero una piedra de toque para la comprensión del arte actual". De este modo, continuando con su postura didáctica y a la vez de fuerte compromiso hacia el arte abstracto, explicitaba

su visión sobre la posición de estos artistas.

"Son ellos, en efecto, los únicos que tratan de resolver la antinomia sujeto-objeto. Los demás se encierran en la subjetividad creyendo que se puede extraer de ella hasta los medios de comunicación o se detienen en una objetividad desprovista de espíritu. [...] [el artista] debe *expresar* lo que siente por medio de formas universalmente comprensibles. De otro modo, ¿sería el arte un lenguaje? No, y por ello requiere para existir un repertorio de formas vigentes que constituyen, en cada período histórico, el *a priori* de la emotividad común." (p. 45)

16 Si para Romero Brest los artistas concretos representaban la vanguardia de ese momento, la ausencia de sus obras en la muestra de Venecia debía reportarle una decepción respecto a las expectativas creadas sobre lo que pensaba encontrar allí exhibido. El tono de desencanto crítico que despliega a lo largo del texto tal vez pueda relacionarse con el hecho de que su programa no se hallaba representado ni, por lo tanto, legitimado en Venecia. Desde esta lectura, la situación "crítica" del arte contemporáneo se podría vincular a este mismo vacío. Sin embargo, Romero Brest se sustenta en la propia idea de la crisis para marcar el camino que considera válido y, desde la propia falta, agudizar su prédica respecto del arte concreto.

17 En este sentido, concluye que en el panorama de las artes plásticas "cuando se lo otea más allá del que presenta la Bienal", se diseñan cuatro actitudes: la de los reaccionarios, la de los vacilantes –"que sienten con intensidad la crisis contemporánea pero no se animan a desechar la emotividad individual"–, la de los neorrealistas y la de los abstractos y concretos (p. 50). Desde su toma de partido por estos últimos, dictamina que todas estas tendencias

"componen la realidad, multifacética ahora como en cualquier otro período de crisis. El lector puede escoger la que le parezca más legítima de acuerdo a sus gustos y hasta superar así el desconcierto que sin duda le provocan [...] a medida que vaya multiplicando sus experiencias en los más diversos planos del sentir, el hacer, el pensar y el querer, le va a parecer clara esta premisa: *todo lo que en el arte actual es expresión de la subjetividad indefinida como forma, aunque potente como tensión emotiva, pertenece a un pasado que se resiste a morir; todo lo que es expresión de una subjetividad objetivada en formas que constituyen un lenguaje de claridades pertenece a un futuro que se adivina. ¿Y el presente? Tan caótico como lo revela este ensayo, proporciona argumentos sin embargo a los que alimentan esperanzas* (p. 50, destacado en el original)."

18 A lo largo del texto subraya la preeminencia del arte europeo, centrándose en la producción de Francia, Italia y Alemania. Y aunque estos países se encontraban en esos tiempos de posguerra en una fase de reconstrucción y reevaluación crítica, Romero Brest orienta su ensayo hacia este campo cultural, dejando en claro que es a éste al que considera su legítimo interlocutor. La única mención sobre la producción artística local refería que "el movimiento de los concretos en Argentina y Brasil, mejor dicho en Buenos Aires, San Pablo y Río de Janeiro, permite abrigar esperanzas de que se produzca en América un movimiento artístico importante" (p. 28). Sin embargo, el país había enviado justamente aquella edición de la Bienal un amplio conjunto de artistas. Compuesta por más de una veintena de pintores y escultores – que incluía nombres reconocidos, desde Spilimbergo a Daneri, pasando por Soldi, Quirós o Curatella Manes–^[10] la ecléctica representación oficial era el primer envío destacado luego de tres décadas de ausencia en el evento.

19 Romero Brest no desconocía este dato ya que en el número correspondiente al mes de inauguración de la muestra se mencionaba en *Ver y Estimar* que "en los últimos comunicados de *La Biennale di Venezia* infórmase sobre la participación de Argentina" citada entre otros países, casi como al descuido (número 28, junio de 1952, pp. 49-50). De este modo, al remitir la información sobre el envío argentino a los comunicados de la organización veneciana, desligaba su enunciación de eventuales fuentes oficiales.

20 ¿A qué se debió el silencio sobre esta participación argentina en su artículo? En cierto modo, el conjunto representaba la contracara de su postura estética y política. Desde el catálogo, el texto oficial realizaba un fuerte enlace entre esta presentación artística y la acción del gobierno peronista, al concluir que el "descubrimiento de un lenguaje nacional" se producía en un momento en que

"el espíritu argentino siente la necesidad imperiosa de encontrar la expresión genuina que en el campo artístico e intelectual lo identifique o lo diferencie,

como en estos últimos años lo han identificado o distinguido frente al mundo los hechos verificados en el campo político. En conclusión, esta participación no es más que la consecuencia de una realidad creada por estos hechos políticos. El apoyo moral y material dado por el Estado Argentino a esta participación es mucho menos significativo del hecho que, justamente en mérito al prestigio universal alcanzado por la gestión política de su actual Gobierno, la autoridad organizadora de esta Exposición haya invitado a la Argentina a intervenir. "[11]

- 21 Además de las razones para un enfrentamiento de orden político –en marzo de 1947 Romero Brest fue cesanteado de sus cátedras de la Universidad Nacional de La Plata– existían otros motivos por los que confrontar. En 1952 se produjo desde el gobierno un intento de replantear el área cultural, buscando proyectar una imagen artísticamente "progresista": así, la abstracción llegaba a ocupar un lugar destacado en algunas exposiciones oficiales locales, como *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes.
- 22 Sin embargo, la pretensión de brindar una imagen de país renovado no se manifestaba en la selección realizada para el envío a la Bienal veneciana. Aunque la apuesta de los organizadores apelaba a "que esta participación sea suficiente para demostrar la altura de las aspiraciones del arte argentino, la seriedad de sus concepciones, la firmeza de sus capacidades de realización y la expresión de su extraordinaria vitalidad",[12] la selección apelaba a una producción destacada por la tradición local, conformando un conjunto de pinturas y esculturas en su gran mayoría figurativas que, aunque eran de producción reciente, no dejaban de estar asociadas a la modernidad porteña de los ya lejanos años veinte. En síntesis, se trataba de un conjunto de obras que se intuía como *anticuado*. Imágenes de artistas consagrados, vinculados con los concursos y premios oficiales, y varios de ellos homenajeados como "invitados de honor" en el Salón Nacional –recordemos cómo se había cuestionado desde *Ver y Estimar* a esta institución–, ilustraban para Romero Brest una cultura del pasado que chocaba con su idea de renovación en el plano artístico. Las únicas obras no figurativas eran la pintura *Abstracción* (1951) de Juan del Prete y la escultura *El pájaro* (1952), de Pablo Curatella Manes. La obra más antigua era *La collana di Venecia* (1914) de Miguel Carlos Victorica. La embajada del arte argentino elegida por funcionarios de la cultura oficial para representar al país en *el evento artístico más destacado del mundo*, le resultaba una obra sin ninguna novedad, es decir, imposibilitada para causar el mínimo interés en un foro internacional.
- 23 Poco tiempo antes, Romero Brest había dedicado en su revista un encendido comentario que bregaba por la participación del arte argentino en este tipo de certámenes

"No asombraremos al mundo artístico con nuestras expresiones... pero como no se trata de asombrar sino de provocar el acercamiento de artistas y obras, facilitar el intercambio de ideas y emociones, impulsar nuevas corrientes de expresión, el hecho no parece justificable. Todo el mundo pregunta en Europa y América: ¿Cómo son la pintura y escultura argentinas? ¿Quiénes, los buenos artistas argentinos? ¿Cuáles, las tendencias predominantes? Sin malicia y confiados, deseosos de que se abran las puertas para entrar en contacto positivo con nuestra cultura artística." (número 27, abril de 1952, pp. 3-4)

- 24 Vinculándose a un pasado ya poco atractivo, poco meritorio para ser siquiera mencionado en un texto que potencialmente estaba dirigido a un público especializado del circuito internacional, las obras argentinas llevadas a Venecia no se encuadraban dentro de lo que él consideraba "las tendencias predominantes" del momento: ésta sería la representada por los artistas concretos a quienes destacaba desde su escueta referencia.[13] Desconocer textualmente el envío implicaba nuevamente sentar su posición enfrentada a la política cultural oficial y específicamente a la selección propuesta en esta ocasión: desde el provocativo silencio la deslegitimaba por implicación.

El papel de Romero Brest en algunos envíos argentinos

- 25 La conformación de una imagen de país con una producción interesante como para poder intervenir de forma exitosa en los foros artísticos –junto al acrecentamiento de los intercambios culturales a nivel internacional– se manifestaba como un tema crucial para Romero Brest, quien en 1952 sostenía en *Ver y Estimar* que como "pocas son las exposiciones de arte extranjero valioso que se realizan en el país –en Buenos Aires algunas, en el interior ninguna–, nos estamos encerrando peligrosamente." Sin embargo, en los nuevos tiempos políticos de 1956 aprovechó el espacio de un texto oficial –el catálogo de la XXVIII Bienal de Venecia– para subir el tono y, desde un inflamado alegato antiperonista, mutar su juicio sobre el peligro del encierro por el de un letal "encerramiento suicida"

"El país acaba de pasar por una dura prueba: más de diez años de una dictadura que, además de entorpecer el progreso social y diezmar la economía, trató de aniquilar el espíritu por todos los medios posibles, tergiversando la historia, enalteciendo falsos valores y fomentando bajos instintos. Lo que significó un encerramiento suicida. Pero las fuerzas vitales no estaban agotadas, como lo prueba la magnífica Revolución Libertadora de setiembre, que le permitirá volver a ponerse a tono con los países civilizados del orbe y, en el campo del arte plástico, esta exposición que revela cuales han sido los esfuerzos de los jóvenes pintores y escultores para hablar el libérrimo lenguaje de la modernidad." [14]

- 26 Pretendiendo demostrar la existencia de una nueva orientación cultural correspondiente a los tiempos posperonistas, sus encendidas palabras correspondían a la presentación oficial en el certamen máspreciado por el crítico: la mejor puerta de acceso al tan largamente esperado escenario internacional para mostrar el renovado arte argentino.
- 27 Esta edición de la Bienal de Venecia lo encuentra como interventor del Museo Nacional de Bellas Artes, y desde ese papel suscribe el texto de esta presentación deliberadamente opuesta a la del certamen de 1952, ya citada. Con sus palabras respaldaba un envío que debía evidenciar elpreciado "cambio de rumbo" reuniendo distintas tendencias exploradas por –en su mayoría– jóvenes artistas. Destacaba que "si bien la expresión que denuncian estas obras no puede ser denominada nacional todavía, es la que corresponde sinceramente a cada uno [...] [el propósito de los organizadores es] mostrar en abigarrado panorama la producción de los artistas más jóvenes de espíritu, en sus encontradas manifestaciones". [15]
- 28 Esta idea de panorama sintonizaba con los objetivos de los organizadores italianos: el texto introductorio general de Rodolfo Pallucchini sostenía que "la XXVIII Biennale se presenta como una reseña internacional de las artes figurativas vasta y no unilateral: una reseña que permitirá clarificar la situación artística de todo el mundo". [16] En el caso argentino, se mostraba un conjunto heterogéneo validado a través de la protagonista voz oficial de Romero Brest. Sin embargo, la potencial notoriedad internacional que le debía otorgar la publicación de este texto chocó con una situación que podemos suponer inesperada para el crítico, ya que la versión italiana incluida en el catálogo oficial de la *Biennale* aparecía sin firma, mientras que la referencia a la autoría del texto apareció consignada solamente en la separata que oficiaba como presentación del envío argentino.
- 29 No obstante, sus aspiraciones respecto de su participación estelar en la Bienal no concluyeron en este punto sino que en 1962 accedió al centro de la escena veneciana. A principios de ese año participó como jurado seleccionador del envío argentino y suscribió el texto introductorio al mismo; meses más tarde fue convocado para actuar como parte del jurado internacional en la XXXIª edición de la Bienal, logrando una meta que una década atrás se presentaba como una dificultosa pretensión. [17]
- 30 En efecto, la participación de Jorge Romero Brest como jurado en 1962 evidenciaba la posición lograda por el entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes: no sólo un experto consolidado en materia artística sino también una figura pública destacada a nivel internacional. Con su actuación como uno de los árbitros de la relevante muestra veneciana coronaba su "carrera de jurado" [18] y concretaba un logro particular perseguido tenazmente: el poder simbólico de su reconocimiento en el seno de la escena artística mundial. Una dificultosa aspiración que había sido iniciada en tiempos de *Ver y Estimar*, cuando enfocaba su mirada en el concurso veneciano en tanto paradigmático pero lejano centro de valoración artística.
- 31 Romero Brest confirmaba su inserción dentro del selecto círculo de expertos internacionales al que tanto ansiara pertenecer y desde esta posición declaraba: "no nos olvidemos que los jurados de todos los concursos internacionales somos siempre más o menos los mismos. Nos encontramos en Buenos Aires, en San Pablo, en Londres o en Roma, es decir que hay una especie de secuencia de críticos, porque tantos no somos [...] Nos volvemos a encontrar siempre. Una vez unos, otra vez otros, siempre es así." [19]
- 32 En esta ocasión, el jurado del que formaba parte otorgó a Antonio Berni un premio mayor, considerado en su momento como el más relevante de los logrados por un artista nacional hasta la fecha. Semanas después de la asignación de premios y apertura de la muestra, el curador del envío argentino, Gyula Kosice, ampliaba la

noticia y la importancia del rol del funcionario, destacado: "Jorge Romero Brest, director del Museo de Bellas Artes, integró el jurado –por primera vez un crítico latinoamericano participa en la adjudicación de premios– y tuvo una actuación a todas luces excepcional".[20]

33 Sin embargo, lo que en primera instancia se puede considerar un gran éxito de Romero Brest ¿lo fue en verdad? La distinción a Berni y su conjunto de obras sobre el personaje del niño Juanito Laguna posicionaba al crítico en una situación compleja frente a su propio programa internacionalista: aunque lograba poner al arte argentino en el centro de la escena mundial, se estaba destacando una obra figurativa vinculada con un fuerte discurso social, contrastante con la producción de los pintores de las recientes generaciones por los que él realizaba su apuesta mayor: Rómulo Macció, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai y Clorindo Testa.

34 Para Romero Brest, la obra del maduro Berni, sus imágenes del niño pobre de una villa miseria y su entorno de desechos industriales redimensionados por la composición del collage, podían ser susceptibles de ser decodificadas bajo el signo del pintoresquismo regional por parte de la mirada europea –una mirada sobre la que podían actuar "dos prejuicios que esterilizan su tendencia contemplativa, en detrimento de los creadores. Dos prejuicios que muchas veces ni siquiera la crítica supera fácilmente: el folclorístico y el provincial", tal como comenta desde la separata que introduce a la delegación argentina en la Biennale de 1962.

35 Desde su rol de presentador oficial del envío argentino de 1962, previo a su actuación como jurado, Romero Brest ya señalaba la vinculación de la propuesta del arte nacional dentro de la tradición plástica moderna explicando las raíces y fuentes de la producción argentina al público europeo. En este marco, la presentación de Berni le suscitaba un problema: ¿desde qué postura abordar una obra que no le significaba una propuesta interesante, que no encajaba dentro de su lectura de filiación modernista? El planteo a medio camino entre la ambigüedad y la frialdad descomprometida parecía ser una solución aceptable

"Entre los pintores emerge la figura de Antonio Berni, artista que ha encontrado inesperadamente su madurez, demostrando que una vasta experiencia en el campo del neorrealismo poseía una oculta expresión de autenticidad. Sus grandes "collages" despertarán maravilla, estoy seguro, porque a pesar de su tono de encendida polémica existencial, vinculado a aquel de cada pintor actual de vanguardia, conservan la aventura humana que narra un cándido sabor de barrio "porteño". Tal vez una forma de ser folclorística, por lo menos pintoresca –se dirá- pero tan legítima entonces como en cualquier otro pintor, ya que implica solamente un espíritu abierto a lo real a través de una experiencia inmediata que se mantiene intacta. "

36 Deslucidas palabras para presentar a un artista que no contaba con su apoyo (Plante 2004). Sin embargo, las explicaciones y advertencias del crítico finalmente no debieron ejercer sobre los espectadores el efecto esperado ya que, refiriéndose a la obra de Berni, luego admitió que "además de su innegable calidad, a nadie se le escapó el tono local que da a las imágenes que pinta una extraña fuerza telúrica. Y ya se sabe cuánto les interesa esta manifestación a los europeos particularmente".[21]

37 Dos meses después de su participación en la Bienal –en el marco de la Discusión del jurado del Premio Internacional de Escultura del Instituto Torcuato Di Tella– el propio Romero Brest relativizó su margen de negociación en el certamen veneciano cuando, al proponer a Louise Nevelson como posible triunfadora, admitió que: "en la Bienal de Venecia el Jurado no quiso ni considerarla y cuando yo presenté su candidatura se rieron un poco. No creyeron, en el primer momento, que estaba hablando en serio; luego no quise insistir, porque no había ni posibilidad de insistir." (Romero Brest, Argan y Sweeney 1962: s/p)

38 Aunque su opinión no hubiera sido considerada en Venecia con la atención que creía merecer, sin embargo, ser integrante de un jurado internacional que adjudicaba un gran premio para el arte argentino no dejaba de ser un triunfo y, desde esta circunstancia, Romero Brest reajustó su posición inicial y apoyó la premiación a Berni. En definitiva, todo triunfo, del signo que fuera, favorecía su proyecto internacionalista.[22] Meses después, analizaba –y relativizaba implícitamente– su participación en el jurado

"El premio de Berni se debió a un cúmulo de circunstancias favorables, entre las

cuales pesaba la de que la Argentina tuviera un premio. Sin duda porque el conjunto causaba buena impresión. Pero lo curioso es que Berni impresionó sobre todo por su pintura. No tanto, sin embargo, como para darle el Gran Premio de la Bienal [...]

En lo que a mí se refiere [...] no me costó ningún trabajo seguir una línea de valoración sugerida por mis colegas, puesto que coincidía con la mía. Amén de que me sentí más halagado de lo que suponían por el éxito de un compatriota al que yo había apoyado con toda energía. "[23]

- 39 A la vez, sus intervenciones eran reconocidas y destacadas en el campo local cuando, asociando el éxito de Berni al "fino proceso cultural desarrollado ante nuestros ojos", se destacaba implícitamente a Romero Brest al mencionarse "la persistencia de un esfuerzo, la afloración de labores combinadas y sostenidas, porque cuando un país alcanza una posición de esta naturaleza con su arte, ello no es sólo consecuencia del talento individual –el cual, justo es decirlo, resulta irremplazable–, sino que fundamentalmente deriva de un clima colectivo, de una acción extendida en superficie y en profundidad".[24]
- 40 En definitiva, si su participación le deparó un triunfo paradójico –un triunfo que era a la vez, nuevamente, una frustración respecto a su programa de apoyo al arte abstracto–, esta situación no llegó a opacar su experiencia veneciana. Romero Brest había logrado cumplir el sueño de ser uno de los protagonistas del evento, situado en uno de los mayores centros donde se dirimían pujas materiales y simbólicas a nivel mundial.



Notas al pie

[1] Este trabajo sintetiza aspectos desarrollados en el artículo "La Bienal de Venecia, o cómo tener un lugar en el mundo", publicado originalmente en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 115-134.

[2] Anónimo [Jorge Romero Brest], "Miscelánea", *Ver y Estimar*, vol. I, n. 4, julio de 1948, p. 60. El destacado es mío.

[3] Anónimo, "XXIV Exposición Internacional de Venecia", *Ver y Estimar*, vol II, n. 6, septiembre de 1948, pp. 73-74. Aunque en términos generales su interés se concentra especialmente en la obra plástica producida en París, Romero Brest otorga gran importancia en *Ver y Estimar* al arte italiano del momento. Dentro de la revista también se reproducen los continuos intercambios mantenidos con críticos como Margarita Sarfatti o Lionello Venturi.

[4] "Crítica. XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas", *Ver y Estimar*, vol. II, n. 6, septiembre de 1948, p. 63. Sobre los salones en el peronismo, véase Andrea Giunta, "Nacionales y populares: los salones del peronismo" en Martha Penhos y Diana Wechsler (ed.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Archivos del CAIA 2, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1999, pp. 153-190.

[5] Sobre los posicionamientos de Romero Brest frente al peronismo, cf. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, capítulo 1.

[6] Dirección, "Sobre los salones", *Ver y Estimar*, vol. III, n. 10, mayo de 1949, p. 5.

[7] Jorge Romero Brest, "La XXVI Bienal de Venecia", *Ver y Estimar*, vol. VIII, n. 29/30, noviembre de 1952, pp. 1-52.

[8] René d'Harnoncourt, director del MOMA, le agradece a su *colleague* Romero Brest el ejemplar que contiene su "*brilliant report on the Biennale of Venice, wich is indeed a survey of modern art at the mid-century. I have forwarded copies to Alfred Barr, Andrew Ritchie and Monroe Wheeler and have deposited a copy with the library*" Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, c 23 -s 1- 311, René d'Harnoncourt a Romero Brest, New York, 2 febrero 1953, mecanografiado. A su vez, Bernard Dorival le escribe el 4 de febrero de 1953: "J'ai lu avec le plus grand intérêt votre article de 'Ver y Estimar'. Je vous félicite de ce magnifique panorama d'ensemble de l'Art Moderne que la Biennale de Venice vous a permis de brosser et où vous faites preuve d'un esprit si perspicace et si profond. J'ai déjà déposé un numéro de la revue à la Bibliothèque de l'Institut d'Art et d'Archéologie et un autre à celle du Louvre. Je communiquerai incessamment les autres numéros à diverses personnalités qui seront, j'en suis sûr, aussi intéressées que moi par votre remarquable article". Archivo JRB, UBA, c23- s 1- 313.

[9] Anónimo, "Miscelánea" *Ver y Estimar*, vol. IX, n. 31, abril de 1953, p. 48. En esta miscelánea se reproducen los datos publicados en *La Biennale, Venezia*, n. 12, febrero de 1953, p. 2. Allí se refiere que el jurado del concurso, compuesto por Roberto Longhi, Alberto Rossi, Umbro Apollonio, Adrian Ludjdjiens, Ruggero Brandan y Rodolfo Pallucchini, otorgó distinciones para los críticos Emily Genauer (EE.UU.), Ubaldo Monico y Piero Bianconi (Suiza), Gustav Renè Hocke (Alemania) y Joseph P. Hodin (Inglaterra).

[10] El envío -comandado por José Luis Muñoz Azpiri, funcionario de la Embajada de la República Argentina en Italia- estaba integrado por obras de Roberto Azzoni, Eugenio Daneri, Enrique de Larrañaga, Juan del Prete, Pedro Domínguez Neira, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Gramajo Gutierrez, Alfredo Guido, Gaston Jarry, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Roberto A.F. Rossi, Raúl Soldi, Lino Enea Spilimbergo, Miguel Carlos Vitorica y

Francisco Vidal en pintura y Carlos de la Cárcova, Pablo Curatella Manes, José Fioravanti, Vicente H. Puig, Antonio Sassone, Antonio Sibellino y Ernesto Soto Avendaño en escultura.

[11] *XXVI Biennale*, Venezia, Alfieri editore, 1952, p. 185.

[12] *Ibid.*

[13] Justamente, un grupo significativo de artistas concretos formó parte del envío a la Bienal de San Pablo del siguiente año, donde Romero Brest participó como jurado.

[14] Jorge Romero Brest, "Palabras liminares", en *XXXVIII Exposición Bienal Internacional de Arte de Venecia. Participación de la República Argentina*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1956, p. 7.

[15] *Ibid.* La participación incluía a Manuel Alvarez, Víctor Chab, Santiago Cogorno, Armando A. Coppola, Ernesto Farina, José Antonio Fernández Muro, Leónidas Gambartes, Jadwrga Alicia Giangrande, Sarah Grilo, Oscar Herrero Miranda, Alfredo Hlito, Víctor Magariños, Francisco Maranca, Miguel Ocampo, Rafael Onetto, Ana M. Payró, Leopoldo Pedro Presas, Raúl Russo, Ideal Sánchez, Luis Seoane, Clorindo Testa, Carlos Torrallardona, Carlos Enrique Uriarte y Leonor Vassena en pintura, y a José Alonso, Libero Badii, Martín Blaszkó, Carlisky, Noemí Gerstein y Gyula Kosice en escultura.

[16] *XXVIII Biennale di Venezia*, 1956, pp. XXXVII-XXXVIII.

[17] En el jurado también se encontraban Stefano Bottari (Italia), Enzo Carli (Italia), Raymond Cogniat (Francia), Philip Hendy (Inglaterra), Zoran Krzisinik (Yugoeslavia), Georg Schmidt (Suiza) -elegido presidente de la mesa- Soichi Tominaga (Japón) y Vittorio Viale (Italia).

[18] Romero Brest ya había actuado como jurado en la 1°, 2° y 6° Bienal de San Pablo (1951, 1953 y 1961), en el Concurso Internacional para el Monumento al Prisionero Político Desconocido en Londres (1953) y en los Premios del Instituto Torcuato Di Tella en 1960, 1961 y 1962.

[19] *Discusión de un jurado. Premio Internacional de Escultura Instituto Torcuato Di Tella, 1962*, Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1964, s/p.

[20] Gyula Kosice, "Argentina en la XXXI Bienal de Venecia", *La Nación*, 15 de julio de 1962, 4° sección, p. 6.

[21] Jorge Romero Brest, "La Argentina en la 31° Bienal de Venecia", *Crítica de arte. Argentina 1962-1963*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1963, p. 15.

[22] Andrea Giunta plantea que "internacionalismo era, en el sentido que Romero Brest concedía al término, éxito y reconocimiento, más allá de las fronteras nacionales, sin importar demasiado de qué estilo se tratara". Vanguardia, internacionalismo y política..., op. cit., p. 263. Destacado en el original.

[23] Citado en Hebe Boyer, "La Bienal de Venecia 'descubre' a Berni", *Vea y Lea*, n. 403, diciembre de 1962, p. 93.

[24] *Clarín*, 7 de junio de 1962, p. 8.



Bibliografía

Alloway, L. (1968), *The Venice Biennale 1895-1968, from salon to goldfish bowl*, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society.

Dolinko, S. (en prensa) *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*, Buenos Aires: Edhasa.

_(2010), "El impacto del "nuevo grabado" de Berni: los xilocolages y la Bienal de Venecia de 1962", en Cristina Rossi (ed.), *Antonio Berni, Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires: Eudeba.

_(1998), "Antonio Berni y la Bienal de Venecia de 1962: recepción de un premio internacional". En: *Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música. III Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

García, M. A. (2011) *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Giunta, A. (1999), "Nacionales y populares: los salones del peronismo" en Martha Penhos y Diana Wechsler (ed.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Archivos del CAIA 2. Buenos Aires: Ed. del Jilguero.

_(2001), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

_ y **Malosetti Costa, L.** (comps.) (2005), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós.

Neiburg, F. (1998), *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza.

Plante, I., (2004), "Parásitos en poltronas y realistas empedernidos en el ring durante más de treinta años", *Sextas Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes visuales y música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Rabossi, C. (2002), "Antonio Berni cuenta la historia de Juanito Laguna", catálogo *Antonio Berni. A 40 años del Premio de la XXXI Bienal de Venecia 1962-2002*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

Romero Brest, J. (1952), "La XXVI Bienal de Venecia", *Ver y Estimar*, vol. VIII, n. 29/30.

_, **Giulio Carlo Argan y James Johnson Sweeney** (1964), *Discusión de un jurado. Premio Internacional de Escultura Instituto Torcuato Di Tella, 1962*, Buenos Aires, Editorial del Instituto.

Viñals, J. (1976), *Berni*. Buenos Aires: Imagen Galería de Arte.



Autor/es

Silvia Dolinko es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Nacional de Grabado. Investigadora del Conicet. Docente de Metodología de la Investigación en la carrera de Artes de la FFyL-UBA y de Arte argentino y americano II en IDAES-UNSAM. Autora, entre otros libros, de *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación* (Edhasa) y *Luis Seoane. Xilografías* (CCE de Chile) y co-editora de *Palabra de artista. Escritos de artistas argentinos, 1961-1981* (Fundación Espigas-Fondo Nacional de las Artes).

silviadolinko@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