

CRÍTICA DE ARTE E INTERVENCIÓN POLÍTICA EN ARGENTINA Y NORTEAMÉRICA (1930-1950)

Aportes simbólicos a la reconfiguración de las identidades nacionales*

*Paula Hrycyk***

Resumen

Este artículo tiene el propósito de analizar la dimensión política de la crítica de arte en la Argentina y los Estados Unidos de las décadas del 1930 a 1950 desde la perspectiva de la historia intelectual. Los modos de intervención de dos críticos, como Jorge Romero Brest y Clement Greenberg, contribuyen a la consolidación no solo del campo artístico de sus respectivos países, sino también a la construcción de una identidad nacional que estaba siendo bosquejada. Encontramos que dichas prácticas han tenido una singular impronta en la manera en que estos países se figuran a sí mismos y proyectan al mundo. Organizaremos nuestro trabajo a partir de dos ejes problemáticos. Por un lado, estudiaremos la manera en la que las contribuciones de los críticos al debate sobre el arte puro o el arte comprometido impactan en la definición de lo que se entiende por arte nacional

Abstract

The purpose of this article is to analyze the political dimension of the critic of art in Argentina and the USA between the 1930s and the 1950s from the perspective of intellectual history. The ways of public intervention assumed by two art critics, such as Jorge Romero Brest and Clement Greenberg, have contributed to the consolidation, not only of the cultural field but the national identities being defined. We have found that these practices have had a peculiar impact on the manners in which these countries perceive themselves and project their image to the world. This paper will be divided according two axis. On the one side, we will analyze the way the compromise of the art critics with the debate pure art vs. political art had an impact on the definition of national art in the given period. We will consider the conditions under which they publish their

* Artículo de Investigación Científica Tipo 2: de reflexión, según clasificación de Colciencias. Este artículo forma parte del trabajo de investigación en intelectuales, arte y política, en el marco de un proyecto UBACyT denominado: Itinerarios de la visualidad moderna, en Argentina y Latinoamérica en el siglo XX.

** Doctora en Historia de la Universidad de Buenos Aires, Profesora del Departamento de Historia de la UNTREF y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA e Investigadora de la misma Universidad.
E-mail: phrycyk@gmail.com

en el periodo señalado. Bajo qué condiciones publican, cómo ejercitan su capacidad de convocatoria, convicción y dirección. Por el otro, intentaremos rastrear los alcances de la consolidación de la idea de Nueva York como epicentro del mundo del arte.

Palabras clave: crítica de arte, identidad nacional, intervención política, historia intelectual

articles, how they utilize their capacity of conviction and direction. On the other side, we plan to trace their reach in the consolidation of the idea that New York had become the epicenter in the art world.

Key words: art criticism, national identity, political intervention, history of intellectuals.

La consolidación del campo artístico en la Argentina y los Estados Unidos entre las décadas de 1930 y 1950 se caracteriza, entre otras cosas, por forjarse al calor de un proceso de redefinición de aquello que se entiende por arte nacional. El crítico de arte ocupa un lugar central en dicho ejercicio y en la promoción de una serie de construcciones retóricas que dan visibilidad e identidad a estos campos artísticos. Mientras que en la Argentina el debate en torno al afianzamiento de un arte nacional moderno discurre con miras locales, en los Estados Unidos prevalece una contienda que se plantea de cara a Occidente, y particularmente a París. Nuestra tarea consistirá en indagar la manera en que opera discursivamente el crítico en la conformación del campo del arte, así como en la transformación estética e ideológica de cada uno de estos países. Con este propósito nos enfocaremos en los discursos de dos críticos a cuya impronta se le atribuye un status paradigmático en este proceso: Jorge Romero Brest (1905-1989) y Clement Greenberg (1909-1994). Tomamos a la figura del crítico en tanto se instala en un lugar axial en la construcción de sentidos y símbolos, se presenta como quien organiza tanto los temas como la agenda del debate, quien juzga y quien consagra. Pensando al crítico desde la perspectiva de la sociología de los intelectuales indagaremos la manera en la que éste, instalado en los “centros en la periferia (de París)”, aprovecha la crisis de sentidos que avanza sobre estas décadas y contribuye a la construcción de unos nuevos que le permitirían deslindar al campo sobre el que opera del peso de lo que, entonces, se entendía como periferia. Nuestra perspectiva se monta a partir de un abordaje de la historia intelectual que nos sitúa frente a la labor de estos críticos como agentes de un campo simbólico que supera los confines del arte. Al mismo tiempo, tomamos el concepto de textualidad de D. La Capra (1998) para analizar los alcances de la intervención pública de estos críticos. Este autor

propone una complejización de la noción de realidad, según la cual la tarea de la historia intelectual consiste en la reconstrucción de los vestigios textualizados de la realidad para acceder al conocimiento del pasado. Tomar las intervenciones escritas de nuestros críticos nos permite reflexionar sobre el modo en que éstos apelan a organizar la percepción de los acontecimientos y, asimismo, influir sobre su curso. A partir de una selección de textos que representan a la intervenciones más paradigmáticas de cada autor en el periodo designado, indagaremos qué tipo de dinámica proponen en tanto agentes, cómo se posicionan al interior del campo, qué dicen, cómo lo dicen, en qué situación, con qué medios y cuáles son los instrumentos que utilizan para imprimir su sesgo en los campos del arte y la cultura. Nos ocuparemos de cada artículo como un gesto de intervención política, como una instancia performativa tendiente a acercar el campo artístico a la construcción simbólica del entramado nacional en el período en cuestión. De ahí que el itinerario de cada crítico no represente más que un elemento secundario a nuestro estudio.

Organizaremos nuestro trabajo a partir de dos ejes problemáticos. Por un lado, estudiaremos la manera en que las contribuciones de los críticos al debate sobre el arte puro o el arte comprometido impactan en la definición de lo que se entiende por arte nacional en el periodo señalado. Bajo qué condiciones publican, cómo ejercitan su capacidad de convocatoria, convicción y dirección. Por el otro, intentaremos rastrear los alcances de la consolidación de la idea de Nueva York como epicentro del mundo del arte. Particularmente, la promoción de lo que S. Guilbaut (1990) denomina apoliticismo político: el establecimiento de un diálogo con la tradición modernista que proporcionaría a los artistas de vanguardia una forma de conservar su sentido social de compromiso aunque se distanciasen del arte de propaganda y la ilustración.

El periodo seleccionado nos resulta de relevancia para observar el impacto en el campo artístico de la crisis de ideas y valores que se observa entre el 30 y el 50. El proceso de paulatino desvanecimiento de la esperanza de que el mundo moderno generara patrones de organización social, cultural, económica y política aptos para ser universalizados se precipitaría con mayor contundencia hacia el final del período señalado, sobre todo en el campo artístico, con la caída de París - símbolo de la estocada final para el universo de principios que ordenan al campo artístico occidental. Autores como Z. Bauman (1997), reflexionan acerca de los alcances de esta crisis sobre la figura del intelectual/crítico y sobre su papel en la construcción de nuevos paradigmas. Un elemento que nos interesa recuperar de este autor es su reflexión sobre el status de construcciones intelectuales atribuibles a los conceptos y de los paradigmas que los enmarcan. Propone una hipótesis que nos permite ubicar tanto a C. Greenberg y J. Romero Brest en la escena occidental,

norteamericana y argentina respectivamente, como agentes de un campo cultural afectado por la convergencia de la crisis de la modernidad, la experiencia de las dos Guerras Mundiales, la Caída de París y su impacto en el plano simbólico (Bauman, 1997:174/7). En cada caso, nos preocuparemos por ubicarnos en los escenarios respectivos atendiendo a los montajes discursivos que dicha situación habilita. Notaremos que la onda expansiva sobre los campos norteamericano y argentino es divergente. En cierto modo, esto se debe a que constituyen dos centros situados en periferias diferentes que operan sobre campos en los que las relaciones entre sus agentes responden a dinámicas que distan de ser parecidas. El carácter periférico del campo cultural y artístico norteamericano en los 30 no tenía un correlato con la posición de los Estados Unidos en la escena internacional. A partir de la caída de París, en los Estados Unidos tiene lugar un fenómeno especular respecto a la experiencia parisina que habría sembrado un terreno fértil para la difusión de la idea de que el nuevo epicentro de la cultura occidental había encontrado allí un nuevo suelo donde resguardarse y afincarse. El Estado del norte ve la oportunidad de hacerse de todos los elementos a su disposición para reforzar la idea de que el futuro de la humanidad dependería de la nación norteamericana. En este gesto pueden observarse al menos dos movimientos destacables de los que el intelectual/crítico de arte formaría parte activa. Por un lado, la manera en la que dominación material es reforzada a partir de un intento orientado a reconfigurar las estructuras simbólicas en el mundo occidental. Por el otro, la orquestación –principalmente en suelo norteamericano– de una fuerte resistencia a la caída en desgracia de la idea de una superioridad objetiva que la modernidad le planteaba a Occidente. En suelo argentino, la crisis de la modernidad tiene un fuerte impacto en la manera en la que se percibe la locación que le cabe a la Argentina en el mapa del centro y la periferia. La cultura y la promoción de un arte de vanguardia son instrumentos que se emplean para promover la noción de que, si bien ubicada en la periferia geográfica, la Argentina siempre se movería en relación de intercambio y paridad con el centro.

La escena norteamericana en la figura de Clement Greenberg

De acuerdo a la lectura bourdiana sobre el papel, de los agentes del campo, identificamos en la figura del crítico de arte al responsable de las operaciones discursivas que, con éxito, proveyeron de un entramado de legitimidad a la idea de que simultáneamente a la Ocupación de París se producía tanto su caída como centro cultural y artístico como el consecuente desplazamiento de este eje a suelo norteamericano (Bourdieu, 1999). Si bien es reconocible la existencia de un

mercado, consideramos que lo que finalmente representa la clave para su definitiva integración –como un sistema de relaciones entre agentes del sistema de producción intelectual y cultura– es una narrativa como la de Greenberg, promotora de la noción de que el arte norteamericano goza de una profunda autonomía con respecto al arte europeo. Su tarea como crítico consiste en construir, difundir y defender, de cara al mundo, la idea de que el nuevo centro de la cultura occidental se halla en los Estados Unidos, particularmente en Nueva York. Desde la plataforma de una revista como la *Partisan Review*, Greenberg contribuye a redefinir la agenda pública del arte norteamericano y a instalar al movimiento del Expresionismo Abstracto como emblema nacional. Es su intervención la que vehiculiza, da encarnadura y fomenta el corte con el centro parisino en un contexto donde, entre los artistas más destacados, todavía se encuentran aquellos que emulan a sus pares parisinos. Pero esta agenda no se limita a los confines del arte, de hecho se conforma en una relación dialéctica con la propia consolidación de la identidad norteamericana (y su proyección internacional) que ve llegar su hora frente a una Europa devastada por las secuelas de la II Guerra Mundial. Dialéctica porque la posibilidad de disputar el epicentro de la producción artística parece inseparable del reclamo de los Estados Unidos por el dominio de la escena material y cultural de Occidente. En la batalla contra el avance del comunismo, Francia representa una fuerza aún capaz de dificultar la tarea a los norteamericanos por su posición hegemónica en el campo de la cultura en la II Posguerra (hegemonía a la que, vale decir, se aferró aún más fuertemente frente al desgaste al que fue sometida por la Guerra).

¿Dónde ubicar al crítico C. Greenberg en el proceso de consolidación del campo artístico? Si tomamos la afirmación de Bourdieu según la cual: “La labor de fabricación material [de la obra] no es nada sin la labor de producción de valor del objeto fabricado”, (Bourdieu, 1995: 259/60) hemos de considerar dos cuestiones: la capacidad del crítico de consagrar y así definir las reglas de pertenencia al campo y el interrogante sobre el origen de dicho poder de consagración. En el caso norteamericano de los 30 al 50 hay un amplio acuerdo de que la figura de C. Greenberg es una de las más paradigmáticas en el campo de la crítica de arte, por lo que nos resulta en suma apropiado tomarlo como objeto de estudio para reflexionar sobre el funcionamiento de un agente en este tipo de dinámica.

De acuerdo a Bourdieu (1999: 35) las partes que componen al campo se vinculan mediante una relación de interdependencia sin que por ello su contribución sea proporcional; esta sería aún más desigual en la medida en que depende del peso funcional de cada uno de los agentes. En el caso de Greenberg (y en esto observaremos que es coincidente con el caso de su par argentino) nos topamos con una figura central en tanto agente y diseñador de la construcción simbólica que da

sustento al campo artístico de su país. Su modo de intervención contiene un peso funcional de significatividad en la medida en que es concomitante con la búsqueda de los EE UU de proyectar su dominio cultural sobre la esfera internacional. Por una parte, nos encontramos con la situación que marca a la escena artística a nivel local: Greenberg como crítico se ubica en un lugar de centralidad respecto del artista dado que es éste quien administra el campo. En clave bourdiana es quien juzga y consagra. En palabras de los intelectuales coetáneos a Greenberg: es el “técnico”, aquel que cuenta con las herramientas para elaborar y sistematizar sentidos; lo cual significa para este entonces forma parte de un coro de intelectuales que fundan su base de legitimidad en la defensa del statu quo, la minimización del debate político a favor de una orientación tecnocrática de su compromiso y el empleo de un discurso moral en relevo del debate y el consenso (Aron: 1967). Greenberg, hemos de reconocer, a través de su práctica favorable a la promoción del expresionismo abstracto como modelo de vanguardia, ejerce su capacidad de intervenir en la escena artística para contribuir a la consagración de este movimiento por sobre otros en la competencia por la legitimidad en el campo cultural local. En este caso es considerable su papel en la definición de las reglas y la lógica específica de dicho campo. Por otra parte, nos topamos con otro fenómeno mencionado por Bourdieu: su rol rupturista respecto a las tradiciones o costumbres. En este aspecto, desde sus artículos y columnas en la *Partisan Review* Greenberg se muestra como una figura que se ocupa de crear una construcción de sentido o una estructura simbólica que oficia de sustituto del sentimiento de legitimidad cultural de las prácticas artísticas presentes hasta entonces. En el año 1939, en uno de sus artículos más citados, “Vanguardia y Kitsch” (Greenberg: 1979), observamos cómo logra instalar una agenda de preocupaciones que definen al mismo tiempo que exceden al campo. Si lo situamos en la esfera más amplia del campo intelectual nos topamos con una reflexión que se hace eco de las preocupaciones que, ya desde la I Posguerra, atraviesan a la intelectualidad de la época: el avance de la sociedad de masas con su efecto corrosivo sobre los supuestos que habrían sostenido a la tradición modernista y el llamado a renunciar a la política en pos de resguardar a la alta cultura de la contaminación a través del kitsch. A fines de los 30 esta preocupación se articula con otro problema: de acuerdo a Greenberg, la elite se está retirando y como la vanguardia representa la única cultura viva de la que se dispone, la retirada de la elite pone en juego la supervivencia de la “alta” cultura a corto plazo. Se aboca a promover con fervor el fortalecimiento del expresionismo abstracto, en tanto entiende que el avance del academicismo y el comercialismo de los 30 son signos de la inseguridad de la vanguardia frente a su público (los ricos y cultos). De allí se desprende su definición del carácter paradójico de la vanguardia: esta depende de

los ingresos que le proporciona una elite dentro de la clase dirigente de la sociedad de la que supuestamente la vanguardia se mantiene apartada.

El ejercicio crítico de C. Greenberg se caracteriza por dos momentos clave entre fines de la década de 1930 y principios de la de 1950. De ahí que hemos tomado como punto de partida a dos de sus artículos que son representativos de cada momento: el ya mencionado “Vanguardia y Kitsch” y “*Decline of Cubism*” (Greenberg, 1948); ambos son ejercicios de interpretación que exhiben la manera en la que este crítico contribuye significativamente a la organización del imaginario cultural de la Guerra Fría y a la percepción que tendrían sus contemporáneos del lugar ocupado por los Estados Unidos en la cultura Occidental de los 50. Por su parte, “Vanguardia y Kitsch” representaría un primer momento: aquel en el que se van horadando las bases teóricas e ideológicas que colocaban a los Estados Unidos en posición de sumisión respecto a París en materia de cultura. Por la otra, “*Decline of Cubism*”, prácticamente escrito una década después, da cuenta de un momento superador, aquél en el que USA se encontraba no sólo en condiciones de romper con ese yugo cultural sino también aventurarse a arrebatarse el status de centro de la cultura occidental.

El campo artístico en la Argentina en la mirada crítica de Jorge Romero Brest

Si atendemos a la configuración de la escena cultural argentina, en primer lugar debemos considerar que, bajo los gobiernos conservadores de la década del 1930, las políticas culturales son portadoras de un peso funcional orientado fundamentalmente a la construcción de legitimidades con miras frontera adentro. Se llevan a cabo un conjunto de medidas en las que el horizonte cultural tiene en su norte, por ejemplo, el emplazamiento de edificios monumentales producto de su efectividad para imponerse visualmente y así colaborar en el afianzamiento de la tradición nacional. A su vez lo que sucedería con posterioridad a dicho emplazamiento no era prioritario en la agenda cultural del Estado nacional (Podgorny, Lopes, 2008:205). Aún más, según sostiene Cattaruzza (2001:432), habría que esperar a la década del 40 para que la intención o el deseo de la consolidación de la nación se concretasen en una serie de medidas públicas que reflejasen una agenda cultural y política unificada. Este escenario le ofrece a J. R. Brest un contexto de producción en suma divergente a aquel de Greenberg. Lejos ser sujeto de los avatares de escala internacional, el campo literario y artístico observa un recrudecimiento del debate sobre la identidad nacional: el cosmopolitismo, los efectos “contaminantes” de la inmigración y la creciente apertura y democratización de las prácticas políticas,

culturales y sociales –que en la Argentina habrían alcanzado su máxima expresión en las elecciones presidenciales de 1916– forman parte de una serie de procesos de cambio que son tomados como signos de una crisis a nivel identitario por el nacionalismo cultural y por ciertos políticos que se nutren de sus ideas. Para este entonces, primaría una nueva puesta en debate de la identidad nacional que se acompaña de un ejercicio orientado a repensar un mito de orígenes dador de un sentido al proyecto social y político que se inicia en 1930 con el Golpe de Estado del General Uriburu y que, de modo más moderado, se desenvuelve en los años siguientes de la mano de presidentes más conservadores que nacionalistas. En ese entonces, el reclamo por definir qué es la nación argentina y quiénes los argentinos es condensado en un proyecto contrahegemónico al modelo liberal preexistente. Se busca anular las bases del contrato social que habría permitido que el cosmopolitismo fuera un elemento constitutivo de la identidad nacional.¹ Entre la población se difunde y afianza un nacionalismo cultural esencialista y cobran forma dos vertientes de alcance nacional. Una de ellas busca redefinir la estructura de representación política nacional a partir de la supresión o, al menos, restricción del sufragio universal y el parlamentarismo. Esta es la que se impone en el Golpe de Estado liderado por Uriburu. Sin embargo, al no contar con el apoyo suficiente para devenir en hegemónica, sólo subsiste un par de años para luego ceder terreno a la otra alternativa, menos radical y más conservadora liderada por el Gral. A. P. Justo.

A diferencia del caso norteamericano, el impacto que tendrá el discurrir europeo sobre el campo cultural en Argentina estará vinculado a los alcances que el avance del fascismo italiano y la Guerra Civil española tendrán sobre los agentes locales de este lado del Río de la Plata. La recepción de la crisis experimentada en suelo europeo es recibida en un momento en que las artes plásticas son objeto de una fuerte polarización de los relatos curatoriales – que se desprende de la desgarrada escena política que divide al país. En uno de sus extremos nos topamos con aquel relato que pretende encarnar el proyecto político y el programa cultural de lo que Falcón denomina el “nacionalismo tradicionalista telúrico.”² Tradicional y telúrico

1 Así emerge una nueva agenda entre los sectores nacionalistas. Esta varía de acuerdo a las divergencias que se dan al interior de este sector, al que reunimos bajo el concepto “nacionalistas” con la intención de tipificarlos, pero que en su época se organiza de acuerdo a una serie de grupúsculos. Entre el cambio de siglo y los primeros años de la década del 30, lo que los une es su antiliberalismo y la reivindicación de un pasado criollo e hispánico.

2 Hacia el Centenario la búsqueda de forjar un universo de representaciones comunes es central a la reflexión de los principales intelectuales del país, quienes se van sumergiendo en una discusión en la que la sanción de la Ley Saenz Peña y la creciente inmigración marcarán el rumbo de una clara polarización en la toma de posiciones. De esta polarización se bifurcarán dos modos diferentes de pensar lo nacional. Por un lado, están aquellas reflexiones más globales que piensan en la construcción de una argentinidad; en otras palabras, en las maneras posibles de dar homogeneidad a las diferencias dentro del marco de la nación argentina. Por el otro, se observa el surgimiento de un nacionalismo en tanto corriente política. El primero suele ser definido como nacionalismo en sentido amplio y el segundo como nacionalismo en sentido estricto. Será de este último del que nos ocuparemos en este estudio.

porque su correlato visual y las figuras retóricas de las que se valen su crítica de arte, su poesía y gráfica se inspiran en la “[...] exaltación del terruño, descripciones del paisaje y las costumbres lugareñas, oposición al cosmopolitismo [y a...] la relajación de normas éticas [...]” (Falcón, 2000:331). En el polo opuesto, se yergue cada vez con más fuerza el discurso de la crítica que exalta el carácter cosmopolita de la vanguardia artística, su producción plástica de la identidad cultural argentina. Al mismo tiempo manifiesta su profundo desprecio por el arte pintoresquista al que percibe como signo de atraso y recrudescimiento de la periferia.

Para entender el funcionamiento del campo artístico, según sugiere D. Wechsler (2003:15), el análisis del espacio de la crítica nos habilita a tener una perspectiva tanto de la manera en que se condiciona la formación del gusto medio, el mercado del arte, los modelos de arte, el artista y el público sobre los que se articula el campo como de la forma en que se organiza el discurso en torno a la historiografía artística argentina. Tomar, en particular, el discurso de un crítico de arte como J. Romero Brest, en el contexto de ruptura en la manera de designar y representar “lo nacional”, nos permite concentrarnos en cómo la crítica de arte se coloca ante los dispositivos discursivos que se montan para gestionar las voces que determinan qué es legítimo entender y proyectar como arte nacional y qué no lo es. Al igual que Greenberg, Romero Brest incursiona en la crítica desde las páginas de una publicación de izquierda, en este caso *La Vanguardia*, periódico del Partido Socialista. En el período que nos ocupa dos emprendimientos personales le dieron gran alcance a su pensamiento: el dictado de un Curso de estética e historia del arte en una afamada librería porteña y la publicación que lanza en 1948 llamada *Ver y Estimar*. Esta última deviene en faro de la escena artística local y por sus diferencias con el Peronismo no será hasta su desaparición de la escena política que Romero Brest pueda aspirar a un cargo público.³ La variada impronta de este crítico y su activa participación nos permiten tomarlo como punto de observación en el estudio de la ligazón entre la crítica y la actualidad política propia de la refundación de un mito de orígenes que se comienza a perfilar en la misma década en que Romero Brest comienza a alcanzar predicamento público. Pensamos que en este encuentro es donde en tanto crítico contribuye en la creación de los dispositivos que se despliegan para intervenir en el haz de reglas discursivas y simbólicas que permitirían que hasta entonces lo nacional connotara un significado determinado y que a partir de dicha intervención cambiara su referente (Foucault, 2002:122/7).

En 1937 Romero Brest (2004) publica *El problema del arte y del artista contemporáneo. Bases para su dilucidación crítica*, compendio en el que articula no sólo su postura respecto a los problemas que afectan al campo del arte argentino

³ En 1955 la misma Revolución libertadora que derroca al presidente J. D. Perón será la que coloque a Romero Brest en la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes.

en materia de estilo, función del arte, el artista y la obra sino también un ethos en el que despliega los cimientos de su legitimidad en tanto crítico de arte. Al inicio del texto la delimitación del problema lo coloca por encima de todos los debates particulares, en el discurrir argumentativo aborda una amplia gama de problemas sin dejar afuera, al menos en apariencia, ninguno de los aspectos fundamentales que afectan al campo artístico y, además, provee a sus argumentos de un andamiaje paratextual en el que la cantidad y diversidad de citas de autoridad le permitirán situarse como crítico de sólida base académica y gran erudición. El debate por lo nacional en el arte discurre en el discurso de Romero Brest en dos planos: por una parte, pone en cuestión el liderazgo de en la definición de los criterios que definen al campo y, por la otra, las características de la identidad moderna a la que el arte nacional debe ajustarse. Estas cuestiones no se destacarían por su originalidad, de hecho estos temas venían organizando el debate en el campo de la cultura desde fines del siglo XIX y seguirán articulando las discusiones por muchas décadas más tanto en la escena literaria como en la artística. La cuestión que aquí resulta de interés es la manera en que nuestro crítico promueve un ideario que contribuye a darle un mayor impulso a la autonomía de la crítica de arte respecto de la crítica literaria y, a su vez, a la promoción de una identidad nacional privativa de este campo. Ya en la década del 20, con la profesionalización del periodismo la figura del crítico de arte se monta sobre una mirada especializada. Las contribuciones en periódicos dan cuenta de un eclecticismo conceptual que se va ajustando y acotando cada vez con la emergencia de una gran cantidad de revistas culturales, tales como *Nosotros*, *Inicial*, *Martín Fierro*, *PROA*, *Claridad*, *Plus Ultra*, *Campana de Palo*, entre otras. En estas revistas el horizonte plástico se debatirá en gran medida, según D. Wechsler (2003:60/2), entre la preocupación por su anclaje en la tradición europea, el intento de definir un canon en el que domina la búsqueda de la modernización del arte y la definición de una tradición independiente pero a la altura de sus pares europeos. Dentro de la disputa local, lo que prima en el discurso de Romero Brest parecen ser dos objetivos de los que se sirve para responder a una discurso que propone una realidad artística carente de conflicto y deshistorizada en la que se reivindica la importancia del Salón Nacional como espacio de consagración y al museo como vidriera de un arte tradicional y conservador que se ajustase al gusto medio de los porteños. Ante este tipo de postura, nuestro crítico adoptaría un discurso de carácter didáctico orientado a “formar el gusto del público”; en otras palabras, crear un mercado para el arte que apela a promocionar. Por el otro, sentar las bases del funcionamiento de un campo artístico consolidado: inaugurar o dar lugar a la emergencia de lo que llama una crítica de arte con “ciertos fundamentos” menos eclécticos o más

idóneos a la vez que elevar su voz de alarma ante lo que percibe como la falta de formación profesional de los artistas argentinos (Giunta, 2005: 19/20); En el 37, en *El problema del arte y del artista...* plantea de manera explícita que es la sociología del arte – inspirada en las posturas de Taine y Croce – el instrumento fundamental para abordar la tarea del crítico (Romero Brest, 2004: 186). Desde este punto de observación es que apela a refundar el lugar del crítico a partir de un ejercicio de construcción de nuevas bases de legitimidad que le permiten colocarse en el epicentro de la crítica, en la posición de agente administrador del campo, quien gestiona las voces a su interior, quien consagra y quien decide las reglas de funcionamiento del mundo del arte. En cierta medida, en la postura de Romero Brest se vislumbran elementos que resultan de una síntesis de de estrategias adoptadas a medias por otros críticos que lo habrían antecedido o que eran contemporáneos a él. Mientras Atilio Chiápori –consagrado crítico literario y artístico– era director del Museo Nacional de Bellas Artes, insidiosamente sostendría:

Los museos no deben ser [...] una colección muerta de obra de arte. [...] Admira, por ejemplo, que nuestro Museo Nacional no tenga todavía un simple catálogo. [...] La necesidad de una transformación total en la orientación didáctica de nuestros museos, es, pues, la primera obligación que sus dirigentes han contraído [...] ha sido la política seguida hasta ahora, aunque de forma tan débil e insuficiente, que cuesta reconocerla (Romero Brest, 2004: 296).

Con esto no sólo denuncia la tarea incompleta del crítico sino que reafirma la suya en tanto es capaz de ver lo que resta por hacer y propone las bases de su agenda futura. De otro importante crítico contemporáneo como L. Pagano recupera el posicionamiento de “crítico profesional” –arbitro formado, concededor de obra, movimientos, museos y crítica internacional– así como la idea de que en tanto era parte de una cultura de mezcla el arte argentino responde a una composición estética variada donde conviven distintas tendencias y tradiciones. A su vez, incorpora como elemento clave lo que distinguía a Julio Payró⁴ de sus contemporáneos, esto es la insistencia en la valoración, en el discurso del crítico profesional, de la composición y de los elementos que componen al lenguaje plástico de las producciones a analizar.

El encuentro entre arte y política en la definición de un arte moderno y nacional tiene distintas manifestaciones en sus escritos. Más o menos explícito, especialmente en los escritos de fines de los años 1930 y principios del decenio 1940, lo que subyace es una interpretación de la historia del arte desde una perspectiva social e incluso clasista que se permea, generalmente, en su rechazo a

4 Payró habría sido una figura clave en el campo de la plástica argentina no sólo por su labor crítica sino también por el rol activo en la formación de artistas e instituciones. Fue uno de los promotores del Fondo de la artes y de la organización de la carrera de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires.

las interpretaciones excesivamente formalistas. El arte y la política en Argentina responden a una dinámica de la que desprende el carácter militante del crítico:

La dilucidación crítica que emprendo tenderá a demostrar que el planteamiento que se hace del problema del campo de los dogmatismos políticos está errado, precisamente, desde un punto de vista relativo, que es el único que puede servir de guía en esta búsqueda afanosa de la verdad social que caracteriza a nuestros días. Toda consideración del problema es siempre desde un punto de vista político; aun los que piensan que pueden hacerlo de la manera más imparcial y desapasionada deben darse cuenta que adoptan una posición política (Romero Brest, 2004: 145/6).

En línea con esta postura de compromiso crítico, el que ubicase el problema de la inautenticidad del arte argentino en su pasado prehispánico y su relación con el arte hispánico no es un dato que pueda ser pasado por alto (Romero Brest, 1949: 4/6). Este linaje en la explicación de la falta de identidad de la cultura argentina recuerda los debates y dicotomías que habrían desgarrado al campo literario desde mediados del siglo XIX. En cierto modo, podemos detectar en este gesto de Romero Brest un ejercicio por rehabilitar un viejo debate que le permitiría reactivar una problemática fuertemente encarnada en la memoria colectiva. Aún más, esta alusión podría tocar un haz de elementos constitutivos de esta memoria que hasta podríamos decir que abarcarían un amplio arco generacional: lo hispánico a ser negado o percibido como obstáculo ya sea por una memoria reciente vinculada a la Guerra Civil Española, ya sea por la significatividad en la tradición política y literaria que tuvo la lucha por deslindarse del pasado hispánico. Ubicado de este modo en el campo de las artes plásticas, podemos decir que Romero Brest gestiona para sí una legitimidad en la que aparece como único promotor de la vanguardia, del cosmopolitismo, de lo novedoso. Emplea un entramado discursivo que evoca aquel utilizado por la generación del 80 cuando apelaba a modernizar a la Argentina liberándola del peso de la tradición española. Evoca la tradición literaria para afirmarse como causa y origen de la crítica de la vanguardia artística pero se afirma desde una posición en la que la plástica no comparte escenario con lo literario.⁵ Recupera, oportunamente, el rechazo al pasado hispánico en el contexto de la victoria franquista, y se incorpora a *La Vanguardia* primero y a *Argentina libre* después – periódicos cuya líneas editoriales pondrán en primer término la lucha del antifascismo internacional y la defensa de la democracia. Como sostienen T. Bermejo y F. Malbrán, desde su columna diaria la propuesta de Romero Brest de encarnar una misión de “llenar un vacío en la crítica local de las artes plásticas” se plasma en artículos de estilo claro, ordenado y didáctico destinados a un público no

⁵ Sus notas y artículos se concentrarán siempre en el arte y los artistas y cuando funde en 1948 a *Ver y Estimar* la diseñará como una revista dedicada únicamente al mundo de las artes plásticas.

especializado, que a su vez se complementan con otros que, con espíritu pedagógico, interpelan a artistas, instituciones culturales oficiales y público especializado. A partir de la publicación de *Ver y Estimar*, revista especializada en arte a la que dirige junto a un grupo de “discípulos” va a quedar definitivamente configurado su ethos. Esta será la plataforma en la que se consolida –discursivamente al menos– como modelo de una nueva estirpe de críticos modernos y profesionales del arte plástico: flexibles, atentos a los cambios de la escena artística e independiente de criterio; en todo caso, si una tensión lo recorre será aquella entre la reflexión filosófica sobre el arte o la reflexión histórica. En cierta medida, podríamos pensar a su revista como la creación del crítico de su propia comunidad discursiva, de ahí que más que con colaboradores cuente con discípulos. Por un lado, como se refleja en el segundo volumen de la revista, reforzará el rol del crítico como aquel que tiene por función la instrucción del gusto del público:

Y el crítico no se engaña: lo que el lector quiere y necesita es que se le diga cómo es el mundo del pintor, de qué medios se vale para expresarlo, qué es lo que comunica y cuál es el valor de su pintura, con el objeto de orientarse en su propio criterio estimativo [...] (Romero Brest, 1948).

Por el otro, en su posicionamiento respecto a las voces consagradas y autorizadas del medio, reforzará las bases de su estructura de legitimidad a partir de explicitar su desacuerdo con sus respectivas perspectivas. Como plantea L. Serviddio (2004: 189/91), la dura crítica que le hará a Pettoruti en el '48 mucho tendrá que ver con el propósito de mostrarse a sí mismo como un crítico con el coraje y la independencia de criterio para, por un lado, relativizar la modernidad de este pintor, que hasta entonces había promovido (y con el que tenía una relación de amistad) y, por el otro, contradecir a quienes eran consideradas las voces autorizadas en materia de crítica de arte. Ya a principio de los 40 se mostrará muy duro con los artistas argentinos a los que critica por su falta de profesionalismo, ausencia de creatividad y evasión de sus tareas plásticas. Esta observación rayana a lo mordaz, le permite arremeter nuevamente en la definición de la tarea del crítico, dado que rastrea la raíz de este problema en la falta de rigor de la crítica artística “[...] porque la manera de estimular a los jóvenes artistas (¡Cuándo lo son!) no es justificando sus arrogancias y sus audacias, sino obligándolos al trabajo serio y a la disciplina férrea.” Es posible ubicar este gesto dentro de un debate más amplio que recorre a la escena latinoamericana y apela a que la crítica de arte deje de ser entendida como una rama de la literatura. Lo que propone es una crítica artística que asuma la responsabilidad de interrogarse sobre el papel que cumple el arte en la sociedad (Romero Brest, 2004: 192). En este aspecto, la postura de Romero Brest dista de

la de aquellos que, como Córdoba Iturburu, entienden al arte como un medio del cual servirse para transmitir una ideología (Romero Brest, 2008: 13); a ello alude al insistir en que entre sus contemporáneos no observa un enfoque sobre el artista o la técnica empleados.

La preocupación por la intersección entre arte y política que se manifiesta, hasta la década del 50, en los escritos de Romero Brest tendría su correlato contextual. Por un lado, le preocupa la responsabilidad que le atribuye al Estado en la formación del público en materia de arte – a ello se vincula la necesidad de medidas que acercan el arte al público – en la falta de políticas públicas o de una gestión artística favorable a la consolidación de un arte nacional. Por el otro, responsabiliza a las políticas oficiales por el abismo entre los artistas y el público así como de la crisis del arte nacional. La propia neutralidad del Gobierno argentino constituía un obstáculo para el arte que prefiguraba Romero Brest en la lucha antifascista que contribuía a librar desde las páginas de *Argentina libre*. A diferencia de la situación del arte norteamericano, Romero Brest detecta que la negligencia, conservadurismo o indiferencia en materia artística de los gobiernos que se suceden desde el Golpe de Uriburu están lejos de fomentar una democratización de tendencias y un impulso hacia la modernización del campo artístico. Siguiendo un camino opuesto al de Greenberg su interés por la abstracción lo mantendrá alejado de la arena política. En el interés de nuestro crítico por difundir un arte moderno y autónomo en los 50 no encontramos cruce aparente con acontecimientos políticos. Sin embargo, no nos parece casual que se centra en la promoción del lenguaje plástico de la abstracción al mismo tiempo que despliega una conflictiva relación con el peronismo luego de ser cesanteado de sus cargos en la Universidad Nacional de La Plata al inicio del régimen.

Crítica, arte y política

Esto último nos conduce nuevamente a los Estados Unidos, particularmente a la relación entre crítica de arte, política y puesta en práctica del poder de consagración. ¿Puede afirmarse que el principio de eficacia en el que Greenberg basa su armamento retórico descansa en la lógica del campo que reconoce y autoriza a la obra? Sostenemos que la respuesta ha de ser afirmativa si tras de reflexionar sobre la dialéctica entre cultura y política entendemos como corroborado al supuesto de que la constitución del campo está en sintonía con la situación política; v.g., la lucha interna que plantea Greenberg entre el arte puro (expresionismo abstracto) y el arte burgués o comercial (kitsch) se manifiesta como un conflicto de definición del sentido mismo del arte. En este caso vemos que uno de los

elementos característicos de la constitución del campo norteamericano yace en que esta disputa recorre una dinámica expansiva que se traslada por una suerte de conjunto de ondas concéntricas de la escena local a la internacional. Esta dinámica expansiva tiene inicio en “Vanguardia y Kitsch”.⁶ Primero se discute quién hace arte y quién o qué es kitsch dentro de los EEUU para ahondar la discusión hasta cuestionar las herencias y reclamar el nuevo patronazgo sobre las influencias a escala internacional en los confines de Occidente. Sin embargo, aunque la ausencia de compromiso político es lo que, en apariencia, prevalece entre los artistas del expresionismo abstracto, el andamiaje retórico sobre el que Greenberg articula su estructura de legitimación pone de manifiesto una agenda que es, a todas luces, política. Con armas elitistas propone a los artistas un ejercicio de contrapropaganda: luchar contra el kitsch, vulgarización de la cultura propia de regímenes totalitarios que utilizan al arte como un instrumento de propaganda.

Su norte radica en la consolidación de un campo artístico autónomo pero este se constituye y es portador de una serie de tensiones: afirma su carácter local a partir de su alcance internacional, ubica su pretendida legitimidad en su carácter superador del paradigma moderno al tiempo que reclama para sí una pureza que recuerda a la apuesta de *l'art pour l'art* de los decadentistas franceses del siglo XIX (por ejemplo, los desengañados *communards* de 1871) o figuras como el arquetípico J. Benda (Benda, 1967) que, para esta misma época, reclama el abandono de los intelectuales de las cuestiones terrenales. La tensión no sólo se registra en la dificultad de conciliar un discurso que se pretende superador de la modernidad con recursos retóricos propiamente modernos, sino que la pretendida pureza parece estar abonando el principal proyecto de la agenda del Departamento de Estado norteamericano y las instituciones comprometidas con la lucha anticomunista. Si nos situamos en su *ethos*, lo que podemos detectar es que esta estrategia retórica se ubica en un momento de clivaje producto de la convergencia de dos procesos: por un lado, el estado norteamericano refuerza su legitimidad a partir de su renovado perfil internacional y se vale de los ámbitos de la cultura para proyectar la imagen de un colosal poder que todo lo puede contra el avance de la amenaza comunista. Por el otro, el campo artístico transita un proceso de consolidación gracias al cual las influencias externas son mediatizadas por la estructura del propio campo en un contexto en el que prevalece un estado de seguridad nacional que permeaba a la sociedad en todos sus rincones.⁷ La propuesta de Greenberg de un arte puro está

6 La *Partisan Review* fue un órgano de la izquierda antiestalinista hasta su suspensión en 1936. En el '37 se reabre al público con una línea editorial claramente anticomunista que se alinea con el pragmatismo del liberalismo del vital centre (Scott Smith, 2002: 437-455).

7 El mercado artístico se afianza a partir de una mayor inversión por parte de los sectores más ricos de los Estados Unidos y con el arribo de artistas exiliados que abandonan suelo europeo.

en sintonía con esta moral que alcanza a todas las esferas del arte y la cultura y propone una noción de pureza que declara la prescindencia de los ideales políticos –ya sean éstos de izquierda o derecha– y con ello el relevo de los ideólogos por los técnicos.⁸ Lo relevante de esta noción de pureza que se plasma en la definición del expresionismo abstracto es que resulta favorable a la maquinaria propagandística orquestada, particularmente, por las agencias gubernamentales y las organizaciones privadas en su lucha contra la expansión cultural soviética, a los que resultaba funcional la proclama de neutralidad de la vanguardia. En este contexto, entonces, el eventual éxito del arte de vanguardia norteamericano se podría explicar a raíz de que se daba una coincidencia entre el trabajo y la ideología que sostenía y la ideología (el nuevo liberalismo) que llegó a hacerse dominante en la vida política norteamericana tras las elecciones presidenciales posteriores a 1948 (Guilbaut, 1990: 16/21).

En este contexto, Greenberg en tanto crítico se ubica en un lugar de intermediario y técnico del saber entre el mundo occidental y una nueva “verdad” en la que los Estados Unidos aparecen como el Imperio benevolente que lucha por la libertad contra el “enemigo totalitario”. Cuando sostiene: “El estímulo del kitsch no es sino otra manera barata por la cual los regímenes totalitarios buscan congraciarse con sus súbditos” (Greenberg, 1979: 25) se propone difundir la idea de que el arte de masas no es más que demagogia en tanto, una vez constituidos y consolidados, lo importante para los regímenes totalitarios es adular a las masas mientras se les sustrae todo el poder. El medio para lograrlo consiste en hacerles creer que su cultura representa la única de validez. En artículos posteriores, cuando su arsenal retórico se orienta a consolidar la legitimidad del expresionismo abstracto, el movimiento incluye un ejercicio de confrontación que no sólo provee de legitimidad a un grupo de artistas sino que la trasciende en tanto y en cuanto es funcional a la propuesta de una confrontación mayor: EE UU vs Francia implica la lucha entre dos imperialismos de lo universal, el primero en ascenso y el segundo en (aparente) descenso (Bourdieu, 1995: 206). En “The Decline of Cubism” analiza las obras que arriban a los Estados Unidos de la Escuela de París después del 45. Las entiende como una confirmación de la decadencia o declive del arte que se establece en París en los tempranos 30 (Greenberg, 1948). La tarea de horadar retóricamente la imagen de París como bastión de la cultura occidental también se encuentra en sintonía con la tarea emprendida por los intelectuales norteamericanos que defienden el Pacto Atlántico y la política de contención de Truman: frenar por todos

8 En 1941 se publica *La revolución de los directores. Las ideas que conmueven al mundo*, de James Burnham, uno de los primeros libros escritos por un autor norteamericano (paradigmática figura en términos del fenómeno de desmarxización propuesto por Guilbaut) que intenta teorizar sobre este avance de una tecnocracia capaz de sentar las bases de una sociedad sin clases, sin recurrir a la revolución o al enfrentamiento político.

los medios el avance del comunismo (predominante marca entre los intelectuales franceses) en suelo europeo. Si la doctrina Truman se orientaba a frenar el avance de la URSS en suelo europeo, se debe lidiar con un fuerte dilema: cómo eliminar su alcance sobre la cultura de Occidente si sus principales defensores eran los intelectuales comunistas franceses, adalides de la resistencia durante la Ocupación.⁹ En el escenario político en el que emerge el Expresionismo Abstracto, la crítica al Cubismo pone en evidencia que la definición de los roles de los agentes del campo, como Greenberg, es inseparable de la agenda política nacional. Por una parte, dado que la cultura ya ha sido alcanzada por la dicotómica mirada sobre el mundo, estos agentes/críticos se constituyen en los portadores de una lucha entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal (cuando al finalizar la Guerra el anticomunismo le “hace la posta” al antifascismo). Por la otra, se ocupan de mediar o tamizar (frente a los artistas) la relación con París que se hace cada vez más compleja porque en el imaginario europeo y entre los hombres de cultura norteamericanos todavía representa a la Cultura Occidental –incluso los artistas de Nueva York la veían como el epicentro del pensamiento modernista.

El Expresionismo Abstracto como construcción simbólica del aparato discursivo greenbergiano representa no sólo el ascenso del arte norteamericano sino, y aún más significativamente, el hecho de que las principales premisas del arte y la cultura occidental habrían migrado a los Estados Unidos junto con el centro de gravedad de la producción industrial y del poder político. Indirectamente Greenberg proclama la victoria estadounidense en la carrera por ocupar el centro de producción de los nuevos universales que dotarían de sentido al mundo occidental de la II Posguerra.

Reflexiones finales

Nuestro abordaje de los textos mencionados se apoyó, principalmente, en herramientas propias de la historia y sociología de los intelectuales. Una de nuestras principales preocupaciones consistía en dar con las estrategias de intervención del crítico en la esfera pública a partir de su capital intelectual y su relación con el curso de los acontecimientos políticos y sociales que se articulaban en cada contexto de producción particular influyendo en el *ethos* de cada autor respectivamente.

⁹ Prevalecen ejemplos como el del Sartre de *Qué es la literatura...* (Sartre, 1962) que opone la premisa de “toda prosa compromete” a la ecuación del arte por el arte. En este texto domina la reflexión sobre la responsabilidad insoslayable del escritor y su compromiso con la acción política. Es particularmente pertinente, como contracara de la propuesta de pureza/abstención de Greenberg, su denuncia de que la misión del intelectual es la de dar sentido a su tiempo y contribuir a los cambios necesarios nunca perdiendo de vista que cada omisión y cada silencio son actos políticos que tienen repercusión.

Por un lado, esto nos permitió situar al Greenberg crítico de arte en un grupo más amplio de intelectuales. Al adscribirlo a esta comunidad discursiva deja de ser curioso el que su base de legitimación resulte de un entramado retórico que promueve la pureza o alejamiento de la política al tiempo que funciona como una acción política. Este ejercicio de legitimación encierra una serie de paradojas. La más evidente, por una parte, que el mismo acto de supuesta abstención o pureza y desaliento del compromiso con lo público constituye en sí mismo un gesto político. Al tiempo que, por otra parte, el propio mensaje de pureza dota al campo del arte de un tinte fuertemente político en tanto promueve la anulación del contramodelo ideológico-político contendiente al mismo tiempo que su autoafirmación como único modelo posible.

Por el otro, hemos analizado la situación del crítico argentino J. Romero Brest, quien seguiría un derrotero que también lo habría conducido a la reivindicación de la autonomía del arte y, en particular, de la abstracción. Pero en este caso no hemos percibido ocultamientos en el alejamiento de la política. En cierto modo, el compromiso político de los decenios 1930 y 1940 se desvanece progresivamente de su agenda a medida que la consolidación del campo artístico argentino va adquiriendo una fisonomía más cercana al proyecto anhelado por este crítico. Vale también destacar que si el lugar que Greenberg gestiona para sí tiene que ver con su postura rupturista respecto a las tradiciones o costumbres, el de Romero Brest se monta sobre la supuesta inexistencia de las mismas.

Aun así, si tomamos la perspectiva bourdiana sobre el funcionamiento del campo intelectual, uno de los elementos en común que podemos atribuir a Greenberg y Romero Brest es una dinámica que alcanza al reclamo de la autoría de un punto de vista legítimo y fundante desde ese lugar del campo. Otro aspecto común se relaciona a la noción de fundación o refundación de las identidades: de acuerdo a la trama discursiva que ofrecen el mundo que habitan carece de valores y se “sienten” llamados a dotarlo de un nuevo sentido. La importancia de la defensa de la cultura aparece en primer plano en un contexto en que la II Guerra Mundial cubría al mundo con su halo de muerte. En este contexto prevalece un clima de desilusión respecto de la caída del principal estandarte sostenido en la modernidad: la esperanza de que el mundo moderno habría de generar patrones de organización social aptos para ser universalizados.

En estos años ambos críticos logran con éxito desarrollar las bases de legitimidad sobre las que se estructura su indiscutida capacidad de consagrar y así definir las reglas de pertenencia al campo, lo que varía en ambos casos es el origen de dicho poder de consagración. En la sociedad de masas rayana a la década del 50 el arte aparece en este tipo de construcciones discursivas como un soporte para transmitir

un mensaje que excede a los mismos artistas. Aquí radicaría la importancia de estudiar al campo intelectual y artístico así como el papel del crítico/intelectual para desentrañar los elementos que contribuyen a la elaboración, difusión e instalación de construcciones retóricas que han dado sustento a los discursos curatoriales aludidos.

Referencias bibliográficas

Libros:

- ARON, R. (1967). *El opio de los intelectuales*. Buenos Aires, Ediciones siglo veinte.
- BAUMAN, Z. (1997). *Intelectuales e Intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Buenos Aires, UNQUI.
- BENDA, J. (1967). *La traición de los intelectuales*, Santiago de Chile, Ercilla.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- BURNHAM, J. *La revolución de los directores. Las ideas que conmueven al mundo*. Buenos Aires, Editorial Claridad, 1943.
- FOUCAULT, M. (2002). *Arqueología del saber*. Barcelona, Siglo XXI.
- GUILBAUT, S. (1990). *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid, Mondadori.
- PODGORNY, I. Lopes, M. M., (2008). *El Desierto en una Vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890*. México D. F., Limusa.
- SARTRE, J.P. (1962). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada.
- WECHSLER, D., (2003). *Papeles en Conflicto*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Capítulos de Libros:

- BERMEJO, T. & MALBRÁN, F. (2004). “La Vanguardia”, (35-38) en *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires, UBA.
- BOURDIEU, P. (1999). “Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase”, (23-42) en Bourdieu, P., *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Eudeba.
- CATARUZZA, A. (2001). “Descifrando pasados: Debates y representaciones de la historia nacional.” (429-473) en Cataruzza, A. (director) *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.
- FALCÓN, R. (2000). “Milicantes, intelectuales e ideas políticas”, (323-356) en Falcón, R., (director), *Nueva Historia Argentina. Democracia, Conflicto Social y renovación de ideas. (1916-1930)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- GIUNTA, A. (2005). “Introducción. Ver y Estimar. Una revista, una asociación.” (19-36) En Giunta, A. & Malosetti Costa, L., *Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós.
- GREENBERG, C. (1979). “Vanguardia y Kitsch”, (13-27) en Greenberg, C., *Arte y Cultura*, Barcelona [1939]
- LACAPRA, D. (1998). “Repensar la historia intelectual y leer los textos”. En: Palti, J. E. *Giro Lingüístico e historia intelectual*. Buenos Aires, UNQui.

- ROMERO BREST, J. (2004). "El problema del arte y del artista contemporáneos. Bases para su dilucidación crítica." (145 -147) En *Jorge Romero Brest: escritos I 1928-1939*. Buenos Aires, UBA, [1937].
- _____. (2004). "Actitud estimativa ante el arte moderno", *Revista del Profesorado*, julio-agosto 1938, (191 – 196) en *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires, UBA.
- _____. (2004). "A propósito de la Exposición de pintura Francesa. La organización de nuestros museos". *La Vanguardia*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1939 (293-296), en *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires, UBA.
- _____. (2008). "Problemas Actuales", *Argentina Libre*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1940, Año 1 n° 3, (98-100), en *Jorge Romero Brest. Escritos II (1940)*, Buenos Aires, UBA, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- SERVIDDIO, L. (2005). "La polémica con Pettoruti", (187-202). En: Giunta, A. & Malosetti Costa L., *Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós.

Artículos de Revistas:

- GREENBERG, C. (1948). "The Decline of Cubism", *Partisan Review* vol 1 Marzo, 366-69.
- ROMERO BREST, J. (1948). "Colmeiro", *Ver y Estimar*, volumen II, n° 5, agosto 48-51.
- SCOTT SMITH, G. (2002). "The Congress for Cultural Freedom, the End of Ideology and the 1955 Milan Conference: 'Defining Parameters of Discourse'", *Journal of Contemporary History*, vol 37, No 37, Jul-2002 – 263-280.

RECIBIDO: enero 23 de 2013

APROBADO: mayo 7 de 2013