

**Modernos y moderados:
a propósito de Andrea Giunta,
*Vanguardia internacionalismo y política en
los años sesenta***

(Buenos Aires, Paidós, 2001).

José Fernández Vega¹

Universidad de Buenos Aires-CONICET

I.

“Moderno y moderado es en sí mismo contradictorio, porque ello frena la racionalidad estética” escribió Adorno². La frase podría resumir muy bien una tensión central cuyos vaivenes en la plástica argentina de los años sesenta registra el libro de Andrea Giunta. Su problema básico es a la vez político y estético. Considerado desde una perspectiva más amplia que la que asume la autora, el tema de su trabajo es un capítulo periférico de las paradojas de la historia de las vanguardias plásticas del siglo XX. A lo largo de ese siglo se fue debilitando el potencial rebelde que el modernismo creyó ver en ellas. Sus supuestas capacidades explosivas se fueron desactivando y poniendo al servicio de lo establecido. Pero en su curso decreciente la parábola terminaría por registrar un efímero repunte. Esa coda final iba a estar marcada por el impulso revolucionario evidente en todo Occidente en la segunda mitad de los años 60. Algo inesperadamente, fue en ese momento cuando la Argentina logró situarse en sincronía con el nacimiento, y rápida disolución, de una neovanguardia plástica sumamente politizada.

En la Argentina no existió antes del peronismo una vanguardia visual con verdadero impacto político, por no hablar siquiera de su influencia estética interna-

1. CONICET-Universidad de Buenos Aires. Este trabajo forma parte de un proyecto financiado por la Fundación Antorchas de Buenos Aires.

2. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2000, p. 59; *Teoría estética*, Madrid, Orbis, 1983, p. 54, traducción F. Riaza, revisión F. Pérez Gutiérrez (traducción modificada).

cional. Buenos artistas aislados, o pequeños grupos programáticos e innovadores, lograron cierta repercusión doméstica y en algunos casos se acercaron a las políticas radicalizadas o progresistas. Antonio Berni es un ejemplo importante, aunque no el único, y ello justifica que una célebre imagen suya de los años 1930 ilustre la portada del libro de Giunta. En la época del desarrollismo sesentista, Berni ofreció una contracara crítica a ese optimismo cuando, mediante el uso de materiales informales, abordó el problema de la miseria urbana que no encontraba un lugar en el discurso del progreso.

Tras el derrocamiento del peronismo en 1955, una élite modernizadora y culta, que había sido marginada de las instituciones culturales, asumió la vasta tarea de incitar a los artistas a la renovación artística y a la consecuente conquista del mercado internacional. Acaso sea exagerado hablar de una élite en el caso de las artes visuales porque el relato de Giunta deja claro que el lanzamiento de esa empresa política y cultural tiene un animador protagónico casi exclusivo: Jorge Romero Brest, co-fundador bajo el peronismo de la editorial Argos (1946) y luego director de la revista *Ver y Estimar* (1948-1955), una especie de correspondiente de *Sur* en el ámbito de la plástica. Sin los soportes intelectuales ni las realizaciones culturales de la la influyente publicación dirigida por Victoria Ocampo, *Ver y Estimar* trató de conectar la escena local con la europea, en particular la francesa, y de emprender una defensa —algo tardía— del cubismo. Después de la caída de Perón, Romero Brest ocupó espacios decisivos, primero como director del Museo Nacional de Bellas Artes (1956-1963), y más tarde como director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. Romero Brest fue sin duda un autor y un conferencista prolífico. Sin embargo, es básicamente en su papel de operador y administrador cultural en posesión de un programa estratégico como consigue ocupar un lugar eminente en la historia del arte argentino de los años sesenta. Había logrado acumular poder institucional y prestigio académico, pero ante todo sabía —o creía saber— lo que se debía hacer con el arte argentino para ubicarlo en la constelación mundial.

Según el lenguaje desarrollista preferido por esta élite de la que Romero Brest formaba parte, muchas zonas de la cultura nacional se encontraban “atrasadas”. Para esta visión, el arte, al menos el que había contado con los favores del gobierno peronista, se hallaba anclado en propuestas folklóricas o populistas. La plástica no se había mezclado con los rituales obsecuentes que se le reprochaban al peronismo porque el régimen no había logrado formular una ideología estética precisa para las artes visuales, ni había descansado en ella en ningún aspecto mencionable. Típicamente, los discursos oficiosos sobre el tema eran ambivalentes. Desde el Estado justicialista sólo podían escucharse inectivas contra la abstracción, como las del recalitrante ministro Ivanissevich, o auspicios más o menos discretos hacia ella

como los de Ignacio Pirovano, director del Museo de Arte Decorativo³. Por su parte, el arte “radical” nacional, como lo demostraría enseguida, no había logrado desprenderse por completo de una concepción política que lo inclinaba hacia el realismo. Se inspiraba –ya regresivamente– en el gran ejemplo del muralismo mexicano. Pero con el paso del tiempo, y no sólo a los ojos de la élite modernizadora, los maestros mexicanos se habían convertido en una especie de avatar del muy deplorado “realismo socialista”. De este panorama sólo escapaban individualidades o grupos como el de “arte concreto”, afines al progresismo, pero tan adversarios del representacionismo ilusionista como de la abstracción ascendente en el escenario internacional.

Para “poner al día” la situación del arte nacional y alcanzar la meta modernizadora deseada para una cultura a la vez insegura de sí misma y confiada en su importancia, se debía determinar un programa estético afín a las demandas del mercado mundial. Los focos de irradiación de ese mercado eran la declinante París, donde todavía se podía aprender, y la pujante Nueva York, que ya se había constituido, como aclara Giunta, en el lugar para triunfar. Pero Buenos Aires creía merecer un espacio propio en esa geografía a la que se sentía culturalmente tan próxima y en la que los artistas locales habían venido interactuando durante décadas. Lo que faltaba eran políticas culturales, tanto de parte del Estado como del sector privado. Mientras fomentaban los intercambios y las promociones, dichas políticas debían patrocinar corrientes estéticas más acordes a los tiempos. La plástica se volvió entonces, y ésa es al menos la impresión que transmite Giunta, un tema de interés cultural para el Estado, dado que veía en ella otra vía para superar ese “aislacionismo internacional” al que lo había llevado el peronismo. La institucionalización a la que se ve expuesta la plástica durante esos años no tiene parangón en ninguna otra disciplina artística nacional. La orientación que se le pretende imprimir, de acuerdo con Giunta, se cifra en tres postulados generales: novedad, juventud e internacionalismo⁴.

Como puede comprobarse, no se trató de un proyecto especialmente denso en términos estéticos. Lo esencial era que la plástica pudiera llegar a convertirse en un instrumento de la política exterior y colaborara en la difusión de una nueva imagen del país. Considerada términos políticos particulares, si bien esta estrategia, como destaca Giunta, contaba con los auspicios de EE UU y de su flamante Alianza para el Progreso, se vio minada internamente por la inestabilidad institucional y las sucesivas crisis argentinas. Además, el Estado perdió rápidamente interés en el auspicio de las artes. Fue una limitada iniciativa privada –nacional o extranjera– la que se constituyó en la forma de mecenazgo más intenso de los años sesenta.

3. A. Giunta, *Vanguardia internacionalismo y política*, p. 67.

4. *Ibid.*, p. 89.

Los criterios artísticos de los centros de influencia occidentales habían sido transformados por completo tras la Segunda Guerra Mundial. Romero Brest lo entendió muy bien, pero en los años 1950 falló en su pronóstico cuando estipuló que la tendencia que marcaría el futuro era un cierto tipo de abstracción. En un libro de 1952 Romero Brest había caracterizado dicha tendencia como un ideal racional, matemático, que dotaba a la plástica de un lenguaje unificador renuente al expresionismo⁵. La abstracción, que había animado a ciertas corrientes vanguardistas a comienzos de siglo, estaba a mediados de la centuria en camino de convertirse en arte oficial, incluso en arte emblemático de la nueva hegemonía mundial estadounidense, aunque luego sería desplazada por la incontenible irrupción del pop. Ese cambio de paradigma, estadounidense primero y luego internacional, produjo un desconcierto crítico en Romero Brest, quien terminó imprimiendo un giro a sus opciones estéticas y ampliando su rango de preferencias tras una crisis peculiar que lo sumió temporariamente en el silencio.

Con la emergencia del pop, que según un crítico reciente constituyó el hito que marcó el “fin de la historia del arte”⁶, Romero Brest entendió que se había quedado sin un marco intelectual para la comprensión. Estaba muy dispuesto a aceptar el desafío que el pop significaba para su sistema de referencias estéticas, pero ¿cómo promover el desarrollo futuro del arte argentino cuándo ya no se podía visualizar hacia dónde se encaminaba la escena internacional? Es entonces cuando su papel de guía retrocede un paso para fortalecerse en la figura de administrador, esto es, aquél que facilita la labor de otros. A diferencia de críticos como el estadounidense Clement Greenberg, quien por entonces se aferraba a la defensa del ya exhausto expresionismo abstracto y deploraba el pop, Romero Brest quería ser contemporáneo de su presente. Con un gesto de gran altura intelectual para quien había dedicado su vida a la crítica del arte moderno, decide *suspender el juicio* sobre lo que estaba ocurriendo en la plástica, según constata Giunta. Esta actitud puede verse como un movimiento paralelo al del modelo de ciencia social “avalorativa” que por entonces dominaba en la universidad argentina, pero también como una anticipación del lugar que el posmodernismo iba a destinar a la crítica. Ahora se trataba de *ver, pero sin estimar*, quizá esperando que en el futuro sí se pudiera volver a valorar en el bosque pluralista del arte occidental, esa nueva Babilonia.

Una novedosa forma de arte comenzaba a conformarse también en la Argentina. Aunque los esquemas críticos de Romero Brest se vieran desbordados por ella, el crítico logró evitar que la persistencia conservadora de los mismos le impidieran

5. *Ibid.*, p. 83.

6. Un destacado defensor de esta tesis es Arthur C. Danto. Véase su *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

mantenerse al tanto. Roto el esquema histórico–evolutivo en el que basaba su mirada, un silencio autoimpuesto parecía, al menos transitoriamente, la actitud más sensata⁷. Si no se podía interpretar, había que limitarse a mirar y a reflexionar. Es por eso que, en un movimiento intelectual que anticipa las reflexiones de Arthur Danto veinte años después, Romero Brest se vuelca momentáneamente hacia la filosofía. Su interés no estaba cifrado en restaurar viejas maneras de pensar el arte sino en defender la innovación. Ese gesto hace de Romero Brest un auténtico moderno en el sentido incluso existencial del término.

El nuevo pluralismo dominaría la escena a partir del pop, desmintiendo así sus previsiones estratégicas de los años cincuenta. Más allá de estas transformaciones que lo desconcertaron, puede decirse a favor de Romero Brest y del círculo al que pertenecía que lograron imponerse frente a las tendencias tradicionalistas dentro del bloque en el que se apoyaba la dictadura que acabó con Perón en 1955. Este triunfo marcó una clara diferencia con el modernismo del régimen militar del general Onganía iniciado en 1966, cuyo estilo cultural era claramente reaccionario pues su enemigo ya no era un populismo pintoresquista, sino una neovanguardia cada vez más rabiosa.

Como demuestra Giunta, el arte abstracto se benefició inicialmente del apoyo de instituciones como la OEA, que fomentaban “una abstracción lírica, alejada de la geometría concreta y con cierta influencia del automatismo y del informalismo”⁸. Este lenguaje presentaba algunas ventajas, como la de borrar el ya indeseable localismo (asociado al peronismo) y la de servir, por su propia naturaleza formal, como una lengua franca apta para el medio cosmopolita en el que se pretendía difundir. Estas ventajas “internas”, por así decir, se combinaban con un ambiente favorable. Desde la segunda posguerra, EE UU buscaba completar su cada vez más universal poder económico con una influencia cultural que fuese más allá del negocio del entretenimiento popular. Ello no sólo consolidaría su prestigio hegemónico frente a sus aliados, destronando el antiguo liderazgo francés en el ámbito de la alta cultura, sino que le serviría para rivalizar en el campo de batalla ideológico con su enemigo soviético.

Por supuesto que en Latinoamérica se trataba también de exhibir una política cultural interesante que enfrentara la fuerza de atracción que entre los intelectuales ejercía la revolución cubana (si bien dicha atracción no sería ni inmediata ni estéticamente homogénea entre los plásticos). Los críticos más influyentes de EE UU ayudaron a consolidar la imagen de una democracia que no sólo libraba un combate por la libertad, sino que se constituía en gran defensora del legado modernista res-

7. Cfr., A. Giunta, op. cit., pp. 223 y ss..

8. A. Giunta, op. cit., p. 31.

petando su vital carácter dinámico⁹. Este aprovechamiento político del arte, convencionalmente acompañado de un discurso despolitizador para consumo de los propios artistas, estaba lejos de constituir una innovación histórica. La URSS y Francia ya lo habían utilizado, cada una a su manera, en distintos momentos del pasado. Pero la década de 1950 parecía inaugurar el turno epocal de EE UU. Argentina tenía en este gran juego geopolítico de la cultura un papel desde luego muy secundario. Su interés directo, por otro lado, no era la hegemonía, sino algo más básico: lograr convertirse en un actor identificable en el escenario de la plástica, cosa que no había sido nunca. Como puede apreciarse, el proyecto renovador para las artes visuales liderado por Romero Brest no fue sólo sostenido por una individualidad carismática. Se mezclaban en él fuerzas de muy distinta índole, aunque difícilmente se lo podría concebir, ni entonces ni ahora, sin su activo desempeño personal.

La ambición megalómana de Romero Brest (o de la cultura argentina) no tardó en ilusionarse con otro objetivo, muy ambicioso pero que soñó factible: situar a Buenos Aires al lado de Nueva York como metrópoli del modernismo plástico. Los argentinos podían acelerar la asimilación de tendencias dominantes en la que siempre se habían distinguido –copiar más rápido, *operar con velocidad* como dice Giunta– para estar a la altura de los acontecimientos de la plástica mundial. El aspecto colonial, patente en el proyecto, era propio de la política exterior estadounidense; aunque resultaba hasta cierto punto funcional a los intereses de la élite modernizadora argentina que lo aceptó sin reservas en nombre del “despegue”, un término característico del ideario desarrollista.

A pesar de todo, los resultados de esta auspiciosa combinación de intereses no fueron los esperados. Si el fomento a la abstracción resultó ineficaz porque no resistió estéticamente, la estrategia de Romero Brest de crear una vanguardia desde “arriba”, limando su posible filo político radical hasta volverla inocua pero difundiéndola internacionalmente de manera agresiva, tampoco logró su cometido. El informalismo inspirado en modelos triunfantes como el de Tàpies le pareció inaceptable para los criterios de calidad que debía observar el arte argentino a la hora de su gran presentación mundial en busca de reconocimiento. Por su parte, el informalismo local de Alberto Greco (o la versión más apacible de Kemble) o el tardío pero entusiasta surrealismo argentino de Julio Llinás no lograron consolidarse, aunque alcanzaron a ser premonitorios como denuncias del moderatismo del ambiente en el que reinaba Romero Brest. Greco fue el primer inasimilable de la plástica argentina; sin duda terminó representando la figura de transición entre la tibieza de la vanguardia “oficial” y la rebeldía incontenible de lo que vino después. Y cuando Romero Brest

9. *Ibid.*, p. 110.

vió surgir esa vanguardia triunfante –tan joven e innovadora como la había soñado siempre– resultó exageradamente politizada y antiartística para sus criterios moderados. Ella demostraba una extrema hostilidad hacia las instituciones y, en algunos casos también, hacia su propia persona, por no hablar de su repudio al panamericanismo cultural impulsado a partir de la administración Kennedy.

Giunta no está sola en su registro de estas batallas estéticas de la Guerra Fría; hay abundantes investigaciones históricas sobre las interrelaciones entre la política exterior estadounidense y el impulso al arte moderno en occidente. Pero su intención es documentarlas en territorio argentino. En un párrafo de su *Teoría Estética* Adorno realizó una magnífica síntesis del complejo terreno político y estético sobre los que también se instaló el paisaje local que retrata el libro de Giunta:

Durante la Primera Guerra Mundial, y antes de Stalin, corrieron parejas las actitudes de vanguardia en política y en arte. Quien entonces comenzaba su vida consciente pensaba *a priori* que el arte era lo que no había sido nunca en la historia: *a priori* políticamente de izquierda. Después, y con los dictados del realismo socialista, los Zhdanov y los Ulbricht, no sólo encadenaron la fuerza productiva del arte, sino que la quebrantaron. La regresión estética de la que fueron culpables se ha vuelto nuevamente patente en la sociedad como fijación pequeño-burguesa. En contraste, al dividirse los dos bloques, los que dominaban en occidente en los decenios posteriores a la Segunda Guerra concertaron una paz provisional con el arte radical. La gran industria alemana fomenta la pintura abstracta. En Francia, el ministro de cultura del General se llama André Malraux. Las doctrinas de vanguardia, cuando se controla su oposición a la *communis opinio* con la abstracción suficiente y se las mantiene dentro de cierta moderación, pueden a menudo reconvertirse y volverse elitistas¹⁰.

Adorno deplora aquí el carácter popular –si no en audiencia efectiva al menos en intención política– que la vanguardia habría perdido cuando su programa cayó en manos de élites internacionalizadas como sucedió en la Argentina de los años sesenta. Como acentuando el paralelismo con el cuadro que ofrece Adorno, Giunta también da cuenta de una visita a Buenos Aires del ministro Malraux quien, después de alguna cortesía de rigor hacia la plástica local, lanzó la iniciativa de crear “una cultura mundial”. Malraux concebía ese nuevo cosmopolitismo como una unidad del mundo latino. Al tiempo que tomaba distancia, en tanto gaullista, del neocolonialismo intelectual anglosajón, el antiguo izquierdista alertó sobre la prio-

10. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., pp. 376-377; *Teoría estética*, cit., p. 331 (trad. modificada).

ridad de millones de hambrientos de América Latina que esperaban el desarrollo¹¹. Este comentario ocasional pasaría a constituir el centro de las preocupaciones políticas y estéticas de una vanguardia a las que ni Malraux en su país, ni Romero Brest en el suyo, encontrarían la manera de asimilar.

El libro de Giunta puede ser leído asimismo como un capítulo particular de la prehistoria de esa globalización cultural a la que para bien o para mal estamos asistiendo, así como de los intentos estadounidenses por acaparar su contenido y neutralizar polos de resistencia como el francés. Después de la Segunda Guerra Mundial EE UU emergió como un poder hegemónico sin paralelo en la historia; entretanto, el significado político del término “internacionalismo” –clave en la investigación de Giunta– se hallaba prácticamente en proceso de invertir su sentido social. Los conflictos entre Estados capitalistas, que habían marcado a fuego la vida europea hasta entonces, se vieron pronto sustituidos por una fuerte coordinación a todo nivel –económica, política, militar y también cultural– amalgamada por la existencia de un enemigo comunista común. El caso argentino, sin duda marginal, es empero un buen ejemplo del nuevo papel histórico que en esta evolución asumieron las empresas multinacionales. Su activa promoción de una alta cultura homogénea para todo Occidente, cuyos efectos argentinos Giunta explora en detalle, fue parte de la exaltación ideológica del “mundo libre” en abierto proceso de transnacionalización bajo una dirección unitaria. Mientras que un nuevo tipo de internacionalismo se convertiría en política del gran capital, los herederos del viejo internacionalismo, un ideal de inspiración revolucionaria, se iban embarcando en disputas nacionales que luego, cuando los Estados “socialistas” que las contenían se disolvieron, estallarían violentamente también en lo que había sido su interior. Este fue por ejemplo el caso dramático de la antigua Yugoslavia¹².

II.

Pese a la actitud abierta que mostró ante los desarrollos artísticos que fueron surgiendo a lo largo de los años sesenta, todos ellos situados mucho más allá de su programa modernista inicial, Romero Brest encontraría en las actividades de una nueva vanguardia surgida a finales de esa década un límite político para aceptar lo nuevo. Dichas vanguardias ya no resultaban dóciles a su moderación política; la efervescencia de una cultura juvenil opositora a la dictadura del general Onganía,

11. A. Giunta, op. cit., p. 116. La visita tuvo lugar en 1959.

12. Para una revisión de estos temas, cfr.: Perry Anderson, “Internationalism: A Breviary”, *New Left Review* (London), 14, March-April 2002, pp. 18 y ss..

de la que ellas eran eco, tampoco creaba un clima propicio para un proyecto institucional. El propio Centro de Artes Visuales del Di Tella acabaría cerrando sus puertas por temor a ese clima conflictivo. El esfuerzo personal de su director por ofrecer las mejores condiciones para el surgimiento de una vanguardia articulada desde políticas culturales activas terminó derivando en la mayor radicalización de las artes visuales que se hubiera experimentado en el país.

Pese a toda su capacidad de movilización institucional y financiera, el programa de colaboración cultural estadounidense no tuvo, por su parte, mejor suerte porque desde la segunda mitad de los años sesenta se vió resistido por una oleada antimperialista sin precedentes en cuanto a su extensión continental. Por cierto que no se puede hacer responsable de este resultado tan adverso a unas falencias en el diseño de una política cultural. En realidad, ella no podía sostenerse en medio de las invasiones militares de los EE UU a Cuba y a Santo Domingo, ni promocionar su atractivo cuando la intervención en Vietnam recrudecía a niveles impensables incluso para quienes la habían planificado. El oxímoron de una “vanguardia oficial” que, como insinuó Adorno, ya había dejado de ser escandaloso después de 1945, se sostenía en tres principios sintetizados al pasar por Giunta: el éxito, la libertad y el apoliticismo. Cada uno de ellos sería repudiado o drásticamente reformulado por la generación siguiente con una energía nunca antes vista en el hasta entonces tranquilo paisaje de la plástica local.

¿Qué queda de esa empresa de lanzamiento cultural y comercial de una vanguardia estimulada primero desde un Estado ineficaz y luego desde instituciones privadas más dinámicas como el Di Tella o a través de iniciativas culturales de ciertas empresas estadounidenses (pero siempre bajo el influjo conductor de Romero Brest)? Si resulta claro que sus objetivos explícitos no se lograron, toda su pálida herencia, según concluye Giunta, se cifró en la constitución de un circuito local de legitimación y distribución de premios. La autora no incluye en el balance ninguna conquista estética mencionable, aunque quizá sí la insinúa. Como sea, la conquista del mercado internacional sería una tarea que terminaría recayendo para los artistas argentinos en las mismas espaldas de siempre: la de los propios productores individuales. De allí la importancia de la estadía iniciática en el extranjero. El viaje de aprendizaje no sólo permitía a los artistas nativos apreciar por vez primera esos originales que hasta el momento sólo podía formar parte de una cultura personal forjada en base a reproducciones, sino que favorecía una introducción en los secretos de una proyección profesional.

Si el culto a lo nuevo, junto al juvenilismo, eran características epocales encarnadas con entusiasmo programático por Romero Brest, ¿qué papel jugaron en estas coordenadas los propios artistas? El libro de Giunta no permite visualizar, sal-

vo excepciones, uno muy diferente al señalado por la búsqueda de prestigio y de promoción personales. De manera que ellos habrían estado, al menos hasta cierto momento, sometidos a las estrategias de éxito y reconocimiento internacionales diseñadas por Romero Brest, cuyo precio incluía una estandarización del estilo para volverlo aceptable fronteras afuera. En este camino se llegó al exceso, y la crítica extranjera deploró en la pintura argentina “demasiado sabor internacional” (irónicamente, se trataba de una exhibición en Nueva York organizada por la Pepsi-Cola)¹³. La calidad era de exportación, pero el producto se había adocenado hasta perder sus raíces. Las ambiciones internacionalistas empezaban a naufragar. A mediados de los sesenta Buenos Aires ya intentaba conseguir un lugar en una categoría más liviana: constituirse en capital *latinoamericana* del arte.

La historia que evoca Giunta en su seguimiento muy documentado de la evolución de las estrategias institucionales de promoción, deriva a veces en el registro comentado de una secuencia de iniciativas como la organización de exhibiciones, la elección de jurados y la distribución de premios. Esta historia, en la que se echa de menos esa épica habitualmente asociada a la época en la que todo era posible, alcanza sin embargo una dimensión profunda en su libro. Porque el relato que ofrece implica también una investigación sociológica puntual sobre *la modalidad concreta que asumió la racionalización modernista del campo artístico* al que se pretendió desconectar de todo impulso político y estandarizar en estilos. La secuencia canónica de estilos en veloz recambio incluyó al pop, al cinetismo y al minimalismo. Y los medios para imponer estas corrientes abarcaron circuitos establecidos, operadores extranjeros y artistas nativos consagrados por estos factores de poder. Todo esa organización logró, hacia 1966, un modesto clímax de consagración internacional. Por un momento pareció haberse alcanzado cierta modesta aprobación en el mercado estadounidense, siempre con la colaboración de las agencias para la promoción del intercambio panamericano. Pero el arte argentino no pudo sostener sus módicos triunfos. Es que, en realidad, como sostiene Giunta, no hubo mucho lugar para el arte latinoamericano en la historia del modernismo de la segunda mitad del siglo XX. Fuera de los muralistas mexicanos y de algunas disímiles personalidades aisladas, cuya producción esencial corresponde más bien a la primera mitad del siglo —como el chileno Roberto Matta, el cubano Wilfredo Lam o el uruguayo Joaquín Torres García— la pinacoteca de figuras de alcance internacional no acepta muchos otros rostros.

El contraste con la cultura literaria es palmario. Pero el libro de Giunta no traza comparaciones ni relaciones entre la plástica y otras áreas de la cultura, también en

13. Cfr. la reseña del *New York Times* reproducida por A. Giunta, op. cit., p. 267.

efervescencia en los años que abarca su indagación. El punto de vista predominante en su estudio es el de una sociología histórica de los administradores culturales de las artes visuales. Esta limitación puede atribuirse a una especie de movimiento compensatorio, pues una historia integral de la plástica argentina en la segunda mitad del siglo XX desde donde fundamentar vínculos y contrastes con otras áreas de la cultura no había sido hecha hasta ahora.

La conciencia de esa ausencia acaso ayude a comprender otro problema crucial. La plástica, o al menos el diseño que para ella imaginaban los operadores culturales sesentistas, debía ganar autonomía en vísperas de la impugnación de su tradicional valor cultural a manos de la radicalización política juvenil. En ausencia de una tradición de peso, como la que podía ostentar la literatura, el arte argentino –al menos el segmento de sus individualidades más jóvenes– terminó arrasado en su especificidad por el revolucionarismo sesentista que deseaba restituir la vieja alianza entre vanguardia e izquierda. Como señaló el plástico Juan Pablo Renzi para explicar la oposición de su generación al modelo artístico que emanaba del Di Tella, “ellos entendían que se podía ser de derecha y de vanguardia”¹⁴. Dicha combinación, como vimos, sorprendía al propio Adorno hacia la misma época. En muchos sentidos, el surgimiento del posmodernismo plantea hoy las mismas tensiones políticas, si bien en un clima notoriamente mucho más escéptico, y menos cuestionado por una izquierda cultural.

Fue finalmente la política radicalizada la que construyó, y luego (auto)destruyó la vanguardia que Romero Brest tan trabajosamente había intentado consolidar sobre bases institucionales mimetizadas con una política oficial. Según su mecenas, el industrial Guido Di Tella, Romero Brest deploró alguna vez “la falta de audacia de la cultura argentina”¹⁵. El señalamiento era quizá muy justo en 1960, pero involuntariamente manifiesta un problema que alcanzaba de lleno a quien lo había hecho. Porque los límites de la audacia modernista de Romero Brest se verifican tanto en política como en estética. O, mejor dicho, se verifican en estética *porque* se verifican en la política.

En 1947, indica Giunta, Romero Brest se afilió al Partido Socialista, un grupo tíbiamente reformista que asistiría a la licuación de su antiguo peso social y electoral por la irrupción del peronismo. Sus políticas posteriores ya no le permitirían recupe-

14. Cit. *ibid.*, p. 366.

15. Di Tella en carta al destacado crítico italiano Lionello Venturi (que era su asesor a sueldo), citada en A. Giunta, op. cit., p. 146. La paleta de elogios de Romero Brest es reveladora de toda una actitud; así pondera en 1958 a un artista húngaro que considera un modelo a seguir: “Vasarely se caracteriza por su medido espíritu de aventura –indagación y creación– y por su sensato respeto de la tradición”. Op. cit., p. 149, n. 50.

rarlo. Mientras se iba convirtiendo en un espectro histórico, el PS siguió un curso decadente que lo condujo a un abierto colaboracionismo con los militares en los años setenta. Aunque en su trayectoria posterior Romero Brest evitó esas miserias políticas, en el plano estético fue sin embargo adversario de la radicalización política de los artistas o de la deriva antiestética a la que conducirían los movimientos juveniles. El vocabulario de su “desarrolismo cultural” progresista contenía expresiones despolitizadas que funcionaban como sinónimos de “vanguardia”. “Arte nuevo”, “arte de avanzada” o “arte de exportación” son algunos de los ejemplos que aporta el libro de Giunta. Todas esas expresiones iban a ser repudiadas por quienes de alguna manera fueron sus hijos culturales.

Por lo demás, el poder previsor de su crítica falló completamente porque la vanguardia que se esforzaba en crear tendría finalmente más puntos de contacto con la subversión Dadá que con las innovaciones cubistas por cuya prolongación vernácula soñó en los cincuenta. Y en el ideario de Romero Brest no había lugar para tanto peligro. Este es un límite estético impuesto por su timidez administrativa porque, como explicó Adorno, “la fuerza histórica homicida de lo moderno se equipara con la descomposición de aquello a lo que desesperadamente se aferran los propietarios de la cultura. Contra lo que pretende el cliché, lo moderno no es decadente cuando, según la típica frase, va demasiado lejos, sino cuando no llega lo suficientemente lejos debido a que sus obras vacilan internamente por falta de consecuencia. Sólo las obras que alguna vez se arriesgaron a todo tienen la posibilidad de perdurar”¹⁶.

Moderno convencido, hostil a toda restauración del pasado, Romero Brest era también un político moderado que no podía enfrentar con decisión el territorio absolutamente desconocido –peligroso– de lo nuevo cuando éste exhibía un talante político indómito. Ésta es la contradicción más propia y esencial de una personalidad única en su tiempo.

La otra contradicción que lo afectó es más bien externa. La Argentina de los años sesenta fue simplemente incapaz de contener en un ambiente propicio el florecimiento sostenido de su muy razonable programa cultural. Incluso sus beneficiarios directos terminaron enfrentándolo como a un enemigo. La vanguardia radicalizada que continuó su marcha sin Romero Brest y sin el Di Tella –*contra* ellos, debería decirse– no tardaría en encontrarse en otras limitaciones que provenían de su propio interior. Pero estas aporías estéticas y políticas ya pertenecen a otro momento, cuyo desenlace fue sangriento, de la modernidad cultural argentina.

16. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 58 ; *Teoría estética*, cit., p. 53-54 (trad. modificada).