

LAS TRIBULACIONES DEL COCO

JORGE ROMERO BREST Y LA HISTORIOGRAFIA DEL ARTE DEL SIGLO XX

“este es un instante de la historia del arte tan consciente de si mismo que de un salto se coloca adelante del arte” - Henry Geldzahler

En los años del Instituto Di Tella, Federico Peralta Ramos propuso hacer una cinchada en la calle Florida. De un lado de la soga tirarían todos los interesados: artistas, galeristas, críticos, periodistas, coleccionistas y transeúntes incluidos, del otro tiraría, solito, el Coco Jorge Romero Brest . Era una idea más que elocuente.

Gigante calvo, de habano en mano mezcla de anfibio, buda y cabeza olmeca, durante años sacó de su galera un tendal de artistas, que idolatró y denostó con pasión.

Se lo conoció como el Coco. Era un guerrero, un peleador con método, entendió el arte como encuentro de cuerpos, sangre mezclada.

Usó la Historiografía del arte como un enfrentamiento a lo establecido y la historia como un perpetuo devenir de diferencias.

Durante muchos años protegió a una larga lista de artistas para luego denostarlos. Proclamó a toda voz sus ideas, muchas confusas y otras contradictorias con las que venía sosteniendo, conviviendo siempre con todos los movimientos que fueron vanguardia de su tiempo.

Pese a las tantas acusaciones que recibió en vida, su nombre ocupó el trono de sumo pontífice de la Vanguardia en el Arte del

país y en Latinoamérica, un trono que ni amigos ni enemigos se atrevieron a discutir.

Pero mas allá de los cargos pontificios fue, sobre todo, un pensador, que no se limitó a la crítica del arte, sino que ofició como un enorme faro acaparador, un marcador de época, Fuè pontificador del Diseño, Introdutor de la Arquitectura como ámbito superador del Espacio, el gran teórico de la Integración de Arte, Política y Economía, el sostén del coleccionista como parte del acto creador. Un Teórico de la Sociología determinada en las artes. Un pionero en considerar las imágenes de la nueva tecnología como expresión artística. Fue, además, jurado internacional de los grandes festivales del mundo, Venecia, Japón, San Pablo, Berlín.

En suma un peso pesado, que pensó el arte y sus políticas referentes como nadie, una forma de pensar la Argentina; fue el más cruel de los pensadores, el que puede producir en su rival esa lesión interna que solo crece en silencio, pensó como el más duro de los boxeadores.

Era un *"visteador"*, así se denomina en el boxeo a los que tienen la particular percepción de descubrir con su mirada el invisible movimiento del otro, prever el golpe para correrse del lugar establecido.

Su cabeza era el tiempo mismo, un instante que se vuelve inaprensible. Anticiparse y poner al otro en ridículo era su modo.

La idea de Vanguardia, tan cara al pensamiento del siglo XX, fue el eje de su pensamiento.

Es conocida aquella vez que, en Rosario, antes de comenzar una conferencia, algunos opositores a sus posturas le cortaron la luz. El COCO, inmutable y lejos de molestarse, con su contundencia glosaria proclamó *" haber cortado la luz en ese momento fue construir una diferencia, establecer una marca, producir un lúcido acto de vanguardia, yo también la apoyo"*.

El boxeador se para en el centro del ring para determinar el modo de combate, el Coco usaba el centro de la escena lanzando filosos golpes y predicciones anunciadas inapelablemente, desarmando a seguidores y rivales, que no osaban al enfrentamiento frontal por estamentos reverentes. Lo nuevo también acontece en el lenguaje, por lo tanto, en el discurso.

La tensión entre el canon y lo nuevo es el eje visor de Romero. El canon del arte se fue construyendo y cambiando alrededor de una serie de "grandes hombres" respecto de la cual alternarían el culto al padre idealizado y las identificaciones narcisistas con el héroe de vanguardia que desafía el poder del padre.

La consideración del artista desde esta doble perspectiva "padre idealizado/héroe transgresor" explica porque en la historia del arte ha predominado la forma biográfica, que también Romero Brest aplica en sus comienzos. Sus dos primeras obras son precisamente, biografías, Prilidiano Pueyrredón y David (1942/1943)

Por eso utilizaré para este trabajo la forma de la biografía y muchas veces las declaraciones en primera persona de Jorge Romero Brest extraídos de su autobiografía intelectual escrita en 1972 por encargo de su colega y discípulo Damian Bayon, una especie de confesión en primera persona , que nos permitirá establecer un desarrollo en el devenir de su pensamiento.

"Yo era muy tímido, incapaz de expresarme en público. La profesión de maestro me desató la lengua, acrecentó mi vocación por la oratoria, el tímido pasó a ser una especie de caradura.", dice el Coco. El origen de tal timidez fue una casa demasiado perfecta, un padre excesivamente riguroso.

"Mi casa era casi un cuartel, mi padre era tan severo que nunca se lo voy a perdonar... odio a mi padre aunque ahora un poco menos...."

Su padre era médico, fundador del instituto de Educación Física, instaurador de esa disciplina en la Argentina.

Con inquietud de autodidacta el Coco se zambulló en la literatura a los catorce.

“Robaba plata para comprar esas cosas infames que editaba Zamora por diez centavos. A esa edad leí todo. Kant, Diderot, Lafayette. A los veinte, en el cuarto año de la escuela normal leía debajo del pupitre la estética de Hegel y el profesor me descubrió. Cuando vio que no eran fotos pornográficas preguntó alarmado ¿Ud. entiende eso? No doctor, le dije.” Al principio no entendía nada, después las influencias fueron de Anatole France y de Oscar Wilde; más tarde, el amor por los rusos”.

La formación estética de Romero Brest parte del imaginario de Sartre por el concepto de imagen como algo real, suma una amalgama de Kant, y un caballo de batalla que pasa por Hegel, toca a Bergson, Mearlu-Ponty y termina en Heidegger.

Su despertar político consistió en devorar libros de Marx, Engels y Lenin, una biblioteca marxista que se destruyó por temor a un mal rato en la época de Perón.

Por esos años también fundaría con Horacio Coppola y Klimovsky el cine Club de Buenos Aires, donde estaba la crema y nata de la pituquería argentina. Allí dio su primera conferencia “El elemento ritmo en el cine y en el deporte” (1933). Hablarle difícil a los pitucos y cobrarles caro, era una de las pasiones del Coco.

Al año siguiente hizo el primero de una extensa lista de viajes a Europa, que serian decisivos en su pensamiento.

Romero Brest siguió trabajando por las mañanas en la escuela primaria, dando clases en la Academia de Bellas artes y en la Universidad de La Plata.

En 1939 la dirección del diario La Vanguardia del partido socialista pasó a manos de Mario Bravo quien lo invitó a integrarse a la redacción de La Vanguardia como crítico de arte, una presunción del lenguaje.

De ese tiempo data su primer choque con un movimiento artístico, el grupo Orión (Aschero, Forte, Bruno Venier) que había fundado Luis Barragán , entre otras cosas le reprochaba a los artistas la excesiva facilidad para adoptar tendencias extrañas; con la sutileza de un peso pesado el Coco les recomendó *"aprender a pintar"*.

En 1942 publica Prilidiano Pueyredón en la editorial Losada. Al año siguiente David en la Editorial Poseidón y luego el primer volumen de una historia del Arte destinada a la colección Oro de Atlántida, aparecerían los siguientes volúmenes; entre 1945 y 48. Fue esa obra la que sirvió de texto en varios centros de estudios de América Latina y la que alimentó su celebridad.

Necesitaba apenas de un guión para lanzarse al público e improvisar alguna hipótesis apasionante que se le acababa de ocurrir *"me cambió mucho hablar en público"* confiesa. Es una situación interna para el manejo de situaciones.

No quería acordarse en su autobiografía de su antiperonismo. *"En esa "época aciaga" yo escribía en mi casa historia del arte y no tenía nada que ver, algún amigo me convenció de que había que luchar contra Perón y me afilié al Partido Socialista."*

Dardo Cúneo le firmó la ficha, pero su actuación en el partido no tuvo forma política, solo se trató de alguna conferencia en la Casa del Pueblo y algún curso de divulgación plástica.

Sin embargo Perón lo echó de sus empleos docentes, se disolvió también la academia particular de arte Altamira que financiaba Gonzalo Losada. La formaban el Coco y cuatro pintores "Emilio Pettoruti, Jorge Larco, Raúl Soldi, Aldo Rossi y un escultor, Lucio Fontana. Nunca lograron armonía, ninguno podía ser director.

En ese momento, siendo un desocupado, comienza su ascenso vigoroso *"Inventé unos cursos de Estética e Historia del Arte. Alquilé la parte de atrás de*

la librería Fray Mocho, puse avisos en el diario, hice mis propios folletos. Yo era mi promotor. Yo la escribo, yo la vendo. Exito completo. Empecé a ganar plata grande”.

En 1952 apareció la colección de Breviarios del Fondo de Cultura Económica de México, el libro más definitivo y maduro de Romero Brest. “La Pintura Europea Contemporánea”.

“No creo en la imparcialidad del juicio estético -arriesga en las primeras líneas del prólogo- el crítico no es un pontífice que premia o castiga, ni un juez que absuelve o condena. Es un hombre en cuya intimidad actúan dialécticamente la imparcialidad a que aspira y la parcialidad que lo cerca por doquier. Desgraciado del él si cree alguna vez tener ideas claras y definitivas, pero más lo será todavía si por escepticismo renuncia a tener ideas aunque sean provisionales”.

A partir de tales postulados, el Coco puede pensar y contradecirse en paz. Por siempre será el campeón del arte abstracto y renegar de él, abandonar la pintura argentina y volver a ella; postular la imaginación como única salida y decretar el entierro de la imagen; suspender el juicio de valor y formar parte de jurados internacionales (Venecia, París, San Pablo, Tokio).

Su método fue crear el dispositivo para determinar el canon de lo nuevo en el arte. Y el dispositivo era él mismo y sus perpetuos cambios, tomaba el centro del ring, como los buenos boxeadores. No toleraba las reiteraciones.

“estuve enamorado de Picasso hasta el año 50, ya no me interesa porque se repite. No hay nada que me moleste mas que la repetición”

Me imagino a Picasso muy preocupado por el enojo del Coco, pero él se ponía en el centro y el mundo lo seguía.

“por un lado soy un político del arte, un agitador en tanto considero una valorización social de la obra y por otro soy un gozador del arte, fuera de toda determinación y de toda ideología. Sin embargo nunca tuve ideas claras y definitivas sobre el arte”.

ROMERO BREST Y LA HISTORIOGRAFIA DEL ARTE ARGENTINO

El arte no cura ni sublima, en lugar de suspender el deseo, lo estimula, como fuerza inmanente de producción de diferencia, estimula la voluntad de poder como voluntad de creación, de apoderamiento creativo de efectuar lo falso, de elevar el simulacro, de sublimar las máscaras. En ese sentido, el arte tiene la misión de elevar lo falso a su más alta potencia afirmativa, donde ya no es más apariencia o engaño, sino producción de efectos diferenciales. Por lo tanto el crítico de arte tiende a establecer en esa diferencia el canon del arte.

No fue la visita de Siqueiros ni la huelga de los estudiantes de la academia de Bellas Artes ni el debate estético-político de la época ni nada de lo que ocurría por la escena artística local en 1934 lo que movió al joven Romero Brest a interesarse por las artes plásticas. Lo que conmovió al Coco fue el contacto directo con el arte occidental en el viaje iniciático a Europa ese año, el impacto de una experiencia que se le impuso con la fuerza del deseo.

Un amplio y ecléctico bagaje de lecturas, tanto filosóficas como historiográficas y estéticas, armaron el aparato de su discurso con un claro objetivo, introducirlo en el gran relato canónico del arte nacional y latinoamericano.

Un análisis de los primeros textos críticos e historiográficos revela su adhesión fervorosa a la tradición artística europea que lo deslumbró en 1934, que significan la estructura de su primer libro destinado a historiar el arte, *Pintores y Grabadores Rioplatense* (1951)

El canon es tradición en el sentido en que lo define Raymond Williams: una versión del pasado intencionalmente selectiva, de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado.

El modelo que adoptó para este primer libro fue, a primera vista, el tradicional y consagrado esquema de panteón de héroes y padres fundadores, un listado de nombres elegidos a partir de su estimación valorativa.

Era ese el modelo consagrado por la magra tradición histórico-artística local, como una suerte de continuidad de la obra que Eduardo Schiaffino había publicado en 1933.

En muchos sentidos la figura de Jorge Romero Brest se nos aparece cercana a la de Eduardo Schiaffino

Ambos imaginaron y llevaron adelante los proyectos más ambiciosos, respecto de los destinos del arte nacional, en cada coyuntura.

Uno y otro, pese a que difundieron el arte europeo, combatieron lo que entendían como su adopción pasiva por los artistas locales, quienes a su criterio deberían haberse apropiado críticamente del bagaje de la tradición para tratar de ser ellos mismos.

Dice el Coco " durante mucho tiempo he seguido la corriente de quienes afirman la miopía de los artistas argentinos del siglo XIX por haber ignorado el impresionismo" Hoy me parece que fueron clarividentes pues de ese modo lograron fortalecerse en el oficio sin abjurar de sus más hondas convicciones, pues si bien incorporaron formas ficticias (las académicas) no desnaturalizaron demasiado los contenidos propios de su pintura. No se infectaron de una Europa en decadencia, que solo ofrecía migajas "

Subyace en ese artículo el reclamo de una verdadera "voluntad de forma", un relato historiográfico susceptible de ser leído no solo en términos de adopción pasiva de un muestrario canónico,

sino como parte de resignificación del canon en función de un proyecto propio y autónomo.

Pero el cambio de rumbo rotundo lo da Romero Brest a partir de 1951, el mismo implicaba un dispositivo superador del hasta ahora método valorativo que devenía en un panteón de grandes maestros del arte vernáculo.

“Nada de lo que digo es académico”, vociferaba el Coco. Nunca lo fue y jamás aceptó cargo académico alguno.

“Hasta la década del 40 yo no tenía método, solo me interesaban algunos artistas: Butler, Pettorutti, Lacámara, Victorica. Me jugué por ellos Ahora ya no me interesan y ellos no me quieren oír porque no saben leer”

El peso pesado vuelve a golpear duro. Su intención era imponer en el canon su método, un arte sin nombres propios.

LA VANGUARDIA

El término vanguardia procede del francés *Avant-garde*, un término del léxico militar que designa a la parte más adelantada del ejército, la que confrontará antes con el enemigo, la «primera línea» de avanzada en exploración y combate.

Metafóricamente, en el terreno artístico la vanguardia es, pues, la «primera línea» de creación, la renovación radical en las formas y contenidos de las tendencias anteriores y enfrentarse con lo establecido, considerado obsoleto.

El vanguardismo se manifiesta a través de varios movimientos, los ismos, que desde planteamientos divergentes abordan la renovación del arte, desplegando recursos que quiebren o distorsionen los sistemas más aceptados de representación o expresión artística, en teatro, pintura, literatura, cine, música,

etc. Estos movimientos artísticos renovadores, en general dogmáticos, se produjeron en Europa en las primeras décadas del siglo XX, desde donde se extendieron al resto del mundo

Es dable observar que el arte del siglo XIX se caracteriza por la consagración de grandes figuras (Van Gogh, Cézanne, Gauguin) y el XX por las escuelas, los ismos por los individuos, un arte sin nombres propios. Picasso parece escaparse a la regla.

Dice el Coco: *“....¿porque otro motivo se piensa que Picasso haya sido requerido por todos los movimientos artístico del siglo en su primera mitad? Porque paradójicamente no perteneció a ninguno, ni siquiera al cubismo que bien pronto traicionó. Como tampoco fue surrealista, ni neofigurativo, ni abstracto.....De modo que al escribir sobre Picasso escribo sobre mi mismo, sobre mis problemas y angustias. Con cinismo tal vez, pero sin sadismo*

Vanguardia significaba innovar o liberar la cantidad de reglas y estamentos que ya estaban establecidos por los movimientos anteriores; por eso se dice que la única regla del vanguardismo era no respetar ninguna regla. La característica primordial del vanguardismo es la libertad de expresión. Surgen diferentes *ismos* (futurismo, dadaísmo, cubismo, constructivismo, ultraísmo, surrealismo, etc.) diversas corrientes vanguardistas con diferentes fundamentos estéticos, aunque con denominadores comunes.

En la pintura se expresa violentando formas y colores . Surgen diseños geométricos y la visión simultánea de varias configuraciones de un objeto.

El poeta/artista/arquitecto vanguardista es inconformista, ya que el pasado no le sirve, tiene que buscar un arte que responda a esta novedad interna.

Lo nuevo da miedo. El hombre de la Vanguardia es un solitario, un temerario que enfrenta sus miedos, como el boxeador, solo frente a su rival.

Para un boxeador su rival es el mundo, todo lo establecido, un espejo terrorífico, solo entre las cuerdas del ring.

Dice el COCO. *“Primero se despertó en mi la vocación literaria, nunca se me ocurrió en cambio, dibujar, pintar, esculpir o grabar. El interés por estas artes despuntó en la misma época pero me aburría el arte en aquellos años, acaso por la pobreza de las exposiciones que se veían en Buenos Aires. Recién en 1934 –ya tenía 29 años– ese interés se volvió pasión, cuando en mi primer viaje a Europa enfrenté el gran arte occidental. En cuanto a las ideas, me fueron tan caras desde el comienzo como las obras de arte”.*

Observa en ese viaje que la mayoría de los artistas son, casi sin excepción, marxistas pero no responden a los partidos comunistas, desoyen los postulados del “Realismo Socialista”, se mueven con autonomía y libertad.

Como se sabe la Vanguardia Ideológica era sostén del pensamiento político de principio de siglo, a través del marxismo y el materialismo dialéctico.

Estos serán los ejes del pensamiento de Romero Brest.

Las Ideas de Vanguardia, los postulados de las formas abstractas de carácter universal, un Arte Nuevo emanado de las ideas del marxismo y del materialismo dialéctico pero enfrentadas al “Realismo Socialista” y las normas impuestas por la URSS desde el partido Comunista.

Todos los movimientos rupturistas sin interrupción desde comienzos del siglo a partir de los DADA, tenían como objeto cuestionar lo establecido hacia un devenir de diferencias bajo ejes preestablecidos, por la concebida idea de vanguardia.

El Coco adopta ese método que implicaba exceder los márgenes que le imponían los artistas vernáculos, dado que había decidido y lo declaraba “transformarse en el paladín Del arte Abstracto Universal.”

Esta idea era superadora de lo establecido y curiosamente optimista, respecto de los destinos del arte americano del sur,

“Puedo equivocarme de medio a medio y me arriesgo, pero tengo para mí que asistimos al comienzo de una cultura menos discursiva y lógica que la de nuestros antepasados y más libre en cuanto implica la superación de las antinomias entre sujeto y objeto, individuo y comunidad, existencia y decencia, siento que se están echando las primeras bases de una nueva cultura, que va a dejar de lado el relato biográfico para construir una historia del arte “sin nombres”.

La revista VER Y ESTIMAR que creara y dirigiera con sus discípulos, entre 1949 y 1955, fue el ámbito donde pudo desarrollar la arquitectura de su pensamiento. El Museo de Bellas Artes y El Instituto Di Tella, ambas instituciones que dirigiera, serán el espacio, el escenario donde plasmar esas ideas.

EL ESCENARIO

En diciembre de 1955 Jorge Romero Brest fue nombrado al frente del Museo Nacional de Bellas Artes, primero como interventor y luego como director. Tuvo amplios poderes para desarrollar políticas, ideas y proyectos. Con presupuesto y disponibilidad en sus manos, el duro crítico del arte nacional tenía la posibilidad de concretar sus postulados, después de diez años de oscuridad peronista.

Pese a la falta de recursos, se dio maña para modernizar el museo. Dictaba conferencias, que cobraba, con el fin de recaudar fondos para la colección permanente. Haciendo gala de su verbosidad en 1960 declaró que de las seiscientas obras propiedad del museo solo cien eran dignas de ser colgadas.

Defendió la idea de mantener la sede del Museo y gastar la plata destinada a un nuevo edificio en incrementar esa colección.

En cuanto a las exposiciones el grupo de los Concretos tuvo su apoyo, como también les tocó a Presas, a Forte, a Russo.

Los Abstractos (Sarah Grilo, Fernandez Muro, Sakai, Ocampo, Clorindo Testa) le devolvieron el interés por la pintura local.

Se entusiasmó mas todavía cuando consiguió que Los 4 Jinetes del Apocalipsis de la Nueva Figuración (Noe, De La Vega, Deira, Maccio) entraran al Museo *“empecé a creer que pasaba algo”*.

Un poco menos de entusiasmo le provocaron los geométricos (Paternosto, Puente, Mac Entyre, Vidal) pero recibieron su apoyo, no visualizó a los informalistas y no comprendió en su momento a Alberto Greco.

“cuando los mejores se estereotipan los dejo y paso a los otros, así voy armando el tendal de los que defendí. Un critico de arte es un señor que no se casa con nadie.” gritaba el Coco con su enormidad auestas; nunca aceptaba una obra de los artistas, para no atarse las manos con sus críticas.

¿Qué pedía a sus artistas? Una suerte de cierta calidad objetiva, que no fuera un simple remedo tardío de algún movimiento europeo. Y que lo expuesto fuera innovador.

Ni quienes no aceptaron su beligerancia vanguardista dejan de reconocerle la importancia de su accionar en la dirección del Museo por la fundamental transformación que le dio al santuario abandonado que recibió en 1955.

Desde el Museo el Coco no solo desarrolló un fenomenal aparato teórico que generó profundos espacios para el pensamiento del arte en todas sus formas: también abrió las ventanas, iluminó todas las salas, mejoró la iluminación, construyó el anexo de cristal y aluminio y despertó en miles y miles de argentinos la inquietud por el arte.

“En el país hubo conciencia de imagen pero no conciencia de imaginar, dos expresiones con las que intento hacer la distinción anterior; una estática y la otra dinámica. Y porque no hubo conciencia de imaginar las obras de arte carecieron de la fuerza existencial que les presta permanencia. Los jóvenes de ahora empiezan a tener esa conciencia de imaginar que faltaba y por eso me interesa lo que hacen” Coco dixit.

Por esos años observa que el centro del arte muta de París a Nueva York, donde reina el Expresionismo Abstracto, De Kooning, Pollock, Rothko, a lo que llamó nueva izquierda. Descubrió también lo que consideró *“ese maravilloso medio de comunicación que es la TV, un baño lustral”*, gritaba, *“el medio es el mensaje”*.

Por la misma época de cambio aceptó la frivolidad. *“Me encanta vestirme de etiqueta para ir a alguna recepción de una embajada, me gusta todo el aparato de la frivolidad, pero después de una hora me aburro y no puedo más”*.

En arte promueve la revolución pero no atina a separarse de las leyes y los argumentos. Todos sus papeles están en limpio orden. Tiene ideas socialistas pero también le apasiona vivir en la calle Parera 65 y frecuentar a la high-life.

“me encanta hablarle de marxismo a los pitucos, yo vivo esa ambivalencia. Las clases superiores son insostenibles, dan ganas de romperles el alma a todos estos del barrio, pero es gente estética”. Se pregunta *“¿porqué me aceptan ellos? Es curioso”*

La confusión reina en la mayoría de sus escritos. Los lugares comunes, las contradicciones y los preconceptos que se deslizan de su pensamiento (parejas de categorías como pesimismo-optimismo, nuevo-antiguo, racional-irracional) parejas de contradicciones sin síntesis, collage de teorías e hipótesis combinadas forzosamente y en sus últimos escritos empapadas de sus manías heideggerianas de separar las palabras en sus componentes, de distribuir comillas sin ton ni son. Esa nebulosa de conceptos y contradicciones sin solución también aparecen en sus conferencias, aunque protegidas por una brillante cáscara de oratoria.

“Es cierto -admite- es una desgracia la oscuridad de mis escritos, pero todo está requete pensado, requete requete pensado. Es posible que yo no tenga claridad, rehago hasta cien veces un escrito y mi prosa se hace cada vez más perfecta y geométrica, como una alquimia y más oscura. No lo puedo remediar, me pongo muy rígido ante el papel. Necesito la cara de la gente para ordenar los pensamientos. Soy un perfeccionista, a veces me entiendo yo solo, esa es mi neurosis”.

Como el boxeador necesita verse en su rival.

El Coco desde la dirección del museo generó seguidores, pero también gran cantidad de enemigos. El gran visteador no pudo ver la maniobra.

Durante un viaje de Romero a Europa, el gobierno de Guido impuso la realización en el Museo de una muestra de cuarenta y cuatro cuadros de Cesáreo Bernardo de Quirós, donados por el pintor y que el Coco había rechazado por "execrables". Al enterarse El Sumo Pontífice debió dimitir.

"Me dolió mucho, yo creía que me iba a morir en el museo" dijo al renunciar el 2 de octubre de 1963, día de su cumpleaños; pero no había nacido para lánguidos lamentos ni para estamentos melancólicos.

Guido Di Tella, hijo de un coleccionista de arte, gran pituco y teniente general de los cajetillas porteños, paladín de la industria nacional, millonario por las heladeras, las motonetas y los siamditella, quería rodear de prestigio su apellido de prosapia renacentista.

Hacia un par de años Di Tella había creado la Fundación soñando con un Le Corbusier del subdesarrollo, convocando a Romero Brest como asesor y luego como jurado de los premios Di Tella. Al renunciar al Museo, Guido le propone la dirección de Artes Visuales del Instituto,

El Coco tenía edad para retirarse como un gurú ilustrado, pero decidió involucrarse con las nuevas generaciones y transformarse en el Sumo Pontífice de la Vanguardia Nacional. Guido le aseguró los \$150.000.- mensuales que cobraba en el Museo y total libertad para desarrollar la dirección.

Su ingreso fue coincidente con la inauguración del edificio de vidrio que proyectara Clorindo Testa, en la calle Florida a metros de la Plaza San Martín. Las ideas provocadoras de

Romero en la populosa calle Florida le garantizaban a los Di Tella una vidriera de alta exposición.

“Desde ayer en Florida 940, el mundo moderno está al alcance de todos” tituló Primera Plana.

Además de Romero, Roberto Villanueva dirigía el Centro de Experimentación Audiovisual y Alberto Ginastera el de Altos Estudios Musicales. Luego se incorporarían Oscar Masotta y Roberto Jacoby entre otros.

Si bien la primera exposición fue de Arte Precolombino, Romero sabía que sus objetivos no eran desenterrar vasijas del siglo XV, sino descubrir nuevas tendencias. Maccio, De La Vega, Deira y Noé fueron los primeros hijos mimados.

También apoyó y difundió a los Informalistas como una reacción contra la frialdad de la pintura geométrica.

Se sacude el medio pictórico local, los medios oficiales (La Prensa y La Nación) fueron lapidarios, pero lo apoyaban Primera Plana y toda la nueva corriente de la crítica no oficial.

En 1965 organiza una muestra de Antonio Berni, con quien tenía viejos enfrentamientos y de quien debió digerir el gran premio de La Bienal de Venecia en 1962. Se hizo la muestra pero no dejaron de ser dos enemigos mortales.

El Coco detestaba a la gloria rosarina del arte Nacional, lo ubicó entre *“los que no avanzaron”* en su libro “EL Arte en la Argentina”.

Al tiempo convocó a Marta Minujin, Dalila Puzzovio, Charly Squirru, Ruben Santantonin, éste un existencialista de 44 años, los otros de veinte. Todos artistas Pop.

“Yo estoy en un escenario -les anunció el Coco- les acabo de dar la mano de despedida a los de La Nueva Figuración y les doy la mano de bienvenida a ustedes que están haciendo la cosa nueva. Pero ojo, no lo hago por ustedes, lo hago por mi”.

El anuncio significaba los aportes y la validación que otorgaba el Di Tella, los POP trabajaban con materiales efímeros y destruían

la producción una vez terminada, no quedaba registro. Continuaban la actitud rupturista de los neo figurativos, pero cuestionaban "al cuadro" por ser parte de la "seriedad del arte burgués". Siguen a Alberto Greco que hacia círculos de tiza alrededor de los peatones, para capturarlos como obras de arte, "El Pop refleja lo cotidiano, lo inmediato, lo que pasa en la calle. Es un arte opuesto a lo Sublime que rige el arte grecorromano" dice Charly Squirru en Primera Plana.

"Arte Popular, Arte Feliz, Arte que todos pueden entender. Arte Divertido Arte Cómico, Un arte que es necesario gustar, que hace Pop y lo entendés" dice Marta Minujin.

Se exponían los artistas mismos como obras de arte, convocaban a una conferencia de prensa en la costanera para mostrar como tiraban papeles al río.

El arte pop había nacido en los EE.UU. a través de las experiencias de Andy Warhol y otros artistas pero era algo mas que esa atmosfera de sexo, fiesta y aire caliente que lleva implícito.

En 1966 Oscar Masotta dio un ciclo de conferencias y realizó un par de happenings junto con Alberto Jacoby, Oscar Boni y Pablo Suárez, entre otros.

Masotta se siente en la obligación de aclarar que no es un "happenista" "de la misma manera en que no soy ni músico ni pintor ni escultor ni actor, ni director teatral. Quiero decir, además, que no creo en los happenings. Ahora bien, no creo en los happenings de la misma manera que no creo en la pintura ni el teatro. En arte, pienso, solo se puede ser hoy de vanguardia".

El problema se plantea cuando se trata de definir la vanguardia. Diré, de cualquier manera, que una obra de vanguardia debe poseer, al menos, estas cuatro propiedades;

1) que sea posible reconocer en ella una información acabada de lo que ocurre a nivel de la historia del arte. La vanguardia consiste en una secuencia histórica de obras recorridas por una necesidad interna. Una frase de Henry Geldzahler comenta de manera económica esta propiedad "este es un instante de la historia del arte tan consciente de si mismo que de un salto se coloca adelante del arte".

2) que sea una obra abierta y que de manera radical niegue algo. Ej.: el happening negando la pintura.

3) que la relación de negación no sea caprichosa sino ataque al corazón mismo de lo negado, una especie de consecuencia lógica de algo que ya se hallaba latente y que exigía su negación.

4) que la obra ponga en duda por esa negatividad radical, los límites mismos de los grandes géneros.

De esta manera Oscar Masotta afirma que en el interior mismo del happening dejaba entrever ya la posibilidad de su propia negación y que, por lo tanto, la vanguardia exigía algo así como un anti-happening, pero esto trae varios inconvenientes por lo que sostiene que el gran estallido de vanguardia se había dado de principio de siglo con los DADA y el happening es una especie de rival, a partir de los artistas pop americanos y los neo-realistas franceses.

Esta afirmación de Masotta nos indica que un happening no es cualquier cosa, al contrario. Y deja entrever, a mi lectura, que la historia de la vanguardia (Romero Brest incluido) es una especie de historia de una herida, dado que nunca se supera por novedoso lo ya realizado por las artistas activistas de los movimientos de Vanguardia de principios de siglo, el Dada sobre todo; y si tomamos en cuenta que Duchamp mostró su famoso Mingitorio en 1917 y la Gioconda con bigotes en 1919, qué

hacer de nuevo luego, mejor dicho se puede hacer todo, pero no anunciarlo o valorarlo como nuevo.

Romero estaba fanatizado por los postulados Pop, llegó a donar su colección de arte *“por considerarlo cultura del pasado”* y pintó en el techo de su departamento de Parera 65 un cielo con nubes rosa, para transformarlo en un Santuario Pop. Dejó de atender a los Neo Figurativos encandilado por los Artistas del happening y el impulso que daban al Instituto. El desplazamiento fue violento. En el ring el Coco era el más duro. Obligaba a sus contrincantes a enfrentarse a la miseria de repetirse a si mismos, mostrándoles la ruina de no encontrar jamás lo que buscaban. Por eso nadie lo confrontaba.

“El Di Tella sirvió para ocultar y eventualmente atrasar un arte autónomo. El que no está a la moda, no es un artista” decía la carta que Ernesto Deira leyó en la puerta del Instituto, y se retiró.

Los hermanos Di Tella eran tilingos amantes de la pintura, les gustaban Alonso, Berni y Los Neo Figurativos, Guido decía que “el Arte Pop era una provocación” pero no se atrevían a enfrentar al Coco.

El Di Tella había encontrado a sus artistas y se convirtió en la meca de la modernidad porteña, el faro desprejuiciado que Guido Di Tella había soñado.

“A tres cuadras de un Jockey Club que no se resolvía a resurgir de sus cenizas, una institución que llevaba el mas célebre de los nombres surgidos de la nueva burguesía industrial ejercía en el mas alto nivel el arbitraje de las modernas elegancias” escribió Tulio Halperin Donghi.

Bohemios, dandys, artistas, snobs, celebridades, revolucionarios de café, actores, intelectuales y aspirantes a todo eso

circulaban por la sede de la calle Florida. Especialmente por el Bar en el que desde un ventanal se divisaban las exposiciones. El Florida Garden en la esquina de Paraguay era uno de los vértices del circuito de la vanguardia porteña que iba de Viamonte a Charcas, Sobre Viamonte estaba la redacción de la revista SUR donde había estado el incendiado Jockey Club, La Facultad de Filosofía y Letras, y las galerías de arte, el bar Moderno era el otro vértice del circuito de la manzana loca. Mientras la Argentina y el Instituto se politizaban y adquirían formas de insurrección muchas veces violenta, Romero seguía sacándole gaita a los Di Tella para financiar los happening y los actos efímeros de los Pop y poder desarrollar todo su imaginario extravagante.

Entre mayo y junio de 1965 se presentó LA MENESUNDA, que costó un millón de pesos. La idea fue de Minujin y Santontanin y participaron Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayon, Floral Amor y Leopoldo Maler

La Menesunda resultó la obra más acabada de la corriente, era una instalación de 150 metros cuadrados que ocupaba dos pisos del Instituto y proponía un recorrido por diferentes ambientes, al que se accedía por un corredor de luces de neón, se pasaba por una habitación donde dormían un hombre y una mujer semidesnuda, después una cámara frigorífica, una sala oscura con un teléfono público al que había que acceder para poder salir y una enorme cabeza de mujer donde se maquillaba al público antes de despedirlos con una lluvia de papелitos. La gente hacía largas colas para entrar, con diversas reacciones al salir.

Maria Robiola, la mujer de Di Tella dijo, escandalizada: "pero esto es un parque de diversiones" *"Que tiene de malo un parque de diversiones"* le contestó Romero *"es la nueva forma del arte moderno"*

Marilu Marini, Griselda Gambaro, Nacha Guevara, Les Luthiers se iniciaban en el Di Tella. Spinetta iba a dar una conferencia sobre rock, pero no llegó porque en el camino lo metieron en cana por los pelos.

Federico Peralta Ramos compró un toro premiado en la Rural para exponerlo.

Los premios Di Tella eran el evento mas esperado del año; en uno de ellos Rogelio Polesello, además del premio, recibió una trompada de Pablo Suárez.

Romero desviaba parte del efectivo de los premios para financiar los happenings.

El año 1968 fue el de la explosión del Di Tella. En realidad el mundo entero parecía explotar: Vietnam, las barricadas de Paris, el asesinato de Luther King, la muerte del CHE. Había olor a revolución y las antenas vanguardistas del Di Tella no podían dejar de encenderse.

El Coco convocó a doce artistas para financiar sus obras. Entre ellos estaba Pablo Suárez. Pablo había sido boxeador y se le atrevió al Coco: no solo rechazó la invitación sino que escribió una proclama que leyó en la inauguración.

"Hoy lo que no acepto es al Instituto que representa la centralización del Arte" decía. Era el anuncio del quiebre del Coco con las Vanguardias La política comenzaba a centralizar espacios de combatividad en la expresión artística, que la frívola extravagancia de Romero Brest no compartía, pero el Coco tenía el centro del ring y pegó duro.

"Bueno chicos los entiendo, pero si no les gusta se pueden ir, Ustedes no son el Di Tella. El Di Tella soy yo" les dijo.

Algunos se fueron, otros siguieron confrontando desde adentro, Roberto Jacoby en su instalación llamaba a dejar el Di Tella y

plegarse a la lucha armada, Oscar Bony expuso a una familia de obreros, se presentó la muestra colectiva Tucumán Arde.

Mientras Minujin continuaba con sus obras POP, expuso a una modelo con cien metros cubiertos por manzanas, el público se comió todas las manzanas y no le dio bola a la modelo.

Roberto Plate presentó un baño público, una instalación de técnica realista. El público llenó las paredes del baño escribiendo leyendas sexuales y políticas.

El departamento de policía clausuró, coherentemente, no El Instituto Di Tella sino el baño. Pero el resto de los artistas en solidaridad con Plate, retiraron sus obras e hicieron una muestra en la calle Florida,

Fue un escándalo, con varios detenidos.

En el Di Tella las tendencias artísticas encontraban su punto máximo creativo y de tensión social. Las posturas artísticas y políticas fermentadas durante años se terminaron resolviendo en unas semanas del mes de mayo. El Instituto comenzó a languidecer.

Desde 1966 un golpe militar había instalado a Onganía en el poder.

EL Arte se politizaba y el arte Pop que había marcado al Di Tella empezaba a sonar como frivolidades de adolescentes caprichosos.

Deudores de la tradición liberal tanto el Coco como Guido Di Tella creían en un desarrollo progresivo de la Argentina, impulsados por el vínculo con Los Estados Unidos y los grandes capitales europeos. Esa era la concepción con que manejaban el Instituto, muchas veces con capitales provenientes de bancos e instituciones internacionales.. El progreso en democracia seguido por Frondizi e Illia con proscripción del peronismo había derrapado.

Mientras la izquierda cuestionaba al Instituto por vacío y extranjerizante, la derecha lo acosaba por inmoral y refugio de comunistas.

Romero Brest insistió con Las Experiencias 1969 (así llamaba a las exposiciones) pero esta vez no hubo siquiera escándalo: la fórmula estaba vacía.

El Coco estaba Desangelado.

El desangelado es el Boxeador, que mira el vacío aunque sus ojos se dirigen al ring side, porque no encuentra a su rival. Perdió su ángel.

El COCO ROMERO BREST clausuró no solo al Instituto de Artes Visuales sino que con dos memorandun también anunció la muerte del Arte. Pero sus anuncios mortuorios ya eran añejos, en diciembre de 1950 había anunciado la muerte de la pintura de caballete.

Era un visteador, un anticipado, se había adelantado por cuarenta años a todos los anuncios fúnebres del posmodernismo de fin de siglo

FINAL

Romero Brest había entendido el arte como un círculo, una cadena de diferencias, un devenir en simultaneidad de pasado y futuro que siempre esquivo el presente. Pensó en una cadena de hacedores de formas sublimes al comienzo, luego en un proceso destructor del que creyó poseer el dispositivo accionante, transitó en paralelo las formas de la abstracción armónicas con

su dispositivo, jugó por la fotografía y la arquitectura como si fueran su obra. Con el happening y los actos del arte Pop, quiso sublimar lo efímero. Romero Brest fue un actor, un protagonista del acontecimiento. Un sofista con un coro de obedientes. Pero el arte no cura, ni calma.

El fin del siglo ya no le ofrecía cáscaras nuevas y el coro miraba para otro lado. Vio como el círculo se cerraba.

“ la imagen no es una cosa que se atrapa, de una vez y para siempre, es un proceso, o una verdad en proceso que se revierte sobre quien lo imagina ” nos dice *“el hombre alienado es mas libre, porque en su alienación cree que el arte lo libera, se lo cree”* agrega.

Ya sin escenarios para escandalizar el Coco pasa muchas horas en City Bell, una casa azul en una ciudad hecha para los niños. También su extravagancia se encierra en la casa de siempre, Parera 65, la que ya no tiene su biblioteca, que había regalado con casi todos sus libros para tener una casa despojada “bien de Vanguardia” a sugerencia de su arquitecto Edgardo Giménez.

Su enorme cuerpo ya deforme está desplazado en una cama dispuesta a metro y medio de altura. Desde ese elevado “cenáculo de sabiduría”, el Coco prende su habano y arroja el humo sobre su imagen repetida en el espejo y nos dice:

“Lo que importa es la intencionalidad de la conciencia según apunten a la imagen como cosa que se logra de una vez y para siempre o como señal de una verdad en proceso, que por eso nunca es cosa y revierte sobre quien lo imagina”.

Ahora parece comprender todo, como si los pensamientos se ubicaran espontáneamente en una esfera de inteligencia. Como el diría, captó por medio de la evidencia. Y eso cansa...

El filósofo Gustavo Varela dice “que un hombre boxea por la misma razón por la cual en la Modernidad se fundaron los Estados Nacionales, es decir, por miedo, el Dios cristiano se escribe en el alma del creyente con “temor y temblor”. El

hombre guerrea en su finitud contra el pecado como un boxeador que se enfrenta con su propia condición”.

“Yo soy inmortal ” dice el Coco. “Es verdad, no quiero morirme. Es uno de los motivos por los que apoyo las cosas nuevas. Tengo bastante miedo o autocompasión”

Pero el Coco no era inmortal, el 12 de febrero de 1988 se murió.

Pienso que en ese momento, en el mismo momento de su muerte Jorge Romero Brest encontró algo nuevo.

HORACIO CACCIABUE

PD Cuando Romero Brest murió el escultor Edgardo Giménez proclamó:

“no habemus mas papa”

Bibliografía

Grymberg, Aldo “El Banquete de Romero Brest” Primera Plana, 1967

Romero Brest, Jorge “Arte en la Argentina” Paidós, 1969

“Una autobiografía” Inst. Julio E. Payro, 1972

“El rescate del Arte” Edic. de Arte Gaglianone, 1980

“Pintores y Grabadores Rioplatenses” Argos, 1951

Giunta, Andrea "Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los 60", Paidós, 2001

Giunta Andrea, Malosetti Costa Laura "Arte de Posguerra, Jorge

Romero Brest y la Revista Ver y Estimar", Paidós, 2005

Cassese, Nicolás "Los Di Tella, una familia, un país" Aguilar, 2008