

Romualdo Brughetti y la crítica de artes plásticas en la revista *Criterio*

Romualdo Brughetti and the critique of Fine Arts in the journal *Criterio*

María Alejandra Bertolotto

Universidad de Buenos Aires / Universidad de San Andres
ale_tres@hotmail.com

Resumen

El artículo analiza los comienzos de Romualdo Brughetti como crítico de la sección de artes plásticas de *Criterio*, la revista más importante del catolicismo argentino. Sus críticas marcaron la profesionalización y relativa laicización de dicha sección en la revista. Asimismo, el trabajo aborda las especificidades de la crítica de arte católica. En un nivel más general, se estudian las relaciones entre el catolicismo y los procesos de secularización y modernización.

Palabras clave: Crítica, artes plásticas, catolicismo, modernización, secularización, *Criterio*.

Summary

This article analyzes the beginnings of Romualdo Brughetti as a critic in the fine arts section of *Criterio*, the most important journal of Argentine Catholicism. The critiques of Brughetti marked the professionalization and relative laicization of this section of the journal. Also, this work address the specificities of Catholic art criticism as well as considers the relations between Catholicism and the processes of secularization and modernization.

Key words: Critique, fine arts, Catholicism, modernization, secularization, *Criterio*.

En 1953 Romualdo Brughetti tomó a su cargo la sección de crítica de artes plásticas de *Criterio*, la revista más importante del catolicismo argentino. Dicha sección era de reciente creación en la revista; había comenzado el año anterior, y estaba exclusivamente dedicada a la pintura. Brughetti era un crítico de artes de larga trayectoria y gran reconocimiento en el campo artístico.

Este artículo analiza los comienzos de Brughetti en la revista *Criterio*. Nuestra hipótesis es que su incorporación como crítico marcó un cambio de rumbo hacia una progresiva laicización y profesionalización de la crítica de artes en la revista. Esto significó la pérdida de la importancia relativa de las cuestiones

religiosas y morales¹, con respecto a las estéticas y plásticas. La especificidad de la crítica católica radicaba, en primer lugar, en la visión sobre el arte y su interpretación; y en segundo lugar, en sus reflexiones sobre el arte sagrado.

Este caso particular, restringido en un corpus de fuentes que abarcan el primer año de Brughetti en *Criterio*, deberá entenderse teniendo en cuenta dos procesos. Por un lado, el “proceso de secularización” que implicó un lento desplazamiento de la jerarquía católica del rol privilegiado de hacer inteligible lo sagrado, como así también la separación de las esferas de incumbencia (Zanca, 2010: 95–114). Por otro lado, con respecto al arte, el proceso de profesionalización y consolidación de la crítica de arte como actor fundamental del campo artístico argentino.

En un nivel más general, este artículo trata sobre las relaciones entre el catolicismo y el proceso de modernización. En este sentido, el arte moderno constituye un ámbito de análisis privilegiado por los rápidos ritmos de innovación y cambio que posee.

Criterio reviste especial interés al momento de analizar el catolicismo argentino debido a la relevancia pública que adquirió la revista a partir de la década de 1930 al asumir Gustavo Franceschi como director; la revista se convirtió en la publicación católica más importante del país, siendo el escenario de múltiples debates tanto nacionales como internacionales y analizando los problemas de su tiempo desde una perspectiva católica.

La relevancia de la crítica en el campo artístico

Si bien en nuestro país, como veremos, los estudios acerca de la crítica de arte como agente fundamental del campo artístico son relativamente recientes, para el contexto europeo existen trabajos que han abordado el tema desde diferentes perspectivas, como ser, en su relación con la modernidad y la posmodernidad, o teniendo en cuenta el campo intelectual.

Durante el siglo XX en Europa, la modernización del campo artístico implicó una mayor independencia del artista con respecto al estado y un crecimiento del mercado artístico, del público y de la oferta de exposiciones. Esta

¹ Se tiene en cuenta la posibilidad de la existencia de “morales” católicas, considerando que existían diferentes voces dentro del catolicismo. Aún así, en este trabajo nos centraremos más bien en la moral católica hegemónica presente en la revista *Criterio*, que emanaba de la jerarquía eclesial.

situación de creciente complejidad marcó la necesidad de ordenar la producción, clasificarla, distinguirla y jerarquizarla. Progresivamente, a medida que el arte se iba desentendiendo de los cánones académicos y comenzaba a alejarse de la tradición, la crítica debió abandonar la descripción literaria e iconográfica, para comenzar a apreciar lo plástico, a crear un vocabulario específico y a realizar un abordaje visual de las obras. De esta manera, el crítico comenzó a juzgar cuestiones técnicas como el color, la perspectiva y el modelado. El crítico moderno pasó del periodismo y el comentario de cierta influencia en los lectores a ser un “profesional de la mediación ante un público mucho mayor: el de los aficionados al arte o el de los simples curiosos” (Cauquelin, 2002: 25). En este proceso el crítico se constituyó en un agente con la capacidad de “colocar” a un artista, es decir, atraer la atención del público y lograr que venda sus obras. En suma, el crítico de arte

“no solamente sigue de cerca a los artistas y a los grupos que privilegia sino que constituye el lazo de unión entre el mundo del arte y el mundo de los aficionados: expone al público problemas propiamente pictóricos y contribuye a fabricar para la opinión la imagen del artista “moderno” que proyecta hacia el futuro como “vanguardista”” (Cauquelin, 2002: 29).

En su estudio del trabajo artístico desde una mirada sociológica, Howard Becker analiza las formas de cooperación más o menos rutinarias que crean patrones de actividad colectiva y convenciones que configuran los “mundos del arte”. Becker entiende al arte como un producto social, resultante del trabajo de las personas y sus vínculos de cooperación. En estos mundos del arte, los especialistas (críticos y filósofos) crean “sistemas estéticos defendibles en términos filosóficos y organizados en forma lógica, y la creación de sistemas estéticos puede convertirse en una industria importante por derecho propio” (Becker, 2008: 162). Así, el valor estético surge de los participantes en los mundos del arte y los estetas asumen un “tono moralista” y se dedican a separar lo que es arte de lo que no lo es (Becker, 2008: 164–65).

Según Zygmund Bauman, sólo conociendo el arte posmoderno podemos entender la naturaleza ordenada del arte modernista (oculta bajo múltiples escuelas y estilos diferentes, en ocasiones opuestos), es decir, sus vinculaciones con la ciencia, con las ideas de progreso y verdad objetiva, y su idea de control

sobre la tecnología y la naturaleza. El arte moderno tenía la lógica de la estructura, del gesto, de la materia o incluso de los sueños, y su objetivo era la experimentación, la creación de nuevas formas. El crítico de arte moderno cumplía así el rol social de separar el arte meritorio de aquel que no lo era. Durante la modernidad los críticos detentaron el control en el ámbito del gusto y el juicio artístico, y esto significaba “manejar [...] los mecanismos transformadores de la incertidumbre en certidumbre; tomar decisiones, emitir pronunciamientos de autoridad, segregar, clasificar, imponer definiciones vinculantes a la realidad. En otras palabras, significaba ejercer poder sobre el campo del arte” (Bau- man, 1997: 191).

El concepto de *campo intelectual* fue acuñado en la década de 1960 por el sociólogo francés Pierre Bourdieu y hace referencia a un espacio social relativamente autónomo estructurado (y *estructurante*) como un sistema de relaciones de conflicto y competencia entre grupos e individuos en posiciones disímiles, donde se producen bienes simbólicos. El campo intelectual –que puede desagregarse en *campo artístico*, *campo literario*, *campo sociológico*, *campo religioso*– se entiende a la manera de un campo magnético cruzado por líneas de fuerza (los agentes) que se oponen y confluyen, imprimiéndole al campo una estructura determinada en un momento dado. Al mismo tiempo, cada uno de dichos agentes está determinado por su pertenencia al campo y por un tipo determinado de *inconsciente cultural*, y posee un *peso funcional* (poder o autoridad en el campo que no puede definirse, sin embargo, independientemente de su posición en él). Específicamente, dentro del campo artístico se produce un alejamiento con respecto al público. El artista es glorificado y su misión es concebida como casi profética. Asimismo, se estrechan los vínculos y las relaciones entre los miembros de la sociedad artística:

“solo se acepta a los críticos que tengan acceso al *sancta sanctorum* y estén iniciados, es decir, a aquellos que han sido ganados para la concepción estética del grupo... y de ello se desprende también que cada uno de estos grupos... se convierta en una ‘sociedad de bombos mutuos’” (Bourdieu, 2002: 16).

En suma, durante la modernidad, el crítico de arte –como intelectual– alcanzó un lugar de poder en el campo artístico. Como agente de dicho campo,

le imprimió características al mismo tiempo que se encontró determinado por él. Los lazos dentro del campo artístico progresivamente se volvieron más estrechos y, si bien el crítico apareció como un “mediador” entre la obra, el artista y el “público”, el lenguaje y los análisis que realizaba se volvían más cerrados, ininteligibles y específicos.

Durante los últimos veinte años en nuestro país, se han producido nuevos trabajos en historia del arte desde un abordaje sociológico y político. Dentro de estas líneas de análisis, algunos autores le han prestado especial atención a la crítica de arte como un actor fundamental del campo artístico en función de su rol de formadora del gusto².

Según Laura Malosetti Costa, a fines del siglo XIX en Argentina no sólo se conformó un campo artístico diferenciado sino que también se constituyó el campo intelectual en Buenos Aires, con sus instituciones y sus profesionales; es decir, Malosetti Costa revisa el planteo que ubica a los “modernismos” a comienzos del siglo XX.³ La autora, en cambio, sitúa en el último cuarto del siglo XIX la búsqueda de autonomía del campo intelectual y el surgimiento de los primeros artistas modernos. Así, es durante este período—y en relación a las exposiciones nacionales y la Exposición Internacional de 1882— que la autora señala la creciente importancia del crítico de arte en la tarea de educar el gusto y formar un cierto público (Malosetti Costa, 2001).

Por otro lado, centrándose en la década de 1920, Diana Wechsler sostiene que la necesidad de tomar como objeto de estudio a la crítica se justifica en su papel fundamental dentro del campo. En efecto, “la crítica de arte tiene dentro del campo artístico, un rol singular: condiciona la formación del gusto medio, el consumo y la distribución de obras y conceptos sobre arte a la vez que contribuye en la producción de modelos sociales de arte, artista, público, crítico, etc.” (Wechsler, 2003: 12). El crítico de arte desde esta perspectiva se plantea como un productor y un reproductor cultural. En consecuencia, la crítica de arte se constituye en fuente privilegiada para la historiografía del arte en tanto en ella se producen las primeras clasificaciones y categorías referidas al arte moderno, al concepto de lo nuevo, a la vanguardia y se muestran posiciones con respecto a los artistas e instituciones. La actividad del crítico es fundamental para

² Ver, por ejemplo: Malosetti Costa (2001); Wechsler (1998 y 2003); Siracusano (1999); Giunta (2001); Giunta y Malosetti Costa (2005).

³ Ver, por ejemplo, Lopez Anaya (2000).

la construcción de la Historia de arte en tanto realiza procesos de selección y reelección de obras y artistas, señala lazos con el pasado y el presente artísticos, y construye tradiciones que luego se convertirán en tópicos de la historiografía.

En particular, el contexto abierto en la década del '20 estará marcado por la irrupción de las vanguardias en Buenos Aires. Este es el período de la modernidad que Marshall Berman calificó como “tercera fase”, caracterizado por la sensación generalizada de estar viviendo simultáneamente en dos mundos de donde emergen las ideas de modernización (Berman, 1988). La Buenos Aires de este período se encontrará en una encrucijada marcada por la intersección de lo moderno y lo tradicional. Así, en el campo de las artes, el proceso de modernización hace referencia al advenimiento de nuevos actores, propuestas estéticas, debates y modelos, en convivencia con las posiciones académico-tradicionales en relación a estos aspectos mencionados. Estas características del período hacen que revista un particular interés al momento de estudiar la crítica de arte ya que ésta actuará en un contexto caracterizado por la emergencia de nuevos elementos que deberán ser interpretados, comprendidos, y explicados al público en general, en el marco de una situación de incertidumbre signada por la relación tensa entre lo emergente y lo residual.

Un contexto también particularmente interesante para analizar la crítica de arte lo constituye el período abierto por la publicación en 1944 del único número de la revista *Arturo*. Desde una perspectiva análoga a la de Diana Wechsler, Florencia Suárez Guerrini aborda este período caracterizado por el surgimiento de las vanguardias abstracto-constructivas en Argentina. Es durante la década del '40 cuando “la figura del crítico adquiere atributos profesionales y la crítica se consolida como un saber experto, diferente de otros saberes o prácticas afines como el periodismo cultural, la historia del arte y la estética” (Suárez Guerrini, 2010). El crítico de arte profesional posee una competencia técnica específica y domina un saber que “lo habilita para validar el arte y que, por tanto, lo coloca en una posición de jerarquía con respecto a otros espectadores” (Suárez Guerrini, 2010). En esta coyuntura fue fundamental el rol de la revista *Ver y Estimar* editada desde 1948 hasta 1955 y dirigida por Jorge Romero Brest que, con una posición crítica del arte argentino, se propuso simultáneamente formar el gusto del público y cimentar las bases de una crítica del arte fundamentada en la Argentina.

Durante los años '40 y '50, se produjo un “boom editorial” que implicó la proliferación de publicaciones especializadas sobre arte o la existencia de

secciones dedicadas al arte en revistas culturales y periódicos. La expansión de la industria editorial, sumada al incremento de las exposiciones de arte, a la edición de colecciones de arte y a la traducción de clásicos de la historia del arte, confluyeron en esos años creando un clima propicio para el asiento del crítico profesional. Su dominio de la escena artística era casi completo y su palabra tenía una influencia decisiva al no poseer una figura que pudiera rivalizar con él, como el actual curador. Así, en los '40 se terminaron de delinear los roles del crítico: “como un agente intermediario entre las obras y el gran público, como un árbitro del gusto, como un promotor que posiciona artistas y distribuye estimaciones y finalmente, como un juez que sanciona, que aprueba o censura obras y artistas” (Suárez Guerrini, 2010).

La especificidad del intelectual católico

Los intelectuales católicos administran lo sagrado para hacerlo inteligible. En este sentido, se convierten en “mediadores”: “lo sagrado (...) no es intocable (ya que no tendría sentido su existencia) sino que su acceso está administrado por ‘mediadores’, que se encargan a través del ritual de destruir las murallas que lo separan del hombre” (Zanca, 2006: 11).

Sin embargo, no pertenecen ni a la esfera de los laicos ni a la institución religiosa. Por lo tanto, se encuentran en una situación tensa con respecto a la Iglesia: la necesidad para la jerarquía de contar con su intervención, también reviste el peligro de que sus “interpretaciones” choquen con las tradicionales. (Zanca, 2006) En este sentido, dentro del campo religioso (y, en una perspectiva más amplia, dentro del campo del poder simbólico) existe una competencia (y una complementariedad) por el ejercicio del “poder propiamente simbólico de imponer e inculcar una visión del mundo” (Bourdieu, 2009: 119).

Un análisis acerca de los intelectuales católicos deberá tener en cuenta los diferentes planos. El plano *religioso* delimitará las actividades y debates de los que formarán parte, así como también el universo de valores y reglas que intervengan en sus ideas; el *disciplinar* marcará un “deber ser” del intelectual al mismo tiempo que delimitará algunas las características que adquirirá el debate entre intelectuales católicos o no católicos; y el *político* también será fundamental al momento de comprender los distintos posicionamientos (Zanca, 2006).

El *campo religioso* se caracteriza porque el capital religioso es detentado por los especialistas (Bourdieu, 2006). Sin embargo, la jerarquía católica de-

berá hacer lugar a una cada vez más fuerte y mayor opinión pública, y a una antropología más humanista (Zanca, 2008). Dentro del marco del llamado “proceso de secularización”, lentamente la jerarquía católica será desplazada, en algunos ámbitos, de aquel rol privilegiado de hacer inteligible lo sagrado. Este proceso se verificará en dos niveles: “como separación de las esferas de incumbencia y como disminución de la autoridad religiosa, a nivel social e intracatólico” (Zanca, 2010: 95–114). Así, cuestiones como la estética, la moral y la religión comenzarán a concebirse de manera separada. Ambas tendencias se darán a favor del mundo del laicado que adquirirá importancia en la tarea de fijar el sentido de lo “religiosamente correcto”. Para el crítico de artes que ganaba lugar como especialista dentro de las publicaciones católicas el desafío era, pues, mantener sus críticas en el nivel de las discusiones que se daban en el campo artístico y, al mismo tiempo, ofrecer una mirada católica de las obras, artistas y movimientos propios del siglo XX.

La plataforma de intervención de los intelectuales católicos será principalmente la prensa católica, que incluía desde boletines parroquiales hasta revistas de gran tirada e influencia en el campo, como *Criterio*. Estas publicaciones intentaban ofrecer un discurso legítimo dentro del campo católico y sus intelectuales aparecían aquí como “mediadores”. Se habían formado en el marco del catolicismo integral de la década del '30, y combinaban la acción apostólica y la intelectual. En los '50 la situación se transformó, en tanto comenzó a tener más preponderancia el laicado. Las tradicionales visiones de un laicado pasivo que “escucha, obedece y aprende” se vieron cuestionadas en un contexto político signado por la antinomia peronismo–antiperonismo. Durante estos años se renovaron también las ideas católicas: los intelectuales católicos introdujeron “la cuestión del otro”, la libertad religiosa, la cuestión social y la concurrencia política con los no católicos (Zanca: 2006).

En particular, el crítico de arte católico pertenece tanto al campo religioso, como al campo artístico, cuestión que nos obliga a entender a los campos artístico y religioso como espacios sociales relativamente abiertos y relacionados entre sí, en tanto pertenecen al espacio de la producción y reproducción simbólica.

El crítico de arte católico aparece como una figura que debe “mediar” en dos niveles. En primer lugar, tal como vimos, la crítica de arte se entiende como un saber experto y de creciente profesionalización que sirve a la vez de “juez” de las obras, pero que también intenta “acercar”, “explicar” la obra al público

dando cuenta de sus sentidos en un contexto donde la figuración y el realismo tradicionales son cuestionados y surgen nuevas estéticas que se alejan de los cánones de belleza de antaño. El público, ante esto, necesita ser “guiado” en el “desciframiento” del “buen arte”, del “arte bello”. En segundo lugar, el intelectual católico –sin formar parte de la jerarquía– posee un saber particular que lo distingue de los laicos y, por lo tanto, está facultado para emitir opiniones e ideas que tienen una mayor relevancia. Así, el crítico de arte católico, en virtud de su posición, tiene que emitir un doble veredicto: por un lado, debe juzgar la obra en los términos específicos del campo artístico y, por el otro, debe también referirse a las cuestiones de la religión y la moral.

El campo artístico argentino en las décadas del ‘40 y ‘50

Los años ‘40 en nuestro país dieron inicio a una nueva estética que rompió con la figuración, el expresionismo y el sentimentalismo, desarrollando una novedosa concepción acerca de la realidad artística donde primarán la racionalidad y lo objetivo. La voluntad de producir una ruptura con respecto a las ya tradicionales concepciones se manifestó con la aparición del primer y único número de la revista *Arturo* en 1944. Esta revista se autodefinió como una revista de artes abstractas y reunió a artistas como Carmelo Arden Quin, Lydi Prati, Edgar Bayley, Gyula Kosice, Roth Rothfuss y Tomás Maldonado que postularon la muerte de la representación naturalista y el simbolismo, y el surgimiento del arte de invención. Este último término fue fundamental en la nueva concepción de estos artistas y se refería a la “creación pura”, es decir, a la creación libre de todo vínculo con una realidad ajena a la obra en sí misma.

Estos artistas cuestionaban el concepto de representación plástica (sustitución de la realidad), dejando así un espacio para la creación de formas nuevas, desconocidas en la naturaleza. No es este el debate entre figuración y abstracción, que ya había tenido lugar años antes, en realidad, los artistas concretos percibieron a la obra como un hecho en sí que se presentaba sin intención de aludir a una realidad que estuviera más allá de la obra misma. El arte concreto propuso también una estrecha relación del arte con la vida, enmarcada de una ideología por un compromiso de modificación de la realidad consecuente con una perspectiva marxista. A través de sus derivaciones en el diseño y la arquitectura, promovieron una participación del arte en la vida de todos los hombres (Siracusano, 1999).

Los artistas concretos comenzaron a escindirse y reagruparse prontamente: la revista *Arturo* reunió a algunos en 1944, la Asociación de Arte Concreto–Invención expuso por primera vez en el Salón Peuser con Tomás Maldonado a la cabeza en 1946, el Movimiento *Madí* de Carmelo Arden Quin y Gyula Kosice lanzó su manifiesto en 1946, Lucio Fontana formuló el “Manifiesto blanco” en 1946 y Raúl Lozza se separó del grupo de Arte Concreto–Invención para fundar su Perceptismo en 1947.

A principios de los años '50, hicieron su aparición algunos grupos que contaban entre sus integrantes con pioneros del arte concreto. Es el caso del Grupo de Artistas Modernos de la Argentina quienes, bajo la organización del crítico Aldo Pellegrini, se presentaron por primera vez en 1952 en una muestra conjunta en la Galería Viau. La exposición reunió obras de los artistas Claudio Girola, Alfredo Hlito, Ennio Iommi, Tomás Maldonado, José Antonio Fernández Muro, Lydi Prati, Miguel Ocampo y Hans Aebi. Estas obras se alejaban de la ortodoxia geométrica y empezaban a mostrar tendencias más líricas, subjetivas y sensibles.

A mediados de la década del '50, un grupo de pintores se volcó hacia la subjetividad: obras informalistas, de arte de acción y arte destructivo obligaban al espectador de las muestras de las Galerías Pizarro y Van Riel (escenario también de los Salones de Arte Sagrado del grupo de artistas *Mediator Dei*) a “no sólo renunciar al reconocimiento de una figuración en los cuadros, sino también (...) a dejar en suspenso sus hábitos mentales y visuales que lo lleven naturalmente a ver en toda obra hecha por el hombre el rastro de la inteligencia ordenadora”⁴. Así, artistas como Alberto Greco, Kenneth Kemble, Mario Pucciarelli, Luis Alberto Wells, Fernando Mazza y Enrique Barilari, en los últimos años de la década del '50 y durante el principio de los años '60, rechazaron el reinado de la razón y se embarcaron en el cuestionamiento de los cánones sistemáticos y tradicionales (Siracusano, 1999).

Por otro lado, en el período destacaron las propuestas figurativas de los artistas Antonio Berni y Raquel Forner, ligadas a un compromiso social bien marcado. Berni, luego de la experiencia en Europa de los años '20, de sus obras surrealistas y del “Nuevo Realismo”, se embarcó durante las décadas del '40 y '50 en las dos grandes narraciones arquetípicas de *Juanito Laguna*

⁴ Hugo Parpagnoli. *La Prensa*, 15 de julio de 1959, citado en López Anaya, “Modernidad Tardía”, *Historia del arte argentino*, p. 231.

y *Ramona Montiel* que tuvieron como tema central la miseria y la marginalidad en la Argentina. Por su parte, Raquel Forner se adentró en trabajos sobre la Guerra y sus consecuencias a través del tratamiento de figuras humanas dolientes. Otro motivo recurrente para la artista fue el de las máscaras, en alusión a la hipocresía, la farsa y la ambigüedad (Siracusano, 1999).

Breve biografía de Romualdo Brughetti⁵

Romualdo Brughetti nació en la ciudad de La Plata el 7 de febrero de 1912 y falleció en Buenos Aires el 4 de marzo de 2003. Era hijo del pintor argentino Faustino Brughetti, precursor del arte moderno y uno de los introductores del impresionismo en el país. Estudió Derecho en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales (UNLP), y Humanidades en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Estudió también en la Academia de Bellas Artes de La Plata. En Montevideo, frecuentó el taller del pintor constructivista Joaquín Torres García.

Su primer artículo sobre arte fue publicado en 1933 en el diario *El Argentino* de La Plata. En 1935 empezó a trabajar como historiador y crítico de artes plásticas en el diario *Uruguay*, de Montevideo. Desde 1939 comenzó su labor como crítico en el diario *La Nación*. Además, escribió en otras publicaciones nacionales e internacionales, como el periódico quincenal *Correo Literario* de Buenos Aires, en *Cuadernos Americanos* de México, y en las revistas *Sur*, *Criterio*, *Gaceta Literaria*, *Cabalgata*, *Saber Vivir*, *El Hogar y Ficción*.

Publicó numerosos libros sobre crítica e historia del arte como, *Aquiles Badi* (1948), *Gómez Cornet* (1945), *Soldi* (1958), *El arte precolombino* (1963), *Historia del arte en la Argentina* (1965), *Pintura italiana* (1967), *Repensar el Arte* (1985), *Nueva historia de la pintura y de la escultura en la Argentina* (1991) y dirigió la *Colección Arte Argentino*, editada por Peuser, y el *Anuario de la Crítica de Arte* (1961/62).

Fue profesor de Historia del Arte en la Universidad Nacional de La Plata, donde dirigió el Seminario de Arte Americano y Argentino, entre 1955 y

⁵ Los datos biográficos consignados en este apartado fueron extraídos de: <https://www.fundacionkonex.org/b490-romualdo-brughetti>, <http://www.lanacion.com.ar/478437-a-los-91-anos-murio-romualdo-brughetti>, <http://www.anba.org.ar/academico/brughetti-romualdo/>, <http://www.eldia.com/nota/2003-4-21-a-un-mes-de-la-muerte-de-romualdo-brughetti> (Consultados el 27 de agosto de 2017).

1966. Fue invitado como profesor a la Universidad Nacional Autónoma de México. Viajó a Estados Unidos en 1960, invitado por el Consejo Americano de Educación. Realizó viajes de estudios a Gran Bretaña, Holanda, Bélgica, España, Francia, Italia, Grecia y Uruguay, entre otros países.

Además de dedicarse a la crítica de arte y a la docencia superior, desarrolló una intensa labor como poeta y ensayista. En 1937 publicó *18 poetas del Uruguay*, al que siguieron los ensayos *Descontento creador. Afirmación de una conciencia argentina* y *Prometeo. El espíritu que no cesa*. Adelmo Montenegro publicó *La poesía de Romualdo Brughetti*.

Fue presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACCA) entre 1960 y 1968 y miembro del Comité de la Association Internationale des Critiques d'Art, con sede en París. Fue secretario de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) durante la presidencia de Jorge Luis Borges, y en 1963 fue director general de Relaciones Culturales de la Cancillería. Tuvo el cargo de presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte en el período 1960–1968. En 1985 fue incorporado por la Academia Nacional de Bellas Artes. Actuó como jurado en las ediciones de 1982 y 1992 (Artes Visuales) de los Premios Konex.

Recibió numerosos premios y distinciones; en 1965 le fue otorgada la Faja de Honor de la SADE. Fue galardonado con el Premio Trienal de la Crítica de Arte (1965/67), otorgado por el Fondo Nacional de las Artes por su libro *Pintura italiana del siglo XX*. Debido a su aporte al acercamiento cultural y artístico entre la Argentina e Italia, en 1970 le entregaron Gran Premio de Honor Dante Alighieri y en 1976 fue condecorado con la Orden al Mérito de la República Italiana. En 1984 recibió Premio Konex de Platino en el rubro Ensayo de Arte y en el año 2000, el Premio de la Asociación Argentina de Críticos de Arte por su trayectoria.

Romualdo Brughetti en la revista *Criterio*

El momento previo

La revista *Criterio* ocupaba un lugar fundamental dentro de la cultura católica argentina sobre todo a partir de los años '30, cuando Franceschi asumió su dirección. Con una gran calidad gráfica y colaboradores destacados del ámbito nacional e internacional, la revista culta del catolicismo argentino

abordaba las problemáticas más variadas, desde temas teológicos, hasta artísticos, pasando por la actualidad política, económica y social. *Criterio* estaba además comprometida con la necesidad de elevar las costumbres y la cultura de los argentinos, especialmente en Buenos Aires. Su importancia la transforma así en una fuente primordial a la hora de abordar la problemática de las artes plásticas dentro del catolicismo.

Criterio tenía dos secciones dedicadas al arte: una de “Crónica musical” y otra de “Crónica de cine y teatro”. En febrero de 1952, se publicó por primera vez una sección dedicada a la crítica de pintura. El artículo, escrito por Mario Borsani, se titulaba “Un centenario olvidado” y estaba centrado en la valoración del centenario del pintor romántico inglés, William Turner⁶.

La columna de pintura, sin embargo, no volvió a aparecer hasta julio de ese mismo año, cuando Rafael Squirru se dedicó a escribir acerca de la muestra *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina. Pinturas, esculturas, dibujos*, realizada en la Galería Viau en junio de 1952. En la exposición, presentaron sus trabajos los artistas Hans Aebi, Alfredo Hlito, Tomás Maldonado, Miguel Ocampo, Sarah Grilo y José Antonio Fernández Muro. Aunque Squirru comenzó destacando los méritos de la exposición, a la que calificó de “simpática y valiente”, luego se lamentó de lo “exiguo del terreno espiritual recorrido por estos artistas modernos”, realizando su crítica en base a palabras de Santo Tomás⁷.

El 14 de agosto, escribieron Lydia Gal sobre Miguel Ocampo y nuevamente Rafael Squirru sobre Luis Barragán. Según Gal, a Ocampo no le interesaba “atenerse a la belleza objetiva, bien determinada, para responder de ese modo a las bellezas que existen en grado infinito en Dios.” En opinión de la autora, sus obras se limitaban a “exponer las intuiciones del yo”, es decir, se centraban en la subjetividad del artista y, sostenía Gal, esto podía ir en detrimento de la belleza y llevar a una excesiva predominancia del yo. Por otro lado, sobre Barragán, Squirru afirmaba que el artista había logrado originalidad en su mensaje dentro de “la estrictez de límites que ha impuesto a su arte” y, más aún, que sus pinturas hablaban de un profundo amor al prójimo, estimulando la vocación del alma humana para unirse con lo trascendente. Las obras de Ocampo, concluía Squirru, hablaban de la existencia de Dios⁸.

⁶ Mario Borsani, “Un centenario olvidado”, *Criterio*, 28 de febrero de 1952.

⁷ Rafael Squirru, “A propósito del ‘Grupo de pintores Modernos’, Aebi, Hlito, Maldonado, Ocampo, Grilo, Fernández Muro”, *Criterio*, 10 de julio de 1952.

⁸ Lydia Gal y Rafael Squirru, “Pintura”, *Criterio*, 14 de agosto de 1952.

La sección de pintura quedó, en adelante, a cargo de Lydia Gal hasta febrero de 1953, momento en que Romualdo Brughetti tomó su lugar. En general, las críticas de Gal se centraban más en reflexiones religiosas o filosóficas relativas al arte. En la mayoría de los casos, el análisis plástico y estético de las obras no era profundo. Sin embargo, en todas las críticas, Gal hacía referencias a lo religioso y muchas veces la crítica particular le permitía sacar conclusiones o apreciaciones mucho más generales. Así, en su crítica sobre la exposición de Vicente Manzorro en la galería Witcomb, prácticamente no analizó la obra del autor en sentido visual, sino que reflexionó acerca de la alegría en la pintura, sosteniendo que ésta solo se logra cuando el artista sigue “la huella divina en la naturaleza y en ellos mismos”, y se propone con su talento “contribuir a la irradiación de la belleza”. Por otro lado, también sostuvo que la obra “Cristo”, donde el artista mostraba mayor capacidad técnica, mostraba sin embargo “cierta femineidad en los rasgos, que no se condice con la perfecta figura varonil del ‘más hermoso de los hijos de los hombres’”⁹. Las obras de Igildo Malaspina, obtuvieron una crítica favorable en la columna de Gal ya que el artista demostraba “humildad frente a la naturaleza”¹⁰. La exposición de Batlle Planas en la Galería Van Riel, sin embargo, corrió con diferente suerte. Para la crítica, el artista presentaba “figuras escuetas que no llegan a una reconstrucción ideal, ni mueven a intuir aquello más perfecto: el alma.” Gal aclaraba que las “deformaciones” no se podían justificar en la subjetividad del artista; además, la ausencia de belleza, significaba que la obra carecía de trascendencia.¹¹ La crítica del trabajo de Rosa Stilerman, también sería un tanto desfavorable debido a que no llegaba a alcanzar el fin último. Sus paisajes hablaban de soledad, pero, se preguntaba Gal, ¿no serían más directos si se dirigieran dar belleza y así, por canales más profundos, se dirigieran a la causa más profunda, Dios?¹². De la misma manera, en las obras de Ivonne Debaisieux, no había “comunicabilidad ni simbolismo” que elevara directamente a Dios¹³.

En resumen, las críticas de Gal en *Criterio*, abordaban poco lo estético y lo plástico y se centraban más en cuestiones más bien filosóficas relacionadas con la vinculación entre la obra y lo católico. Para la autora, el arte era una

⁹ Gal, “Pintura. Manzorro en la Galería Witcomb”, *Criterio*, 28 de agosto de 1952.

¹⁰ Gal, “Pintura. Igildo Malaspina”, *Criterio*, 11 de septiembre de 1952.

¹¹ Gal, “Pintura. Juan Batlle Planas”, *Criterio*, 25 de septiembre de 1952.

¹² Gal, “Pintura. Rosa Stilerman”, *Criterio*, 9 de octubre de 1952.

¹³ Gal, “Pintura. Ivonne Debaisieux”, *Criterio*, 13 de noviembre de 1952.

puerta a Dios a través de la belleza o el alma y al tener que dar un “veredicto” sobre determinada exposición artística, esto era una cuestión fundamental.

Gustavo Franceschi reflexionó en las páginas de *Criterio* sobre la crítica católica. Según el director de la revista, todo crítico debía tener un lado intelectual, pero también era importante que tuviera un fuerte compromiso moral, ya que esto iba a impedir que generara polémica. El crítico debía ser una persona con una impecable formación y un amplio conocimiento así como también debía ser honesto y poseer “serenidad de criterio”. Cualquier obra –fuera una pintura, una pieza musical o un escrito– valía por “lo que de humano” había en ellas ya que, según Franceschi, en la obra se condensaba –en cuerpo y alma–, el artista. Es por esto que el crítico tenía que poseer las virtudes de la justicia y de la caridad espiritual, porque, al final, el crítico “debía llegar a la persona” a través de la obra. En la crítica no podía haber odio, ya que esto era anticristiano. Según Franceschi, era necesario que el crítico católico le prestara atención al aspecto moral de las obras, tanto como al resto de las problemáticas que analizaban los críticos no católicos. No debía restringirse a analizar solamente obras católicas y tampoco era deseable que abordara las que no lo eran con ánimo de polemizar. Ahora bien, Franceschi recordaba también que, si bien se debían estudiar todas los problemas de una obra, existía una “escala de valores” de la que no era posible prescindir ya que la ideología del crítico católico no era compatible con la del “arte por el arte” y, por tanto, no podía prestarle atención exclusivamente a la belleza, dejando de lado la justeza y la rectitud del contenido¹⁴.

En noviembre, Mario Betanzos inauguró “Referencias”, una nueva sección de la revista con comentarios o reseñas de libros, exposiciones y publicaciones que, “dentro de las líneas culturales de *Criterio*”, fueran de interés. La sección no iba a contener críticas propiamente dichas (*Criterio* ya tenía sus secciones para este tipo de artículos), sino “comentarios más informales” o incluso “opiniones sueltas”. Betanzos aclaraba que se iba a preocupar por “no juzgar inicialmente la catolicidad de aquello que se comente sino su calidad en su ámbito inmediato: el libro como literatura, las artes como arte.” Sin embargo, el planteo no iba a ser solamente estético ya que la creación artística, puntualizaba Betanzos, tenía una “razón de ser” más allá de toda estética. Ahora bien, partiendo de que “en el catolicismo nada contradice al pensamiento cuando éste surge pleno, libre y desinteresado”, en primer lugar

¹⁴ Gustavo Franceschi, “Acerca de una crítica católica”, *Criterio*, 23 de octubre de 1952.

le prestaría atención a los aspectos artísticos de la obra, para luego encontrarlas “mejores o peores de acuerdo con sus intenciones”¹⁵.

Tanto Franceschi como Betanzos, se preocupaban por señalar que los escritos sobre artes y literatura en *Criterio* debían ser muy distintos de los que se leían en las “revistas parroquiales”. En efecto, este tipo de revistas solo le prestaban atención a las cuestiones morales y religiosas, en cambio, *Criterio* no podía limitarse solamente a este aspecto sin prestarle atención a la estética y a la calidad de la obra en sí misma. Las críticas que salieran en la revista, debían ofrecer una mirada católica y al mismo tiempo analizar las problemáticas que abordaban el resto de los críticos.

En este sentido, las críticas de Lydia Gal, como vimos, se centraban más en las cuestiones religiosas que en las estéticas. Si bien Gal realizaba referencias a estas cuestiones, el aspecto religioso siempre sobresalía. Podemos pensar entonces, que el comienzo de Brughetti en *Criterio* tuvo que ver con una voluntad de encaminar la sección hacia una crítica más completa. La nota al pie de su primera publicación en la revista, era una pequeña referencia biográfica que resaltaba la trayectoria de Brughetti como crítico de artes y saludaba su incorporación:

“*Criterio* ve hoy honradas sus páginas con la colaboración de Brughetti, quien, invitado por la Dirección, aceptó, magnánimo, hacerse cargo de nuestra Sección de Artes Plásticas. A partir, pues, del próximo número nuestros lectores contarán regularmente con la opinión calificada de uno de nuestros críticos de arte más cotizados”¹⁶.

Se mencionaban sus publicaciones sobre arte, su colaboración en el diario *La Nación*, y las revistas *Sur* y *Cabalgata*, su cargo como secretario de la Sociedad Argentina de Escritores y el premio que le había otorgado la Asociación Dante Alighieri. En suma, la incorporación de Brughetti era destacada en virtud de su formación y trayectoria como crítico de arte, es decir, era de interés de la revista, contar en sus páginas con un especialista que pudiera ofrecer reflexiones de calidad sobre las obras que estuvieran a la altura de las publicadas en las revistas especializadas en arte.

¹⁵ Mario Betanzos, “Referencias. Antes de empezar”, *Criterio*, 13 de noviembre de 1952.

¹⁶ *Criterio*, 12 de febrero de 1953.

Las críticas de Romualdo Brughetti

Abordaremos el análisis del corpus de críticas de artes plásticas escritas por Brughetti durante el año 1953 a partir de algunos ejes problemáticos que se manifiestan como temas recurrentes en sus escritos. En primer lugar, el autor se preocupaba por la manera en que la sensibilidad y la subjetividad del artista se expresaban en sus obras. Brughetti entendía el arte como expresión de lo humano. En su primer artículo en la revista (que no era una crítica propiamente dicha), escribió sobre el arte de Leonardo Da Vinci y para esto partió del pensamiento crítico de este artista. Este tipo de pensamiento, sostenía el crítico, se relacionaba con la geometría, y ésta última partía del punto, que no existía en la Naturaleza ni en el espíritu humano, “por tratarse de una creación abstracta del hombre”. Según Brughetti, cuando Leonardo afirmó “dejo a un lado las Sagradas Escrituras, porque son la verdad suprema” y decidió dedicarse a los problemas de la realidad inmediata, lo hizo imbuido en el espíritu renacentista – caracterizado por su “profundo amor” por la “cosa demostrable” y la investigación científica–. Sin embargo, esta afirmación de Leonardo no debía engañarnos, ya que él también era un artista y sostenía que todos nuestros conocimientos procedían del sentimiento. Y aquí estaba la clave para Brughetti: “he aquí como el artista se yergue sobre el hombre de ciencia”. En suma, el crítico se preocupaba por resaltar lo sensible y lo relativo al alma en las obras de Leonardo, más allá de su contenido científico¹⁷.

Su preocupación por lo subjetivo y por la “personalidad” también se manifiesta cuando analiza el arte moderno en comparación con el arte medieval. La edad moderna, sostiene Brughetti, “se caracteriza por sus anhelaciones psicológicas, por aquellos sentimientos largo tiempo inhibidos por la tradición y la costumbre cerradas, los cuales van a sobrevenir para crear la libre personalidad cambiante y proteica de nuestros días”. Hasta ese momento, en cambio, la pintura se “limitaba a los convencionalismos” y las figuras aparecían sobre un fuerte plano de color, con detalles complementarios que realizaban la composición¹⁸.

¹⁷ Romualdo Brughetti, “El pensamiento crítico y el arte de Leonardo”, *Criterio*, 12 de febrero de 1953.

¹⁸ Romualdo Brughetti, “El pensamiento crítico y el arte de Leonardo”...

En otro artículo (ahora sí, ya en la sección “Artes Plásticas”), a propósito de la exposición de pintura y escultura argentinas del siglo XX (también incluía algunas obras del siglo anterior) que estaba teniendo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes, Brughetti destacó la obra de Ramón Gómez Cornet ya que, “por arriba del relato, tema y contornos de que se vale la pintura para darnos su mensaje estético, el arte se funda en un momento real –sea naturaleza o vida humana e ideal– y se eleva a una categoría en la que reside su perdurable memoria.” Había en el crítico un interés por las obras que según él tenían algún componente humano, espiritual y trascendente. Aún así, en este artículo, que brevemente comenta las muchas obras expuestas, analiza problemas como el uso del color, el manejo de luces y sombras, la pincelada, lo figurativo, el tema, entre otros¹⁹. El autor logra entonces, un balance entre los aspectos más relacionados con lo religioso, y los asuntos estéticos.

La artista Raquel Forner fue caracterizada por Brughetti como uno de los temperamentos más dramáticos de la pintura contemporánea. Sus trabajos encantaban al crítico de *Criterio* por “su preocupación humana, su densidad de pensamiento, la forma ordenante que ciñe su sólida, densa y denunciadora plástica”. Para Brughetti era muy destacable que Forner nunca se apartara del conflicto humano ni se volcara hacia los “abstractismos deshumanizados”. El autor remarcó que Forner había ido más allá del puro oficio al haber adoptado un tema polémico, la guerra, y para el crítico era esta la causa de la trascendencia de su arte. Desde sus obras, la artista combatía la violencia que quebraba el corazón de los hombres y destruía el “angélico amor cristiano”²⁰.

Brughetti también abordó el problema de lo humano y los sentimientos en el arte a través de la relación “forma–substancia”. Esta cuestión es recurrente en sus críticas y era a menudo un punto a analizar. Por ejemplo, al momento de estudiar los frescos pintados por Raúl Soldi en la Iglesia Santa Ana en Glew (Provincia de Buenos Aires). Brughetti, antes de profundizar en la obra de Soldi, aclaró algunas cuestiones acerca de la relación forma–substancia: no solo importaba a la crítica de arte el examen de los aspectos plásticos, simultáneamente, para tener una acabada comprensión de una obra, había que atender a

¹⁹ Brughetti, “Artes Plásticas. Exposición de la pintura y escultura argentinas de este siglo. I”, *Criterio*, 26 de febrero de 1953.

²⁰ Brughetti, “Artes Plásticas. Raquel Forner”, *Criterio*, 11 de junio de 1953.

su contenido, su substancia²¹. Brughetti afirmaba, sin embargo, que la forma era substancia, que la forma constituía la substancia, es decir, las formas del arte podían hacernos penetrar en el mundo espiritual. A partir de aquí, Brughetti reflexionaba acerca de la relación “hombre–ambiente”, llegando a la conclusión de que el ambiente podía predisponer ciertos estados emocionales²².

Siguiendo esta línea, el análisis de la obra de Soldi en la Iglesia Santa Ana cobra más sentido. El crítico de *Criterio* enalteció las creaciones de este pintor en Glew y saludó la posibilidad de creación de un nuevo movimiento de arte religioso en nuestro país: “decir que Soldi es el primer pintor argentino que ejecuta bellos frescos, iniciando la posibilidad de un arte religioso en el país, es poco; lo que importa es saber que un valioso movimiento se ha iniciado en la Argentina a semejanza de algunos países europeos”²³.

A continuación, Brughetti se enfocó en la “Exposición de Pintura Joven Argentina” de la Galería Peuser, teniendo en cuenta también la relación forma–substancia. Aunque sin detenerse en particular a analizar las obras, sostuvo que las obras abstractas o concretas señalaban un “avance” sobre aquellas que conservaban “reminiscencias figurativas”. Y se preguntaba: “¿es que aquí la obra ya es substancia? ¿O esa substancia es poética, expresión plástico–poética?”²⁴. Esta “poética pictural”, el arte abstracto o concreto, quizá había preocupado a Brughetti por el exceso de racionalidad que contenía, sin embargo, en esta ocasión, afirmaba que esta nueva estética no era solo de “acento plástico razonado”, sino que también era humana. Se mostraba optimista y, si bien apuntaba que aún le faltaba desarrollo, el camino era el correcto.

Por otro lado, Brughetti resaltaba el resurgimiento y la renovada vitalidad del arte sagrado²⁵, tanto en Europa como en América. En particular, para

²¹ Aquí Brughetti se basa en el ensayo de Antonio Nadiani, *Sul rapporto forma–sostanza*, Milán, Edizioni del Milione, 1947.

²² Brughetti, “Artes Plásticas. Sobre la relación forma–substancia”, *Criterio*, 23 de abril de 1953.

²³ Brughetti, “Artes Plásticas. Pinturas de Soldi en Santa Ana de Glew”, *Criterio*, 23 de abril de 1953.

²⁴ Brughetti, “Artes Plásticas. Pintura argentina joven o de la poética en la pintura”, *Criterio*, 23 de abril de 1953.

²⁵ Cabe aclarar que la visión que expone aquí Brughetti se refiere al arte religioso de manera más amplia y hay que distinguirlo del arte sagrado (o arte sacro) destinado a ser exhibido en las iglesias. Entre otras problemáticas asociadas al arte, *Criterio* se había hecho eco de la llamada “querrela del arte sagrado”. Si bien en Francia ya luego de la Primera Guerra Mundial, ante la necesidad de reconstruir las iglesias destruidas por el conflicto bélico, los *Ateliers d'art Sacré* fundados en 1919 por Maurice Denis y Georges Devalliers pusieron sobre la mesa la necesidad de ampliar la estética religiosa de acuerdo a las tendencias estéticas contemporáneas, fue luego

el caso argentino, destacaba la actividad del grupo de arte sagrado *Mediator Dei*, cuya representación más sobresaliente era la obra de Soldi en Glew. Con respecto a las definiciones y a la concepción del arte sagrado, Brughetti seguía las ideas del fraile dominico Pie Raymond Régamey plasmadas en su libro de 1952, *Art sacré, au XX siècle?* El arte sagrado se entendía de manera más amplia y no estaba estrictamente ligado al tema de la obra²⁶.

Desde esta perspectiva, para distinguir el arte sagrado, religioso, moral o cristiano del ateo, es necesario recordar que “Dios es la fuente de toda belleza”. Ahora bien, a esto debemos sumarle el influjo de la fe en el artista: “El hombre es redimido, la obra bella nace de una pureza de corazón, donde el alma no se distrae y confía, donde el Verbo se hace Carne mediante la intervención única de Dios”. Es decir, según esta perspectiva, la belleza es manifestación de Dios y el espíritu y la fe del artista son fundamentales para lograr un “arte sagrado”; no es aquí el tema de la obra la cuestión central. Por lo tanto, la labor de un artista en el terreno de lo sagrado era ser cristiano, cumplir con sus creencias y prestar atención a la esencia del arte²⁷.

Ahora bien, Brughetti, siguiendo a Régamey, se preguntaba: ¿el arte moderno alude a un mundo sensible e interior? En otras palabras, la duda era en qué medida el arte moderno era compatible o habilitaba un arte más espiritual. Aquí, si bien había mucho para preocuparse – el “feísmo”, la exaltación de yo y la búsqueda constante de lo nuevo– también existía el “arte como belleza pura”, el sometimiento de las apariencias a la interioridad y a la espiritualidad. Esto podía ser una puerta hacia lo sagrado. Y más aún, el arte como puerta de entrada al espíritu y al corazón, se volvía una necesidad. Es decir, existía que “edificar la vida como imagen del arte”, en un mundo donde muchos habían roto con Dios y el individualismo crecía.

de la Segunda Guerra que esta problemática se generalizó, adquiriendo mayor relevancia y asidero en el ámbito católico internacional. En agosto de 1952, *Criterio* publicó las “Instrucciones de la Congregación del Santo Oficio sobre Arte Sagrado”. En este documento, se explicitó que el deber del arte sagrado (es decir, tanto las obras de arte que se exhiben en las iglesias, como el edificio en sí mismo) era el de “contribuir, en la mejor manera posible, al decoro de la casa de Dios y promover la fe y la piedad de los que se reúnen en el templo para asistir a los divinos oficios e implorar los dones celestiales” (“Instrucciones de la Congregación del Santo Oficio sobre Arte Sagrado”, *Criterio*, 28 de agosto de 1952.)

²⁶ Brughetti, “Artes Plásticas. ¿Es posible un arte sagrado? Un libro de P. R. Régamey”, *Criterio*, 25 de junio de 1953.

²⁷ Brughetti, “Artes Plásticas. ¿Es posible un arte sagrado? Un libro de P. R. Régamey”...

El arte abstracto podía ser compatible con el arte sagrado. El arte actual, se alejaba de la naturaleza o, en realidad, quería englobarla, buscando intenciones y sugerencias. En ese sentido, Brughetti sostenía que no se debían olvidar las palabras del artista abstracto francés Alfred Manessier, “mes toiles veulent être des témoignages d’une chose vécue par le coeur et non une imitation d’une chose vue par les yeux”²⁸. Se evidenciaba aquí una clara valoración de lo introspectivo y lo relativo a los sentimientos en el arte, más allá del tema y el lenguaje plástico. Sin embargo, esto no significaba que hubiera una voluntad por exaltar el individuo. En realidad, esta introspección siempre debía estar conectada con algo trascendente, con algo humano, y también con lo divino. En particular, el arte sagrado se vinculaba con la liturgia, que tenía que ser necesariamente, comunitaria.

No obstante su optimismo, Brughetti también advertía, en otro artículo, que la modernización del arte sagrado necesitaba del acompañamiento de actores claves. El crítico destacó el trabajo del pintor argentino José Manuel Moraña, formado en México, París y Madrid, y transcribió para los lectores de *Criterio* las palabras del artista acerca del arte sagrado y su renovación en España:

“Este es el auténtico tema del momento, como lo prueba la intervención en él de las autoridades eclesiásticas (...). Fui gentilmente introducido en reuniones convocadas para tratar las dificultades de las inquietudes actuales al tema religioso. ¿Necesitaré decir que una de las conclusiones era la de obtener la más alta comprensión por parte de la Jerarquía?”²⁹.

Con esta cita, Brughetti cerraba el breve artículo sobre Moraña sin hacer comentario alguno acerca de esta suerte de reclamo.

Por otro lado, una de las preguntas de la época tenía que ver con la situación del arte argentino (o incluso la existencia de un arte propiamente argentino) y su vinculación con respecto a Europa. Brughetti también reflexionó sobre el tema durante su primer año como crítico de *Criterio*. La ya mencionada exposición de pinturas y esculturas argentinas en el Museo

²⁸ “Quiero que mis pinturas sean evidencia de algo experimentado por el corazón y no una imitación de algo que se ve a través de los ojos”, Brughetti, “Artes Plásticas. ¿Es posible un arte sagrado? Un libro de P. R. Régamey”...

²⁹ Citado por Brughetti, “Artes Plásticas. Aspectos de la pintura europea actual”, *Criterio*, 13 de agosto de 1953.

Nacional de Bellas Artes fue analizada por Brughetti durante cuatro números de la revista, debido a la magnitud de la muestra. En el primero de estos artículos, nuestro crítico analiza la influencia de la pintura italiana en los artistas argentinos, tesis que había desarrollado en su libro de 1952, *Italia y el arte argentino*. Según el autor, Italia había suministrado recetas académicas a los pintores argentinos que luego serían matizadas por la escuela francesa³⁰.

En el número siguiente se encargó del impresionismo y del postimpresionismo que “habían llegado a la pintura argentina”. En este texto, analizó obras de artistas como de Martín Malharro, Faustino Brughetti, Valentín Thibon de Libian y Ramón Silva, entre otros. Si bien se muestra conforme y las obras reciben elogios, al reflexionar en este mismo artículo sobre la pintura argentina, sostiene: “Resulta difícil en la pintura argentina hallar obras absolutamente logradas a no ser en espacios poco dilatados ¿Qué razón psicológica impide el logro total de una obra? ¿Qué secretos de la psiquis nacional no nos permiten sino por excepción una labor alta, sostenida y plena?”³¹. Es decir, la crítica para la pintura argentina no era negativa, pero a Brughetti le daba la sensación de estar inacabada o recién comenzando a despegar; al mismo tiempo, como sucedía en general en la época, la referencia a Europa estaba también presente en los escritos de Brughetti.

En el tercer artículo sobre la muestra, analizó los trabajos de artistas como Emilio Pettoruti, Lino Enea Spilimbergo, Aquiles Badi, Alfredo Guttero, Raquel Forner, Héctor Basaldúa y Raúl Soldi. Más allá de la crítica a cada uno de los artistas, la reflexión acerca de la pintura argentina en general, también era algo ambigua. Si bien Brughetti reconocía que el panorama de la pintura argentina contemporánea se agrandaba y que nuestros pintores, en contacto permanente con los movimientos europeos, nunca se habían limitado a los formalismos de una escuela, sino que, mediante la reflexión, habían elaborado un estilo y técnica personales. Esta personalidad, revelaba “la calidad y la riqueza de nuestra pintura, la más sensible y fina de América”. Ahora bien, aún así había algunos elementos disonantes. Por ejemplo, sostenía que en Spilimbergo había un desequilibrio entre ojos y manos, y en Badi lo bidimensional menoscababa la profundidad de sus obras. Igualmente, sostenía Brug-

³⁰ Brughetti, “Exposición de la pintura y escultura argentinas de este siglo I”, *Criterio*, 26 de febrero de 1953.

³¹ Brughetti, “Exposición de la pintura y escultura argentinas de este siglo II”, *Criterio*, 12 de marzo de 1953.

hetti, también se podía encontrar elementos que desentonaban aún en lo más renombrados artistas europeos. En resumen, el crítico de *Criterio* saluda a esta “generación argentina de vanguardia” que marcaba un avance sobre las “promociones anteriores”. El balance final era entonces, positivo: “La pintura argentina –de algún modo debo llamarla– ha evolucionado a lo largo de esta media centuria pródiga, y lo hizo con agudísimos conocimientos”³².

Consideraciones finales

El primer año de críticas de artes de Brughetti en *Criterio* marcó un punto de inflexión en la mirada de la revista sobre las artes. Cuando él se hizo cargo de la sección, la crítica en *Criterio* se complejizó. El reconocido crítico de larga trayectoria colaboraba también en diarios y revistas laicos, y se ocupó de reflexionar acerca del arte argentino y europeo. Sus intervenciones tuvieron como objeto a la gran mayoría de los artistas del campo argentino que fueron protagonistas de la historia del arte argentino y le prestó atención a las tendencias más actuales de la época.

Cuando finalizó el año, Brughetti realizó un balance de lo hecho en la sección de artes plásticas. En este número especial de Navidad, sostenía que “la crítica era una de las expresiones más altas de una cultura”. Llamaba la atención sobre el hecho de que a la cultura argentina, que estaba en formación, también le correspondía una crítica “en estado evolutivo”, que debía remarcar su función y marcar su rumbo. Resaltaba que, para que pudiera desarrollarse la crítica, tenía que haber un arte de categoría. Al mismo tiempo, era primordial que el crítico tuviera un “juicio objetivo” y que no se dedicara a negar lo que no entendía. Destacaba que durante las dos o tres últimas décadas se había vivido en la Argentina un clima favorable para el desarrollo artístico, para que éste fijara sus experiencias, transformándolas en una tradición. El crítico, no debía incurrir en las violencias exacerbadas, sino “insinuar finamente sus razones de pro y contra”. Era necesario que la crítica exaltara los valores artísticos y humanos porque el arte era también un instrumento para la “comprensión del hombre y su salvación espiritual”³³. No hacía referencias

³² Brughetti, “Exposición de la pintura y escultura argentinas de este siglo III”, *Criterio*, 26 de marzo de 1953.

³³ Brughetti, “Artes plásticas. Nuestra crítica”, *Criterio*, 24 de diciembre de 1953.

explícitas a la especificidad del crítico católico, aunque sí puntualizaba sobre el arte como vía para la salvación espiritual y llamaba a la exaltación de los valores humanos, además de los artísticos.

Como vimos, el crítico de artes católico debía ser un experto en la materia y estar a la altura del resto de los críticos del campo; sin embargo, también era necesario que ofreciera una mirada católica acerca de las obras. Brughetti, en este sentido, logró desenvolverse como “mediador” en los dos campos, el artístico y el religioso.

Fuentes y bibliografía

Fuentes editas

Revista *Criterio*

Bibliografía

- BAUMAN, Zygmund (1997) *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*, Buenos Aires, UNQ.
- BECKER, Howard S. (2008) *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- BERMAN, Marshall (1988) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BOURDIEU, Pierre (2002) *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Montessor.
- ____ (2006) “Génesis y estructura del campo religioso”, en *Estudios de historia y sociedad* [en línea] 2006, XXVII, consultado: 26 de mayo de 2017, URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13710803>.
- BOURDIEU, Pierre y DE SAINT-MARTIN, Monique (2009), “La Sagrada Familia. El episcopado francés en el campo del poder”, en BOURDIEU, P., *La eficacia simbólica. Religión y política*, Buenos Aires, Biblos, 2009.
- CAUQUELIN, Anne (2002) *El arte contemporáneo*, México DF, Publicaciones Cruz.
- DIANTEILL, Erwan y LÖWY, Michael (2009) *Sociologías y religión. Aproximaciones disidentes*, Buenos Aires, Manantial, 2009.

- GIUNTA, Andrea (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años '60*, Buenos Aires, Paidós,
- GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura (comps.) (2005) *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge (2000) *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2001) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE.
- SIRACUSANO, Gabriela (1999) “Las artes plásticas en las décadas del '40 y '50” en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, T. II, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 15–56.
- SUÁREZ GUERRINI, Florencia (2010) “Más allá de la sanción. La crítica de arte argentina en la época de su afirmación profesional”, en *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, N° 7 [en línea], consultado el 7 de mayo de 2017, URL:<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=159&idn=7&arch=1#texto>.
- WECHSLER, Diana (coord.) (1998) *Desde la otra vereda, momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880–1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- _____ (2003) *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición (1920–1930)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”.
- ZANCA, José (2008) “La hora de los benditos. Religión, eclesiología y debates estéticos en los años peronistas”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], consultado el 7 de mayo de 2017, URL: <http://nuevomundo.revues.org/30535>.
- _____ (2010) “La fe de Prometeo. Crítica y secularización en el catolicismo argentino de los años cincuenta”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, año 14, N° 14, pp 95–114.
- _____ (2006) *Los intelectuales católicos y el fin de la cristiandad. 1955–1966*, Buenos Aires, FCE.

Recibido: Junio de 2017

Aceptado: Agosto de 2017

