



Imagem de divulgação

Los nuevos de entonces¹ El crítico Romero Brest y la abstracción argentina y brasileña

Cristina Rossi*

Frente a la defensa del arte abstracto asumida por Jorge Romero Brest en los años cincuenta, se tiende a pensar que el surgimiento del arte concreto argentino contó tempranamente con su apoyo. Sin embargo, nuestra selección repone algunos documentos significativos que matizan esta afirmación y permiten estudiar los giros y modulaciones de su mirada. Al mismo tiempo, nuestro trabajo analiza el rol adoptado por el crítico y algunas de las estrategias que articuló con relación a la abstracción argentina y sus vinculaciones con el campo artístico brasileño.

Romero Brest, abstracción, arte concreto

* Cristina Rossi es licenciada en Artes de la Universidad de Buenos Aires, donde actualmente realiza su Doctorado. Es docente de "Historia del Arte Latinoamericano Contemporáneo", en la UBA, y de "Producción y Circulación de Obras de Arte", en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Obtuvo la Beca del Fondo Nacional de las Artes 2001. Es investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" y del CeDInCI. Se desempeña como Asesora del Parque de la Memoria y como Curadora independiente. Es miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA).
1 Nuestro título alude al empleado por Romero Brest para incluir al Arte Concreto, Madí, a los abstractos intuitivos y a los informalistas cuando, en 1969, escribió su libro *El arte en la Argentina*.

2 Cf. J. Romero Brest, Prólogo a la primera edición (1952), *La pintura del Siglo XX (1900-1974)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1994, p. 7.

3 El Archivo Jorge Romero Brest está radicado en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", de la Universidad de Buenos Aires (AJPB), donde puede ser consultado. Desde el año 2000 la Dra. Andrea Gunta ha dirigido y co-dirigido diferentes proyectos de investigación entre cuyos resultados se cuenta un importante número de ensayos realizados por el equipo de trabajo y la publicación de: A. Gunta, L. Malosetti Costa, C. Rossi et al (comp.), *Jorge Romero Brest, Escritos I (1928-1939)*, Instituto de Teoría e Historia del arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004 y A. Gunta y L. Malosetti Costa, *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Arte latinoamericano en el debate de posguerra (1948-1955)*, Buenos Aires, Paidós (en prensa).

No creo en la imparcialidad del juicio artístico. El crítico no es un pontífice que premia o castiga (...). Desgraciado de él si quiere tener ideas claras y definitivas, pero más lo será todavía si por escepticismo renuncia a poseer ideas, aunque sean provisionales. ¿No es éste el suplicio que genera el progreso del espíritu? JRB²

Quando en 1976 Jorge Romero Brest hilvanó recuerdos dispersos sobre los artistas abstractos argentinos y brasileños, repasó algunos pensamientos y volvió a abrir juicio sobre los hechos y las propuestas artísticas aun sin considerar que éstos fueran definitivos, "como nunca son las ideas", tal como solía decir. En este marco, y sin pretensión de agotar las posibilidades, intentaremos inscribir algunos de sus escritos en el campo de los temas y problemas en el que el crítico fue un participante muy activo, desempeñando un rol central en la trama de intercambios y circulación de las ideas que vinculó a los artistas argentinos y brasileños en el horizonte de la abstracción.

Abogado y profesor de educación física, tempranamente Romero Brest sintió una fuerte atracción por las artes. Inclinado inicialmente hacia las letras, el primer viaje a Europa despertó su interés por las artes plásticas. En sus primeros escritos se suma la fascinación por el arte medieval – estudio que logró completar en su segundo viaje – artículos sobre fotografía o música, y las críticas a exposiciones locales o los salones y grandes exposiciones que le permitían cierto despliegue didáctico sobre el arte occidental, como en el caso de la exposición de "Pintura Francesa – David a nuestros días", presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes³.

El primer libro que publicó, *El problema del arte y del artista contemporáneo. Bases para su dilucidación crítica* (1937), recoge sus reflexiones acerca del dilema que, en distintas épocas, se planteaba entre autonomía/heteronomía, entre contenido/forma, entre arte puro, deshumanizado, abstracto y arte de masa, popular y revolucionario. Considerando que esta preocupación constante denotaba que era un nudo vital de la actividad artística, encaró un ensayo de base sociológica sin descuidar la dimensión histórica que, según su concepción, le permitía acceder a la visión total del desarrollo evolutivo. Finalizando el recorrido analítico señalaba:

He indicado explícitamente los medios de investigación para llegar a una comprensión de la obra de arte como un todo condicionado históricamente, determinado por factores que provienen de la persona misma del artista y de afuera de su personalidad. (...) He establecido que la autonomía del arte se presenta en forma aparente y que su sumisión evidente a factores que le son ajenos, permite afirmar su heteronomía. (...) En todas las ocasiones no he dejado de afirmar, consecuentemente con las enseñanzas de la historia, que el proceso evolutivo –si bien intrincado– nos demuestra una marcha ascendente en vía de progreso⁴.

El año 1939 fue muy importante para su trayectoria profesional. Así lo señaló cuando en la década del '70 escribió un *Curriculum Vitae* –que él mismo asumió como una oportunidad para hacer un balance de su vida intelectual– manifestando que fue el año en el que se produjo un “viraje importante” en su carrera. Más de treinta años separaban ese texto autobiográfico de sus años jóvenes, en los que su participación en el periódico socialista *La Vanguardia* le había posibilitado no sólo crecer en sus ambiciones sino definir su carrera en la crítica de arte. Esa distancia temporal también le permitía reconocer el cambio del tono pedagógico de sus primeros trabajos por uno más agresivo y polémico, que habría provocado el alejamiento de algunos de los artistas que lo habían impulsado a escribir crítica de arte.

En este mismo viraje de su carrera se inscribe, también, el comienzo de su labor como promotor de la cultura –con la organización de la exposición “Desde Malharro a nuestros días” presentada en el Colegio Nacional de La Plata en 1939–. A través de los años, esta tarea se desplegará en diversos roles, ya sea asumiendo la organización de exhibiciones, actuando como jurado, prologando y propiciando intercambios o tomando la dirección de ciertos proyectos –como en el caso del Museo Nacional de Bellas Artes y, posteriormente, del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella⁵–. Merece un renglón

4 Cf. A. Gunta et al, *Jorge Romero Brest, Escritos I*, cit. p. 187.

5 Tareas que realiza entre 1955 y 1963 y entre 1963 y 1970, respectivamente.

aparte la dirección del proyecto editorial de la revista *Ver y Estimar* que comenzó en 1948.

En el período 1939/44 publicó varios libros⁶ y consolidó su espacio como docente en el Colegio Nacional de la Universidad de La Plata obteniendo la titularidad de la cátedra de Historia del Arte. Asimismo comenzó a diversificar su audiencia saliendo del país, incorporando las aulas de los futuros artistas al enseñar en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata y creando, en 1941, la Cátedra de Orientación e Investigación Artísticas en el Colegio Libre de Estudios Superiores, que daba continuidad a su labor en Buenos Aires.

Atravesada por la lucha antifascista y los sucesos de la II Guerra Mundial, la década del '40 en la Argentina presenció la disputa por el arte moderno. En el campo de las artes visuales, 1944 puede considerarse como el año que marca un punto de inflexión, señalado por algunos hitos; por un lado, la Editorial Poseidón publicó en Buenos Aires *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* –libro que difundía las ciento cuarenta y nueve conferencias pronunciadas por Joaquín Torres García entre 1934 y 1943–, Héctor Agosti presentó su “Defensa del Realismo”⁷ mientras Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Manuel Colmeiro, Juan Carlos Castagnino y Demetrio Urruchúa fundaban el Taller de Arte Mural y, por otra parte, en aquel “mítico” verano del '44 aparecía el único número de la revista *Arturo*, que dio el puntapié inicial para el desarrollo del grupo de arte concreto.

En 1945, la agrupación que se nucleó alrededor de *Arturo* realizaba dos exposiciones (en la residencia de Enrique Pichón Riviére en octubre y de Grete Stern en noviembre). Tiempos “heroicos”, en los que la vanguardia concreta postulaba la “invención” como creación pura contra el primitivismo, el realismo y el simbolismo, sumando la ruptura del marco, las formas articuladas y la imagen conceptual pura y liberada de las pautas académicas. Concebida como la única propuesta transformadora para el hombre de posguerra, también asumía un posicionamiento político. Sin embargo, mientras formulaban su propuesta utópica, estos jóvenes demostraron escasa estabilidad en sus vínculos grupales y, rápidamente, dieron lugar a sucesivas divisiones: la Asociación Arte Concreto Invención (AACI) y el Movimiento Madi, primero, la subdivisión de los Madi en dos grupos, el nacimiento de la propuesta Perceptista de Raúl Lozza y la posterior dispersión de la Asociación. Unos y otros aprovecharon todos los espacios y estrategias disponibles (exhibiciones en espacios “alternativos”, panfleteadas, redacción de manifiestos, edición de un órgano de difusión de las propuestas,

6 Se trata de Prilidiano Pueyrredón, *Monografías de arte americano. Serie Argentina 1*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1942; David, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1943 y Lorenzo Domínguez, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1944.

7 Agosti fue un intelectual del Partido Comunista, reconocido por la introducción de la filosofía gramsciana. Presentó “La defensa del realismo” en una conferencia pronunciada el 1º de diciembre de 1944 en la Facultad de Arquitectura de Montevideo cuando aún vivía en el exilio montevideano al que lo había obligado el golpe militar del 4 de julio de 1943, y al año siguiente fue publicada por primera vez en Buenos Aires en la revista porteña *Contrapunto*.

participación en conferencias y debates) aunque, como suele ocurrir con los movimientos de ruptura, no contaron con un decidido apoyo de la crítica de arte.

En este marco, Romero Brest publicó en 1945 tres libros más –entre los cuales se produjo el primer acercamiento al arte brasileño⁸– y multiplicó sus cursos, cursillos y conferencias. En ellas, frente a una audiencia joven, estudiantil, de la que expresamente excluía a los “académicos y a los ingenuos naturalistas”, en mayo de 1946 se interrogaba acerca de los “urgentes problemas del pintor argentino”. Tomaba como eje central la cuestión de la “realidad”, indagando acerca de su concepto y los modos de expresarla. Abordaba tópicos tan caros a de manera artificial, lo cual “no puede conducir sino a la geometría, que es ciencia y no arte”. Su enfoque discutía con las posturas más extremas de la izquierda en cuanto a la pretensión de reflejo de la acción, en cuanto a la concepción del arte como reproducción de la realidad. No obstante, en los momentos en los que en Buenos Aires se había abierto el debate entre la figuración y la abstracción, su discurso no sólo no aludía a la irrupción del arte concreto sino que, más sorprendente aún, finalizaba aconsejando a los estudiantes que analizaran la realidad argentina para comprenderla y captar sus ideales, que adoptaran una actitud político social y que no le hicieran ascos a los temas argentinos⁹.

En 1948 las filas del Partido Comunista –donde militaban tanto los concretos como los nuevorealistas– recibieron el impacto de la exigencia de alineamiento con el canon del realismo pautado por Zhdanov, que provocó el consecuente alejamiento de la joven vanguardia. En julio de ese año, Romero Brest estaba publicando en *Ver y Estimar* una alabanza dedicada a Cândido Portinari, quien realizaba una exhibición en la Sociedad Hebrea Argentina; sin embargo, hasta ese momento su pluma no había acompañado las exposiciones de los jóvenes artistas concretos.

No obstante, cuando en 1963 le solicitaron un prólogo para una exposición que incluía una amplia lista de artistas que integraron los grupos de arte concreto y madí pero también muchos otros que cultivaban el arte generativo, la abstracción lírica, geométrica o lindante con el cinetismo, accedió a escribir un texto casi a mano alzada, aunque buscando una cierta métrica que contrasta con la copiosa prosa habitual en sus escritos, en el que expresaba que lo hacía:

(...) sin recurrir a libros, catálogos y viejos textos, evocando nada más la época heroica del arte “concreto” y el arte “madí” que coinciden con la de mi primera madurez.

8 Se trata de *La pintura brasileña contemporánea*. Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1945; *Historia de las artes plásticas*. Tomo I: *Introducción a la historia de las artes plásticas*. Tomo II: *La pintura*. Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1945; *Revelaciones artísticas y autobiográficas de Miguel Ángel*. Sus poesías en el texto original y en español. Prólogo de J.R.B. Editorial Bevación, Buenos Aires, 1945 e *Historia de las Artes Plásticas*. Tomo III: *La arquitectura y la escultura*. Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1946.

9 “El pintor argentino y los urgentes problemas que le plantea la realidad actual”. Conferencia presentada en la Mutualidad de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes el 4 de mayo de 1946, Caja 17, sobre 2, i). AJRB. Mecanografiado, 7 páginas. Ver Apéndice Documental.

En 1963 Romero Brest iniciaba su labor al frente del Instituto Torcuato Di Tella. Este sería un proyecto en el que apostaría a la permanente experimentación, apuntando a "lo nuevo" y evitando la repetición; un proyecto, sin embargo, tan diferente de su gestión en el Museo Nacional de Bellas Artes (que acababa de finalizar) como de la estética del arte abstracto que defendiera en los años '50s. Las transformaciones en su pensamiento también parecían alterar la sucesión de algunos detalles en su memoria que, en 1963, se auto-representaba "acompañando" a la época heroica del arte concreto y madí, aunque sus críticas no se habían hecho eco de las propuestas que, entre 1945 y 1948, habían realizado esas agrupaciones. De todos modos, sus viajes por diferentes países europeos entre 1948/51 y su primera visita a Estados Unidos en este último año -tal como planteó Andrea Giunta- le dieron mayor seguridad para la defensa del programa de la abstracción, aunque ésta tuviera que realizarse desde la "tribuna de los desplazados"¹⁰ y, en este marco, también la revista *Ver y Estimar*, progresivamente, se había ido haciendo cada vez más permeable a las propuestas abstractas¹¹.

En este sentido, hacia 1951 la gesta de Romero Brest fue sostenida y fructífera, tanto para las nuevas tendencias en la Argentina como para el desarrollo de la vanguardia brasileña. Luego de actuar como Jurado de la I Bial de San Pablo, escribió, disertó, organizó muestras e impulsó contactos que posibilitaron una nutrida participación en la II Bial y en otras exposiciones. En 1953 fue convocado para preparar el prólogo para una exposición de artistas argentinos a realizarse en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. El texto lo muestra sobrepasando las discusiones ya estériles acerca de la conveniencia de enunciarla en términos de arte abstracto, concreto, no figurativo, no objetivo. El grupo de expositores estaba integrado por algunos artistas provenientes de la Asociación Arte Concreto Invención: Maldonado, Hlito, Prati, Iommi y Girola, a los que se sumaban algunos abstractos independientes: Miguel Ocampo, Fernández Muro, Sarah Gilo, Dorindo Testa y Rafael Oneto. En su presentación Romero Brest se ubicaba en el horizonte de lo "nuevo" proclamando:

El hombre moderno ha ganado la realidad del espacio, mas no del espacio como el ámbito en que se mueve, limitadamente, el ser de carne y hueso necesariamente deleznable que somos, sino el espacio dinamizado en que se mueve, ilimitadamente, un ser más universal¹².

Resonaban en este discurso las palabras de Georges Vantongerloo. Justamente, entre 1951/52 Víctor Magariños D había frecuentado a este artista belga y a Max Bill, al desarrollar su beca en París. De regreso a

10 Cf. A. Giunta, "El arte moderno en los márgenes del peronismo", en *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 45/83.

11 Por ejemplo, en septiembre de 1948 aparece la primera referencia con el artículo de Damián Bayón, "Arte abstracto, concreto, no figurativo", Sección Crítica, Buenos Aires, VII, n. 6: septiembre 1948, pp 60-62.

12 Cf. JRB, "Un grupo de pintores...". Texto para la muestra "Grupo de Artistas Modernos Argentinos", presentada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, agosto 1953, caja 17, sobre 2; d), AJRB. Mecanografiado. 5 páginas. Ver Apéndice Documental.

la Argentina su poética planteaba romper con el espacio euclidiano y lograr que el tiempo y el espacio fueran inseparables en la concepción del Cosmos. Posiblemente, esta afinidad de ideas motivó a Romero Brest a invitar a Magariños D para integrar el envío que llevaría a los artistas presentados en Río de Janeiro al Stedelijk Museum de Amsterdam, en ese mismo año.

Sin embargo, estos eran tiempos en los que la batalla por el arte moderno se libraba en frentes simultáneos y una carta enviada por Margherita Sarfatti había proporcionado a Romero Brest la estratégica oportunidad para discutir y diferenciarse de la crítica italiana, publicándola junto a su réplica en *Ver y Estimar*¹³. Aparecida bajo el título "Polémica sobre el arte abstracto", se presentaba como una ocasión para dar rienda suelta a los típicos debates y, en ese contexto, Magariños D. intentó polemizar acerca de la supremacía de la arquitectura, defendiendo el valor verdadero de la pintura y el porvenir que le auguraba. Sin embargo, la frontalidad de su discurso abrió un atajo a través del cual el crítico no sólo le envió una respuesta lapidaria sino que sepultó la invitación que le había cursado para participar en la muestra de Amsterdam¹⁴. Justamente, la apuesta por la arquitectura había sido uno de los mayores desafíos acometidos en los "encuentros" con el público que acompañaron a la muestra en Río de Janeiro, tal como testimonia la prensa carioca:

Entre as revolucionárias teses e ideias sugeridas o defendidas, Romero Brest afirmou que a pintura de nossa época não permanecerá, nem mesmo Picasso será vista apenas como um fermento. Disse também ser a Arquitetura a arte maior de nosso tempo, em situação superior à tôdas as demais¹⁵.

Por otra parte, en consonancia con su postura frente a Sarfatti y las ideas desarrolladas en *¿Qué es el arte abstracto?*¹⁶, en el texto para la exposición recorría las transformaciones que se habían operado en el lenguaje del arte y que, en cincuenta años, habían desplazado los "apoyos" en los objetos de la naturaleza por la objetividad de la geometría, en tanto instrumento ordenador de las emociones.

En 1967, cuando preparó una exposición sobre la tendencia geométrica en el Instituto Torcuato Di Tella, retomó algunas de estas reflexiones a la luz de las propuestas que se sucedieron hasta llegar al arte cinético. En lo que respecta al Arte Concreto se refería al definido por Theo Van Doesburg, considerando que la denominación era, tal vez, la más inaceptable debido a que "concretas" son las formas y no el arte. Sin embargo, dentro de la pléyade que hacia fines de los años 60s trabajaba con diferentes propuestas racionales y que

13 Cf. "Polémica sobre el Arte Abstracto", en *Ver y Estimar*, n. 27, vol. VI, abril-de 1952, pp. 7-24. Expongo este punto de vista en "Una pulseada entre el realismo y la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi", en A. Gunta y L. Malosetti Costa, *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, cit.

14 Cf. Carta de JRB a VMD, firmada, 6/5/53, Correspondencia 5/2/2, Archivo VMD, Asociación Amigos V. Magariños D., Carta VMD a JRB 14/5/53, Archivo JRB (FFyL-UBA), Correspondencia 327, Carta de JRB a VMD, firmada, 20/5/53, Correspondencia 6/1/1, Archivo VMD.

15 Cf. "Conferencias de Romero Brest", en *Correio da Manhã*, Artes Plásticas, 15/8/53.

16 Publicado en agosto de 1953 por la Editorial Columba, *¿Qué es el arte abstracto?* reunía los cursos, conferencias y prédica en favor del arte abstracto.

esta exhibición integraba en una misma extensión del lenguaje artístico a partir del título "Más allá de la geometría", para Romero Brest los concretos habían sido quienes aportaron soluciones de acuerdo a la geometría "posicional", mediante elementos simples ubicados en intervalos de espacios ficticios. De este modo los diferenciaba de quienes ponían el acento en el "ritmo" o de quienes hacían intervenir lo "temporal" en un espacio ya no ficticio sino real. Al plantear el arte concreto tomaba una cita de Ernesto N. Rogers relacionada con la concepción matemática de la obra de Max Bill. Sin embargo, en una exhibición de obras de artistas argentinos que, tal como señalaba al finalizar el prólogo, vivían casi todos en Buenos Aires, no hacía ninguna referencia al programa vanguardista elaborado por la Asociación Arte Concreto Invención y el Movimiento Madí entre 1946/48.

En cuanto a los vínculos con el arte brasileño, su gestión oficial al frente del Museo Nacional de Bellas Artes también tuvo la oportunidad de revitalizar los contactos realizados con Niomar Moniz-Sodré al recibir la exposición "Arte Moderno en Brasil" (1957), en cuya presentación no dejó de subrayar su deseo de acercamiento, señalando las similitudes entre el arte de ambos países. Al año siguiente pudo continuar en el mismo camino al presentar la gran muestra "Arquitectura Brasileña" (1958) que enlazaba las obras más importantes del siglo XVI y XVII y los desarrollos alcanzados hasta llegar al ambicioso proyecto de Brasilia. En un discurso que también aspiraba a lograr un cambio de mentalidad en su país, Romero Brest presentaba la pujanza del pueblo brasileño destacando "el espíritu de progreso que anima por igual a gobernantes y realizadores, mancomunados para imponer el sistema de formas modernas que corresponden a nuestro tiempo"¹⁷. En este sentido, más tarde también recordaría que el vínculo con la directora del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro fue más estrecho "por estar del mismo lado de la barricada que por una verdadera confluencia de ideas"¹⁸.

Sin embargo, aunque los intercambios entre Brasil y Argentina que lo tuvieron como protagonista fueron fluidos, no parecen haber sido tan tempranos como se ha señalado en algunas cronologías que toman como punto de partida una conferencia dictada en el Museo de San Pablo en la que habría vaticinado la superioridad de la arquitectura¹⁹. Un análisis reciente de María Amalia García fundamenta a través de fuentes epistolares y documentos existentes en los archivos de la Bienal de San Pablo la escasa probabilidad de que esa conferencia se haya desarrollado y que "el crítico sostuviera esta doctrina en ese año"²⁰.

No obstante, en un escrito de 1976 Romero Brest reconstruye los vínculos con los artistas brasileños. Recuerda que luego de escribir su

17 Presentación institucional del Director del Museo Nacional de Bellas Artes de la exposición *Arquitectura Brasileña*, inaugurada el 18 de octubre de 1958 en el MNBA de Buenos Aires. Caja 27, Sobre 1, b), AJRB. Ver Apéndice Documental. En el marco de estos intercambios también recibió en dicho Museo la exposición "Israel visto por Portinari", en mayo de 1959. 18 Cf. "Arte concreto en Brasil y Argentina". Texto fechado el 6 de septiembre de 1976. Caja 3, Sobre 2, w), AJRB. Mecnografiado. 5 páginas. Ver Apéndice Documental.

19 Algunas cronologías tomaron el documento "A arquitetura é a grande arte de nosso tempo: Romero Brest em São Paulo", en *Folha da manhã*, 1948, s'd., publicado en Aracy Amaral (coord.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*, San Paulo, Funarte, 1977, pp.97-98.

20 M. A. García: "La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953", en *VI Premio Fundación Telefónica a la investigación de la historia de las artes plásticas en la Argentina Fondo para la investigación del arte argentino (FIAAR)*, en prensa.

libro *La pintura brasileña contemporánea*, en 1948 realizó una serie de conferencias en el Museo de San Pablo en las que dice: "establecí los principios que fundamentaban el arte concreto". La memoria, tal como él mismo plantea en ese texto "olvida los datos y nombres, quedando sólo las ideas formadas en torno a las experiencias". Consciente de ello, se apoyaba en un reportaje realizado por un periodista de *Folha* sin fechar. Resulta significativo que haya despejado sus dudas consultando el recorte de un periódico que, justamente, no tenía la fecha; sin embargo, la seguridad parecía descansar en la convicción de la tarea realizada que, de inmediato, se aprestaba a relatar. Recordaba su desempeño como Jurado en la I Bienal, referencias sobre algunos artistas brasileños y algunos detalles de la exposición de 1953. Al cotejar su prólogo con las críticas que recibieron sus disertaciones (y que había conservado), consideró que la vehemencia y el entusiasmo depositado en los concretos pudieron haber despertado cierta irritación que se percibía en algunos de los artículos publicados en los medios²¹.

Estas reflexiones, realizadas a instancias de Aracy Amaral²², abordaban comparativamente las propuestas de los argentinos y de los brasileños, diferenciando el trabajo de quienes prefirieron salvaguardar la libertad creadora autodenominándose "neoconcretos" y quienes trabajaron más ceñidos al empleo de la matemática. En este sentido, si en el momento de irrupción de los concretos sus ideas habían perdido parte del determinismo de sus primeros escritos aun estaban lejos de poder alentar a esa vanguardia. Sin embargo, su labor fue asumiendo un rol tan protagónico en la defensa del proyecto de la abstracción en la década de los 50s que, inclusive, se animó a reorientar el programa estético:

[En 1953] establecí todas las dudas respecto a los concretos argentinos, diciéndoles: 'El arte concreto habrá de ser un arte de compresión universal o morirá. Y para que esto no suceda es menester que practiquen en gran escala, *que practiquen y no se limiten a la teoría*, la invención de objetos. No lo hicieron y murió la tendencia como lo había predicho'²³.

Escrito para integrar el catálogo de la exhibición que preparaba Amaral, el texto fue reemplazado por la entrevista "A arquitetura é a grande arte de nosso tempo: Romero Brest em São Paulo"²⁴. Este hecho parece no haberle agradado a Romero Brest, según se puede reconstruir a partir de una amable disculpa de la historiadora y crítica de arte brasileña²⁵, aunque la fuente publicada ubicaba en el año 1948 –tal como él mismo escribió en 1976– su polémica intervención en el campo artístico brasileño.

21 Cf. "Arte concreto en Brasil y Argentina", *cit.*

22 La consulta se vinculaba con la exposición *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (1950/ 1962), Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro, Funarte, Museo de Arte Moderno, San Pablo, Pinacoteca del Estado, 1977.

23 Cf. "Arte concreto en Brasil y Argentina", *cit.*

24 Cf. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, *cit.*

25 Carta Aracy Amaral a JRB, 22 de Agosto de 1977, mecanografiada., 1p, caja 23, sobre 2, 635, AJRB.



De todos modos este documento conserva la traza de la memoria que siempre es un fenómeno actual, es decir, es presente del pasado y, en este caso, fue la evocación de aquel pasado en el presente de la escritura. Desde esta perspectiva su afirmación manifiesta la impresión que la "experiencia vivida" le había dejado. Por esta misma razón, que el recorte del periódico en el que se basaba tuviera o no tuviera la fecha no constituía el aspecto más importante en el momento de dilucidar el carácter anticipatorio que para él contenía la huella de ese pasado. No obstante, restaría considerar la disputa por los sentidos del pasado que transmite la historia, frente a la que nuestro crítico tenía una clara posición tomada.

Sin duda, la obra de un intelectual de la talla de Jorge Romero Brest ofrece una materia de valor incalculable a la hora de repensar el Arte Latinoamericano. En este sentido, redibujar la trama de intercambios supone reinscribir sus vínculos con los artistas y estudiar el movimiento de construcción y re-construcción de un pensamiento que no cesó y, en nuestro caso, reponerlo a través de sus escritos restituye la dimensión humana, es decir, permite delinear la figura del Romero Brest hombre, aquel que dudaba, cavilaba, se contradecía y también soñaba.