

## archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las  
vanguardias

nº5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida  
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

nº10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda

ir

## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

## Sobre historia y teoría de la crítica I

nº 10

sep.2012

semestral

Secciones y artículos [2. Historia de la crítica]

# Entre Mário de Andrade y Mário Pedrosa: Jorge Romero Brest y la crítica de arte en Brasil

María Amalia García

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios



### Abstract

Este trabajo se centra en la figura de Jorge Romero Brest y en sus vinculaciones con la crítica de arte brasileña. El objetivo es reconstruir el posicionamiento artístico del crítico argentino desde principios de los años 40, ligado al poeta Mário de Andrade, hasta su recorrido posterior en los 50, momento en el cual Romero Brest se orientó a la defensa militante de la abstracción. Este posicionamiento repercutió activamente en el ámbito brasileño y la legitimidad conseguida en este ámbito fue funcional a las elecciones modernistas de los emprendimientos artísticos de posguerra.



### Palabras clave

Crítica de arte - Jorge Romero Brest – Abstracción



### Abstract en inglés

**Between Mário de Andrade and Mário Pedrosa: Jorge Romero Brest and the Brazilian art critic milieu**

This work focuses on the figure of Jorge Romero Brest and his links with Brazilian art critic milieu. The aim is to reconstruct the critical position of Romero Brest since the early 40's, linked to the poet Mário de Andrade, until the '50, when Romero Brest embraced the militant defense of abstraction. This position was echoed by the Brazilian art circuit and the legitimacy gained in this area served the modern elections in the postwar artistic institutions.

## Palabras clave

Art criticism- Jorge Romero Brest – abstract art



## Texto integral

### Entre Mário de Andrade y Mário Pedrosa: Jorge Romero Brest y la crítica de arte en Brasil<sup>[1]</sup>

1 En 1977 Aracy Amaral organizaba en la Pinacoteca do Estado de São Paulo una exposición que se constituiría en el primer planteo comprehensivo de la producción de los movimientos concretos brasileños. La edición del catálogo incluía una selección de manifiestos europeos y latinoamericanos, textos de época, textos histórico-críticos, reproducciones de obras y biografías de los artistas concretos y neoconcretos paulistas y cariocas (Amaral 1977). Allí se incluyó un artículo periodístico sobre el crítico argentino Jorge Romero Brest en el que se transcribía parte de una de sus conferencias en el Museu de Arte de São Paulo con el título "A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo" (Amaral 1977: 97-98).

2 Sin embargo, a través de documentación existente en el archivo Jorge Romero Brest (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) se sabe que esta inclusión de un "artículo de época" del crítico argentino –según indica la sección del catálogo– fue una decisión posterior. A pedido de Amaral, Romero Brest, había preparado un breve ensayo sobre el arte concreto en Argentina y Brasil que finalmente quedó inédito en las cajas de dicho archivo.<sup>[2]</sup> Este texto de Romero Brest se presenta como un relato de vivencias; no intenta explicar ni establecer un pensamiento conceptual sobre el desarrollo de esta tendencia en ambos países. Un texto en el que Romero Brest a los 72 años rememora esos primeros años 50, en los que el desarrollo de la abstracción parecía revelarse en profecía:

"Aracy piensa que yo era 'la voz de Argentina junto a los artistas jóvenes de Brasil'. Aunque exagera un poco, es cierto que fui amigo de ellos y de Mário Pedrosa que los impulsaba, pero no me será fácil reconstruir la relación de hace más de veinte años. Y en cuanto a si hubo diálogo entre los artistas de Brasil y Argentina, no creo que haya habido, al menos por mi intermedio; mi acción fue personal. De forma que sólo en cuando a la comparación entre unos y otros podré satisfacerla."<sup>[3]</sup>

3 De este texto se intenta alcanzar los horizontes de esas percepciones y experiencias. "Mi acción fue personal" se inscribe como una primera marca para el abordaje de estos *corpus* de relaciones. ¿En qué contexto de interacciones culturales entre ambos países se inscribían las acciones y vinculaciones de Romero Brest? El objetivo de este trabajo consiste en reconstruir los intereses y objetivos de la crítica de arte en la Argentina y Brasil; las pregnancias de estos contactos -durante la segunda posguerra y los años peronistas- en un juego de reflejos entre campos artísticos cruzados.

### 1. São Paulo, 1950

4 Las secciones de artes plásticas de numerosos diarios paulistas anunciaban la presencia de Romero Brest en la ciudad. Titulares como "Movimento artístico europeu visto por um sul-americano", "Entender de arte não é uma operação intelectual, é um modo de sentí-la" y "A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo", intentaban anclar los numerosos temas sobre los que versaban sus conferencias.<sup>[4]</sup> Romero Brest había sido invitado directamente por Pietro Maria Bardi, director de la institución fundada por Assis de Chateaubriand para dar estas conferencias en el MASP.

5 Una primera propuesta de cursos fue planeada en 1948, pero recién en diciembre de

1950 y a través de una oportuna insistencia epistolar de Romero Brest fue que se concretó dicho proyecto. Por carta Romero Brest le comentaba a Bardi sobre el sentido que daría a la serie de cinco conferencias titulada "Cómo un sudamericano ve el movimiento artístico europeo": el objetivo era "hacer, más que un análisis detallado de tendencias, una sistematización de ideas, con cierto carácter polémico en cuanto a la defensa y afirmación del arte abstracto".[5] Sabemos también que articulaba esta estadía en San Pablo dentro de un viaje mayor a Europa y Estados Unidos y era además, la primera vez que visitaría Brasil. Muy interesado en los contactos brasileños, Romero Brest se despedía entrañablemente en cada carta: "tengo especialísimo interés en conocer San Pablo, su museo y los buenos amigos que viven allí"[6] [...] "Ardo en deseos de estar con Uds. y de anudar una sólida amistad."[7]

- 6 Este trabajo opera a partir de la afirmación establecida por Aracy Amaral en relación con el surgimiento del arte concreto brasileño: el gran impacto sobre el campo artístico paulista de las conferencias dictadas por el crítico argentino en el Museu de Arte de São Paulo (MASP) (Amaral 1977, 1993, 1998). Amaral resalta este suceso como un evento formativo para la constitución de la vanguardia paulista en el contexto de efervescencia cultural de fines de los años '40. La historiografía del arte brasileño a partir de esta primera contribución de Amaral (me refiero a la exposición de 1977), ha señalado la importancia de estas conferencias en el campo artístico paulista (Amaral 1977: 97-98, 1998; Arantes 1991). Sin embargo dicho evento ha sido erróneamente datado en 1948: esta investigación confronta esa fecha tanto desde el plano documental como desde el recorrido crítico de Romero Brest. Se tratará más adelante cómo resulta poco probable que el crítico ya sostuviera esta doctrina del arte abstracto en ese año.
- 7 Este encuentro se constituye en un núcleo fundamental para reconstruir cómo funcionaban las imágenes que los actores de cada campo artístico tenían de su propia ubicación y de la escena vecina. ¿Qué implicaba en una densa trama de contactos Brasil para los argentinos? ¿y para los brasileños el contacto con los argentinos?
- 8 Romero Brest registraba claramente la voluntad de los brasileños de articular un programa modernista. Las noticias sobre la constitución de los nuevos museos paulistas y sus emprendimientos financiados por capitales privados y subsidios públicos asombraban al crítico que constantemente las comparaba con el triste panorama argentino. Desde *VeryEstimar* seguía puntillosamente estos proyectos; con comentarios en los que dejaba transparentar su no tan sana envidia.[8] Además de los eventos, la compra de obras y publicaciones del MASP, Romero Brest contabilizaba también los emprendimientos de Cicillo Matarazzo en relación al MAM y su exposición inaugural *Dofigurativismoaoabstracionismo* realizada en 1949.
- 9 Esta exposición organizada por León Degand también había sido presentada en Buenos Aires en el Instituto de Arte Moderno (IAM), institución fundada en 1949 y financiada exclusivamente por Marcelo De Ridder, su director. El IAM contó con las simpatías iniciales de *VeryEstimar* pero para las expectativas de Romero Brest, el instituto no lograba representar un proyecto realmente moderno.[9] No sólo no acordaba con el criterio para la elección de las exposiciones, sino también con los textos de los catálogos y los conjuntos seleccionados en los salones de "La Joven Pintura Argentina", premio que De Ridder sostuvo desde de 1949 a 1959 (Romero Brest 1949). Por otro lado, la carga romántica del proyecto del joven De Ridder poco se correspondía con un nuevo mecenazgo proveniente de los sectores emergentes de la sociedad paulista, vinculado a la industria y las organizaciones de empresas, que buscaba proyectarse en un mundo económico a través de emprendimientos culturales (Alves Oliveira 2001).
- 10 Desde el plano oficial, la situación era bastante peor. Tanto Jorge Romero Brest como el pintor Emilio Pettoruti, habían sido dejados cesantes de sus cargos gubernamentales y universitarios –respectivamente- a partir de la gestión peronista. Además, a fines de los '40, los pronunciamientos del Ministro de Educación Oscar Ivanissevich en particular y las formas culturales del peronismo en general, vinculadas a los sectores populares y alejadas de los valores de la alta cultura, fijaron una marcada tensión entre peronismo y las propuestas del arte moderno (Perazzo 1983).[10] En síntesis, en la Argentina, ni la gestión privada ni el árido panorama cultural peronista se interesaban en sostener un proyecto tan atractivo y arrollador como el brasileño.
- 11 A contraposición de la Argentina, el ámbito institucional artístico paulista en particular y el panorama brasileño en general se activó intensamente en la segunda posguerra. No sólo era avasallador como proyecto -la constitución de nuevos museos

brasileños, compra de obras, bienales, exposiciones de artistas internacionales como Alexander Calder en 1949 y la Max Bill en 1951 - sino también por la voluntad institucional de los brasileños de confrontar las numerosas líneas vinculadas a la definición de lo moderno. Para Romero Brest éste significaba un espacio de acción claro y específico desde donde articular y legitimar su propio programa moderno e internacional de cultura. Espacio que le era negado, al igual que otras tendencias progresistas en el ámbito de la cultura argentina, en su espacio local (Giunta 2001).

- 12 El programa de estas conferencias en el MASP consistía en un balance general de medio siglo de pintura en el que, a partir de las premisas de Picasso y Matisse, cuatro falacias se habían perpetuado en la historia de la pintura: el neohumanismo, el neorromanticismo, el neonaturalismo y el neorrealismo. Sin dudas, para Romero Brest entre lo viejo y lo nuevo en artes plásticas mediaba el concepto de abstracción. En este punto aparecían las discriminaciones entre abstracto y concreto, lo orgánico y lo inorgánico, lo funcional y lo expresivo, todos abordajes que permitieran marcar la dicotomía entre ese nuevo momento histórico y el rumbo de las artes plásticas. Bajo el apartado "Idea e imagen del mundo" en 1950, Romero Brest planteaba el concepto de síntesis de las artes visuales a partir de la siguiente ecuación "arquitectura como reina y señora; la pintura y la escultura: funcionalismo expresivo, no decorativo, las artes derivadas- Profecía." [11]
- 13 Estos eran los ejes de la conferencia de Romero Brest que resultó un gran impacto en el ambiente artístico paulista. Un planteo claro y evolutivo sobre el sentido del arte y de las propuestas de este nuevo momento: la síntesis de las artes en función de una arquitectura integral. El artículo "A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo" aparecido en 17 de diciembre de 1950 en el periódico paulista *Folhadamanhã*, Romero Brest profetizaba "a mi modo de ver, el gran arte de nuestro siglo es la arquitectura, que, como la escultura maneja el espacio real. Por otra parte, la pintura de caballete no satisface más las exigencias de la nueva estética. Tampoco será la pintura mural la que salvará de la crisis a este género, dado que la arquitectura moderna tiende a la desaparición del muro. No se tratará, entonces, de un agrupamiento de los diferentes géneros sino de una unión real y efectiva entre la pintura, la escultura y la arquitectura". [12]
- 14 Es probable que allí la profecía del arte moderno, que el crítico construía desde las sombras de un peronismo conservador, parecía encontrar la tierra prometida para desarrollarse. São Paulo crecía vertiginosamente, se industrializaba, alcanzaba una preeminencia en el panorama económico latinoamericano y se anotaba a competir por un espacio central en el mapa de posguerra. Ahora bien, ¿por qué esta intervención en relación al arte concreto de Romero Brest fue tan arrolladora en el panorama paulista? ¿Cómo eran las posiciones dentro del panorama crítico paulista?
- 15 El análisis de esta situación plantea una paradoja: en São Paulo, la fuerte acción institucional y gubernamental en el campo de las artes plásticas encontraba una crítica desconcertada y poco decidida a asumir partido por una tendencia estética determinada, mientras que, en Buenos Aires, la ausencia de programas institucionales -tanto públicos como privados- vinculados al arte moderno generó posicionamientos críticos más definidos y proféticos. Entre los críticos que más cerca estuvieron del panorama abstraccionista podemos nombrar a Juan Jacobo Bajaría, Edgard Bayley, Ignacio Pirovano y Abraham Haber. Sin embargo, fue Romero Brest -junto al grupo de discípulos con los que publicó *VeryEstimar*- el que asumió la defensa incondicional del arte abstracto dentro y fuera de la frontera nacional.
- 16 Ahora, resulta importante comprender estas acciones dentro de un marco de relaciones del crítico con el ambiente cultural brasileño. De este modo, observamos que las relaciones de Romero Brest en estos primeros '50 (Bardi, Ciccillo Matarazzo, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Mario Pedrosa) vinculadas a los nuevos emprendimientos paulistas y a su promoción del arte concreto tienen un sentido muy distinto de aquellas de los primeros años 40 cuando a través del periódico antifascista *ArgentinaLibre* invitara a participar a Mário de Andrade.

## 2. LaPlata, 1945

- 17 La exposición *Veinte artistas brasileños* organizada por Marques Rebêlo y traída a la Argentina en colaboración con Emilio Pettoruti, director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, permite contextualizar los nexos y preocupaciones de este otro momento. Tanto Patricia Artundo como Raúl Antelo contextualizan la realización

de esta exposición y marcan las vinculaciones de Romero Brest dentro de un campo cultural cruzado por los contactos argentinos y brasileños: Pettoruti, Marques Rebêlo, Mário de Andrade y Newton Freitas, entre otros (Antelo 1999; Artundo 2004). Además esta exposición fue el disparador de su intento de acercamiento sistemático a la cultura brasileña: la publicación del libro *Lapinturabrasileña contemporánea* editado por Poseidón.

- 18 Durante la guerra, Brasil ocupó en el imaginario de los intelectuales argentinos un espacio importante. La adhesión en 1942 al bloque aliado en el conflicto bélico se tradujo en numerosas manifestaciones de homenaje y solidaridad de diverso tipo. Artundo señala como marcas la creación de la cátedra de estudios brasileños en el Colegio Libre de Estudios Superiores, el número-homenaje que *Sur* dedica al Brasil en 1942 y un mayor acercamiento en general al mundo brasileño por parte de los intelectuales argentinos. Precisamente esta investigadora enmarca a principios de los '40 los contactos del crítico argentino en la red de relaciones de Mário de Andrade y en las vinculaciones con las revistas *Correoliterario* y principalmente *Argentalibre* (Artundo 2004). Fue a partir de Newton Freitas, el escritor brasileño que se encontraba en Argentina desde 1938 exiliado del Estado Novo, que Romero Brest invitó a Andrade a participar como colaborador en *Argentalibre*, periódico en el que dirigía la sección de artes plásticas. Introduciendo esta nueva colaboración, Romero Brest le dedica en 1941, una presentación homenaje en las páginas de dicha publicación (Romero Brest 1941). Romero Brest dejaba entrever que lo que los argentinos valoraban en él además de la seriedad de su trabajo en diversas áreas, era la figura del intelectual comprometido que revisaba críticamente su pasado vanguardista y ejercía un constante reclamo por la vigencia de las libertades democráticas (Andrade [1942] 1978; Artundo 2004).

- 19 En este contexto resulta central analizar la publicación de *Lapinturabrasileña contemporánea* por la editorial Poseidón con ensayo crítico de Romero Brest. En una edición ilustrada y con cubierta reproduciendo el premiado *Café* de Cândido Portinari, Romero Brest lanzaba sus impresiones sobre un panorama artístico que, salvo algunas reproducciones aisladas, sólo había tenido oportunidad de contrastar en la exposición de Rebêlo y Pettoruti. Sabía que sus materiales eran sumamente fragmentarios y dado que no había tenido todavía oportunidad de viajar al Brasil, dejaba en principio asentadas sus excusas y su objetivo:

"Hagamos un esfuerzo, pues, los hombres del sur de este continente, los que tenemos raíces hispánicas y una arborescencia italiana, francesa, inglesa o alemana, para comprender con emoción esa realidad indígena, lusitana y negra que comienza a expresarse con facundia feroz en todos los planos de la cultura brasileña." (Romero Brest 1946)

- 20 La crítica brasileña recibió calurosamente el libro. Numerosos artículos aparecidos en diarios paulistas y cariocas elogiaban la publicación, el esfuerzo del crítico y la importancia de este reconocimiento exterior de la pintura brasileña. También anotaba las faltas en las que incurría a causa de una falta de conocimiento profundo: Luis Martins le marcaba el desconocimiento de la importancia entre los precursores naturalistas de Almeida Junior y además, al igual que Sérgio Milliet, la señalaba la escasa relevancia que le daba a los artistas paulistas como Volpi o Bonadei (Martins 1946).<sup>[13]</sup> Todos los críticos coincidían en que no había podido elaborar juicios propios: Ruben Navarra anotaba que "quando a coisa aperta muito, ele se socorre da opinião dos críticos brasileiros como ponto de apoio". El mismo Navarra, Freitas, Manuel Bandeira, Milliet y Gilberto Freyre eran citados en su ensayo pero en el eje del texto estaban las ideas de Mário de Andrade.<sup>[14]</sup> De hecho, respecto del llamado a los "hombres del sur" con el que Romero Brest introducía las expectativas del libro era, para Navarra, tomar "do lado de fora, a mesma posição que Mário de Andrade tomara de dentro."<sup>[15]</sup> En el análisis que realizaba de Portinari, también leído a través de Mário, "podrían filiarse con absoluta precisión estos elementos fundamentales de la vida nacional fundidos en un alma que ha sabido interpretarla como totalidad"; la marca de este artista estaba para Mário en el elemento popular a través del cual forjaba su realismo estético que superaba además todo intento folklórico, gracias al cual los elementos autóctonos se subliman en formas absolutamente universales, sin dejar de ser brasileñas.

- 21 Raúl Antelo lee esta exposición como inseparable de una historia de la abstracción entendida como fraternización (Antelo 1999). Si bien los horizontes que Antelo proyecta para una historia de la abstracción regional están en vinculación con el abordaje de este trabajo, esta investigación contrasta que a mediados de los '40 era prematuro para el posicionamiento de Romero Brest la defensa a ultranza de la abstracción que adoptó a principios de los '50. A fines de los '40 una voluntad por explicar lo universal a través de problemáticas nacionales era para Romero Brest garantía de una sincera comprensión artística latinoamericana.

- 22 En el número 4 de julio de 1948 en su revista *VeryEstimar* Romero Brest le dedicaba una alabanza a Portinari por su "búsqueda de una expresión que encierre el relámpago de lo contingente en la perenne forma necesaria" mientras que su discípulo Damián Bayón -en el número 6 de septiembre del mismo año- en la crítica sobre el *SalónNuevasRealidades* realizado en la Galería Van Riel se mantenía dudoso respecto a los heterogéneos emprendimientos de los artistas concretos argentinos (Bayón 1948).
- 23 Sin embargo, hacia 1949 la revista empezaba a plantear un acercamiento hacia estas propuestas, que aumentaría en intensidad hacia el comienzo de los '50. A partir de mediados de 1949, líneas vinculadas al desarrollo del constructivismo y de la abstracción geométrica, así como una voluntad de explicación de estas tendencias comenzaron a ser cada vez más frecuentes en la revista (Stáble 1949; Edelman y Oliver 1949; Bill 1950).[16] Además entre fines de 1948 y principios de 1949, Romero Best realizó su tercer viaje a Europa en el que se contactó con los principales referentes de la abstracción europea estableciendo intercambio epistolar a partir de este momento con Max Bill, Vondermberge- Gildewart, Aldo Magnelli y Leon Degand entre otros.

### 3. São Paulo, 1951

- 24 En ocasión de la I Bienal, Romero Brest fue invitado por Ciccilo Matarazzo, a participar como miembro del jurado. La bienal se inscribía en el mismo movimiento de constitución de los museos paulistas vinculado a la proyección brasileña en el mundo económico a través de emprendimientos culturales (Alves Oliveira 2001). La idea de iniciar este ciclo de exhibición internacional de arte y arquitectura fue un proyecto latente desde los inicios del MAM-SP que involucraba el deseo de constituir a São Paulo como el nuevo centro artístico moderno (Amaral [1984] 2003; Amarante 1989). En esta edición inicial, en la cual la Argentina no participaría, el crítico encontraba la oportunidad de utilizar la legitimidad adquirida en el ambiente paulista en función de otra clave (García 2004, 2011). Una adhesión total a la causa abstracta lo encuentra argumentando para otorgar a la obra *UnidadTripartita* de Max Bill el primer premio en escultura. En 1977 -y a pedido de Aracy Amaral- él mismo relató este suceso que se convirtió en leyenda curiosa de este primer evento:

"El nombramiento [de jurado para la I Bienal] me llegó a último momento y no pude estar en San Pablo cuando se reunió el jurado. Éste ya había entrado en funciones, otorgando el gran premio en pintura a Roger Chastel[17] (el que nunca hubiera votado), y los colegas me dieron sólo una hora para que viera toda la bienal. Lo hice devorando las obras y al final de la planta inferior, gran sorpresa, en un rincón estaba *Unidadtripartita* de Max Bill, una obra sobresaliente aún entre las sobresalientes de este artista. Con ese bagaje de mínimas observaciones volví a la reunión del jurado dispuesto a dar la batalla por esa obra." [18]

- 25 El conjunto internacional de laureados da cuenta de una clara voluntad de contrastar la pluralidad de tendencias abstractas: los dos máximos premios en escultura y pintura -*Unidadtripartita* de Max Bill y *Enamoradosenelcafé* de Roger Chastel respectivamente- marcan los horizontes que alcanzaba el arte abstracto en los primeros '50: la maqueta de un futuro mejor y la grilla cubofauvista de la reconstrucción de la tradición francesa (Ceysson 1986, 1987; Bertrand Dorléac 1996). Más premios instalaron otras definiciones no-figurativas: más de la escuela francesa, como Alberto Magnelli, la escultura americana sostenida por Clement Greenberg, como Theodor Roszak, y en la línea abstracto-surrealista, la propuesta de Willi Baumeister.[19] También, en el conjunto premiado se ponían en tensión las posibilidades de la figura: en la línea del realismo social, Eduard Pignon y una figuración rota de texturas en la obra de Germaine Richier.
- 26 Romero Brest había ratificado su elección y su intercesión había permitido que se librara este triunfo para el arte concreto. Por carta, el mismo Bill valoraba su gestión y comentaba el conjunto de premios: "il me semble presque inutile de parler de la biennale à sao paulo. après avoir vu la liste de l'ensemble des palmarès, j'avais l'impression que mon nom s'était égaré par hasard. [...] le résultat, à mon avis, est déplorable et me semble très influencé de l'esprit des marchands de tableaux parisiens".[20] En la carta escrita en minúsculas para seguir los postulados bauhausianos, el suizo analizaba las decisiones del jurado de la bienal en función del panorama artístico europeo:



"je peux très bien me représenter la grande lutte en faveur des œuvres modernes à sao paulo. mais quand on remarque d'un côté cette lutte 'pour', on remarque aussi l'autre tendance que j'ai nommé 'l'esprit des marchands de tableaux parisiens'. avec cela je ne veux pas 'construire' une influence réelle des marchands de tableaux, mais c'est quand-même intéressant que le journal 'arts' à paris a publié un long article de lassaigue (membre du jury) dans lequel mon nom et le grand prix ont été complètement supprimés, mais d'autre part il se trouvait un grand éloge sur chastel, germaine richier etc. je ne peux pas m'imaginer comment des gens de ce caractère ont pu bien être bien utiles dans ce jury. mais vous avez raison – mon prix n'a pas été un hasard, mais une bataille (comme toujours dans les jurys)".[21]

- 27 La resurrección chauvinista de la Escuela de París fue la política de las instituciones artísticas francesas durante la inmediata posguerra. *Enamorado en el café* participaba de esas figuraciones de juegos abstractizantes y transparencia cromática que representaban el equilibrio entre racionalidad y sensibilidad pictórica que simbolizaba el genio francés (Ceysson 1986). Sin embargo, las selecciones que la Francia liberada había realizado para América Latina habían sido objetadas por las críticas locales. En Buenos Aires, Julio E. Payró desde la revista *Sur* criticaba las inexplicables lagunas y la poca representatividad de las obras expuestas en la exposición *De Manet a nuestros días* (Payró 1949). En São Paulo, la revista *Habitat* -dirigida por Lina Bo Bardi- publicaba una dura crítica a la organización de la Bienal. Además de calificar al evento de caótico y sin criterio educativo, subrayaba en el envío francés las faltas de obras importantes de Braque, Rouault, Matisse y Picasso y consideraba a las obras de la nueva generación como "curiosidades, folguedos, ou melhor negocios de mercantes ladinos".[22] Desde *Arts*, Jacques Lassaigue, el comisario del envío francés, intentaba justificar las faltas y consideraba que, en São Paulo

"les salles de la jeune peinture française, et particulièrement dans celle qui groupait Bazaine, Chastel, Le Moal, Bores et Ubac que le jury, les critiques et le public vinrent trouver les plus grands éléments d'intérêt de toute l'exposition. [...] Si, en effet, les longues délibérations du jury devaient se terminer par un palmarès comprenant beaucoup de noms imprévus c'est, je pense, en grande partie à la volonté de renouvellement de la participation française qu'on la doit" (Lassaigue 1951).

- 28 Y como anotaba Bill, en este artículo que ensalzaba la producción de los jóvenes pintores de la tradición francesa, su premio había sido omitido. La maqueta tecnológica del futuro no encontraba espacio en el establishment francés volcado a reencontrarse con la tradición comunal ni resultaba verosímil para aquellos que experimentaban el trauma de un mundo acabado con la guerra. Al genio francés, el espíritu del "konkrete kunst" le generaba escalofríos. Sin embargo, sí la utopía de la ciudad ideal encontraba en Brasil lugar para florecer; el fenómeno desarrollista brasileño de posguerra estableció vinculaciones entre desarrollo económico, arte moderno e internacionalismo cultural.

- 29 Un rastreo por la prensa artística de la época, muestra una escasa cobertura de la bienal paulista en las revistas francesas y americanas; esto contrasta con la relevancia que Romero Brest le otorga al evento en *Very Estimable* (Romero Brest 1951).[23] En el extenso artículo que le dedica en el número 26 felicitaba a las autoridades por la importancia del emprendimiento y pasaba revista a las representaciones nacionales: el envío francés lo decepcionó y a *Enamorado en el café* la consideró portadora de "buen gusto y de sugestión, no de profundidad de ideas" (Romero Brest 1951). En el caso de Italia, salvo Alberto Magnelli –ganador del premio adquisición- el envío carecía de vitalidad y Holanda estuvo ausente por su selección de cuadros académicos. El pabellón suizo era "la única nota plenamente moderna, atrevidamente moderna en la exposición". Se refería a las obras de Richard Lohse y Max Bill, integrantes del grupo suizo Allianz, que trabajaban a partir de la definición de Theo van Doesburg en relación con el arte concreto y de problemáticas matemáticas y científicas. A Romero Brest, la obra *Unidad Tripartita* le arrancaba estas reflexiones:

"El espectador habitual se desconcierta porque [*Unidad Tripartita*] trata con un mundo de precisiones en el que se constituye la emoción al conjuro de una matemática del espacio. [...] La palabra proporción, la palabra matemática, la palabra precisión, palabras que por cierto proceden de otros planos culturales, conducen al error, pues no se trata de formas artísticas en las que se aplican principios matemáticos, sino que la obtención, por vía de la fantasía e intuición, de formas que poseen en el plano estético caracteres similares a los que tienen las formas matemáticas en el plano científico. ¿Qué se gana con el cambio? Pues que la emoción, al superar las fronteras personales o raciales o nacionales, adquiera una dilatada dimensión universal. Y que el alma del espectador sienta entonces, con la plenitud de la forma, que no se crea el pequeño cosmos del hombre de carne y hueso, el pequeño cosmos de un país o de una raza, sino el gran cosmos del Universo." (Romero Brest 1951)

30 Resaltaba además los esfuerzos "de un grupo de jóvenes que pretenden introducir las corrientes vanguardistas del arte abstracto" como Waldemar Cordeiro, Almir Mavigner, Ivan Serpa y Abraham Palatnik; estos dos últimos premiados en la sección nacional de la Bienal. Retomando sus apreciaciones sobre las artes plásticas brasileñas, sorprende la opinión que en 1951 le ofrece la presentación de Cândido Portinari:

"Me inclino a pensar que el debilitamiento se debe a los puntos de partida teóricos –los que se refieren a la mentada pintura de contenido social- que son falsos a mi juicio en cuanto a los modos de concebir y ejecutar. Implican ingenuidad, en efecto, ya que ningún arte deja de tener contenido y todo contenido es inevitablemente social, ni siquiera el que con tanta saña llaman formalista." (Romero Brest 1951)[24]

31 El posicionamiento de Romero Brest respecto de la bienal se vuelve operativo para el ámbito brasileño en dos ejes. La proyección que el argentino le daba al evento – además de ligarlo a su figura de estudioso serio y reconocido– incluyéndolo en su propio emprendimiento. Andrea Giunta ha señalado de qué manera la revista le sirvió a Romero Brest como un instrumento de inserción en el ámbito internacional (Giunta 2001). Esto sin dudas resultaba beneficioso para la empresa de Matarazzo y su esforzado proyecto de desviar la geografía de las artes a São Paulo (Herkenhoff 2001-2002). El discurso de Romero Brest legitimaba la elección por la abstracción, tendencia que ya había sido sustentada por las instituciones paulistas generando susceptibilidades y acusaciones de sectarismo (Amaral [1984] 2003).

32 Aracy Amaral señala que en este clima de ebullición cultural en el campo artístico paulista de finales de los años 40 coexistían varios críticos de arte oriundos de distintos campos como la literatura –Sérgio Milliet, Geraldo Feraz, Luiz Martins– la sociología –Lourival Gomes Machado–, el periodismo –Quirino da Silva– y la pintura –Ibiapaba Martins–. Amaral sostiene que ninguno manifestó gran entusiasmo o se propuso estimular la abstracción en el medio local. Sérgio Milliet –una figura clave en la creación del MAM-SP– sostuvo una postura comprensiva respecto a los debates entre abstracción y figuración, esbozando soluciones conciliadoras entre ambas tendencias (Amaral [1984] 2003).

33 En el prefacio del catálogo de *Do figurativismo a oabstracionismo*, Milliet dejaba asentado con elegancia su desacuerdo con el abstraccionismo militante de Leon Degand. En este sentido, Lisbeth Rebollo Gonçalves señala cómo su postura lo ubica entre dos polos en conflicto: los que defendían una postura nacionalista consideraban que apoyaba a los abstractos; los concretistas, por su parte, lo acusaban de lo contrario (Rebollo Gonçalves 1992). Los fuertes ataques a la abstracción –y a los emprendimientos culturales paulistas– vinieron desde la izquierda a través de Fernando Pedreira en la revista *Fundamentos*. Esta publicación que defendía el realismo según las ideas de Plekhanov, consideraba la abstracción como un idealismo pequeño burgués señalando las vinculaciones de este desarrollo con las políticas estadounidenses (Amaral [1984] 2003).

34 Otilia Arantes vincula la resistencia a la abstracción en el ámbito brasileño con la fuerte pervivencia del modernismo nacionalista y de tendencia social. Arantes señala que en Brasil no se concebía la actividad cultural que no estuviera al servicio de la figuración del país, que no fuese instrumento de conocimiento y consolidación de su imagen (Arantes 1991). En esta línea argumentativa, esta investigadora llama la atención sobre la hostilidad con la que Mário de Andrade advertía a Tarsila en París sobre los peligros de la tentación abstracta; además el destino social del arte era tópico privilegiado de las discusiones con su amigo Milliet (Rebollo Gonçalves 1992). El fenómeno de instalación institucional del arte abstracto se veía como una estrategia forzada que carecía de vinculación con la realidad brasileña. En los '50, no sólo algunos artistas como Di Cavalcanti aconsejaban pensar en las raíces populares y escapar de la abstracción y de sus defensores, sino que también se instaló en la opinión pública la polémica del realismo vs. abstracción.[25] Las propuestas abstractas no tuvieron, salvo en Mário Pedrosa, apoyo de la crítica.

35 En 1927 Pedrosa, militante comunista, fue enviado a estudiar para la formación de cuadros a Moscú. En Berlín contrajo una enfermedad que le impidió continuar el camino a Rusia; durante su estadía en esta ciudad entró en contacto con la Teoría de la Gestalt. Luego regresó a Brasil, pero en 1937 fue forzado a exiliarse en New York; en esta ciudad entabló una amistad con Alexander Calder y en relación con su exposición individual en el MoMA en 1943 escribió notas para *Correio da Manhã* sobre la obra de este artista (Arantes 1991). Pedrosa fue un artífice importante en la realización de la exposición de Calder en Rio y en São Paulo



(Saraiva 2006). En 1949, inscripto para un concurso de la cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, Pedrosa presentó su estudio *Da natureza afetiva da forma* enmarcado en la Teoría de la Gestalt y fundamentalmente en las ideas de Kurt Koffka (Arantes 1996).

- 36 *Da Natureza afetiva da forma* presenta como una propuesta de utilización de los presupuestos gestálticos en el abordaje de problemas artísticos. Según Otilia Arantes, a través del estudio de los teóricos de esta escuela (Wertheimer, Köhler, Koffka, Paul Guillaume) Pedrosa intentó demostrar de qué modo la clave de la experiencia estética estaba implicada en las propiedades intrínsecas a la obra de arte, es decir, en la naturaleza afectiva de la forma (Arantes 1996). El estudio de la teoría de la Gestalt le permitía a Pedrosa desarticular el conflicto entre forma versus expresión al otorgar una explicación científica para la percepción estética. Este proceso intrínseco de la percepción humana, sin mediación de desarrollos intelectuales ni sociales, ubicaba al trabajo artístico dentro de un campo de comunicación garantizada.
- 37 El objetivo de referir a estas investigaciones de Pedrosa consiste en marcar, por un lado, el campo de intereses comunes que atravesó a la producción artística y crítica en Brasil. Sin duda, la presencia de Pedrosa y sus investigaciones en torno a la Teoría de la Gestalt fueron fuertes improntas en la búsqueda creadora de los artistas concretos. Por otro lado, es importante señalar que si bien Mário Pedrosa sí estuvo en contacto con las propuestas abstractas desde mediados de los '40, su voz a favor de esta tendencia en el ámbito brasileño tuvo repercusiones recién a partir de los años '50. La proyección de la producción crítica de Pedrosa en el arte brasileño es determinante pero, respecto de la abstracción, su planteo no tuvo el efecto legitimador inmediato que adquirió el discurso de Romero Brest.
- 38 En este sentido, la defensa de la abstracción de Romero Brest en el contexto paulista resulta inédita. Para el crítico, las relaciones y acciones desarrolladas en el ámbito brasileño actuaron como un trampolín desde el cual se lanzaba al mundo de los certámenes internacionales. En 1953 era jurado nuevamente en la II bienal de São Paulo y también en el concurso al *Monumento al prisionero político desconocido* organizado por el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres dirigido por Herbert Read.
- 39 Además, a través del contacto con Milliet, Romero Brest iniciaba la creación de la Asociación Argentina de Críticos de Arte en un intento de agrupar y organizar a los estudiosos de las artes plásticas constituyendo el primer núcleo el mismo Romero Brest, Julio Rinaldini (como presidente) y Joan Merli (AAVV 1995).<sup>[26]</sup> Este proceso de institucionalización de la crítica se enmarcaba en los debates del II Congreso Internacional de Críticos de Arte de París en 1949 organizado por la UNESCO, al que Milliet había concurrido y cuyo resultado fue la constitución de la sección brasileña. Este programa intentaba afirmar el valor de la cultura en la reconstrucción de posguerra. Si el arte se consideraba el único capaz de restablecer el sentimiento de pertenencia a una comunidad, la crítica era el medio para tal realización. Una nota publicada en *Arts* sobre las actividades de este congreso marca las expectativas que en esos años se tenía en la crítica de arte y en el poder del crítico; actúa además como epílogo del recorrido de Romero Brest que trazó este trabajo.

"Les critiques d'art ont conscience du rôle qu'ils ont à jouer dans l'harmonie intellectuelle du monde, c'est-à-dire, par voie de conséquence, dans l'établissement de la paix. L'art étant un des moyens les plus nobles et les plus hauts pour parvenir à une entente des peuples. Certes dans la presse du monde entier ils peuvent apparaître comme un minorité, mais ils sont une minorité agissante qui peut beaucoup –mais ils ne doivent compter que sur eux-mêmes pour forger et coordonner leurs moyens d'action."<sup>[27]</sup>



## Notas al pie

[1] Una versión más reducida de este trabajo fue publicada en "Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (eds.), *Artedeposguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 137-148.

[2] Jorge Romero Brest, "Arte concreto en Brasil y Argentina", documento mecanografiado, c3-s2-w, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.

- [3] *Ibídem*
- [4] "Movimiento artístico europeo visto por um sul-americano. Serie de Conferencias do prof. Jorge Romero Brest, no Museu de Arte" *Diario da noite*, 6/12/1950; "Entender de arte não é uma operação intelectual, é um modo de senti-la" *Diario de São Paulo*, 6/12/1950; "A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo", *Folha da manhã*, 17/12/1950, Archivo Jorge Romero Brest, Museu de Arte (MASP), São Paulo. En este archivo véase también "As aulas do Prof. Brest no Museu de Arte" *Diario de São Paulo*, 7/12/1950; Osorio Cesar, "O profesor Romero Brest no Museu de Arte", *Folha da Tarde*, 2/12/1950.
- [5] Véase Jorge Romero Brest, Carta a P. M. Bardi, Buenos Aires, 18 de septiembre de 1950. Archivo Jorge Romero Brest, MASP, São Paulo.
- [6] Véase Jorge Romero Brest, Carta a P. M. Bardi, Buenos Aires, 21 de marzo de 1950. Archivo Jorge Romero Brest, MASP, São Paulo.
- [7] Jorge Romero Brest, Carta a P. M. Bardi, s/d [Mayo de 1950], Archivo Jorge Romero Brest, MASP, São Paulo.
- [8] Respecto a la gestión Bardi, el crítico hacía "llegar a su director nuestras calurosas felicitaciones, no sin envidia por cierto". "Miscelánea", *Ver y estimar*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1950, p. 66-67.
- [9] "El Instituto de Arte Moderno", *Ver y estimar*, Buenos Aires, n.11/12, junio de 1949, p.5-6.
- [10] "Inauguró el Dr. Ivanissevich el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas", *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística de la República Argentina*, Buenos Aires, n. 29, octubre de 1948; "Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas", *La Nación*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1949, p. 4
- [11] Jorge Romero Brest, "Temas de conferencias", Archivo Jorge Romero Brest, MASP, São Paulo.
- [12] "A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo", *Folha da manhã*, 17/12/1950, Archivo Jorge Romero Brest, MASP, São Paulo.
- [13] Carta de Sergio Milliet a Jorge Romero Brest, São Paulo, 6 de mayo de 1946, documento n. 362, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.
- [14] Rubens Navarra, "Um livro sobre a pintura brasileira", *DiariodeNoticias*, s/d, 1946, caja 1 sobre 5, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.
- [15] *Ibídem*
- [16] "Opina Vantongerloo", *Ver y estimar*, Buenos Aires, n. 11/12, junio de 1949, pp.81-83.
- [17] El ganador del primer premio en pintura en la I Bienal de São Paulo por su obra *Enamorados del café* es Roger Chastel.
- [18] Jorge Romero Brest, "Arte concreto en Brasil y Argentina", documento mecanografiado, c3-s2-w, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.
- [19] *IBienaldeSãoPaulo*, Museu de arte moderna, São Paulo, 1951.
- [20] Max Bill, Carta a Jorge Romero Brest, Zurich, 31/1/1952. doc. 346. Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.
- [21] Max Bill, carta a Jorge Romero Brest, Zurich, 1 de abril de 1952. Caja 22, sobre 2, documento 358. Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA. Minúsculas en el original.
- [22] Serafim, "Bienal", *Habitat*, n.5, São Paulo, 1951.
- [23] Se han podido consultar *Art Digest*, *Art News*, *Cahiers d'art*, *ThejournalofAestheticsandcriticism*, *Art d'aujourd'hui* y *Arts de France y Arts*.
- [24] De la obra de Emiliano Di Cavalcanti opinaba más o menos lo mismo: "se aferra a un pasado folclórico que va perdiendo vigencia. ¿Qué ocurre en Brasil, lo mismo que en Argentina, Chile, Uruguay o México para que se produzca ese sensible descenso de nivel? ¿Por qué José Pancetti, Alfredo Volpi, Alberto Guignard o Flavio de Carvalho denotan fatiga en sus telas?" (Romero Brest 1951).
- [25] Véase Ibiapaba Martins, "Notas de arte: é a favor ou contra o abstracionismo?", *CorreioPaulistano*, São Paulo, 27 de abril, 1949, citado en Aracy Amaral, ([1984] 2003: 245). Hideo Onaga, "Tumulto no clube dos artistas por causa do abstracionismo", *Folhadamanhã*, São Paulo, 1951 reproducido en João Bandeira (org.) *Arteconcretapaulista.Documentos*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p.28.
- [26] En este libro, Horacio Safons señala que las primeras acciones para la constitución de la AACA comenzaron en 1949 pero que recién en julio de 1950 Romero Brest pudo reunir a todos los críticos de arte de Buenos Aires para mostrarles la carta de Milliet. Véase Jorge Romero Brest, Carta a P. M. Bardi, s/d [Mayo de 1950], Archivo Museu de Arte de São Paulo. Le agradezco a Patricia Artundo sus observaciones sobre este tema.
- [27] "Au Congrès International des Critiques d'Art", *Arts*, París, n. 223, Julio de 1949, p. 7.



## Bibliografía

- AAVV**(1995) *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Asociación de críticos de arte.
- AlvesOliveira,R.** (2001) "Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira", en *SãoPauloPerspec*. N° 3 julio-septiembre. San Pablo.
- Amaral,A.** (coord.) (1977) *ProjetoConstrutivoBrasileironaArte: 1950-1962*. San Pablo: Funarte.
- (1984), *Arteparaquê?Apreeocupaçãosocialnaartebrasileira: 1930-1970*. San Pablo: Nobel, 2003.
- (1993) "Abstract constructivist trends in Argentina, Brasil, Venezuela and Colombia", en Waldo Rasmussen (cur.) *LatinAmericanArtistsoftheXXCentury*. Nueva York: MoMA. 86-99.
- (coord.) (1998), *ArteconstrutivanoBrasil.ColeçãoAdolphoLeirner*. San Pablo: Companhia Melhoramentos-DBA.
- Amarante,L.**(1989) *AsBienaisdeSãoPaulo/1951-1987*. San Pablo: Projeto.

- Andrade, M. de** (1942), "El movimiento modernista". Publicado y traducido al castellano en Aracy Amaral (comp.), *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)* Caracas: Ayacucho, 1978.
- Antelo, R.** (1999) "Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo, marchand d'art", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires : CAIA. 125-140.
- Arantes, O.** (1991) *Mário Pedrosa. Itinerário Crítico*. San Pablo: Scritta.
- \_ (org.) (1996) *Mário Pedrosa: forma e percepção estética*. San Pablo: EDUSP.
- Artundo, P.M.** (2004) *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. San Pablo: EDUSP-FAPESP.
- Bayón, D. C.** (1948) "Arte abstracto, concreto, no figurativo", en *Ver y estimar* N° 6 septiembre. Buenos Aires. 60-62.
- Bill, M.** (1950) "El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo", en *Ver y Estimar*. N° 17 mayo. Buenos Aires, 1-36.
- Ceysson, B.** (1986) "A propos des années cinquante: tradition et modernité", en *25 ans d'art en France: 1960-1985*. París : Larousse. 9-62.
- \_ (1987), "L'histoire et la mémoire: tradition et modernité", en *L'art en Europe: les années décisives 1945-1953*. París : Skira, 36-47.
- Bertrand Dorléac, L.** (1996) "La joie de vivre, et après?", en *1946: L'art de la Reconstruction*. Antibes : Musée Picasso. 15-68.
- Edelman, R. y Samuel O.** (1949) "Arte Abstracto en Buenos Aires", en *Ver y estimar*. N° 13 octubre. Buenos Aires. 17-32.
- García, M. A.** (2004) "La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953", en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones. VII Premio Fundación Telefónica a la investigación en la historia de las artes plásticas*. Buenos Aires : Fondo para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR) – Fundación Espigas, 17-54.
- \_ (2011), *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires : Siglo XXI.
- Giunta, A.** (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Herkenhoff, P.** (2001-2002) "A Bial de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos", *Revista USP*, N° 52, San Pablo, 118-121.
- Lassaigne, J.** (1951) "Les leçons de la 6ta [sic.] Biennale de São Paulo", en *Arts*. N° 33423 de noviembre. París. 2.
- Martins, L.** (1946) "La pintura brasileña contemporánea", en *O Estado de São Paulo*, 4 de marzo.
- Payró, J.E.** (1949) "De Manet a nuestros días", en *Sur*. N° 177 julio. Buenos Aires. 82-86.
- Perazzo, N.** (1983) *El Arte Concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Rebollo Gonçalves, L.** (1992) *Sérgio Milliet, crítico de arte*. San Pablo: Perspectiva.
- Romero Brest, J.** (1941) "Mário de Andrade, prestigioso crítico brasileño", en *Argentina Libre*. N° 57, 10 de abril. Buenos Aires. a. 2. 7.
- \_ (1945) *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires : Poseidón.
- \_ (1949) "Sobre Giacomo Manzú. Respuesta a Nino Bertocchi", en *Ver y Estimar*. N° 14-15. Buenos Aires. 57-62.
- \_ (1951), "Primera Bial de San Pablo", en *Ver y Estimar*. N° 26 noviembre. Buenos Aires. 13.
- Saraiva, R.** (cur.) (2006) *Calderno Brasil. Crônica de uma amizade*. São Paulo: Cosac & Naify-Pinacoteca. 29-36.
- Stáble, B.** (1949) "Esbozo de una historia del arte abstracto", en *Ver y estimar*. N° 13 Buenos Aires. 10-12.



## Autor/es

**María Amalia García** es Doctora de la Universidad de Buenos Aires en el área Historia y Teoría del Arte, licenciada en Artes por la misma casa de estudios y profesora nacional de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" (IUNA). Es investigadora del CONICET y del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (FFyL-UBA). Se desempeña como docente en la Carrera de Artes (FFyL-UBA) y en la Maestría de Curaduría en Artes Visuales (UNTREF). En 2003 obtuvo el primer premio en el VII Premio Fundación Telefónica a la investigación de la historia de las artes plásticas en la Argentina. Es autora de *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Siglo XXI, 2011) y co-autora de *Tomás Maldonado en conversación con María Amalia García* (Fundación Cisneros, 2010) y de *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones* (FIAAR- Fundación Espigas, 2004).

[mamaliag@gmail.com](mailto:mamaliag@gmail.com)

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**