Mário Pedrosa

De la naturaleza afectiva de la forma

Mário Pedrosa

De la naturaleza afectiva de la forma

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

A pesar de ser un referente fundamental para comprender el proyecto de la modernización de Brasil y Latinoamérica en los dos últimos tercios del siglo XX, la influyente labor que ejerció Mario Pedrosa, tanto teórica como de gestión cultural e institucional, sigue siendo muy desconocida en España. La exposición que ha organizado el Museo Reina Sofía en torno a la figura y el legado de este crítico de arte quiere contribuir a paliar esa carencia. Pedrosa concebía la creación estética como "un ejercicio experimental de la libertad" y sus reflexiones, como nos señala Aracy Amaral en uno de los artículos incluidos en el presente catálogo, "por profundas que fuesen, siempre resultaban cercanas y pertinentes".

Y lo hace a través de un preciso trabajo de selección y recontextualización crítica de alrededor de ciento cincuenta obras de artistas con propuestas formales, competencias técnicas y posicionamientos teóricos muy diferentes por los que Pedrosa se interesó y cuyas carreras, en muchos casos, contribuyó a impulsar. Desde figuras internacionales consagradas, como Alexander Calder, Giorgio Morandi o Paul Klee, hasta los principales representantes de la abstracción geométrica y el neoconcretismo brasileño (Lygia Clark, Ivan Serpa, Lygia Pape, Hélio Oiticica…), un movimiento en cuya gestación y expansión su influencia fue determinante, pasando por creadores que no encajaban en las genealogías establecidas por la oficialidad artística de su época e incluso autores situados en los márgenes de la sociedad.

Partiendo de una visión de la actividad estética casi como una necesidad vital, Mário Pedrosa no solo logró configurar una propuesta de análisis integral de la práctica artística que abarcaba sus múltiples dimensiones, sino que mantuvo siempre una actitud abierta hacia todos los impulsos creativos, sin dar prioridad a un estilo o lenguaje por encima de los demás. Porque, como nos explican Michelle Sommer y Gabriel Pérez-Barreiro, comisarios de la muestra, a los que es justo agradecer el extraordinario esfuerzo que han realizado para sacar adelante un proyecto expositivo tan complejo y singular como este, Pedrosa tenía una concepción generosa del arte en la que no existen ganadores ni perdedores sino únicamente personas que, desde sus particulares condiciones contextuales, intentan satisfacer una necesidad universal de comunicar basada en el afecto.

En la exposición, así como en esta publicación que le acompaña —en la que se incluye una selección de sus escritos más emblemáticos, la mayoría traducidos por primera vez al castellano—, se abordan otros aspectos clave para entender el pensamiento y la trayectoria de Mário Pedrosa: su continuo y activo compromiso político (que le obligó a exiliarse hasta en tres ocasiones); la importancia que en su propuesta discursiva tuvo la reflexión

en torno a la influencia de la arquitectura y de la planificación urbana en la organización social; o su adopción, ya en las décadas de los sesenta y setenta, de un posicionamiento explícitamente crítico con el eurocentrismo.

La muestra también examina el relevante papel que, en determinados momentos de su carrera, llegó a desempeñar como gestor cultural y actor institucional. Su contribución fue, por ejemplo, crucial para el proceso de internacionalización de la Bienal de São Paulo, siendo el principal responsable de que esta, en su segunda edición, llegara a acoger el *Guernica* de Picasso, por aquel entonces bajo custodia del MoMA. Obra que este crítico admiraba profundamente y que también quiso presentar en el marco del Museo de la Solidaridad, una singular iniciativa artística para apoyar al gobierno de Salvador Allende en la que Pedrosa, intelectual infatigable que siempre estuvo atento a los debates de su tiempo, se involucró de forma muy activa.

Ministerio de Educación y Cultura

Con un inquebrantable espíritu combativo y una extraordinaria capacidad para explicar con sencillez aspectos teóricos complejos, Mário Pedrosa fue un activista político y crítico de arte que, sin dejar nunca de reformular su propio trabajo, participó activamente en los principales debates que se plantearon en el ámbito estético internacional desde los años posteriores a la Primera Guerra Mundial hasta inicios de la década de 1980. Se trata, sin duda, de una figura clave para entender el arte brasileño y latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, por la influencia directa que sus ideas y posicionamientos ejercieron en muchos artistas de la época, y por el importante papel que desempeñó en diversos espacios y proyectos institucionales, desde la Bienal y el Museu de Arte Moderna de São Paulo hasta el emblemático Museo de la Solidaridad en el Chile de Salvador Allende, o la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

El trabajo teórico de Mário Pedrosa, sobre todo en las etapas centrales de su carrera, estuvo muy marcado por la aplicación de las enseñanzas de la psicología de la Gestalt al campo del arte. Las investigaciones y aportaciones analíticas de esta corriente psicológica le llevan a plantear que la potencialidad transformadora de la actividad artística no radica tanto en su posible uso para vehicular y difundir discursos críticos, sino en su capacidad para funcionar como una herramienta con la que contribuir a generar una "revolución de la sensibilidad". "La revolución", subrayaba, "que ha de alcanzar al centro del individuo [...] y que solo llegará cuando los hombres tengan nuevos ojos para mirar el mundo, nuevos sentidos para comprender sus tremendas transformaciones e intuición para superarlas".

A partir de los planteamientos de la psicología de la Gestalt, pero influido también por la teoría del psicólogo e historiador del arte Hans Prinzhorn en torno a la existencia de un impulso o voluntad de configuración (*Gestaltung*) que sería común a toda actividad creativa, Pedrosa consiguió construir un modelo de análisis crítico del fenómeno artístico que, huyendo de cualquier tentación prescriptiva, le permitió acercarse a una amplia gama de manifestaciones estéticas. No solo a las generadas por artistas "expertos" o formados; también a las producciones de índole creativa que realizan los niños o las personas con enfermedades mentales. De hecho, a partir de la particular relación que este crítico mantuvo con la obra de los enfermos psiquiátricos —relación en la que jugó un papel muy importante Nise da Silveira, fundadora del Museu de Imagens do Inconsciente— surgió su concepto de *arte virgem* que podemos emparentar con la noción de *art brut*, propuesta casi por la misma época por Jean Dubuffet.

En cierta medida, muchas de estas ideas estaban ya preformuladas en los primeros textos que publicó, como en los estudios críticos que realizó sobre la

grabadora alemana Käthe Kollwitz (1933) o el pintor brasileño Candido Portinari (1942). Dos textos, elaborados aún desde una óptica marxista bastante ortodoxa (de la que se irá desprendiendo en sus escritos posteriores), en los que ya encontramos un elemento que será crucial en su pensamiento: la idea de que no se puede entender y analizar el trabajo de un artista sin tener en cuenta su historia personal y su posición social. Fue, no obstante, en su ensayo-conferencia "Arte, necesidad vital" y, sobre todo, en su tesis "De la naturaleza afectiva de la forma en la obra de arte", donde desarrolla más plenamente su modelo de análisis e interpretación del proceso artístico desde el punto de vista de la psicología de la Gestalt.

Estos textos se publican en un momento en el que, coincidiendo con el inicio de un periodo de expansión económica y de efervescencia cultural, el arte brasileño estaba empezando a experimentar un profundo proceso de transformación. Proceso en el que Mário Pedrosa, desde la posición central que ocupaba (era ya un reputado académico y crítico de arte que colaboraba asiduamente con varios periódicos de gran tirada y que estaba estrechamente vinculado a destacadas figuras de la vanguardia internacional) desempeñó un papel determinante.

Pedrosa fue, por ejemplo, uno de los principales impulsores y valedores de la abstracción geométrica y del neoconcretismo en Brasil, y sus escritos constituyeron un referente teórico fundamental para algunos de los representantes más activos de este movimiento, como Lygia Clark, Ivan Serpa, Abraham Palatnik o Lygia Pape. Conviene hacer en este punto una pequeña precisión. Mário Pedrosa tenía muy claro que había que reivindicar un lugar propio para el arte brasileño, ponerlo en diálogo directo con el arte internacional. E insistía en la necesidad de desbordar las lecturas estereotipadas y exotistas que se seguían haciendo sobre el mismo. Pero era también un "pluralista convencido" que, a diferencia de otros críticos e historiadores de su época, partía de una visión horizontal y desjerarquizada del arte y consideraba que no había que poner un grupo, estilo o lenguaje por encima de otro. Desde este doble planteamiento, al tiempo que contribuyó a impulsar la carrera de los artistas arriba mencionados, también respaldó a otros muchos creadores brasileños —desde José Pancetti a Alfredo Volpi, pasando por Lívio Abramo, Milton Dacosta, Djanira, Oswaldo Goeldi o Maria Leontina— con propuestas quizás menos rompedoras y que no sintonizaban necesariamente con sus ideas.

A principios de la década de 1960 se produjo un importante punto de inflexión en la evolución de su pensamiento. Analizando el trabajo de artistas emergentes como Hélio Oiticica, Pedrosa detecta que estaba empezando

a desarrollarse un nuevo tipo de arte que, en contraste con el que nos había legado la modernidad, centraba su interés no ya en lo propiamente artístico, sino en lo cultural. Para definir este fenómeno utiliza, anticipándose a filósofos como Lyotard o Baudrillard, la noción de "arte posmoderno", y vaticina que, como ejemplificaba la obra del recién citado Oiticica o de autores como Antonio Dias y Rubens Gerchman (a los que describe como "artistas pop del subdesarrollo"), en ese nuevo arte Brasil tendría un papel muy destacado. Igual de destacado que el que estaba teniendo ya la arquitectura brasileña que, en su opinión, había devenido en una especie de laboratorio experimental para (re)activar la utopía vanguardista de un arte total. Cabe recordar a este respecto que Pedrosa fue un apasionado defensor del proyecto de construcción de la nueva ciudad de Brasilia a la que veía como un ejemplo paradigmático de síntesis de las artes que, en cierto modo, preludiaba el paso de la modernidad a la posmodernidad.

En cualquier acercamiento que se haga a la figura poliédrica y compleja de Mário Pedrosa es imprescindible abordar no solo la centralidad que en su discurso tuvo siempre la reflexión en torno a la articulación entre arte y política, sino también su intensa y prolongada trayectoria como activista político, algo que los comisarios de la muestra, Michelle Sommer y Gabriel Pérez-Barreiro, han tenido muy en cuenta. No en vano, Pedrosa, intelectual de arraigadas ideas marxistas pero que se rebeló contra las tendencias más burocratizadoras de la izquierda latinoamericana de su época, estuvo políticamente activo hasta, casi literalmente, el final de su vida: pocas semanas antes de su fallecimiento participó en la creación del Partido dos Trabalhadores, siendo, de hecho, el primer firmante de su manifiesto fundacional.

En la fase final de su carrera su discurso teórico experimentó un nuevo giro. Pedrosa profundiza en su enfoque crítico con el eurocentrismo y comienza a plantear de forma cada vez más explícita la necesidad de que el arte brasileño y latinoamericano abandone los marcos del arte occidental. En esta línea, cuando, tras pasar varios años exiliado (primero en el Chile de Allende, donde tuvo un papel central en la gestación y gestión del efímero Museo de la Solidaridad, y después en París), a finales de la década de 1970 regresa a Brasil, concibe y propone la creación de una nueva institución museística —a la que denomina el Museo de los Orígenes— que, integrando el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tuviera entre sus objetivos prioritarios contribuir a descolonizar la historia del arte brasileño.

El proyecto expositivo que el Museo Reina Sofía ha organizado en torno a la figura y el legado de Mário Pedrosa quiere reivindicar y dar a conocer el influyente trabajo que, a muy diversos niveles, llevó a cabo este crítico, que

puso un gran énfasis en la capacidad afectiva de las formas y de los objetos —en esa "vida de las cosas" de la que ya nos hablaba Walter Benjamin. El pensamiento de Pedrosa, un intelectual que fue capaz de desbordar la lectura lineal del arte moderno, pone de manifiesto que debemos ver la modernidad artística y cultural latinoamericana como una modernidad híbrida y compleja, cuyos tiempos, espacios y realidades políticas, sin perder su especificidad, se interrelacionan con los de Europa y EE.UU., huyendo así de las visiones reduccionistas que, en una sociedad que lo devora todo sin tiempo a procesarlo, se han ido sucediendo sobre la misma: del tópico de un arte latinoamericano asociado a lo mágico, a lo cálido, a lo irracional, se pasó rápidamente al cliché de que toda la modernidad artística latinoamericana era fría, densa, analítica.

En la exposición se presentan obras de autores de procedencia, formación técnica y rasgos formales y estilísticos muy diferentes con los que Pedrosa se relacionó o cuyo trabajo analizó y, en no pocos casos, contribuyó a difundir y poner en valor. La heterogeneidad de las piezas incluidas, muchas de ellas procedentes de la propia Colección del Museo Reina Sofía, nos muestra que una de las grandes virtudes de Pedrosa fue su capacidad de generar un proyecto crítico que no se articulaba por la vía de la adhesión programática a un movimiento o estilo, sino mediante la activación de conceptos y claves de lecturas que permitían situar las creaciones artísticas que analizaba en el plano histórico, concibiéndolas siempre como una forma de conocimiento condicionada por las dinámicas de producción y circulación del contexto en el que emergen. Una posición crítica que le posibilitó acercarse a una amplia gama de expresiones creativas e ir reevaluando, reformulando y complejizando continuamente su propia propuesta discursiva.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Índice

1. Ensayos críticos

14 **Gabriel Pérez-Barreiro** Sensibilizar la inteligencia: una introducción a la crítica de arte de Mário Pedrosa

34 **Michelle Sommer** Ahora bien, quien dice utopía, dice voluntad creadora: la función social del arte en Mário Pedrosa

54 **Adele Nelson** Mário Pedrosa, el museo de arte moderno y sus márgenes

64 **Kaira M. Cabañas** Una voluntad de configuración: el *arte virgem*

80 **Michael Löwy** Mário Pedrosa, intelectual revolucionario

86 **María Berríos** Por el futuro artístico del mundo. Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad

102 **Mário Pedrosa y los años sesenta: Aracy Amaral conversa con Sérgio B. Martins**

2. Mário Pedrosa: antología de textos

1) Arte y política

113 Las tendencias sociales del arte y Käthe Kollwitz
130 Arte ---- en los Estados Unidos y en Rusia
132 El modelo de Socialismo Chileno y el Frente del Arte

2) Arte y comunicación

153 Problemática del arte contemporáneo
187 Especulaciones estéticas

3) Una necesidad vital

223 Arte, necesidad vital

4) Arte posmoderno

247 Crisis del condicionamiento artístico
253 El "gusano de seda" en la producción masiva
258 Mundo en crisis, hombre en crisis, arte en crisis
263 Discurso a los tupinaquis o nambás

5) Arquitectura: síntesis de las artes

279 Espacio y arquitectura
283 La arquitectura moderna en Brasil
293 Arquitectura, obra de arte
296 Reflexiones en torno a la nueva capital

318 Cronología
336 Lista de obras
348 Bibliografía

Ensayos críticos

Sensibilizar la inteligencia: una introducción a la crítica de arte de Mário Pedrosa[1]

Gabriel Pérez-Barreiro

La historia del arte moderno se puede enfocar desde dos perspectivas diferentes: se puede entender como el momento en el que aparece un nuevo paisaje formado por una amplia gama de nuevos lenguajes y posibilidades, o como una lucha mortal entre opciones estéticas auto-excluyentes. Ambos planteamientos se encuentran implícitos en el proyecto de la modernidad. La amplia expansión de las posibilidades del arte, la ciencia y la sociedad coincidió con la necesidad de elegir y apostar por una idea en detrimento de otra. Aunque la mayoría de los artistas de vanguardia promovieron una mentalidad de tierra quemada, de "todo o nada", para defender sus opciones particulares, esta restricción ideológica coincidió de manera inevitable con una amplia diversidad. La obsesión por trazar una trayectoria (una trayectoria *única* en la mayoría de los casos) para atravesar este confuso territorio es el impulso fundamental que siguieron muchos historiadores y críticos modernos, que en cierta medida suscribieron el espíritu beligerante del arte moderno para defender una tendencia o una idea por encima de las demás, adaptando sus influencias y sus ideas para justificar sus elecciones.

Mário Pedrosa representa una gran excepción. Este pluralista convencido no estaba interesado únicamente en un movimiento o una idea en particular, sino más bien en las enormes posibilidades de expresión humana que se habían desencadenado en el periodo de la modernidad. Así, sentía la misma fascinación por el arte de los pacientes mentales o de los niños que por la abstracción geométrica o el arte figurativo de corte político. Fue un activista que rechazaba todo arte que tuviera el más ligero tufillo a propaganda, y apoyó a numerosos artistas de obra discreta y modesta que podrían haber quedado relegados a la marginalidad en la contienda de las declaraciones grandilocuentes que caracterizó el siglo XX. A pesar de que su amistad con los primeros artistas abstractos que comenzaron a despuntar en Río de Janeiro y el apoyo decisivo que les brindó en los años cincuenta serían vitales para el desarrollo de la abstracción geométrica en Brasil, en ningún momento defendió este lenguaje por encima de otro. Rechazó activamente el papel de portavoz de cualquier movimiento determinado y, sin embargo, recibía con una cordialidad legendaria a todos los artistas que visitaban su casa con regularidad. Para analizar el legado de Pedrosa, por tanto, es necesario sopesar cuidadosamente los numerosos y complejos elementos que se combinaron para crear una figura única cuya importancia a la hora de reflexionar sobre el arte moderno y el lugar que ocupa en la sociedad no ha empezado a percibirse con claridad hasta ahora. En este ensayo me he propuesto trazar un recorrido cronológico por los principales intereses e influencias de Pedrosa, con el fin de caracterizar la evolución de sus ideas. En otros ensayos reunidos en este catálogo se analizan en mayor detalle

algunos momentos o intereses específicos de su carrera, y por eso mi intención es ofrecer una visión introductoria general, centrándome principalmente en su crítica de arte.

Arte proletario y convicción política

Es imposible entender la figura de Pedrosa sin tener en cuenta su orientación política. Desde su participación en los orígenes de la IV Internacional a la fundación del Partido dos Trabalhadores (PT) un año antes de morir, siempre fue un hombre de profundas convicciones marxistas y trotskistas. Por tanto, no nos debe sorprender que sus primeras incursiones en el ámbito de la crítica de arte estuvieran fuertemente marcadas por la teoría marxista. Su primera obra crítica significativa es la conferencia "Las tendencias sociales del arte y Käthe Kollwitz", que dictó en 1933[2]. En la conferencia se encuentra explícito su marxismo ortodoxo: "En el estado social de nuestro tiempo, con una sociedad dividida en dos clases irreductiblemente antagónicas, ahora que el modo de producción necesita socializarse de nuevo y el aparato técnico-industrial permite que el hombre imponga su voluntad racional a la naturaleza [...]"[3]. Después de evocar de manera sorprendentemente erudita una gran variedad de temas, desde la Grecia clásica a Richard Wagner, Pedrosa se declara contrario al arte por el arte (un "individualismo egocéntrico[4]") y a favor del realismo proletario. Para Pedrosa, el valor primordial de Kollwitz era la "lealtad a su clase"[5], que distinguía el trabajo que desarrolló durante la guerra del de George Grosz, por ejemplo, que había optado por retratar a la burocracia y a las clases dirigentes. En Kollwitz, Pedrosa veía a una artista capaz de expresar la experiencia proletaria de una manera gráfica y comprometida y, por tanto, de comunicar la experiencia de clase para que un observador de la misma extracción social pudiera, "tras contemplar esos cuadros, [salir] con los ojos titilantes y los puños cerrados"[6]. Para poder entender el furor de estas declaraciones, debemos recordar que en los tres años anteriores él mismo había sido arrestado en tres ocasiones por su activismo político, y un año después recibiría una herida de bala mientras participaba en una manifestación en São Paulo, por lo cual su pasión marxista estaba lejos de ser algo exclusivamente académico y teórico.

Aunque este estridente tono político no tardaría en afianzarse, un elemento de este texto que permanecería en su crítica de arte posterior sería su interés por la biografía personal de los artistas. Muchas de sus reseñas comienzan con una visión general del contexto vital del artista en cuestión, de su posición social, del entorno en el que creció, etcétera. Con el tiempo, esta intersección de formación, personalidad y arte acabaría ocupando un lugar

central en la filosofía de Pedrosa, y lo que en un principio era una convicción estrictamente política pronto se convertiría en un productivo punto de partida para desarrollar una teoría del arte en la que la personalidad y la psicología eran elementos fundamentales a la hora de formar un juicio estético.

Quizá sería instructivo analizar el interés de Pedrosa por la biografía artística tomando el caso de Candido Portinari, el primer artista brasileño que estudió en profundidad. Portinari era el artista predilecto de la izquierda internacional, y ocupaba una posición similar a la que detentaban Diego Rivera en México u Oswaldo Guayasamín en Ecuador, pues también creaba imágenes monumentales, a menudo cargadas de sentimentalismo, de la vida popular y la lucha de clases. En el extenso ensayo que publicó en 1942, "Portinari: De Brodowski a los murales de Washington", Pedrosa narra la historia de la vida del artista, desde sus humildes orígenes en Brodowski, una pequeña localidad del interior del estado de São Paulo, al importante ciclo de murales que le encargaron para la Biblioteca del Congreso de Washington en 1940. El artículo describe los esfuerzos artísticos de Portinari con gran empatía y generosidad. Pedrosa defiende incluso sus coqueteos con el surrealismo y con una imaginería más personal (es decir, menos explícita desde el punto de vista político): "El alma pictórica de Portinari está formada en la actualidad por una mezcla de realismo plebeyo y de un romanticismo nostálgico de los colores hermosos, de los hermosos cielos azules"[7].

Aunque más adelante revisaría su opinión favorable sobre Portinari, el modelo que utiliza en este caso, al igual que en el texto sobre Kollwitz, se basa en el estudio del proceso creativo en relación con la vida del artista, en diálogo con su contexto social. Esta intuición sería fundamental en la siguiente etapa de su obra crítica, influida en gran medida por la psicología visual en general y por la psicología de la Gestalt en particular.

El descubrimiento de la Gestalt

Un punto de inflexión en la formación de Pedrosa como crítico fue su relación con la teoría de la Gestalt, un proceso que comenzó mientras estudiaba en Alemania en los años veinte y que culminó con su tesis doctoral "De la naturaleza afectiva de la forma en la obra de arte", que presentó en 1949. La teoría de la Gestalt le permitió profundizar aún más en el estudio de los procesos subjetivos de percepción y de creación artística, y descubrir asimismo el potencial revolucionario del arte como un fenómeno que ocurre en el nivel de la subjetividad individual, y no como un mero síntoma de la

lucha de clases. Sería instructivo, por ejemplo, detenernos en el análisis que llevó a cabo en 1947 de la obra de Giorgio Morandi, un artista que acabaría ocupando un lugar fundamental en su pensamiento. Pedrosa admiraba su obstinada reticencia a practicar un arte "político" más explícito, centrándose en lugar de ello en la representación de unas naturalezas muertas de índole reflexiva. Pedrosa sostenía que era precisamente esa actitud introspectiva la que le convertía en un destacado artista político, en virtud de su negativa a participar del discurso político explícito de la época: "A pesar del aspecto aparentemente sumiso de su arte, ¿cómo no admirar a este intransigente revolucionario? Ninguno de sus contemporáneos ha sido capaz de romper con la tradición pictórica de su país con semejante brío"[8].

Con esta interpretación dual del arte como una profunda necesidad humana de comunicación y como un diálogo entre la forma y la percepción, Pedrosa construiría un modelo muy eficaz que le permitiría abordar una gran variedad de expresiones artísticas, desde las obras de los artistas profesionales a las de los niños o los pacientes mentales, sin necesidad de defender un estilo o un lenguaje particular en detrimento de otro. Si toda forma es simbólica, la tarea del crítico consiste en ayudar a descifrar la intencionalidad de esa forma, sin tener en cuenta el estilo en el que se expresa. Si, como declaró en cierta ocasión, "la voluntad de comunicar es, sin duda, una condición absoluta de todo ser vivo"[9], el arte es ante todo un canal de comunicación. Este modelo se apoyaba en un profundo compromiso con la libertad artística que le llevó a distanciarse de cualquier modelo prescriptivo que sometiera al artista a una tendencia o estilo específicos. A pesar de sus simpatías políticas, Pedrosa siempre criticaba que la Unión Soviética apoyara exclusivamente el Realismo Socialista como único arte revolucionario, un lenguaje artístico "malogrado", a su modo de ver[10]. Aunque no le interesaba demasiado el Expresionismo Abstracto, Pedrosa elogió en varias ocasiones a los Estados Unidos por evitar que su gobierno se inmiscuyera en cuestiones estéticas[11]. De este modo, Pedrosa pudo desarrollar su activismo político y su crítica de arte en dos trayectorias paralelas sin caer en la contradicción, manteniendo una separación total entre ellas, al tiempo que reconocía que ambas actividades aspiraban a la emancipación individual, aunque de manera bien distinta en cada caso.

En varios de sus textos, se esforzó por explicar la posición que ocupaba el artista en una sociedad capitalista. Aunque siempre simpatizó con los artistas de origen humilde, pronto renunció a la exigencia que había planteado en su ensayo sobre Kollwitz de que representaran explícitamente los intereses de su clase social. En lugar de ello, llegó a la conclusión de que

el artista se encontraba al margen del sistema de producción y, por tanto, era independiente del capitalismo o del comunismo. En uno de sus ensayos argumentaba que Milton escribió *El paraíso perdido* de la misma manera que un gusano de seda teje la seda; en otras palabras, la producción artística era el resultado de una necesidad cuasi biológica de crear, independiente de la superestructura política o económica[12]. Huelga decir que esta postura le llevaría a enfrentarse con los teóricos marxistas más ortodoxos durante toda su vida.

A finales de los años cuarenta, Pedrosa maduró como crítico de arte y empezó a afianzar su posición hasta convertirse en la voz más destacada en la época en la que el arte contemporáneo en Brasil empieza a cobrar una fuerza decisiva. En este periodo, además, el crecimiento económico y la confianza de la posguerra comienza a dar forma a un nuevo espíritu de ambición y de optimismo en la cultura brasileña. A finales de los años cuarenta se fundaron nuevos museos en Río de Janeiro y en São Paulo, y en 1951 se puso en marcha la Bienal de São Paulo, la expresión de una nación segura de sí misma dispuesta a competir con Venecia por convertirse en el centro del arte internacional. En esta época, Pedrosa ya había vivido en Alemania, Francia y Estados Unidos, y conocía personalmente a Calder, Breton, Picasso y a muchas otras figuras prominentes de la vanguardia internacional. Era además un académico de prestigio, editaba dos periódicos de izquierdas, y escribía con asiduidad artículos de arte para los periódicos más importantes de la época. Gozaba, por tanto, de una posición y de una formación únicas para convertirse en un actor importante y en un líder de opinión en relación con casi todos los sucesos significativos que tuvieron lugar en el ámbito de las artes visuales brasileñas desde finales de los años cuarenta hasta su exilio en 1970.

La Bienal de São Paulo

En 1951 se celebró la primera Bienal de São Paulo, que marcó el comienzo de una década especialmente provechosa para el arte en Brasil. Este acontecimiento señaló, además, la irrupción de la abstracción geométrica en la escena pública de São Paulo, y la concesión del Gran Premio de escultura a Max Bill se interpretó como una clara muestra de apoyo a este nuevo lenguaje que dialogaba con la producción local. En su reseña de la primera Bienal, Pedrosa dejaba constancia de la conmoción que había provocado el advenimiento de la abstracción, y señalaba que todo el mundo, incluso los guardias de seguridad, se había quedado de piedra ante este nuevo lenguaje. Pedrosa afirmaba que la gente sentía predilección por el arte de “los hijos

bastardos de Picasso, Matisse o Braque"[13], y describía los desconcertantes efectos de la abstracción pura: "Ante una pintura abstracta, ellos [los visitantes] quedan reducidos a la árida soledad de su propio ego"[14]. Le impresionaba en particular la obra de Abraham Palatnik, un artista al que probablemente conocía de sus visitas al Centro Psiquiátrico Pedro II, donde trabajaba como instructor, y declaraba que sus cajas "cinecromáticas" anticipaban una nueva sensibilidad: "Con Abraham Palatnik, Brasil se adentra en un terreno prácticamente virgen que, junto con el cine, puede alumbrar las obras maestras de nuestro tiempo, el verdadero arte del futuro"[15] .

La actitud de Pedrosa hacia el arte abstracto cambió de manera drástica en esta época. Desde las primeras acusaciones de elitismo, evolucionó hasta defender el potencial revolucionario de este lenguaje: "Para ellos [los artistas abstractos], el arte ha dejado de ser un mundo separado, un refugio, una 'torre de marfil'. Por el contrario, tienen los pies en la tierra y se aferran a las posibilidades del presente"[16]. En el momento en que comprendió que la función fundamental del arte era el problema de la percepción y que ahí residía su potencial revolucionario, empezamos a percibir en su obra un mayor interés por la experimentación formal. Su libro *Panorama da Pintura Moderna* (1951) terminaba con la siguiente predicción: "Sea cual fuere nuestra opinión sobre el legado permanente de la revolución moderna, es indudable que nos enfrentamos a una revolución espiritual de una importancia capital. El impasse actual sin duda será superado por un nuevo tipo de arte creado por unos técnicos que se basarán en su inmensa mayoría en la mecánica y en los instrumentos"[17]. Teniendo en cuenta estas declaraciones, no es difícil entender su entusiasmo por la obra de Palatnik, y también por la de Alexander Calder, un artista al que admiraba profundamente y al que le brindó su apoyo.

Como parte de esta evolución hacia la innovación formal, Pedrosa renunció además a algunas de sus primeras pasiones. Portinari, junto con Emiliano Di Cavalcanti y Lasar Segall, perdieron su favor. En 1953, con motivo de la 2ª Bienal, Pedrosa se enzarzó en una polémica por afirmar que la nueva generación de artistas (artistas abstractos, en su mayoría) representaba el futuro del arte brasileño, mientras que Portinari y Di Cavalcanti debían quedar relegados a la categoría de "maestros", que formaban parte del mundo del arte pero que ya no eran interlocutores decisivos del debate artístico. Le molestaba sobre todo el oportunismo cínico de Portinari, que había creado un mural abstracto emulando a Mondrian, al tiempo que trabajaba en una serie de retratos oficiales para conmemorar el cuarto centenario de la fundación de la ciudad de São Paulo[18].

Como parte de su distanciamiento de un arte "político" más explícito, a mediados de los años cincuenta Pedrosa empezó además a refinar su gusto por cierto tipo de arte tranquilo, melancólico y reflexivo. Había sido uno de los primeros defensores de la obra de Giorgio Morandi, que obtuvo el premio de grabado de la Bienal de São Paulo en 1953 y el de pintura en 1957, y empezó a defender a un grupo de artistas —Milton Dacosta, Maria Leontina y Alfredo Volpi, entre otros— cuya obra veía como una reacción al "desorden imperante" en la sociedad brasileña: "Nuestros jóvenes artistas reaccionan a nuestro entorno, a nuestras tradiciones culturales y morales de una manera brasileña: casi con dulzura, y con mayor profundidad cuanto más relajada o silenciosa es su obra"[19].

Por supuesto, esta definición del espíritu brasileño como algo tranquilo, dulce y reflexivo contradecía las expectativas internacionales. Como es sabido, Pedrosa se enfadó con la participación de Alfred H. Barr (director del MoMA de Nueva York) en el jurado de la 4ª Bienal, pues le acusaba de buscar representaciones exóticas de Brasil que se correspondieran con sus expectativas estereotipadas[20]. Pedrosa había señalado en varias ocasiones que algunos de los artistas brasileños más angustiados y claramente expresionistas de Brasil habían nacido en el extranjero (Segall, Frans Krajcberg), mientras que la mayoría de los nativos brasileños "podían haber nacido perfectamente en el Polo Norte"[21].

El espíritu de Morandi planearía sobre el pensamiento de Pedrosa en la década de los cincuenta, pues consideraba que era un artista capaz de reconciliar la necesidad de innovación formal con una vida espiritual centrada en la introspección. Identificaba algo de este mismo espíritu en la obra de dos importantes grabadores brasileños: Lívio Abramo y Oswaldo Goeldi, dos artistas que representaban sobre todo ambientes de clase trabajadora. Es interesante comparar este nuevo entusiasmo por Abramo y Goeldi con la defensa de Kollwitz y Portinari de sus primeros escritos. "Si alguna vez ha habido un artista brasileño", escribió a propósito de Abramo, "con una conciencia social verdadera, ha sido él. Desde la dureza, la belleza y la generosidad de su infancia hizo suya la épica batalla proletaria contra la pobreza y en favor de la dignificación del trabajo. Nunca cayó en posiciones demagógicas, ya fueran brutales o sentimentales. Su sentido visual de la disciplina no le permitió caer en esa trampa"[22].

A finales de los años cincuenta, Pedrosa se había centrado de lleno en la nueva generación de artistas brasileños. Fue testigo de la aparición del Grupo Frente en Río de Janeiro y admiraba su diversidad más que su rigor, lo cual

resulta bastante revelador[23]. Pedrosa ejerció una doble influencia en estos jóvenes artistas: por una parte, fue uno de los primeros críticos que escribió textos importantes sobre su obra, pero además se convirtió en una fuente de información sobre la teoría del arte para estos artistas, y muchos de ellos reconocían que la tesis sobre la Gestalt que había presentado Pedrosa en 1949 había influido de manera decisiva en su propia obra y en sus ideas. Para los artistas más afines, como Lygia Clark, Ivan Serpa o Hélio Oiticica, la Gestalt tendió un puente entre la abstracción formal y la experimentación desde la psicología perceptual que transformaría el arte brasileño a finales de los años cincuenta y en la década de los sesenta.

Pero el papel clave de Pedrosa como mentor de estos artistas no debe confundirse con un apoyo incondicional o exclusivo. Aunque escribía sobre Clark y Oiticica, también estudiaba de manera profunda y entusiasta la obra de otros artistas como Alfredo Volpi, Djanira y José Pancetti, colaborando con importantes exposiciones de su obra en el Museu de Arte Moderna de Río (MAM-RJ)[24]. A pesar de su sólida formación teórica, Pedrosa no buscaba artistas que sintonizaran necesariamente con sus ideas. Más bien consideraba que la Gestalt era un instrumento útil para entender el proceso artístico y la creación de imágenes visuales. En artistas como Pancetti o Djanira admiraba la naturaleza casi naíf de sus composiciones, que relacionaba con su origen popular. Las fachadas abstractas de Volpi, aunque eran menos rigurosas que la obra de artistas como Serpa o Lothar Charoux, le atraían por su "poética sin pretensiones"[25].

Para Pedrosa la abstracción no era ni podía ser un ejercicio puro de racionalidad pura. No porque rechazara la forma pura, cosa que no hacía, sino porque pensaba que el arte en sí era un sistema de significación más complejo. "El arte moderno, el arte abstracto, nos invita a una actitud mental y espiritual diferente de la que gobierna nuestra sociedad occidental. Para acceder a ella, para entenderla, debemos dejar a un lado el aparato un tanto rígido, especializado, de nuestros conceptos lógicos"[26]. Esta inclinación por lo irracional encontraría su plena expresión en su interés por el arte de los pacientes mentales y en su relación con el Hospital Psiquiátrico dirigido por la doctora Nise da Silveira (una faceta que se analiza en mayor detalle en el ensayo de Kaira Cabañas incluido en este mismo volumen) y en el apoyo que le brindó a las exposiciones de arte infantil que organizó Ivan Serpa a principios de los años cincuenta[27].

Desde finales de los años cuarenta a principios de los sesenta, las actividades de Pedrosa estuvieron profundamente condicionadas por esta

visión abierta del arte como un proceso de creación de canales de comunicación, de formas que no solo representan la intención del artista, sino también una forma de vida potencialmente distinta. En un texto que escribió en 1960 declaraba que todos los artistas eran necesariamente visionarios ("Solo los visionarios pueden crear o configurar cosmogonías"[28]), pero que había dos tipos de visionarios: los ciegos y los que miran con ojos de niño. Los ciegos eran los que creaban empíricamente, obedeciendo a su instinto. Los que miran con ojos de niño, eran los que utilizaban las matemáticas y se entregaban "al puro placer de la especulación"[29]. Con este modelo fue capaz de abarcar una extraordinaria variedad de expresiones artísticas, a la vez que evitaba caer en la tentación de formular declaraciones generales que pudieran reducir de alguna manera la especificidad de la aportación de cada artista.

Hacia la posmodernidad

A principios de los años sesenta Pedrosa había comenzado a interesarse cada vez más por las nuevas teorías de la comunicación y los medios. En lugar de centrarse en el carácter deshumanizador de la tecnología, adoptó una visión más optimista, pues pensaba que daría lugar a una nueva civilización: "La cibernética propone una civilización de comunicaciones puras que sustituirá a la de la fuerza, la electricidad o el vapor"[30]. Al mismo tiempo, empezó a identificar un nuevo tipo de arte que planteaba una serie de cuestiones bien diferentes de las que habían defendido los artistas modernos hasta entonces. Este cambio se puede apreciar en su análisis de la obra de Hélio Oiticica. En 1961 Pedrosa escribió un ensayo para una pequeña exposición de maquetas que se celebró en el MAM-RJ. En este texto hablaba de un nuevo espíritu colectivista, diferente del carácter "individualista y egocéntrico" del arte tradicional. Sin embargo, se abstenía de valorar la exposición, y en lugar de ello invitaba a los espectadores a que "juzgaran por sí mismos"[31]. Cinco años después, escribió una reseña con el elocuente título "Arte ambiental, arte posmoderno, Hélio Oiticica" en la que afirmaba que en ese momento se enfrentaban a un arte posmoderno que ya no respondía a las mismas necesidades que *Las señoritas de Avignon* de Picasso. La base del arte posmoderno, tal y como lo definía Pedrosa, estaba en un interés por la cultura más que por el arte en sí. Una de las cuestiones claves de este enfrentamiento entre el arte y la cultura era la aparición del arte pop, un arte que trabajaba directamente con los materiales y los iconos de la cultura popular de masas. El arte pop fue objeto de acalorados debates entre los intelectuales de izquierdas en América Latina, pues se podía interpretar como un elogio acrítico del consumismo y el capitalismo en un momento en

que los ideales de izquierdas y anticolonialistas se estaban extendiendo rápidamente entre los jóvenes latinoamericanos.

Pedrosa afirmaba que Brasil desempeñaría un papel destacado en este nuevo arte posmoderno, y señalaba a Oiticica como uno de los pioneros de este movimiento. En su análisis del emblemático homenaje de Oiticica al criminal asesinado "Cara de Cavalo", Pedrosa destacaba la "belleza patética, auténtica, en la que los valores estrictamente visuales ya no son primordiales"[32]. En este estudio sobre Oiticica, al igual que en sus primeros textos, Pedrosa se centraba en la personalidad del artista, en su interés por la belleza, el pecado, la revolución, y el arte como motores de su obra. Por tanto, aunque el foco se había desplazado desde el arte a la cultura, el individuo y sus motivaciones aún ocupaban un lugar primordial para Pedrosa.

Pedrosa mantuvo su interés por el arte pop a lo largo de los años sesenta. Le atraían sobre todo las obras de Antonio Dias y Rubens Gerchman, dos artistas que estaban creando un tipo de arte pop que incorporaba elementos de lo grotesco de una manera que se podía interpretar como una crítica a la sociedad contemporánea. Pedrosa llegó incluso a definirlos como "Artistas pop del subdesarrollo"[33], reconociendo de esta manera que sus obras contenían un mensaje social ajeno a la corriente principal del arte pop.

Chile y la solidaridad

En diciembre de 1968 se disolvió el Congreso Brasileño y se instauró el régimen militar. En 1970 Pedrosa fue condenado a arresto domiciliario y en 1971 se marchó a Chile, donde el presidente Salvador Allende le invitó a participar en la creación de un nuevo museo de la solidaridad. Aunque María Berríos analiza la labor que desempeñó Pedrosa en este museo en otro capítulo de este libro, es importante subrayar el tremendo impacto que ejerció Chile en las ideas y en la obra de Pedrosa. Había sido un revolucionario durante toda su vida, y recibió con entusiasmo la oportunidad de ser testigo del proyecto socialista de Chile y de participar en él. Aceptó con emoción el desafío de crear el museo, y activó su impresionante red de contactos internacionales para conseguir donaciones de obras para este nuevo proyecto[34].

A lo largo de su vida, Pedrosa había colaborado con varias instituciones artísticas, desde la Bienal de São Paulo al Museu de Arte Moderna de esta misma ciudad (MAM-SP) o la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), de la que había sido secretario general. Al parecer, las instituciones

se beneficiaron con creces de su encanto y su talento natural para la diplomacia, así como de su extraordinaria capacidad para organizar y ejecutar planes. Sin embargo, no se puede decir que fuera un comisario artístico en el sentido que le atribuimos hoy en día a esta expresión. Cuando observamos las fotografías de las instalaciones de los diversos proyectos en los que participó, comprobamos que son absolutamente convencionales. Lejos de criticarle, me parece importante señalar que para él lo importante no era el *cómo* se exhibía sino el *qué*. En el caso del Museo de la Solidaridad, el impulso primordial era de índole política; su prioridad era movilizar a todos los artistas que pudiera para apoyar la nueva institución (y por extensión al nuevo gobierno), y en consecuencia el impulso crítico quedó relegado en cierto modo por las contingencias de las circunstancias. Por este motivo, la colección que se reunió en la época de Pedrosa es extremadamente variada, y encontramos a numerosos artistas con los que no parecía tener demasiada afinidad, junto a otros, como Calder, con los que mantenía una antigua relación.

Además de la labor que desarrolló en el Museo de la Solidaridad, la experiencia de Pedrosa en Chile le permitió entrar en contacto con una nueva generación de pensadores de izquierdas, una circunstancia que se refleja en el giro "tercermundista" que se puede apreciar en las obras que escribió en esta época[35]. A lo largo de los años sesenta, las referencias de Pedrosa a Cuba son escasas o nulas (aunque siguió manteniendo una visión crítica de la Unión Soviética), pero en Chile veía la oportunidad de construir un nuevo modelo de socialismo basado en las ideas del pluralismo, más cercanas a sus intereses políticos y éticos.

La experiencia chilena de Pedrosa, seguida del trauma del golpe de Estado y de un nuevo exilio, ejercería un efecto decisivo en su vida y en su obra. No sería inexacto afirmar que hasta este momento los intereses de Pedrosa habían sido predominantemente eurocéntricos, como cabría esperar de cualquier intelectual de Río de Janeiro en esa época. La confluencia de la aparición de dictaduras militares apoyadas por Estados Unidos en toda América Latina, y el importante giro de la izquierda, que abandonó el modelo desarrollista en favor de un planteamiento influido por la teoría de la dependencia, favoreció una crítica más explícita del paradigma positivista y occidental en sus obras tardías. Uno de los síntomas de esta actitud fue el nuevo interés de Pedrosa por las culturas indígenas de Brasil. En 1975 escribió el "Discurso a los tupinaquis o nambás", un texto en el que hacía un llamamiento explícito en pos del abandono de las estructuras del arte occidental: "En el momento histórico que vivimos, el Tercer Mundo, para no quedar marginado del todo [...], necesita construir su propio camino de

desarrollo, forzosamente distinto del que tomó y toma el mundo de los ricos del hemisferio norte. La historia cultural del Tercer Mundo ya no será una repetición en miniatura de la historia reciente de los Estados Unidos, Alemania occidental, Francia, etc. Tiene que expulsar de su seno la mentalidad 'desarrollista', que es la palanca en que se apoya el espíritu colonialista"[36].

Esta nueva conciencia geopolítica señala un importante cambio en el desarrollo intelectual de Pedrosa, comparable a su adopción de la Gestalt en los años cuarenta, o a su adhesión a la "posmodernidad" a principios de los sesenta. A su regreso a Brasil en 1977 se involucró de manera más activa en la política, lo cual le llevó a desempeñar un papel decisivo en la fundación del PT en 1980.

En el ámbito de la cultura, Pedrosa retomó el contacto con la escena artística de Río de Janeiro, en especial con el Museu de Arte Moderna. En colaboración con Lygia Pape, elaboró una propuesta para una exposición de artefactos indígenas brasileños con el título *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, basada fundamentalmente en las colecciones del Museu Nacional y del Museu do Indio, ambos ubicados en Río de Janeiro. La idea de presentar una exposición de arte "primitivo" (Pedrosa prefería el término "arte virgem") en un museo de arte moderno era una propuesta radicalmente novedosa en Brasil, e incluso en otros lugares. Este proyecto se basaba en su nuevo deseo de "descolonizar" la historia del arte brasileño a través de la recuperación de una tradición artística que había permanecido prácticamente invisible. Para ello, encontró una entusiasta aliada en Lygia Pape, que en esta época estaba creando una serie de obras relacionadas con estas tradiciones.

En 1978 el Museu de Arte Moderna quedó destruido por un incendio. El fuego acabó con una importante exposición de obras de Joaquín Torres García y con una parte considerable de la colección permanente. Este suceso representó un verdadero trauma para el mundo de la cultura brasileña, pues un edificio emblemático de los años del desarrollismo que había encarnado cierta aspiración a la modernidad había quedado literalmente reducido a cenizas. Después de que las llamas frustraran el proyecto expositivo de Pape y Pedrosa, este decidió elaborar una propuesta más exhaustiva y radical para crear un nuevo museo capaz de narrar una crónica no eurocéntrica de la historia del arte en Brasil. El proyecto, el "Museu das Origens" [Museo de los orígenes], estaría integrado por cinco museos diferentes dedicados respectivamente al arte indígena, arte moderno, arte del inconsciente, arte popular y al arte de la diáspora africana. Los tres primeros aprovecharían

instituciones ya existentes (el Museu do Indio, el Museu de Imagens do Inconsciente, el Museu de Arte Moderna), y los otros dos se construirían desde cero. Estos cinco museos representaban un proyecto enormemente ambicioso desde el punto de vista logístico e intelectual, y demostraban de forma inequívoca hasta qué punto Pedrosa había desarrollado su temprano interés por una historia del arte pluralista capaz de abarcar todas las formas de expresión humana. Aunque ahora se atenía a un imperativo político subordinado a un proyecto anti-imperialista que no estaba tan presente en los primeros años, se basaba aún en la idea de que el arte era la huella física de una profunda necesidad humana de comunicación.

Mário Pedrosa era un hombre de proyectos. Mientras imaginaba un museo capaz de narrar una historia integral de Brasil y de su arte, se reunió con el líder del sindicato de trabajadores metalúrgicos Luiz Inácio "Lula" da Silva para dialogar sobre la formación de un nuevo partido político de izquierdas. Aunque Pedrosa murió poco después de recibir el carné nº 1 del PT, su legado intelectual, junto a la intuición política de Lula, convertiría al PT en una fuerza decisiva en la vida política brasileña durante las dos décadas posteriores. En una de sus últimas entrevistas, Pedrosa afirmaba que "ser un revolucionario es la profesión natural de un intelectual"[37] y, en muchos sentidos, a lo largo de su extensa y activa carrera combinó una saludable falta de respeto hacia las autoridades con el profundo respeto de la creatividad y la vida interior.

[1] El título proviene del ensayo de Pedrosa "Problemática da sensibilidade II", en *Jornal do Brasil*, 18 de julio de 1959, reeditado en Lorenzo Mammi (ed.), *Art. Ensaios: Mário Pedrosa*, São Paulo, Cosac Naify, 2015, p. 268. "Uno de los esfuerzos más profundos y fecundos del arte contemporáneo, sobre todo desde Mondrian, Klee y Kandinsky, ha aspirado, en el fondo, a sensibilizar la inteligencia" [Trad. cast., en este volumen pp. 157-161].

[2] Mário Pedrosa, "As tendencias sociais da arte e Käthe Kollwitz", en *O Homem Livre*, nº 6-9 (2, 8,14 y 17 de julio de 1933), reeditado en Lorenzo Mammi (ed.), óp. cit., pp. 25-47 [Trad. cast., ibíd., pp. 113-129].

[3] Ibíd., p. 34.

[4] Ibíd., p. 38.

[5] Ibíd., p. 42.

[6] Ibíd., p. 47.

[7] Mário Pedrosa, "Portinari: de Brodósqui aos murais de Washington", en *Boletim da união panamericana*, Washington DC, febrero de 1942, reeditado en Aracy Amaral (ed.), *Mário Pedrosa: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasilia*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 18.

[8] Mário Pedrosa, "Giorgio Morandi", en *Correio da Manhã,* 23 de mayo de 1947, reeditado en Otília Arantes (ed.), *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV/Mário Pedrosa*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2000, p. 90.

[9] Mário Pedrosa, "Problemática da sensibilidade", en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 11 y 18 de julio de 1959, reeditado en Aracy Amaral (ed.), *Mário Pedrosa: Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 15 [Trad. cast., en este volumen, pp. 153-168].

[10] Mário Pedrosa, "A primeira Bienal", en *Jornal do Brasil,* 27 de octubre de 1951, reeditado en Aracy Amaral (ed.), *Mário Pedrosa: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasilia*, óp. cit., p. 41.

[11] Mário Pedrosa, "Arte --- nos Estados Unidos e na Rússia", en *Jornal do Brasil,* 10 de mayo de 1957, reeditado en Otília Arantes (ed.) *Política das Artes/Mário Pedrosa*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1995, pp. 89-94 [Trad. cast., en este volumen, pp. 130-131]. Por supuesto, ahora sabemos que la CIA apoyó encubiertamente a los artistas estadounidenses en el marco de la Guerra Fría, aunque no de manera preceptiva.

[12] Mário Pedrosa, "O 'bicho-da-seda' na produção em massa", en *Correio da Manhã*, 14 de agosto de 1967, reeditado en Lorenzo Mammi (ed.), óp. cit., pp. 402, 405 [Trad. cast., ibíd., pp. 253-257].

[13] Mário Pedrosa, "A primeira Bienal", óp. cit., p. 41.

[14] Ibíd., p. 41.

[15] Mário Pedrosa, "Intróito à Bienal", en *Tribuna da Imprensa*, 20 de octubre de 1951, reeditado en Aracy Amaral (ed.), *Mário Pedrosa: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasilia*, óp. cit., 1981, p. 38.

[16] Mário Pedrosa, "Atualidade do Abstracionismo", en *Tribuna da Imprensa*, 3 de noviembre de 1951, reeditado en Otília Arantes (ed.), *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV/Mário Pedrosa*, óp. cit., p. 179.

[17] Mário Pedrosa, "Panorama da pintura moderna", Río de Janeiro, Ministerio de Educação e Saúde, 1951, reeditado en Lorenzo Mammi (ed.), óp. cit., p. 216.

[18] Mário Pedrosa, "Dentro e fora da bienal", en *Diário Carioca*, 14 de marzo de 1954, reeditado en Aracy Amaral (ed.), *Mário Pedrosa: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasilia*, óp. cit., p. 52.

[19] Mário Pedrosa, "Krajcberg, prêmio de nossa pintura", en *Jornal do Brasil*, 20 de noviembre de 1957, reeditado en Aracy Amaral (ed.), ibíd., p. 152.

[20] Mário Pedrosa, "Pintura brasileira e gusto internacional", en *Jornal do Brasil*, noviembre de 1957, reeditado en Otília Arantes (ed.), *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos IIÌ/Mário Pedrosa*, óp. cit., pp. 279-281.

[21] Mário Pedrosa, "Krajcberg, prêmio de nossa pintura", óp. cit., p. 152.

[22] Mário Pedrosa, "Retrospectiva de Lívio Abramo", en *Jornal do Brasil*, 12 de noviembre de 1957, reeditado en Aracy Amaral (ed.), *Mário Pedrosa: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasilia*, óp. cit., p. 95.

[23] Mário Pedrosa, "Grupo Frente", ensayo para el catálogo de la segunda exposición en el MAM-RJ, julio de 1955, reeditado en Otília Arantes (ed.) *Acadêmicos e Modernos: Textos*

Escolhidos IIÌ/Mário Pedrosa, óp. cit., pp. 245-251.

[24] El MAM organizó exposiciones de Volpi (junio de 1957), de Djanira (julio-agosto de 1958) y de Pancetti (noviembre-diciembre de 1962).

[25] Mário Pedrosa, "Dentro e fora da bienal", en *Diário Carioca*, 14 de marzo de 1954, reeditado en Aracy Amaral (ed.), *Mário Pedrosa: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasilia*, óp. cit., p. 53.

[26] Mário Pedrosa, "Arte e magia", André Breton y Gerard Legrand (eds.), *L'Art magique*, París, Formes et Reflets/Club Français du Livre, 1957, p. 95. Reeditado en Lorenzo Mammi (ed.), óp. cit., p. 313.

[27] Mário Pedrosa, "Crescimento e Criação", en *Dimensões da arte*, Río de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1964, pp. 223-229.

[28] Mário Pedrosa, "Ciência e Arte: vasos comunicantes", en *Jornal do Brasil*, 16 de julio de 1960, reeditado en Aracy Amaral (ed.), *Mário Pedrosa: Mundo, Homem, Arte em Crise*, óp. cit., p. 74 [Trad. cast., en este volumen, pp. 169-175].

[29] Ibíd., p. 74.

[30] Mário Pedrosa, "Fundamentos da arte abstrata", entrevista publicada en *Art d'Aujourd'hui*, diciembre de 1953, y transformada más tarde en un ensayo incluido en Mário Pedrosa, *Dimensões da arte*, Río de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1964, p. 215, reeditado en Lorenzo Mammi (ed.), óp. cit., p. 256.

[31] Mário Pedrosa, "Os projetos de Hélio Oiticica", ensayo para el catálogo de *Projeto Cães de Caça*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1961, reeditado en Otília Arantes (ed.), *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos IIÌ/Mário Pedrosa*, óp. cit., p. 343.

[32] Mário Pedrosa, "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica", en *Correio da Manhã*, 26 de junio de 1966, reeditado en Otília Arantes (ed.), ibíd., p. 360.

[33] Mário Pedrosa, "Do *pop* americano ao sertanejo Dias", en *Correio da Manhã*, 29 de octubre de 1967, reeditado en Otília Arantes (ed.), ibíd., p. 371.

[34] Claudia Zaldívar (ed.), *40 Años Museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, Arte y Política 1971-1973*, Santiago de Chile, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013.

[35] El "tercermundismo" es una posición política que se popularizó en los años sesenta y setenta. Al contrario que el desarrollismo, reconoce que América Latina estuvo sometida a un intenso proceso de colonización que imposibilita un desarrollo equitativo. Culturalmente, implicaba una recuperación de las tradiciones indígenas y populares, en la medida en que se pueden considerar indicadores de la oposición a la influencia europea.

[36] Mário Pedrosa, "Discurso aos tupiniquins ou nambás", en *Versus*, nº 4, París, 1976. Reeditado en Otília Arantes (ed.), *Política das Artes/Mário Pedrosa*, óp. cit., p. 335 [Trad. cast., en este volumen, pp. 263-268].

[37] Mário Pedrosa, "A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário", en *Pasquim*, 18 de noviembre de 1981, reeditado en César Oiticica Filho (ed.), *Encontros: Mário Pedrosa*, Río de Janeiro, Beco do Azougue, 2013, p. 167.

Ahora bien, quien dice utopía, dice voluntad creadora: la función social del arte en Mário Pedrosa[1]

Michelle Sommer

La producción crítica de Mário Pedrosa, en lo que respecta a la arquitectura, no nace de una eclosión espontánea —aunque cronológicamente se concentre en buena medida en la década de los años cincuenta—, tal como no lo hicieron el proyecto de Brasilia ni la arquitectura moderna brasileña. Sus escritos específicos sobre arquitectura no se pueden desvincular del resto, puesto que la arquitectura —y, por ende, el urbanismo— sería la obra de arte colectiva donde se materializa el debate sobre la función social del arte. Partiendo de postulados marxistas y eminentemente trotskistas, Mário Pedrosa dedicó sus esfuerzos a formular ideas sobre la función social del arte —incluida la arquitectura— a lo largo de toda su producción, desde la década de los años treinta hasta el inicio de los ochenta.

En este contexto, el proyecto de Brasilia representa la esperanza en la concretización de la función social del arte en la nueva ciudad, en el gran arte colectivo y sintético, y supone un punto de inflexión en el pensamiento del crítico. Mário Pedrosa aplicó su compromiso político tanto a la crítica de arquitectura como a la crítica de arte, un compromiso movido sobre todo por el afecto.

Brasilia, ciudad nueva, esperanza efímera

En Brasilia, en 1959, entre la polvareda de hormigón en la que más de cincuenta mil *candangos*[2] trabajaban en jornadas de tres turnos sin interrupción, se celebró el Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte (AICA) bajo el lema "Ciudad nueva, síntesis de las artes"[3]. El congreso, que por primera vez se celebró en América, se dotó de un formato itinerante y tuvo lugar también en São Paulo y Río de Janeiro. Entre los ochenta y tres asistentes al mismo se contaban críticos de arte y de arquitectura como André Chastel, Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Meyer Schapiro, Sérgio Millier, Tomás Maldonado y Oscar Niemeyer[4], invitados por Mário Pedrosa a participar en el debate y la crítica —que no la apología— de Brasilia[5].

Allí, *in loco*, en la comunicación[6] que presenta al calor del debate entre críticos, Mário Pedrosa retoma y recontextualiza la "condenación a lo moderno", tesis central de su texto crítico anterior, "Reflexiones en torno a la nueva capital", de 1957[7]. La contradicción subyacente a la unión, en una misma frase, del lastre de la "condenación" ligado al porvenir de lo "moderno" se hallaría en proceso de materialización en Brasilia, en la unión de todas las bases sociales para la construcción de una nueva ciudad como obra de arte colectiva.

En la paradoja de la "condenación a lo moderno" reside la historia de la colonización portuguesa que, limitada a la ocupación de la costa brasileña, condenó a los movimientos de desplazamiento que tuvieron lugar posteriormente desde el litoral al interior, a la producción de nuevas formas de colonialismo. Salvo raras excepciones de ciudades irradiadoras, dichos movimientos no se tradujeron en vías de penetración sino en una ocupación intermitente del territorio. En los años cincuenta, el carácter revolucionario y el impacto internacional de Brasilia representaba para Mário Pedrosa la posibilidad de quemar etapas en el proceso de desarrollo social, en el que la nueva capital asumía el papel de símbolo y síntesis de la modernización cultural del país.

"Brasilia se inscribe en esta tradición, que es la tradición colonial de ocupación del territorio"[8]. En este sentido, la nueva capital participa también de una idea de civilización como sinónimo de oasis[9], un espejismo en el Altiplano Central fruto del optimista frenesí creador de lo moderno en ese lugar, Brasil, "en el que todo podía comenzar de cero"[10]. En opinión del crítico, Brasilia se funda sobre la esperanza, sobre la oportunidad de emprender reformas profundas "empezando, por ejemplo, por la reforma de la secular estructura agraria"[11].

El Plan Piloto de Lucio Costa, ganador del concurso para la construcción de Brasilia[12], asumía la contradicción de lo anacrónico y lo vanguardista subyacente a la "condenación a lo moderno" amparándose en las bases de la monumentalidad, en la que "el hombre adquiere dimensión colectiva"[13]. En el acto inaugural de Brasilia —un gesto de significado todavía conquistador, heredero de la tradición colonial— la nueva capital nació de "una toma de posesión al modo cabralino[14], arando en la tierra la señal de la cruz" con la intención de fecundar Brasil por dentro[15]. Brasilia es un proyecto colonial que hunde sus raíces en la propia historia de Brasil.

> [...] conocemos el día preciso de nuestro nacimiento como país, y conservamos en nuestros archivos la partida de nuestro bautismo. Una hermosa mañana de abril de 1500, una imponente flota de carabelas portuguesas que viajaba rumbo a Oriente siguiendo la ruta abierta dos años antes por Vasco da Gama, avistó el perfil redondeado de un monte situado al oeste. El capitán al mando de la expedición ordenó detener la flota y arribar a la costa desconocida. Al anochecer de aquel 22 de abril, sus barcos estaban fondeados en un magnífico puerto natural enclavado en una tierra salvaje de exuberante vegetación. En la playa se aglomeraron hombres y mujeres desnudos, armados con arcos y flechas, estupefactos ante el inaudito espectáculo. [...] Pedro Álvares Cabral, el Gran Capitán,

> tomó posesión de aquellas tierras en nombre del rey de Portugal y ordenó al superior de los franciscanos que llevaba a bordo con el fin de convertir a los paganos orientales que celebrara una misa; erigió una gran cruz de madera que había mandado cortar allí mismo con un hacha de hierro, objeto que suscitó gran admiración y curiosidad entre los indígenas, que seguían en la Edad de Piedra, y ocho días más tarde zarpó de nuevo para retomar la ruta de Calicut que habría de llevarlo hasta su destino: Malabar, en la India. Ese día nació Brasil[16].

Brasilia fue también bautizada con una misa que se celebró el 3 de mayo de 1957, en clara alusión a la primera eucaristía celebrada en suelo brasileño, en el litoral sur de Bahía, el 26 de abril de 1500, recogida en la carta de Pêro Vaz de Caminha[17]. En las diversas "primeras misas" brasileñas, "un tema rigurosamente histórico que goza ya de cierta tradición en nuestra pintura"[18], son muchas las posibilidades de lectura de la representación colonial. Mário Pedrosa debatió sobre los fundamentos de la enseñanza formal de las artes en Brasil en su texto "Sobre la Misión Francesa – sus obstáculos políticos"[19]. En dicho texto, Pedrosa relaciona entre sí las tres "primeras" misas brasileñas. En el siglo XIX, el artista Victor Meirelles, heredero de la tradición de la Academia Imperial de Bellas Artes, realiza en Francia la obra *La primera misa de Brasil* (1858-1860), un lienzo que constituye la versión oficial del "descubrimiento" de Brasil, descrito como un acto heroico y pasivo celebrado mediante un ritual ecuménico en el que participan colonizadores y colonizados. En el siglo XX, el artista Candido Portinari pinta en Uruguay la obra *La primera misa de Brasil*, una composición abstracta de líneas rectas y paisaje aséptico, una falsa liturgia ecuménica celebrada entre colonizadores pero en ausencia de nativos. En opinión de Mário Pedrosa, Portinari retrata "un acto de conquista cultural, la plantación de una semilla en la tierra virgen"[20] y señala que la obra es una de las "expresiones más desgarradoras del arte brasileño de todos los tiempos"[21]. En 1957, Oscar Niemeyer, "*enfant terrible* de nuestra arquitectura"[22], crea la puesta en escena de la primera misa de Brasilia trazando una cruz en el punto más elevado del terreno. Allí, el presidente Juscelino Kubitschek afirma en su discurso: "Hoy es el día del bautismo del nuevo Brasil"[23]. Por más que Mário Pedrosa no haya analizado la primera misa de Brasilia —a diferencia de las primeras misas de Meirelles y Portinari— esta ha pasado a la posteridad gracias al registro fotográfico documental que recoge, en nuestra particular "condenación a lo moderno", el momento en que nos convertimos en nuestros propios colonizadores.

En los años cincuenta, Brasilia supuso el ensayo de una utopía, en el tiempo en que la utopía debía transformarse en plano.

> ¿Qué significa esto? Que nos adentramos en un tiempo que posibilita el traslado de la utopía al plano. Las afinidades entre ambos conceptos, el del plano y el de la utopía, son innegables y estrechas. Y es que la utopía tiene ahora a su servicio una técnica social y de realización extremadamente compleja y llena de posibilidades[24].

Mário Pedrosa señala que ni el proyecto de Brasilia ni la arquitectura moderna son eclosiones espontáneas. El historial de fundación de una capital en Brasil se remonta al texto de la constitución republicana de 1891 —"la capital no cayó del cielo, pese a su súbita aparición[25]"— y la genealogía de la arquitectura brasileña moderna parte de la década de los años veinte, a la que siguieron materializaciones arquitectónicas pre y posbrasilia.

En el texto "La arquitectura moderna en Brasil", de 1953[26], el crítico retoma los orígenes de la modernidad en arquitectura. A partir de 1927, Mário Pedrosa pone en contexto a los pioneros Flávio de Carvalho y Gregori Warchavchik, así como la inspiración doctrinaria del grupo purista de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira y Affonso Reidy, discípulos de Le Corbusier, cuya "fe en las virtualidades democráticas de la producción masiva" se ve materializada en la sede del Ministerio de Educación y Salud (1936-1947)[27] de Río de Janeiro y en el conjunto arquitectónico de Pampulha (1942-1944)[28], en Belo Horizonte. En el ámbito de las contribuciones individuales, Mário Pedrosa señala a Roberto Burle Marx como el responsable de haber "concedido derecho de ciudadanía a las plantas plebeyas", convirtiendo el paisajismo en un arte complementario de la arquitectura. Pedrosa recoge asimismo las innovaciones de la arquitectura moderna con elementos como el *brise soleil* o parasol, el *cobogó*[29], el cemento armado y las estructuras metálicas[30], así como nuestra tendencia a integrar lo de dentro y lo de fuera, a borrar la frontera entre los espacios interiores y exteriores.

En los años cincuenta, Mário Pedrosa se revela como un entusiasta de la arquitectura moderna y apoya sin vacilar el traslado de la capital desde la costera Río de Janeiro al corazón del país, pese a albergar ciertas dudas sobre los ideales políticos del presidente Juscelino Kubitschek. El crítico se aferra a la convicción deliberadamente utópica de que en Brasilia podrían volver a darse —al calor de la indisociable conexión entre arquitectura y urbanismo— las condiciones sociales para un arte urbano en cuanto obra de arte colectiva. Consciente de que en Brasilia, síntesis de las artes, nada aseguraría el futuro de la experiencia, que podría acabar encarnando los vicios inherentes a su concepción y traslado de la utopía al plano, Mário Pedrosa reitera su innegable

optimismo y su manifiesto espíritu revolucionario en esta declaración de 1957: "Ahora bien, quien dice utopía dice arte, dice voluntad creadora"[31].

Hombre social, arte social y movilización política

En los años treinta y principios de los cuarenta, las producciones textuales de Mário Pedrosa acerca de los artistas Käthe Kollwitz, Candido Portinari y Lívio Abramo presentan, desde distintas perspectivas, las bases de un pensamiento social que sería objeto de revisión y profundización en las cuatro décadas siguientes.

En 1933, Mário Pedrosa publicó "Las tendencias sociales del arte y Käthe Kollwitz"[32], texto en el que señalaba que, pese a ser "tendencioso por una fatalidad de nuestra época", el "arte social" de Käthe Kollwitz podría llegar a representar, con el paso del tiempo, un ejemplo de equilibrio en el arte moderno. La crítica, basada en una visión marxista ortodoxa y de exaltación del realismo social, es determinante en dos sentidos: inaugura un pensamiento sociológico aplicado a la crítica del arte en Brasil al tiempo que aleja al crítico de la metodología de aplicación de una lectura política del arte.

Si en Brasil ha habido un artista con verdadera conciencia social, ese es Lívio Abramo, afirmó Mário Pedrosa, pues fue el primero que trasladó a la xilografía el tema de la lucha de clases[33]: "hizo suya, como proletario que también era, la épica de la lucha contra la miseria y por la dignificación del trabajo"[34]. "Abramo fue un artista verdadera y auténticamente social, pues el paisaje inmediato en el que se desarrollaba su propia vida lo marcó de forma indeleble con el drama de la miseria humana y el heroísmo cotidiano, sombrío, impersonal, sin romanticismo ni arrebato emocional, del trabajo proletario moderno"[35]. Abramo, un hombre políticamente comprometido, participó también durante este periodo como ilustrador en los diarios de la oposición de izquierdas[36] *A Luta de Classe* y *O Homem Livre*, ambos fundados por Mário Pedrosa junto con otros pensadores[37].

En "Impresiones de Portinari", texto de 1934, cuando se refiere a la obra *India y mulata* (1934), el crítico señala: "con esta obra, Portinari logra integrar al hombre como especie en el arte y, por la misma brecha por la que entró el animal hombre, invade también el arte de Portinari las relaciones del hombre, el hombre social". En esta fase de su producción pictórica[38] —que incluye asimismo las obras, *Mestizo*, *Negro con Azada* (ambas de 1934) y *Café* (1935)—, "la temática social lo ronda. Era un artista social por antonomasia. Con esto queremos decir que su inspiración venía de fuera, del intercambio cultural, de

las influencias determinantes del momento, de los problemas de la época"[39]. Posteriormente, en 1949, en el texto "El panel de Tiradentes" —que le costaría el desafecto de Portinari—, Mário Pedrosa criticaría la obra homónima del artista, incidiendo en la pérdida de osadía que resulta de llevar la realidad coyuntural histórica al plano de la "verdad artística"[40].

Tocado por el dramatismo explícito de Käthe Kollwitz, Mário Pedrosa creyó, en ese momento específico, que la representación auténtica de la realidad operaria tendría la capacidad de movilizar políticamente, siempre y cuando no cruzara la línea que separa el arte de la propaganda. Tanto Lívio Abramo como Candido Portinari —el primero mediante el grabado y el segundo a través de la pintura— habían puesto el énfasis en la posibilidad de contribuir a la creación de una cultura proletaria nacional. En lo tocante al Realismo Socialista en el contexto soviético, ya en la década de los años sesenta el crítico revisó su pensamiento y afirmó que dicha estética representó el paso del arte de vanguardia al ulterior arte de la burocracia[41], francamente reaccionario y creado por la burguesía en sus días de arribismo social, cultural y político[42]. El Realismo Socialista sería también responsable de la construcción del "héroe positivo [...] propio de una sociedad en la que todo ocurre como si estuviera vertebrada por una nueva pirámide social cuya base la formaban héroes todavía no positivos o imperfectamente positivos que, escalón tras escalón, se irían positivizando hasta alcanzar la cima, donde se encontraría el único héroe positivo absoluto, el generalísimo genialísimo"[43]. Desde la literalidad de la aplicación de la función social en el realismo social o los anhelos utópicos de creación de una cultura proletaria nacional a través del arte, el pensamiento crítico evoluciona, a continuación, hacia los debates acerca de la educación de los hombres a través del arte.

El poder de la educación a través del arte

"¡El arte de Calder!"[44], exclama Mário Pedrosa en 1943. Dicha exclamación transmite la potencia transformadora de su encuentro con Alexander Calder, "escultor de veletas"[45], en ese periodo.

> Al abordar a continuación el problema de la posición del hombre y del objeto en el espacio respecto a la fuerza de la gravedad o la dinámica natural de las cosas determinada por la curva gravitacional, el artista es sensible sobre todo a las regiones donde diversas leyes y nuevos símbolos permiten un movimiento más libre y una posición más dinámica[46].

Es seguramente el encuentro con el artista estadounidense, seguido por las visitas a la exposición de los pacientes del Hospital Psiquiátrico Dom Pedro II, en Engenho de Dentro, Río de Janeiro —trabajo coordinado por la doctora Nise da Silveira— y al curso de pintura para niños organizado por Ivan Serpa en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) —"con el que este ha dado ya muestras de una rara sensibilidad hacia el problema de la creación artística, hilo conductor de los niños en el campo del ejercicio creativo junto con sus excelentes cualidades plásticas[47]"— lo que empuja el pensamiento de Mário Pedrosa hacia una posición menos ortodoxa y más dinámica sobre la función social del arte.

> [...] La actividad artística es algo que no depende de leyes estratificadas, fruto de la experiencia de *una sola época* en la historia de la evolución del arte. Dicha actividad se extiende a todos los seres humanos y ha dejado de ser ocupación exclusiva de una cofradía especializada que exige un diploma para acceder a ella. La voluntad artística se manifiesta en cualquier hombre sobre la faz de la Tierra, al margen de su meridiano, ya sea papú o zambo, brasileño o ruso, negro o amarillo, letrado o iletrado, equilibrado o desequilibrado[48].

A la función social se une el poder de la educación a través del arte, algo que Pedrosa plasmará de forma más explícita en los ensayos "Arte, necesidad vital"[49] y "La fuerza educadora del arte"[50], ambos de 1947. En el primero, el crítico discurre sobre la naturaleza de la creación artística, sus fundamentos vitales y psíquicos, y concibe el arte como un lenguaje no verbal —"el lenguaje deforma"[51], dirá más tarde—, un lenguaje también del inconsciente en el que reside asimismo la capacidad para desarrollar nuevas posibilidades de comunicación y conocimiento. En el segundo, Pedrosa se detiene en "el arte que ya no se escribe con mayúscula" y en su fuerza catalizadora para la formación de los hombres. En ese sentido, entiende la educación artística como la educación de los sentidos y la emoción que precede a la educación del intelecto y el espíritu. Ambos textos apelan a la liberación del individualismo y hablan de la funcionalidad "extra-artística" que va más allá de las exigencias formales de la obra y la posibilidad de trasladarlas al dominio social: "No es el hombre el que existe para la sociedad, sino al contrario"[52].

Contagiado por las experiencias con los pacientes de Engenho de Dentro y la producción artística infantil del MAM-RJ, Mário Pedrosa redacta en 1949 su tesis "De la naturaleza afectiva de la forma en la obra de arte" en la que recurre a la Gestalt para resolver problemas estéticos, teóricos y/o metodológicos, inmersos en la perspectiva de las movilizaciones por afecto.

La función educativa de los museos

En 1958 el crítico redacta uno de sus escasos textos que abordan directamente la cuestión de la función social del museo[53]. En una carta dirigida a Oscar Niemeyer en la que reflexiona sobre el proyecto de un futuro Museo de Brasilia, Mário Pedrosa habla del poder de la educación a través del arte, en el que incluye la función educativa de los museos. El crítico incide en la necesidad de una nueva educación artística frente a la sensibilidad de la modernidad estética, lo que exigiría una nueva actitud del público ante la obra de arte. En este sentido, sugiere la configuración de un museo de copias y reproducciones fotográficas de todos los ciclos de la historia del arte en el mundo —sin omitir ninguna escuela, estilo del pasado o manifestación artística—, con textos, mapas, filmoteca y cursos de introducción a la historia del arte, la crítica y la percepción estética. Al integrar todas las artes, un museo de carácter pedagógico y documental contribuiría a la construcción de una educación artística y cultural.

Mundo en crisis, hombre en crisis, arte en crisis

Hacia el final de los años sesenta, al examinar el contexto social y económico generado por la producción en masa, Mário Pedrosa identifica de forma precoz las características que señalan la transición de lo moderno a lo contemporáneo[54]. Para el crítico, la emergencia del mercado de consumo —una fuerza externa al campo intrínseco de las artes— da pie a la "ley de aceleración de las experiencias artísticas contemporáneas", por la que el artista se convertiría en proveedor de mercancías"[55].

> Los artistas de hoy no solo han tomado conciencia, como sus mayores, de que son gusanos de seda, sino que también han tomado conciencia de un impulso nuevo que los impele al uso de la libertad. ¿De dónde proviene ese impulso? ¿Dónde están las condiciones sociales y culturales que permiten que esos gusanos sigan produciendo incesantemente seda y utilizando su don natural con total libertad? ¿Cómo conservar la obra en su autenticidad originaria y cómo distribuirla sin alterar su existencia intrínseca, cómo donarla, cómo transformarla en una sociedad con sedas sintéticas en abundancia y entregada a las movilizaciones multitudinarias y a los divertimentos en masa?[56].

Anticipándose a las críticas al espectáculo global que habría de dominar el siglo XXI, Mário Pedrosa reflexionó sobre las crisis emergentes: la crisis de la condición artística[57]; la crisis del arte-poesía y la comunicación[58]; mundo en

crisis, hombre en crisis, arte en crisis[59]. Frente a la crisis generalizada, lanzó una batería de preguntas, sobre todo en torno al papel del artista y el crítico en la sociedad moderna. "¿Para quién, hacia dónde y para qué o por qué?"[60].

Resulta sintomático que, ante sus propios interrogantes, el pensamiento del crítico regresara a la concepción de Brasilia en un insólito texto sobre arquitectura posterior a la inauguración de la nueva capital. En 1967, en el artículo "A la espera de la hora plástica"[61], Mário Pedrosa revisa el significado de la aspiración a la "síntesis de las artes", señalando las posibles asociaciones comunitarias como motores que podrían "devolver a las artes un papel sociocultural de primer nivel en la tarea de reconstrucción regional e internacional", reintegrando así al artista en la conciencia de la dignidad de una misión social. Y concluye que Brasilia no es un ejemplo de síntesis, sino tan solo una oportunidad para el debate sobre este problema —la síntesis, la integración o el lugar del arte en la civilización en cuyo seno se desarrolla— a una escala nunca vista y desde todas las perspectivas posibles. En cuanto a la misión del arte, concluye, en referencia a Nietzsche: "No somos escépticos. Hay toda una noción que debemos crear, porque el escepticismo no es la finalidad. Habiendo llegado a su límite, el instinto del conocimiento se vuelve contra sí mismo para emprender la crítica del saber"[62]. Al seguir esperando la hora plástica, Mário Pedrosa da continuidad a los senderos de la utopía.

Un futuro abierto en el Tercer Mundo

En Chile, donde estuvo exiliado entre 1970 y 1973, Mário Pedrosa reunió para el Museo de la Solidaridad, a petición de Salvador Allende, un importante fondo de arte moderno y contemporáneo, animando para ello a los artistas a donar sus obras en apoyo de la revolución socialista en curso. Lejos de hacer valoraciones o distinciones estéticas entre las obras recibidas, el crítico concentró sus esfuerzos en la importancia social de la acción, donde la solidaridad no se elige.

Entre 1975 y 1978, tras el golpe de Estado en Chile y durante una breve estancia en Ciudad de México, Mário Pedrosa realizó una comunicación sobre el arte popular[63] y participó en el encuentro de la AICA "Arte moderno y arte negro africano: relaciones recíprocas"[64], celebrado en Portugal antes de exiliarse en París, ciudad desde la que regresaría a Brasil. Su producción crítica de este periodo —"Arte culto y arte popular"[65], "Discurso a los tupinaquis o nambás"[66] y "Variaciones sin tema o el arte de la retaguardia"—[67] apela a la perspectiva de la lucha de clases en el Tercer Mundo. En este último texto, Mário Pedrosa proclamó: "He aquí la disyuntiva del Tercer Mundo: un futuro

abierto o la miseria eterna"[68]. Leídos en conjunto, estos textos constituyen una revisitación de su propio pensamiento sobre la función social del arte, ahora en otro contexto espaciotemporal, desde la perspectiva de una política de la cultura paralela a la emergencia de la cultura popular basada en el esfuerzo anónimo de la creatividad para la colectividad[69].

En 1977, en un proyecto encargado por el MAM-RJ, Mário Pedrosa preparó, en colaboración con Lygia Pape, la exposición de arte indígena *Alegria de Viver, Alegria de Criar*.

> La gran exposición de arte de los pueblos indígenas de Brasil en todos sus aspectos decisivos, no solo de la actualidad, sino también de su historia, desde los objetos de la cultura material —los adornos, la indumentaria, el arte plumario y corporal— hasta las expresiones de antropología cultural, trascendente[70].

Esta exposición, "que cuenta con la colaboración viva e indispensable de los indios xinguanos", se estructura en tres partes: la primera está dedicada a la arqueología y se divide en piedra y cerámica; la segunda parte la configura "el ambiente del bosque, donde vive el indio, con todas las manifestaciones de la cultura material y el paso al mito y a la cultura espiritual", mientras que la tercera parte se concentra en ceremonias, bailes y músicas. El proyecto preveía, además de la exposición en sí, la grabación de un documental y una publicación en la que participarían instituciones como el Museu Nacional, el Museu do Índio, el Museu Goeldi, el Museu Ipiranga y el Museu da Universidade de São Paulo, "así como la colaboración de museos extranjeros mediante el préstamo de los mantos tupinambos del siglo XVI que ningún museo brasileño posee"[71]. El equipo del proyecto estaba formado por los antropólogos Berta Ribeiro —esposa de Darcy Ribeiro—, Eduardo Viveiros de Castro, Heloísa Fenelon y Tereza Bauman, con iconografía de las fotógrafas Maureen Basiliat y Claudia Andujar y programación visual de Aluísio Carvão. Sin embargo, en la madrugada del 8 de julio de 1978, un incendio de proporciones catastróficas arrasó el MAM-RJ[72] y obligó a cancelar la exposición.

En una reunión de la comisión permanente para la reconstrucción del MAM[73], Mário Pedrosa sugiere que se reconstruya el museo dotándolo de una nueva estructura. El "Museu das Origens" [Museo de los Orígenes] estaría compuesto por cinco museos "independientes pero orgánicos": el museo del indio, el museo del arte virgen (del inconsciente), el museo de arte moderno, el museo del negro y el museo de arte popular.

En algunos pasajes del proyecto leemos lo siguiente: el museo del indio ya tenía su estructura, su propia organización, algunos recursos y un fondo rico, pero no disponía del local apropiado; el museo del inconsciente cuenta con su propio fondo pero está ubicado en instalaciones precarias y amenazadas que convendría asegurar; el museo del negro se conformaría a partir de piezas traídas de África y obras creadas en Brasil, principalmente en los cultos religiosos que las usan. Por último, el museo de arte popular estaría compuesto por piezas recogidas en varias zonas de Brasil. Además de estas cuatro sedes, se crearía el museo de arte moderno, que aspiraría a "reconstituir un fondo que sea ante todo representativo del arte brasileño"[74]. Al enumerar los nombres elegidos para constituir dicho fondo, Pedrosa se remonta a las primeras figuras ligadas al impresionismo, como Eliseu Visconti, así como a las generaciones siguientes —Victor Brecheret, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Candido Portinari, Alfredo Volpi, Oswaldo Goeldi y Lívio Abramo. Hay asimismo una mención especial al concretismo, que ocuparía una sala "como corresponde a los orígenes modernos del MAM", al neoconcretismo y a salas destinadas a exposiciones temporales. El proyecto, que nunca llegó a ejecutarse, incluiría también el "corpus de un curso teórico y práctico del MAM que abarcaría artes plásticas, música, cine, fotografía, artes gráficas, taller de grabado, ebanistería, montaje cinematográfico, etcétera, con algunas materias generales como historia del arte, antropología cultural y secciones especializadas: cultura urbana, comunidades rurales, comunidades tribales, fiestas urbanas, carnaval".

A sus setenta y ocho años, las ideas de Mário Pedrosa sobre un mundo "originario", más allá de la esfera del arte y la arquitectura moderna occidental, se funden. "¡Oh, el optimismo!"[75] es una expresión que reina indiscutiblemente en los pensamientos esperanzados del crítico, comprometido con la apertura de vías a futuros posibles. A lo largo de toda su producción crítica, fruto de una vida vivida, la función social del arte en Mário Pedrosa se tradujo en una aspiración social libertaria que buscaba la revolución de la sensibilidad, la revolución de los hombres. El ejercicio experimental de la libertad —frase que se halla a menudo y de forma reiterada en su producción textual, pese a lo cual se le acusa de no haberla desarrollado completamente— es la práctica de la crítica del arte y la arquitectura del propio Mário Pedrosa: experimental y libre, estructura a partir de la fluidez de los vasos comunicantes entre arte y política, que se conectan por afecto para un porvenir plural.

[1] Mário Pedrosa, "Reflexões em torno da nova capital", en *Brasil: Arquitetura Contemporânea*, nº 10, 1957 [Trad. cast. en este volumen, pp. 296-307].

[2] Operario de la construcción de Brasilia; por extensión, persona que migró de otro Estado para la construcción de la nueva capital.

[3] Dicho congreso se celebró en Brasilia, São Paulo y Río de Janeiro entre el 17 y el 25 de septiembre de 1959, y se estructuró en siete sesiones: ciudad nueva; urbanismo; técnica y expresividad; arquitectura; artes plásticas; artes industriales; y arte y educación. Mary Pedrosa, esposa de Mário Pedrosa, se encargó de organizar los anales. En la sesión inaugural, el crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan lo calificó de "extraordinario" por una serie de razones: "extraordinario porque es la primera vez que la AICA se reúne en el continente americano y extraordinario no solo en lo que concierne al programa de nuestro congreso, sino sobre todo al tema del mismo, y más aún en lo tocante a la experiencia que tendremos ocasión de vivir aquí en Brasilia al estudiar el nacimiento de una gran capital moderna [...]. Este congreso será sin duda una de las experiencias más importantes de nuestra carrera como críticos de arte". *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte,* 1959, p. 3.

[4] Al congreso, que contó con 114 participantes, 83 de ellos ponentes y 31 asistentes, acudieron miembros y delegaciones oficiales de 22 países: Brasil, Francia, Italia, EE.UU., Argentina, Uruguay, Colombia, Chile, Japón, Israel, Turquía, Bélgica, España, Yugoslavia, México, Holanda, Polonia, Portugal, Reino Unido, Suiza, Checoslovaquia, Alemania y Suecia. Ver Roberte Segre et al. (eds.), *Arquitetura+arte+cidade: um debate internacional,* Río de Janeiro, Viana & Mosely, 2010.

[5] Mário Pedrosa reiteró en diversas ocasiones, a lo largo del congreso, su deseo de reunir críticas y aportaciones al proyecto de la nueva capital.

[6] Mário Pedrosa, "Brasília, cidade nova", comunicación presentada en el Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte en Brasilia y publicada en el *Jornal do Brasil* el 19 de septiembre de 1959. Reeditado en Otília Arantes (ed.), *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III/Mário Pedrosa*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2004, pp. 411-422.

[7] Mário Pedrosa, "Reflexões em torno da nova capital", óp. cit.

[8] Mário Pedrosa, "Utopia - obra de arte", en *Jornal do Brasil*, 21 de mayo de 1958.

[9] Mário Pedrosa, "Brasília, cidade nova", óp. cit.

[10] Mário Pedrosa, "Reflexões em torno da nova capital", óp. cit.

[11] Intervención oral realizada por Mário Pedrosa en la segunda sesión del Congreso, celebrada el 18 de septiembre de 1959 en el Palacio de Justicia de Brasilia. *Anais do Congreso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte,* óp. cit., p. 3.

[12] Veintiséis proyectos participaron en dicho concurso, cuya convocatoria se publicó en el Diário Oficial da União el 30 de septiembre de 1957.

[13] Lucio Costa, "Sobre a construção de Brasília", entrevista concedida al periodista Cláudio Ceccon para el *Jornal do Brasil*, 8 de noviembre de 1961. En Xavier, Alberto (ed.), *Lucio Costa: sobre arquitetura.* Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

[14] En alusión a Pedro Álvares Cabral (1467-1520), navegador y explorador portugués, considerado el descubridor de Brasil. (N. de la T).

[15] Mário Pedrosa, "Reflexões em torno da nova capital", óp. cit.

[16] Mário Pedrosa, texto escrito para la exposición *Do barroco a Brasília,* comisariada por él, que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Tokio. En *Jornal do Brasil,* 23, 24, 30 y 31 de mayo de 1959. Reeditado en Aracy Amaral (ed.), *Mário Pedrosa: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasilia*, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 321-335.

[17] Carta de Pêro Vaz de Caminha, explorador y escribano de Pedro Álvares Cabral, dirigida al rey D. Manuel I de Portugal en la que le relataba el descubrimiento de las nuevas tierras. Fechada el 1 de mayo de 1500 está considerada como el certificado de nacimiento de Brasil. (N. de la Ed.)

[18] Mário Pedrosa, "A Missa de Portinari", en *Correio da Manhã*, 8 de agosto de 1948.

Reeditado en Otília Arantes (ed.), óp. cit., pp. 163-172.

[19] Mário Pedrosa, "Da Missão Francesa - seus obstáculos políticos", texto presentado en 1955 al concurso para ocupar la plaza de profesor de Historia en el Colégio Pedro II (no llegaría a defenderla). Reeditado en ibíd., pp. 41-114.

[20] Mário Pedrosa, "A Missa de Portinari", óp. cit.

[21] Mário Pedrosa, "O painel de Tiradentes", en *Correio da Manhã*, agosto de 1949. Reeditado en Otília Arantes (ed.), óp. cit., pp. 173-182.

[22] Mário Pedrosa, "Introdução à arquitetura brasileira", en *Jornal do Brasil*, 3, 24, 30 y 31 de mayo de 1959. Reeditado en ibíd., pp. 383-388.

[23] Heloísa Espada, *Monumentalidade e sombra: o centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot,* São Paulo, Annablume, 2016, p. 30, *apud* Laurent Vidal, *De nova Lisboa à Brasília. A invenção de uma capital (séculos XIX-XX),* Brasilia, Editora da Universidade de Brasília, 2009, p. 245.

[24] Mário Pedrosa, "Utopia - obra de arte", óp. cit.

[25] Mário Pedrosa, "Introdução à arquitetura brasileira", óp. cit.

[26] Mário Pedrosa, "A arquitetura moderna no Brasil", conferencia pronunciada en París y publicada en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 50-51, diciembre de 1953 [Trad. cast. en este volumen, pp. 283-292].

[27] Proyecto asesorado por Le Corbusier y ejecutado por Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos y Jorge Machado Moreira, con la azotea ajardinada de Roberto Burle Marx.

[28] El conjunto arquitectónico de Pampulha, proyectado por Oscar Niemeyer por encargo del entonces alcalde de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, consta de un casino, una iglesia, una sala de baile y un club social.

[29] Elemento de construcción hueco, de hormigón o cerámica, que surge en Brasil en la década de 1920 para cerrar parcialmente los ambientes interiores sin impedir el paso del aire y la luz. Su nombre es un acrónimo de los apellidos de sus creadores (Coimbra, Boeckmann, Góis). (N. de la T.)

[30] Mário Pedrosa, "Introdução à arquitetura brasileira", óp. cit.

[31] Mário Pedrosa, "Reflexões em torno da nova capital", óp. cit.

[32] Texto publicado a raíz de la exposición realizada por la artista en el Clube dos Artistas Modernos (CAM) de São Paulo. En *O Homem Livre*, nº 6-9, 2, 8, 14 y 17 de julio de 1933 [Trad. cast. en este volumen, pp. 113-129].

[33] Mário Pedrosa, "A bienal de cá para lá" (1970), en Ferreira Gullar (ed.), *Arte Brasileira Hoje*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973

[34] Mário Pedrosa, "Retrospectiva de Lívio Abramo", en *Jornal do Brasil,* 12 de noviembre de 1957, reeditado en Aracy Amaral (ed.), *Mário Pedrosa: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasilia*, óp. cit., p. 95.

[35] Mário Pedrosa, "Despedida de Lívio Abramo", en *Tribuna da Imprensa*, 1951, reeditado en Otília Arantes (ed.), óp. cit., pp. 225-228.

[36] La oposición de izquierdas en Brasil está representada por la Liga Comunista Internacionalista, contraria a la política del Partido Comunista Brasileño y fundada en 1934, de la que Mário Pedrosa formó parte.

[37] El diario *A Luta de Classe,* fundado el 8 de mayo de 1930, se publicó muy probablemente hasta agosto de 1939 con periodicidad irregular y en puntos de distribución distintos con el fin de burlar la represión de la dictadura de Getúlio Vargas (1937-1945) y de los propios militantes del Partido Comunista Brasileño. El diario *O Homem Livre* circuló entre 1933 y 1934 en São Paulo y fue el órgano de difusión del Frente Único Antifascista (FUA), constituido por organizaciones democráticas, populares y proletarias que luchaban contra las organizaciones integralistas y fascistas en Brasil.

[38] Ver Otília Arantes (ed.), óp. cit., p. 9.

[39] Mário Pedrosa, "A bienal de cá para lá", óp. cit.

[40] Mário Pedrosa, "O painel de Tiradentes", óp. cit.

[41] Mário Pedrosa, "A Revolução nas Artes", 5 y el 11 de noviembre de 1967, reeditado en Lorenzo Mammi (ed.), *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*, São Paulo, Cosac Naify, 2015, pp. 406-424.

[42] Mário Pedrosa, "Arte --- nos Estados Unidos e na Rússia", en *Jornal do Brasil*, 10 de mayo de

1957 [Trad. cast. en este volumen, pp. 130-131].

[43] Mário Pedrosa, "Vicissitudes do artista soviético", en *Correio da Manhã*, 28 de agosto de 1966, reeditado en Lorenzo Mammi (ed.), óp. cit., pp. 359-366.

[44] Mário Pedrosa, "Problemática da arte contemporânea" (1954), en *Jornal do Brasil*, 11 y el 18 de julio de 1959; 9, 16 y 23 de julio de 1960 [Trad. cast. en este volumen, pp. 153-186]. El encuentro entre Mário Pedrosa y Alexander Calder surge a partir de la primera gran exposición individual del artista en el MoMA.

[45] "Calder, escultor de cataventos" es el título de una de las reseñas publicadas por Mário Pedrosa sobre la exposición del artista en el MoMA, en el diario *Correio da Manhã*, en 1944.

[46] Mário Pedrosa, "Problemática da arte contemporânea", óp. cit.

[47] Mário Pedrosa, "A bienal de cá para lá", óp. cit.

[48] Mário Pedrosa, "Arte, necessidade vital", conferencia pronunciada con ocasión de la exposición de pinturas de los pacientes del Centro Psiquiátrico Nacional de Río de Janeiro, celebrada en la sede del ministerio de Educación y Salud entre el 21 de febrero y el 31 de marzo de 1947. En *Correio da Manhã*, 13 y 21 de abril de 1947 [Trad. cast. en este volumen, pp. 223-237].

[49] Ibíd.

[50] Mário Pedrosa, "A força educadora da arte", en *Arte, necessidade vital*, Río de Janeiro, Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, 1949.

[51] Expresión incluida en el texto "A arte e as linguagens da realidade", escrito en 1949 y publicado en *Jornal das Letras*, junio de 1951, reeditado en Lorenzo Mammi (ed.), óp. cit., pp. 68-80.

[52] Mário Pedrosa, "A força educadora da arte", óp. cit.

[53] Carta de Mário Pedrosa fechada el 24 de julio de 1958 y dirigida a Oscar Niemeyer, reeditada en Glória Ferreira y Paulo Herkenhoff (eds.), *Mário Pedrosa: Primary Documents*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2015, pp. 412-416.

[54] Mário Pedrosa se convierte en esta época en pionero en la utilización del término "arte posmoderno". Ver "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica", en *Correio da Manhã*, 26 de junio de 1966; reeditado en Aracy Amaral (ed.), *Mário Pedrosa: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 205-209.

[55] Mário Pedrosa, "Vicissitudes do artista soviético", óp. cit.

[56] Mário Pedrosa, "O "bicho-da-seda" na produção em massa", en *Correio da Manhã,* 14 de agosto de 1967 [Trad. cast. en este volumen, pp. 253-257].

[57] Mário Pedrosa, "Crise do condicionamento artístico", en *Correio da Manhã*, 31 de julio de 1966 [Trad. cast. en este volumen, pp. 247-252].

[58] Mário Pedrosa, "Crise da arte-poesía e comunicação", en *Correio da Manhã*, 26 de febrero de 1967, reeditado en Lorenzo Mammi (ed.), óp. cit., pp. 367-372.

[59] Mário Pedrosa, "Mundo em crise, homem em crise, arte em crise", en *Correio da Manhã*, 7 de diciembre de 1967 [Trad. cast. en este volumen, pp. 258-262].

[60] Ibíd.

[61] Mário Pedrosa, "À espera da hora plástica", en *GAM*, nº 4, marzo de 1967, reeditado en Otília Arantes (ed.), óp. cit., p. 423.

[62] Friedrich Nietzsche, "A filosofía na época trágica dos gregos" (*Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, 1873), en *Obras incompletas*, São Paulo, Editora 34, 2014 [Trad. cast., *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Madrid, Valdemar, 2003].

[63] Mário Pedrosa, "Arte culta e arte popular", comunicación presentada en el Seminario de arte popular (Ciudad de México, 1975). Publicado en *Arte em revista*, nº 3, 1980, pp. 22-26; reeditado en Lorenzo Mammi (ed.), óp. cit., pp. 537-549.

[64] El congreso de la AICA en Portugal se celebró en septiembre de 1976.

[65] Mário Pedrosa, "Arte culta e arte popular", óp. cit.

[66] Mário Pedrosa, "Discurso aos tupiniquins ou nambás" (1975), en *Versus*, nº 4, 1976 [Trad. cast. en este volumen, pp. 263-268].

[67] Mário Pedrosa, "Variações sem tema ou a arte da retaguarda", conferencia pronunciada en el simposio de la I Bienal Latinoamericana de São Paulo, celebrada del 3 de noviembre al 17 de diciembre de 1978, reproducida en las actas del simposio. Reeditada en Lorenzo Mammi (ed.), óp. cit., pp. 560-569.

[68] Mário Pedrosa, "Discurso aos tupiniquins ou nambás", óp. cit.

[69] Ibíd.

[70] Carta de Mário Pedrosa y Lygia Pape fechada a 19 de diciembre de 1977 y dirigida a Heloísa Lustosa, directora del MAM-RJ.

[71] Carta de Lygia Pape fechada a 9 de marzo de 1978 y enviada a Leandro Tocantins, director de operaciones no comerciales de Embrafilmes.

[72] El incendio alcanzó dos plantas del MAM-RJ. Cerca de doscientas obras que formaban parte de una exposición retrospectiva dedicada al artista uruguayo Joaquín Torres García, y de la exposición colectiva *Geometria Sensível* quedaron destruidas. Las llamas devoraron también una biblioteca de nueve mil ejemplares y un archivo con catorce mil carpetas.

[73] El encuentro tuvo lugar en la Escola de Artes Visuais del Parque Lage, el 14 de septiembre de 1978. El relato de la comunicación de Mário Pedrosa se publicó en el diario *Jornal do Brasil* el 15 de septiembre de 1978.

[74] Ibíd.

[75] Mário Pedrosa, "A passagem do verbal ao visual", en *Correio da Manhã*, 23 de abril de 1967, reeditado en Aracy Amaral (ed.), *Mário Pedrosa: Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo, Perspectiva, 1986, pp. 147-151.

Mário Pedrosa, el museo de arte moderno y sus márgenes

Adele Nelson

La crítica de arte de Mário Pedrosa, el eminente crítico y activista político trotskista que pasó varias temporadas en la cárcel y en el exilio político en la época del Estado Novo del dictador Getúlio Vargas (1937-1945) y, posteriormente, durante la dictadura militar (1964-1985), está orientada fundamentalmente hacia el ámbito sociopolítico. Pedrosa afirmaba que el arte y la arquitectura deben ocuparse de la sociedad, y que el arte abstracto representa un modelo profundo de transformación y compromiso social. Hay, sin embargo, mucho que analizar en las intersecciones y las divergencias de sus actividades artísticas y políticas y, con frecuencia, tanto sus contemporáneos como los pensadores posteriores han estudiado la dimensión dual de su obra profesional e intelectual como si se tratara de dos ámbitos independientes. Un punto de partida para intentar acabar con esta división, con esta laguna crítica, es estudiar detenidamente la labor de Pedrosa como actor institucional en nuestro análisis de su crítica de arte.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Pedrosa desempeñó algunos cargos importantes en las instituciones fundacionales del arte moderno brasileño, en concreto en los museos de arte moderno de Río de Janeiro y de São Paulo, y en la Bienal de São Paulo, instituciones en las que trabajó como director, comisario y asesor. En los márgenes cronológicos que jalonan el periodo más activo de su labor como historiador del arte, entre los años cincuenta y los setenta, encontramos dos proyectos que ponen de relieve la enorme diferencia que existía entre las convicciones políticas de Pedrosa y las de sus patrocinadores. Por una parte, nos enfrentamos a la aparente paradoja de que unas instituciones artísticas que contaban con algunos políticos e industriales conservadores entre sus patronos más importantes contrataran a un comunista militante. Este conflicto se puso de manifiesto en las exposiciones europeas que Pedrosa organizó para la 2ª Bienal de São Paulo de 1953-1954, el más ambicioso de sus primeros proyectos institucionales. En esta ocasión, el dictador y presidente Vargas ofició como presidente de honor de una exposición en la que se exhibió el *Guernica* (1937) de Pablo Picasso, un símbolo de la oposición al totalitarismo, y presidió algunas ceremonias en las que se elogiaba a artistas e intelectuales, al propio Pedrosa entre otros, que su anterior gobierno había censurado y encarcelado. Por otra parte, el Museo de la Solidaridad de Pedrosa, un proyecto que llevó a cabo a principios de los años setenta durante su exilio en el Chile de Salvador Allende, parece totalmente coherente con sus compromisos políticos. Pero a mi modo de ver, más allá del problema de su posicionamiento político, su visión de las instituciones artísticas se encuentra indisociablemente ligada a la evolución de su idea del arte en general. En particular, el proceso de ampliación y de reformulación de su imagen de la modernidad, que se

prolongó desde los años cuarenta hasta los setenta, no se puede entender del todo sin tener en cuenta el cambio paralelo que experimentó su planteamiento museológico y curatorial.

Tanto en los textos que escribió a finales de los años cuarenta y a lo largo de la década de los cincuenta como en la 2ª Bienal, Pedrosa empezó a articular una concepción radical e integradora de la modernidad que no se limitaba ni mucho menos a conceder un lugar central a las prácticas abstractas y a afianzar la posición del arte brasileño en la historia del arte internacional. Sustituyó la narración eurocéntrica por un relato global en el que la creatividad no era el dominio exclusivo de los artistas, sino que formaba parte de una herencia más amplia, común a toda la humanidad. Desde el comienzo, en su visión de la modernidad tenían cabida tanto los artistas atípicos que no encajaban en las genealogías estéticas definidas, como Alexander Calder o Paul Klee, como los marginados de la sociedad, incluidos los pacientes mentales y los niños[1]. En sus proyectos y escritos de los años sesenta y setenta, como veremos, Pedrosa amplió y reformuló su idea de la modernidad, concediendo un papel cada vez más importante al arte de los indígenas y de la diáspora africana, y forjó una perspectiva empática, transnacional y transhistórica. Como director artístico de la 6ª Bienal de 1961, montó una exposición que incluía obras clásicas y contemporáneas de arte japonés, africano, amerindio y aborigen, un acontecimiento que él mismo definió como "la manifestación artística más universal del mundo"[2]. Esta visión tan ambiciosa daría lugar, a finales de los setenta, a dos proyectos no realizados que cuestionarían aún más las jerarquías culturales establecidas, a saber, la reconfiguración del Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), que propuso transformar en un "Museo das Origens" [Museo de los Orígenes] dividido en cinco secciones —dedicadas, respectivamente, al arte indígena, al arte de la diáspora africana, al arte moderno, al arte popular y al arte de los enfermos mentales, lo que Pedrosa definía como "arte virgem"— y una imponente exposición dedicada al arte y a la cultura indígena brasileña titulada *Alegria de Viver, Alegria de Criar*.

Aunque el trabajo intelectual que desarrolló en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial fue el antecedente directo de sus gestos "universalistas" posteriores, el contenido y la intensidad de su afirmación de que "todo arte moderno se inspira en el arte de los pueblos periféricos" variaron a lo largo de las décadas[3]. En la 2ª Bienal, Pedrosa contribuyó de manera decisiva a la creación de un envidiable museo de arte moderno que aspiraba a narrar la historia del arte euro-americano desde finales del siglo XIX hasta el presente. Aunque los textos que escribió

Pedrosa en estos años se centraban en el arte de los enfermos mentales y de los niños, y en la influencia del denominado arte primitivo en la aparición del arte moderno, la 2ª Bienal respetaba los límites cronológicos y geográficos convencionales de un museo de arte moderno, con el añadido de una sólida representación de arte brasileño y latinoamericano. Por el contrario, el objetivo de los proyectos curatoriales que desarrolló Pedrosa en los sesenta y los setenta era socavar las categorías geográficas y cronológicas establecidas, y echar por tierra la imagen convencional del museo de arte moderno para ofrecer un relato más diverso, menos eurocéntrico, del arte y de la creatividad. Al hacerlo, sacrificó la fértil tensión crítica que encontramos en sus estudios de finales de los cuarenta y los cincuenta, donde criticaba el eurocentrismo a la vez que reivindicaba un espacio en el que tuvieran cabida el canon y la alteridad. En los proyectos de los sesenta y los setenta, y en los escritos de esta misma época, sin embargo, se enfrentó al discurso cultural establecido de la Guerra Fría y a la dictadura militar de su país, y se esforzó por desligar el arte moderno de la noción de progreso.

Pedrosa fue el director artístico de la 6ª Bienal de 1961, el año en que se cumplió su décimo aniversario. Concedió prioridad a la creación de lo que definía como "universalidad", y escribió que "esta universalidad no se limita únicamente al plano geográfico o político, es decir, al espacio, sino también al tiempo, lo que significa que se aleja del presente artístico para entender las profundidades del pasado"[4]. Por primera vez, todos los continentes estuvieron representados en la Bienal. Se exhibieron obras de Costa de Marfil y de Nigeria, de arte aborigen australiano, y se organizaron exposiciones individuales de artistas modernos y contemporáneos asiáticos, europeos y latinoamericanos. Se dedicaron muestras específicas a los frescos medievales yugoslavos, a las copias de pinturas rupestres budistas de la India realizadas a principios del siglo XX, a las obras de los artistas indígenas de las misiones jesuitas de Paraguay y a la caligrafía japonesa desde el siglo VIII al XX (Pedrosa no consiguió, como había planeado, ampliar el marco cronológico del proyecto para incluir una exposición de arte precolombino peruano).

Pedrosa sostenía que la diversidad del alcance internacional y cronológico de la exposición se correspondía con la perspectiva de la juventud de las Américas. "Todas las expresiones artísticas del pasado y del presente", escribió, "ya sean de Occidente o de Oriente, encajan con la formación de nuestra sensibilidad y de nuestro arte"[5]. La visión de un planeta abierto a todo el mundo que proponía Pedrosa y las alusiones a la solidaridad con el Tercer Mundo que encontramos en sus escritos sobre la Bienal se nos antojan

particularmente utópicas, teniendo en cuenta el tenso contexto de la Guerra Fría a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Pedrosa desafió la ortodoxia diplomática de la Guerra Fría e incluyó representaciones de la Unión Soviética y de Cuba, pero no consiguió organizar una exposición histórica dedicada a la vanguardia rusa, a pesar de sus viajes a la Unión Soviética y de su insistencia. Aunque la ambiciosa retórica de Pedrosa pretendía contrarrestar las alianzas políticas dominantes de ese momento histórico, también pasaba por alto las discrepancias geopolíticas y las diferencias artísticas. La estudiosa de la literatura Emily Apter ha llevado a cabo una crítica de la visión globalizada de la literatura actual que se puede aplicar a nuestro análisis de la 6ª Bienal. "Estoy a favor de la desprovincialización del canon en la literatura mundial", señala Apter. "Sin embargo, la tendencia de la literatura mundial a defender de manera reflexiva la equivalencia y la naturaleza intercambiable de la cultura me genera serias dudas"[6]. El alcance cronológico y geográfico de la Bienal, que abarcaba todas las regiones del mundo y se extendía desde el pasado colonial o medieval hasta el presente, contribuía a que la especificidad se diluyera. Un buen ejemplo, quizá, es el de la sorprendente ausencia de fechas en las muestras de arte africano que se incluyeron. En su afán por neutralizar el modelo eurocéntrico del museo de arte moderno, la exposición corría el riesgo de presentar el arte no occidental y el arte del pasado como si fueran la contrapartida exótica del arte moderno.

En 1968, cuatro años después de que se instaurara la dictadura militar en Brasil, Pedrosa escribió su primer texto dedicado al estudio del arte indígena y africano, y a su influencia en el arte contemporáneo, y de esta manera profundizó en un tema que ya se había planteado en la 6ª Bienal pero que aún no había desarrollado a pesar de su importancia[7]. Pedrosa se centraba sobre todo en los caduveos, un grupo indígena que había estudiado Claude Lévi-Strauss y que vivía en el estado brasileño de Mato Grosso do Sul y en Paraguay. El ensayo apareció en un diario de Río que ya había publicado en las semanas anteriores algunos artículos en los que Pedrosa criticaba con virulencia la explotación del Amazonas por parte de Estados Unidos y las políticas de la dictadura militar, y que le serviría de plataforma para continuar con sus protestas en las semanas posteriores[8]. A mi modo de ver, este interés por los indígenas brasileños debe interpretarse como la expresión de su oposición a la aniquilación de los pueblos indígenas que estaba promoviendo la dictadura en nombre del progreso para construir, por ejemplo, la autopista transamazónica. Los estudios de las historiadoras del arte Anna Indych-López y Mary K. Coffey sobre el "constructo intelectual" de la mexicanidad en los años veinte y treinta constituyen una herramienta muy útil para analizar en detalle las maniobras que realizaron los creadores de las narrativas de la

modernidad para utilizar a los indígenas y sus culturas[9]. En el caso de Pedrosa no debemos preguntar, como hace Coffey cuando analiza lo que sucedió en México a principios del siglo XX, por la relación entre "la nación y el nativo", por el "cómo y el por qué se produjo esta identificación", sino que debemos intentar averiguar más bien cómo y por qué Pedrosa identificaba la cultura indígena con el arte contemporáneo[10].

En su texto, Pedrosa observaba que "la revelación del arte africano" había ejercido una influencia fundamental en la formación de la vanguardia histórica europea, pero argumentaba que estos artistas solo estaban interesados en los atributos formales y en la vaga sensación de que los objetos poseían un "significado sagrado"[11]. A diferencia de sus precursores de finales del siglo XIX y principios del XX, los artistas contemporáneos, según Pedrosa, no se sentían fascinados por la estética del arte africano e indígena sino por la función social, colectiva y participativa de ese arte. Pedrosa admitía que la nostalgia había influido en cierta medida en el interés de los artistas contemporáneos —y en el suyo propio, por extensión— por los indígenas, y situaba su atracción por la función social del arte indígena en el contexto de la alienación social de los artistas en el capitalismo. En esta alusión a la nostalgia se encuentra implícita la idea de que el pasado y el presente indígena forman parte de un legado brasileño común. Por el contrario, a finales de los cincuenta, Pedrosa había declarado la "condenación a lo moderno" de los brasileños, una situación que a su modo de ver habían inaugurado los colonizadores con el desprecio de los pueblos indígenas y con la proyección de una imagen de Brasil como tabula rasa[12]. En el texto de 1968, de hecho, Pedrosa hace un llamamiento para que se subsane esa dislocación fundacional, colonial, de la identidad nacional brasileña para luchar contra la nueva campaña de aniquilación de los indígenas que promovía la dictadura.

Con los proyectos curatoriales y museológicos que puso en marcha después, a finales de los setenta, a saber, la exposición *Alegria de Viver, Alegria de Criar* y el Museu das Origens, Pedrosa intentó precisamente atender a este llamamiento. Para ello concibió, por una parte, una amplia muestra dedicada al arte y a la cultura indígena brasileña y, por otra, un proyecto destinado a dar a conocer el arte y la artesanía de los africanos, de los indígenas, del pueblo y de los enfermos mentales al mismo tiempo que la producción creativa de los artistas modernos. Ambos proyectos estaban relacionados con una institución de arte moderno, el MAM-RJ, un espacio en el que había estado involucrado activamente desde su fundación. En 1978, después del incendio que asoló el edificio del museo y destruyó la mayor parte de la colección, Pedrosa fue el primero en apoyar los planes de restauración. Por

tanto, aunque no se puede decir que el arte moderno fuera el tema exclusivo de estos proyectos o que ocupara una posición central en ellos, la modernidad y sus instituciones siempre fueron para él un fértil contexto de actuación y un complemento. En un diagrama manuscrito lleno de tachaduras que Pedrosa escribió antes de dar con el nombre de "Museu das Origens", las cinco instituciones que pensó que debían ocupar el MAM-RJ aparecen representadas como nodos alrededor de un círculo[13]. Para Pedrosa, el arte moderno no era la cima de la expresión cultural, sino que era similar al arte de los marginados, y la creatividad tenía orígenes diversos que formaban una red interconectada.

[1] Para un análisis de la concepción de la modernidad de Pedrosa en la época de la posguerra, véase Adele Nelson, "Radical and Inclusive: Mário Pedrosa's Modernism", en Glória Ferreira y Paulo Herkenhoff (eds.), *Mário Pedrosa: Primary Documents*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2015, pp. 35-43.

[2] Mário Pedrosa, "Introdução", en *VI Bienal de São Paulo: Catálogo geral*, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1961, p. 29.

[3] Mário Pedrosa, "O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa", en *Jornal do Brasil*, 15 de septiembre de 1978*".* Publicado en Glória Ferreira y Paulo Herkenhoff (eds.), óp. cit., p. 173.

[4] Mário Pedrosa, "Introdução", óp. cit., pp. 29-30.

[5] Ibíd., p. 30.

[6] Emily Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Londres, Verso, 2013, p. 2.

[7] Mário Pedrosa, "Arte dos Caduceus, arte negra, artistas de hoje", en *Correio da Manhã*, 14 de enero de 1968. Publicada en Glória Ferreira y Paulo Herkenhoff (eds.), óp. cit., pp. 150-153.

[8] Mário Pedrosa, "País desprotegido, poder militar", en *Correio da Manhã*, 7 de enero de 1968; Mário Pedrosa, "O partido", en *Correio da Manhã*, 21 de enero de 1968.

[9] Anna Indych-López, *Muralism Without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927–1940*, Pittsburgh, Pensilvania, University of Pittsburgh Press, 2009, p. 88.

[10] Mary K. Coffey, "The 'Mexican Problem': Nation and 'Native' in Mexican Muralism and Cultural Discourse", en Alejandro Anreus et al. (eds.), *The Social and the Real: Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere*, University Park, Pensilvania, The Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 43-44.

[11] Mário Pedrosa, "Arte dos Caduceus, arte negra, artistas de hoje", óp. cit., p. 152. Merece la pena señalar que esta interpretación es diferente de la argumentación que defendía Pedrosa en los cuarenta y en los cincuenta. Véase Adele Nelson, óp. cit., p. 36.

[12] Mário Pedrosa, "Reflexões em torno da nova capital", en *Brasil, Arquitetura Contemporânea*, nº 10, 1957. [Trad. cast. en este volumen, pp. 296-307].

[13] Mário Pedrosa, documento sin fechar, carpeta 3.10.8.1, Acervo Pedrosa, Biblioteca Nacional, Río de Janeiro.

Una voluntad de configuración: el *arte virgem*

Kaira M. Cabañas

> De la misma manera que el niño, el esquizofrénico, el artista no puede contemplar nada sin emoción... la mayoría del resto de las personas vemos las cosas sin conmovernos.
> Mário Pedrosa, "Forma y personalidad", 1951

> Acepto como arte la obra de los alienados, los niños y los primitivos.
> Lygia Pape, *Jornal do Brasil*, 1959

A finales de los años cuarenta y a lo largo de la década de los cincuenta, el pintor abstracto y educador Ivan Serpa y otros artistas se reunían con frecuencia en casa de Mário Pedrosa. Una fotografía de principios de los cincuenta muestra precisamente una de esas reuniones. De izquierda a derecha, podemos ver a Geraldo de Barros (de pie), Abraham Palatnik, Pedrosa, Lidia "Lidy" Prati, Tomás Maldonado, Almir Mavignier y Serpa. Tanto Prati como Maldonado eran miembros fundadores de la Asociación Arte Concreto-Invención que se había creado en Buenos Aires en 1944. Es probable que la fotografía se tomara en 1953, el año en que estos dos artistas participaron en la exposición *Grupo de artistas modernos argentinos* que tuvo lugar en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Con la excepción de Palatnik, que se dedicaría a la producción de obras cromo-cinéticas, todos los artistas presentes en esta imagen se involucrarían a fondo en los principios del constructivismo y del arte concreto para afirmar la realidad de la pintura, una actividad que compaginarían en ocasiones con un proyecto político, como en el caso del marxismo de Maldonado. En Brasil y en otros países del continente sudamericano, la década de los cincuenta fue una época en la que el desarrollismo, el lenguaje visual del constructivismo y la identidad nacional se combinaban para proyectar una imagen de nación moderna.

Sin embargo, lo que me interesa de esta fotografía es la pintura que se puede ver al fondo y su estilo figurativo e impresionista, contrario a la estética dominante de los artistas retratados en ella. La pintura que cuelga de la pared es una obra de Emygdio de Barros, un paciente del Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II[1]. En la sala de estar de Pedrosa los artistas no solo hablaban de arte contemporáneo, sino de temas tan incompatibles en apariencia como la psicología de la Gestalt, que influyó en el giro que se produjo en esta década hacia el arte concreto, y el arte de los pacientes psiquiátricos. Pedrosa sería además un interlocutor fundamental de los artistas del Grupo Frente, un colectivo afincado en Río al que pertenecía Serpa, así como Lygia Pape, Lygia Clark y, más adelante, Elisa Martins da Silveira (una pintora naíf) y Hélio

Oiticica. Para dar cuenta de la particular relación que mantenía Pedrosa con la obra de los pacientes psiquiátricos y explicar cómo llegó la pintura de Emygdio desde el manicomio a casa de uno de los miembros de la elite cultural, debemos dirigir nuestra atención a la psiquiatra Nise da Silveira, amiga íntima y colaboradora de Pedrosa[2].

La Dra. Silveira empezó a trabajar como psiquiatra en el Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II en el barrio de Engenho de Dentro, en Río de Janeiro, en 1944. A lo largo de su carrera, recibió en repetidas ocasiones el calificativo de "psiquiatra rebelde", pues contribuyó a desarrollar modelos terapéuticos alternativos para sus pacientes y fue una defensora incansable de la mejora de las condiciones de los hospitales. En sus comienzos, la Dra. Silveira buscó inspiración en los escritos del surrealista disidente Antonin Artaud —de quien tomó una expresión que citaba reiteradamente, "los innumerables estados del ser"— y, más adelante, en la obra de Carl Jung. En 1946, en colaboración con Mavignier, puso en marcha en el hospital un taller de pintura para los pacientes que ha seguido funcionando hasta nuestros días[3]. Mavignier trabajó como monitor del taller desde septiembre de 1946 hasta noviembre de 1951, y contribuyó de manera decisiva a establecer su rutina diaria. En algunos estudios llevados a cabo recientemente en el ámbito de la terapia ocupacional se insiste en que es posible que la presencia de un artista favorezca mejores resultados estéticos en la obra de los pacientes, de tal manera que se desarrolla lo que yo definiría como una modernidad "asistida" [*assisted modernism*][4].

Con motivo de una exposición de la obra de los pacientes que se celebró en la Associação Brasileira de Imprensa, Pedrosa pronunció su primera conferencia sobre el denominado arte de los dementes. "Arte, necesidad vital", título de esta conferencia, comienza con la frase: "La dificultad para comprender el problema que nos reúne aquí hoy es la conceptualización del arte que una mala tradición de siglos ha implantado en nuestro espíritu". Pedrosa explica que el público suele buscar un arte que ofrezca representaciones realistas y por tanto se muestra incrédulo en relación con el arte abstracto moderno. La historia que relata es una historia conocida, de no ser porque inmediatamente después añade que "[su] incomprensión se agudiza ante un experimento como el que plantea [esta] exposición". Cuando se habla de la obra de los pacientes, sostiene Pedrosa, "hay que decir que lo que falta en estas muestras embrionarias de arte [...] es una voluntad realizadora [*vontade realizadora*, esa terrible voluntad, casi inhumana que vencía al propio caos

interior en Van Gogh, imponiendo una organización plástica". Aunque detecta una falta de resistencia formal en las obras de los pacientes, afirma que "comparten la naturaleza fundamental de las obras de los grandes artistas universales". Es más, dado el carácter no verbal de los medios de producción del arte visual, considera que el arte es "el único medio que les queda [a los pacientes] para hacerse entender en profundidad"[5]. En 1947, en su primer acercamiento a estas obras, Pedrosa utiliza un lenguaje cuasi-psicológico, e insiste en que este arte deja "el alma al descubierto" y posee una "fuerza penetrante [que] permite acceder a un lugar tan remoto como el abismo de las almas con la conciencia atormentada". Además, señala que "todo arte subjetivo es profundamente simbólico, y es igual que lo exprese un 'artista' adulto o niño, primitivo o civilizado, normal o anormal desde el punto de vista mental"[6]. Resulta revelador que declare que esas exteriorizaciones del inconsciente habían dado lugar a las concepciones surrealistas en el arte.

Aunque la mayoría de los críticos que estudiaron más adelante el volumen que reunía los escritos y las conferencias de Pedrosa bajo el título homónimo *Arte, necessidade vital* (1949) ensalzaban la singularidad de esta obra, hacían caso omiso de la conferencia que daba título a la publicación. En su columna del *Diário carioca* "As artes", el crítico Antonio Bento explicaba que "un libro de semejante calidad es una auténtica rareza", y resaltaba el interés de los análisis magistrales que ofrecía Pedrosa de la obra de varios artistas modernos, desde Candido Portinari a Alexander Calder[7]. Pietro Maria Bardi, el director del Museu de Arte de São Paulo (MASP), también elogiaba el libro y a su autor: "Si hay un escritor en Brasil entregado al estudio del problema de las artes [...] con inteligencia y, ante todo, con una visión contemporánea, ese es Mário Pedrosa". "En la manera de observar de Pedrosa", proseguía, "siempre encontramos cierta elegancia de constatación [*constatação*]"[8].

En su conferencia de 1947, Pedrosa consideraba que las obras de los pacientes eran "documentos" y "muestras embrionarias", en un momento en que los debates que habían surgido en torno a este tipo de obras no habían hecho más que comenzar. Pero cuando se inauguró *9 artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro* en el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Pedrosa tuvo que reconsiderar el estatus del arte de los pacientes y relacionarlo con el arte moderno y con el rol del artista. Como se desprende del título, la exposición representaba la obra de nueve pacientes (Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, José Goulart, Kléber Leal Pessoa, Lucio, Raphael Domingues, Vicente y Wilson Nascimento) e incluía 179 obras realizadas en diversos medios. Desde que se inauguró la muestra en São Paulo en octubre de 1949, hasta que se clausuró en el segundo espacio en el que

se presentó, la Câmara Distrital do Rio de Janeiro, en enero de 1950, aparecieron en la prensa unos veinte artículos y algunos críticos, como Quirino Campofiorito, pensaban que estos trabajos no se podían considerar obras de arte[9]. En este polémico contexto, Pedrosa introdujo por primera vez el término *virgem* (virgen, naíf, inexperto) para designar la producción creativa de los pacientes. Su artículo "Pintores de arte virgem" se publicó el 19 de marzo de 1950, pocos meses después de que se montara en Río la exposición 9 *artistas*[10]. En este texto, Pedrosa se basa en la obra inaugural del historiador del arte y psiquiatra Hans Prinzhorn, una influencia tan profunda que acabaría dando forma al perfil discursivo de su siguiente ensayo importante, "Forma y personalidad", de 1951.

El libro de Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken* (El arte de los enfermos mentales, 1922), sigue siendo una obra excepcional, tanto por su presentación editorial como por su recepción posterior. Encuadernado en lino negro con letras repujadas en blanco, se extiende a lo largo de 350 páginas e incluye 187 ilustraciones. Antes de su publicación, no existía ningún otro libro que hubiera recopilado una documentación visual del arte de los pacientes psiquiátricos tan exhaustiva y de tal calidad. En los años veinte se convirtió rápidamente en la "biblia visual" de los surrealistas parisinos. En su estudio, Prinzhorn se declaraba contrario a las interpretaciones psicoanalíticas que se centraban en el simbolismo producido por un individuo sometido a tratamiento psicoanalítico, interpretaciones que, a su juicio, eran "de interés exclusivamente por su contenido, pero como configuraciones son insignificantes"[11]. Alternativamente, Prinzhorn postulaba la existencia de seis impulsos, instintos o necesidades, para la configuración. Con todo, el impulso primordial era el de la expresión, que daba lugar, entre otras cosas, a la creación pictórica[12]. Además, ofrecía un análisis comparativo de la obra de los pacientes, y la cotejaba con el arte de los niños, el denominado arte primitivo, y también con el de los maestros históricos. Un elemento clave para la interpretación de la obra de Prinzhorn que llevó a cabo Pedrosa era el estudio del modo en que el impulso de expresión se manifiesta a través de una facultad "de configuración" común a todos, una facultad que conservan los enfermos mentales a pesar de la desintegración de su personalidad.

La tendencia a la configuración que describía Prinzhorn podía dar lugar a obras visuales caracterizadas por ornamentación obsesiva, o sistemas simbólicos u otro tipo de resultados, pero la conclusión que extraía era la misma: estas configuraciones no presentaban "síntomas válidos" de una enfermedad mental[13]. En consecuencia, los impulsos de configuración que

identificaba no tenían demasiada utilidad para aplicar un enfoque diagnóstico que permitiera deducir de las imágenes de los pacientes una enfermedad clínica específica. Lo más importante es que en lugar de afirmar que el rasgo común de los sujetos que estudiaba era la regresión atávica o la "degeneración" mental (una asociación que inauguraría Cesare Lombroso y que se recuperaría con el discurso nazi y sus exposiciones de arte "degenerado" de los años treinta), el impulso comparativo de Prinzhorn rechaza las interpretaciones psicopatológicas del arte de los pacientes y se centra en los aspectos formales de las obras y en las similitudes con las grandes creaciones artísticas de todos los tiempos: desde los artefactos micénicos y las obras de El Bosco al arte contemporáneo de los expresionistas alemanes[14].

En "Pintores de arte *virgem*", Pedrosa se hace eco de las ideas de Prinzhorn para reivindicar enérgicamente el valor del arte de los pacientes de la Dra. Silveira al margen de su biografía clínica, y para defender su estatus de artistas inexpertos. "Es afirmación pura", dice de la obra de Raphael Domingues. "No tiene tema... su único propósito es realizarse en la pureza, la gracia, la armonía, la delicadeza". En el caso de Emygdio de Barros, se fija en los temas de las pinturas, desde el vecindario de Alto da Boa al Teatro Municipal de Río, pero observa que "el verdadero protagonista de la pintura es, en realidad, el elemento sensorial, físico, más positivo". Para Pedrosa, la de Emygdio es una obra de "relaciones pictóricas estrictas", como revelan los colores y las formas de *Universal* (1948), una pintura que utiliza para ilustrar su ensayo[15]. En realidad, uno empieza a entender mejor el estridente formalismo al que recurre Pedrosa para describir estas obras cuando recuerda las palabras de Prinzhorn: "No podemos decir con certeza que una pintura en concreto procede de un enfermo mental solo porque reúna unos rasgos determinados"[16].

Ahora me gustaría centrarme, de manera más específica, en el concepto rector que utiliza Prinzhorn a lo largo de su investigación: la idea de *Gestaltung* (configuración). ¿En qué medida influyó este concepto en el pensamiento de Pedrosa y en su visión del arte de los pacientes y del arte en general? "Estas obras", afirma Prinzhorn, "son intentos de configuración, como el 'arte'. Debiéramos por tanto tener en cuenta la experiencia en cuestiones teórico-artísticas, o, mejor dicho, en la psicología de la configuración"[17]. Llegados a este punto, es importante diferenciar entre *Gestaltung* —es decir, el acto de dar forma, de moldear, de estructurar o de construir— y la Gestalt entendida como forma o figura. El primer término hace referencia al *proceso* de creación y el segundo a la manera en que se percibe la información visual. Es indudable que la percepción de la Gestalt ocupaba un

lugar central en el pensamiento de Pedrosa en esta época, y fue el tema de su tesis de 1949 "De la naturaleza afectiva de la forma en la obra de arte", un estudio en el que analiza la buena forma, la figura y la articulación del fondo, y la subordinación de las partes al todo —tres conceptos claves para la psicología de la Gestalt y para el triunvirato intelectual formado por Max Wertheimer, Wolfang Köhler y Kurt Koffka, autores en los que se basaba la tesis que presentó Pedrosa en 1949[18].

En 1951, sin embargo, cuando publicó "Forma y personalidad", el interés de Pedrosa por la noción de *Gestaltung* tal y como la había formulado Prinzhorn explica en parte por qué en su práctica crítica adopta dos términos que parecen totalmente opuestos: el arte *virgem* y el arte constructivo (o concreto) que definía la práctica artística de la vanguardia en esta época y que se inspiraba a menudo en los estudios de la forma de la Gestalt. Pero después de las controversias que surgieron en torno a la obra de los pacientes, Pedrosa se alejó de los principales psicólogos de la Gestalt en favor de las ideas del psicólogo del desarrollo Heinz Werner, y también de las de Prinzhorn[19]. Para Pedrosa, el rasgo común de todos los productores creativos es un impulso de configuración —una voluntad de dar forma, de conformar, de crear, de construir— que no se ciñe exclusivamente a un estilo formal (por ejemplo, el realismo, el expresionismo, o el arte abstracto) ni se puede reducir a un movimiento histórico (el concretismo) ni a la psicología de un artista individual (como en el caso del surrealismo). De esta manera, el acercamiento de Pedrosa a Prinzhorn le lleva a adoptar una posición discursiva que le permite dialogar con diferentes manifestaciones artísticas y adoptar una actitud abierta hacia todos los impulsos creativos (*Gestaltung*) en lugar de defender un fundamento exclusivo del arte concreto en Brasil a través de su estudio de la percepción de la Gestalt. Cuando habla de la obra de los pacientes, Pedrosa afirma: "Movidos por el mismo impulso que siguen miles de personas humildes —funcionarios, porteros, zapateros, jardineros— que se entregan anónimamente a sus pasatiempos dominicales, crean nuevos objetos inéditos, pintan, esculpen, por el mero placer de crear. Son creadores vírgenes"[20].

En respuesta a la publicación de "Forma y personalidad", Bento observaba en su columna del periódico que Pedrosa se había alejado de las interpretaciones psicoanalíticas para centrarse en los elementos formales de la obra de arte. Bento fijaba su atención en el análisis que Pedrosa hacía de la personalidad artística y en cómo lo formulaba estableciendo una relación positiva con "los primitivos y los alienados"[21]. Otro autor iba aún más allá, y declaraba que con este ensayo Pedrosa había rebasado los límites de la obra de arte para presentar "una visión general del hombre, una profesión de fe"[22]. Aunque

era una fe influida por la psicología comparativa y a veces por proyecciones primitivistas (por ejemplo, alineaba a los "primitivos" con los niños y, por tanto, con una etapa anterior del desarrollo psicológico), no se puede negar que fue precisamente la fehaciente creencia de Pedrosa en un impulso de configuración común —o lo que yo definiría como una voluntad de configuración— lo que mantuvo su pensamiento estético a una distancia decisiva de una imagen del arte concreto indisolublemente relacionada con la visión racional de una nación moderna en los años cincuenta[2]. Es indudable que Pedrosa recurre a un riguroso formalismo para evaluar la obra de los pacientes, pero si estas obras se incorporaron a la narrativa de la modernidad en Brasil fue gracias a su enfoque integrador de la creatividad, y no a su apoyo exclusivo de las formas concretas o geométricas.

Por otra parte, la concepción del *arte virgem* de Pedrosa es una teoría contemporánea del *art brut*, la propuesta que desarrolló el artista francés Jean Dubuffet a finales de los años cuarenta[24]. Dubuffet acuñó el término *art brut* en 1945 para designar "los dibujos, las pinturas, todas las obras de arte que emanan de personalidades obscuras, maniacas; surgen de impulsos espontáneos, animadas por la fantasía, por el delirio, incluso; y son ajenas a los caminos trillados del arte catalogado"[25]. Para Dubuffet era fundamental que el *art brut* no formara parte de ninguna tradición, ya fuera la del arte primitivo, la del arte popular, la del arte naíf o la del arte infantil, del mismo modo que cualquier artista con una preparación formal quedaba excluido de esta concepción de un arte no corrompido por la cultura oficial y por sus instituciones. El *art brut*, a su modo de ver, tenía poco que ver con la producción de los "intelectuales de carrera". Era, más bien, un arte "indemne de cultura artística", un arte que procede del "propio fondo" del artista, no de las convenciones[26]. Se trataba, según Dubuffet, de reivindicar una interpretación de la creatividad pura, común a los cuerdos y a los locos, de ahí que afirmara que "la función artística es idéntica en todos los casos, y no existe un arte de los enfermos mentales, como no existe un arte de los dispépticos o de los que sufren de la rodilla"[27]. El hecho de que tanto Dubuffet como Pedrosa subrayaran la importancia de un impulso común de creación o de configuración no es una mera coincidencia histórica: ambos estaban familiarizados con la obra inaugural de Prinzhorn. Por consiguiente, no estaban de acuerdo con los estudios psicopatológicos del arte de los enfermos mentales ni con las exposiciones científicas del estilo de la popular *Exposition internationale d'art psychopathologique* (la primera exposición internacional de arte psicopatológico) que se celebró en el Centre psychiatrique Sainte-Anne de París en 1950[28]. Además, los dos coincidieron en

París en esos años, un encuentro que revela algunas diferencias clave de sus respectivas visiones del arte "brut" y del arte "virgem"[29].

En su columna del periódico, Bento contaba que Pedrosa y él habían visitado el Foyer de l'Art Brut en París y explicaba que Dubuffet despotricaba contra el arte de los museos y se declaraba partidario de la "creación y la invención libre". Según Bento, Pedrosa le había mostrado a Dubuffet una colección de dibujos de Raphael, y el artista francés había apreciado en ellos cierta influencia de Matisse. "No", había protestado Mário Pedrosa, "Raphael no ha visto jamás una reproducción de un cuadro de Matisse, lleva muchos años enfermo". "Creo de buena fe lo que dice usted", había insistido Dubuffet, "pero algo me dice que Raphael conoce la obra de Matisse"[30]. Un examen somero de lo que Baptiste Brun ha definido de manera significativa cómo el "atlas fotográfico" de reproducciones de *art brut* de Dubuffet[31] revela la reiterada representación de la distorsión de un cuerpo ideal o natural, una distorsión visual que también se encuentra presente en las obras de la propia colección de *art brut* de Dubuffet. Por tanto, para Dubuffet lo importante no era tanto que la obra de Raphael se pareciera a la de Matisse, sino que no coincidiera con su investigación estética, muy precisa, figurativa en gran medida, en la que los límites físicos se convierten en pliegues; los márgenes en aperturas; los contornos del cuerpo se exageran o desaparecen; las figuras y los rostros muestran disyunciones en la proporción y en la escala.

De la misma manera que Dubuffet establecía una oposición entre el *art brut* y la cultura artística oficial, ante sus colegas brasileños transformaba involuntariamente lo "brut" en un criterio artístico cultural y visual para juzgar el arte moderno, así como la producción de los pacientes psiquiátricos. Aunque Dubuffet reivindicaba el estatus marginal de estas obras, su postura funcionó en última instancia como una adhesión a la vanguardia europea. A finales de los años cuarenta y a lo largo de la década de los cincuenta, la recepción de la obra de los pacientes psiquiátricos no siguió esta misma lógica de la transgresión en Brasil, como atestiguan los epígrafes de Pedrosa y Lygia Pape que encabezan este ensayo. En Brasil la producción artística de los pacientes no solo ejerció una influencia decisiva en el discurso de la abstracción moderna y en su institucionalización, sino que además en estos años se exponía con regularidad en el propio espacio del museo moderno.

Para concluir, me gustaría subrayar que el interés de Pedrosa por el arte de los pacientes psiquiátricos le permitió desmarcarse en cierta medida de la perspectiva racionalista y del entorno de la elite cultural de Brasil, alianzas en la que se ha insistido en demasiadas ocasiones en la literatura crítica en

detrimento de sus variadas identificaciones y apuestas estéticas. Se podría considerar que la defensa del *arte virgem* de Pedrosa forma parte de su proceso de "desintelectualización" —por adoptar un término que más adelante utilizaría su amigo el artista Hélio Oiticica—, una maniobra destinada a modificar su condicionamiento burgués sin abandonar por ello su compromiso con el arte (para Oiticica este proceso implicaba además mantener un compromiso con lo que él definía como la "voluntad constructiva general" en el arte avanzado[32]). Es más, con este interés por el *arte virgem*, un gesto que le permitió salir de los espacios artísticos de la elite y acceder a un manicomio de la afueras de Río, Pedrosa consigue dirigir la atención hacia unas formas visuales que —gracias a sus esfuerzos y a los de Silveira— consiguen escapar de los archivos psiquiátricos, de los informes clínicos que asignan a los sujetos actos malvados o atribuyen a la locura un comportamiento díscolo. Lo que permanece en la crítica artística de Pedrosa, aun cuando elude las biografías y los diagnósticos clínicos, son las huellas de unas vidas que podrían haber permanecido en el anonimato: las vidas de Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, José Goulart, Kléber Leal Pessoa, Lucio, Raphael Domingues, Vicente y Wilson Nascimento. Las huellas visuales que permanecen en su obra creativa a pesar de los intentos del poder psiquiátrico por silenciar a estos individuos y aislarlos del mundo[33].

Hoy en día, con el furor del *outsider art* (arte al margen), la historicidad y la importancia inherentes a este tipo de obras creativas, y su influencia en las interpretaciones modernas de la creatividad se pierden cuando la obra se asimila de manera acrítica con estilos transhistóricos en el circuito internacional de exposiciones[34]. Para contrarrestar este fenómeno, pienso que es necesario incrementar la creación de estudios interdisciplinarios que expliquen cómo estos artistas-pacientes —hombres y mujeres cuya identificación psicopatológica solía coincidir con la discriminación de raza y de clase— ejercieron una influencia fundamental en esta etapa particular de la historia del arte moderno en Brasil, liderado por Pedrosa. Teniendo en cuenta las inclinaciones izquierdistas de Pedrosa, seguramente era consciente de que muchos de estos pacientes pertenecían a clases sociales humildes y modestas. Para entender la historia del arte contemporáneo, es necesario estudiar conjuntamente la dinámica de la exclusión social y la de la inclusión estética para llevar a cabo un análisis crítico de la manera en que este esquema resta familiaridad a las narrativas elitistas que se suelen construir en torno al arte moderno y contemporáneo en Brasil.

[1] A petición mía, Vera Pedrosa identificó esta pintura en un correo electrónico que le envió a Jay Levenson. "La pintura", afirma, "es de Emygdio de Barros... Se titula *Tarde de Temporal*. Esta pintura desapareció del apartamento de mi padre en Ipanema, cuando se encontraba a cargo de un familiar, en la época en que mi padre tuvo que marchar al exilio, entre 1970 y 1977. La familia desconoce su destino y su paradero actual". Correo electrónico de Vera Pedrosa a Jay Levenson, 17 de abril de 2015.

[2] En mayo de 1952, Silveira fundó el Museu de Imagens do Inconsciente, una institución que, gracias a la entrega de su director, Luiz Carlos Mello, sigue dedicándose en la actualidad a conservar las obras de los pacientes, que forman una colección destinada a la investigación científica. De acuerdo con el plan original, las obras que creaban los pacientes en el taller de pintura del hospital iban a parar al museo y no se podían vender. El hecho de que Pedrosa tuviera un cuadro de Emygdio en su casa se puede deber a que este pasó quince años fuera del hospital, desde 1950 a 1965, con la familia que le acogió. A principios de los cincuenta, cuando vivía en Teresópolis, Pedrosa y Mavignier le visitaban con frecuencia para interesarse por él y asegurarse de que disponía de material de pintura para trabajar. Quizá fue entonces cuando Pedrosa adquirió la pintura que tenía colgada en el salón de su casa. En el tiempo que pasó ingresado en el Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, y durante sus posteriores visitas al museo, Emygdio produjo unas 3.300 obras para la colección del Museu de Imagens do Inconsciente. Véase la breve biografía que aparece en *Raphael e Emygdio: Dois Modernos no Engenho de Dentro*, São Pãulo, Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 198-201.

[3] Para un análisis de la labor pionera que desempeñó Silveira en la práctica psiquiátrica alternativa, véase el exhaustivo estudio de Luiz Carlos Mello, *Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde*, Río de Janeiro, Automática, 2014. Entre los estudios sobre las pinturas de Engenho de Dentro que se han llevado a cabo en el ámbito de la psicología o de la terapia ocupacional cabe destacar el de Gustavo Henrique Dionisio, *O Antídoto do Mal: Crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*, Río de Janeiro, Editora Fiocruz, 2012, y el de Lucia Riley y José Otávio Pompeu e Silva (eds.), *Marcas e memorias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro*, Campinas, Komedi, 2012. La socióloga del arte Glaucia Villas Bôas ofrece un análisis detallado sobre el taller y los debates críticos que surgieron en torno a las obras de los pacientes en su artículo "A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)", en *Tempo Social, revista de sociologia da USP* 20, nº 2, noviembre de 2008, pp. 197-219. Fuera del hospital, Silveira colaboró en la fundación de la Casa das Palmeiras, un instituto de rehabilitación para pacientes externos basado en las actividades expresivas. Los clientes (pacientes) que frecuentan la Casa das Palmeiras realizan obras expresivas que se firman, se fechan y se archivan para su estudio posterior.

[4] Al utilizar el término "modernidad asistida", mi intención es llamar la atención sobre las distintas maneras en que Mavignier ayudó a los pacientes a crear sus obras, desde los modelos que le sugería a Raphael que dibujara a los lienzos nuevos que le conseguía a Emygdio. Con este término, he querido además hacer un guiño conceptual a los "*ready-made* asistidos" de Marcel Duchamp. Para un análisis de la aportación de Mavignier al desarrollo del taller y a la obra de los pacientes, véase Lucia Riley y José Otávio Pompeu e Silva (eds.), óp. cit.

[5] Mário Pedrosa, "The Vital Need for Art" (1947), reimpreso en Glória Ferreira y Paulo Herkenhoff (eds.), *Mário Pedrosa Primary Documents*, trad. de Stephen Berg, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2015, pp. 103, 103, 109, 110, 112. He decidido traducir este ensayo como "Arte, necesidad vital", para conservar el énfasis en la "necesidad", un término que considero clave para el discurso de la modernidad y el análisis de la obra de los pacientes [Trad. cast., en este volumen, pp. 223-237].

[6] Mário Pedrosa, "Flores do abismo", 1947; recorte de periódico que se conserva en el Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente, Río de Janeiro.

[7] Antonio Bento, "'Arte necessidade vital', de Mário Pedrosa", 10 de abril de 1949; recorte de periódico que se conserva en el archivo de Mário Pedrosa, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil.

[8] P. M. Bardi, "Pedrosa crítico", 23 de enero de 1950; recorte de periódico del archivo de Mário Pedrosa, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil.

[9] Véase Glaucia Villas Bôas, óp. cit., pp. 197-219.

[10] Mário Pedrosa, "Pintores de arte virgem", en *Correio da Manhã*, 19 de marzo de 1950, pp. 10 y 12.

[11] Hans Prinzhorn, *Artistry of the Mentally Ill*, 1922, Nueva York, Springer-Verlag, 1995, p. 262 [Trad. cast., *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Madrid, Cátedra, 2012].

[12] Los seis impulsos que identifica Prinzhorn para explicar las características dominantes en las representaciones de los pacientes (y en el arte en general) son: la expresión de los sentimientos profundos, el instinto de juego, el ornamento, la tendencia al orden, la copia obsesiva y el desarrollo de sistemas simbólicos complejos (sin embargo, se abstiene de estudiar las implicaciones simbólicas de las obras). Ibíd., p. 14.

[13] Ibíd., p. 263.

[14] Véase la sección "Areas of comparison" [Áreas de comparación], ibíd., pp. 245-262.

[15] Mário Pedrosa, "Pintores de arte virgem", óp. cit.

[16] Hans Prinzhorn, óp. cit., p. 265.

[17] Ibíd., p. 4.

[18] "Da natureza afetiva da forma na obra de arte", 1949, y "Forma e personalidade", 1951, se publicaron en Mário Pedrosa, *Arte, forma e personalidade: 3 estudos*, São Paulo, Kairós, 1979.

[19] Para un análisis de la interpretación que llevó a cabo Pedrosa de la obra de Heinz Werner, véase mi artículo "Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt", en *October* 153, verano de 2015, pp. 42-64.

[20] Mário Pedrosa, "Forma e personalidade", óp. cit., p. 97.

[21] Antonio Bento, "Forma e Personalidade", en *Diário carioca*, 1 de enero de 1952; recorte de periódico en el archivo de Mário Pedrosa, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil.

[22] A.C., "Forma e personalidade", 30 de diciembre de 1951; recorte de periódico en el archivo de Mário Pedrosa, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil.

[23] En mi artículo "A Strategic Universalist", en Glória Ferreira y Paulo Herkenhoff (eds.), óp. cit., en especial en pp. 25-27, argumento que Pedrosa era partidario de un concretismo no racional.

[24] En el periodo de entreguerras, y en los años inmediatamente posteriores a la guerra, algunos artistas europeos modernos, desde Paul Klee a los surrealistas, utilizaron el arte de los enfermos mentales y lo adaptaron a su estética particular –el expresionismo, la transgresión o la estética visionaria– y, como consecuencia de ello, este tipo de obras se convirtieron en un modelo estético a seguir. Véase el análisis que aparece en Hal Foster, "Blinded Insights", el capítulo 5 de su obra *Prosthetic Gods*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2004, pp. 192-223 [Trad. cast., *Dioses prostéticos*, Madrid, Akal, 2008].

[25] Jean Dubuffet, citado en Lucienne Peiry, *Art Brut: The Origins of Outsider Art*, 1997, París, Flammarion, 2001, p. 11.

[26] Jean Dubuffet, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, París, Galerie René Drouin, 1949, s. p.

[27] Ibíd.

[28] Esta exposición incluía aproximadamente 2.000 obras creadas por 350 pacientes psiquiátricos, y estaban representadas 45 colecciones psiquiátricas de 17 países distintos, entre ellas algunas obras de la colección de Silveira. Véase Robert Volmat, *L'Art psychopathologique*, París, Presses Universitaire de France, 1956.

[29] Es posible que Pedrosa conociera el *art brut* por mediación del surrealista francés Benjamin Péret, que en aquella época vivía en París y había estado casado con su cuñada. En aquel entonces, Dubuffet mantenía un contacto directo con Péret en su investigación del *art brut*, pero parece ser que el diálogo que entablaron en estos años se interrumpió. Péret editó en colaboración con Breton el *Almanach surréaliste du demi-siecle* (1950), en el que reivindicaban que habían sido los surrealistas quienes habían descubierto el arte de los manicomios, sin mencionar en ningún momento las propuestas contemporáneas de Dubuffet. En 1951, Breton anunció oficialmente

su ruptura con la Compagnie de l'Art Brut. Véase el análisis que aparece en Baptiste Brun, "D'un mythe son négatif: du poids de l'historiographie surréaliste dans les manières d'appréhender l'Art Brut de Jean Dubuffet aujourd'hui", en Anne Boissière, Christophe Boulanger y Savine Faupin (eds.), *Mythologies et mythes individuels à partir de l'art brut*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, pp. 156-157.

[30] Antonio Bento, "No 'Foyer de l'Art Brut'", 25 de septiembre de 1949; recorte de periódico del Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente, Río de Janeiro. Paulo Emílio Salíes Gomes también estaba presente en esta visita.

[31] Baptiste Brun, *De l'homme du commun à l'art brut: "Mise au pire" du primitivisme dans l'œuvre de Jean Dubuffet: Jean Dubuffet et le paradigme primitiviste dans l'immédiat après-guerre (1944–1951)* (Tesis doctoral, École doctorale Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent, Nanterre, 2013), p. 254.

[32] Para un análisis riguroso de la noción de "desintelectualización" de Oiticica y de su compromiso con una voluntad de construcción en el arte, véase Sérgio B. Martins, capítulo 2, *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*, Cambridge, MIT Press, 2013, pp. 51-78. Oiticica utiliza la noción de "voluntad de construcción general" en su "Esquema Geral de Nova Objetividade" (1967), reimpreso en *Hélio Oiticica*, Róterdam, Witte de With Center for Contemporary Art et al., 1992; publicado originalmente en el catálogo de la exposición *Nova Objetividade Brasileira*, Río de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1967.

[33] Este párrafo está basado en el análisis que lleva a cabo Michel Foucault en "Lives of Infamous Men" (La vie des hommes infâmes, 1977), en Michel Foucault, *Power*, James D. Faubion (ed.), "Essential Works of Foucault 1954-1984", editor de la serie Paul Rabinow, volumen 3, 1994, Nueva York, The New Press, 2000, pp. 157-175 [Trad. cast., *La vida de los hombres infames*, Madrid, La Piqueta-Endymion, 1990].

[34] Me refiero al modo en que, en la década actual, la "locura", lo "marginal" y los "autodidactas" se han convertido en las "novedades" del circuito global. Las obras de los pacientes psiquiátricos se han incluido en la 11ª Bienal de Lyon (2011), en la 30ª Bienal de São Paulo (2012) y en la 55ª Bienal de Venecia (2013). En "Monolingualism of the Global", un capítulo de mi próximo libro, *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*, analizo la posición de estas exposiciones de obras de pacientes en el circuito global.

Mário Pedrosa, intelectual revolucionario

Michael Löwy

Mário Pedrosa no solo fue un gran crítico de arte sino también, a lo largo de toda su vida, un militante revolucionario, un pensador socialista y un adversario intransigente del fascismo y de toda forma de dictadura.

Nacido en Pernambuco en 1900, Pedrosa empezó a militar en las filas del Partido Comunista Brasileiro (PCB) en 1926. Un año más tarde viajaría a Moscú para completar su formación política y, en 1928, con ocasión de un viaje a París, conoció a diversos partidarios de la oposición trotskista, entre ellos Pierre Naville (futuro secretario de Trotski) y el poeta surrealista Benjamin Péret, casado con su amiga Elsie Houston (hermana de su futura esposa, Mary Houston). En 1929, de vuelta en Brasil, fue expulsado del PCB por sus vínculos con el movimiento trotskista. El 21 de enero de 1931 fundó junto con Lívio Xavier, Fúlvio Abramo, Aristides Lobo y Benjamim Péret (que se encontraba de paso en Brasil) la Liga Comunista Internacionalista (LCI), alineada en lo ideológico con el movimiento Oposição de Esquerda Internacional.

Una de las iniciativas políticas más importantes de Mário Pedrosa fue el denominado Frente Única Antifascista (FUA) de 1933-1934. En 1932, Plínio Salgado había fundado la Aliança Integralista Brasileira, partido inspirado en el fascismo italiano. Los "camisas verdes" se convirtieron rápidamente en un amenazador movimiento fascista dotado de milicias armadas y uniformadas. En enero de 1933, en nombre de la LCI, Mário Pedrosa lanzó la propuesta de crear el FUA uniendo las fuerzas del movimiento obrero y la lucha antifascista. Tras varias reuniones y acalorados debates, el 25 de junio de 1933 se fundó en São Paulo el FUA con el apoyo de la LCI, el Partido Socialista Brasileiro (PSB) —fundado por João Cabanas y Miguel Costa, militares que habían participado en la Coluna Prestes—, la Federação Operária de São Paulo de corte anarcosindicalista, la União dos Trabalhadores Gráficos y varias organizaciones de exiliados y antifascistas italianos, alemanes y húngaros. Poco después el PCB, la União da Juventude Comunista (UJC) y el Socorro Vermelho se unieron al FUA, y el 14 de julio de 1933 participaron en un mitin conjunto. Esta decisión, bastante contradictoria a la vista de la tendencia sectaria del estalinismo, se debe a la influencia de la UJC y del principal dirigente comunista de São Paulo, Hermínio Sacchetta. Entre los anarquistas, representados a través de sus sindicatos y los diarios *A Plebe* y *A Lanterna,* se contaban Edgard Leuenroth, líder de la huelga general de 1917, Pedro Catalo, del Centro de Cultura Social, y el revolucionario ruso Simón Radowitzky, entre otros.

En 1934 los integralistas anunciaron su intención de realizar una gran marcha, seguida de un mitin en la Praça da Sé el día 7 de octubre, una verdadera

demostración de fuerza y una provocación frente al "bolchevismo". El FUA se reúne y decide recibir a los fascistas como se merecen, es decir, con balas. La Praça da Sé se divide en tres sectores: uno bajo responsabilidad de los militantes socialistas, otro de los comunistas y el tercero de los trotskistas y anarquistas. Sin embargo, ese día se dieron cita en la Praça da Sé numerosos militantes, sindicalistas y simples antifascistas que no seguían ninguna de las directrices marcadas. Cuando los integralistas llegaron a la plaza y ocuparon con sus tropas la escalinata de la catedral, se desató un enfrentamiento con intercambio de disparos del que resultaron muertos o heridos varios integrantes de ambos bandos. Según el testimonio de Fúlvio Abramo, militante de la LCI y secretario del FUA, Mário Pedrosa estaba en primera línea de combate, y su espíritu revolucionario "se traslucía en su sonrisa, entre exultante e irónica"[1]. Sin embargo, resultó herido en el transcurso del enfrentamiento y tuvo que ser hospitalizado. Tras dos horas de refriega, los integralistas se batieron en retirada y emprendieron la huida, abandonando muchos de ellos la camisa verde por el camino. São Paulo tardaría en volver a verlos.

Aquella fue la primera y tal vez la única ocasión en la historia de Brasil en que socialistas, comunistas del PCB, trotskistas, anarquistas, exiliados italianos, sindicalistas y antifascistas sin afiliación se unieron para hacer frente al enemigo común: el fascismo brasileño, las "gallinas verdes" de Plínio Salgado. Y obtuvieron una victoria espectacular al derrotar en las calles a las milicias integralistas. Mário Pedrosa desempeñó un papel crucial en esta histórica iniciativa antifascista.

El 3 de septiembre de 1938, en Périgny (Francia), Mário Pedrosa representó a varios partidos obreros latinoamericanos en el congreso fundacional de la IV Internacional, el movimiento que aglutinó a los partidarios de León Trotski en el seno del comunismo. Bajo el pseudónimo de Lebrun, Mário fue elegido para formar parte del Comité Ejecutivo Internacional (CEI) de la IV Internacional en representación de América Latina. Sin embargo, poco después, en 1940, desde su exilio en Estados Unidos, decidió apoyar a los disidentes del movimiento trotskista, liderados por el estadounidense Max Shachtman. Ante la nueva coyuntura derivada del pacto germanosoviético, dichos disidentes ya no secundaban los postulados de León Trotski en "defensa del estado obrero soviético". Un intercambio epistolar entre "Lebrun" y León Trotski en marzo de 1940 ilustra estas divergencias en torno a la crisis del movimiento trotskista. Pedrosa concluye su carta a Trotski con la siguiente declaración, que ilustra a la perfección su independencia de espíritu: "te aseguro, querido camarada Trotski, que es sobre todo cuando

oso oponerme firmemente a ti en una cuestión política de tanta envergadura que me considero tu camarada devoto y discípulo fiel"[2]. Tras la disolución del CEI, "Lebrun" acabó desvinculándose de la IV Internacional y no aceptó la invitación de Trotski para participar en la Conferencia de Alarma del movimiento que tuvo lugar en Nueva York en mayo de 1940.

En 1945, de vuelta en Brasil, Pedrosa fundó la revista *Vanguarda Socialista*, de orientación marxista ("luxemburguista") y en 1946 se afilió al PSB. Enemigo del régimen militar que ocupó el poder en 1964, Mário Pedrosa publicó en 1966 dos libros (*A Opção Brasileira* y *A Opção Imperialista*) en los que presenta un estudio en profundidad del régimen dictatorial como expresión del capitalismo internacional imperialista. A diferencia del discurso oficial del PCB (de corte estalinista), no creía en una "revolución burguesa" en Brasil, ni en el papel democrático de una burguesía industrial progresista. Según Pedrosa, los lazos de la burguesía nacional con el capitalismo internacional habían sido decisivos a la hora de fraguar el golpe militar del 1 de abril de 1964. En la segunda de las obras mencionadas, *A Opção Brasileira*, Pedrosa analizaba el régimen militar de 1964 y rechazaba su definición como "bonapartista". En su opinión, dicho régimen no estaba "por encima de todas las clases", sino estrechamente vinculado al capital financiero internacional, y en particular el estadounidense. Libres de todo atisbo de ortodoxia, sus teorías se hallaban bastante cerca de las ideas esenciales de las corrientes trotskistas. Según el testimonio de su viejo amigo y camarada Edmundo Moniz, "en realidad Mário Pedrosa siguió siendo trotskista, en el sentido habitual del término, pero gozando de autonomía e independencia, sin ningún vínculo organizativo"[3].

En 1970 los militares procesaron a Mário Pedrosa bajo la acusación de haber "difamado a Brasil en el extranjero" al denunciar las torturas y violaciones de los derechos humanos cometidos por el régimen. Un centenar de intelectuales y artistas de todo el mundo, entre los que se contaban Pablo Picasso, Henry Moore y Alexander Calder, firmó un manifiesto en contra de dicho proceso judicial. Ante la amenaza de cárcel, Pedrosa buscó refugio en la embajada chilena en Brasil, donde permanecería hasta que, unos meses más tarde, Chile le concedió asilo político. Entre 1970 y 1973 colaboró con el gobierno socialista de Salvador Allende, que le encargó la organización de un gran Museo de la Solidaridad con obras de artistas de todo el mundo. A raíz del golpe militar pinochetista de septiembre de 1973 se vio obligado a exiliarse de nuevo, primero en México y más tarde en París. En 1977 regresó a Brasil, donde el Tribunal Supremo Militar lo sometió a juicio y lo declaró inocente. En 1979 la editorial Civilização Brasileira publicó el libro *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo*, en el que Mário Pedrosa

retomaba dos temas que siempre habían ocupado el centro de sus reflexiones políticas: la lucha internacionalista contra el imperialismo, por un lado, y el socialismo revolucionario y democrático de la fundadora de la Liga Espartaquista, por el otro.

En 1980 Pedrosa apoyó con entusiasmo la creación del Partido dos Trabalhadores (PT), cuyo primer carnet de afiliado lleva su nombre y en cuya fundación participaría activamente. Su último libro publicado es una recopilación de ensayos, *Sobre o PT* (São Paulo, Ched Editora, 1980). Poco antes de su muerte, en una entrevista al diario *Pasquim* (18/11/1981), Mário Pedrosa resumió como sigue el compromiso político de toda una vida:

> Ser revolucionario es la profesión natural del intelectual [...]. Siempre he creído que la revolución es la actividad más profunda de todas [...]. Siempre he soñado con una revolución en Brasil [...]. La salida es hacer la revolución[4].

[1] Fúlvio Abramo, *A Revoada das Galinhas Verdes. Uma História da Luta contra o Fascismo no Brasil,* São Paulo, Veneta, 1984-2016, p. 82.

[2] VV. AA, *Mário Pedrosa e o Brasil*, São Paulo, Editorial Fundação Perseu Abramo, 2001, p. 125. Incluye ensayos y testimonios de Antonio Candido, Dainis Karepovs, Isabel Loureiro, João Machado, Lélia Abramo, Marco Aurélio Garcia, Otíilia Arantes y Paul Singer, entre otros.

[3] Ibíd., p. 119.

[4] Ibíd., p. 132.

Por el futuro artístico del mundo. Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad

María Berríos

Nothing important can come from the South
Henry Kissinger[1]

Entretanto, abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar
Mário Pedrosa[2]

En 1970, conocidos artistas e intelectuales internacionales —entre los cuales se encontraban Alexander Calder, Henry Moore, Carlos Cruz-Diez y Pablo Picasso— firman una carta abierta para manifestar su indignación por el "arresto político" decretado por la dictadura brasileña contra Mário Pedrosa. En ese momento Pedrosa se encontraba asilado en la embajada de Chile en Río de Janeiro a la espera de un salvoconducto para poder salir del país[3]. En octubre de 1970, luego de tres largos meses de espera, un Pedrosa de ya setenta años iniciaba la segunda odisea de exilio de su vida[4]. Esta lo llevaría a Santiago de Chile, adonde llega como refugiado político en un momento de ánimos exaltados: el país entero esperaba la ratificación —o no— del candidato a presidente recién electo Salvador Allende[5]. El proyecto de la coalición política de Allende, la Unidad Popular, era la de un experimento históricamente inédito: una revolución socialista sin armas, por la vía legal, en democracia. La estadía de Mário Pedrosa en Chile calzaría casi exactamente con la vida de la "vía chilena al socialismo", una experiencia que, de acuerdo al propio Pedrosa, lo llenará de admiración y coraje. Pedrosa reside en Chile hasta el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, que pone fin a la Unidad Popular. Tras días de clandestinidad logra infiltrarse en la embajada mexicana en una hazaña digna de película de espías, ahí permanece, como refugiado político, a la espera de otro salvoconducto. Saldrá de Chile rumbo a un nuevo exilio —vía México con destino a París— sin haber llegado a cumplir tres años en el país.

El exilio chileno fue un periodo muy intenso para Mário Pedrosa, por la lucha revolucionaria en curso —que siguió de cerca y apoyó con entusiasmo[6]— y por el modo en que contribuyó a ella mediante su involucramiento en la gestación del Museo de la Solidaridad. Se trataba de un proyecto museográfico experimental, en defensa de la revolución, cuyo reto implicaba crear una colección de calibre internacional que diera lugar a un museo único en el globo: una institución anti-imperialista para los pueblos del Tercer Mundo. Sería un levantamiento en contra del monopolio geopolítico del arte por las elites de las metrópolis capitalistas, nacido de la solidaridad de artistas progresistas del mundo entero con el pueblo chileno. Todo esto sin dinero y con la aspiración de

abrir sus puertas a poco menos de un año de lanzada la iniciativa, un plazo que cualquier entendido en la materia calificaría de inviable. A pesar de la "empresa quijotesca"[7], la simpatía por el experimento político que se iniciaba en aquel país remoto y pobre, sumado a la adhesión por la idea de un museo compuesto exclusivamente por la solidaridad artística mundial en apoyo a ese proceso, fue suficiente para convencer al colectivo de intelectuales, artistas, y críticos comprometidos con el proyecto, en Chile y en el extranjero, a desatender dudas razonables acerca de la viabilidad de la empresa, y a lanzarse con todo en pos de su realización.

A partir del momento en que se convoca a Pedrosa para encabezar la tarea, a fines de 1971, dedica toda su energía a la realización de aquel "proyecto delicado y trágicamente difícil"[8]. En principio puede parecer sorprendente que un hombre de avanzada edad, con persistentes problemas de salud, tuviera la fuerza y la audacia de aceptar ponerse al frente de una tarea tan desafiante como la de aquel museo improbable. Sin embargo, tratándose de Pedrosa —un "francotirador bohemio"[9] según nada menos que León Trotski y, al mismo tiempo, una persona "vibrante" cuya peculiar combinación de vitalidad y modos apacibles llamaron la atención de todos quienes trabajaron con él en esa época[10]— el cometido es absolutamente coherente. El proyecto del museo nacía de una conjugación orgánica entre arte y política, dos ámbitos a los que Pedrosa contribuyó de manera significativa y consistente a lo largo de toda su vida, y que fueron —por diversos motivos— mayormente tratados como esferas separadas. Para Pedrosa el experimento político que se vivía en Chile y el experimento cultural y artístico del museo eran procesos paralelos: "el museo es parte del proceso revolucionario"[11]. En un ensayo sobre "el modelo chileno" indicará que "en su esencia, la lucha por el socialismo es la lucha por la cultura"[12]. Su dedicación al proyecto fue tal, que costó convencerlo que debía asilarse inmediatamente tras el golpe de 1973, aun cuando su nombre figuraba entre las personas buscadas por la Junta Militar. Pedrosa se resistía a irse porque quería antes salvaguardar las obras del Museo de la Solidaridad[13].

El proyecto del Museo de la Solidaridad, antes de tener ese nombre y antes de involucrar a Pedrosa, nace de una campaña de contra-información denominada Operación Verdad[14]. En Chile los medios impresos eran controlados casi exclusivamente —en términos de cantidad de medios, tiraje y lectores— por los grandes grupos económicos de la derecha oligárquica[15] que veía en el programa de la Unidad Popular una amenaza mortal a sus intereses; su uso de la prensa fue beligerante y conspirativa. La prensa, además, fue uno de los frentes

privilegiados de la agresiva “campaña del terror”, en la que la CIA invirtió millones de dólares en varias oleadas de propaganda anticomunista concebida específicamente para perjudicar las candidaturas de Allende, y que la propia agencia consideró su inversión más efectiva en Chile[16]. La campaña del terror se intensificó inmediatamente tras la elección de Allende, en un contexto que llegó al asesinato político[17]. Entre las primeras medidas estuvo el arribo a Chile de una docena de corresponsales de prensa, todos agentes directos o empleados por la CIA, para “cubrir” el proceso chileno. La ofensiva de la prensa en contra de la Unidad Popular escaló a tal nivel que para enero de 1971, el ya presidente Allende debía dedicar porciones significativas de cualquier discurso público a refutar mentiras flagrantes e injurias variopintas publicadas en medios nacionales e internacionales.

Asumiendo que difícilmente se podía competir con los conglomerados de prensa multinacionales en su propio juego, la estrategia internacional de Operación Verdad consistió en una masiva invitación a intelectuales, artistas, activistas y políticos progresistas de todo el mundo para “que recorrieran el país sin trabas ni guías de abrumadora amabilidad”[18]. Confiando que su experiencia del proceso revolucionario les permitiese decidir por sí mismos lo que ocurría en Chile, había la esperanza de que los invitados se motivaran a encontrar su propia manera de contribuir. Lo que distinguió la iniciativa chilena de otras campañas de verdad fue que, en lugar de insistir en la objetividad y supuesta neutralidad ideológica de la prensa, hubo una apuesta por la experiencia subjetiva de la revolución, además de un marcado énfasis por convocar a personas vinculadas a la cultura. Así, en abril de 1971 llegaron más de cincuenta invitados internacionales a la capital como parte de Operación Verdad[19]. Entre ellos estaba el crítico de arte español José María Moreno Galván que, durante su visita, paseando por el centro de Santiago con artistas locales, pondera la posibilidad de crear un museo a partir de donaciones de artistas del mundo que apoyasen el proceso chileno. Sus compañeros lo instigan a que proponga inmediatamente la iniciativa. La idea tomó vuelvo ipso facto, entre los otros invitados, sus colegas chilenos, y llegó hasta la presidencia: a cuatro meses del encuentro el propio Allende escribe una carta a Moreno Galván pidiéndole “acelerar el proyecto del Museo” y solicitándole que estuviese listo para la apertura de la UNCTAD III en mayo del año siguiente[20]. Así, una de las respuestas más inesperadas a Operación Verdad fue la creación de un “Museo de Arte Moderno y Experimental”[21] como estrategia de contra-información revolucionaria, bajo la premisa de que “arte y política son hoy inseparables”[22].

Cuando Mário Pedrosa regresa de un viaje que le impidió participar de Operación Verdad, vuelve a trabajar al Instituto de Arte Latinoamericano (IAL)

de la Universidad de Chile, donde estaba contratado como profesor[23]. Meses después, el mismo Instituto, alentado por el interés en "acelerar" el proyecto, se convertirá en el centro de operaciones local para la creación del nuevo museo. Miguel Rojas Mix, director del IAL junto a un grupo que incluía al pintor catalán exiliado José Balmes, entonces director de la Escuela de Bellas Artes, propuso la formación de un comité internacional con Pedrosa como director[24]. Pedrosa acepta inmediatamente y al poco tiempo se constituye el Comité de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) integrado por respetados críticos y personas vinculadas al mundo artístico internacional[25]. Un grupo de extraordinarias mujeres constituían en el instituto el equipo base, aunque esporádico, vinculado al nuevo museo: María Eugenia Zamudio, coordinadora, Carmen Waugh, relaciones internacionales, Virginia Vial, encargada de prensa, y Daisy Peccinini, profesora y asistente de Pedrosa. En términos operativos, los miembros del CISAC debían proponer artistas idóneos, contactarlos e incentivarlos a apoyar la iniciativa con donación de obra para el museo; las embajadas, vía el Ministerio de Relaciones Exteriores, se harían cargo de transportar la obra a Chile, y el equipo del Instituto debía recibir y registrar las piezas que iban llegando.

En noviembre de 1971, en respuesta a donaciones ya comprometidas, el Comité Ejecutivo del CISAC esclarece, en cinco puntos, los lineamientos del proyecto en un documento titulado "Declaración Necesaria"[26]. Ahí se plantea, en primer lugar, que el CISAC se funda en la donación de obras hechas por "artistas de renombre mundial" simpatizantes del gobierno de Allende, y a las "reformas revolucionarias" que este realiza en Chile. Hace hincapié en que el gesto de la donación "no es un gesto aislado de algunos" sino "un rasgo común a la colectividad artística contemporánea. Esa comunidad está dedicada en su íntimo al ideal de una sociedad más justa, más libre, y más humana que la que prevalece actualmente en la mayor parte del mundo". En un segundo punto aclara que el socialismo es "la bandera natural de las clases proletarias", pero también de artistas, científicos e intelectuales que sienten cómo lo que producen o crean es "desvirtuado en su espíritu y esencia, como cuando para su difusión y circulación es incorporado como mercancía en el circuito del mercado capitalista". En tercer lugar plantea que los artistas no pueden ser indiferentes a que "sus creaciones sean monopolizadas para el goce estético de coleccionistas privilegiados que las pueden comprar". Por el contrario, "aspiran a que [sus obras] no se queden confinadas en el área metropolitana de los países ricos y adelantados del hemisferio noroccidental, sino que en profusión lleguen a las grandes áreas desprivilegiadas del Tercer Mundo. Chile es representativo de todo ese mundo [...] y pretende tornarse en un centro cultural auténtico al servicio de su pueblo y de los pueblos hermanos de

Latinoamérica". Sostiene, en su cuarto punto, que es la esperanza generada por la vía chilena al socialismo la que ha motivado a los trabajadores de la cultura del mundo a regalar los "frutos de su poder creativo" sin "partidismo político o sectario". La donación de los artistas es una acción política, y "es política en el más alto sentido del vocablo, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanista y libertario". Cierra, en un punto final, afirmando el profundo agradecimiento y respeto del CISAC por los artistas que realizan estos actos que se hacen con obras.

Los principios afirmados por el CISAC hacen eco de varias declaraciones e iniciativas realizadas en Chile por trabajadores de la cultura vinculados a la campaña de Allende y a los Comités de la Unidad Popular (CUP), particularmente el Comité de Artistas Plásticos. Esto especialmente en su afronta al uso del arte como instrumento de segregación metropolitano y en su insistencia de que el arte puede habitar el mundo de un modo más abierto y accesible. Más allá de la estrecha colaboración existente entre estas iniciativas y el IAL, las múltiples correspondencias con el proyecto para el nuevo museo revelan, sobre todo, la relación orgánica del nuevo museo con el proceso revolucionario chileno[27], no mediante el seguimiento de un programa preestablecido (que en todo caso nunca existió), sino más bien como una vivencia que correspondería con la célebre noción de Pedrosa del "ejercicio experimental de la libertad"[28]. En el contexto del proyecto, esta manera de concebir el arte se aplica también a la experiencia política en curso. El nuevo museo aspiraba a estar a la altura del momento histórico que lo gestó y para ello debía "ser ejemplar en sus métodos museográficos y en sus finalidades culturales"[29]. Esto debía hacerse respetando y en sintonía con la coyuntura de un país pobre y modesto, "actualmente en Chile todo se hace sin recursos y de manera improvisada"[30], que sin embargo se planteaba una meta radical e históricamente inédita. El museo, en consecuencia, aspira a la más alta calidad e integridad, sería el "museo más rico de América Latina"[31] pero sin el ostento de las instituciones metropolitanas. Si bien el proyecto museográfico quedó trunco con las dificultades de un clima crecientemente tenso que culminaría con el golpe militar, hay algunas huellas de lo que se había trazado, sobre todo en la correspondencia entre Pedrosa y artistas cercanos y colegas del CISAC.

Las obras empiezan a llegar, a veces sin orden ni identificación, y paulatinamente se va reuniendo una colección heterogénea, en parte porque también llegaban piezas fuera de los canales establecidos. En abril de 1972 se procede a desembalar los cajones procedentes de México, Francia y España. El primer envío mexicano ocurre sin intermediación alguna del CISAC, e incluye desde David Siqueiros y José Luis Cuevas hasta obra geométrica de Eduardo

Terrazas y Kazuya Sakai, pasando por artistas menos conocidos vinculados a la gráfica popular[32]. Desde Francia llegan artistas latinoamericanos residentes en París, entre ellos José Gamarra, Matta, Lygia Clark, Carlos Cruz-Diez, y Luis Tomasello, aunque también llegó por esa vía obra de Joan Rabascall y Victor Vasarely[33]. De España llega un envío conformado por los contactos de Moreno Galván, incluyendo el informalismo de Manolo Millares y Rafael Canogar, el pop del Equipo Crónica y desde el País Vasco, Eduardo Chillida y Jorge Oteiza. El perfil de la colección, más allá de los principios generales establecidos por el comité ejecutivo del CISAC, se va armando en el proceso y va agarrando cuerpo, en gran medida, debido a la perseverancia de Pedrosa. El eclecticismo del conjunto —que en ese momento se acercaba a las 400 piezas— no es solo debido a la improvisación necesaria del contexto, sino que constituye uno de los primeros criterios planteados: la solidaridad no debe ser partisana. Al decir de Pedrosa, "ninguna tendencia, escuela, estilo o 'ismo' debe ser excluido"[34]. Aunque la naturaleza misma del proyecto perfila a ciertos artistas, y Pedrosa recalca la importancia de contar con "artistas de primer nivel con firmes posiciones políticas"[35], a los miembros del CISAC además de pedirles listados de potenciales colaboradores, Pedrosa también hace sugerencias de quiénes le parece no deben faltar[36].

No obstante, la singularidad del cuerpo de obras reunidas, que crece constantemente, podría decirse que constituye un corte temporal, o quizás más bien una instantánea de los artistas progresistas del periodo. Lo que los unía, sin embargo, no era un programa artístico dado, o la pertenencia a una red de colaboración profesional determinada, sino la solidaridad "espontánea" con "un pueblo pequeño en la periferia de la tierra"[37]. La solidaridad podría entenderse como una concepción expandida de amistad, semejante a la planteada por Operación Verdad: un llamado de apoyo a amigos reales y potenciales de la revolución. El hecho de que la amistad fuese una fuerza movilizadora del museo y su colección significó que el proyecto fue, para casi todos los involucrados, además de una aventura colectiva, algo personal. Así, si bien la colección la constituyen artistas políticamente de izquierda, en su mayoría, las obras donadas en el periodo de la Unidad Popular no calzan con criterios formales de lo que suele denominarse "arte político" o "militante". En este sentido, más que la visión o gusto de un coleccionista o de un comisario institucional determinado, la colección da cuenta de la solidaridad artística en un momento histórico. La réplica de Pedrosa a la preocupación de uno de los miembros del CISAC por la potencial falta de coherencia de una colección reunida con esta peculiar metodología fue que el museo contendría en sí "la contradicción cultural y artística de todo el siglo"[38].

En mayo de 1972 el museo hace público "un nombre, que por sí solo es un programa"[39]: el museo de arte moderno y experimental se llamaría Museo de la Solidaridad. Ya habían llegado a Chile aproximadamente 400 obras y se preparaba una primera muestra de la colección reunida hasta el momento para el 17 de mayo en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, de forma paralela al desarrollo de la UNCTAD III, cuyos delegados asistirían a la apertura. En la inauguración, el presidente Allende da un emotivo discurso agradeciendo a los artistas del mundo su solidaridad con Chile[40]. Durante los tres meses que dura la exposición, el publico local recorre la muestra con gran interés y en la prensa oficialista se publican imágenes de interminables colas de escolares esperando ingresar. La entrada es gratuita y se calcula una asistencia total de cien mil personas, una cifra extraordinaria para Chile en la época. Pedrosa destaca la ubicación de la muestra en Quinta Normal, un parque en medio de un barrio obrero en que familias populares hacen su paseo dominical. La curiosidad del publico parece comprobar que existe interés y empatía con el proyecto, y todos —incluido el presidente— quedan encantados con la "vedette" de la muestra: una pintura donada por Miró que retrata un gallo cantando a la alborada. La pintura se utiliza como portada del catálogo, y según Pedrosa constituye "un buen símbolo para la retórica museológica"[41]. Existían además planes de realizar exposiciones itinerantes en distintas localidades, en fábricas y centros culturales de provincia; el museo debía llegar a los rincones más desolados. Había un esquema ya avanzado con los trabajadores de la mina de cobre El Teniente, quienes entusiasmados con la idea se habrían reunido con Pedrosa y Rojas Mix "elaborando las bases de una comunicación permanente"[42]. En paralelo, las obras seguían llegando, a pesar de las intervenciones "momias": entre ellas el envío de Brasil es impedido de salir del aeropuerto porque "se le movió la tripa a algún general"[43]. El éxito de la muestra era una buena señal para lo que Pedrosa consideró una primera etapa "táctica" de propaganda para la consolidación del proyecto, para la que era importante contar con importantes figuras del Arte Moderno[44].

Uno de los proyectos no realizados que permiten comprender la audacia del proyecto, incluso dentro del —aparentemente convencional— cometido trazado de reunir a grandes figuras del arte moderno, es la iniciativa por trasladar el *Guernica* a Santiago. Si bien se podría especular que se trató de un gesto utópico o meramente propagandístico, el desarrollo de un detallado plan para conseguir el consentimiento de Picasso y minuciosas anotaciones técnicas sobre el transporte seguro de la obra, manuscritas por Pedrosa, apuntan a que iba en serio[45]. En el borrador de una carta, con la que se pretendía recolectar firmas de artistas en toda América Latina, se indica que el MoMA, posicionado en el centro del "más grande productor de Guernicas de la historia" no puede

continuar custodiando una obra "representante del dolor de los pueblos masacrados del mundo". En la carta se solicita a Picasso trasladar la obra al Museo de la Solidaridad, donde podrá ser "honrada y decentemente guardada" y frente a la cual desfilaran las multitudes de Santiago, "hoy esperanza del continente del Che Guevara". El Museo de la Solidaridad se posiciona así como un museo en ofensiva contra los museos metropolitanos y sus estructuras de exclusión que, en complicidad con sus sostenedores capitalistas, degradan las obras que buscan "la libertad y la emancipación" albergadas en su interior. El contexto y la manera en que las obras se presentan al mundo no son neutras, las altera, las puede dignificar como también violentar y destruir. Incidentalmente, entre las obras comprometidas para el Museo de la Solidaridad estaba justamente el *MOMA poll* de Hans Haacke, que expone la incómoda contradicción entre la posición política de los sostenedores de la institución, específicamente la del gobernador Rockefeller, la obra y el público[46].

Pedrosa consideraba fundamental que el museo tuviese un espacio para el arte experimental, esta sería una segunda etapa de desarrollo del proyecto sobre la que hizo hincapié especialmente en su correspondencia con sus más cercanos. El museo tendría un espacio reservado para "artistas nuevos, no-artistas, anti-artistas" y sus "no-objetos". Entre otras propuestas en este sentido estaba la de instalar en el museo un poema enterrado de Ferreira Gullar[47]. Para esto le pidió asistencia a los artistas Antonio Dias e Hélio Oiticica quienes, además de donar obra, se comprometieron a ayudarlo con los contactos. El proyecto del museo contemplaba invitar a artistas a trabajar e investigar en Chile, ya fuese para realizar proyectos in situ o "simplemente a inspirarse". Un importante avance en este frente fue cuando, al incorporarse al CISAC, Harald Szeemann manda una carta invitando a todos los artistas de documenta 5, que dirigió, a colaborar con el proyecto del Museo de la Solidaridad[48]. La carta de Szeemann tiene una acogida muy positiva entre los artistas y Pedrosa le comenta este hecho con entusiasmo a Dore Ashton, una de las más entregadas participantes del CISAC. Le cuenta que hay varios artistas americanos entre los convocados y que algunos —como Sol LeWitt— ya estaban en la lista de Ashton. Relata con entusiasmo que en el grupo hay varios "minimalistas y conceptuales" que serán un aporte al proyecto, y que muchos de ellos ya le habían escrito preguntando sobre el Museo[49]. Para Pedrosa la parte experimental del proyecto sería fundamental para convertir al Museo de la Solidaridad en un museo vivo, abierto, permeable: "El exterior de nuestro museo será —así es mi idea— tan importante como el interior"[50].

El Museo de la Solidaridad, sin embargo, no alcanzó a tener paredes propias. En 1973 contaba con aproximadamente 800 obras valoradas en 8 millones de

dólares[51], más que la inversión directa del régimen de Nixon para desestabilizar a Chile en el mismo periodo. El museo sí logró, a pesar de los desafíos crecientes —paros, desabastecimiento y carencias múltiples que afectaron al país completo en una espiral cada vez más frenética tras las elecciones parlamentarias de marzo de 1973—, realizar dos nuevas exposiciones. Una de ellas nuevamente en el MAC de Quinta Normal con obra del envío estadounidense, en la que destacaba una obra de gran formato de Frank Stella y un móvil de Alexander Calder. En paralelo había una muestra de gráfica y pintura de la colección en el edificio de la UNCTAD III. Ambas exposiciones estaban colgadas al momento del golpe militar del 11 de septiembre de 1973[52]. A partir de entonces la mayoría de las obras pasaron a estar desaparecidas, a pesar de serios esfuerzos por rescatar los trabajos y sacarlos del país, iniciados casi inmediatamente después del golpe por el propio Pedrosa[53]. El proyecto del museo se reconfiguró tiempo después, desde la diáspora del exilio, como Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, y en esa segunda vida volvió a reunir obra[54]. Pedrosa siguió acompañando el museo desde su propio exilio en París, y a partir de 1977 ya desde Brasil. No obstante, Mário Pedrosa murió sin saber que las obras del Museo de la Solidaridad, que ayudó a fundar y cuya colección estaba tan marcada por su incesante labor, estuvieron entre las poquísimas piezas de la "cultura de izquierda" que sobrevivieron a la dictadura chilena. A pesar de que el intento por destruir los restos materiales de la Unidad Popular fue extensivo —la primera imagen en circular internacionalmente del Chile pos-golpe fue una quema de libros, afiches y pinturas en un allanamiento de un barrio residencial de parte de los militares[55]—, hoy se sabe que la dictadura temió por las obras del Museo de la Solidaridad: no se quiso tocar la colección por miedo al escándalo internacional y ni siquiera se atrevieron a diseminarlas en otras colecciones[56]. Las órdenes fueron mantenerlas fuera de circulación para que nadie se acordara de su historia y existencia. Sin embargo, es justamente esa historia, la de aquella colectividad artística contemporánea que por cierto incluía a Pedrosa, la que distingue al Museo de la Solidaridad de cualquier otro museo. Si bien una exposición "táctica" podría volver su colección prácticamente indistinguible de cualquier otra prestigiosa colección latinoamericana de arte moderno, entre ellas habrá siempre una diferencia radical. Y es justamente esa divergencia la que enorgullecía a Pedrosa. Creo que le habría gustado saber que aquella "idea generosa" de un museo creado "por sus propios medios" sobrevivió aquellos 17 años de clandestinidad en la orilla del mundo, y que hoy su colección —acrecentada por la experiencia del museo en el exilio— lleva en el cuerpo todas esas nuevas luchas y conflictos[57].

[1] En Washington, en junio de 1969, durante una "reunión de almuerzo desagradable", Kissinger habría reprendido a Gabriel Valdés, entonces Ministro de Relaciones Exteriores chileno, por una presentación sobre el desarrollo regional latinoamericano que habría causado molestia a Richard Nixon: "You come here speaking of Latin America, but this is not important. Nothing important can come from the South. History has never been produced in the South". Citado en Seymour Hersh, *Kissinger: The Price of Power. Henry Kissinger in the Nixon Whitehouse*, Londres, Faber & Faber, 1983, p. 263.

[2] Mário Pedrosa "Discurso aos tupiniquins ou nambás" (1976), en Lorenzo Mammi (ed.) *Mário Pedrosa. Arte. Ensaios*, São Paulo, Cosac Naify, 2015, pp. 551-559, para la cita, p. 559. [Trad. cast. en este volumen, pp. 263-268].

[3] La carta fue publicada tiempo después en *The New York Review of Books* el 9 de marzo de 1972. Véase "Open Letter to the President of the Republic of Brazil General Garrastazu Médici", en Glória Ferreira y Paulo Herkenhoff (eds.) *Mário Pedrosa: Primary Documents*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2015, p. 421.

[4] Pedrosa fue acusado de "difamar la imagen de Brasil en el exterior" por su preparación de un dossier para la denuncia internacional de casos de tortura documentadas durante la dictadura brasileña (1964-1985). Sobre la biografía política de Pedrosa una fuente valiosa son los trabajos de Claudio Nascimento, educador popular e intelectual autodidacta, quien se dedicó durante una década a investigar la figura de Pedrosa. Véase manuscrito *Mário Pedrosa. Um tipo curioso. (Recursos de Hegemonia Cultural)*, s.p., disponible en http://claudioautogestao.com.br /wp-content /uploads/2014/04/C%C3% B3pia-de-MARIO-PEDROSA.pdf (Última consulta: 19-09-2016).

[5] Allende fue electo el 4 de septiembre de 1970 pero no obtuvo mayoría absoluta, por lo que, de acuerdo a la ley chilena, debía ser ratificado por el Congreso, cosa que ocurrió el 26 de octubre de 1970.

[6] "El camino de la revolución chilena es complicado, vale la pena seguirla de cerca [...] La experiencia es cada vez más rica". Pedrosa comenta y analiza el contexto político chileno frecuentemente en su correspondencia de aquel periodo, especialmente con sus más cercanos como es el caso de sus "sobrinos" que se encontraban exiliados en Londres. Véase Carlos Eduardo de Senna Figueiredo, *Mário Pedrosa. Retratos do Exílio*, 1982, para la cita ver carta de enero de 1973.

[7] "I am most eager to function further in our quixotic enterprise". Carta de Dore Ashton a Pedrosa, 8 de julio de 1972. Archivo Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). Reproducido en Claudia Zaldívar (ed.), *40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Fraternidad, arte y política. 1971-1973*, Santiago, MSSA, 2013.

[8] Carta de Pedrosa a Dore Ashton, 15 de junio de 1972. Archivo MSSA. Reproducido en Claudia Zaldívar (ed.), ibíd. p. 47. El Museo de la Solidaridad corresponde al primer periodo (1971-1973) de la historia institucional del actual Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA). Los archivos institucionales del periodo fueron recuperados por el Museo entre los años 2012-2014. Desde entonces varios de estos documentos han sido incluidos en sus publicaciones y constituyen fuente de nuevas investigaciones como la de Carla Machiavello, cuyos textos en las publicaciones del Museo son un aporte relevante. Ver Claudia Zaldívar (ed.), ibíd., y *FAMSSA. Fondo Archivo Museo de la Solidaridad Salvador Allende,* Santiago, MSSA, 2015.

[9] Se trata de un insulto dirigido por Trotski a Lebrun y Johnson, más conocidos como Mário Pedrosa y el dramaturgo trinitense CLR James. Ambos acabarían expulsados de la IV Internacional en 1940. Cada uno a su manera, se caracterizó por insistir en la relevancia fundamental de las luchas anticolonialistas y anti-imperialistas del Tercer Mundo para la Revolución. Carta de Trotski a F. Dobbs, 4 de abril de 1939 en Glória Ferreira y Paulo Herkenhoff (eds.), óp.cit., p. 410.

[10] Según entrevistas a María Eugenia Zamudio, Carmen Waugh y Lautaro Labbé (ca. 2013). Archivo MSSA.

[11] Carta de Pedrosa a Giulio Carlo Argan, 31 de julio de 1972. Archivo MSSA. Reproducida en Glória Ferreira y Paulo Herkenhoff (eds.), óp.cit., pp. 430-433.

[12] Mário Pedrosa, "Proyecto para mesa redonda: El modelo del socialismo Chileno y el frente del arte" (1972), Fondo Museo de la Solidaridad, Archivo del Museo de Arte

Contemporáneo de la Universidad de Chile. Publicado en este volumen, pp. 132-136.

[13] "On the several occasions in which we talked, his basic worry, and it must be said in his honor, was the safety of the Solidarity Collection before the safety of his own life". Carta de Fernando Gamboa a Dore Ashton, septiembre de 1973. Archivo MSSA. Reproducido en *FAMSSA*, óp. cit., pp. 37-38.

[14] Concebida por asesores de comunicación de Allende, entre ellos el entonces director del Canal Nacional, hoy detenido desaparecido, Augusto "Perro" Olivares, y dos productores de cine vinculados al cine político del Tercer Mundo. Ambos trabajaban como asesores de comunicación de Allende: el radical de las comunicaciones Renzo Rossellini y el productor de cine y activista uruguayo Danilo Trelles. Entrevista con Renzo Rossellini realizada por la autora, enero de 2016.

[15] La Unidad Popular identificaba específicamente a la oligarquía local, junto al imperialismo, como su principal enemigo: "El capital imperialista y un grupo de privilegiados que no pasa del 10%, acaparan la mitad de la renta nacional". Derecha oligárquica especifica así la defensa de los intereses de los conglomerados económicos, que incluyen no solo a los conservadores vinculados al latifundio sino también a liberales vinculados a la banca, la industria y el comercio. Véase *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*, Santiago, Horizonte, 1970.

[16] Los detalles de la "campaña del terror" anticomunista en sus diversos momentos (Allende fue candidato a presidente en 1958, 1964 y 1970) fueron parcialmente revelados en el conocido Comité Church. Véase Frank Church y John Tower, *Covert Action in Chile 1963–1973*, Staff Report of the Select Committee to Study Governmental Operations with Respect to Intelligence Activities, United States, 94th Congress, 18 September 1975, Washington DC, US Government Printing Offices, 1975.

[17] El asesinato del constitucionalista General Schneider ocurrió el 22 de octubre de 1970, con la intención de eliminar obstáculos e incitar la intervención militar para impedir la presidencia de Allende.

[18] Cita a "uno de los coordinadores" de Operación Verdad en "El abrelata necesario", *Revista Ahora*, 27 marzo de 1971.

[19] Sobre Operación Verdad y el origen del proyecto del museo ver Carla Machiavello, "Un caso de resistencia colectiva", en VV. AA., *A Los Artistas Del Mundo... Museo de La Solidaridad Salvador Allende México / Chile 1971-1977*, Ciudad de México/Santiago, MUAC, MSSA 2016.

[20] Acrónimo del United Nations Conference for Trade and Development. Véase Carta de Salvador Allende a José Moreno Galván, 11 de agosto de 1971, Archivo José María Moreno Galván. Centro de Documentación. Museo Reina Sofía. Agradezco a Carolina Olmedo haberme facilitado la transcripción de dicha carta.

[21] A partir de la incorporación de Pedrosa al proyecto, el museo es descrito consistentemente como "Museo de Arte Moderno y Experimental" en los documentos institucionales. Véase, por ejemplo, la carta de invitación a participar de la iniciativa, "Carta del Comité Ejecutivo a 'Camaradas'", enero de 1972. Archivo MSSA.

[22] La cita es de Pedrosa y dice: "*Arte y política son hoy inseparables*. Es posible que nosotros sintamos esto de manera más intensa que en cualquier otro país. Nuestro Museo de la Solidaridad ni siquiera podría haberse pensado sin la conciencia de esta idea". Carta de Pedrosa a Dore Ashton, 15 de junio de 1972. Archivo MSSA. Reproducido en Claudia Zaldívar (ed.), óp. cit., pp. 47-49.

[23] Pedrosa fue jurado de la Trienal de Nueva Delhi, y por ello estuvo en la India entre enero y abril de 1971.

[24] Rojas Mix fue quien llevó a Pedrosa al Instituto, mientras que Balmes fue quien había instigado a Moreno Galván a presentar su idea inmediatamente a la presidencia.

[25] Llegaron a ser considerados miembros del CISAC José María Moreno Galván, Aldo Pellegrini, Rafael Alberti, Giulio Carlo Argan, Dore Ashton, Jean Leymarie, Edward de Wilde, Sir Ronald Penrose, Louis Aragon, Mariano Rodríguez y Julisz Starzynski, además del comité ejecutivo compuesto por Mário Pedrosa y Danilo Trelles. Balmes y Rojas Mix se autoexcluyeron del CISAC, aunque firmaban documentos en nombre del "Comité Chileno", porque consideraron que había que enfatizar la noción de solidaridad internacional.

[26] CISAC, "Declaración Necesaria", noviembre de 1971. Archivo MSSA. Reproducido en Claudia Zaldívar (ed.), óp. cit., pp. 17-19.

[27] Entre estas iniciativas están las exposiciones *El pueblo tiene arte con Allende* (1970), *Homenaje al triunfo del Pueblo* (1970) y *El tren popular de la cultura* (1971). Sobre ellas y su correlación con el Museo de la Solidaridad véase María Berríos, "Struggle as Culture. The Museum of Solidarity", en Luiza Proença et al. (eds.), *Políticas da mediação*, São Paulo, MASP, 2017 (en edición).

[28] Uno de los conceptos de Pedrosa más citados. Alude a su definición del arte que podría considerarse paralela al modo en que él se refiere al modelo chileno como un socialismo experimental autónomo y en libertad.

[29] Carta de invitación de Pedrosa y Trelles, enero de 1972. Reproducido en Claudia Zaldívar (ed.), óp. cit., pp. 8-9.

[30] Carta de Pedrosa a Eduard de Wilde, 10 de enero de 1972, Archivo MSSA.

[31] Carta de Pedrosa a Salvador Allende, 26 de abril de 1972, Archivo MSSA.

[32] Respecto al caso mexicano ver el catálogo de la exposición realizada por Amanda de la Garza y Luis Vargas Santiago. Especialmente el ensayo de ambos "Redes artísticas y políticas entre México y Chile en los años setenta", en *A los artistas del mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende. México/Chile 1971-1977*, óp. cit.

[33] El embajador en Francia y mediador del proyecto en el país era el poeta comunista y premio Nobel Pablo Neruda.

[34] Carta de Pedrosa a Dore Ashton, 2 de enero de 1972. Archivo MSSA.

[35] Pedrosa menciona como ejemplo a Robert Motherwell, "simpatizante activo de la Republica Española". Aunque no es un criterio excluyente: Pedrosa le consulta a Ashton si Naum Gabo aún está incomunicado y si cree será hostil a una idea que posiblemente le recuerde a los viejos tiempos de la Unión Soviética. Carta de Pedrosa a Ashton, 9 de enero de 1972. Archivo MSSA.

[36] A Ashton, por ejemplo, le pide que contacte a Henry Moore, Richard Hamilton, Bridget Riley y Francis Bacon, entre otros, ibíd.

[37] Carta de Pedrosa a Salvador Allende, 26 de abril de 1972. Archivo MSSA. Carta reproducida en *Museo de la Solidaridad Chile*, Santiago, Museo de Arte Contemporáneo-Instituto de Arte Latinoamericano, 1972.

[38] Carta de Pedrosa a Eduard de Wilde, 10 de enero de 1972. Archivo MSSA. De Wilde, en ese entonces director del Stedelijk Museum de Ámsterdam, había sido una de las primeras personalidades internacionales en participar activamente en el boicot a la 10ª Bienal de São Paulo: en junio de 1969 retiró la participación holandesa planeada aludiendo a que tanto él como los artistas no podían aceptar las circunstancias políticas de ese momento en Brasil.

[39] Carta de Pedrosa a Jean Leymarie, 14 de mayo de 1972. Archivo MSSA.

[40] El único catálogo que se hizo en este periodo, el de esta exposición, contiene una carta de Allende "A los artistas del mundo", la carta que Pedrosa escribió a Allende el 26 de abril de 1972, la "Declaración Necesaria" del CISAC y una lista de artistas donantes. Véase *Museo de la Solidaridad Chile*, óp. cit.

[41] Carta de Pedrosa a sus sobrinos, 31 de mayo de 1972, en Carlos Eduardo de Senna Figueiredo, óp. cit., p.18.

[42] Carta de Pedrosa a José Balmes, 22 de abril de 1972. Archivo MSSA.

[43] Carta de Pedrosa a Hélio Oiticica, 9 de junio de 1972. Archivo MSSA. "Momio" es un apodo chileno para los derechistas, Pedrosa adopta el término y asegura que en Brasil "los momios son legiones". Carta de Pedrosa a Antonio Dias, 6 de marzo de 1972. Reproducida en *FAMSSA*, óp. cit., pp. 28-30.

[44] Carta a Hélio Oiticica, óp. cit.

[45] Dichas anotaciones están claramente basadas en la experiencia de la Bienal de São Paulo de 1953-1954 en que Pedrosa logró efectivamente llevar el *Guernica* a Brasil. Ver "Memorandum: Traslado de Guernica del MOMA, Nueva York al Museo de la Solidaridad, Santiago". Archivo MSSA.

[46] Pedrosa le escribiría a Hélio Oiticica: "dile a Hans Haacke que recibí su carta y que estoy de acuerdo, en principio, con el proyecto de encuesta MOMA sobre Rockefeller que mandó, y que puede ser re-confeccionada aquí". Carta a Hélio Oiticica, óp. cit.

[47] Ibíd.

[48] Circular enviada por Harald Szeemann el 20 de diciembre de 1972, con nota agregada de John Baldessari a Pedrosa preguntando qué

debe hacer para colaborar. Archivo MSSA. Reproducida en *FAMSSA*, óp. cit., pp. 34.

[49] Carta de Pedrosa a Dore Ashton, 31 de enero de 1973. Archivo MSSA.

[50] Carta de Pedrosa a Mathias Goeritz, 7 de noviembre de 1972. Archivo MSSA.

[51] Pedrosa, "Respuestas a un cuestionario", s. f. Por el contenido está claro que es de 1973. Archivo MSSA. Hoy en día la colección del MSSA contiene aproximadamente 2 800 obras, 716 de las cuales corresponden a obra recuperada del periodo 1971-1973.

[52] El museo solo tuvo un edificio con la redemocratización en Chile, con gran parte de las obras recuperadas, en 1991, cuando pasó a llamarse Museo de la Solidaridad Salvador Allende, con Carmen Waugh como directora.

[53] Sobre los esfuerzos de Pedrosa por recuperar las obras desde México, inmediatamente después de salir de Chile, véase por ejemplo, Carta de Pedrosa a José María Moreno Galván, 25 de octubre de 1973. Archivo MSSA. Reproducida en *FAMSSA*, óp. cit. pp. 41-42.

[54] Respecto a esta etapa del museo ver Caroll Yasky y Claudia Zaldívar (eds.) *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende MIRSA, 1975-1990*, Santiago, MSSA, 2016.

[55] En la colección actual del MSSA, hay una obra donada por Joan Rabascall que utiliza esta imagen: *KULTUR (La destruction de livres au Chili)* de 1973 donada al Museo Internacional de la Resistencia. Véase ficha de donación en *FAMSSA*, óp. cit., p. 79.

[56] Igualmente algunas se dispersaron terminando en oficinas de algún militar u otro oficialista "amante del arte", pero la mayor parte terminó en una bodega subterránea del MAC. Respecto a la situación en que quedaron las obras en Chile y las disputas institucionales de las que fueron objeto dentro del país durante la dictadura ver Claudia Zaldívar, *Museo de La Solidaridad*, memoria para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 1992.

[57] "El Museo de la Solidaridad es la expresión más acabada de un hecho del que no se tiene conocimiento en la historia cultural de nuestro tiempo: Un museo que se crea por donación de los artistas del mundo, espontáneamente, movidos por la solidaridad hacia un pequeño pueblo, en la periferia de la tierra, que inicia una marcha revolucionaria al socialismo por sus propios medios". Carta de Pedrosa a Salvador Allende, 26 de abril de 1972, óp. cit.

Mário Pedrosa y los años setenta: Aracy Amaral conversa con Sérgio B. Martins

En su última década de vida, dos constantes siguieron marcando la trayectoria de Mário Pedrosa: la reevaluación crítica del rumbo de su actuación y la carga —más fecunda que resignada— del exilio. Resulta evidente su alejamiento del problema de la vanguardia; en su fundamental ensayo "Discurso a los tupinaquis o nambás" (1976) Pedrosa exalta "el esfuerzo anónimo de la creatividad", expresión que suena, en realidad, como una reformulación del célebre "ejercicio experimental de la libertad". Tal como subraya la historiadora del arte Aracy Amaral (1930-) en la presente conversación, el crítico se enfrentaba a la "dificultad de ejercer la creatividad en una sociedad de masas". Cambian los términos pero el problema persiste: décadas antes, al defender la teoría de la Gestalt, Pedrosa ya se había preocupado por situar la forma más allá de cualquier camisa de fuerza, vinculándola a la espontaneidad creativa. Es contra el conformismo estético o político, y su reproducción en la cultura oficial, en lo que Pedrosa trabajará incansablemente.

La década de los setenta fue también el momento en que Aracy Amaral empezó a organizar los escritos firmados por Pedrosa en la prensa a lo largo de varias décadas y que acabarían por publicarse en dos volúmenes: *Mundo, Homem, Arte em Crise* (1975) y *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília* (1981). Al llevar los textos de la fugacidad de los periódicos a las estanterías de las bibliotecas, los libros hacen algo más que compilarlos; revelan el brillo deslumbrante de un pensamiento hasta entonces más aclamado por su presencia polémica, polifacética y oportuna en el ejercicio cotidiano de la crítica que por su alcance y coherencia. La década de los años setenta representa, por lo tanto, un hito en la vida y la obra de Mário Pedrosa, pues es entonces cuando empieza a leer su obra una nueva generación que no forma parte de su círculo directo. Son ante todo lectores, y no ya adversarios, amigos o discípulos, quienes ahora entran en contacto con su trabajo. Desde el punto de vista actual, es de vital importancia comprender el papel de Pedrosa en ese momento de reevaluación de los marcos historiográficos del arte brasileño. A lo largo de esta conversación, invito a Aracy Amaral a reflexionar sobre sus propias acciones en cuanto joven historiadora volcada en la obra de Pedrosa, y también sobre el peso histórico que la figura del crítico ya poseía a ojos de aquella nueva generación.

Sérgio B. Martins: Me gustaría empezar hablando sobre el momento, a finales de los años sesenta y durante la década de los setenta, en que te dedicaste a la obra de Mário Pedrosa o, mejor dicho, en el cruce que se produce entre tu propia trayectoria y la suya. Es un momento importante, pero de legibilidad más difícil que los años cincuenta y sesenta, décadas en que los marcos vanguardistas estaban más claramente definidos. Por un lado, la experimentación artística abandona, incluso por necesidad de supervivencia, la estridencia de los años anteriores al AI-5[1], pero halla cobijo institucional en espacios como el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) y el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Esta circunstancia resulta providencial para la emergencia de una generación artística comprometida con el desarrollo de nuevos soportes y lenguajes, pero también para la revisión del contexto historiográfico reciente de la historia del arte en Brasil. Tu propia trayectoria como crítica y comisaria artística se halla, en mi opinión, claramente influida por ambos desdoblamientos. Basta pensar en el comisariado de la *Expoprojeção73*[2]*,* en 1973, la exposición (y catálogo) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*[3] o, al finalizar la década, tu participación en los debates acerca de la Bienal Latinoamericana[4], por subrayar tan solo tres hitos en tu vasto campo de actuación de esos años. Pero ese es también el momento en el que Mário Pedrosa se despide de la crítica de arte; por aquel entonces está viviendo su tercer exilio y su compromiso con el arte experimental no se mantiene en la nueva década. ¿Quién era Mário Pedrosa en el contexto de los años setenta? ¿Cómo llegaba su pensamiento a quienes formaban parte de su misma generación?

Aracy Amaral: Has marcado una diferencia entre los años sesenta y setenta. Recuerdo que en ese momento había un "área experimental" en el MAM-RJ. Se abría un espacio para los artistas conceptuales, mayoritariamente jóvenes. Al mismo tiempo, cundía el menosprecio hacia quienes practicaban el arte figurativo, pop o pos-pop en Brasil. Poco a poco, pasábamos página...

Al echar la vista atrás, aquel "desentendimiento" de la crítica de arte por parte de Mário Pedrosa, o su menor interés por la cuestión, se me antoja natural a juzgar por el rumbo que había tomado su pensamiento. Hoy en día el arte contemporáneo me parece tan desencaminado que, cuanto más veo lo que se hace ahora, tanto más se vuelve mi mirada hacia el arte popular brasileño. Por supuesto, sigo con atención a artistas como Cildo Meireles, Carmela Gross, José Damasceno y Cao Guimarães, pero son excepciones.

Mário Pedrosa se había marchado de Brasil —estaba viviendo en Chile—, pero yo ya había empezado a reunir sus textos a finales de los años sesenta con la colaboración de Darle Lara, que se consideraba su "secretario" en São Paulo. Lara me ayudó en lo que pudo, tal era la devoción que sentía por Mário. Este se enteraba por carta de lo que yo iba haciendo y me aconsejaba: "No te olvides de esto", "subraya esto otro", etcétera. De este modo avanzábamos poco a poco en la recopilación de los dos volúmenes pese a sus constantes desplazamientos. Yo opinaba que, aunque tenía varias obras publicadas, Mário Pedrosa merecía que sus colaboraciones en la prensa salieran a la luz para beneficio de las generaciones futuras. Aún hoy me sobrecoge el desconocimiento que existe en torno a su producción intelectual, que pude constatar una vez más en febrero [de 2016], cuando viajé a México para dar una conferencia sobre él.

Mário Pedrosa es para mí el crítico de arte más importante que ha dado Brasil en todo el siglo XX y en lo que llevamos de siglo XXI. ¿Por qué? En mi opinión, porque es el único que puede permitirse una interlocución en pie de igualdad con los críticos de arte internacionales de su generación con los que se relacionó. El único. No ha existido ni existe ninguno que esté a su altura. Y reconozco ahora, a raíz de mis propias vivencias, las razones por las que eso sucedió: habiendo vivido largo tiempo en el extranjero, estudiado en Suiza y en Berlín, experimentado el exilio en Estados Unidos y Chile, Mário era capaz de comunicarse a un nivel que ningún otro crítico brasileño ha podido igualar, a lo que hay que sumar una excepcional formación intelectual. Además viajaba constantemente, ya fuera a causa del exilio o por trabajo, como cuando visitó Europa en busca de contribuciones de artistas contemporáneos para el Museo de la Solidaridad, en Santiago de Chile[5], durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973). Así, entre visitas a bienales o centros internacionales de arte, cultivó en todo momento una rabiosa actualidad informativa, aplicando a cuanto veía un juicio tamizado por su excepcional riqueza intelectual.

Los brasileños nos mostramos tan indiferentes respecto a nuestro propio pasado que posiblemente solo ahora, gracias a la publicación de un volumen de textos suyos por parte del MoMA de Nueva York[6], empecemos a respetarlo más y surja un nuevo interés por su figura en nuestro país. Pero Brasil siempre ha tratado a sus mayores con crueldad e ignorancia.

Mário Pedrosa fue una figura inmensa, tanto en lo concerniente a su pensamiento como a su postura ética, y hoy en día ha cambiado tanto lo que entendemos por crítico de arte —incluso en ausencia de una crítica de arte

consolidada en la prensa— que no resulta fácil compararlo. En la actualidad el historiador y el crítico se prodigan más en publicaciones académicas, destinadas a un público con otro perfil, más restringido. Pedrosa vivió un tiempo diferente. Hoy distinguimos entre estudioso, comisario artístico, organizador de exposiciones, productor, historiador, profesor de historia del arte. Hace cuarenta o cincuenta años no existían esas fronteras. Para alguien que tiene ahora treinta años resulta casi inconcebible la forma de trabajo habitual en el mundo del arte de hace años.

Una faceta de Mário Pedrosa que siempre me ha fascinado es la de su compromiso político. De ahí que titulara mi conferencia mexicana *Pedrosa: entre la política y el arte.* Él oscila entre ambos mundos sin abandonar jamás sus inquietudes iniciales en torno a la política. Siempre será, hasta el final de sus días, un hombre dotado de una visión inclusiva que cultiva el conocimiento cultural sin dejar de observar con mucha atención cuanto sucede en el mundo.

SM: Supongo que para la crítica de la época representaría un gran desafío lidiar con esa nueva variedad de medios y soportes, conciliar la renovación del lenguaje y la urgencia política por situarse en el centro de un marco geopolítico y cultural profundamente cambiante, marcado por exilios y cooperaciones. ¿Sería correcto concluir que el título del primer volumen —*Mundo, Homem, Arte em Crise*— respondía a dicha urgencia y dificultad de comprensión? Tal es sin duda el motivo de la fuerte impresión que causó el libro a Ronaldo Brito, por ejemplo, que reacciona al mismo en un artículo publicado en 1975 en *Opinião*[8]. Para Brito, lo que ese volumen muestra es un crítico no apegado a un estilo —"seres que 'pasaban' con esos estilos", escribe—, sino un pensador que, al alejarse del esteticismo, se deshace de un marco autorreferencial para la lectura de los movimientos artísticos. La "lección" de Pedrosa —que el propio Brito trata de desarrollar, desde luego, en su análisis del circuito y el proyecto constructivo brasileño— sería, por tanto, la de una crítica que trabaja conceptualmente no por la vía de la adhesión programática a un movimiento o estilo, sino mediante la construcción de conceptos y claves de lectura capaces de situar la obra en el plano histórico como una forma de conocimiento condicionada por la dinámica de producción y circulación en cuyo seno emerge. De ahí su capacidad para diagnosticar y trabajar productivamente con la noción de crisis. Eso es lo que permite que, ante la producción de los años sesenta, Pedrosa reconstruya su propio vocabulario crítico a través de nociones como el "ejercicio experimental de la libertad" y el "arte posmoderno". ¿Cómo valoras tú la aportación de este volumen en aquel momento concreto, en 1975?

AA: El volumen al que te refieres [*Mundo, Homem, Arte em Crise*][8] reúne algunos textos de 1959, pero en su mayoría pertenecen a la segunda mitad de los años sesenta. Los primeros se publicaron en el *Jornal do Brasil* y los demás ya en el *Correio da Manhã*, diario con el que Pedrosa empezó a colaborar regularmente a finales de los años sesenta. La segunda parte del volumen cuenta con el valor añadido de los textos escritos para las bienales de São Paulo. No lo recuerdo bien, pero seguramente se incluyeron por indicación del propio Mário.

Pese al escaso cuidado que en su día mereció la edición del libro, creo que la publicación de ese primer volumen, en el que se reúnen las vitales colaboraciones de Pedrosa en diarios de gran tirada de Río de Janeiro, llamó poderosamente la atención de las nuevas generaciones a partir de la segunda mitad de los años setenta. De ahí que podamos constatar, en paralelo al crecimiento del número de másters y doctorados en todo el país, particularmente en Río y São Paulo, un redescubrimiento del pensamiento crítico de Mário Pedrosa. Él se consideraba periodista y activista político, como de hecho era, además de pensador de las artes visuales. Al abordar la obra de un artista o al analizar un determinado movimiento artístico de su tiempo, podía citar a Maurice Merleau-Ponty, Ludwig Wittgenstein, Marshall McLuhan, Sigmund Freud o André Breton con total naturalidad, sin atisbo de afectación. Y también era capaz de establecer conexiones entre determinadas personalidades u obras y el momento que vivíamos, logrando así que su pensamiento resultara cercano y pertinente por muy profundo que fuese. Su lenguaje permaneció desprovisto de pedantería.

Creo que solo cuando a estos dos volúmenes iniciales se sumaron los otros cuatro, cuidadosamente editados por Otília Arantes y más tarde publicados por la editorial de la Universidade de São Paulo, fue posible difundir de un modo más intenso la importancia del pensamiento de Mário Pedrosa en el medio universitario brasileño[9]. Lo mismo podría decirse de su contribución real y sustanciosa al pensamiento estético brasileño que, hasta hoy, creo, no ha sido totalmente digerida.

¿Qué otro crítico de arte brasileño se detuvo con tanto interés en la arquitectura de su tiempo? El apasionado seguimiento que hizo Mário Pedrosa de la construcción de Brasilia, su visión de la "perspectiva de Brasilia", como la denominaba, fueron verdaderamente únicos. Aparte, obviamente, de su contribución al congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) celebrado en Brasilia en 1959. No solo participó en la organización de dicho congreso sino que en él presentó su utopía de la

“Ciudad nueva, síntesis de las artes” ante un selectísimo público en el que figuraban los principales arquitectos y críticos de arte del momento a nivel mundial. Ese es el tema neurálgico del segundo volumen que edité, *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*.

El congreso tuvo lugar entre el 17 y el 25 de septiembre de 1959 en tres capitales distintas: Brasilia (entonces conocida como NovaCap), que acogió el encuentro un año antes de su inauguración formal; São Paulo (a la que llamábamos SuperCap), donde se celebraba otra bienal y se habían organizado debates entre ambos grupos, y Río de Janeiro (BelaCap), donde se clausuró el congreso y se había inaugurado poco antes el hermoso edificio del MAM-RJ, obra de Affonso Eduardo Reidy.

Haciendo gala de su *savoir faire*, Mário Pedrosa, presente en los tres encuentros internacionales, ejerció de intermediario entre los ponentes extranjeros y los nacionales. Para comprender el nivel que alcanzaban los debates sobre arte y urbanismo, el papel del arte en la sociedad contemporánea y el ejercicio de la arquitectura en nuestra sociedad, basta observar la lista de grandes nombres de la arquitectura y la crítica de arte que se dieron cita en el congreso[10].

Un breve repaso a la nómina de asistentes al congreso de la AICA nos permite comprobar que la presencia de Pedrosa, atento a los debates que iban surgiendo en las diversas reuniones del encuentro, resultó fundamental para consolidar el momento excepcional que vivía la crítica de arte en Brasil. ¿Hasta qué punto, me pregunto, son conscientes los críticos y jóvenes historiadores del arte de nuestro país de la relevancia de dicho congreso y de los debates que en él surgieron, en el contexto de un país nuevo que se disponía a levantar una nueva capital en un paraje hasta entonces yermo, en pocos años y pese a la gran polémica y las profundas contradicciones sociopolíticas que suscitó su construcción?

Por último, me gustaría subrayar algunos aspectos. Yo participé en la recopilación, edición y divulgación de los textos de Mário Pedrosa no como teórica sino como historiadora y crítica de arte, pues siempre me había molestado, como docente de historia del arte en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidade de São Paulo (FAU-USP), el hecho de no disponer de textos de nuestros pensadores artísticos más importantes (de ahí también mi empeño en la publicación de los textos reunidos de Ferreira Gullar en la editorial Nobel, en su primera edición). Pocos habían seguido las

colaboraciones de Pedrosa en la prensa a lo largo de los años, ya fuera en el *Correio da Manhã* o en el *Jornal do Brasil*.

En la década de 1970, Pedrosa se vio obligado a exiliarse, primero en Chile y más tarde en París. Los más jóvenes lo consideraban una leyenda viva, y quienes lo habían conocido lo veneraban. Posteriormente, en un encuentro celebrado en México, proclamó su nueva postura a través del texto "Arte culto y arte popular" (París, 1975), importante reflexión que enfatiza su experiencia en el Chile de Allende. De vuelta en Brasil, desarrolló nuevas ideas para la creación de un museo en Río tras el incendio del MAM-RJ (1978), tragedia que sacudió los cimientos del medio museológico brasileño. En 1978 participó en la Bienal Latinoamericana de São Paulo, y por las mismas fechas salió a la luz su "Discurso a los tupinaquis o nambás" (París, 1975). Estos textos no permiten albergar dudas respecto a la vigencia de su pensamiento. Pedrosa seguía atento a cuanto sucedía en su país y vaticinaba el difícil ejercicio de la creatividad en una sociedad de masas. Son testimonios de un pensador infatigable, de gran valor para el estudio de su personalidad inquieta, rebosante de energía incluso en sus últimos años de vida. Creo que, por entonces, esos textos no gozaron de la difusión que merecían en los círculos culturales. Solo en 1995, cuando Otília Arantes se encargó de reunirlos cuidadosamente en su totalidad, una nueva generación comienza a leer a Pedrosa, ya en otro tiempo. Entonces es como si se produjera el redescubrimiento de un pensamiento crítico brasileño desconocido para quienes piensan Brasil culturalmente desde un campo de las artes visuales no circunscrito al ámbito local. Un pensamiento que se da, sin embargo, a partir de una vivencia internacional y latinoamericana amplia y generosa, puesto que engloba lo político, y en consecuencia lo social, vinculados al arte.

[1] El Ato Institucional nº 5 o AI-5 fue el quinto de una serie de autos emitidos por la dictadura militar brasileña en los años siguientes al Golpe de Estado de 1964 con el fin de conceder poderes extraordinarios al presidente de la República y suspender varias garantías constitucionales.

[2] En la exposición, comisariada por Aracy Amaral en la sede del GRIFE (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais [Grupo de Directores Independientes de Películas Experimentales]) en São Paulo, se presentaron trabajos realizados en nuevos medios audiovisuales con diapositivas, Súper-8 y 16mm, aparte de obras sonoras. Esta exposición fue la primera iniciativa curatorial en la que se reunió este tipo de producción, desconocida por aquel entonces en Brasil.

[3] Exposición comisariada por Aracy Amaral y Lygia Pape en el MAM-RJ y en la Pinacoteca do Estado de São Paulo. Constituyó la primera gran revisión crítica del arte concreto y neoconcreto en Brasil.

[4] En 1980, Amaral organizó la Reunião de Consulta de Críticos de Arte da América, bajo el auspicio de la Fundação Bienal de São Paulo, para debatir sobre el futuro de la Bienal Latinoamericana, cuya primera edición, de 1978, acabó por no tener continuidad. Para más información véase Isobel Whitelegg, "Brazil, Latin America: The World", en *Third Text*, vol 26, nº 1, enero de 2012.

[5] Véase Aracy Amaral, "Chile: A volta do Museu da Solidariedade" (1992), en *Textos do Trópico de Capricórnio, vol. 2, Circuitos de arte na América Latina e no Brasil,* São Paulo, Editora 34, 2006, pp. 97-101.

[6] Glória Ferreira y Paulo Herkenhoff (eds.), *Mário Pedrosa. Primary Documents*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2015.

[7] Ronaldo Brito, "As lições avançadas do mestre Pedrosa", en Sueli de Lima (ed.), *Experiência crítica: textos seleccionados*, São Paulo, Cosac & Naify, 2005, p. 48. Texto originalmente publicado en *Opinião*, agosto de 1975.

[8] Los dos volúmenes de textos de Mário Pedrosa editados por Aracy Amaral son *Mundo, Homem, Arte em Crise* (1975) y *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília* (1981), ambos publicados por Editora Perspectiva, São Paulo.

[9] Los cuatro volúmenes organizados por Otília Arantes son *Política das artes: textos escolhidos I/Mário Pedrosa*, São Paulo, EdUSP, 1995; *Forma e percepção estética: textos escolhidos II/Mário Pedrosa*, São Paulo, EdUSP, 1996; *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III/Mário Pedrosa*, São Paulo, EdUSP, 1998 y *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV/Mário Pedrosa*, São Paulo, EdUSP, 2000.

[10] Entre los diversos arquitectos, teóricos y críticos que participaron en el congreso se cuentan, aparte de Pedrosa, nombres como Giulio Carlo Argan, presidente del congreso, Will Grohmann, Crespo de la Serna, Haim Gamzu, Simone Gille-Delafon, Mário Barata, Oscar Niemeyer, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, William Holford, Richard Neutra, Bruno Zevi, Eero Saarinen, F.J. Kiesler, Raymond Lopez, François Le Lionnais, Jean Prouvé, Giulio Pizzetti, Alberto Sartoris y Robert Delevoy.

Mário Pedrosa
Antología de textos

1. Arte y política

Las tendencias sociales del arte y Käthe Kollwitz , 1933
Arte ---- en los Estados Unidos y en Rusia, 1957
El modelo de Socialismo Chileno y el Frente del Arte, 1971

Conferencia pronunciada en el Clube dos Artistas Modernos de São Paulo el 16/06/1933 con el título "Käthe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida" [Käthe Kollwitz y su modo rojo de entender la vida]; publicada en capítulos, ya con el título actual, en julio de 1933, en el diario *O Homem Livre*, nº 6-9 (2, 8, 14 y 17 de julio de 1933).

Las tendencias sociales del arte y Käthe Kollwitz

El arte no disfruta de inmunidad especial contra las lacras de la sociedad, como tampoco se detienen a sus puertas, sin pasar de largo, los prejuicios y las contingencias mezquinas o trágicas del egoísmo de clase. Al igual que cualquier otra manifestación social, el arte está corroído interiormente por el determinismo histórico de la lucha entre los diversos grupos sociales.

Dado que el fenómeno estético es una actividad como cualquier otra, se integra en el conjunto de las manifestaciones de la sociedad, es decir, en una determinada civilización. De todos los factores que componen una civilización, el único susceptible de servir como criterio objetivo será el que permita, en su delimitación, un mínimo de ecuanimidad personal en las interpretaciones subjetivas o fantasiosas que rehúyen toda prueba experimental. Este es el modo de producción o el procedimiento aplicado colectivamente por un determinado grupo social en un determinado momento y lugar para producir su sustento. Es la actividad social primaria, la primera relación entre el hombre y el medio exterior. Podemos ignorar por completo las creencias religiosas de los hiperbóreos y, sin embargo, conocer con precisión su modo de producción: es un pueblo de cazadores.

Una vez realizada esta adquisición sociológica fundamental, es fácil demostrar que una determinada forma de civilización depende de un modo determinado de producción.

Ernst Grosse, entre otros investigadores, al estudiar el origen social del arte demostró científicamente esa dependencia[1]. Todos los elementos que componen una civilización se supeditan o se reducen parcialmente a la forma de producción. Es un hecho probado que, en los pueblos primitivos, un determinado modo de producción se corresponde con una determinada forma de arte. Esta prueba se hizo al estudiar las producciones artísticas de los pueblos cazadores y recolectores de plantas, que representan la forma más primitiva de civilización. Se sitúan en un estadio de civilización inferior al de los primitivos pueblos agricultores y ganaderos, cuyo modo de producción tiene un carácter más organizado y más estable. Todos los pueblos cazadores, aunque vivan en los climas más diversos, muestran una impresionante uniformidad en cuanto a sus formas de arte, que

revelan una aptitud y un desarrollo extraordinarios de la pintura y la escultura, junto con una notable habilidad técnica en la construcción de sus armas. Los bosquimanos, los hiperbóreos y los australianos habrían perecido en la lucha por la vida si se hubieran valido únicamente de los ojos y las manos, si las funciones y las cualidades inherentes a esos órganos no hubiesen tenido un desarrollo que no llegaron a alcanzar en otros pueblos inmediatamente superiores en evolución cultural. "La mayor habilidad técnica se encuentra en los pueblos que se ven obligados a tensionar continuamente sus fuerzas por efecto del entorno natural en el que habitan." No es de extrañar que sean tan hábiles escultores. La conclusión a la que llegó Grosse es indiscutible:

> El don de la observación y la habilidad son las principales cualidades necesarias para el ejercicio de un arte; son también las cualidades esenciales para la vida del cazador. Así pues, el arte primitivo es la manifestación estética de dos cualidades que los pueblos primitivos debían adquirir y desarrollar en la lucha por la vida[2].

Por ello el talento artístico es una cualidad generalizada en los pueblos primitivos y alcanza un desarrollo superior en los pueblos cazadores en comparación con los agricultores y ganaderos. En cuanto al arte decorativo de los pueblos primitivos, tenía un efecto de símbolo y marca de propiedad antes que un efecto estético o de placer. Los motivos decorativos se inspiraban siempre en la naturaleza, sobre todo en la naturaleza viva. El desarrollo ulterior de las formas primitivas de producción se refleja en el paso del ornamento de formas animales a los motivos vegetales. Es, como dice Grosse, "el símbolo del mayor de los progresos realizados, es decir, el tránsito de la casa a la agricultura"[3]. Con la evolución hacia un sistema de producción más estable y organizado, el talento plástico decae pero surge un nuevo elemento estético: la ornamentación. Aparece una técnica nueva en el arte de hacer cestas. Se generalizan los motivos vegetales y surgen los motivos técnicos, fruto del progreso de ciertas formas de trabajo organizado. Una de las conclusiones más positivas de la historia del desarrollo estético es que, a medida que se enriquecen los motivos técnicos, los motivos naturales se empobrecen. De este modo, el estilo geométrico observado en ciertas figuras primitivas, sobre todo australianas, es consecuencia directa de la técnica del grabado de esos pueblos.

Desde la primera fase en que la actividad estética se vinculó al modo de producción y dejó de constituir una actividad diferenciada de la técnica, hasta el periodo actual en el que esta última ejerce una influencia predominante y se ha apoderado del hombre, la tendencia ha consistido en sustituir la naturaleza en los motivos

decorativos. [Gottfried] Semper llegó a erigir en ley del desarrollo estético la afirmación de que el estilo de los pueblos depende sobre todo de la técnica[4].

El trabajo socialmente organizado desarrolla la técnica, instrumento social al servicio de la producción que empieza a surgir como uno de los factores más decisivos de la civilización.

Entre los primitivos, la actividad artística se vinculaba al desarrollo de la técnica, todavía rudimentaria, pero entonces el contacto del hombre con la naturaleza era tan estrecho que tenía una apariencia casi personal. Aún no había surgido el primer utensilio que abriera una separación entre el individuo y el entorno natural. Y por ello las formas de arte y los motivos estéticos venían determinados por las formas naturales que interesaban de forma directa e inmediata al propio hombre: la naturaleza viva, animal.

A medida que avanza la civilización, crece la separación entre el hombre y la naturaleza, y el instrumento intermedio entre los dos se vuelve cada vez más complejo. Ese es el proceso que [Karl] Marx denominó "formación de los órganos productivos del hombre en la sociedad". "La tecnología pone al descubierto el comportamiento activo del hombre con respecto a la naturaleza, el proceso de producción inmediato de su existencia, y con esto, asimismo, sus relaciones sociales de vida y las representaciones intelectuales que surgen de ellas"[5]. Desde que los instrumentos originales, surgidos por así decirlo del organismo humano, se transformaron en accesorio de un nuevo aparato mecánico, su forma tiende a emanciparse por completo de los límites de la fuerza humana. El trabajo se distancia de las condiciones humanas y la técnica se convierte en un sistema aparte, propio, independiente del hombre. El trabajo, que inicialmente se adaptaba al ser humano, empieza a exigir, por el contrario, que el ser humano se adapte a él. El nuevo aparato mecánico ya no es el antiguo utensilio accesorio del organismo humano, sino que pasa a ser el instrumento de otro instrumento mecánico. Y el hombre, manipulador del primer utensilio, se convierte en instrumento o manivela de un maquinismo que él mismo creó.

Esa fase de desarrollo de la civilización coincide con el apogeo del arte decorativo y ornamental. De las condiciones del material existente y del trabajo social organizado se deriva un sinfín de formas y figuras que posteriormente se integraron en el dominio estético como temas y motivos artísticos generalizados. Muchas figuras geométricas, simetrías y proporciones no son el resultado de actitudes desinteresadas del espíritu, sino que tienen su origen concreto en una estilización forzosa, impuesta por las condiciones materiales del trabajo. Ya se ha constatado que la necesidad mecánica suele ser la que crea la ilusión de una

imitación de los objetos reales: cierta disposición del trenzado de juncos podía sugerir la idea de escamas o la forma de un pez; un trozo de concha utilizado por los australianos para sus grabados podía explicar perfectamente que la figura generada no tuviese rasgos puramente realistas.

En la música y la danza, la influencia del trabajo organizado es aún más visible. Karl Bücher[6], al definir desde el punto de vista estético el trabajo como "todo movimiento del cuerpo que produce fuera de sí mismo un resultado económico", muestra que ese es el elemento fundamental de las tres formas rítmicas esenciales: la música, la poesía y los movimientos corporales. En mayor medida que la técnica, la propia forma de ser del trabajo ejerce sobre esas formas una influencia primordial. Es habitual observar que todo trabajo colectivo simultáneo adquiere necesariamente un desarrollo rítmico.

Así pues, mientras la técnica no se separó completamente de la condición humana, el trabajo y el arte no se separaron. Mientras la mano del hombre pudo ejercer una acción directriz sobre la técnica y sobre los instrumentos-máquinas, el arte no perdió su carácter eminentemente social. Esa fase del modo productivo y de la técnica coincidió con la eclosión del gran arte social de Grecia y, posteriormente, con el arte interesado y religioso de la Edad Media, que con el retroceso del desarrollo técnico se aproximó al arte primitivo.

Con el desarrollo del régimen capitalista en las ciudades y los puertos abiertos al comercio internacional, se revolucionó el modo de producción y se impusieron al ser humano nuevas condiciones sociales y técnicas. La economía de consumo de la sociedad feudal se transformó en una economía eminentemente productora. Con ella se acentuó la disociación entre el hombre y el trabajo social.

El hombre, que hasta entonces era dueño de su instrumento de acción sobre la naturaleza, es decir, dueño de su trabajo, quedó apartado de este. Así empiezan a divergir los destinos del trabajo y el trabajador. El carácter social del trabajo se despoja de su subjetivismo antropomórfico. El trabajador pierde la propiedad de la producción, es decir, del resultado de su trabajo. El modo de producción pasó a ser cada vez más indiferente al destino personal de los trabajadores. Las nuevas condiciones económicas surgidas con la introducción de la nueva economía capitalista provocan a su vez una extraordinaria revolución técnica. Las ciencias físicas alcanzan entonces un extraordinario desarrollo. La era del trabajo manual toca a su fin. Se inventa la máquina de vapor. Se instituye la producción de la máquina por medio de la máquina, para solventar el problema de producir *mecánicamente* una serie de formas geométricas necesarias para las diversas partes de la máquina: la línea, el plano, el círculo, el cilindro, el cono, la esfera, etc. Y así se

cierra el ciclo humano de la técnica y de la producción. La mano del hombre perdió definitivamente su función conductora en la producción. Hasta las figuras geométricas más complejas pasaron a producirse sin intervención manual.
La técnica, totalmente mecanizada, alcanza un grado formidable de progreso y despersonalización. Las formas, que evolucionan hacia la abstracción, acaban existiendo por sí solas, perdiendo el despojo subjetivo que las acompañaba. En el grado más excelso de su evolución, la forma viene totalmente determinada por el principio mecánico, independizándose por completo del antiguo aspecto originario y tradicional de un instrumento primitivo que se transformó en máquina. Toda forma mecánica revela en sus inicios un origen casi humano e impresionista. En ese sentido, las leyes de la estética se rigen por las leyes de la mecánica. Y la forma solo alcanza su apogeo cuando viene determinada por la función específica de su materia y por el principio esencial que esta entraña. Podríamos decir que evoluciona de la sensibilidad al pensamiento abstracto.

El trabajo social, totalmente deshumanizado, poco a poco se despoetiza y su ritmo deja de estar determinado por el ritmo del esfuerzo humano. Al desbordar la medida hombre, se somete a las leyes del ritmo mecánico. Su abstracta exclusividad económica prevaleció de modo absoluto, indiferente al azar, a la voluntad y a las cualidades personales del trabajador, hasta transformarse en la abyecta esclavización industrial del régimen capitalista. En este punto del desarrollo industrial moderno surge la terrible "paradoja": el más poderoso de los medios con que cuenta el hombre para liberarse de la esclavitud de la naturaleza se transforma en el medio más infalible para esclavizar al hombre, es decir, al obrero, a la sociedad, al capital.

En cambio, Aristóteles consideraba que, si las herramientas pudieran ejecutar por sí mismas nuestras órdenes, mecánicamente, igual que los artefactos de Dédalo se movían por sí mismos, o los trípodes de Hefesto se dirigían por propia iniciativa al trabajo sagrado, "ni el maestro artesano necesitaría ayudantes ni el señor esclavos". Del mismo modo, Antiparos, poeta griego de tiempos de Cicerón, "saludó la invención del molino hidráulico para la molienda del trigo, esa forma elemental de toda la maquinaria productiva, como liberador de los esclavos y fundador de la edad de oro". Sin embargo, Marx observa que esos paganos no tenían ni la menor idea de economía política. Ni tampoco de la existencia de la clase capitalista[7].

De ahí el proceso seguido a lo largo de la historia en las relaciones entre el trabajo y el arte. Se perdió su unidad originaria. La función del arte decayó. Se inició la era del culto impersonal de la forma.

Dejando al margen las relaciones de la técnica con las formas estéticas, pasemos ahora a examinar el carácter social y totalitario de la realización artística en el pasado. Este carácter provenía sin duda de una concepción única y general de la naturaleza y de la sociedad, adoptada en una fase más compleja de organización civilizada, cuando el orden social se basaba ya en la propiedad privada de los medios de producción y en la división de clases. Es el caso de la aristocracia griega. Los esclavos ocupaban una posición muy próxima a la del animal, de modo que no podían oponer su propia concepción del mundo a la aristocracia griega.

En la era cristiana, a pesar de que el equilibrio ya no era tan perfecto (debido a la mayor complejidad de las relaciones sociales y a la coexistencia de una clase de nivel intermedio entre el noble y el siervo, de la que formaban parte desde la burguesía y los artesanos de las ciudades hasta los campesinos independientes), la función religiosa del arte era, de todos modos, muy notoria.

El Renacimiento marcó el inicio del individualismo, con las primeras victorias decisivas del régimen capitalista incipiente. Aun así, el arte de entonces se distinguió por la lucha entre el nuevo ideal estético, caracterizado por el endiosamiento de la personalidad humana abstracta, y la vieja concepción mística. En la lucha entre el ideal monástico medieval y el ideal profano renacentista se puso de manifiesto por primera vez una creciente disociación en la concepción única entre la naturaleza y la sociedad. El Renacimiento se caracterizó por el triunfo y la eclosión del individualismo tras el largo periodo de estancamiento ascético del cristianismo.

En las artes del pasado, la imaginación creadora como fuente de inspiración obedecía a una concepción nada científica. La realización artística presuponía una mitología, es decir, "la naturaleza y las formas sociales ya modeladas a través de la fantasía popular de una manera inconscientemente artística"[8], según la definición de Marx. Esa mitología era el arsenal del arte antiguo.

De este modo, el arte en Grecia se supeditaba a su mitología, que a su vez era el resultado del modo de producción dominante, del notable grado de desarrollo técnico y científico y de la organización del trabajo esclavo. Ese arte "era incompatible con un desarrollo de la sociedad que excluya toda relación mitológica con la naturaleza, [...] [y] que requiera al artista una fantasía independiente de la mitología"[9].

A medida que se acentúa el desarrollo técnico, extendiendo el poder del hombre sobre la naturaleza, las concepciones mitológicas suelen dar paso a explicaciones

menos antropomórficas y fantasiosas. Así se va formando un nuevo cielo constelado y mecánico para la creación poética y artística ulterior.

En la antigua Grecia tanto el concepto de la naturaleza como el de las relaciones sociales se identificaban en la misma expresión mitológica, mientras que en los pueblos de la época moderna, a partir del Renacimiento y la Reforma, aumenta la disociación entre esos dos conceptos.

La burguesía incipiente, concentrada en los núcleos urbanos pujantes donde iba acumulando riquezas, segura de sí misma, entusiasmada con sus triunfos económicos y ávida de placeres terrenales, se consume en el dionisíaco frenesí de vivir y dominar. La finalidad económica y social de la producción se somete al interés individual. Surgen para la estética los problemas nuevos del desarrollo de la personalidad, las grandes pasiones del hombre individual en su relación con su prójimo. La estatuaria y la pintura del Renacimiento, al igual que las creaciones dramáticas de Shakespeare, expresan ese estado de ánimo. Entonces se agudiza la lucha de clases. La individualidad impone sus derechos. El arte pierde su expresión social totalitaria. Se especializa y se aísla de otros fenómenos sociales de la civilización. Los motivos estéticos sociales, que crecen en paralelo a los técnicos, adquieren una importancia que nunca habían tenido. Con respecto a la función pública que ejercía en Grecia, el arte va decayendo hasta reducirse a una mera distracción de ricos ociosos, ornamento y vanidad de príncipes, la "disciplina del lujo".

La misma disociación observada entre las ciencias físicas y sociales se produjo también en el ámbito del arte entre su perfeccionamiento técnico y su concepción ideológica del mundo. Esa dualidad puso en entredicho, irremediablemente, su esencia socializadora y sintética.

En el estado social de nuestro tiempo, con una sociedad dividida en dos clases irreductiblemente antagónicas, ahora que el modo de producción necesita socializarse de nuevo y el aparato técnico-industrial permite que el hombre imponga su voluntad racional a la naturaleza, la decadencia de las mitologías pasadas se encuentra en varias fases de ruina, según el grupo social de que se trate. Con la irrupción de la burguesía como clase dominante, se construyó por fin la concepción científica de la naturaleza. Falta ahora una nueva concepción general del mundo, en la que tanto la sociedad como la naturaleza se integren científica y armónicamente. Esa concepción solo podrá ser obra del proletariado.

Una vez elaborado el concepto general de la naturaleza, los artistas modernos se apoderan de él e intentan extraer de ahí una imagen sintética que sea la expresión

de su sensibilidad. En cuanto al concepto de la sociedad, la teoría general todavía en formación solo se impondrá definitivamente si logra vencer la batalla contra las fuerzas de la reacción y, por lo tanto, su destino está sujeto al desenlace final de la lucha entre el proletariado y la burguesía. De ahí la individualización de la imaginación moderna, que caracteriza la expresión artística de nuestros días. Del mismo modo que el arte griego tomaba inconscientemente del arsenal de su mitología las formas de su imaginación creadora, los artistas modernos no hacen más que extraer inconscientemente, no de una mitología sino de la concepción científica y racional de la naturaleza, las formas y las realizaciones estéticas de sus creaciones.

La síntesis integral y científica entre los dos conceptos, que hasta ahora no se han amoldado dentro del cerebro del hombre moderno, será una etapa decisiva en el desarrollo histórico y cultural de la humanidad.

Ya [Richard] Wagner, después de la tormenta revolucionaria de 1848, decía: "En tiempos de su esplendor, el arte entre los griegos era *conservador*, porque existía la conciencia pública como una expresión válida y coherente: entre nosotros es revolucionario, porque existe en contraposición a la conciencia pública"[10]. El arte de nuestro tiempo solo recuperará su dignidad antigua y representará una función social, aunque tal vez en detrimento de su pureza estética, si se opone a los valores admitidos. En una sociedad como la nuestra, dividida por un terrible antagonismo de clases, solo llegará a la conciencia pública, o por lo menos a una forma clasista de conciencia pública, si es un arte revolucionario. Esta forma de conciencia general solo puede representar a una de las dos clases en lucha. Por su creciente superioridad numérica y por el formidable papel histórico que está llamada a desempeñar, esa clase es el proletariado moderno.

La gran mayoría de los artistas actuales, oriundos de la burguesía, todavía no ha superado la profunda antinomia filosófico-social que domina nuestra época. Y no pueden salir del impasse. Sus esfuerzos son grandes pero unilaterales. Reaccionaron a tiempo y legítimamente contra el Impresionismo, esa extrema delicuescencia individualista a la que llegó el arte. Intentaron dejar de ver el espectáculo del mundo, provistos solamente de una o dos de las miserables percepciones más primarias del hombre. Más por intuición que por comprensión, supieron que los sentidos hoy ya no pueden ser utilizados de forma restringida y empírica, privados de todo su sistema técnico-filosófico. En vista del inmenso material acumulado por la gran industria moderna, se sintieron abrumados e inseguros. La amplitud de este campo les arrebató las perspectivas sociales. Ocuparon la misma posición que un obrero común que da forma a un tornillo sin comprender el conjunto de la producción.

Formidables portones de acero se abrieron a la imaginación del artista, que tuvo ocasión de divisar las prodigiosas dimensiones de un arsenal infinitamente más maravilloso que los talleres de Vulcano y de Mefistófeles, que son la industria y la tecnología modernas. Ante la imposibilidad de abarcar el conjunto, la imaginación individual se parcializó y se desarrolló un nuevo proceso de división del trabajo y de especialización, incluso en el campo de la estética, de modo que las ramas del arte, ya entonces separadas, volvieron a subdividirse con la aparición de nuevos modos de expresión de infinitas posibilidades, como el cine. El ansia de síntesis inherente a toda manifestación artística se topó con obstáculos sociales y técnicos insalvables. Las condiciones productivas, jurídicas y educativas del orden imperante no permiten superarlos.

La simultaneidad de la generalización del llamado movimiento de arte moderno, en todas partes y a través de multitud de diferenciaciones episódicas o parciales, muestra su verdadero carácter social. No fue un capricho individual de nadie ni un movimiento superficial de moda. Fue un momento de la evolución histórica de la estética y una imposición de las fuerzas productivas y culturales de la época, que lo obligaron a manifestarse bajo la forma social más noble. Ese movimiento continúa inacabado y no pasará de ser un proceso evolutivo, marcado todavía por la dualidad burguesa, y su concepción puramente natural o técnica excluye todavía a la sociedad. Eso explica su carácter caótico, que lo asemeja a un taller donde se estuviesen montando, en la barahúnda más completa y de forma separada, las diversas partes de una obra cuyo conjunto todavía fuese imposible percibir.

El eclecticismo social y filosófico es visible en todos los artistas, incluso en los más objetivos y sistemáticos, al igual que en los más disciplinados en el trabajo, como [Pablo] Picasso. Todos ellos están marcados por un subjetivismo latente, que se manifiesta cada vez que se apartan del problema técnico inmediato y generalizan, tratando de explicar su propia concepción estética. Toman como referente universal su propia personalidad, despojándose de la austeridad materialista con la que creen en la existencia de los objetos exteriores. Esos artistas, impresionistas en la interpretación del mundo, se deshumanizan al separarse de la sociedad, es decir, de sus problemas vitales, se corrompen y se idiotizan, limitando su plano social y sus preocupaciones estéticas a un puro juego pueril de formas y naturalezas muertas. La propia sociedad y los hombres son para ellos una especie de naturaleza muerta.

Sin embargo, la dinámica social no permite que el espíritu humano descanse, paralítico o estupidizado, en ese infantilismo ideológico y estético.

Mientras las chispas mágicas de los altos hornos y las formas audaces de las máquinas prodigiosas llenan el cerebro y la imaginación de una parte de los artistas

de hoy, otra parte se subleva para exigir la integración del espíritu humano como una expresión necesaria de la sensibilidad moderna, abandonando el campo de la naturaleza muerta y de las experimentaciones puramente técnicas para ver la sociedad en vivo, en su dramática fermentación. Este segundo grupo de artistas busca los elementos de una expresión poética también moderna en las relaciones sociales contemporáneas.

Por ello, el campo artístico se halla dividido estética y socialmente: por un lado, el arte de los creadores que quedaron absorbidos por esa segunda naturaleza superpuesta a la primitiva, nuestra naturaleza moderna y mecánica, la técnica, y desligados completamente de la sociedad, en parte por estrechez mental y en parte para no posicionarse ante la implacable batalla de las dos clases enemigas. El aire acaba viciándose en esa atmósfera enrarecida y los artistas se anquilosan en un irrespirable individualismo egocéntrico, al servicio de una casta parasitaria o en el hermetismo diletante para media docena de iniciados. Vuelven trasnochadamente a la torre de marfil en medio de los fabulosos espejismos de acero que los rodean. En el otro lado se sitúan aquellos que se aproximan al proletariado y, en una anticipación intuitiva de la sensibilidad, divisan la futura síntesis entre la naturaleza y la sociedad, destituida de los idealismos deformadores y de las místicas convulsiones de las mitologías carcomidas. Es lo que explica el realismo del proletariado y de los artistas que lo expresan.

Es el caso de Käthe Kollwitz.

La clasificación general de los artistas que se ha delineado viene determinada también por la finalidad estética inmediata o mediata que atribuyen a su obra. El arte individual es una invención relativamente reciente. Los artistas modernos más puros, en virtud de la fatal subordinación a la técnica, resolvieron el problema de la naturaleza mecánica moderna: suprimieron de su universo al hombre, al hombre social. Y así se eludió el problema del arte moderno, dándole una solución puramente transitoria y empírica. Sin embargo, las exigencias sociales que crecen vertiginosamente no perdonan a esos artistas semejante escamoteo, y llaman a las puertas de su sensibilidad cada vez con mayor impertinencia. Todo lo que hay de vital y embrionario dentro de la actual sociedad no acepta esta indigna subordinación a la máquina. Los tiempos de esa subordinación ya han pasado. Los nuevos seres humanos reclaman la restauración de su primacía sobre la entidad mecánica sobrehumana y gigantesca que ellos mismos crearon. Atrás quedaron los tiempos de las revueltas instintivas contra ella. Atrás quedaron los tiempos en que los hombres se sublevaban con palos y garrotes contra la máquina, en nombre de la

rueca y el huso doméstico con que tejían sus burdas vestimentas, como en el episodio de los tejedores de Silesia, que inspiró a Käthe Kollwitz sus primeros aguafuertes[11].

Los motivos sociales, al contrario que los de la naturaleza, se vuelven cada vez más ricos y piden su integración en la obra artística moderna. El drama social que vivimos tiene una fuerza y una amplitud que podrían inspirar los grandes temas de la tragedia griega. A pesar de que el arte social es tendencioso por una fatalidad de nuestra época, los motivos que lo inspiran mañana revestirán un carácter de equilibrio interior más profundo, imbricados con los motivos técnicos impersonales o asociales manifestados en el arte moderno. Será la forma superior del arte de una nueva era, en virtud de la integración de la naturaleza en el hombre. Pero todo eso todavía es música del futuro.

En el curso de la evolución económica, el proceso de organización social del trabajo provocó, por un lado, una enorme concentración de fuerzas productivas y, por otro lado, reglamentó el campo vivo de los trabajadores en una sola unidad orgánica, modelada con una misma masa social y obligada a regirse por una disciplina impuesta desde el exterior con una precisión implacable e impersonal. Si la sumisión ciega y pasiva a la naturaleza creó la disciplina del catolicismo, la subordinación brutal y económica del hombre al maquinismo forjó la cohesión y la voluntad colectiva, la conciencia de clase del proletariado. Dentro de la sociedad burguesa se forma otra sociedad en las galerías subterráneas de las minas, en los arrabales y las aglomeraciones urbanas, en las cavernas de las forjas y las calderas, en medio de las máquinas, en contacto con los motores. Y esa sociedad tiene la llave del mundo en sus manos toscas y manchadas de carbón. Este es el único grupo social nacido con la máquina, despojado por ella, pero el único capaz de entender su secreto y el que pondrá su gran mano violenta sobre el volante vertiginoso y salvaje del maquinismo y lo llevará como un cordero manso.

Este mundo nuevo obliga a todos los hombres que todavía quedan fuera a una determinada posición social. El destino del arte de Käthe Kollwitz no está en el propio arte. Está socialmente en el proletariado. Es un arte partidario y tendencioso. ¡Pero qué asombrosa universalización! Al representar la expresión social de la nueva clase, futura dueña de los destinos de la sociedad, lo que aspira alcanzar a través de la miserable opresión de nuestro tiempo es un nuevo humanismo superior, un auténtico y nuevo clasicismo que surja dramática y espontáneamente de la propia vida.

Esa es la primera aspiración general y profunda que surge de la obra de la artista alemana. Una aspiración que no se debe confundir con una realización. De ahí el

secreto de su universalidad. Los sentimientos sociales que expresa tienen una grandeza y una amplitud beethovenianas.

[John] Ruskin, a pesar de las exageraciones estéticas anticuadas que lo caracterizan, defiende la arriesgada tesis de que el valor de la producción artística se determina por la elevación del sentimiento en ella expresado, y pone como ejemplo el hecho de que un avaro no podrá hacer poesía sobre el dinero perdido, porque un poema así no conmovería a nadie[12]. No queremos discutir el ejemplo, pero aquí lo relevante para nosotros es la posición social del avaro. Desde el punto de vista del arte social, es evidente que su función socializadora aquí no aparecería. Esa función socializadora, en las condiciones morales y económicas dadas, hoy depende sobre todo de la posición social que se ocupa. Depende de la clase.

La guerra es un tema que inspiró a Kollwitz algunos de sus grabados y dibujos más destacados. La tremenda fuerza conmovedora de sus cuadros proviene principalmente de la posición social en que se realizaron. La guerra vista por el pueblo, la guerra del otro lado de la barricada social, sentida por el proletariado, sin deformación ideológica o tendenciosa, sin la innoble masturbación patriótica con que se exalta, sin homenajes a soldados desconocidos ni a héroes de opereta, sin gloria, sin generales gordos y condecorados, sin ángeles de la guarda y sin señoras caritativas que mandan bombones y puros a las trincheras. La guerra de Kollwitz solo tiene sacrificios anónimos y monstruosos, viudas a las que no les queda nada, en la miseria y el dolor, aparte de las grandes manos para siempre desocupadas, recogidas como un par de objetos inservibles sobre el cuerpo informe. Solo tiene manos, una organización de manos que se unen, que entrelazan sus brazos como alambres de espino en defensa de los hijos que todavía sobreviven. Y el pueblo desarmado y humilde de un lado, del otro la guerra como fuerza elemental, inexorable, aciaga y ubicua como un cataclismo de la naturaleza. Ese pueblo ahí grabado parece ignorar que la guerra la hacen los hombres, que la guerra es un producto social, tamaña es la impersonalidad y la grandeza de la catástrofe que se abate sobre él. La artista esencializa los problemas y, de este modo, sus relaciones tienen la fuerza viril de la simplificación. Las pequeñas litografías, por su fuerza socializadora, adquieren las proporciones colectivas de un fresco medieval.

Sin embargo, no hay arte, no hay proeza estética, no hay dominio técnico que logre expresar la misma intensidad emotiva, la misma universalidad, si el creador se sitúa del lado de aquí de la barricada, de la posición social de la burguesía. Si se representa una escena de guerra vista por las clases dominantes, desde el punto de vista artístico solo es posible crear arte mediante la expresión de lo grotesco. De lo contrario, la obra no pasará de ser el más vulgar academicismo convencional. Cuando Georg Grosz expresó la guerra desde un punto de vista individual, fue por

la sátira vengadora que alcanzó el gran arte, pero expresar la guerra particularizándola en una imagen trágica simpática de un general, un rey o un *profiteur* es un problema estético que desafía todo el talento, todos los recursos técnicos del más genial de los artistas modernos.

Por la actitud frente a la guerra se define la tendencia social dominante en Kollwitz: *la fidelidad a su clase*. Ahí radica la peculiaridad de su arte. Es hija de albañil y a lo largo de su vida nunca ha dejado de ser hija de albañil, miembro de la familia proletaria. Ni los triunfos de su carrera, ni el esnobismo de las modas, ni los sucesivos grupos y escuelas técnicas que fue encontrando por el camino la apartaron, ni un instante, de esa fidelidad. Nacida para el arte bajo el signo del naturalismo, hizo a través de él su aprendizaje artístico. *Germinal*, de [Émile] Zola, y *Los tejedores*, de [Gerhart] Hauptmann, marcaron el inicio de su obra, al igual que fueron referencias fundamentales para toda una época literaria, tanto en Francia como en Alemania. Sus aguafuertes de esa primera época se inspiraron en esas dos creaciones. El naturalismo le proporcionó el pasaporte artístico. Y no podía ser de otro modo. Aquella naturaleza sincera y popular había de embeberse forzosamente de la voluntad, del deseo de abordar la miseria social en la profundidad de su drama y de su secreto, contenido en el naturalismo. No obstante, lo que este no consiguió, debido a sus propias limitaciones y afectaciones literarias, a la pasividad de su objetivo deformado y microscópico, ella lograría realizarlo y superarlo. Ella supo expresar lo mejor y más profundo del naturalismo, que en conjunto fue un gran aborto literario. A su lado, [Max] Liebermann es un académico anticuado[13].

La segunda etapa de Kollwitz, cuando alcanzó la seguridad y la plenitud interiores de su arte, coincidió históricamente con el paso del proletariado alemán a un estadio más elevado de organización colectiva, tras salir victorioso de la larga lucha que había emprendido contra el orden bismarckiano. Entonces encontró en el marxismo la expresión acabada de su conciencia teórica. La doctrina del socialismo científico surgía por primera vez como el arma específica y ya prácticamente probada del proletariado en la lucha por su emancipación. Así pues, surgieron simultáneamente la primera organización revolucionaria de la clase, su partido político (que era entonces la socialdemocracia) y su primera gran artista en la persona de Käthe Kollwitz.

Hasta aquel momento, otros artistas, entre los cuales figuran los de la escuela naturalista, ya habían tratado la vida de las masas proletarias como temas literarios y plásticos. Sin embargo, en la historia del arte no había habido ningún artista que se hubiera planteado como finalidad de su vida y de su obra la expresión de la vida colectiva y sentimental del proletariado como clase. Para ella eso es algo más que

un asunto inexplorado e interesante; es la condición misma de su arte, la causa primaria de su sensibilidad.

Su actitud con respecto a las masas populares es algo más que una actitud estética. Es un imperativo social que no puede rehuir, un sistema de vida. Ya es una actitud política. Todo ello está contenido en ese rasgo permanente de fidelidad a la clase. Todas las escuelas pasarán, se sucederán las revoluciones estéticas. El naturalismo cumplió su función y desapareció. La oleada romántica del expresionismo anegó el país, inaugurando la literatura de los llamamientos y los manifiestos junto con una socialización motivada por la guerra, pero después de la tempestad viene la calma y cada cual regresa a su lugar. De manera contemporánea y sucesiva vienen y van todos los ismos estéticos modernos, desde el futurismo y el cubismo hasta el dadaísmo y el neorrealismo más reciente. En cambio, Käthe Kollwitz sigue su rumbo inalterado e inalterable. La artista se va enriqueciendo con todas esas corrientes y ahonda en su arte, perfeccionando la técnica y definiendo mejor sus intenciones. La obra tiene así la continuidad dramática interior de un río que avanza, excavando cada vez más su lecho y acelerando en su rumbo progresivo y armónico hacia el mar.

Al inicio de su trayectoria, los temas tienden a ser episódicos o históricos, subordinados todavía a la anécdota, como los aguafuertes de "Weber-Zug" [La revuelta de los tejedores]. Poco a poco se universalizan, pierden ese lado anecdótico, de manera que ganan en profundidad y generalización, confluyendo en un único asunto o un único tema. Es la guerra, la muerte, el hambre, el pueblo, la vida anónima de los trabajadores: la madre embarazada, la madre amamantando, el padre muerto en la guerra, los desempleados, la viuda, los prisioneros, la manifestación proletaria, etc.

La artista tiene, dentro del propio proletariado, sus preferencias, motivadas por su adscripción de clase y de sexo. Es la artista de la mujer proletaria, con toda su fuerza popular instintiva y profunda, su inmensa capacidad de afecto y sufrimiento, su jovialidad y simpatía pese a todo ante la vida, y grabó todos esos rasgos en la simplificación conmovedora de la madera, con una aspereza casi hostil, que realza por contraste la violencia y la profundidad del sentimiento expresado. La intensidad dramática que revela la madera violentada es de tal magnitud que la obra de arte alcanza aquí la unidad e integración ideales entre la voluntad y el sentimiento del artista y la capacidad interior de expresión del propio material.

La profundidad de comprensión sentimental que muestra es uno de los rasgos femeninos más típicos de su sensibilidad. Y eso tal vez explica la ausencia de la clase enemiga en sus grabados. Esta solo aparece en ellas de modo indirecto.

Aparece bajo la forma de una *fatalidad social*. El ambiente tenebroso en que se envuelven sus figuras representa la fatalidad social de la clase enemiga; la vida dolorosa y trágica de su gente pone de manifiesto la reacción femenina de su sensibilidad, que es puramente instintiva y sentimental. La mujer proletaria todavía no ha superado esa fase primitiva de conciencia de clase. La ausencia casi completa de cualquier vestigio de la naturaleza demuestra, sin embargo, que todos los males vienen de la sociedad, vienen de los hombres.

El proceso histórico de formación de la conciencia de clase se inicia con el sentimiento de solidaridad en la desgracia, y por ello su primera expresión toma forzosamente una forma defensiva. Precisamente por esa conciencia de que los males y las miserias que sufre el pueblo son de orden social, una rústica madre proletaria, en la profunda simplicidad de su ignorancia y de su instinto de clase, tiene un concepto de la vida más profundo y verdadero que una hija de millonario que cultiva las letras o que cualquier princesa Bibesco[14].

Las pestes medievales periódicas que se abatían sobre poblaciones enteras provocaban, ante el pavor apocalíptico de esas calamidades, formidables explosiones compulsivas de histeria y misticismo. Las calamidades que hoy oprimen a las masas populares distan mucho de ser menos trágicas y menos apocalípticas. Sin embargo, como demuestra Kollwitz, ya no se manifiestan esas histéricas neurosis colectivas. Ante el horror del hambre y las atrocidades de la guerra, que brillan siniestramente en los ojos de los niños y mujeres representados en su obra, nadie mira al cielo ni junta las manos para orar. Se vislumbran fulgores de odio consciente en las pupilas encendidas, y algunos puños se cierran.

El enemigo no figura en esas litografías, pero el pueblo de Kollwitz ya ha comprendido que su tragedia es social. No obstante, ante la inmensidad de las desgracias, todavía no ha tenido tiempo y energías suficientes para reflexionar sobre ellas. Sumido hasta las raíces del alma en el sufrimiento, toda su energía moral se concentra en la heroica resistencia. Kollwitz es la pintora de la sensibilidad cósmica del proletariado, y esa sensibilidad, como la de toda la sociedad joven, no tiene dobleces inaccesibles ni ínfulas interiores, ni falta de sentimiento ni excesos intelectuales. Es simple y banal, pero inmensa.

No en vano el proletariado es la última clase que ha surgido en la historia. Instintivamente, en sí misma ya presiente la formación de una nueva cultura que se forja. El sentido de esa clase y su orientación ya fueron formulados científicamente, pero solo una parte de ella, su sensibilidad, ha encontrado en algunos aspectos ciertas formas de expresión artística. A la tentativa histórica de Kollwitz, que fue cronológicamente la primera, se han sumado otras formas de

expresión. Entre ellas, la violencia cerebral y consciente de la sátira de Grosz, para quien el odio de la clase explotadora ya es la fuente de inspiración de sus dibujos y acuarelas. Si Kollwitz expresa el sufrimiento de las masas explotadas, Grosz indaga el alma de los explotadores, sajando a la vista de todos los tumores de esas cabezas de cerdos y de esas caras escleróticas de mujeres.

El proletariado es una clase transitoria. Su existencia se supedita a una lucha constante y terrible por la vida. No le sobran momentos para deponer las armas y entregarse a los placeres de la contemplación y la imaginación gratuita. Su arte tiene que ser también transitorio y utilitario. Hasta ahora, la expresión más noble de ese arte la encontramos en la obra de Käthe Kollwitz.

Pese a su carácter tendencioso y partidario por sistema, no hay arte más profundamente humano. El concepto de humanidad está actualmente subordinado a una realidad más apremiante: el concepto de clase. Lo que es humano para unos no lo es para otros. Los que más niegan ese concepto son precisamente los que están más impregnados de él, instintiva y socialmente. Ellos no comprenden el arte de la gran artista. Negarán la sinceridad de su obra, so pretexto de que es tendenciosa. Muchos de ellos lo hacen por una convicción que consideran desinteresada cuando en realidad la heredaron o se impregnaron de ella, día a día, en su casa o en la escuela, en el medio donde viven. Esa convicción es el instinto de su clase. Observen a algunos de ellos ante esos grabados: el respetado banquero o industrial, el venerable cargo eclesiástico, la noble dama de la alta sociedad que mantiene jardines de infancia y otras instituciones pías, o pasarán por encima de ellos el fuego de su mirada apagada y distraída, con indiferencia, o no llegarán al final, vencidos por una impaciencia sospechosa. Muy distintos serán, en cambio, los efectos de los grabados sobre la masa anónima de los hombres rudos de manos callosas y mujeres ignorantes que no llevan sombrero. Estos, tras contemplar esos cuadros, saldrán con los ojos titilantes y los puños cerrados. El arte social de hoy no es un pasatiempo delicioso: es un arma. La obra de Kollwitz contribuye a dividir aún más a la humanidad. La dialéctica de la dinámica social, que las leyes de la lógica y de la psicología individual no descifran, hacen que una obra de estas, tan profundamente inspirada en el amor y la fraternidad humana, sirva, sin embargo, para alimentar el odio de la clase más implacable. Y así se cumple su generosa misión social.

[1] Ernst Grosse, *Die Anfänge der Kunst* [Los orígenes del arte], cap. III, Freiburg/Leipzig, Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C.B. Mohr, 1894.

[2] Ibíd., cap. VII.

[3] Ibíd., cap. VI.

[4] Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästethik*, Múnich, Friedrich Bruckmann's Verlag, 1860-1863 [Trad. cast., *Escritos fundamentals de Gottfried Semper. El fuego y su protección*, Barcelona, Fundación Arquia, 2014].

[5] Karl Marx, *Das Kapital*, Hamburgo, Verlag von Otto Meissner, 1867, libro primero, sección cuarta, cap. 13, 1, nota 89 [Trad. cast., El *capital,* Madrid, Siglo XXI, 2010].

[6] Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, S. Hirzel, 1896 [Trad. cast., *Trabajo y ritmo*, Madrid, Daniel Jorro, 1914].

[7] Karl Marx, *El capital,* libro primero, óp. cit., p. 466. El nombre correcto del poeta es Antípatros, pero el error ya se encuentra en Marx.

[8] Karl Marx, "Einleitung zur kritik der politischen Ökonomie" [1857] [Trad. cast., *Introducción general a la crítica de la economía política*, Madrid, Siglo XXI, 1981, p. 61.

[9] Ibíd., p. 61.

[10] Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, Leipzig, Otto Wigand, 1849 [Trad. cast., *Arte y revolución*, Madrid, Casimiro, 2013].

[11] La revuelta de tejedores de Silesia de 1844 está considerada como una de las primeras luchas de la naciente clase obrera.

[12] John Ruskin, "The Relation of Art to Moral", en *Lectures on Art*, Oxford, 1870, v. 11 [Trad. cast., *Prerrafaelismo; Conferencias sobre arquitectura y pintura*, Pamplona, Analecta, 2014].

[13] Max Liebermann (1847-1935), pintor y grabador, figura destacada de la Secesión de Berlín.

[14] Princesa Martha Bibesco (1886-1973), narradora y memorialista muy popular a comienzos del siglo XX.

Arte ---- en los Estados Unidos y en Rusia

En ciertos círculos se suele acusar a los llamados artistas abstractos y concretistas de huir de la realidad cotidiana, de escapismo. Así pues, estos artistas serían adeptos de la vieja teoría del "arte por el arte" o del refugio en la "torre de Marfil". Por el contrario, tienen los dos pies bien anclados en la realidad del presente. Para ellos la realidad no se "adjetiva" como "socialista", "brasileña" o "nacional". La realidad, simplemente, es.

El objetivo con el que sueñan es precisamente el de derivar de las posibilidades del presente, es decir, de nuestra época "neotécnica", según la terminología de Patrick Geddes y de [Lewis] Mumford, un arte que sea la cristalización del estado de cultura y civilización que potencialmente ha alcanzado el hombre. Todos son sujetos de un sólido optimismo. En virtud de una paradoja que suscita una honda reflexión, los únicos jóvenes artistas modernos que denotan pesimismo (en las obras), cierta tendencia nihilista, residen en los Estados Unidos. Era el caso, por ejemplo, de [Jackson] Pollock, recientemente fallecido y tal vez quien dio origen a la nueva tendencia francesa: *le tachisme*. Es también el caso de W. [Willem de] Kooning. El abstraccionismo de esos artistas, compuesto, tal vez, de reminiscencias fauvistas o expresionistas, se manifiesta a través de una maraña de líneas y manchas coloreadas, aparentemente arbitrarias (Pollock trabajaba con el lienzo extendido en el suelo), que se podría traducir en una especie de solución de desesperanza, violencia, cierta aquiescencia con el desorden espontáneo. En ese punto el *tachisme* francés o parisino es diferente y no tiene nada de inconformista, al igual que el original americano.

¿Será acaso esa pintura la revelación de la desesperanza del hombre que se siente enredado en los hilos de una máquina descontrolada? ¿Un indicio de seducción del desorden por el desorden, la manifestación inconsciente de un deseo colectivo de autodestrucción? En otros artistas abstractos americanos, como [Mark] Rothko y sus afines, la tendencia revela una vuelta a la indefinición, a la supresión de la línea y la forma definida, al mundo pequeñoburgués desestructurado del Impresionismo. No obstante, hay otro tipo de abstraccionistas, como George L. K. Morris, [Jean] Xceron y otros, que descienden directamente del cubismo y son muy representativos de la mejor versión, y más aristocratizada, del optimismo estadounidense.

El arte abstracto en los Estados Unidos se caracteriza por su profusión de contradicciones y corrientes opuestas. Su fuerza radica precisamente en esa

variedad y, sobre todo, en la extrema libertad de experimentación de sus artistas, que trabajan no solo desatendidos por el Estado sino, en muchos casos, bajo la hostilidad de los poderes públicos. (¿Quién no recuerda los apóstrofes de [Harry S.] Truman contra "el arte moderno"?) Sin embargo, precisamente por ello es un arte en el que priman la subversión, el inconformismo, la fe, la participación activa en la vida estadounidense, de la cual es una expresión auténtica y, en ciertos aspectos, la más prometedora. Si los Estados Unidos fuesen un país donde el Estado imperase sobre todo y sobre todos con absoluta primacía, como sucede todavía en la Rusia de hoy, la "doctrina oficial" de su arte sería la que prevalece en este último país. La protección "oficial" de las artes no siempre resulta ventajosa. Entraña riesgos y supone una amenaza de estancamiento del espíritu creador.

La verdad, sin tapujos, es que la corriente conservadora en el arte está hoy representada por el llamado "Realismo Socialista", que es el resultado de la contrarrevolución ideológica desarrollada en Rusia desde el aislamiento nacional en que cayó la revolución, es decir, cuando las fuerzas progresistas europeas fueron aplastadas sucesivamente hasta el triunfo wagneriano de [Adolf] Hitler. Bajo el signo de [Anatoli] Lunacharski o de [Alexandr] Bogdánov, Leningrado y Moscú presenciaron, en los primeros años de la revolución, grandes experiencias artísticas en todos los campos, desde el teatro y la música hasta la pintura y la escultura, e incluso la arquitectura. Allí nació el constructivismo de [Antoine] Pevsner, [Naum] Gabo y otros, así como el suprematismo de [Kazimir] Malévich, al tiempo que [Vasili] Kandinski, director de las artes en Moscú, intentaba globalizar y estimular, bajo una auténtica orientación revolucionaria, no solo social sino técnica y estéticamente, todas las actividades creadoras.

No fue casual que Gabo y Pevsner, Malévich y Kandinski, este último poco antes del suicidio de [Vladímir] Mayakovski, decidiesen abandonar el país. Era el indicio de una reacción que, aunque surgida en un plano aparentemente ajeno al arte, culminaría en pleno oscurantismo estalinista con la glorificación de Iván el Terrible y de Pedro el Grande, el endiosamiento de [Iósif] Stalin, el nacionalismo eslavo panruso, la exaltación del eclecticismo estilístico en la arquitectura y la pura y simple vuelta, en las artes plásticas, al asunto y la imitación-copia de la realidad inmediata, lo cual, en relación con el periodo de Lenin y [León] Trotski, es una estética francamente reaccionaria, creada antaño por la burguesía en sus tiempos de arribismo social, cultural y político. Y lo que se ha visto posteriormente es que, bajo el pretexto de la lucha por la construcción del socialismo, se ha aplicado la denominación de "Realismo Socialista" a la pura glorificación de una burocracia privilegiada, dirigente de un Estado transformado en su propiedad privada y sometida a la creciente megalomanía de Stalin, tirano más siniestro que Iván el Terrible y, por lo menos, tan cruel como Hitler.

Proyecto de mesa redonda presentado al Instituto Latinoamericano de la Universidad de Chile, documento mecanografiado, 1971 [original en castellano].

El modelo de Socialismo Chileno y el Frente del Arte

El mensaje del Presidente Allende del 21 de Mayo define un modelo de socialismo nuevo en relación al histórico modelo ruso de 1917. Este nuevo modelo, es el que el Presidente Allende utilizará para presidir desde su alto cargo el desarrollo de Chile.

¿Cuáles son los rasgos definitivos de este segundo modelo tanto en el orden político y económico como en el orden cultural y artístico?

¿Cómo se desarrolló el movimiento cultural artístico de la Revolución de Octubre?

En el primer modelo, lo que predominó por lo menos en la fase revolucionario [*sic*] inicial fue la improvisación general, política, económica, cultural y artística, necesariamente proveniente del hecho de ser la primera experiencia del socialismo que se hacía en la historia moderna. Los artistas tendieron[1] entonces a adelantarse, en lo dinámico de su energía creativa sobre los dirigentes políticos nuevos, provenientes de diversas facciones de un partido revolucionario todavía en ebullición[2]. Los artistas de Chile a su vez se enfrentan con un nuevo equipo dirigente formado en diversos partidos pero ya institucionalizados. Los artistas colaboran con los partidos en la lucha electoral y los siguen en sus directivas.

Según el modelo ruso tal como presentóse en la historia, el socialismo es abierto, nadie lo define "A priori" ni el propio Lenin quién [*sic*] fue el que más lejos miró en el espejo del futuro.

El modelo chileno al contrario quiere definirse tomando en cuenta la experiencia pasada, de 1917 hasta hoy, con sus éxitos y errores. ¿Qué papel según ello esta [sic] reservado al frente cultural y a sus artistas? Su rasgo más original y su desafío es el de intentar fundar su desarrollo en el llamado pluralismo democrático de nuestro sistema vigente. ¿En qué se traduce ese pluralismo en la doctrina y en la práctica política, en el orden económico y en el orden jurídico? ¿Cómo distinguir el pluralismo jurídico formal-político del pluralismo cultural-artístico? ¿el de la infraestructura económica del de la súper estructura?

Es una necesidad intrínseca y continua de todo modelo que se define como socialista mantener una finalidad permanente a la vista para ser alcanzada dentro

de cierto plazo. ¿Cuál es esta finalidad? Construir un sistema en que no haya más explotación del hombre por el hombre, en una sociedad sin clases. Es decir, la clase proletaria deja de ser clase.

Los obreros se liberan de la esclavitud del salario y pasan como los miembros de todas las otras clases a ser hombres libres, vale decir, sin cualesquiera otras determinaciones y servidumbres que la historia de la lucha de clases les hubiera impuesto desde que los esclavos, los siervos y artesanos, los productores libres perdieran la propiedad de sus propios medio [*sic*] de producción y de trabajo. El pluralismo democrático asegurado en la ley del modelo chileno no podrá impedir sin correr el riesgo de negar la esencia misma del socialismo, los medio [*sic*] necesarios para alcanzar aquella finalidad.

Toda vez que el pluralismo se ejerce en defensa de los meros intereses clasistas de los privilegiados, de las clases propietarias, ese pluralismo es inconstitucional en relación al orden jurídico prevaleciente[3]. ¿Tal contradicción es inherente al sistema chileno? ¿Es ella también inherente al orden cultural y creativo artístico? ¿De qué manera? ¿Hasta dónde puede manifestarse?

Hay que considerar la situación de los artistas en las contradicciones actuales de la sociedad chilena en relación a su proceso de transformación. Trábase dentro de esta sociedad una lucha de clases cada vez más enconada. Ni la ley, ni el poder, ni la voluntad de gobernantes y opositores pueden evitarlas, prevenirlas, solucionarlas o superarlas, pues que de [*sic*] eso va a depender la sobrevivencia de la finalidad socialista o su abandono. Esta lucha es un proceso permanente y que a cada momento se define por un resultado que a su vez representa una etapa de todo el proceso. Los ciudadanos toman partido en esta lucha según los intereses, las tradiciones, los ideales de su clase. En las etapas en que la lucha se intensifica como en momentos de batallas electorales, los artistas o gran parte de ellos son arrastrados a estos momentos conforme a sus opciones y unos van a las calles y a los muros a defender por la propaganda la causa de los partidos de la UP o del socialismo, los otros se van a participar con sus medios y talentos propios por la causa contraria. ¿Podrá el pluralismo en el campo artístico permitir sin contradecir la finalidad socialista que esa lucha se trabe por lo menos literal y formalmente a nivel propagandístico e informativo? ¿Es ese nivel de propaganda donde se dispone hoy de la técnica de comunicación de masas de los más ricos y variados medios —el poster, el afiche, el cine, la radio, la televisión, etc.?

El arte no es más hoy meramente un medio privilegiado de expresión plástica, es también un formidable medio de comunicación con el pueblo, de información insustituible. La lucha por el socialismo hace de su uso y de su manejo una

condición de la victoria de esa lucha. La conquista de las masas no se hace más hoy en día por el verbo[4] pero sobre todo por la imagen. La imagen es el dominio privilegiado de los artistas.

Aqui [*sic*] se traba un momento de contradicción esencial entre la ley que exige el pluralismo y la aspiración popular que pide el socialismo.

Del mismo modo que las líneas ideológicas llevan por todos los medios, incluso electorales, la lucha por la conquista de la Universidad, usina de la producción ideológica, también el proceso revolucionario abierto en Chile tiende a llevar de muchas maneras la lucha por la conquista de los medios de comunicación de masas, que son verdaderas unidades castrenses donde se dispone de las armas ideológicas indispensables a la transformación de los espíritus en el sentido del humanismo socialista. ¿Y ya no es reivindicación cultural fundamental del proceso de transformación el que se pasen todas a la esfera pública? Por su alcance no pueden quedarse en la estrecha esfera privada. El pluralismo democrático no debe significar restricciones al proceso de nacionalización o socialización de esos medios de comunicación de masas como no lo es en relación a las fábricas, las minas o las tierras. Debe permitir al contrario el uso libre y continuado, sin sectarismos aunque socialmente dirigido de esas ciudadelas por la imaginación creativa de los artistas de todos los géneros, dedicados a la causa revolucionaria del socialismo. En su esencia la lucha por el socialismo es la lucha por la cultura. Por su naturaleza misma, esa lucha es la más profunda y universal de todas, y por eso mismo no debe limitarse a meras propagandas partidistas pero [*sic*] alcanzar todos los problemas implícitos y explícitos concernientes a la implantación del socialismo en nuestro país. El desarrollo cultural y artístico dentro del proceso de transformaciones en proyecto en Chile —tarea suprema de la comunidad del arte tiene que ser confiado a los artistas actuales y a los nuevos, que se están o estarán por formarse en el seno del pueblo, solicitados por miles llamados, generando miles iniciativas. ¿No es eso la revolución?

De hecho, la lucha por la cultura es en términos más militantes, lo que se ha llamado "revolución cultural". Esta se da a partir de los niveles culturales más bajos para eliminarlos prioritariamente. La Revolución cultural comienza aquí, por ejemplo, en el nivel de las poblaciones y de los rincones más desolados, de los campesinos, donde todo se pasa en un nivel de mero consumo de subsistencia. De ahí se parte para llegar sin interrupción a los más altos niveles a que el progreso técnico, científico, estético, moral, político pueda alcanzar. ¿Qué función tienen los artistas en ese proceso cultural? Cuanto más alto sea el nivel de esa revolución más próxima estará el hombre de la entrada en el socialismo.

El polo más bajo del subconsumo es inadmisible para la dignidad humana. Hay antes que todo que reconocerlo. Su importancia decisiva consiste en que hay que eliminarlo como el primer pasa [*sic*] en la realización del proyecto socialista chileno. Si el polo de la miseria está en Chile, como en la inmensa área de los pueblos oprimidos, el polo de la opulencia está sobre todo en las altas sociedades de consumo de masa. Hay que notar que el condicionamiento en que viven los artistas en esas sociedades es cada vez más conflictivo con la naturaleza misma del arte. Por eso mismo gran parte de esos artistas, los mejores o más conscientes intentan por los medios del propio arte librarse *de las servidumbres* (El consumo por el consumo, el mercado monopolizador de la cultura, los poderes de decisión anónimos y dictatoriales, etc.) de aquel condicionamiento. En la medida en que denuncian por sus actividades y sus propias "obras" los males y la impase [*sic*] a que fueron llevados por la sociedad y su cultura, esos artistas se elevan a la categoría de sus implacables acusadores y testigos en favor de la causa del modelo socialista. Pueden ser considerados por ese ángulo. Chile es todavía una sociedad contradictoria, burguesa y capitalista, con tremendas desigualdades sociales, aunque subdesarrollada y de consumo, pero en perspectiva de transformarse revolucionariamente en una sociedad plena, de economía socialista, de cultura humanista.

¿Significará esto, entre tanto, que no tenga todavía problemas de sociedades de alto consumo como los de las metrópolis imperiales? Los tiene y eso predetermina una política cultural propia que se puede definir sencillamente en importar todo lo que pueda servir al desarrollo de nuestro modelo y bloquear la entrada de todo lo que es contrario a ese desarrollo tanto en lo material como en lo espiritual.

Un proyecto de socialismo, como el dibujado por el Presidente no es ni linear en su desarrollo ni acabado en el espacio-tiempo. Es una abertura hacia el futuro. A través de ello, la nación se siente permanentemente movilizada. Carga las piedras y las grandes vigas su pueblo, obreros y campesinos con la ayuda de todos los sectores intelectuales, los artistas fieles al pueblo y al socialismo.

Chile es como un solo proyecto colectivo para lo cual los artistas de todas las categorías, sin excepción de los artesanos a los eruditos, de los mueblistas a los arquitectos traen en la disciplina y en el entusiasmo, pero en plena libertad creativa su parte de creatividad.

En la realidad no hay en el mundo de hoy compartimentos estancos entre países. Los grandes como los pequeños están en plena crisis, tanto de las instituciones como de la cultura. No hay lucha en un sector que no desemboque en otro o en los otros. Cuando los sectores más importantes de la sociedad sean tocados por esa

lucha los movimientos parciales se generalizarán y la lucha será por substitución de las instituciones. ¿El destino del arte en aquellas metrópolis no debería terminar por identificarse con la lucha por la transformación social y política, por el socialismo nuestro?

Trátase aquí por toda parte, de recrear las condiciones para que el arte sea otra vez como en las épocas remotas, en las viejas sociedades pre-capitalistas, una necesidad colectiva, lo que hoy sobre todo en las sociedades de economía de mercado no lo es, siendo sencillamente una actividad elitista. Chile entra ahora en un momento históricamente decisivo susceptible a permitir que esa transformación en el condicionamiento artístico se pueda hacer con la transformación en proyecto de su orden económico.

El proceso sobre todo es más bien mundial e irreversible. Nadie podrá saber cómo se desarrollará siquiera el poder político, religioso o científico. Ahora bien, la revolución como el arte son imprevisibles en sus transformaciones.

[1] En el original aparece tachada la palabra "tendieron" y se substituye por una frase manuscrita indescifrable.

[2] Palabra que se sustituye por "formación?".

[3] "Orden jurídico prevaleciente" se substituye por la frase manuscrita "proyecto socialista aunque pueda ser constitucional en".

[4] Introducción de la frase manuscrita "por la palabra".

2. Arte y comunicación

Problemática del arte contemporáneo, 1959-1960
Especulaciones estéticas, 1967

Este ensayo, redactado en 1954, se actualizó y amplió en 1959-1960 con vistas a su publicación en el *Jornal do Brasil*, dividido en cinco entregas: las dos primeras publicadas el 11 y el 18 de julio de 1959; las tres restantes, el 9, 16 y 23 de julio de 1960.

Problemática del arte contemporáneo

Problemática de la sensibilidad I

El problema de la sensibilidad en el arte, como en cualquier otro campo, es algo sumamente delicado, pues la mayoría de las veces se reduce a un juego de palabras o apreciaciones puramente subjetivas que eluden cualquier control o verificación más rigurosa. Por ello [Benedetto] Croce, cuando se refería a las viejas categorías estéticas como lo "bello", lo "trágico", lo "sublime", solía reír y replicar: "¿Lo sublime? Pues es cualquier cosa que uno quiera".

Algo parecido ocurre cuando se oye decir: fulano tiene sensibilidad; mengano, no. La mayoría de las veces, al intentar acotar esta afirmación, no se llega a nada concreto y positivo.

Cada cual pone en el concepto de sensibilidad lo que quiere, lo que es de su agrado. "Ingres no tiene sensibilidad; Delacroix tiene demasiada". Y al preguntarse por qué, se constata que todo se resume en que al sujeto no le gusta el diseño lineal de Ingres y, en cambio, le encantan las figuras exóticas y coloridas del segundo; es decir, es él quien no es sensible a la finura o a la delicadeza de la línea, pues solo le conmueve la elocuencia o la vivacidad de los colores. Pero si se ahonda un poco más, intentando conocer el temperamento o la vida de los dos protagonistas, se llega a conclusiones sorprendentes. Por ejemplo, Ingres, antes de ser el pontífice del academicismo neoclásico conservador frente a la revuelta romántica de Delacroix, perteneció también a la "oposición", pues durante su estancia en Italia, según nos informa Louis Reau en la gran *Historia del arte* de André Michel[1], "el futuro gran sacerdote del culto de Rafael se había dejado seducir por los prerrafaelistas y le había cogido gusto a la inmadurez algo ácida de los primitivos: Filippo Lippi y Pisanello". El historiador nos informa también de que "sus pequeños cuadros históricos, pintados a la manera de las antiguas miniaturas, motivaban que la crítica más proclive a David lo tildase de gótico [*sic*] e incluso chino". Era, en suma, una figura sospechosa para la ortodoxia neoclásica. De origen y talante meridional, se entregaba románticamente, como es sabido, a su famoso violín, acompañado por la novia con la que después llegó a romper a causa... de la pintura. Y no sin razón una de las primeras críticas que le hicieron en Francia es la de "querer retrotraer la pintura cuatro siglos, a la manera de Jan van Eyck". Sin

embargo, tras la muerte de David, Ingres fue proclamado papa del neoclasicismo, en guerra abierta con los nuevos bárbaros, los románticos, que habían enarbolado la bandera medieval contra Grecia y Roma.

Delacroix, por su parte, provenía de una familia importante, de cuyo entorno absorbió un desprecio soberano por las cosas de su tiempo. El espectáculo de la calle le contrariaba.

El único cuadro que pintó sobre un episodio más o menos contemporáneo —*La libertad guiando al pueblo* (1830)— es una obra convencional, alegórica, llena de literatura, una mera ilustración de unos versos mediocres del mediocre Auguste Barbier. Además, sentía más curiosidad por los libros que por la vida misma. De ahí que la mayoría de sus composiciones aborden temas extraídos de libros de Dante, Byron, Shakespeare, Walter Scott. El propio Delacroix escribía: "No siento la menor simpatía por el tiempo presente; las ideas que apasionan a mis contemporáneos me dejan absolutamente frío: todas mis predilecciones se refieren al pasado"[2].

La simpatía humana de Ingres es más evidente que la de su tempestuoso rival, como se comprueba en los admirables retratos que nos dejó de contemporáneos suyos, mientras que este último, según nos relata también el historiador ya citado, "durante más de veinte años exploró como mina inagotable sus croquis y acuarelas de África". La manera de trabajar de ese "romántico", violento e impulsivo, era totalmente cerebral, como él mismo confiesa: "En materia de composiciones ya enteramente decididas y perfectamente listas para la ejecución, tengo trabajo para dos existencias humanas y, en cuanto a los proyectos de todo tipo, es decir, de materia adecuada para ocupar el espíritu y la mano, tengo para cuatrocientos años"[3]. No solo era un hombre muy culto, lector asiduo y provisto de ideas generales, sino que en su calidad de artista era mucho más "intelectual" que Ingres. Este, que era realmente académico en las grandes composiciones, fallidas por el espíritu de alegoría y de imitación de Rafael de que se imbuía, y opaco a los colores, sin embargo daba muestras de una sensibilidad inquebrantable en las figuras aisladas, en los retratos en los que, encontrándose a sí mismo, podía esmerarse en el dibujo y, a través de este, revelar el carácter incomparablemente sensible de su línea. En cambio, el otro, todo temperamento, era pese a todo un artista cerebral, paradójicamente torpe en el dibujo y, más paradójicamente aún, sensible a los colores, cuyas violentas combinaciones eran su predilección.

El ejemplo histórico citado tal vez no sea perfecto, pero tiene la ventaja de haber sido fiel al azar, al impulso de la idea primigenia. Sin duda existe una pintura "sensible" y una pintura "no sensible" o más "intelectual". Sin embargo, el

proceso de creación es idéntico en ambas, y no siempre o casi nunca el pintor de la primera es más "ardiente", más temperamental, romántico o de mayor sensibilidad que el de la segunda. ¿Quién tiene más "sensibilidad", Rafael o Tiziano? ¿Quién es más frío, [Claude] Monet o [Paul] Cézanne? Son preguntas sorprendentes, pero debido a la perspectiva histórica, ya que en realidad representan con exactitud la controversia absurda, tan persistente que todavía hoy resuena en ciertos círculos vanguardistas, entre los adeptos de un abstraccionismo de formas imprecisas, geométricas, de manchas coloreadas, y los de un abstraccionismo de formas geométricas regulares y contornos nítidos. Mientras a estos últimos se les acusa de falta de sensibilidad, a los primeros se les critica por hacer una pintura meramente sensible, de bajo nivel mental.

En un esfuerzo por precisar mejor la irritante disputa acerca de la sensibilidad en el arte concreto y en los constructivistas, un joven pintor parisino me formuló así el problema: "La sensibilidad debe ser motriz, o no será".

Sí, la sensibilidad es motriz en todo lo que hace el hombre, en todo aquello sobre lo que actúa, en todo lo que descubre con su imaginación creadora. En todos los campos, incluso en los de la política y la ciencia. No es un atributo exclusivo de los artistas. Los científicos más fecundos tienen que dar muestra de una gran sensibilidad, una gran finura intelectual y grandes dosis de imaginación e inventiva cuando, partiendo de sus experiencias, que nunca son fruto de una simple cadena lógica de argumentos, consiguen formular hipótesis, refutar teorías, descubrir horizontes. Sin esa clase de sensibilidad no hay descubrimientos ni teorías posibles. Por ello mismo la cuestión de si una obra, sobre todo artística —de calidad, se entiende—, expresa o no una sensibilidad, la sensibilidad de su creador, nos parece absurda.

Por más que el hábito del racionalismo extrínseco nos induzca a creer que es posible un gesto, una acción, un pensamiento resultante del puro esfuerzo cerebral neutro adscrito a las reglas del encadenamiento deductivo, lo cierto es que la fatalidad biológica de la reacción sensorial primaria, la fuerza organizadora espontánea del sistema perceptivo, el despertar de la memoria sensible y, por último, la interacción de todo el sistema psíquico puesto en movimiento no permiten esa separación absoluta entre el proceso lógico discursivo en busca de una conclusión abstracta transferible y el sistema emotivo-subjetivo que es el ego. No solo el artista, también el filósofo, el científico, el político, son seres estimulados por la sensibilidad. Como todo fruto de la actividad mental, la obra de arte surge de la naturaleza simbólica del pensamiento humano. Solo su esencia simbólica difiere mucho de la del símbolo verbal discursivo.

Porque alcanza una verdadera neutralidad entre el sujeto y lo que este denota, algo inasequible para la forma simbólica del arte. En esta no existe un objeto previo anterior, que se traduzca en signo simbólico; el objeto, para el artista, es un valor emocional que precede a la realización de la obra pero que se integra en ella y solo en ella toma cuerpo. Así se formaliza un sentimiento que no se circunscribe al artista, que no pertenece intrínsecamente a su alma o a su temperamento. En realidad, la obra no expresa siquiera ningún estado anímico o perturbación sentimental contingente que incite al creador a darle forma. El artista, al realizar la obra, no comunica al público algo que ocurre en su interior, pues lo contrario sería equiparar la forma artística a una señal de tráfico que en una carretera avisa de la proximidad de una curva.

Lo que expresa la obra de arte es algo universal y permanente, nunca manifestado hasta entonces, y que el espectador recibe y recoge no como un mensaje telegráfico o postal que un hijo manda a su padre, un marido a su mujer, un amigo a su amigo, un grupo a otro grupo, el gobierno a los ciudadanos, etc. Lo que transmite la obra de arte es una formalización de naturaleza desconocida, una organización simbólica nueva, perceptiva o imaginaria. Como no consiste nunca en una proposición, con independencia de cuál sea su clasificación por escuelas, tendencias o estilos, lo que nos aporta, para ser auténtica, pertenece a la esfera de las formas intuitivas del pensar y del sentir. Otro rasgo distintivo propio es que esas formas nunca han tenido existencia previa a la obra, de lo contrario tendríamos que admitir que los creadores griegos, para haber podido escribir sus tragedias, tendrían que haber experimentado personalmente los sentimientos de sus héroes, Edipo o Electra, Antígona o Yocasta, y lo mismo ocurriría con [William] Shakespeare o Dante o [Johann Wolfgang von] Goethe o [Jean] Racine en relación con los personajes que crearon. Aquí en Brasil se suele citar como ejemplo admirable el hecho de que Euclides da Cunha fuera capaz de describir de modo magistral una “estampida de una manada de bueyes”, sin haber visto nunca nada parecido.

Así pues, lo que hace el artista no es consecuencia de un impulso irreprimible por expresar lo que ocurre en su interior; ese es un elemento importante en la formación de la personalidad, pero se trata de un acto psíquico muy anterior al acto estético creador. La voluntad de comunicar es, sin duda, una condición absoluta de todo ser vivo.

Sin embargo, no es característico de la producción de la obra de arte, que se desarrolla en un plano de complejidad intelectiva mucho más elevado. La obra de arte es la objetivación sensible o imaginaria de una nueva concepción, de un sentimiento que pasa a ser comprensible por primera vez para las personas y enriquece sus vivencias. El artista tan solo organiza para nosotros, para nuestro

conocimiento, para nuestra contemplación, una forma-objeto, un objeto-sentimiento, un sentimiento-imaginación. Y esta forma se nos presenta no como una comunicación de algo concreto que existía y sigue existiendo fuera, en el mundo exterior o en un lugar bien determinado del mundo interior del artista, sino como una aparición que cesa, con estructura acabada, y que resurge por completo y siempre de forma repentina, cada vez que entramos en contacto con ella. Susanne Langer, en su último libro, *Sentimiento y forma*, define de manera admirable esa función primordialmente cognitiva de la obra de arte: "Formular conjuntamente nuestras concepciones de los sentimientos y nuestras concepciones de la realidad visual, factual y audible". Y añade que la obra de arte "nos da inseparablemente formas de imaginación y formas de sentimiento, es decir, clarifica y organiza la intuición misma. Por ello tiene la fuerza de una revelación e inspira un sentimiento de profunda satisfacción intelectual, aunque no manifieste ningún esfuerzo intelectual consciente (raciocinio)"[4].

Problemática de la sensibilidad II

En cualquier creación artística, ya sea romántica o clásica, ya se trate de una pintura claramente sensible, de formas imprecisas, de colores fundidos, impregnada de una profunda subjetividad, o de un cuadro de rigurosa composición de contornos nítidos, de formas geométricas y marcados contrastes de colores, ya sea de inspiración orgánica o de inspiración geométrico-matemática, siempre se llega al mismo resultado: una unidad simbólica con sentido implícito, de orden sensible o de imaginario, y que aprehendemos de modo intuitivo, es decir, a través de una forma que indefectiblemente hiere al mismo tiempo nuestro sistema perceptivo y nuestra capacidad intelectiva como cualquier revelación.

Existe una jerarquía de la realización artística que va desde la obra menos "creada" hasta la de mayor autonomía creadora. En el primer grado la obra es más una proyección individual, un ectoplasma que sale del ego subjetivo del artista, o un signo de comunicación directa e inmediata con su referente bien localizado en el sistema psíquico del autor, y que evoluciona hasta llegar a ser —en el último grado de autonomía, explicitando al fin su esencia— una forma simbólica especial en la que el símbolo y la cosa, el referente del hecho público, el sentimiento y el signo son inseparables, pues están inextricablemente entrelazados. En esa escala, la sensibilidad es un elemento constante que actúa del primero al último grado pero que, si bien en el momento inicial incide con fuerza natural, como una fuerza bruta, en sus cambios de estado finales es una energía canalizada o presentida, un mero soplo, calor o ritmo discreto incitador. Reproduce así, en un paralelismo esclarecedor y certero, la evolución histórica del lenguaje. La sensibilidad en la obra de arte se va formalizando, cada vez más, en una manifestación de integridad

cada vez más independiente del sujeto, hasta alcanzar, en su virtualidad expresiva y simbólica, la inteligencia con la que muchas veces se funde, como sucede con los grandes maestros abstractos y concretos desde [Vasili] Kandinski y el neoplasticismo. El lenguaje, por su parte, surge en sus orígenes de los gritos e interjecciones expresivas, de amalgamas simbólicas significativas y mal articuladas, hasta su perfecta y cómoda articulación final, de función predominantemente connotativa y demostrativa, con un residuo emocional decreciente. No se puede identificar la forma artística con una simple catarsis emocional; esta última es de origen natural, casi biofísico, una modalidad primaria de autoexpresión[5], en un plano psicológico absolutamente idéntico al de la simple y burda percepción originaria; la primera, en cambio, es de origen puramente espiritual.

De este modo, la obra de los niños está cargada de sensibilidad en estado embrionario; la de los locos suele venir dictada por una sensibilidad explosiva, porque nunca puede eclosionar con la naturalidad de un ser orgánico y discurrir de una manera fluida y rítmica. La de los primitivos populares de nuestro tiempo destaca por el valor expresivo que rezuma por todos sus poros. No obstante, en todos esos creadores hipersensibles hay un rasgo común que los define: la ineptitud para sobrepasar los límites de la pura autoexpresión. En el niño la obra está condicionada a su propio crecimiento físico-psíquico: al llegar a la adolescencia y la pubertad deja de ser artista o, si continúa, se trata ya de otro ser; es un nuevo artista que se inicia. Por lo que respecta a los enfermos mentales o incluso locos, conviene separar a aquellos genios que rompen las barreras y alcanzan a través de su obra una lucidez vertiginosa y enigmática (véanse los casos de [Paolo] Uccello, [Hugo] Van der Goes, [Friedrich] Hölderlin, [Emanuel] Swedenborg, [Francisco de] Goya, [August] Strindberg, [Vincent] Van Gogh y algunos menos ilustres pero de idéntica significación, como Pohl, el famoso [Herrero de] Prinzhorn y nuestro Rafael de Engenho de Dentro). Según nos cuenta [Christoph Theodor] Schwab (en *Strindberg y Van Gogh*, de K. [Karl] Jaspers, prólogo de Maurice Blanchot), el amigo de [Friedrich] Hölderlin que fue a visitarlo cuando el poeta demente cumplía 75 años, "la potencia mágica que la forma poética ejercía sobre Hölderlin era prodigiosa. Nunca vi un verso suyo carente de sentido: ciertas oscuridades, debilidades, pero el sentido permanecía siempre vivo, y seguía escribiendo versos de ese tenor incluso cuando, durante días, no se podía sacar de él nada razonable"[6].

Como es sabido, la esquizofrenia, al evolucionar, conlleva la pérdida total de la afectividad y, simultáneamente, el absoluto alejamiento de todo y de todos. En esos casos de genios extraviados la llama poética es un fulgor frío, casi un vehículo, un mero conductor neutro de la forma simbólica íntegramente objetivada en sí misma, limpia de cualquier impureza o humedad subjetiva. A la inversa, como en

una prueba negativa del mismo fenómeno, Jaspers observó, al estudiar el caso de Swedenborg, la permanencia de la estructura lógica del lenguaje verbal discursivo:

> Por muy específicas que sean las experiencias patológicas inaccesibles para un ser normal, en cuanto los dementes hablan de ellas nos hacen entrar en las categorías generales. Estas, marcos lógicos convencionales y autónomos, no tienen un carácter normal ni anormal, ni siquiera tienen valor psíquico, son un simple medio de comunicación. Eso es lo que explica que pueda subsistir cierta correspondencia entre el constructo racional de un ser normal y los mensajes sobrenaturales que reciben los esquizofrénicos del tipo del que hablamos (los relatos sobrenaturales delirantes de Swedenborg)[7].

Así pues, ya sea enmarcado en categorías lógicas, como en la visión blanca del mundo sobrenatural de Swedenborg, o surgiendo victorioso sobre la ruina del habla normal y del nexo lógico, como en la forma poética e inteligible de Hölderlin, lo que siempre perdura es un significado, una sensibilización que decae, que se transforma en diáfana inteligencia, en una inteligencia translúcida, desmaterializada, de pura esencia. En cuanto a los enfermos de neurosis reciente o todavía en proceso de desarrollo, antes de que la dolencia se asiente a sus anchas en el envoltorio corpóreo y prive a la conciencia y el espíritu de sus amarras sensoriales y subjetivas, el estado emocional se apodera de ellos en desahogos de autoexpresión. En los otros, como en los primitivos populares en general, el fenómeno es igual al del niño: la obra no encierra en sí misma reservas que motiven en el creador nuevas concepciones, de apariencia objetiva y estructurada en su aspecto externo, subjetivamente autónomas. Por ello mismo, en la mayoría de esos casos, cuanto más cargada de sentimientos y pasiones está la obra, más episódica tiende a ser, sin significación aclaratoria ni para el creador ni para la historia de la experiencia estética. He ahí la razón por la cual nos parece peligroso, o cuando menos unilateral y en el fondo infructuoso, esforzarse en medir el grado de "sensibilidad" que aparece en una obra, o qué parte de la vida o del drama del autor está contenida en ella; si procedemos de este modo, como criterio para determinar su valor y calidad, el resultado será negativo. De ahí la importancia de la preocupación por lo que podríamos denominar estilo o dinamismo propio de la forma artística, en el contexto de su época, sus tabúes, sus materiales y pretensiones, pues solo el estilo nos permite —al acompañar su evolución— captar al fin, más allá de la obra de arte y solamente a través de ella, la verdadera fisionomía de su tiempo, el sentido profundo de la civilización en la que surgió.

En ese sentido es superficial la crítica que tilda de decorativo el arte "abstracto" o "concreto" contemporáneo. No es que esta acusación sea, a nuestro modo de ver, particularmente despreciativa, pero no va al fondo de las cosas. En efecto, este arte

no pretende adornar la vida sino armonizarla, arrancarla de su desesperación y de sus contradicciones trágicas. Aspira a interpretarla en función del mundo natural, antinatural o hipernatural creado por la ciencia y por la técnica que la enmarca. Su empeño consiste, precisamente, en acabar con la terrible dicotomía de la inteligencia y la sensibilidad, en volver a fusionarlas, como cuando el hombre tomó por primera vez conciencia de su destino y de su individualidad. El feroz dinamismo de la inteligencia moderna devora el mundo, penetra en el núcleo del átomo, descubre las esferas remotas, descompone el alma del hombre y no cesa en su voluntad dionisíaca de conocer y desmenuzar. La sensibilidad, durante largos siglos disociada de la inteligencia, tiende a dejarse vencer, a acostarse entretenida con su propia melancolía o, en los casos más nobles, a nutrirse sin hastío de los lamentos y los estremecimientos de la conciencia contemporánea, irremediablemente atormentada. No obstante, el destino del mundo depende de la conjunción de ambas. Uno de los esfuerzos más profundos y fecundos del arte contemporáneo, sobre todo desde [Piet] Mondrian, [Paul] Klee y Kandinski, ha aspirado, en el fondo, a sensibilizar la inteligencia. Los propios concretistas, ageométricos o constructivistas intentan aportar al mundo o, mejor dicho, reactualizar en el plano de la mentalidad cotidiana un modo de conocimiento abandonado por la civilización occidental; aspiran a renovarlo mediante símbolos nuevos, formas-intuiciones todavía desconocidas, de origen imaginario o extraperceptivo.

Planteado el problema en ese plano, el único permanente, no circunstancial, el debate de la sensibilidad en relación con el arte abstracto o concreto pierde gran parte de su esencia. Es lícito hablar de las cualidades sensibles de una pintura, pero resulta cuando menos impreciso y vago discutir acerca de la falta de sensibilidad. Lo mismo ocurre en relación con el artista. A lo sumo podemos hablar de las cualidades sensibles de un lienzo, que vienen dadas generalmente por la elección de los tonos, por el modo de aplicar el color, por las recetas de cocina de la "vieja pintura", como dice [Auguste] Herbin. Los cubistas de la primera época, en su afán por descubrir nuevas "cualidades sensibles" en la ausencia de colores, ampliaron el repertorio conocido de trucos para encontrar una buena "materia" añadiendo el papel pegado, la arena, el trampantojo con imitación de diversos materiales como la madera, el papel pintado de pared, metal, yeso, etcétera. Antaño, la placidez de los colores atmosféricos, la armonización de los tonos, las medias tintas, los degradados, la monocromía eran los viejos medios predilectos de los pintores para expresar sentimientos hermosos y delicados, y ya no digamos en los albores del romanticismo, en el psicologismo de los paisajes-estados anímicos. Por ello todavía hay quien juzga el valor de un cuadro, incluso abstracto, incluso concreto, examinando su factura; si esta no es visible, o si viene dada por la violencia o por la regularidad y finura de las pinceladas, se trata de un cuadro muerto, frío o malo. Si un meticuloso

claroscuro no acentúa los volúmenes, si un modelado suave no ablanda las superficies como una epidermis, la pintura es pobre. Para muchos, incluso los colores planos, los *à plats*, son indicio de inexpresividad. No perdonan el desdén o el desinterés por una "materia" bonita. Otros sienten aversión por el contraste violento de los colores y decretan entonces la falta de sensibilidad del pintor. O solo quieren ver en una forma esculpida el modelado, o el predominio de los llenos, cuando no se limitan a señalar la belleza de la superficie lisa por la que la luz transita sin tropiezos. Para todos ellos el concepto de sensibilidad se circunscribe a una impresión sensorial primaria, sobre todo la del tacto. La sensibilidad se reduce, para esos sibaritas del arte, al predominio simplista de lo sensorial y lo sensual. Cualquier forma, cualquier expresión que vaya un poco más allá, se tacha de cerebral y anodina. Sin embargo, el arte moderno, el arte concreto, tiene "otros gatos que fustigar", como dicen los franceses. Podríamos seguir enumerando ejemplos similares de opiniones absolutamente subjetivas, pero sería un esfuerzo inútil, pues se limitan a manifestar el gusto del crítico, sin aportar nada en cuanto a la calidad intrínseca de la obra en sí.

No, toda esa discusión estéril y academicista sobre la sensibilidad o su ausencia en el arte moderno lo que refleja es algo mucho más profundo: la crisis de la civilización verbal. En muchos aspectos podemos llegar a afirmar que este es uno de los rasgos más profundos de la crisis contemporánea. De hecho, se han desbaratado los instrumentos verbales de la civilización contemporánea.

El tema es amplio y complejo, de modo que aquí solo podemos esbozarlo. El hecho es que en esa decadencia de la civilización verbal cuya curva descendente empieza a delinearse ante nosotros, la visión del artista abstracto o concreto puede constituir una valiosa adquisición cultural. Sus imágenes, sus formas, sus objetos son expresiones tímidas aún, manifestaciones primarias de una estructura simbólica nueva, en formación. Existe una coherencia interna, una lógica interna creciente en esas unidades formales inéditas que poco a poco nos preparan para una visión nueva del mundo. Gracias a esa coherencia, a esas estructuras, tal vez podemos alimentar la esperanza de llegar a comprender, penetrar, sentir y visualizar todas las nuevas dimensiones de la realidad que la ciencia, a medida que amplía incesantemente ese concepto, nos va creando y proponiendo con cada nueva investigación. Y esa tarea estética resulta aún más indispensable por ser esta la primera vez, en toda la historia del conocimiento humano, que la ciencia no logra trasladar al entendimiento común el resultado de sus investigaciones, renunciando a la vieja costumbre saludable y reconfortante de ofrecernos, en cada nueva etapa de sus descubrimientos y conquistas, un modelo de universo.

Desindividualización de las formas en la geometría y el arte contemporáneos

La ciencia moderna ha renunciado a la veleidad de ofrecernos una versión realista del mundo y una sencilla descripción fenoménica. Frente a la irreductible construcción de las teorías sobre la luz, la ondulatoria y la corpuscular, ambas verificables en su campo e irreconciliables entre sí, los conceptos perceptivos relativos a las dos teorías, "una partícula observada aquí o allá" (al microscopio) o "la difracción de una onda de tal o cual longitud" (observada con el difractómetro), es decir, "un acontecimiento espacial discontinuo" o "un acontecimiento espacial continuo", no pasan de ser meras "interpretaciones" (requeridas por la irrefrenable invocación formal de la mente humana) de procesos "que hace mucho dejaron de ser inmediatamente perceptibles", como observa [Carl Friedrich] Von Weizsäcker (*La imagen física del mundo*)[8]. Nos encontramos, aquí también, ante una operación de la ciencia un tanto ingenua, por así decirlo, al obstinarse en interpretar esos acontecimientos a la luz de los límites espaciotemporales de la percepción humana.

Ante el ejemplo de la propia ciencia, es legítimo que el arte intente buscar su versión ingenua en esos acontecimientos que en la ciencia van más allá del campo perceptivo. Y quizá con mayor seguridad o coherencia, o en todo caso con más libertad, pues en la física todo se reduce a una medición cuantitativa empírica y probabilística a través de la cual se interpretan —en los límites de lo perceptivo y, por lo tanto, ingenuamente— datos que se constatan mucho más allá del mundo de nuestros sentidos. No obstante, en el arte, como se prescinde de la necesidad de atenerse a mediciones cuantitativas, se vencen los límites empíricos en busca de una forma de integración simbólica que abarca acontecimientos, cualidades esenciales y también cantidades, de modo que el conjunto configurado, si es una interpretación ingenua, no es propiamente una aproximación, y, si es arbitrario, no es incoherente ni está desprovisto de significado ni de eficiencia expositiva (en el sentido de no representativa).

El mundo, objeto de la ciencia, no puede quedar no representado, no formulado en el vacío de los significados formales que lo simbolizan. De lo contrario la ciencia ya no sería obra del hombre sino una creación automática de sí misma o de una cadena de deducciones de un cerebro electrónico o equivalente. No solo el hombre común sino también el sabio perderían su lugar hegemónico o creativo en el laboratorio o en el centro de investigación, frente al cuaderno abierto de las fórmulas, que se leería y hojearía a sí mismo. La ausencia de formas es una condición incompatible con la existencia y el comportamiento humano frente al cosmos. La ceguera se apoderaría del hombre vacilando ante el abismo.

Con el marchitamiento o superación, gradual o brusca, del pensamiento mítico a lo largo de los siglos, la ciencia lo sustituyó por el afán, constante e indispensable para la humanidad, de fabricar cosmogonías o fundamentar cosmologías. La diferencia entre la fabricación de estos productos radica en que los primeros son completos en sí mismos o están hechos para perdurar, mientras que los segundos están destinados a ser efímeros, sustituidos en breve por otros o susceptibles de un continuo reajuste. Los primeros son de elaboración lenta y profundamente colectiva, verdaderamente anónima, mientras que los segundos son casi creaciones individuales o de grupos sociales restringidos. La revolución científica contemporánea ha puesto fin a tales construcciones. Pues la física, a raíz de la crítica iconoclasta o devastadora que hizo del mundo de las imágenes sensoriales, ha dejado de apoyarse en esos fundamentos sensoriales intransferibles, tras los cuales se establece el contacto primordial entre el espíritu humano, con su poder de fabulación incesantemente activo, y la naturaleza. Hasta ahora todo acababa con una descripción fenomenológica total e ingenua del objeto o del ser, que satisfacía la irresistible necesidad creadora del conocimiento, innata en el hombre. Sin embargo, el programa de la física atómica nos advierte de que es preciso abandonar ese hábito milenario, ese arraigado amor (origen de toda fabulación) por el cotejo entre lo exterior y lo interior, entre lo que se concibe y lo que es, entre la idea y el molde, hasta que se estabilice ese vaivén, maníacamente incesante, en una forma simbólica tradicional.

El átomo, hasta nuestros días considerado como la última unidad de la materia, se proclama inaccesible a la percepción: "Todas las cosas, al ser despojadas de esa naturaleza esencial que les atribuye la percepción inmediata, quedan reducidas al compuesto de los átomos que nadie ha visto jamás" (Von Weizsäcker). Los misteriosos átomos ya habían perdido paulatinamente, desde el Renacimiento, todas sus propiedades objetivas, percibidas por vía sensorial. Solo les quedaban las formas geométricas de extensión, dimensión, posición, forma. [Erwin] Schrödinger, como ya hemos señalado en otra ocasión, se refiere a las *formas puras* desprovistas de todo fundamento material. Según esa concepción, la luz no es más que un movimiento oculto de dimensiones y particularidades invisibles; lo mismo ocurre con el calor y el sonido y, gracias a la mediación de la química, con las sensaciones olfativas y gustativas. Se derrumba la creencia en la exactitud de la percepción sensorial inmediata. Como consuelo general, se promete rectificar las construcciones internas del edificio general de la física, estableciendo "un marco unitario del mundo". Ese marco, a su vez, impone una interpretación diferente de su propia perceptibilidad, para que sea posible adaptarse a él. Según el eminente autor de *La imagen física del mundo*, esa nueva interpretación de lo perceptible alienta la esperanza de que lo no perceptible, es decir, el átomo, también acabe sometiéndose a una representación conforme a la

nueva imagen de lo perceptible. De este modo, para no resignarse simplemente a la pérdida de la representación perceptible, la ciencia intenta suplir al menos esa falta mediante un esfuerzo de síntesis que nos ofrece "un marco unitario del mundo, lógicamente cohesionado", sin que se desvanezcan las esperanzas de que esa síntesis interpretativa vuelva a transigir, en cierta medida, con los prejuicios formales de la percepción.

Aquí encontramos una de las justificaciones más profundas, procedentes de una fuente científica imparcial del sentido de las investigaciones de los artistas abstractos actuales. Pero cabe preguntarse: el mundo no directamente perceptible ¿es representable según las reglas de lo inmediatamente perceptible? Aunque la ciencia sacrifica deliberadamente la creencia en la exactitud inmediata de la percepción sensorial, en cambio no ha cerrado la puerta a la nueva interpretación global de los fenómenos físicos, pues abriga todavía la esperanza (término empleado por Weizsäcker) de llegar a reducir los acontecimientos extraperceptibles a un sistema unificado, no compatible con el comportamiento sensible. Muchos artistas, desde los concretistas suizos, con [Max] Bill a la cabeza o [Naum] Gabo, [Josef] Albers, [Antoine] Pevsner, [Georges] Vantongerlo, hasta otros más jóvenes, de diversas procedencias, trabajan hoy basándose (algunos de ellos deliberada o conscientemente) en ese precedente autorizado. Consciente o inconscientemente, lo que buscan es un equivalente formal perceptible de la nueva concepción de la naturaleza, de la realidad.

Pero si la realidad cósmica, tal como la aborda la física cuántica, reducida a formas matemáticas inexpresables por la materialización sensible, huye del contacto sensorial directo, ¿cómo podemos transmitirle esas formas a nuestros sentidos, a nuestra contemplación, a nuestros poderes intuitivos? Toda una familia de artistas intenta localizarlas mentalmente, con extensiones y posiciones calculadas en el espacio, aunque no vistas ni experimentadas directamente. Vendrían definidas por la geometría de los continuos cada vez más generales y abstractos que es la topología.

Otros, en cambio, encerrándose más en sí mismos, pretenden descubrirlas en el fondo del ego, como formas arquetípicas originarias de la memoria colectiva. Gracias a las indagaciones psicológicas actuales y a los métodos analíticos de la semántica y la antropología, es posible deslindar de esas formas sus significados asociados, a fin de aislar el símbolo formal intrínseco, que puede ser de significado múltiple o contener varios núcleos significantes, según ha demostrado Susanne Langer.

De ese modo, se despejan sus valores propiamente estéticos. De esas dos direcciones de la búsqueda artística surgen dos ramas fundamentales del arte moderno: por un lado, la de los constructores; por otro, la de los invocadores.

Pese a su perspicacia, Herbert Read tiende a admitir solo a estos últimos, cuyas formas despiertan resonancias míticas adormecidas en el fondo inmemorial del pasado humano que habita en cada uno de nosotros. La obra de este segundo grupo de artistas adquiere así una fuerza de condensación y una riqueza ambivalente que les confieren la universalidad necesaria para sobrepasar la fase preartística de la autoexpresión subjetiva, y objetivarse en forma simbólica de sentimiento y presentimiento colectivos. (Véase, por ejemplo, su incisivo análisis de la tauromaquia picassiana.)

Para la otra rama el problema se plantea a partir de lo que podríamos denominar la desobjetivación de la naturaleza, proceso llevado a cabo, según Weizsäcker, por la física moderna. Si el objeto ha perdido en la física su estructura material sensible, ¿cómo reconstruir, para la satisfacción de nuestros órganos sensoriales y para nuestra inteligencia, la idea, la forma del universo? Intentando restaurar en el plano estético la reificación de la naturaleza o inventar una nueva. En el plano del pensamiento discursivo, la irreductibilidad al modelo sensorial-perceptivo del mundo atómico establece, como ya hemos señalado, el impasse de la comunicabilidad ingenua del conocimiento, privando al lenguaje verbal de la posibilidad de reformular ese mundo, de definir sus aspectos y posiciones. Se ha asignado al lenguaje abstracto y técnico, sin residuos, de la matemática la tarea de formular las leyes y el comportamiento del mundo, delimitando sus manifestaciones, previéndolas, localizándolas.

Para llevar a cabo esa verdadera reinvención —o reformulación inteligible— del cosmos que reclama el ser humano, solo las propiedades geométricas sirven todavía de base y material de construcción. Además, la geometría ya estaba preparada para esa tarea, en virtud del hecho de que la revolución por la que pasó ya se había anticipado a las revoluciones más espectaculares de la física. En efecto, la historia de la geometría se define por una sucesión de sistemas de crecientes generalizaciones en la que, a partir de la geometría euclidiana, las distinciones específicas de cada una se van ampliando hasta abarcar grupos de figuras cada vez más amplios; ese proceso culmina, en el estado actual de las investigaciones, con el *analysis situs* o topología. Se puede seguir esa progresión de generalizaciones específicas y sutiles diferenciaciones partiendo de una fase que podríamos denominar pregeométrica, es decir, adoptando simplemente el punto de vista de la percepción primaria o común. Desde este punto de vista solo existe un *aquí y ahora* que no implica ningún concepto de comparación ni de interrelaciones, ni meras

figuras individualizadas de contornos definidos. El empobrecimiento plástico asociado al predominio de las formas individualizadas (una cabeza, un pie, un ojo, una oreja, una cadera) fue precisamente contra lo que se sublevó Mondrian, proclamando su invalidez en el arte y admitiendo únicamente, con el neoplasticismo, relaciones de formas o formas muy generales.

Sin embargo, en la geometría de Euclides las sutilezas distintivas son ya mucho más acusadas, pues las figuras semejantes, como los cuadrados, se diferencian por la posición absoluta que ocupan en el espacio o por sus ángulos y lados. Cuando en la sucesión de crecientes generalizaciones de los distintos grupos geométricos, después de la geometría métrica y proyectiva, se alcanza el grupo topológico, las distinciones son de orden puramente cualitativo según H. [Henri] Poincaré, pues la cantidad queda desterrada del *analysis situs* (*Últimos pensamientos*)[9].

[Ernst] Cassirer las categorizó entonces como "esencias" o "cualidades que quedan intactas en relación con todas las transformaciones continuas, una a una. Aquí, la distinción entre un cono, un cubo y una pirámide simplemente desaparece; ya no son figuras diferentes sino una misma estructura, porque cualquiera de ellas puede convertirse en otra en virtud de una continua transformación" (*El problema del conocimiento*)[10]. Si bien, según explica Poincaré, un círculo es equivalente a una elipsis o incluso a una curva cerrada cualquiera, en cambio no es equivalente a un segmento de recta, porque ese segmento no está cerrado. Una esfera es equivalente a una superficie convexa cualquiera, pero no a un toro, porque en un toro hay un agujero y en la esfera no. Supongamos un modelo cualquiera, continúa Poincaré, y la copia de ese mismo modelo ejecutada por un torpe dibujante; las proporciones se alteran, las rectas trazadas por una mano trémula sufren lamentables desvíos, presentando curvaturas desmañadas.

Desde el punto de vista de la geometría métrica, o incluso de la proyectiva, las dos figuras no son equivalentes; en cambio, sí lo son desde el punto de vista del *analysis situs* (*Últimos pensamientos*). Aquí, en esta última geometría, donde toda distinción es solo *cualitativa*, un círculo riguroso dibujado con compás y una rueda de tiza esbozada por la mano descontrolada de un niño son exactamente la misma figura. Al pasar de la geometría elemental a la proyectiva y de esta a la topológica, las propiedades de las figuras se van enrareciendo progresivamente, de modo que las topológicas, además de *ser menos numerosas que las de la geometría elemental o proyectiva, son las más esenciales de todas las figuras*. Por ello mismo, M. [Maurice] Fréchet compara "la geometría elemental con un hombre vestido con ropa de colores, la geometría proyectiva con un cuerpo desnudo y la topología con el esqueleto humano" (*Introducción a la topología combinatoria*)[11].

Aquí nos situamos en el ámbito de las distinciones apriorísticas visualmente inusitadas, de lo no delimitado sensorialmente, del espacio no determinado. Pese a todo, el arte no renuncia a su propósito radical de hacer visible el espacio, así como su continuidad sensible. Esa es la base de la que parten un Gabo, un Pevsner, un Vantangerloo, un Bill y otros tantos artistas en sus construcciones espaciales. De hecho Bill, cuando estuvo en São Paulo para formar parte del jurado de la Bienal (en 1953), nos confesó, tras una pregunta directa nuestra durante una reunión colectiva de debates sobre temas estéticos, que había llegado a concebir su gran escultura *Continuidad* (expuesta durante un tiempo en un parque de Zúrich), *antes* de saber de la existencia de la "cinta de Moebius", el famoso problema topológico de la cinta rectangular bilateral que se transforma en unilateral al unir sus extremos después de darle la vuelta. Así pues, en Bill fue la imaginación plástica ingenua la que concibió aquella obra, basada sin embargo en un problema topológico que él desconocía por aquel entonces.

Es más, la moda contemporánea del dibujo infantil tal vez se aferre al surgimiento de la topología como una geometría práctica y no solo como una mera curiosidad o creación del espíritu, según ha sido considerada, al parecer, durante mucho tiempo. La imprecisión, la generalización y el carácter rudimentario de ese dibujo, que permite reunir bajo una sola forma significaciones figurativas muy diversas e incluso opuestas, es decir, conservando un amplio virtuosismo de continuas transformaciones, inspiraron a [Jean] Piaget (*La concepción del espacio en el niño*)[12], en sus estudios sobre la formación genética de la mente humana, la idea de que la noción espacial del niño era también de naturaleza topológica. También [Géza] Révész, en sus trabajos sobre psicología (*Psicología y arte de los ciegos*)[13], admite la misma analogía. Las deformaciones expresivas de *fauves*, cubistas, expresionistas y sobre todo de Picasso, el virtuoso de las metamorfosis, tal vez sean manifestaciones inconscientes de una sensibilidad afín o abierta a las más sutiles generalizaciones distintivas de la topología. No en vano para ellos un círculo, una elipsis, un óvalo, un cuadrado o un triángulo pueden servir indiferentemente de cabeza, pie, mano o cualquier otra parte del cuerpo o figura. En ese caso, la topología sería la geometría de la sensibilidad contemporánea.

Con esa sucesión de nuevas concepciones geométricas, la noción unitaria del espacio no quedó abolida, pero se volvió cada vez más compleja, y por ello Cassirer nos advierte de que "la formación geométrica conceptual moderna tiene que sobrepasar los confines de la intuición espacial"[14]. No obstante, sin esta, el espacio no se concibe ni se construye. A este respecto, Cassirer nos aporta el testimonio de uno de los grandes teóricos y expositores de las geometrías no euclidianas, F. [Felix] Klein: "Perseguir un filón de pensamientos geométricos por

pura lógica, sin ver constantemente ante mí la figura a la que se refiere, es imposible, por lo menos para mí"[15].

Así pues, si no la visión perceptiva, por lo menos la intuición espacial está siempre presente en las operaciones del geómetra n-dimensional, al igual que lo está en la labor artística de Kandinski o en la de los maestros constructivistas que le siguieron a él. En lugar de la visión perceptiva con la que siempre había trabajado, ahora el artista tiene a su disposición, como el geómetra n-dimensional, la intuición espacial.

Sin embargo, ni el proceso de análisis ni el de elaboración son comparables entre uno y otro. El geómetra sabe, y así lo reconoce desde el principio, que aunque su visión formal, la intuición, está presente, solo es un andamio, un instrumento operativo de su esfuerzo mental: su función se basa en el hecho científicamente indiscutible de que la intuición es *esencialmente inexacta*, careciendo por ello mismo de *idealización*. Sin embargo, si olvidase ese hecho, no podría llegar a la precisión matemática ni a afirmaciones realmente universales. Así pues, la función de los geómetras consiste en corregir esas intuiciones. Citando a Klein, Cassirer escribe: "Los axiomas geométricos son los requisitos en virtud de los cuales se introducen afirmaciones precisas en vagas intuiciones" (*El problema del conocimiento*)[16].

Aquí encontramos el funcionamiento mismo de la operación intelectual en vivo. El geómetra rectifica su intuición, dándole forma axiomática por medio de aserciones precisas. De lo contrario sus demostraciones no tendrían carácter exacto. El artista, en cambio, no solo trabaja con la intuición grabada en la vista, con la mano y los sentidos. Como no la idealiza, no la recompone: la divisa a lo lejos y, guiándose por su luz, avanza con la mirada fija a su encuentro; explorando el campo que la rodea, procura aislarla desde el primer instante en que entabla contacto directo con su forma embrionaria, o indirectamente cuando todavía no se distingue del bloque perceptivo bruto. En ese esfuerzo aproximativo, la forma incipiente va destacando hasta expandirse plenamente, cuando alcanza la expresión acabada. Si para Klein y sus émulos las intuiciones son esencialmente inexactas, para los artistas son esencialmente significativas. Lo que intenta el artista es conservar la esencia de las intuiciones; por el contrario, el matemático aspira a despojarlas de su esencia, trasladándolas a otro modo simbólico para que sean absorbidas en una propuesta lógica rigurosa. El artista va de la intuición a la expresión; el geómetra, de la intuición al axioma. Provisto de intuiciones espaciales nuevas, hasta ahora formalizadas por las propiedades topológicas, el artista se obstina en crear formas y estructuras nuevas, dinámicas y discontinuas, capaces de satisfacer el ansia cosmogónica de la imaginación de nuestro tiempo.

Ciencia y arte: vasos comunicantes

La ciencia matematizada, extremadamente tecnificada, se vuelve aislacionista en el plano social y filosófico. Veda el universo para los sentidos y luego priva de imaginación a los legos, es decir, a los hombres desnudos, desarmados frente a los misterios de la naturaleza. Como la ciencia renuncia a una imagen global del mundo intuitiva, o realmente sensible, proclamando la insuficiencia y la incapacidad de los sentidos para aprehender el mundo ideomatemático que construye, por primera vez en su curva de desarrollo la humanidad se encuentra sin una concepción cosmogónica intuitiva o siquiera cosmológica del universo. Ahora bien, ¿puede vivir sin una cosmogonía que no sea transitoria? Ante esa ausencia vertiginosa y sombría de formas intuitivamente inteligibles del universo, el hombre vacila. Sus manos tientan inútilmente en las tinieblas, y su cabeza no se conforma con el vacío informe. Y más aún ahora que se aproxima la hora inevitable de emprender el viaje interplanetario. Como vemos, no es extraño que todo un grupo de artistas decida construir esa imagen forzosamente visionaria que añoramos. No obstante, dentro de ese grupo general se diferencian dos tipos de visionarios: los ciegos y los de mirada atenta infantil. Y estos últimos son, en primer lugar, los matemáticos, hoy más que nunca identificados con los artistas, pues su reino es de pura creación, absolutamente desligado de cualquier atadura con el mundo burdo que pisan, entregados al puro placer de la especulación. Entre los artistas propiamente dichos, los visionarios ciegos[17] crean empíricamente a través del tacto, a través del contacto que aún mantienen en cierto modo e indirectamente con el paisaje exterior. Confían en su buena estrella, provistos de antenas que los dirigen hacia vientos propicios. Son vehículos, instrumentos funcionales, espíritus clarividentes. Los otros, de mirada atenta, expresan directamente las intuiciones de la imaginación como símbolos-objetos, vivencias y realidades potenciales.

Solo los visionarios pueden crear o configurar cosmogonías. Con independencia de que la ciencia pueda o no, de que lo quiera o no, esa tarea cosmogónica es algo más que una misión socioexpresiva, es la necesidad del orden más elemental, de funciones biopsíquicas del hombre. El poder, la manera de visualizar en un todo las impresiones fugaces del mundo exterior, esa irreductible función organizadora de la percepción en el primer contacto del hombre con la naturaleza, incluyendo en esta a los demás hombres, le obliga a construir en la mente una síntesis, un modelo, una imagen general y primaria del universo. De ese primer esfuerzo cognitivo surgen los mitos, nacen las cosmogonías. La descripción ingenua fenomenológica es, desde el primer momento, una elaboración mítica. Ni el mundo puede vivir sin mitos, ni el cerebro puede cesar en su proceso fabulador. Todo indica que ahora estamos en los comienzos de una nueva elaboración colectiva de ese tipo. El arte moderno, consciente o inconscientemente, rehace los mitos como ya ocurrió con

todo el arte del pasado. Además, la formación de esas amplias concepciones imaginarias ha sido en todas las grandes épocas una de las más insignes actividades de los artistas, si no la más insigne; ¿qué cultura o qué arte no tiene sus propias imágenes, sus propios mitos sobre el fin o sobre el origen del mundo: el juicio final, las torres de Babel, el diluvio, la resurrección después de la muerte, etcétera? De todos los pueblos y culturas, los del islam, además de los judíos, fueron acaso los únicos monoteístas que no permitieron la representación de Dios, al considerarlo imperceptible a un modelo descriptivo sensorial o reducido a una figura concreta. La geometría era la ciencia griega por excelencia; el álgebra, la ciencia árabe por excelencia. Con el álgebra no se construyen cosmogonías, pero con la geometría se forman casi espontáneamente. Sin embargo, pese a la existencia de una conciencia geométrica poco desarrollada en comparación con su conciencia algebraica, el pensamiento mítico en la cultura islámica no fue reprimido, aunque tal vez perdió fuerza por la influencia creciente del pensamiento griego helenístico, ya muy alejado del pensamiento griego arcaico e incluso del presocrático.

Hoy, como ya hemos visto, hasta la geometría se sustrae a sus remotos fundamentos perceptibles. No hay nada más difícil que visualizar en abstracto algunos sistemas del repertorio topológico. Ante esa realidad geométrica inaccesible a los sentidos, el hombre actual se halla paradójicamente en una posición semejante a la del hombre primitivo ante la naturaleza. De esa analogía de situaciones proviene, probablemente, la nostalgia del pensamiento mítico tan acentuada en los tiempos modernos desde el surgimiento de la revolución impresionista, principalmente el postimpresionismo, y el contacto con las artes de las culturas arcaicas pasadas y los pueblos primitivos no europeos. Los filósofos presocráticos, preocupados sobre todo por sus cosmogonías, dejaron para el desarrollo científico y lógico posterior la labor de discriminar los errores frente a las verdaderas intuiciones. Demócrito nos legó el concepto de átomo, de cuya existencia nunca tuvo pruebas. Así tuvimos *noticia* de la existencia de ciertos fenómenos del universo como los propios átomos, *antes* de que hubieran sido descubiertos por la ciencia, antes de que esta hubiera formulado leyes sobre su comportamiento. En este mismo orden de ideas, cabe señalar lo que ocurre en el campo de la matemática actual, donde las elucubraciones más fantasiosas resultan ser, por lo general, aproximaciones a lo real anteriormente insospechadas, a la vez que reductibles a entidades espaciales geométricas inimaginables hasta entonces, además de servir para descifrar fenómenos y leyes físicas desconocidas.

Si, desde Newton, la geometría y la mecánica se habían considerado las bases industriales de la física y de las demás ciencias naturales, a mediados del siglo XIX esas bases empezaron a cuestionarse con el surgimiento de una nueva ciencia: la termodinámica. La segunda ley de la termodinámica relativa a la transformación

de la energía, la transmisión de calor a otra forma de energía o viceversa, junto con la idea de la entropía, pone de relieve una intuición fundamental de la mentalidad científica moderna: la distinción capital entre procesos reversibles e irreversibles. La influencia de esas ideas pasó a dominar cada vez más el espíritu de los científicos. El debate entre los partidarios de la energética continuó durante todo el resto del siglo XIX hasta principios de este siglo. Pero ya entonces [Max] Planck, el creador de la teoría cuántica, generalizando el alcance de la distinción entre proceso reversible y proceso irreversible para elevarla a la categoría de un rasgo básico de cualquier acontecimiento en el orden natural, escribió lo siguiente: "Esta distinción, con más derecho que cualquier otra, podría tomarse como base fundamental para la clasificación de todos los fenómenos físicos y podría acabar desempeñando una función primordial en cualquier cosmología de la física del futuro" (Conferencia pronunciada en Leyden en 1908, citada por E. Cassirer)[18]. Paralelamente, la teoría de la electricidad alcanzó un enorme desarrollo desde que [Michael] Faraday y [James Clark] Maxwell formularon la teoría del campo electromagnético.

Con todos esos acontecimientos en el plano científico, los nuevos conceptos se transfieren al terreno especulativo de la teoría del conocimiento y otras ramas de la filosofía, pues las propiedades geométricas, las únicas que quedaban para traducir los fenómenos del mundo sensible y físico desde el abandono de los viejos conceptos metafísicos procedentes de la física aristotélica, resultaron ser insuficientes para la creciente complejidad de la realidad exterior. Se recurre entonces a nuevas cualidades para definir los extraños conceptos objetivados de la visión física actualizada. Sus propiedades tienen como características principales un dinamismo intrínseco que las hace aún menos accesibles a la percepción inmediata que las geométricas: superación del diálogo energía-masa por el de dinamización de la masa, discontinuidad de la materia, etcétera.
Por una coincidencia deliberada o inconsciente, los artistas contemporáneos también empezaron a basar sus experimentos en el nuevo dinamismo, en esa visión en movimiento de la que [László] Moholy-Nagy fue uno de los grandes teóricos e investigadores más lúcidos.

Cubistas y futuristas, expresionistas y postimpresionistas, Klee, Mondrian, Kandinski, Malévich, Moholy-Nagy, [Theo van] Doesburg, [Hans] Arp, Pevsner, suprematistas, vorticistas, rayonistas, neoplasticistas, constructivistas, *abstraccionistas* expresionistas, todos recurren con mayor o menor rigor a esos conceptos para explicar las ideas que los mueven.

Klee, que aparte de artista visionario fue un eminente profesor y un teórico perspicaz, dividió en cuatro partes sintomáticas su libro *Esbozos pedagógicos*[19],

resumen de las clases impartidas en la Bauhaus: línea proporcionada y estructura; dimensiones y equilibrio; curvas de gravitación; y energía cinética y cromática. La sutileza de su pensamiento y de su imaginación plástica va mucho más allá de lo puramente mecánico y de la simple geometría métrica y proyectiva; partiendo de la evolución de un simple punto en línea, hace que esta última pase de ser medida de toda proporción a un concepto eminentemente energético de las líneas de fuerza, abstracciones que actúan de forma crucial en las estructuras dinámicas como las corrientes de agua, por ejemplo. A propósito de las dimensiones y el equilibrio, sustituye el viejo concepto estático de la simetría por el de "ajuste de las partes desiguales pero equivalentes". (¡El arte de Calder!) Al abordar a continuación el problema de la posición del hombre y del objeto en el espacio, en relación con la fuerza de la gravedad, o la dinámica natural de las cosas determinada por la curva gravitacional, el artista es sensible sobre todo a las "regiones donde diversas leyes y nuevos símbolos permiten un movimiento más libre y una posición más dinámica". En la última parte, dedicada a los fenómenos energéticos, introduce, para favorecer la comprensión y la definición de los fenómenos naturales, un elemento externo más fundamental, el *cuanto* humano, es decir, la idea, una forma simbólica. Para Klee, la "composición" solo existe como "coordinación cinética" o "solución de infinitud cinética". La energía, como en un sistema termodinámico, se resuelve entonces con una "intensificación del color" que oscila entre el extremo negro y el extremo blanco. Para Kandinski, los objetos no son sino un campo de energía-tensión, mientras que la composición es una simple disposición de las líneas (*Punto y línea sobre el plano*)[20]. Lo que enseñaba a los alumnos de la Bauhaus era a observar, no la apariencia externa del objeto, sino sus elementos estructurales y lo que denominaba fuerza lógica y tensiones. Para Mondrian, el ritmo lo es todo, pues su función es expresar el movimiento dinámico a través de una continua oposición de los elementos de la composición. De este modo, la obra de arte, una pintura, es una especie de campo electromagnético donde ciertas fuerzas contradictorias pero organizadas expresan lo que él denomina *acción*, es decir, vida. La tensión de la forma, la línea y la intensidad de los colores crea la acción. En su arte, el maestro holandés solo distingue oposiciones de posición y dimensiones. En otra ocasión escribió:

Tanto la ciencia como el arte están descubriendo y revelándonos el hecho de que el tiempo es un proceso de intensificación, una evolución desde lo individual hacia lo universal, de lo subjetivo hacia lo objetivo, hacia la esencia de las cosas y de nosotros mismos. [...] Por medio de la intensificación se crean sucesivamente planos cada vez más profundos [...] (*Arte plástico y arte plástico puro*)[21].

Los conceptos de fuerza, energética, dinámica, intensificación, etcétera, pasaron de las ciencias al arte probablemente a través de la psicología moderna, sobre todo las

diversas escuelas holísticas, como la Gestalt y la variante orgánico-dinámica de Kurt Lewin. A ese respecto, el pintor y teórico Allen Leepa *(El desafío del arte moderno)* escribió lo siguiente: "La energía psíquica de un periodo ejerce una notable influencia sobre los tipos de formas e imágenes utilizadas. Un aspecto fundamental para la actividad del hombre es el alivio de las tensiones causadas por los problemas sociales y personales"[22]. Kurt Lewin, el eminente fundador de la psicología topológica, que intentó definir los conceptos psíquico-dinámicos con los topológicos *(Dinámica de la personalidad*[23]), establece como causa del comportamiento, en todos sus aspectos, "los sistemas de energía y tensiones internas" que surgen de las necesidades del individuo. Su teoría se basa fundamentalmente en el concepto de campo, trasladado de la teoría electromagnética a la psicología. "Todo comportamiento (incluso la acción, el pensamiento, el deseo, el esfuerzo, la evaluación, la realización, etcétera) se concibe como un cambio de estado de un campo en una determinada unidad de tiempo" *(La teoría del campo en las ciencias sociales*)[24]. En el plano psicológico individual, ese concepto es equivalente a lo que Lewin denomina "espacio de vida" del sujeto. El concepto de campo se ajusta perfectamente al de la sensibilidad contemporánea, constituida por oposiciones directas de dirección y movimientos, de intensificación y tensiones, en un medio muy limitado.

Los procesos tradicionales de creación del espacio, como la perspectiva, el esfuerzo, los planos oblicuos o inclinados y el claroscuro, nos ofrecían una imagen pasiva del espacio, sin crear lo que es esencial para la mentalidad y la sensibilidad modernas: un sentido de *fuerza espacial*. La relación de planos en una superficie crea tensión, crea fuerza, mientras que el espacio en sí no lo crea. Para Leepa "el espacio que crean los planos se activa por asociación con las relaciones de emoción-tensión y el sistema de energía psíquico basado en esa oposición de tensiones".

> La fuerza guarda una relación más estrecha con el plano del lienzo que con el espacio realista representado. [...] La reacentuación de la superficie en la pintura contemporánea plana contiene ese rasgo esencial del trabajo creador. La tensión-emoción parece íntimamente asociada al desplazamiento y la oposición de las formas en la superficie del lienzo. El desplazamiento de las formas controla en la realidad la dirección de la emoción-tensión: es el elemento más poderoso con el que trabaja el artista. Eso no quiere decir que el espacio no intervenga en la emoción-tensión, sino que se crea como un elemento más sentido de forma espontánea que comprendido intelectualmente mientras el artista pinta[25].

Para comprender la pintura contemporánea y, por lo tanto, la sensibilidad contemporánea, es fundamental distinguir entre el espacio cuya existencia depende de que lo reconozcamos en el lienzo y el espacio sentido o, mejor dicho, el sentimiento de un espacio circundante que interviene como factor indispensable para la manifestación de las fuerzas componentes de la tensión formal.

Así, los artistas y teóricos nos hablan cada vez más de las cualidades dinámicas —tensión, energía, fuerza, vibración, atracción— y cada vez menos de los viejos términos obsoletos de las recetas académicas. Por ello mismo, la idea de equilibrio tiende a ser sustituida por la de relaciones espaciales; la de composición por la de campo de fuerzas; la de dibujo por la de interrelaciones de líneas y planos, etcétera. El concepto académico de composición era de carácter esencialmente estático, pues intentaba sobre todo llamar la atención del observador hacia las figuras o formas colocadas en los planos centrales del cuadro. Las composiciones denominadas triangulares, piramidales, circulares, etcétera, eran muy consideradas y todavía hoy se describen minuciosamente en los manuales compositivos.

Por ejemplo, en un fragmento muy interesante sobre el problema del equilibrio y la composición, Allen Leepa, con su doble autoridad de artista en ejercicio y escritor, describe con precisión el proceso creador del artista, movido siempre e insistentemente (¡Kandinski!) por la idea de fuerza y equilibrio en un campo definido. El sentimiento de fuerza y el sentimiento de equilibrio, nos dice Leepa, se confunden constantemente, a pesar de que son diferentes, aunque están interrelacionados. El segundo, aislado, cohesionado en la pintura tradicional, es como un "sentimiento de balancín": masas a un lado del lienzo, masas a otro lado; una esquina del lienzo frente a otra esquina. En cambio, el sentimiento de fuerza, la sensación de equilibrio de formas en un lienzo, produce siempre en el pintor, cuando trabaja, una intensa experiencia emocional, de la que después participa activamente el espectador. Se trata —continúa Leepa, describiendo su propia experiencia— de una reacción emocional ante una relación de partes que se oponen entre sí y que el artista siente a medida que avanza en la obra. Pero la simple compensación de formas en el lienzo no requiere *necesariamente gran intensidad emocional*. Y, a continuación, nos indica el motivo por el cual el sentimiento de fuerza y de compensación se confunden con tanta frecuencia:

> Los dos procesos operan a la vez durante la actividad creadora. A medida que el artista trabaja, desarrolla toda su pintura, oponiendo y contrapesando una forma con otra. Dicho de otro modo, es posible experimentar equilibrio sin intensidad emocional, pero no es posible sentir intensidad emocional sin equilibrio. Sin equilibrio no se puede crear emoción-tensión, pues esta incorpora *la compensación en una experiencia más intensa y más profunda*. [...]

> Una pintura compensada no es necesariamente una pintura creativa. El artista puede sentir la compensación en su lienzo y no experimentar sin embargo una intensidad emocional. La vitalidad expresiva de una pintura no viene determinada por la yuxtaposición pasiva de formas en el lienzo, sino por una relación profundamente sentida de esas formas[26].

Al intentar definir con más profundidad ese misterioso binomio, el equilibrio dinámico emoción-tensión, Leepa recurre a la autoridad de Mondrian, el austero y formidable maestro de la dialéctica de las oposiciones de dirección y posición, que lo describe así: "[...] el equilibrio de cualquier aspecto de la naturaleza se basa en la equivalencia de sus contrarios"[27]. Esa descripción muestra la indisoluble fusión entre el elemento inconsciente y el consciente, el elemento intelectual y el elemento impulsivo en el proceso creador. No obstante, una cosa destaca con claridad: el artista ve, siente, relaciona y coordina simultáneamente, y todas esas experiencias son al mismo tiempo funciones intuitivas, sensibles y lógicas. Las relaciones de espacio, forma, oposición de direcciones, líneas de fuerza, intensificación, rechazo y atracción, tensión y distensión, diferenciación e integración y la continua e incesante vigilancia para no ver, para no sentir, no comprender nada unilateralmente, como todo lo que es específico de la actividad creadora artística, muestran las afinidades que hermanan el proceso mental de un sabio como [Hermann L. F. von] Helmholtz y el de un artista como Cézanne; el de un matemático como Klein y el de un pintor como Kandinski. Además, llegados a este punto conviene recordar que una autoridad fidedigna, como la del gran teórico de la semántica moderna W. M. [Willbur Marshall] Urban, advierte a los desprevenidos contra una excesiva simplificación en cuanto a la "popular división del simbolismo" que sitúa en un lado el arte, la poesía y la religión y en otro a la ciencia. Ese planteamiento, dice Urban, "presupone una distinción entre arte y ciencia que, por lo menos en esa forma extrema, prácticamente no existe. Además, la propia ciencia tiende a negar el carácter absoluto de tal distinción, recalcando el parentesco entre la imaginación artística y la científica" *(Lenguaje y realidad)*[28].

De las formas significantes a la lógica de la expresión

Desde que los psicólogos de la Gestalt descubrieron las leyes de la percepción, mostrando que esta no se reduce a un caos de sensaciones sino que responde a una organización, una forma en la que se disciplinan y se funden las sensaciones, tanto en el animal como en el hombre, de cualquier edad o condición, no solo avanzó considerablemente el conocimiento psicológico sino que además nuestras ideas sobre el proceso mental y el mecanismo intelectual tomaron nuevos rumbos y adquirieron, sobre todo, una consistencia mucho mayor.

Por ejemplo, el concepto de intuición pasó a ser abordado por los filósofos, semantistas, estetas y psicólogos de modo mucho más concreto y se empezó a comprender mejor su función en esos procesos. Cassirer, el genial creador y sistematizador de la "filosofía de las formas simbólicas", pudo demostrar entonces que toda *cognición de forma* es intuitiva. Y basándose en esa afirmación S. Langer escribió: "Todo orden de relaciones —distintividad, congruencia, correspondencia de formas, contraste y síntesis en una Gestalt total— solo puede conocerse mediante una iluminación (*insight*) directa, que es la intuición. Tanto la forma como la significación formal o el significado (*import*) se perciben de forma intuitiva (y por ello muchas veces se dice que son "sentidos"), o no se perciben; en eso consiste el valor básico simbólico que probablemente precede al significado verbal y lo prepara" (*Sentimiento y forma*)[29].

A propósito del concepto de intuición en [Henri] Bergson y sobre todo en Croce, destaca el hecho de que este último la identifica con la "actividad expresiva", vehículo por el cual las impresiones "se forman y elaboran" y, de ese modo, son reductibles a la intuición. Croce: "Intuición es la indiferenciada unidad de percepción de lo real y de la simple imagen de lo posible. En nuestras intuiciones no nos oponemos nosotros mismos como seres empíricos a la realidad externa, sino que simplemente objetivamos nuestras impresiones, cualesquiera que sean"[30]. Así, para el filósofo italiano, intuición es una súbita definición, la instantánea comprensión de una impresión.

Al explicar su concepto de actividad expresiva, afirma: "En el hecho estético, la actividad expresiva no se añade al hecho de las impresiones, sino que estas últimas se forman y elaboran a través de aquella. [...] Por consiguiente, el hecho estético es forma, y solo forma"[31]. Así se describe, en el fondo, lo que Langer demostró (después de Cassirer) que era el proceso elemental de la simbolización, una vez admitido que los símbolos básicos primarios del pensamiento son imágenes. ¿Y qué *significan* estas? Precisamente "las impresiones pasadas que las engendraron y también las futuras que ejemplifican la misma forma"[32]. Esas imágenes significativas surgen en nuestra mente como símbolos anteriores a la palabra, materia prima del pensamiento discursivo. Y es ese nivel, el más bajo posible del proceso simbolizador, el que la filosofía de las formas simbólicas define como aquel donde nace y comienza realmente a articularse la mentalidad humana, basándose en el análisis de los datos de la experiencia de [Immanuel] Kant y posteriormente en los datos experimentales en cuanto a la percepción de la Gestalt. Así pues, la actividad de la mentalidad humana comienza ya antes de la cristalización de los símbolos verbales, antes del desarrollo del modo lógico-discursivo del pensamiento. Antes del símbolo verbal, la imagen es el primer vehículo del que se sirve la inteligencia humana en ciernes.

No es casual que en las civilizaciones arcaicas los alfabetos ideográficos, ideoplásticos y los jeroglíficos precedieran al alfabeto fonético. El pensamiento egipcio no sobrepasó la fase del jeroglífico, y su arte es la comprobación de ese hecho cultural de tremenda importancia. Los jeroglíficos son imágenes en transición que no han alcanzado todavía la forma más elevada y expedita del símbolo: la abstracción léxica. Todo el arte egipcio está contenido en esos límites. No en vano fueron los griegos los auténticos herederos del alfabeto fonético, creación de los fenicios, pueblo de intermediarios. Solo la civilización griega supo perfeccionar la práctica invención fenicia, transformándola en ese cómodo instrumento de admirable elasticidad con el que su genio modeló el más alto pensamiento abstracto formulado hasta entonces y con el que alcanzó la libertad intelectual. Tampoco es casual que ese mismo pueblo fuera maestro de filosofía y de geometría y a la vez una nación de artistas. Un hecho psicológico aún más expresivo es su repugnancia por el álgebra, dado que les era imposible representar los números gráficamente. Eso ocurrió sobre todo con los números negativos. Geómetras por encima de todo, los griegos tenían "escrúpulos de conciencia en relación con los números que no podían dibujar en un gráfico" (Cassirer). Sin embargo, ese mismo gráfico era el que los situaba en el pensamiento abstracto de la percepción sensible, hecho este tanto más curioso cuanto que, jugando ya como malabaristas con el signo fonético, concedieron al pensamiento racional científico su primera floración exuberante. Al mismo tiempo, distanciándose de las artes de todas las culturas anteriores, basaron la suya en la percepción inmediata. De ahí surgieron obras que eran simultáneamente copia y modelo de las formas naturales.

Antes que ellos, los egipcios no habían superado la barrera ideográfica y, tal vez por eso mismo, su arte se basaba, como demuestra H. [Heinrich] Schäfer de modo magistral (*Sobre el arte egipcio*)[33], no en la percepción inmediata sino en la idea, el concepto, proceso seguido también por los artistas de todas las culturas pregriegas y arcaicas. Mucho después de ellos, en compensación, los árabes, que carecían de la conciencia geométrica ultrasensible de los helenos pero fueron los auténticos creadores del álgebra y los más fanáticos monoteístas, nunca descendieron al nivel ideográfico, y solo paulatinamente se dejaron seducir por la sensorialidad fugaz de la percepción primaria. Al estar vedada a su arte por los preceptos religiosos la representación de las figuras humanas o de criaturas vivas, los artistas musulmanes, de ejemplar habilidad artesanal, se centraron en el dibujo *abstracto* de singular atractivo. Hasta las mentes más convencionales, solo sensibles a los cánones *figurativos* de Occidente, sienten esa fascinación, no pudiendo sustraerse al ritmo vital que brota de esos planos y líneas entrelazados.

Uno de ellos llegó a escribir:

> Ante la mirada contemplativa del oriental, el movimiento rítmico de un dibujo es una necesidad tan indispensable como la melodía para el oído de un occidental. La composición decorativa ejercía tal fascinación sobre los artífices musulmanes que, dedicando continuo y profundo estudio a sus problemas, lograron en la práctica una sistematización de líneas que aún no ha sido alcanzada por la artesanía moderna. (A. H. [Archibald H.] Christie, "Artes menores del islam y su influencia sobre el trabajo en Europa".)[34].

Aún más características del pensamiento y la cultura artística islámica, desde el punto de vista que aquí nos interesa, son las inscripciones árabes que representan "el sello universal de la influencia o la dominación musulmana en todo el ámbito de su extensión", inscripciones que, cuando eran copias de fragmentos del Corán, adquirían la dignidad de algo sagrado. La caligrafía también allí se elevó a la categoría de arte mayor, y "los coleccionistas buscaban hasta los trazos de un gran maestro calígrafo" (Christie). La admiración musulmana por esos letreros respondía a algo más intrínseco y esencial que la simple devoción religiosa por los textos de su libro sagrado, y no se dirigía al contenido literal de esas inscripciones. Era el medio del que se valía ese pueblo antiplástico, antiperceptivo, de pensamiento devorado por el rigor abstracto preceptivo, para entregarse a un diálogo frenético, casi pecaminoso, con formas y símbolos preverbales, cargados de sentido y de los sentimientos más opuestos al genio intrínseco de su cultura. En efecto, ninguna otra cultura, excluidas las pos-renacentistas occidentales, opuso mayores obstáculos a la cognición *por la forma* o a lo que, en la terminología de Croce, es *conocimiento intuitivo* y para los teóricos de las *formas simbólicas* es reconocimiento de las formas simbólicas *no verbales*. Ni siquiera así, como hemos visto, el arte musulmán dejó de ser, como el de todos los demás, un arte de sentimiento e inteligencia. La idea monoteísta sobrepasa sin duda la perceptibilidad, y el islam se resistía a reducir la idea suprema a una imagen al alcance de los sentidos. Herederos de la cultura y del pensamiento científico griegos y de la idea monoteísta a través de Roma y Judea, árabes y musulmanes pudieron atrincherarse, con mayor o menor fortuna, en la intransigencia antirrepresentativa. Si hubiesen quedado aislados culturalmente, rodeados por el arcaísmo oriental, quién sabe si habrían perdido la intransigencia trascendental e inventado también una nueva cosmogonía plástica.

La posición del hombre moderno tiene alguna similitud con la de los árabes y musulmanes (sin contar con el apoyo griego) y la del hombre primitivo ante la naturaleza, cuando solo la podía conocer a través de las formas del pensamiento mítico o poético. La naturaleza misteriosa y, por ello mismo, fecunda y estimulante

para el pensamiento arcaico (desprovisto todavía de un sistema lógico-discursivo perfecto y acabado), que rodeaba al hombre primitivo es hoy, para nosotros, ese universo no menos misterioso —inaccesible hasta para la geometría sensible— que la física actual indaga y descifra a su manera. ¿De qué manera? Creando condiciones artificiales de una experiencia que el hombre *nunca* había tenido hasta ahora. Puesto que, al violar con ella la propia naturaleza, el experimentador la obliga a manifestar determinadas reacciones que, en cambio, sí caben dentro de aquella experiencia reafirmando así las condiciones preestablecidas. Gracias a ese proceso experimental-matemático de la física se obtiene, según Weizsäcker, "la visión de uno de los aspectos más misteriosos de la capacidad cognitiva del hombre en general". En sus palabras: "La física moderna produce su propia experiencia como si fuese un acto de violencia. El experimento, que ella misma aporta para dar origen al estado de realidad que nos muestra, es una manifestación material especialmente elocuente del espíritu, que solo conoce *mientras crea*" *(La imagen física del mundo)*[35]. Esa conclusión del eminente físico y filósofo subraya su afirmación de que la "propia capacidad de conocimiento posee una especie de poder creador". El físico, el sabio moderno, *solo llega a conocer* cuando actúa, cuando hace, cuando *realiza* (¡oh, Cézanne!), es decir, cuando crea. Así pues, la aprehensión científica de la realidad compleja, de múltiples dimensiones —la única con la que contamos en la actualidad—, es un acto de creación. En ese sentido se asemeja al mundo del arte, que en sí también es un modo de conocimiento, aunque intuitivo.

El hombre moderno ha creado todo un lenguaje artificial para aprehender lo imperceptible y a ese lenguaje se reduce ahora el universo físico. Pero su imaginación no se resigna a quedarse a las puertas del conocimiento, como un devoto lego. Goethe, al formular el ideal de un *conocimiento biológico* independiente, sometido a una suerte de *morfología idealista*, en sus estudios de anatomía comparada creía en "una forma ancestral, pero opuesta a cualquier forma individualmente" (horror de Mondrian), es decir, a lo *individual tomado como norma para el todo*. Albergaba la convicción de que esa forma se volvería evidente, si no para los sentidos *al menos sí para la mente*. Los artistas modernos (y con ellos muchos sabios y filósofos) se empeñan también en encontrar algo semejante, o una forma universal, generalizadora y accesible, si no para los sentidos al menos sí para el espíritu, cuya actividad primordial consiste en fabricar símbolos, tal vez porque forma parte de su naturaleza no expresarse nunca de forma satisfactoria, siendo como es una precaria simbiosis de inteligencia y sentimiento, de discurso e imagen, en conflicto con el mundo exterior.

Felizmente para nuestra seguridad ya sabemos que el lenguaje verbal no fue el primero. Que algo precede o es primario en relación con el concepto lógico.

El propio Urban reconoce con prudencia: “Hay motivos para creer que la forma estética de expresión es representación, es una forma original, si no la primaria”[36]. Entiéndase aquí primaria no en el sentido de permanencia, de haber existido siempre, sino en el sentido de estricta prioridad.

Lo que “precede a la significación verbal y la prepara” es original y expresivo, es decir, pertenece al dominio de la intuición y, por lo tanto, del conocimiento a través de la forma. Como lenguaje discursivo, ese conocimiento conlleva relaciones cognitivas cuyas reglas de integración y coordinación son también en cierto modo lógicas y abstractas, como sostiene Langer. No se puede entender la forma sin un acto de abstracción espontáneo, pues ¿qué es la forma sino comprensión de impresiones ya organizadas en la percepción y, por lo tanto, ya intuidas? Ahora bien, para que el hombre tome conocimiento o conciencia de la intuición debe detenerse, separarse de su propio pensamiento o del esfuerzo mental lógico en el que se concentra, y observarla desde fuera. Es un acto no solo de abstracción sino también de interpretación. Ambas, tanto la abstracción como la interpretación, son espontáneas, naturales... e intuitivas. Y sirven tanto para las formas y símbolos discursivos como para los no discursivos. Radican, como afirma Langer, en la base de nuestra mente. Son las raíces de las que nacen y se ramifican tanto el lenguaje verbal como el arte, la religión, el mito. Cuanto más general es la forma, más cargada está de sentido emocional, más se aproxima al ritmo vital. Ya ha demostrado [Wilhelm] Worringer de modo satisfactorio la fuerza emotiva profunda y explosiva de las formas inorgánicas abstractas del arte arcaico. Desde la prehistoria, sobre todo desde el arte neolítico, los símbolos decorativos y ornamentales ejercen en quienes los contemplan por primera vez una impresión indeleble. Sin duda nos encontramos ante una expresión básica de formas ancestrales que conlleva, como toda forma creada, un sentimiento, un ritmo vital profundo.

En efecto, no existe ninguna forma creada que no conlleve un impacto emocional. Hasta la forma perceptiva primaria está henchida de ese sentido vital. La forma artística se organiza sobre aquella como un perfeccionamiento, o como organización o desarrollo, aportándole un significado más permanente y profundo. También puede corregirla, alterarla, desplazarla, sustituirla. Por ello la forma artística no puede incurrir en contradicciones sin entrar en roces y conflictos con la forma perceptiva primaria. De ahí proviene su mayor dosis de significado emocional. Se superpone como fragmento de la forma perceptiva o la supera contra la voluntad de esta de permanecer, de resistir, a medida que el artista se apega más a ella para modificarla o descartarla. El hombre corriente está más sujeto que el artista a las percepciones de formas privilegiadas en la concepción gestaltiana, formas fuertes, repletas de predominio figural. En cambio, las de

patrones menos organizados, con mayor oscilación entre las partes o una marcada ambivalencia en la relación figura-fondo no son más fácilmente descartables que las otras en la visión del artista. Incluso puede ocurrir lo contrario, que su ambigüedad sea un elemento de atracción añadido.

En lugar de oponerse frontalmente, la forma perceptiva también puede resistir, como resistieron las formas de las culturas precolombinas a las formas culturales de los conquistadores, y hacer una hábil política de envolvimiento, de insinuación, a fin de conservar si no su integridad, al menos sus elementos preponderantes, sin desvirtuarse por completo en la forma *erudita artística* victoriosa. En todo caso, suelen quedar vestigios, huellas de la lucha y así la forma artística (al igual que toda forma creada que consiga aislarse, incluso en condiciones experimentales artificiales) surge siempre como algo que no estaba previsto ni acordado, exigido o programado. Hoy se sabe que la percepción visual no es un mero proceso sensorial y mental de carácter externo sino un proceso que proviene del inconsciente y alcanza la región sensorial consciente, donde por fin cristaliza, solo tras una lucha entre varios planos perceptivos, como nos muestra A. [Anton] Ehrenzweig (*Psicoanálisis de la percepción artística*)[37].

Parece que hay "una oscilación rítmica inherente a todo acto perceptivo, de modo que toda experiencia plenamente consciente podría contener algún material controlado inconscientemente". P. [Paul Ferdinand] Schilder (*Estudios sobre energías constructivas de la psique*)[38], el eminente psicólogo fallecido hace unos años, también opinaba que toda percepción pasaba por una fase más primitiva antes de manifestarse conscientemente. [Julien] Varendonck *(La evolución de las facultades conscientes*)[39] afirma también ese concepto de conciencia desplazada cíclicamente, postulando que todo acto perceptivo, por muy breve que sea, incluso la percepción de un relámpago, representa una alteración cíclica entre diversos sistemas. Toda imagen, al penetrar en la conciencia, "durante una fracción de segundo viene precedida de duda y ambigüedad". Las imágenes fragmentarias de la mente profunda o las alucinaciones intentarían adentrarse, infructuosamente, en la memoria final manifestada y representada en la percepción consciente. Se confirmaría así un impulso irreprimible hacia la articulación, la estructuración —es decir, hacia la realización de una forma significante— incluso de esas alucinaciones, de ese material inarticulado.

El hombre no ha visto nada, nunca, no ha oído nada, nunca, por primera vez, impasiblemente. Toda forma es, por lo tanto, una sorpresa. El poder sugestivo que ejerce sobre nosotros la forma artística proviene de ese efecto sorpresa y de la lucha, del profundo afán por estructurarse. Y no hay sorpresa que no nos afecte, que no nos perturbe, que no nos conmueva. La sorpresa puede ser de diversos

tipos: insidiosa o sorprendente; puede manifestarse como exaltación o aturdimiento; como un resbalón o un tropezón, una sensación de zambullida o de ascensión, de avance o retroceso; puede ser continua o discontinua. Si nos entretuviésemos ahora aplicando el principio a las formas de los grandes maestros, diríamos, por ejemplo, que la forma de Piero della Francesca es ascendente, sorprendente, agresiva, continua y estática, mientras que la de [Leonardo] Da Vinci sería insidiosa, atractiva, retraída e indefinida; en Cézanne sería ascendente, discontinua, agresiva, dinámica y afirmativa, pero contradictoria, mientras que en [Pierre-Auguste] Renoir sería insidiosa, escurridiza, cautivadora y dubitativa, etc.

La visión entraña, sin duda, una lógica; y de ahí proviene el poder que ejerce sobre nosotros. Los elementos amorfos sensoriales que intervienen en ella solo se organizan porque se rige por un conjunto de leyes. Responde, por lo tanto, a una lógica: esos elementos, al reunirse y articularse según determinados principios, son unidades fonéticas o fonemas que intervienen en la formación de la palabra mientras esta se constituye movida por una fuerza interna que la impulsa a articularse, concatenando datos de la cognición práctica. Sin embargo, esos elementos no se organizan en un símbolo, en una identidad absoluta con las unidades lingüísticas propiamente dichas, cuya una finalidad es clara y precisa: la de dar nombres y predicaciones. Sus funciones son otras: aspiran a adecuarse al sentimiento que Langer denominó *biológico con eflorescencia emocional*. Esas funciones, aunque perfectamente diferenciables de las que intervienen como componentes del pensamiento discursivo, a semejanza de estas últimas son de importancia decisiva en la formación de la conciencia humana.

Ciertamente, no expresan proposiciones, como hacen las palabras. Aun así, no dejan de constituir también partes de una *gramática de la visión* que, como sugiere Langer, "describe formas plásticas para la expresión de ritmos básicos vitales".

El arte es una secuencia de sorpresas emotivo-cognitivas. Solo ahí se captan las intuiciones-significados de lo que dicen. La intuición casi se toca físicamente, como si fuera percibida. Y por ello es siempre una súbita aparición. Puede delimitarse en sus contornos, definirse en un todo, mientras que en la ciencia siempre está corregida o idealizada, sin llegar a articularse de manera consciente ni a realizarse por completo, privada de autonomía, reducida a la condición de mero ingrediente para cocinar el contenido lógico que va a definir la proposición final. En la ciencia, como en la matemática, la intuición es una mediación; en cambio, en el arte es una esencia, una objetivación en sí misma, una entidad *per se*. El arte es, pues, ese modo de conocimiento basado en una secuencia de intuiciones independientes y cristalizadas en formas.

El arte moderno ha infundido en el pensamiento intuitivo un vigor que había perdido en el transcurso de los siglos de desarrollo del espíritu científico occidental. El pensamiento discursivo, que acompañó ese prodigioso desarrollo, en el árbol de la conciencia humana truncó la rama colateral mítica-artística, no verbal, del simbolismo cognitivo. Para salvar a la humanidad de la muerte por extinción espiritual, con la revolución estética surgida con el impresionismo irrumpió un movimiento inconsciente primero y después concienciado en restaurar las fuentes soterradas de la imaginación simbólica no discursiva, creadora de los mitos, la poesía y el arte. En muchos aspectos, nuestra época es comparable a la del tránsito de la religión todavía arcaica, colectiva, basada en las exigencias del sistema social del tabú, a la fase superior de individualización humanística. "Bajo la influencia de los poemas homéricos —nos dice Cassirer (*Antropología filosófica*)—, empiezan a esclarecerse todos los rasgos arcaicos de la religión griega [...] El arte griego preparó el camino para una nueva concepción de los dioses"[40]. Como dijo Heródoto, Homero y Hesíodo "dieron nombre a los dioses y describieron sus figuras"[41]. La labor iniciada por la poesía griega fue completada por la escultura: es difícil pensar en el Zeus olímpico sin tener presente la forma que le dio Fidias. El arte griego fue la mediación entre la imagen, la concepción o la descripción mítica y la forma concreta de la realidad perceptiva. Gracias a él, a ese papel mediador, el pensamiento arcaico mítico sucumbe poco a poco al predominio del pensamiento racional científico-naturalista. La concepción mítica pierde entonces su aislamiento exclusivo y suprapersonal para encarnarse en la obra de arte, amoldándose ya a una concepción más individual, más personalizada, aunque de sentido universal. Y de ese modo, esta última contribuye poderosa y singularmente (¡paradoja griega!) a que el espíritu científico prevalezca sobre el mito en la interpretación del mundo. Fue el instrumento encontrado para desarticular los símbolos colectivos sagrados del pensamiento arcaico.

El arte moderno asume actualmente un cometido similar al del griego, aunque en *sentido inverso*. La fuerza de la obra de arte estriba en que, gracias al principio de condensación ([Sigmund] Freud), se puede encontrar en cada forma o expresión simbólica más de un núcleo significante. En un símbolo discursivo una palabra se puede interpretar en sentido literal o en sentido hiperbólico. Sin embargo, en un único contexto, solo existe una posibilidad significativa. En la forma simbólica no discursiva la significación está delimitada por la propia estructura formal; de este modo, las referencias que en un contexto de razón discursiva solo podrían aceptarse como alternativas lógicas pueden coexistir en la cadena no verbal como significados emocionales diversos o incluso contradictorios. Langer, entre otros, afirma que es posible la fusión de dos hechos contradictorios en una sola expresión.

Uno de los ejemplos más ilustres de esa fusión o copresencia de interpretaciones ambivalentes en una misma obra lo encontramos en el *Guernica* en lo que respecta al sentido simbólico del toro. El propio Picasso explicó de diversos modos ese sentido. Y en 1947, después de que Alfred Barr Jr., entonces director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, hubiese dirigido una pregunta escrita a Picasso sobre si el toro representaba al pueblo español victorioso o la brutalidad, o más específicamente al nacionalismo del gobierno de Franco, ambas interpretaciones habituales y ambas aceptadas por el propio creador en épocas diferentes, recibió del artista una respuesta de apariencia contradictoria, pero profundamente ingeniosa:

> Este toro es un toro y este caballo es un caballo. También hay una especie de pájaro, un pollo o un pichón, ahora no recuerdo exactamente, que está sobre una mesa. [...] Por supuesto, son símbolos. Pero no es asunto del pintor crear los símbolos; para crear símbolos *mejor sería escribir un montón de palabras* en lugar de pintarlos. El público que contemple el cuadro debe ver en el caballo y en el toro símbolos que deberán interpretar tal y como los entiendan[42].

Esa ambivalencia considerable de la forma artística no existe en ningún simbolismo vinculado al discurso lógico. Buscando una explicación del fenómeno, Langer lo encontró en una especie de similitud básica, biofísica, de idénticas raíces neurosensoriales, de idénticas reacciones musculares a sentimientos primarios, fundamentales, como los pares alegría-tristeza, deseo-miedo, etc. Sus estructuras dinámicas son semejantes, guardando en el interior del organismo relaciones directas entre sí. En cambio, ninguna descripción lógico-literal admite esa dualidad; por el contrario, su función primordial consiste en separarlos estrictamente. En la realidad no hay sentimientos puros; deslindarlos, dar a cada uno un carácter unívoco, equivale a desarticularlos artificialmente con fines analíticos e instructivos. La rica ambivalencia significativa de los símbolos representativos, sobre todo de la obra de arte, solo puede observarse y comprobarse a través de sus estructuras formales, nunca mediante la palabra o los medios característicos del pensamiento analítico.

Por ello es un privilegio del arte ofrecernos una imagen de la vida mucho más compleja y profunda que la que transmite cualquier otro medio de expresión. Sus formas nos revelan virtualidades irrealizables por un simple nexo causal, descubriendo en nosotros mismos nuevas maneras de sentir y, por lo tanto, de ser. Una nueva ética. El arte moderno, en sus formas más depuradas y audaces, en sus manifestaciones aparentemente menos sensibles y *humanas*, está formulando ciertas premisas indispensables para un nuevo hombre o una humanidad muy distinta de la actual, cuyos últimos episodios presenciamos con aprensión.

[1] André Michel, *Histoire de l'art*, 8 v., París, Armand Colin, 1905-1929.

[2] Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, París, Plon, 1982, p. 324 (28/03/1853). [Trad. cast., *El puente de la visión. Antología de los Diarios*, Madrid, Tecnos, 1998.

[3] Carta a Théophile Silvèstre, 03/12/1855.

[4] Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, Nueva York, Charles Scribner's sons, 1953 [Trad. cast., *Sentimiento y forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1967].

[5] Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, Nueva York, International Universities Press, 1952 [Trad. cast., *Psicoanálisis del arte y del artista*, Buenos Aires, Paidós, 1964].

[6] Karl Jaspers, *Strindberg und Van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin,* Berna, E. Bicher, 1922 [Trad. cast., *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*, Barcelona, Acantilado, 2001]. La cita de Schwab está en el prólogo de Blanchot ("La Folie par excellence") de la edición francesa, París, Minuit, 1953.

[7] Ibíd., parte II, cap. 1.

[8] Carl Friedrich von Weizsäcker, *Zum Weltbild der Physik*, Leipzig/Stuttgart, Hirzel, 1946 [Trad. cast., *La imagen física del mundo*, Madrid, La editorial católica, 1974].

[9] Henri Poincaré, *Dernières pensées*, París, Flammarion, 1913 [Trad. cast., *Sobre la ciencia y el método: el espacio, últimos pensamientos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997].

[10] Ernst Cassirer, *The Problem of Knowledge. Philosophy, Science and History since Hegel,* New Haven, Yale University Press, 1950, p. 34 [Trad. cast., *El problema del conocimiento*, Madrid, Fondo de Cultura Económica España, 1957].

[11] Maurice Fréchet y Ky Fan, *Introduction à la topologie combinatoire*, París, Jacques Gabay, 1946 [Trad. cast., *Introducción a la topología combinatoria*, Buenos Aires, Eudeba, 1961].

[12] Posiblemente Mário Pedrosa se refiera a Jean Piaget y Bärbel Inhelder, *La répresentation de l'espace chez l'enfant*, París, Presses Universitaires de France, 1948.

[13] Géza Révész, *Psychology and Art of the Blind*, Londres/Nueva York/Toronto, Longmans, Green and Co, 1950.

[14] Ernst Cassirer, óp. cit., pp. 35-36.

[15] Ibíd., p. 36.

[16] Ibíd.

[17] Con posterioridad de la escritura de estas líneas, [Emilio] Vedova, el laureado pintor italiano, me confesó en una conversación que su deseo era una "pintura ciega" (1960). Cita original de Mário Pedrosa.

[18] Ernst Cassirer, óp. cit., p. 85.

[19] Paul Klee, *Pädagoschisches Skizzenbuch*, Berlín, Gerbr. Mann, 1925 [Trad. cast., "Esbozos pedagógicos", en *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus, 2007].

[20] Vasili Kandinski, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Múnich, Verlag Albert Langen, 1926 [Trad. cast., *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Paidós, 1988].

[21] Ben Nicholson, Naum Gabo y Leslie Martin (eds.), *Circle: An International Survey of Constructive Art*, 1937 [Trad. cast., *Arte plástico y arte plástico puro*, Buenos Aires, Victor Leru, 1961].

[22] Allen Leepa, *The Challenge of Modern Art*, Nueva York, The Beechhurst Press, 1949.

[23] Kurt Lewin, *A Dynamic Theory of Personality*, Nueva York/Londres, McGraw Hill Book Company Inc., 1935 [Trad. cast., *Dinámica de la personalidad*, Madrid, Ediciones Morata, 1969].

[24] Kurt Lewin, *Field Theory in Social Science*, Nueva York, 1951 [Trad. cast., *La teoría del campo en las ciencias sociales*, Barcelona, Paidós, 1988].

[25] Ibíd.

[26] Ibíd. Las cursivas son de Mário Pedrosa.

[27] Ibíd.

[28] Willbur Marshall Urban, *Language and Reality*, Nueva York, McMillan, 1939, p. 456 [Trad. cast., *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*, Madrid/Buenos Aires, FCE, 1952].

[29] Susanne K. Langer, óp. cit., p. 392.

[30] Benedetto Croce, *Estética come scienza dell'espressione e linguística generale* (1902), Bari, Laterza, 1950, p. 6; citado en Susanne K. Langer, óp. cit., p. 389, n. 5 [Trad. cast., *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Madrid, Librería de Francisco Beltrán, 1912.].

[31] Ibíd., p. 19; citado en Susanne K. Langer, óp. cit., p. 389, n. 6.

[32] Susanne K. Langer, óp. cit., p. 390.

[33] Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, 2 v., Leipzig, Hinrichs, 1919.

[34] Archibald H. Christie, "Islamic Minor Arts and their Influence upon European Work", en Sir Thomas Arnold y A. Guillaume (eds.), *The Legacy of Islam*, Londres, Clarendon Press, 1931, p. 112.

[35] Carl Friedrich von Weizsäcker, óp. cit., p. 57.

[36] Ibíd., p. 456.

[37] Anton Ehrenzweig, *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*, Londres, Routledge, 1953 [Trad. cast., *Psicoanálisis de la percepción artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973].

[38] Paul Ferdinand Schilder, *Mind: Perception and Thought in their Construction Aspects*, Nueva York, Columbia University Press, 1942 [Trad. cast., *Imagen y apariencia del cuerpo humano. Estudios sobre energías constructivas de la psique*, Barcelona, Paidós, 1983.

[39] Julien Varendonck, *The Evolution of the Conscious Faculties*, Nueva York, The Macmillan Co./ Londres, George Allen & Unwin, Ltd, 1923.

[40] Ernst Cassirer, *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale/ New Haven, 1944 [Trad. cast., *Antropología Filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, Ciudad de México, FCE, 1945].

[41] Heródoto, *Historia*, II, 53.

[42] Varios autores citan esta declaración. Según Allen Leepa, óp. cit., p. 235, respondía a la siguiente pregunta, enviada por Alfred H. Barr a través de Henry Kahnweiler en mayo de 1947: "¿El toro representa al pueblo triunfante español o representa la brutalidad (en concreto, el nacionalismo del gobierno de Franco)?".

Correio da Manhã, 12 y 19 de marzo, y 9 de abril de 1967.

Especulaciones estéticas

I. El conflicto entre el "decir" y el "expresar"

La física ha estado dividida, todavía en este siglo, por el conflicto de dos hipótesis que no se conciliaban de ningún modo en el edificio teórico de la ciencia, a pesar de que ambas respondían perfectamente, en los campos específicos de sus aplicaciones, a las condiciones propuestas de la experimentación: a saber, la teoría corpuscular de la luz y la teoría ondulatoria. Hoy encontramos un conflicto tal vez más marcado en el campo perceptivo del hombre, entre las nuevas hipótesis de la teoría de la información y las hipótesis de las psicologías gestaltianas y estructurales, fundamentadas en la fenomenología. Este último conflicto nos afecta mucho más de cerca porque su causa radica en los umbrales perceptivos sensoriales de nuestros organismos humanos.

Los elementos que provocaron el conflicto fueron la forma perceptiva en sí, o el modo en que percibimos las cosas, y la palabra, nuestro primer medio de comunicación inmaterial, experiencias ante todo fenomenológicas, esenciales por sus profundas y contradictorias implicaciones para esa teoría. Se trata de retomar el análisis de las percepciones con sus medios primarios e intuitivos de organización en todos formales, y el análisis de la palabra o del lenguaje, otro conducto fundamental e intuitivo de comunicación, para someterlas a una mayor precisión científica, incluso de carácter cuantitativo. De inmediato se advierte que este nuevo enfoque afecta directamente al concepto y el destino del arte y al concepto y el destino de la poesía.

Como es sabido, el lenguaje ha sido objeto de una profunda disección por iniciativa de una pléyade de filósofos y científicos, desde la primera revolución fonética iniciada, creo, en el siglo pasado en Europa, hasta los desarrollos ulteriores de la semántica y la creación de la semiótica, con Charles Morris *(Signos, lenguaje y conducta)*[1], a partir de Charles Sanders Peirce, viejo filósofo todavía del siglo XIX, cuya obra constituye el principal fundamento del moderno empirismo estadounidense, y para quien el pragmatismo no era una teoría metafísica sino una regla lógica, y la lógica nada más que una filosofía de la comunicación, o una teoría de los signos.

Dejemos a un lado este amplio asunto para fijarnos por un momento en otro pensador más moderno, fallecido prematuramente: Ludwig Wittgenstein, cuyas

ideas sobre el problema del lenguaje nos sirven para situar el problema de la transformación del lenguaje de instrumento empírico e ingenuo de comunicación en un instrumento riguroso, lógico, de información. Él fue uno de los instigadores más originales de ese proceso de ascesis lingüística y tal vez el primero en definir el lenguaje como "una totalidad de hechos atómicos", y el hecho atómico, a su vez, como un elemento constituido de cosas o entidades[2]. A través de nombres, pronombres personales y adjetivos posesivos, Wittgenstein declaró nombrables todas esas cosas. Partió de esa operación para demostrar la existencia de una relación precisa de las cosas o entidades con las palabras, lo que permite dotarlas de un esqueleto lógico o de un lenguaje ideal. (Realizó esa operación en el *Tractatus logico-philosophicus*.)

No nos interesa exponer aquí la obra del filósofo. Lo que nos interesa es destacar una de sus afirmaciones más curiosas, que nos sitúa en el centro de nuestro problema: "Lo que se expresa por sí mismo en el lenguaje no podemos expresarlo por medio del lenguaje"[3], lo que equivale a afirmar: "Lo que se puede demostrar no se puede decir". Ahora bien, ¿qué es lo que se expresa por sí mismo en el lenguaje? Nuestra respuesta sería esta: lo que nos da en la espontaneidad, lo que el lenguaje proviene directamente del horno de nuestra fabulación y no se caracteriza propiamente por un nexo lógico nítido, sino que se manifiesta como imagen, reacción instintiva, figuración. Es decir, todo eso todavía no es discurso sino expresión, y por ello nos conmueve y nos instruye como un inteligible, es decir, como una forma o Gestalt, sin reclamar la intervención de nuestro mecanismo lógico. La paradoja de Wittgenstein significa que "por medio del lenguaje" no se puede decir lo que se expresa por sí mismo. "Decir" es algo distinto de expresar; es otra disciplina, ya forma parte del mundo conceptual, como cuando se proponen enunciados o una combinación de enunciados que pueden ser objeto de verificación o control. B. [Bertrand] Russell los clasificó en "tautologías", "contradicciones" y "enunciados indeterminados"[4]. Dentro de esa clasificación se encontraría su valor (de uso), que estriba en lo que Wittgenstein denominó estructura o "esqueleto lógico"[5].

Mostrar, en cambio, pertenece a otras categorías de conceptualización. No viene determinado por un esqueleto lógico. Su estructura ya no es intrínsecamente el lenguaje. En efecto, "mostrar" significa "expresar espontáneamente"[6] y pertenece al ámbito de lo intrínsecamente psicológico, es decir, de la expresión, que surge cuando la organización de las partes sensoriales del todo perceptivo aparecen, espontánea o ingenuamente, con caracteres distintos de los datos sensoriales y físicos mensurables (peso, dimensión, etcétera): Gestalts, "todos" como si fuesen "caras", "fisionomías", cosas que nos impresionan por sus propiedades cualitativas o afectivas. Es decir, atraen o repelen, amedrentan o armonizan, encantan,

etcétera. Ahí radica lo que el psicólogo señala como "la primacía de lo expresivo sobre lo sensible", consecuencia a su vez necesaria de la primacía del todo sobre las partes. Así, "mostrar" en la acepción dada por Wittgenstein pertenece al reino de la expresión, que también es, como se puede inferir, el viejo reino de *Alicia en el país de las maravillas*. Por ello Wittgenstein y otros se obstinan en partir de ese reino, liberando de sus hechizos al lenguaje, instrumento y conducto a través del cual "se dice", o aquello con lo que se informa en el plano semántico.

Pero Wittgenstein no se conformó con esa operación inicial y pasó a afrontar la tarea de "limpiar" el lenguaje de "sus supersticiones", "rechazar el embrujo"[7] de nuestro lenguaje mediante el lenguaje. No debemos buscar —es su advertencia— en el lenguaje algo oculto como una esencia. Lo que importa es descubrir cómo funciona en sus usos. No debemos preguntar más por las significaciones, sino por los usos, que son múltiples. No hay lenguaje, sino lenguajes, o, mejor dicho, juegos de lenguaje, juegos lingüísticos. El filósofo pasa de su atomismo lógico inicial al análisis lingüístico, un proceso bastante común en el pensamiento contemporáneo occidental, que renuncia al "hábito" de trabajar con las categorías de sustancia, esencia y cualidad para centrarse en las manipulaciones y los análisis de las mediaciones, de los intermediarios, de los instrumentos mismos con que se sondea la realidad. En ese sentido, la última operación de nuestro filósofo es deslindar la palabra de "su" significación. "Entender una palabra en un lenguaje no es propiamente comprender su significación, sino saber cómo funciona o cómo se utiliza dentro de esos juegos. El concepto de significación, lejos de esclarecer el lenguaje, lo envuelve en una bruma"[8].

No obstante, la palabra de los poetas y los alquimistas no cayó en desuso como los enunciados indeterminados de los que nos habla Russell. "Se rompe el lenguaje cuando se habla de él como un código o medio para el pensamiento, y se nos prohíbe comprender a qué profundidades entran en nosotros [...] las significaciones" que "la palabra arranca o escinde [...] en el todo indivisible de lo nombrable, como nuestros gestos en el todo de lo sensible". Ahora quien habla es un fenomenólogo eminente, [Maurice] Merleau-Ponty. La codificación del lenguaje nos prohíbe comprender que hay un deseo, una pasión de hablar, una necesidad de hablar en cuanto se piensa, que las palabras tienen el poder de suscitar pensamientos, establecer dimensiones del pensamiento en lo sucesivo inalienables, que ponen en nuestros labios respuestas insospechadas, que nos dan a conocer, dice [Jean-Paul] Sartre, nuestro propio pensamiento. En el otro extremo del conflicto, Merleau-Ponty observa algo parecido a lo que observó Wittgenstein en el extremo opuesto: "Hay entre los seres humanos y en cada uno una increíble vegetación de palabras cuya nervadura está constituida por los 'pensamientos'". Su conclusión, sin embargo, se opone a dos codificadores: "Podríamos decir que

para tener delante de nosotros un significado, ya sea en la emisión o en la recepción, es preciso que dejemos de representarnos el código e incluso el mensaje, que nos hagamos puros operadores de la palabra"[9]. Para Merleau-Ponty el pensamiento solo es la nervadura de la vegetación de la palabra. En el fondo, es como si cada persona tuviese detrás de ella, consciente o inconscientemente, su caverna de representaciones de la que partiría la emisión.

Para Wittgenstein ante todo es necesario separar la palabra de su supuesta significación pues, lejos de esclarecerla, el concepto de significación la envuelve en una nebulosa. Para Merleau-Ponty, la palabra es vegetación en su naturaleza intrínseca, generadora de significaciones, e impone dimensiones de pensamientos que se vuelven inalienables en cuanto es hablada. Al contrario de Wittgenstein, para Merleau-Ponty se rompe el lenguaje cuando se identifica con un código. Para uno la significación es el verdor fecundo y eterno del lenguaje; para el otro, una nebulosa embrujadora. No se puede transformar el lenguaje en código, dice uno; no hay lenguaje, sino lenguajes, sostiene el otro: instrumentos de uso, reglas de juego, y los juegos son muchos, como dar órdenes y obedecerlas, describir un objeto según su apariencia o dando sus medidas, resolver un problema en aritmética práctica, etcétera.

Entre la nebulosa embrujadora que conviene disipar y la vegetación que conviene preservar, la elección no implica decisiones teóricas sino deliberaciones prácticas o comportamientos. Uno somete la palabra a un tratamiento analítico de estricto rigor lógico. El otro atribuye a la palabra latentes virtualidades creativas. Sin embargo, el conflicto se abre a un tercer planteamiento, que no se conforma ni con la especulación brillante y profunda del filósofo francés, ni con el análisis penetrante, pero puramente lógico, del pensador austro-británico.

En efecto, la teoría de la información desplaza el problema a otro plano, de carácter práctico-experimental, que permite otros desarrollos. Despojado el lenguaje de su trama de significaciones independientes, desempolvado a diario por los seguidores de Wittgenstein y por los operadores de la lógica simbólica para limpiarlo de "supersticiones", a pesar de todo sigue produciendo una vegetación de palabras y envolviéndonos en su bruma de misterio y equívocos. Sus ambigüedades intrínsecas no se disiparán, por lo menos de modo considerable, mientras el debate se mantenga en el plano teórico, lógico, y no se trate el lenguaje como un instrumento, como un objeto manipulable, como "materialidad". A fin de desarrollar ese otro planteamiento más concreto y susceptible de medición y control, los teóricos de la información centran la atención en el mensaje en sí, en el estudio de su transmisión y recepción. Partiendo del plano de la psicofisiología, se centran sobre todo en el estudio de los requisitos sensoriales, de los datos que se

derivan, ingredientes vivos de los mensajes, para que estos puedan alcanzar una cantidad de información semántica precisa, una vez extirpadas las excrecencias expresivas que en ellos se acumulan.

¿Y qué hicieron esos científicos? Desplazaron el problema del plano abstracto de los logicistas sin deshacer el antagonismo entre las hipótesis gestaltianas fenoménicas, donde anida la población del reino de las grandes ambigüedades humanas y las comprobaciones científicas establecidas en el campo de la percepción por la propia teoría de la información. De este modo, lo único que hicieron fue replantear el problema para fundamentarlo en criterios, si se quiere, más científicos; sin embargo, el conflicto sigue abierto dentro de los límites del propio ser humano.

II. Forma e información

Cuando no se considera el arte de nuestros días como objeto de apreciación inmediata, desde el punto de vista meramente crítico o incluso desde el punto de vista de su situación en el contexto social, económico o político, sino desde un ángulo más restringido aunque intrínseco al mismo sistema orgánico humano donde se producen las condiciones primordiales para su fenómeno, la problemática adopta un cariz inquietante en cuanto al futuro.

Abraham Moles, al abordar con lucidez el antagonismo expreso o latente entre la hipótesis gestaltiana de la percepción y las experiencias en el plano perceptivo de la teoría de la información, fue uno de los primeros en comprender que entrañaba un problema cultural aún más grave: la preservación, en su integridad, del dominio propio de los fenómenos artísticos e intuitivos, frente a las amenazas de su invasión por el análisis matematizante y de la información. La solución que encontró consistió en establecer una distinción entre la información semántica y la información estética[10]. El arte de hoy se debate, sin saberlo, en los vértices de ese conflicto que para él toma la forma de una suerte de polémica entre los productos de "información" y los de "expresión".

El punto de partida de Moles es el campo experimental sensorial, o el psíquico-fisiológico que está en el umbral a partir del cual el hombre, el organismo humano, entra en contacto con el mundo exterior. Por eso mismo parte de este lado de la palabra. Su intento no es oponer lo existencial a lo lógico, sino conciliar o integrar lo puramente fenoménico, los datos que este aspecto nos da, en los cómputos cuantitativos o experimentales de la información. Lo que le interesa es un problema concreto aparentemente más modesto que el de los filósofos y lógicos, aunque de importancia paradigmática para el desarrollo de las investigaciones

perceptivas. La tarea que se propuso fue la de definir con la adecuada precisión el fenómeno sonoro en un mensaje.

La teoría de la información ha dado al estudio del problema sonoro todo un desarrollo científico, hasta el punto de elevarlo, según Moles, a una física del mensaje, cuando aparecieron las posibilidades de registrar la música. Su primer objetivo fue el de elaborar un método que le permitiese situar *per se*, independientemente de los vínculos tradicionales, la existencia del fenómeno sonoro o, en suma, la existencia del objeto sonoro. Entonces el enfoque del problema del mensaje cambia radicalmente. Y ese cambio se hace precisamente porque el mensaje empieza a eludir las contingencias de la percepción inmediata, con su sistema de aprehensión ingenuo, impreciso y, en el fondo, de naturaleza impresionista o cualitativa. La dificultad de otro enfoque más subjetivo radicaba, hasta entonces, en la ausencia de algo que, por mínimo que fuese, posibilitase la detección de materialidad en el mensaje. Por fin apareció cuando se observó que la señal musical circulaba por los hilos, los circuitos, y se podía "transmitir, almacenar, recibir y vender". Su materialidad indiscutible creció hasta la señal musical y puede concretarse en un objeto, cuyas manifestaciones nos vienen dadas por sus efectos. La posibilidad de registrar ha materializado la música etérea. La pieza musical deja de ser música para convertirse en cosa, con dimensiones en el espacio, algo que se observa, que se mide como un "producto temporal".

Aparte del hecho revolucionario de las invenciones tecnológicas, la operación decisiva fue el haber buscado el fenómeno sonoro en nuestro umbral perceptivo y captarlo para aislarlo, registrarlo, medirlo, producirlo, reproducirlo y tratarlo, en suma, como un objeto.

Cuando la simple nota musical se separó de su instrumento originario fue para que emergiera en una estructura en el tiempo. Pero el tiempo físico, al estar metrificado y marcado por intervalos cuando se registra, da lugar al fenómeno de la fluencia, materializado en una estructura hasta entonces no percibida analíticamente. Esta forma, a su vez producida experimentalmente para ganar concreticidad, se somete a otra operación que la va a descomponer. De esa descomposición resultan, en el plano experimental, otros fenómenos u objetos. Así, mediante el análisis de la descomposición de la fluencia, producto metrificado, articulado en el tiempo físico, la teoría consigue producir una diferenciación capital. A través de la oposición, por así decirlo, espontánea al concepto de fluencia, consigue otro fenómeno, esta vez de irreductible naturaleza psicológica: la duración, que tiene como característica denotante la de ser solo percibida psicológicamente, o solo como un todo. Moles la designó por ello como una "dimensión de sensación".

Cuando la duración, de intrínseca naturaleza psicológica, se somete a un proceso de aislamiento con fines analíticos, se observa que el aislamiento no la anula sino que, por el contrario, atrae sobre ella una atención peculiar en sí misma, puesto que la duración no puede descomponerse en elementos entre los elementos de una estructura compleja, que solo interesa para el análisis de los objetos sonoros. En consecuencia, solo nos llega en su calidad de percepción gestaltiana indescomponible. El fenómeno aquí es el opuesto de la nota musical, que, apartada de su origen empírico inicial, propiedad de un determinado instrumento, queda subsumida en una secuencia en el tiempo y desaparece como tal, por haberse transformado en un mero fenómeno sonoro desparticularizado, ya participante de la categoría del objeto sonoro con sus correspondientes propiedades físicas de medida, extensión, etcétera. Como ya hemos observado, los fenómenos sonoros, una vez registrados, pasan del plano perceptivo al plano cuantitativo, numerados y medidos como objetos, después de haber sido aislados y captados en los umbrales sensoriales de nuestro organismo. Mediante ese proceso la fluencia se analiza en sus elementos, se mide y cuantifica, mientras que, por ejemplo, mediante un contraste producido experimentalmente, se distingue del fenómeno de la duración que, al no ser descomponible física y analíticamente, no pierde su categoría primaria de pura percepción psicológica, pura Gestalt.

Frente a esos procesos analíticos, Moles no oculta la tendencia de la teoría de la información de confundir "los órganos humanos de la percepción con los sistemas mecánicos o materiales de transmisión y recepción". El psicofisiólogo no duda en considerar al receptor individual como un dispositivo exploratorio. (A pesar del desconsuelo de Moles, tal vez no haya nada que hacer contra ello. La cibernética está ahí.) Comoquiera que sea, en sus inclinaciones atomísticas, la teoría rechaza de plano ciertos aspectos de lo real del mundo perceptivo que, sin embargo, son la cualidad inherente o la materia prima de las teorías holísticas y globalizantes de la psicología. Así, se contraponen dos métodos perceptivos que Moles denomina, respectivamente, el "exploratorio" y el "global". En el fondo, son simples desdoblamientos de la polémica de principios de siglo entre la tesis atomística y la tesis gestaltiana. La gran innovación de la primera provino principalmente de la idea cibernetista de la búsqueda de las analogías del organismo y de la máquina. Se ejecuta, por ello mismo, a través de fases exploratorias que se van integrando, en función de los encuentros analógicos con la visión de las cámaras de televisión, complementados con sistemas de memorización de corte experimental.

Como contrapunto a este método, los gestaltianos de la primera generación ([Wolfgang] Köhler) y los posteriores (acaso menos ambiciosos) lograron encontrar uno de los fundamentos de su método perceptivo en la observación, derivada del estudio sistemático del córtex cerebral específico del campo visual,

de que el campo visual periférico es muy extenso, mientras que el campo visual central es, por el contrario, muy restringido. Esa observación en el campo sensorial confirmó de algún modo los experimentos realizados en el puro campo psicológico de la teoría de la forma, según la cual la percepción visual procede por aprehensión del todo y no de manera exploratoria, en una sucesión de detalles de sensaciones que se reúnen y acumulan *a posteriori* en otra operación mental. Así, debido a la disparidad entre la gran extensión del campo visual periférico y el carácter muy restringido del campo central, en el proceso perceptivo no se capta una palabra letra por letra, ni una página palabra por palabra, sino que se procede por saltos, de un grupo visual a otro, o por conjuntos perceptivos.

Los teóricos de la exploración no aceptaron esas limitaciones y mostraron cómo, incluso en los casos más desfavorables para las Gestalts (visión de un cuadro, de una pantalla de cine), el proceso exploratorio puede intervenir en el sentido de intensificar la percepción, de modo exhaustivo y memorizante. En el plano de la información hay que concebir la percepción global y claramente deficitaria. El propio Moles, el teórico y defensor de la "información estética", junto a la "información semántica", reconoce que las Gestalts perceptivas, aunque evidentes, nos enseñan muy poco sobre la naturaleza intrínseca de los fenómenos subyacentes a la percepción.

Con todo, hay un factor irreductible que protege el concepto de forma de los asaltos exploratorios más tenaces y concluyentes en su propio plano perceptivo. Es el hecho hasta ahora irrefutable de que la percepción global de elementos "no es producto de ninguna combinación casual". Se trata de una combinación intrínsecamente inherente al acto de la percepción. Por ello no será fácil lograr el equilibrio u obtener una síntesis entre las dos teorías. Un factor decisivo dificulta la síntesis o el equilibrio. Es el concepto nuevo de "cantidad de información", que conduce a un intento constante de romper los límites de los campos de validez de las dos teorías. La tendencia a romper esos límites significa, a su vez, ampliar constantemente los parámetros de una percepción exhaustiva. Esa tendencia es característica de la percepción exploratoria, pero no participa de la naturaleza intrínseca de la investigación gestaltiana, principalmente en lo que respecta al tiempo, al plazo mínimo de percepción exhaustiva.

Todavía hay, en uno y otro campo perceptivo, límites que son decisivos (por lo menos durante un tiempo) o un límite máximo de percepciones para el individuo. (Se trata de una barrera que traslada el campo estricto de los psicofisiólogos hacia el campo mucho más amplio de lo cultural.) En efecto, ya se ha llegado a calcular el caudal máximo de información perceptible, y ya se sabe que ese caudal máximo suele ser muy inferior con respecto a las fuentes que nos rodean, ya sean auditivas,

sonoras, visuales, táctiles. Solamente utilizamos una fracción, una fracción ínfima, de las informaciones que provienen del mundo exterior, del entorno. De esa deficiencia en la cantidad de información que podemos asimilar se infiere que el control del mundo exterior va a depender, cada vez en mayor medida, de nuestro aprendizaje para seleccionar en los mensajes del entorno aquellos elementos que, captados y reunidos, nos permitan controlar en cada instante ese mundo. En esa operación selectiva hay algo irreductible y cualitativo, que se superpone a los análisis exploratorios. ¿De qué se trata? Del concepto de forma, que siempre ha sido la primera generalización, la primera síntesis abstracta que conseguimos alcanzar en el concepto de lo real. Moles propone la siguiente reformulación del viejo concepto: el primer elemento de una estructura.

Su función permanente es clara y primordial: expresar, como tal, el dominio de lo inteligible en la organización de lo perceptible, o la primacía sobre lo sensible. Es precisamente ahí donde nos sobran o nos quedan los impulsos intuitivos, las significaciones originarias de la eterna vegetación de la palabra, los bloques estéticos residuales a los que el ser humano se ha adscrito hasta ahora (dentro de los umbrales perceptivos sensoriales que lo dotan y lo delimitan, de momento) para hacer poesía, arte, filosofía.

III. Reflexión final

En el ideario socialista o comunista, el momento en el que el hombre alcance el dominio pleno de la naturaleza será el momento en que la humanidad pasará del reino de la necesidad al reino de la libertad ([Friedrich] Engels)[11]. Hasta ahora, la evocación del punto más próximo a ese momento la tuvimos cuando el hombre consiguió desintegrar el átomo, abrir la esencia de la materia. ¿Y cuál fue el resultado? Las aberturas para la captación de energía nuclear, e Hiroshima, seguidas de las aventuras extraplanetarias de la carrera hacia la luna.

En el ideario socialista o comunista, el momento en el que el hombre alcance el dominio pleno de la naturaleza estará, como vemos, mucho más cercano en tanto en cuanto crezca el poder del hombre sobre la masa infinita de informaciones que nos llegan del mundo exterior como lluvia de estrellas. En virtud de ese creciente poder, el hombre que lo controla también se altera en sus facultades asimiladoras, incluso sensoriales, psíquicas y mentales. La tarea que se plantea es la de determinar el proceso de discriminación y selección de informaciones. Si "percibir es seleccionar", eso equivale a decir que conocer el mundo significa conocer las reglas de la selección perceptiva. ¿Será esta la clave de la transformación de nuestra cultura "moderna" en una cultura universal integrada, en la cual y por la cual el

hombre que la creó o que la va creando resulta y resultará cada vez más modificado en su organismo y en sus facultades?

Cuando se amplían o se intensifican nuestros umbrales perceptivos, y la voracidad analítica en la selección de más informaciones no se detiene, ávida de encontrar el marco inalcanzable de una percepción exhaustiva, cabe preguntarse: ¿qué estructuras globales, totales, pueden permanecer intactas (o revisadas) para expresar el simple dominio de lo inteligible o su primacía sobre lo sensible? ¿Por cuánto tiempo más la percepción estética podrá basarse en las enseñanzas arcaicas de las experiencias primarias, cuando el desarrollo exploratorio inexorable de las relaciones del sujeto con el mundo oculta constantemente la base de esas enseñanzas? No obstante, en todo ello hay una evidencia: el enfoque fenomenológico sigue siendo válido o, por lo menos, inevitable.

Si permiten añadir algún ejemplo de un enfoque de ese tipo, como el concepto de periodicidad que nos llega como una forma, y si lo comparamos con el enfoque matemático, se verá que este último es incapaz de ofrecer un concepto perfecto de aquella. El concepto de periodicidad perfecta implicaría, en el experimento de Moles con notas musicales, que estas no tuvieran ni comienzo ni fin. La rigidez matemática se ve corregida por la experiencia psicológica, que revela que la nota musical se diferencia de un silbato (controlado en altura por un oscilómetro) precisamente porque tiene comienzo y fin. De esa experiencia los científicos concluyeron que la escala crea el fenómeno. La conciencia de la periodicidad microscópica no la captamos directamente de la sensibilidad auditiva sino que, recuerda Moles, no conseguimos formarnos una idea directa del hecho de que la luz es un fenómeno ondulatorio. Pero el fenómeno —¿el fenómeno?— o el hecho existe simplemente más allá de nuestro sentir directo. Por lo tanto, la escala perceptiva es la que crea el fenómeno. La periodicidad solo se vuelve explícita en los fenómenos que se sitúan dentro de nuestra escala sensorial en el tiempo; por ello desaparece a este lado de lo que denominan "espesura del presente" o, en las mediciones del experimento, cuando los ritmos alcanzan una velocidad mayor de dieciséis a veinte por segundo (cine, sonidos musicales). Es decir, precisamente cuando las ciencias exactas y sus adquisiciones tecnológicas "vieron" aparecer la periodicidad. Así, la intensificación de la escala conlleva en nosotros el desvanecimiento fenomenológico, es decir, en ese caso concreto nos priva de la percepción de la periodicidad. El desvanecimiento fenomenológico de la periodicidad se puso de manifiesto cuando la ciencia (al contrario que nosotros) pasó a percibirla y creó, en consecuencia, la posibilidad de alcanzar un nuevo campo de experiencias visuales. ¿Dónde? ¿En qué terreno? Pues en el cine, un arte intrínsecamente nuevo, no solo como invento tecnológico, externamente, sino como enriquecimiento psicosensorial, internamente, en nuestro sistema

perceptivo. La esencia de su imagen ya no proviene de la periodicidad, resultante (como hemos visto) de una percepción globalizante, sino de la continuidad, fuera de los umbrales perceptivos directos.

Si el concepto de periodicidad en la música está delimitado por una "espesura del presente" o por umbrales perceptibles no trasladables, ¿qué ocurre con respecto a la medición del umbral con otro fenómeno perceptivo tan importante como la duración? Se ha hecho la operación de medición, gracias a experiencias artificiales de degradación de las formas temporales hasta intervalos cada vez más cortos o breves de las modulaciones musicales, de manera que se disuelven, se mezclan, anteriores y posteriores, y como resultado se observó que lo que da el umbral perceptivo de la duración sonora es la velocidad a la que se desvanece la forma. Así pues, el concepto de periodicidad nos lo sugieren fenómenos perceptivos que se sitúan en los límites de nuestra escala fenomenológica, o esencialmente la repetición isocrómica producida por el ritmo, mientras que el concepto de duración se transmuta para nosotros en fenómeno a partir del valor de una velocidad en que la forma y sus definiciones, como la periodicidad, el ritmo, se desvanecen al alcanzar el umbral perceptivo sonoro.

De la civilización tecnológica y científica de hoy se deriva un arte que forzosamente se basará cada vez menos en las viejas experiencias perceptivas fenomenológicas, de las que habían surgido siempre los todos inteligibles formales, y cada vez más en algo así como la "espesura del presente" (para los umbrales de la percepción sonora). Se recurre constantemente a ese arte para que acompañe y dedique atención al proceso sistemático de ampliaciones, intensificaciones de los umbrales perceptivos, que una exploración estructurada en busca de nuevos mensajes informativos trata de agotar. El cine fue el primero de los frutos de ese escrutinio faustiano que originó el arte, un gran arte nuevo. Pero ahí están la radio, la televisión y otros procesos transmisores, productos de las mismas exploraciones, todavía inmaduros en cuanto al nivel cultural. En música se van rompiendo más fácilmente esos umbrales, desde las primeras experimentaciones todavía artesanales del actualismo, el dodecafonismo, hasta el registro mecánico, la cinta de grabación, las manifestaciones concretistas, electrónicas y ruidistas de la "música" experimental de hoy.

Las artes en el espacio, las artes de la visualidad, fuera del plano de las experiencias cada vez más precisas o preciosas del campo óptico, como los aparatos de luz, los juegos cromáticos (*op art*), presentan limitaciones más evidentes, porque están más confinadas al condicionamiento artesanal y tradicional y, por ello mismo, son menos flexibles a las intensificaciones exploratorias de los umbrales perceptivos.

Con independencia de cómo se interprete todo el formidable esfuerzo científico exploratorio de la teoría de la información, ese terrible acelerador sensorial, cabe preguntarse si no tendrá ahí su origen esa inquieta y casi neurótica obsesión por lo experimental que se apodera de los artistas más audaces y creativos de la época. El objetivo fundamental todavía consiste en absorber y abarcar campos cada vez más vastos en la aprehensión sensorial y también sustantiva del mundo o del universo, lo cual, en definitiva, desde el arte de las cavernas siempre ha sido la gran misión civilizadora del arte.

Obsérvese que el punto de partida y la dirección de esas experimentaciones siempre ha ido en la línea de ampliar, intensificar o interpenetrar los umbrales perceptivos, la "espesura del presente". De la constancia de esa orientación se infiere que una idea puramente discursiva, por muy "nueva" que sea, difícilmente puede presidir o impulsar una experimentación en el plano específico de cualquier arte, visual, auditivo o de otro tipo. El umbral perceptivo tiende a romperse constantemente y en todas las direcciones sensoriales. Parece que estamos a punto de asistir a una ampliación o profundización no solo en el sentido vertical de los umbrales de cada campo, sino también en el sentido horizontal, como para abarcar, organizar, descubrir y fecundar en un abanico abierto todas las fuentes, por minúsculas que sean, de emisión sensorial acumuladas en los trillones de células del organismo humano.

Todos los campos sensoriales son, desde ya, objetos también de la experimentación estética, más allá de lo visual, auditivo, táctil y olfativo. La experimentación que no se proponga ese tipo de exploraciones destinadas a romper los límites de las "espesuras del presente", en cualquier campo, no tendrá carácter ni categoría de arte innovador. Podrá ser interesante en el sentido tradicional, podrá ser gratuito en el sentido formalista, o redundante en el sentido social. Sin embargo, no seguirá el rumbo de las aperturas culturales verdaderas. Si se trata de una experimentación idealista o discursiva, podrá ser inteligente, pero no será válida en el sentido de contribuir a que el arte acompase con su actividad actual las innovaciones tecnológicas del mundo y, de modo más decisivo aún, las mutaciones fundamentales que atraviesa el propio ser humano (ese sistema orgánico que se remodela a ritmos alucinantes), dentro de naturalezas de segundo y tercer grado en las que ya vive, creadas por la ciencia.

En todo ese amplio proceso, el arte se nos presenta como un conjunto de sondeos precarios pero anticipadores de las mutaciones que se están preparando para el hombre. Avanza a tientas en busca del justo comportamiento humano en este largo y difícil proceso mutativo que se ha abierto. Todo ocurre como si el viejo ser humano se estuviese preparando para abandonar, cual mariposa en potencia,

el capullo en el que ha vivido hasta ahora, en su arcaico hábitat, en su vieja cultura folclórica-mágica-idealista-capitalista-occidental, y para debatirse, inseguro y valiente, en otro hábitat cultural que él mismo ha ido creando, o se va formando, ahora por sí mismo, y que también lo va transformando, de contradicción en contradicción. Lo mínimo que le puede suceder entonces es exponerse a ser visto, analizado, medido, cuantificado —en su totalidad y en los detalles— como un objeto, un producto material. Hasta hace muy poco, todo lo que lo rodeaba, a dos palmos de la nariz, iba envuelto en una capa de magia y misterio. ¿Qué mayor milagro o misterio que el que presenció el hombre al ver aparecer su palabra, su voz, sin saber cómo, al azar? Una "ley" lo estaba formando, creando, conduciendo, sin que él lo supiese. Pero esa voz o esa palabra acabó separada, aislada de sus conductos naturales, para ser un objeto concreto, pesado y medido, como un producto material. La voz ahora se transmite materialmente por conductos artificiales mejores, más perfectos que el primer conducto natural, la garganta primaria, con sus primitivas cuerdas vocales, del mismo modo que las alas de los aviones de hoy son instrumentos más perfectos y más propicios para el vuelo que las alas inmemoriales del águila. El hombre de las dimensiones camonianas, un bicho de la tierra casi tan pequeño como un gusano, tiene la impresión de que su propio hábitat originario, su planeta, está ahora bajo la lupa de unos entomólogos que examinan entretenidos el último escarabajo encontrado.

El artista de hoy, sin saberlo, intenta situar al hombre en el contexto futuro a través de experimentaciones a veces muy premonitorias. El hombre moderno se va transformando en un sistema de conductos de comunicaciones cada vez más complejos, cada vez más perfeccionados. Toda su evolución, todo lo que ha impulsado hasta ahora su progreso y lo que le va a poder asegurar (tal vez) la supervivencia como especie en el universo abierto, va a depender cada vez más de la creciente complejidad y el poder discriminatorio de esos conductos informativos. Cada vez más es algo distinto de sí mismo y, a medida que se produce esa progresiva y dialéctica objetivación, se va convirtiendo en el tema exclusivo o absorbente de su propio arte. Así como su corazón puede ser sustituido por otro artificial, perfeccionado, su alma se reconstruye también en la trama de las comunicaciones que recibe y transmite. La evolución por la que pasa, y que no se detendrá cuando queramos, no será solo cuantitativa sino también cualitativa. Será una verdadera mutación de la que nosotros, sus antepasados, no podemos imaginar la extensión ni la forma. ¿Qué será el ser humano actual para sus nietos, bisnietos, tataranietos, de aquí a un millón de años? Probablemente nuestros descendientes se asemejarán menos a nosotros, a la decadente y brillante pero algo absurda humanidad de finales de siglo XX, que nosotros al hombre de Neandertal. Habrá incluso sorprendentes diferencias anatómicas entre el bípedo indeciso y casi alado de hoy y la máquina-organismo, en gran parte mutable y desmontable, o los lejanos

descendientes de los actuales cibernetistas e informativistas que vivan en esos fabulosos tiempos futuros.

En un plano mucho menor, pero también más preciso, uno de los grandes físicos de nuestro tiempo, dotado también de grandes dosis especulativas, [Werner K.] Heisenberg[12], en una sugerente reflexión sobre las relaciones del sujeto con la naturaleza en función del estado de la ciencia contemporánea, nos advertía que en el futuro "los numerosos artefactos técnicos serán quizá tan inseparables del hombre como su concha lo es del caracol o su tela lo es de la araña". No obstante, el sabio tuvo la precaución de añadir: "Incluso en ese caso, tales aparatos serían partes del organismo humano antes que partes de la naturaleza circundante". Hoy podríamos hacer ya una lista de esos apéndices indispensables del organismo humano que se crean a diario, desde el transistor, el futuro carné de identidad de cada ciudadano, dondequiera que se encuentre, hasta los diversos órganos de prolongación del cuerpo, que el hombre ya lleva consigo en una bolsa a todas partes.

[Martin] Heidegger, en una de sus meditaciones sobre el pensamiento de [Friedrich] Nietzsche, creo, afirmó que en un principio la comprensión del ser era preontológica, pero que acabó transformándose por sí sola en saber explícito del ser. Ese saber explícito del ser se comprende, pero lo que resulta difícil de explicar es la ausencia de límites para esa explicitación, toda vez que puede terminar con el extrañamiento del propio ser. El saber explícito esclarece, sin duda, la comprensión preontológica del ser, pero lo malo es que puede implicar el oscurecimiento del propio ser transformado en objeto "preontológico". El hombre, objeto del objeto de sí mismo, tal vez termine su ciclo sin saber dónde encontrarse o dónde encontrar su esencia o su sustancia. Entonces habrá dado la voltereta en el cosmos sobre sí mismo, su destino. Y en esos tiempos inconcebibles, ¿sabrá que es él mismo? Es decir, ¿sabrá que es nosotros mismos, todavía y siempre?

[1] Charles Morris, *Signs, Language and Behavior*, Nueva York, Prentice Hall, 1946 [Trad. cast., *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1962].

[2] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Nueva York, Harcourt, Brace & Co., Inc., 1922 [Trad. cast., Madrid, Tecnos, 2007, 1.1; 2.01.].

[3] Ibíd., 4.121.

[4] Bertrand Russell, "Ch. XVI Descriptions", en *Introduction to Mathematical Philosophy*, Nueva York, McMillan, 1920, pp. 167-168 [Trad. cast., *Introducción a la filosofía matemática*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002].

[5] Ludwig Wittgenstein, óp. cit., 4.024. Wittgenstein lo denomina "andamiaje lógico". El término "esqueleto lógico" es de Russell.

[6] Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (1951) [Trad. cast., *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988, parte I, 109 y ss.].

[7] Ibíd., parte I, 5.

[8] Ibíd., parte I, 5.Ibíd., parte I, 5.

[9] Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, París, Éditions Gallimard, 1960 [Trad. cast., *Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1964].

[10] Abraham A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, París, Flammarion, 1958, pp. 129-170 [Trad. cast., *Teoría de la información y percepción estética*, Gijón, Ediciones Júcar, 1976]

[11] Friedrich Engels, *Anti-Dühring. Herr Eugen Düring Umwälzung der Wissenschaft*, 1878, cap. XI [Trad. cast., *Anti-Dühring*, Madrid, Cénit, 1932].

[12] Werner Karl Heisenberg, *Das Naturbild der Heutigen Phisik*, Reinbeck, Rohwolt, 1955 [Trad. cast., *La imagen de la naturaleza en la física actual*, Barcelona, Seix Barral, 1957].

3. Una necesidad vital

Arte, necesidad vital, 1947

Conferencia pronunciada con ocasión de la exposición de los internos del Centro Psiquiátrico Nacional que tuvo lugar en Río de Janeiro, en el salón del Ministerio de Educación y Salud, entre el 21 de febrero y el 31 de marzo de 1947, y también en la sede de la Asociación de Prensa Brasileña, a petición de la Asociación de Artistas Brasileños, del 24 al 31 de marzo del mismo año. En *Correio da Manhã*, Río de Janeiro, 13 y 21 de abril de 1947.

Arte, necesidad vital

La dificultad para comprender el problema que nos reúne aquí hoy es la conceptualización del arte que una mala tradición de siglos ha implantado en nuestro espíritu. Lo cierto es que el mundo de hoy no sabe qué es el arte. El público no alcanza a discernir lo fundamental del fenómeno artístico.

El arte plástico es para dicho público la imitación de la naturaleza, la representación de la realidad mediante determinados cánones codificados desde el Renacimiento. Todas las obras supuestamente artísticas se someten de inmediato a este criterio, y el público quiere ver en ellas esa confirmación, esa identificación con la realidad externa.

De ahí que sea incapaz de comprender el llamado arte moderno. Y esta incomprensión se agudiza ante un experimento como el que plantea la exposición del Centro Psiquiátrico Nacional.

Ante estas pinturas y dibujos, ya no es solo el gran público el que "se extraña". La perplejidad se apodera incluso de la vanguardia, del círculo por desgracia todavía muy estrecho de los especialistas y conocedores de las artes plásticas en nuestros medios cultos. ¿De dónde proviene esta perplejidad? Es la rémora de un prejuicio intelectualista desde el que abordan el problema del arte. Ya no hablamos siquiera de quienes no han llegado aún a distinguir una obra de arte, una pintura legítima, de una imitación académica muerta, sino que nos referimos a artistas, críticos, apreciadores conscientes y refinados que sin embargo conservan, como herencia de su educación académica, una noción un tanto anacrónica de la cuestión. Para ellos, lo único que importa es el resultado, es decir, la obra realizada, cuyo fin es ser admirada o adorada a perpetuidad en lo que constituye una nueva forma de fetichismo. Solo ven la obra maestra. Para ellos, el arte aún no ha perdido la mayúscula. Sigue siendo una actividad autónoma, excepcional, y el artista un ser misterioso envuelto en un halo místico o mágico.

Se trata de una actitud muy pasadista —si se me permite usar tan horrenda palabra— y proviene asimismo del academicismo más rancio. Se deriva de una

concepción artística que cristalizó a partir del Renacimiento: el arte como glorificación social, glorificación de grandes hombres, ciñan estos la espada de guerrero o la corona de emperador, sean príncipes o tiranos, cardenales o santos, etcétera. Una vez que desaparecieron los glorificados —es decir, el objeto de consagración— la obra artística dejó atrás la finalidad glorificadora y pasó a ser consagrada a su vez como un nuevo fetiche que tenía, además, la ventaja de reflejar la propia vanidad de sus adoradores.

Los artistas pasan de ser sastres, confeccionadores de las clámides gloriosas de los potentados y héroes del Renacimiento, para constituirse en una cofradía cerrada y puesta al servicio de la aristocracia. Y, como toda cofradía, esta se organiza sobre la base de intereses creados y reglamentos fijos que segregan a sus miembros del resto de los mortales, a los que se mantiene cuidadosamente al margen de los secretos de la congregación. Agotado el genio de los artistas del Renacimiento, epígonos y sucesores mediocres se encargaron de recoger celosamente y codificar sus recetas. De esta manera, el academicismo vivió a expensas de los logros de aquella época fecunda a lo largo de dos siglos o más. Los pocos artistas de genio, aislados en determinados países, que surgieron en este interregno, pasaron desapercibidos, por así decirlo, incomprendidos, sistemáticamente ignorados por sus coetáneos (pensemos en El Greco), por los creadores de opinión, los dictadores de leyes estéticas, los amos de la cofradía académica, en definitiva.

El mundo, sin embargo, no se quedó limitado al Mediterráneo sino que se expandió hasta América, África, los confines de Asia. Se desvelaron nuevas civilizaciones y sus respectivas culturas, que penetraron en la vieja cultura grecorromana.

La arqueología, las exploraciones científicas de todo tipo —geográficas, antropológicas y sociológicas— conquistaron nuevos terrenos para la cultura humana, y sus hallazgos ejercieron en esta una influencia tan profunda, cuando menos, como la que tuvieron sobre el arte de su tiempo las excavaciones y descubrimientos de esculturas clásicas antiguas en la época renacentista. Donatello no habría sido Donatello sin la revelación de la escultura griega. Pasamos a comprender la expresión cultural no solo de Egipto y los pueblos prebíblicos del Asia Menor, sino también de la India y sus ramificaciones culturales. La civilización china, con su exquisito refinamiento, también acabaría por ejercer su influencia en Occidente. Pero estas expresiones culturales avanzadas no son las únicas que asimilan los europeos de final de siglo.

Los pueblos bárbaros de la América precolombina, de Oceanía, de África, se consideran también dignos de interés, y el hombre culto del Mediterráneo constata con asombro que también ellos cultivan el arte (que deja así de ser un privilegio de

las razas superiores de Europa occidental). El arte ya no es producto de altas culturas intelectuales y científicas. Los pueblos primitivos también lo practican. Y puesto que, en el arte, todo se juzga en función de la calidad, y puesto que la calidad no puede medirse, estos productos artísticos de los pueblos primitivos son tan legítimos y buenos, desde un punto de vista formal, como los de las muy sofisticadas civilizaciones griega o francesa. Sorprendidos ante la escultura negra, precolombina o indonesia, los antropólogos y arqueólogos no tardan en convencer a los historiadores del arte y a los propios artistas del valor de estas revelaciones. Es, sin duda, una revelación de nuevas organizaciones formales puras, tan puras como las concebidas a partir de los cánones clásicos occidentales. De ahí el profundo efecto revolucionario que ejercieron en la sensibilidad de los mejores artistas contemporáneos.

Al mismo tiempo, la pintura iba llegando por sí misma, poco a poco, en un impasse que no lograba vencer, cuando —para no morir asfixiada— salió del taller a los espacios abiertos y se topó con el libro abierto de la naturaleza. El impresionismo, como un chiquillo travieso que huye de casa por primera vez, se deslumbra ante las milagrosas propiedades de la luz. El castillo del academicismo, hasta entonces aparentemente inexpugnable, empieza a desmoronarse. Se desprecia el tridimensionalismo obligatorio. Los jóvenes pintores impresionistas se sienten felices porque tienen ante sí un auténtico nuevo dios al que adorar.

A su vez, la psicología, en cuanto hermana menor de las demás ciencias, se ve devorada por la ambición de ampliar también los horizontes excesivamente timoratos de la rutina clásica o asociacionista. Como si de un nuevo e ilimitado continente se tratara, más misterioso y rico aún que el americano, se descubre el inconsciente. El racionalismo mecánico y su fruto caduco, el intelectualismo abstracto, reciben un golpe mortal. En el mundo del arte, por primera vez, empiezan a darse las condiciones necesarias para abordar el problema preliminar pero fundamental de sus orígenes psíquicos, el mecanismo subjetivo de dicha actividad *previo* a la obra realizada.

Los actos sin significado o importancia aparente, que se practican de forma automática —distracciones, gestos inconsecuentes, errores, garabatos, torpes dibujos con los que se emborrona el papel sin pensar—, devinieron todos ellos objeto de interés y estudio. Ningún gesto, palabra o acto humano volvería a escapar al campo de la investigación psicológica. Se descubrió que, más allá del significado formal aparente, expreso, de las acciones y palabras del hombre, podría haber otra significación recóndita más verdadera. La unidad congénita de la raza humana recibió una nueva confirmación.

Se comprobó, con sorpresa, que había una similitud significativa entre las obras de hombres incultos y anónimos de un pueblo y las obras de las gentes sencillas de otros pueblos. Una ingenuidad nativa común a todos esos creadores anónimos iluminaba sus obras, ya fueran de naturaleza artesanal o más desinteresada o mística, como la representación de un dios indígena. Esta ingenuidad natural era como una clave emocional que se manifestaba por doquier, porque se reconocía en ella una evidente manifestación del orden poético, que es universal. Pronto se comprobaron los lazos de parentesco entre las artes de los diversos pueblos primitivos y las manifestaciones semejantes de los niños de todo el mundo.

El movimiento artístico moderno recién nacido, como un río desbordado que se apodera a su tumultuoso paso de todos los objetos y conquistas que la humanidad ha ido acumulando en el dominio de la expresión desinteresada, perdió en estas últimas adquisiciones universales los últimos resquicios de intelectualismo abstracto.

Surgen entonces los grupos, que se han ido sucediendo generación tras generación, de los llamados artistas "modernos". Sin embargo, cuando se presentaron ante el público, este los acogió con una hostilidad feroz, con burlas y carcajadas, desprecio y odio. No dudó en compararlos con salvajes, criminales, locos, o en señalarlos simplemente como mistificadores. Pero sus obras pasaron a hablar por ellos; poco a poco, sobresalían ante la mirada de un público todavía traumatizado, como ecos del arte prerrenacentista, deliberadamente devaluado gracias a la reversión de valores estéticos que el academicismo triunfante impuso al mundo. Así retomaban el verdadero, vital, gran filón artístico que traspasa los siglos y que había sido cercenado por el manierismo y la decadencia posrenacentista. De todo esto resultó, sin embargo, la elaboración de un nuevo concepto de arte que no era sino el redescubrimiento del sentimiento artístico en toda su pureza, tan traslúcida en la obra de los artistas primitivos anónimos.

Esta evolución o revolución de valores la supo recoger con acierto André Lhote, que antes que pintor es uno de los más lúcidos teóricos del arte contemporáneo. Entre otros logros, supo señalar el cambio de actitud del artista moderno respecto a los impresionistas, los renacentistas o los primitivos italianos. Estos últimos obedecían, en sus creaciones, a las sagradas escrituras, y su perspectiva, su orden de las cosas, era sobrenatural, religioso. Colocaban los objetos según una jerarquía trascendental que nada tenía de realista. Los renacentistas, sin embargo, inventaron la perspectiva lineal, geométrica, y puesto que creaban en el mundo exterior, pasaron a organizarlo según su ilusión óptica. Los impresionistas construyen su mundo (o mejor dicho, su detalle del mundo) según una perspectiva inmediatista, puramente perceptual, en función de la luz y el color. Por último, los

artistas modernos —que llegaron a experimentar el truco de la perspectiva italiana, que ya no poseen el candor místico de los primitivos italianos y que, a diferencia de los impresionistas, no permanecen pasivos ante los juegos luminosos de la naturaleza— reinventan la perspectiva. Se trata de una perspectiva nueva que Lhote calificó de "afectiva" en el sentido de que no se podría volver a reducir a una fórmula externa, pues la transformación que el artista creador impone a la relación natural de los objetos solo obedece, y solo debe obedecer, al ritmo poético, al ritmo plástico[1].

Y, a fin de otorgar mayor sensibilidad y fuerza al contraste entre las dos actitudes verdaderamente irreductibles que señalan el epígono del Renacimiento y el artista moderno, lo mejor es cotejar las definiciones de cuadro que daba, en la Francia del siglo XVII, el pensamiento oficial académico, y la que ofreció un artista y teórico de la pintura modernista de París. En el siglo XVII, el cuadro era una "superficie plana cubierta de tonos más o menos oscuros y claros que imitan el relieve de los objetos y crean la ilusión de profundidad". Para Maurice Denis, que hizo suya la vieja fórmula gótica de los primitivos italianos, el cuadro es "una superficie plana recubierta de colores organizados de acuerdo con un cierto orden".

Uno de los académicos de la Academia Real francesa define como sigue la noción de pintura imperante en 1672: "Un arte que, por medio de la forma y los colores, imita sobre una superficie plana todos los objetos que caen bajo el sentido de la vista". En la siguiente sesión de la misma Academia, celebrada ese mismo año, otro académico replicaba:

> Ignoro, señores, si es posible creer que el pintor debe buscar otro objetivo que el de imitar la hermosa y perfecta naturaleza. ¿Acaso debe perseguir algo quimérico e invisible? Es evidente que la más bella cualidad del pintor consiste en ser el imitador de la perfecta naturaleza, a la que el hombre jamás podrá superar.

No obstante, más de doscientos años después, [Paul] Gauguin, por ejemplo, discrepaba de este modo de pensar, y escribía: "Según se dice, Dios tomó en sus manos un poco de arcilla e hizo todo lo que sabéis. Si el artista, a su vez, quiere sacar a luz una obra creadora, no puede imitar a la naturaleza, sino que debe tomar los elementos de la naturaleza y crear un elemento nuevo"[2]. Estas concepciones contradictorias demuestran que es imposible comprender la propia actividad artística, por no hablar de su finalidad intrínseca, sin romper de un modo drástico con los prejuicios y convenciones del academicismo.

[Vincent] Van Gogh se "desesperaría" (la expresión es suya) si sus obras se consideraran "buenas", pues "no las quería académicamente correctas". "Mi gran

anhelo", afirmaba con vehemencia, "es aprender a hacer tales inexactitudes, tales anomalías, tales modificaciones y tales cambios en la realidad, para que salgan mentiras, pero más verdaderas que la verdad literal"[3].

Así pues, la actividad artística es algo que no depende de leyes estratificadas, fruto de la experiencia de *una sola época* en la historia de la evolución del arte. Dicha actividad se extiende a todos los seres humanos y ha dejado de ser ocupación exclusiva de una cofradía especializada que exige un diploma para acceder a ella. La voluntad artística se manifiesta en cualquier hombre sobre la faz de la Tierra, al margen de su meridiano, ya sea papú o zambo, brasileño o ruso, negro o amarillo, letrado o iletrado, equilibrado o desequilibrado.

La llamada del arte es tan irreductible que ya [Charles] Baudelaire intuía que todo niño es artista, o cuando menos posee como atributo de la frescura de sus sentidos la disponibilidad que se exige al verdadero poeta o pintor.

> El niño todo lo ve como novedad; está siempre embriagado. Nada se parece más a lo que se llama inspiración que la alegría con que el niño absorbe la forma y el color [...]. En el hombre de genio, la razón ha ocupado un lugar considerable; en el niño, la sensibilidad ocupa casi todo el ser. Pero el genio no es más que la infancia recuperada a voluntad.

Para el gran poeta, el artista de genio era un "hombre niño", es decir, "un hombre que posee cada minuto el genio de la infancia"[4].

En efecto, para él, que tanto sabía del oficio, la genialidad es un estado infantil, y la inspiración tiende a identificarse con las fuerzas espontáneas, vitales, inconscientes, que se acumulan, por así decirlo, en los poros tiernos y abiertos del niño. El hallazgo y la exploración del inconsciente vinieron a confirmar las intuiciones del poeta.

El hombre se acerca así un poco más a las misteriosas fuentes de la creación artística. El arte pictórico ya no es un medio para imitar la naturaleza, representar la realidad externa o, como pretendía monsieur Blanchard, el académico francés de 1672, "dotar de volumen a los cuerpos que se representan sobre una superficie plana"[5]. ¡El arte ya no es la ciencia del trampantojo! Sea cual fuere la forma que adopte —grande o pequeña, profunda o decorativa, mero boceto elemental o borrón informe—, el arte, para ser arte, es desde el principio una cuestión de emociones y sensaciones, o según la lacónica definición de [Georges] Braque, "sensación y revelación"[6].

No solo los artistas y poetas como Baudelaire o Van Gogh poseen la intuición —o el sentimiento físico, por así decirlo— del proceso inconsciente de la creación.

Definiéndolo desde la propia experiencia, Van Gogh habla de su "terrible lucidez momentánea", esos momentos en los que, según confiesa, "dejo de sentirme y el cuadro me viene como en un sueño"[7]. Los psicólogos modernos más objetivos, no los seguidores de [Sigmund] Freud o [Carl Gustav] Jung, sino los fervorosos adeptos de la psicología del comportamiento, como Henri Wallon, también llegan a conclusiones idénticas. Admiten como observación generalizada que "mientras la conciencia sea dueña del terreno, vanos serán los esfuerzos de sabios y literatos por realizar la obra que los consume". Según ellos, es necesario que la conciencia "abdique", que "ceda al olvido", es decir, al subconsciente.

Así pues, el problema de la creación en todos los dominios mentales consistiría en liberar a los creadores, que se olvidarían de asociaciones mentales ya establecidas, encadenadas automáticamente a determinadas fórmulas. ¿Acaso no explica eso también el hecho de que el niño se halle menos sujeto a dichas asociaciones tiránicas que el adulto, o el hombre mentalmente anormal respecto al medio, el que se incluye en la media estadística? "Solo cuando se liberan de una individualidad refractaria a cualquier combinación nueva", reconoce el mismo ilustre profesor "pueden los creadores contribuir a una nueva intuición", y con más razón aún, diríamos nosotros, a cualquier imagen nueva.

El observador normal y el científico deben atenerse al examen y la reflexión para evitar que la conciencia se disperse y llegue a anularse. Ante esto, los psicólogos objetivos dan la voz de alarma y señalan de un modo deliberado a "los sujetos inestables cuya enfermedad consiste precisamente en dejar que la conciencia se abandone a cualquier impresión que la solicite". Pues bien, ese examen y esa reflexión contribuyen precisamente a hacer que la conciencia se vuelva insensible a lo que estos psicólogos denominan "estímulos aberrantes". De lo contrario, el observador es incapaz de seguir el curso de sus percepciones y pensamientos.

Pero este consejo de nada sirve al artista, que no es observador ni científico. Según la lógica del verdadero arte, no le cabe a él seguir como observador externo el curso de sus propias percepciones y pensamientos a fin de controlarlo. No es un observador sino un creador, un ser imbuido de emociones que exigen expresión formal. Su tarea consiste, por el contrario, en buscar —allí donde se encuentre— esa nueva intuición de la que hablaba el científico, la imagen nueva. Para el artista, por tanto, no existen los estímulos aberrantes (él mismo es más bien la maltrecha "arpa eólica" de la retórica o el "eco sonoro" del viejo [Victor] Hugo)[8].

Todavía según el mismo psicólogo, "una adaptación suficiente al medio no permite comprender la vida psíquica *sino su cara objetiva y consciente*. Mientras represente con exactitud, frente al mundo exterior, nuestras aspiraciones íntimas, bastará para eclipsarlas totalmente"[9].

Ahora bien, no puede haber ninguna manifestación de naturaleza artística, y no digamos ya búsqueda creadora, en la que dichas aspiraciones íntimas se hayan visto eclipsadas o absorbidas en virtud de una "suficiente adaptación al medio". Si la "cara objetiva y consciente de la vida psíquica" no basta, sin embargo, para contentar o expresar "las aspiraciones íntimas", las "anomalías", las diversas "perversiones" según las necesidades de existencia (por emplear la misma terminología que el psicólogo), por fuerza reaparecerá el influjo "de las influencias subjetivas". Dichas aspiraciones íntimas, en una naturaleza sensible o supersensible y sometida a las mismas influencias subjetivas, evidentemente no pueden penetrar en "la cara objetiva y consciente de la vida psíquica". Antes bien, constituyen la otra cara irreductible de la vida misma, la que no cesa de exigirnos expresión, tal como en otro plano, otra cara, la cara inescrutable de la Luna, no cesa de estimular nuestra eterna curiosidad.

De acuerdo con otra enseñanza de esa misma psicología, por cada representación que revolotea en nuestra conciencia y nos persigue se desarrolla una tendencia a exteriorizarla, a colocarla ante nosotros, a encontrar para ella un sujeto que está fuera de nosotros. La conciencia, al debilitarse, tiende a dejar escapar las representaciones que pueblan la mente con una presencia obsesiva. Es entonces cuando surge esta tendencia a la exteriorización que sitúa dichas representaciones fuera de la propia conciencia, como si pertenecieran a un desconocido. En los niños, y sobre todo en las personalidades mentalmente perturbadas, esta representación se halla profundamente interiorizada; de ahí que la necesidad de exteriorización pueda volverse, por esa misma razón, insoportable. Aun cuando cumple una mera función terapéutica, como en el caso de la actividad artística de quienes ahora nos ocupan, esta actividad puede llevar las obsesiones a la sublimación a través de la expresión plástica, como quien vence a un enemigo. Y del proceso de elaboración queda todavía el documento de la exteriorización, susceptible de ser aislado y apreciado en cuanto expresión artística intrínseca.

Baudelaire ya hablaba de "congestión" para expresar su concepto de inspiración[10]; Van Gogh, poseído por una "terrible lucidez momentánea", entra en una especie de estado onírico y deja de sentirse a sí mismo. Un estado semejante experimentó Jean-Jacques Rousseau tras desmayarse, según relata Wallon. Al describir sus sensaciones, decía Rousseau: "Nacía en aquel instante a la vida y tenía la impresión de llenar con mi ligera existencia todos los objetos que percibía"[11]. Así, el

decaimiento de la actividad consciente parece hacer que se desprendan de nosotros mismos partes que por lo general habíamos olvidado que fueran esencialmente nuestras. El cuerpo es entonces como una especie de campo exterior de sensaciones que se dirigen y organizan al margen de nosotros, como si sucedieran a cierta distancia de nuestro propio yo. La conciencia ya no es capaz de oponerse a dichas sensaciones, que acaban confundiéndose con la propia realidad del entorno. La conciencia ha perdido el poder de objetivar las representaciones que la tocan, concluye el mismo psicólogo[12].

Cuando se desdibujan esos límites que la actividad normal de la conciencia no para de trazar entre lo que distingue el yo y el "no yo", entre el sujeto y el objeto, se produce esta difusión de los estados de conciencia en el espacio, más o menos como ocurre cuando sobreviene un desmayo o síncope.

La difusión de la conciencia en el espacio...

¿No sería el caso de estos esquizofrénicos, de estas personalidades ya completamente disociadas, como la de quien figura como "D" en el catálogo de la exposición, el autor de esas enigmáticas acuarelas que bautizó con extraños nombres inventados como *Flausi-Flausi, Feérica*, etcétera? Son seres adultos envueltos en un aislamiento insalvable y ya no tienen la capacidad de objetivar y coordinar las representaciones que tocan su propia conciencia, pues ya no distinguen sus sensaciones de las imágenes y reflejos de la realidad que los rodea.

El autor de *Flausi-Flausi* ya no es él mismo; se halla como disperso en el aire, en las cosas; es un objeto dotado de antenas, un ente extraño, vivo, pero que ha dejado de pertenecer a este mundo nuestro. Un arpa, un triángulo; esas líneas coloridas que él teje construyen una especie de nervadura entre vegetal y animal, con la consistencia de fibras húmedas como las de un tronco vivo de platanera; todo es una trama, un armazón inédito para fines todavía no desvelados; sería la estructura inacabada de un dirigible irreal cuyo techo, sin embargo, ya hubiese sido arrebatado por los vientos del espacio. Informe o descoordinado como se presenta, todo esto tiene, no obstante, una cualidad musical extraña, un contrapunto abstracto en el que las líneas melódicas de la personalidad disociada todavía se cruzan pero ya no se coordinan, no se ordenan en un conjunto acabado con principio y fin. En algunas de ellas surge la idea de una máquina astral, de un cuerpo celestial, de un bólido al pasar. Nada de todo esto impide que, dentro de la trama caótica, se revelen a la mirada atenta detalles admirables, perfiles dulcísimos que aparecen como alucinaciones precisas o vagas sugerencias de sueños y signos simbólicos saciando la curiosidad del más implacable analista.

Hay que decir que, lo que falta en estas muestras embrionarias de arte que aquí vemos —materia bruta emotiva de la creación formal— es una voluntad realizadora, esa terrible voluntad casi inhumana que vencía al propio caos interior en Van Gogh, imponiendo una organización plástica y disciplinando sus fuerzas explosivas, subordinándolo todo al orden cósmico final necesario para la creación.

Incluso en la personalidad más artística, en el sentido técnico del término, de cuantas se exhiben ante nosotros, se percibe la ausencia de esa resistencia formal que es el alma de la composición; y es, sin embargo, lo que más distingue el dibujo o pintura de una personalidad psicopática o de un niño respecto a los de un artista todavía consciente. Entre los primeros predomina el aspecto de la confidencia subjetiva, la explosión del yo afectado o el asombro cósmico del niño ante el espectáculo eternamente nuevo del universo.

De hecho, hay en estos dibujos y documentos oportunamente expuestos en el Centro Psiquiátrico Nacional —que con esta iniciativa ha prestado a nuestra cultura un servicio inestimable— un contraste de tipo más general, bien marcado, entre la alegría, el espíritu todavía alerta, deslumbrado o despierto que palpita en las imágenes salidas de las manos de los menores, y el humor más sombrío y melancólico de los documentos hechos por los adultos. Véanse, a modo de ejemplo, la *Passeata* [Caminata] o *Paisagem abismal fria* [Frío paisaje abismal] de A y el *Cabritinho* [Cabritillo] o el *Menino com o bodoque* [Niño con tirachinas] del menor D; compárese la expresión amarga, alucinada, de las figuras de Autin o el romanticismo punzante y perverso, enfermizo incluso, del autor de ese verdadero drama en figuras que es *Minha vida* [Mi vida] y los garabatos o las historias de polluelos y títeres del pequeño O.

¿Qué es el arte, en definitiva, desde el punto de vista emotivo, sino un lenguaje de las fuerzas inconscientes que se dan cita en nuestro interior? ¿Y no serían las artes plásticas, a su vez, reducciones de sentimientos y aspiraciones que, aun pudiendo volverse conscientes, no podrían traducirse en palabras, según señala Maria Petrie, esa admirable pedagoga del alma y la estética? En eso precisamente se basan los modernos educadores de su estirpe. Lo que pretenden es usar el arte como medio para alcanzar la armonía de los complejos del subconsciente y lograr una mejor organización de las emociones humanas. Reclaman que "esta gramática de un lenguaje capaz de expresar cosas tan importantes y sutiles" se enseñe a cualquiera que desee aprenderla, y deje por tanto de ser "el código secreto de una elite"[13]. De lo contrario, acabará convirtiéndose de nuevo en instrumento de una cofradía más encerrada en sí misma que la académica, y más peligrosa aún que esta por su eficacia y extraños poderes.

A través de ese lenguaje se aprende el trabajo inconsciente del espíritu que se manifiesta en la inspiración, es decir, a través de la proyección súbita de alguna cosa o mensaje en el campo de la conciencia, según la viva definición de la educadora inglesa. La inspiración es, para ella, conocimiento, cognición por medio de la emoción y no del intelecto.

Así se define toda una rama de las más significativas del arte moderno, la de la familia de los artistas subjetivos, cuya principal corriente se halla representada por el surrealismo. Este, no lo olvidemos, tiene como una de sus piedras angulares la condena del modelo externo, que se reemplaza por la búsqueda incesante de un modelo interior. El campo de revelación de este último estaría en la vida onírica y en el simbolismo del inconsciente. El principal medio de captación del imaginario del subconsciente sería el automatismo psíquico, ya sea de expresión verbal —a través de la poesía—, o plástica —a través de la pintura y la escultura.

La pintura habla un nuevo lenguaje a través del cual se establecen nuevas posibilidades de contacto con otros seres, contacto que se dará precisamente en las regiones donde la palabra hablada no puede penetrar, o no puede ser llamada a intervenir.

Así pues, el fenómeno artístico, tal como lo conciben hoy en día, en una feliz coincidencia, psicólogos y artistas modernos —y como lo tomamos aquí ahora, ante estas manifestaciones primarias, elementales, llantos inconsecuentes de una creación que jamás prosperará—, debe entenderse en un sentido más amplio que en el pasado, para que alcance a emparejarse en sus extremos con la mera actividad lúcida desinteresada, es decir, la del juego con los diversos materiales que la técnica proporciona.

En ese sentido, hasta los garabatos de estos niños y menores mentales comparten la naturaleza fundamental de las obras de los grandes artistas universales, pues obedecen a un idéntico proceso psíquico de elaboración creadora, tanto en los artistas conscientes adultos como en los enfermos y los niños. En todas esas múltiples y diversas manifestaciones, con mayor o menor grado de intensidad, de lo que se trata en esencia no es sino de prestar forma simbólica, pero forma al fin y al cabo, a los sentimientos e imágenes del *yo profundo*.

Cada individuo constituye un sistema psíquico al margen, y también una organización plástica y formal en potencia. Normalidad y anormalidad psíquica son términos convencionales de la ciencia cuantitativa. Sobre todo en el terreno del arte, pierden toda prevalencia decisiva. Los límites entre una cosa y otra en el campo del arte son todavía más borrosos, más difíciles de precisar que en cualquier

otro dominio de la actividad mental. El caso de Van Gogh es concluyente: era un demente y, sin embargo, hizo algunas de sus mejores obras estando ingresado. ¿Y acaso no conocemos en el campo literario casos tan ilustres como el de [August] Strindberg o [Friedrich] Hölderlin? ¿Y en Inglaterra, al comienzo de la era victoriana, no tuvimos el caso conmovedor de ese gran artista medievalesco que fue William Blake? Ahí están los médicos y psiquiatras para recordarnos que es habitual hallar manifestaciones y rasgos acentuados de esquizofrenia y trastorno maníaco-depresivo hasta en sujetos que se consideran o se tienen por normales.

Desde el punto de vista de los sentidos y la imaginación, un niño retrasado o un adolescente mentalmente enfermo es, en general, bastante normal; por eso es posible que lleven a cabo manifestaciones y realizaciones artísticas auténticas. Su impulso creativo o imaginativo no desaparece. Por el contrario, a menudo puede intensificarse, volverse más urgente e irreprimible que en un sujeto normal, pues será entonces el único vehículo seguro —y en el que confían— de comunicación con el exterior. De comunicación real, es decir, de alma a alma.

En la obra literaria el proceso de creación es quizá más racional porque no prescinde de, sino que hasta cierto punto exige incluso, la aportación de conceptos intelectuales. Por esa misma razón, depende en mayor medida de la participación del público. En cambio, resulta menos accesible al niño y a los casos más graves de retraso mental.

Para estos y los niños, para los inocentes de todo tipo, las formas de arte que exigen menos esfuerzo intelectual o consciente son las más accesibles. La propia música no lo es tanto, pese al elemento rítmico instintivo, pues el niño no es demasiado sensible a la melodía y la armonía. Estas, de hecho, exigen una capacidad de continuidad y ordenación que escapa a aquellos cuyo control de la conciencia es más vacilante.

Las artes visuales son, en tales circunstancias, las que están más al alcance de la sensibilidad infantil o de los simples de espíritu, pues participan, según Petrie, de los principios cósmicos inherentes al espacio —como las formas bidimensional y tridimensional, el volumen, la masa, el peso— y de esos mismos principios inherentes a la luz —el color, las sombras, las tonalidades—, además de trabajar con la materia sensible: el barro, la piedra, la madera, el papel, el carbón, etcétera.

En esencia, la actividad creadora repite, de un modo inconsciente, la incesante recreación del milagro de la vida en el organismo, y eso es lo que confiere ese poder exultante al acto de la creación pura. De ahí que Marie Petrie, artista y educadora, sugiera la hipótesis de que la naturaleza, con el fin de lograr que nuestro crecimiento

mental y psíquico se desarrolle armoniosamente y de la mano del crecimiento físico, haya impuesto sus leyes intrínsecas al fenómeno artístico en sí, para que los hombres las reconozcan y se rindan a ellas[14]. Así, dicho fenómeno asumiría la naturaleza de verdadera necesidad vital, pues no sería más que la transposición al plano humano de las leyes de la creación cósmica. Esta vitalidad, o forma de vitalidad, es más urgente e irreductible cuando se identifica, define y expresa según los principios cósmicos que rigen todas las cosas, las "vitaminas del alma", en palabras de Petrie. Es decir, luz, color, peso, ritmo, forma, movimiento, proporción. El arte se realizaría según los mismos principios que rigen la incesante creación del universo y su mecanismo funcional. No repite ni copia la naturaleza, sino que obedece a las mismas leyes que esta y las traspone al plano de la creación consciente, es decir, humana. El individuo se eleva así, en cuanto artista, a la categoría de arquitecto universal, como quería el pobre y desdichado Gauguin.

El descubrimiento del inconsciente nos revela, al menos en parte, los orígenes de la creación artística. Las imágenes y la vida que en él se elaboran son la materia prima de las más genuinas obras de arte. El inconsciente se manifiesta con o sin el control de la conciencia y prescinde incluso de la contribución externa del intelecto. Pertenece puramente al dominio de las sensaciones que se transmutan, por auténtico milagro, en una armonía de emociones estructuradas formalmente.

Incluso las artes plásticas pueden prescindir de los órganos más indispensables para la representación del mundo exterior. El modelado puede dejar de ser un arte visual, ya que a través de la visión interna, la visión táctil, un ciego dotado de sentido del ritmo puede crear plásticamente.

Para hacerlo, basta que conjugue las intuiciones del tacto con el sentido divino del ritmo. La educación del sentido del tacto suprasensible, aliado al sentido del ritmo, brinda al ciego la capacidad de moldear la arcilla o el barro y crear figuras inspiradas de profunda vitalidad formal, de extraordinaria armonía de líneas y planos. Se conocen ejemplos de estas esculturas hechas al tacto, obra de ciegos, que recuerdan la organización plástica de las figuras de Lucas Cranach.

Así se demuestra que estas artes no requieren de una representación visual externa para realizarse. De hecho, cuanto menos se hallen sujetas a las convenciones realistas y a los prejuicios intelectuales, tanto más profundas serán. Pura creación del espíritu, la obra emerge del inconsciente o de la nada con el calor de las cosas que nacen a la vida rezumando alegría, dolor, afectividad, en un sistema de emociones que viene, a su vez, a fortalecer con sus vitaminas espirituales a los hombres que encuentra por el camino, tocándolos con la gracia de comprender y sentir los efluvios del mundo de las formas.

Pintura y escultura, las artes en general, son técnicas que deben aprenderse como se aprende a leer y escribir, a coser, cocinar, tejer. Sus efectos se dejan sentir incluso sobre los enfermos mentales, ya sea curándolos y alentándolos, ya sea incitándolos a salir de nuevo a nuestro mundo brutal y feo, con mensajes que a veces son descifrables y brillan, fulminantes, fugaces, como destellos. No hay ni puede haber, en realidad, barreras al mundo encantado de las formas; no hay colas para entrar en su recinto, que no es de nadie, que es común a todos los hombres al margen de cualquier otra consideración. ¡Dichosa la humanidad en la que todos ellos, sin inhibiciones ni iniciados, puedan adentrarse en su campo mágico! La iniciación está al alcance de todos.

Las artes no son, desde luego, una excepción inalcanzable. Lo que no hay es la educación de las emociones, como existe una educación intelectual, una educación social y otras técnicas aplicadas a la vida. Sus primeras manifestaciones surgen en la más tierna edad, y tampoco respetan límites, obstáculos, prejuicios, reglamentos o tan siquiera "estados de conciencia".

Las artes empiezan con los primeros garabatos del niño y están presentes allá donde los hombres hagan uso de la mano y los ojos, de los sentidos y el corazón, simultáneamente, para dar forma a cualquier cosa que no tenga utilidad inmediata, ya sea movidos por el simple placer de fabricar algo o tan solo con el fin de dar salida a impulsos inconscientes. Es el caso de los menos adaptados, como todos estos niños y adultos supersensibles que hoy nos rodean con su presencia invisible. El único medio que les queda para hacerse entender en profundidad —es decir, humanamente—, de llamar nuestra atención, es a través de estas pobres expresiones emotivas trasladadas al papel, de innegable naturaleza artística, que han sido objeto del presente debate.

[1] André Lhote, "De l'Utilisation plastique du coup de foudre" (1923), en *La Peinture. Le Coeur et l'Esprit suivi de Parlons Peinture* ([1933; 1936)], París, De Noël, 1950, pp. 109-121.

[2] Paul Gauguin, *Escritos de un salvaje* (1892), Daniel Guérin (ed.), Madrid, Debate, 1989.

[3] Vincent van Gogh, *Cartas a Théo* (1885), Víctor Goldstein (ed.), Barcelona, Barral Labor, 1984.

[4] Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* (1863), Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995.

[5] Ibíd.

[6] Georges Braque, *Cahier 1917-1947*, París, Maeght, 1948, p. 115.

[7] Carta a su hermano Théo, 25 de septiembre de 1888. Vincent van Gogh, óp. cit.

[8] Victor Hugo, "Ce Siècle avait deux ans", en *Feuilles d'Automne*, 1831.

[9] Henri Wallon, *La conscience et la vie Subconsciente*, París, PUF, 1942, p. 13.

[10] Charles Baudelaire, óp. cit.

[11] Jean-Jacques Rousseau, *Ensoñaciones del paseante solitario* (1778), Barcelona, Alisis, 2015.

[12] Henri Wallon, óp. cit., pp. 31-32.

[13] Marie Petrie, *Art and Regeneration*, Londres, Paul Elek, 1946, p. 36.

[14] Ibíd., p. 30.

4. Arte posmoderno

Crisis del condicionamiento artístico, 1966
El “gusano de seda” en la producción masiva, 1967
Mundo en crisis, hombre en crisis, arte en crisis, 1967
Discurso a los tupinaquis o nambás, 1975-1976

Correio da Manhã, 31 de julio de 1966.

Crisis del condicionamiento artístico

El problema central del arte de nuestro tiempo es el de su integración en la vida social como una actividad legítima, natural, permanente y no simplemente tolerada o aceptada en ciertas ocasiones, en ciertos medios, como algo marginal. Una actividad natural, legítima como las diversiones, el deporte, la publicidad, las prácticas religiosas. Este será uno de los temas del próximo Congreso Internacional de Críticos en Praga, después de haber sido objeto de debate en Israel en 1963 con motivo de otro congreso de críticos, desde un ángulo ligeramente diferente, como el de la "creación artística en la tecnología moderna".

Es sabido que la tecnología moderna ha ido alterando, de modo cada vez más rápido y profundo, no solo el condicionamiento social general sino la esencia de las relaciones del hombre con el trabajo, del hombre con sus instrumentos de trabajo. Entre los hombres que trabajan, que manejan herramientas y materiales de trabajo, está el artista, o "el técnico supremo", como lo denominó el eminente antropólogo Melville J. Herskovits. El artista es, ante todo, un hacedor de objetos, un productor de objetos, un productor de cosas no expresamente solicitadas por el mercado o no producidas directamente para este. Se trata de una categoría de trabajador social que predominaba en las economías precapitalistas, o no esencialmente competitivas: la del productor individual independiente. Hoy, en el contexto socioeconómico esencialmente capitalista, e incluso supercapitalista, es, por así decirlo, una figura anacrónica, social y culturalmente mucho más próxima y afín al campesino individual que cultiva su palmo de tierra, o al artesano que maneja su propio instrumento, que al obrero o al productor de la gran industria moderna. Aunque se enmarca en un condicionamiento social totalmente capitalista, la naturaleza intrínseca de su labor es todavía necesariamente precapitalista, artesanal. (Incluso cuando utiliza la máquina lo hace de forma individual, en una actividad insólitamente gratuita, por mero placer estético.)

[Karl] Marx, en consonancia con otros economistas y pensadores sociales del siglo XIX, nos explicaba que la propiedad privada del trabajador sobre los medios para su actividad productiva era "el fundamento de la pequeña industria", y que esta era nada más y nada menos que la "condición necesaria para el desarrollo de la producción social y de la libre individualidad del trabajador". Era en ese medio donde surgían los genios creadores de la industria y de las artes, a menudo confundidos en las civilizaciones pasadas. Ese modo individual de producción, que ha perdurado en el tiempo y ha constituido la base productiva de todos los

regímenes sociales, de la esclavitud a la servidumbre feudal, del despotismo asiático a los gremios artesanales medievales, alcanza su forma íntegra y clásica cuando el trabajador productor es el propietario libre de los medios de trabajo que él mismo y por cuenta propia pone en acción. Es entonces cuando puede compararse, en la sugerente expresión de Marx, con "el virtuoso y su instrumento". La actividad del trabajador que es propietario privado libre de sus medios de trabajo en la pequeña industria es y ha sido siempre, a lo largo de las civilizaciones y culturas, la principal condición del trabajo creativo y artístico[1].

Es evidente que tales condiciones ideales para la producción creativa decayeron inexorablemente desde el ascenso de la burguesía como clase dominante, cuando esta trajo consigo un capitalismo generalizado nacionalmente y una industria organizada en centros manufactureros donde los trabajadores individuales ya habían perdido la posesión de los instrumentos de trabajo. La personalidad del artista, desgarrada, se escindió en dos: la del artesano que siempre había sido y la del productor de algo nuevo, es decir, de las "bellas artes". La "obra de arte" se convirtió en un producto nuevo destinado a atender una necesidad nueva, una nueva clientela: las capas sociales superiores, las élites de la burguesía ascendente. De ahí surgieron los grandes artistas, personalidades y comensales de príncipes, cardenales, hidalgos, ricos, burgueses, los Miguel Ángel, Da Vinci, Rafael, Tiziano, Greco, Rubens y compañía. Todos los acontecimientos sociales, económicos o culturales posteriores fueron, en el mismo sentido, una total separación entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, artesanos y obreros por un lado, creadores y empresarios industriales por otro, clientelas cada vez más laicas o pertenecientes a la aristocracia del dinero, mercados cada vez mayores e indiscriminados.

En el pasado, cuando aparecía un estilo, se extendía a todas las actividades artísticas e industriales de la sociedad, definiendo toda una época. Actualmente, el último de los estilos que han marcado época, aunque no haya durado ni siquiera una generación, ha sido el *art nouveau*, en la antesala de la gran industria moderna. Los productos industriales de hoy ya no se proyectan en función de un ideal de perfección técnica, solidez, comodidad, funcionamiento, sino que obedecen estrictamente a las necesidades de su capacidad competitiva en el mercado, capacidad supeditada a los dictámenes de la publicidad y del precio. La fuerza de síntesis y aglutinación de todos los proyectos industriales y productivos viene dada por el pensamiento publicitario, el único realmente total. La producción masiva no podría sobrevivir en una sociedad que prefiriese, como las antiguas sociedades de producción individual, consumir la calidad en lugar de consumir lo nuevo. El último modelo es siempre el mejor; los "penúltimos" o se cambian o se expulsan fuera del circuito, como objetos viejos, residuos, chatarra

(¡los cementerios de automóviles en los Estados Unidos!). Los artistas, esos eternos nostálgicos del pasado y del futuro, percibieron de inmediato la belleza patética de esos zombis, de esos despojos. La nostalgia del objeto fue una de las motivaciones profundas del *pop art*. La civilización del desperdicio, esencia de la civilización americana, dio origen a la estética del residuo, del desecho, de la basura, todavía viva en muchas experiencias del pop, el neorrealismo, el polimaterismo y otras tendencias actuales.

A partir del impresionismo y el posimpresionismo, los movimientos ulteriores de la primera mitad del siglo XX —el fauvismo, el cubismo, el expresionismo, el futurismo, el surrealismo, el constructivismo, el abstraccionismo, el concretismo— se desarrollaron movidos todavía por una lógica interior evolutiva. Esa secuencialidad interior de desarrollo no les permitía decaer o ser "superados" antes de completar sus propios ciclos evolutivos y agotar sus virtualidades. Evolucionaban todavía integrados en el campo del arte y, dentro de este, en función de estímulos en gran parte intrínsecos. Sin embargo, ya entonces, a medida que surgían y se iban sucediendo, una fuerza externa actuaba de modo cada vez más intenso, acelerando el proceso de esos movimientos y arrebatándoles las posibilidades. Esa fuerza externa, la verdadera ley de aceleración de las experiencias artísticas contemporáneas, es la expresión —en el dominio hasta entonces reservado de las artes— de la influencia determinada por el consumo en masa, uno de cuyos sectores más importantes es el llamado *gebildet Konsumieren* (consumo ostensible) de Marx[2].

Como ya hemos visto, no se puede hablar de producción sin referirse al sistema de trabajo, las formas de trabajo y, por último, de creación. En el trabajo, de cualquier tipo, radica la esencia de la creación. En las condiciones sociales dadas (principalmente en Occidente) por las que nos regimos, cualquier actividad, incluso la más desinteresada y circunscrita al ámbito de lo individual, tiende a ser absorbida por el círculo del llamado trabajo productivo, o el trabajo que solo produce para el mercado.

Es evidente que en los Estados Unidos el fenómeno ha alcanzado su expresión más completa. El producto industrial, el diseño industrial, pierde progresivamente sus vínculos afectivos con la cuestión que parecía tan primordial hace unos años de la forma en sí, la buena forma concebida apriorísticamente, y también, en última instancia, sus vínculos con el arte, para convertirse en un programa total, mucho más próximo al trabajo de los ingenieros que al de los artistas, lo que prueba que la vuelta a la "forma bonita", esencia de la artesanía, es, al igual que esta, un arcaísmo romántico sin futuro. Sin embargo, paradójicamente, un factor impide que ese programa total se lleve a cabo con arreglo a un criterio de lúcida

y plena racionalidad científica: se trata de la publicidad, que interviene en el programa para desviarlo, obligándolo a atender los fútiles requisitos de la venta masiva. Por lo tanto, la producción industrial no puede ser lo más perfecta posible: la creación no tiene la libertad de desarrollarse libremente, entregándose a sus insignes potencialidades.

Así pues, el automóvil no es un objeto en sí, basado en su propia identidad individual, sino un producto de sustitución, con su equivalente perfectamente cuantificado en expresiones monetarias, y solo tiene una existencia relativa, externa a su propia naturaleza específica. El coche representa en nuestra civilización el caballo de nuestros bisabuelos, con los tílburis de los que tiraba. Los caballos de antaño se transformaron en los caballos del motor. ¿Qué hay de común, qué relación cabe encontrar entre el dueño del caballo y el carro de otros tiempos y el dueño del automóvil de hoy? Ninguna. Antiguamente las relaciones entre el hombre y los objetos de su uso eran personales, afectivas, duraban una vida o más. Las de hoy son impersonales, neutras, puramente funcionales, pues no hay tiempo para que el usuario se encariñe con ellos. Son objetos de simple existencia relativa, no individual, como una mosca en una multitud de moscas. No se trata propiamente de objetos creados por la mano del hombre-productor-artista, con las características fundamentales de una obra que contiene la marca indeleble del trabajo humano directo. Son, simplemente, cosas.

No es casual que el concepto de "estilo", que conserva todavía cierta nobleza, sea poco a poco sustituido por el concepto de *styling*, creado e impuesto por las determinaciones del consumo masivo. La norma del *styling* es la incesante sucesión de modelos que se sustituyen unos a otros, lo más rápidamente posible, como el transcurso de las estaciones. Dejando al margen el campo que, en ciertos sectores impregnados de viejos resabios románticos, todavía se denomina "arte industrial", para centrarnos en el dominio puramente estético de la obra de arte, ¿qué se constata? El arte se ve cada día más impulsado o forzado a hacer también el fatal recorrido de los modelos en el mercado. Pero ¿puede someterse a esa contingencia sin negar su propia naturaleza unívoca, su naturaleza de ser, en nuestro condicionamiento social, el único objeto que no puede existir más que como producto en sí mismo, nunca como producto de sustitución con su equivalente de uso, en función de las mismas leyes que determinan el *styling* en el automóvil, en la camisa, en el bikini? La obra de arte en su esencia no es un objeto destinado al consumo, no es tampoco una *commodité* en el sentido francés; solo es "trabajo productivo", es decir, principalmente concebido para la venta en segundo grado, cuando entra en el círculo del mercado como una *commodity* en el sentido inglés, una mercancía.

(No se trata de impugnar los medios perfectos de reproducción de la técnica moderna; se trata de negar su unidad intrínseca.)

La antigua producción artesanal, como el rasgo principal de su producto era la individualidad en la perennidad, permitía que sus cualidades fundamentales se propagasen dando origen a un estilo. Hoy ya no existen las condiciones para crear un estilo. La búsqueda de ese estilo moderno fue durante un tiempo la ambición desesperada de muchos artistas, críticos y teóricos. Resultó ser una utopía. Faltan las cualidades artesanales de perennidad y ciertas similitudes intrínsecas para crear unidad formal y estilística, y falta sobre todo la solidez de una profunda tradición cultural, capaz de abonar una creación colectiva superindividual. Si el artista de antaño era el "técnico supremo", hoy todavía es un ser insólito marginal, que el mercado tiende a acaparar como el huracán la hoja seca. En otros tiempos los patrones estilísticos preexistentes, *a priori* de la permanencia de una cultura, eran precisamente los que impedían los cambios e innovaciones en los caprichos del azar. Hoy en día la ausencia fatal, irreparable, de esos patrones preexistentes indica que el arte ha perdido sus raíces culturales y que se ha subordinado a otros patrones necesariamente inestables y aleatorios, como los que dominan en el mercado de consumo.

El artista occidental ha intentado sobrevivir sin esos patrones propios, valiéndose por sí mismo, desde la autonomía de su propio ser, inspirándose en fuentes culturales extrañas, en nombre del absoluto de los valores plásticos, independientes de patrones culturales primigenios, ajenos a las significaciones simbólicas o míticas autóctonas. Como esa experiencia histórica, estética y cultural puede ser explorada por los artistas individuales de modo fecundo, el arte moderno ha surtido de obras de auténtico valor a toda nuestra época. (En el fondo se trataba de una experiencia cultural nueva, inédita, basada en el aislamiento deliberado, por así decirlo, de los elementos intrínsecos del fenómeno artístico.) Ahora todo parece indicar que la experiencia se ha agotado.

Los artistas desarraigados, ya conscientes de ello desde que [Paul] Klee se lamentaba de que no contaban con el apoyo del pueblo, reaccionan ante la situación, integrándose al mismo tiempo en el medio de las técnicas de comunicación moderna y proclamando su desprecio a los cánones consagrados del arte, en una operación radical encaminada a desmitificar el objeto, la obra de arte. En el fondo, una vez agotados los poderes de sublimación de los puros valores plásticos, reaccionan al condicionamiento del mercado, como aves que anuncian nuevos vientos que soplan en otras direcciones.

En el afán de suprema objetividad al que se entregan, niegan el arte y empiezan a proponernos, consciente o inconscientemente, otra cosa, sobre todo una actitud nueva, de cuya significación más profunda aún no tienen perfecta conciencia. Es un fenómeno cultural e incluso sociológico totalmente nuevo. Ya no nos situamos dentro de los parámetros de lo que ha dado en llamarse arte moderno. Por ello lo he denominado arte posmoderno, para denotar la diferencia. En este momento de crisis y disyuntiva, debemos optar por los artistas.

[1] Karl Marx, *Das Kapital*, Hamburgo, Verlag von Otto Meissner, 1867, libro primero, sección séptima, cap. XXIV, 7 [Trad. cast., El *capital,* Madrid, Siglo XXI, 2010, vol. III.]vol. III.

[2] La expresión *gebildet Konsumieren* se encuentra en *El capital*, libro IV, "Teorías de la plusvalía". La expresión "consumo ostensible", por otro lado, se asocia por lo general a la obra de Thorstein Veblen (*The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, Nueva York, McMillan, 1899 [Trad. cast., *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Alianza, 2014].

El "gusano de seda" en la producción masiva

Desde que el artista-artesano dejó de ser un productor independiente en una economía real, como cualquier artesano medieval o cualquier campesino dueño de su pedazo de tierra y del viejo arado manual, es decir, como productor independiente —no como cualquier artista, sino como lo era funcionalmente en los regímenes económicos anteriores al capitalismo moderno—, se hizo inevitable (solo ahora lo vemos) la transformación del arte de aquel entonces en el arte que hoy ha dado en llamarse "arte moderno". Desde una perspectiva cultural, cabe afirmar que los gérmenes de la abstracción moderna ya estaban presentes en las elucubraciones altaneras del héroe de la Capilla Sixtina, así como en las puras variaciones sensoriales de los lienzos de Tiziano o Veronés. Ya se estaban forjando las condiciones necesarias para la plena autonomía de las artes, que irrumpiría impetuosamente con el cubismo de [Pablo] Picasso-[Georges] Braque y se desarrollaría en toda su plenitud con la abstracción de [Vasili] Kandinski- [Piet] Mondrian. En el plano estético crítico el fundamento teórico nos lo aportaron los famosos pares de conceptos de Heinrich Wölfflin, para el estudio de la evolución de las formas de arte a partir del Renacimiento[1].

Por ahora, quedémonos aquí. Nos interesa abordar el complejo y contradictorio problema de la condición del artista en la sociedad moderna. Es un preámbulo indispensable para comprender la posición no solo del arte actual sino también de sus artistas, sobre todo del *pop* (con todas las variaciones y designaciones que abarca) y del *op* (también con todas las variaciones y designaciones que comprende esa sílaba tan amplia y abstracta). Creo que no exagero al afirmar que el rasgo decisivo que caracteriza el comportamiento artístico actual es la libertad, o el sentimiento de una libertad nueva. Hace ya tiempo que, al tratar de analizar el fenómeno, definí el arte de nuestros días como el ejercicio experimental de la libertad. El desarrollo observado en las experimentaciones artísticas a partir de la abstracción me parece que ha confirmado esa conceptualización.

Se trata, sin duda, de un fenómeno cultural y social absolutamente nuevo en la historia de la civilización que llamamos occidental por comodidad. ¿De dónde proviene esa libertad, dónde se origina el factor que inculcó en los artistas la necesidad de desarrollar ese ejercicio, esa experiencia? Este es el problema fundamental de la crítica de hoy. Si no se arroja luz sobre esta cuestión, el trabajo de la crítica es, en el mejor de los casos, un tanteo empírico, y por lo general un

tanteo inseguro e improvisado. El problema no se circunscribe a nuestro país, aquí en Brasil, sino que se extiende a toda la crítica mundial. (Esperamos que el próximo congreso de la crítica internacional, que se celebrará en septiembre en la vieja y hermosa ciudad barroca de Praga, todo él dedicado al problema, logre desenredar la maraña de confusiones imperantes. Desgraciadamente, según parece, Brasil no estará presente en esta edición.)

Si observamos con una mirada histórica la posición del artista en su contexto social, constatamos que ha mantenido, por lo menos en teoría, su condición de "productor independiente" de los regímenes precapitalistas. Sin embargo, con el surgimiento del capitalismo, pasó a clasificarse en una categoría nueva, acuñada nada menos que por el padre de la economía política moderna, el patriarca Adam Smith; me refiero a la categoría de "trabajador improductivo". En esta categoría Smith incluyó a todos aquellos —desde el rey y los príncipes con sus redes clientelares hasta los magistrados y los oficiales de tropas, el ejército y la marina— que no asumían ninguna función en el aparato de producción, obra de una clase nueva, llena de energía y sin tiempo para distracciones, dedicada personalmente, día y noche, al aumento continuo de las riquezas. Smith sentía predilección por esos hombres nuevos, los burgueses que recientemente habían accedido al poder, mientras que, en compensación, detestaba a los demás, los llamados servidores públicos, a los que incluía en la clase de los productores improductivos, es decir, aparte de los reyes y los príncipes, "clérigos, abogados, médicos, hombres de letras de todas clases, y cómicos, payasos, músicos, cantantes de ópera, bailarines de ópera, etcétera"[2]. Smith quería remunerarlos lo mínimo posible, ansioso por defender los intereses de la nueva clase revolucionaria de burgueses movidos por una formidable energía productiva y creadora.

Una vez que la nueva clase pasó a dominar la sociedad, no tardó en encontrar tiempo de ocio para los refinamientos del "consumo ostensible", y puso a su servicio a todos los cuerpos ideológicos de la sociedad y a los trabajadores espirituales. De este modo creció el grupo de trabajadores improductivos. Así como en el trabajo productivo el contenido nada tiene que ver con la finalidad del trabajo en sí, con su utilidad concreta o su valor de uso, fuera del circuito productivo el contenido del trabajo no se cuestiona. No se altera.

La ambigüedad de la posición del artista, que antaño era un auténtico productor independiente, se volvió patente y explícita. Frente al poder avasallador del mercado, el mismo trabajo puede ser al mismo tiempo "productivo" e "improductivo". Y [Karl] Marx (¡¿otra vez?!), al diferenciar un trabajo del otro, nos ofrece también un ejemplo de la posición ambigua del artista en la nueva sociedad:

> Milton, que escribió *El paraíso perdido*, era un trabajador improductivo. En contraposición, el trabajador que confecciona el libro para su editor es un trabajador productivo. Milton produjo *El paraíso perdido* por los mismos motivos por los que el gusano de seda produce seda. Era un don de su naturaleza. Posteriormente, Milton vendió su producto por cinco libras. En cambio, el proletario-literato de Leipzig que, bajo la dirección de un librero, fabrica, digamos, un manual de economía es un trabajador productivo cuyo producto queda de antemano subsumido en el capital y allí encuentra su valor. Una cantante que vende por su cuenta una canción es una trabajadora improductiva. En cambio, la misma cantante, si es contratada por un empresario para que cante con la finalidad de hacer dinero, es un trabajador productivo, puesto que produce capital[3].

Esa dicotomía no existía antes del régimen capitalista. En los regímenes anteriores no se trabajaba para el mercado, sino para satisfacer las necesidades inmediatas y las solicitudes personales o mediatas. El trabajo-producto pertenecía por completo al productor, que podía disponer de él libremente (salvo en los casos del trabajo esclavo y del siervo de la gleba). El dinero no intervenía, como intermediario necesario, en las relaciones entre un productor y otro. *El paraíso perdido* no se creó como mercancía, sino para satisfacer un don natural de su creador. La obra de arte, el objeto de arte, no era una mercancía, propiedad de un dueño que no fuera su autor. Al pasar a ser una propiedad privada, el objeto deja de existir como tal para existir solo como producto de sustitución, como equivalente. Una vez perdida su identidad propia, esta no se expresa sino en relación con otra cosa. El objeto de la propiedad privada se convirtió así en valor y, de manera inmediata, en valor de cambio. Su existencia como valor diverge de su existencia inmediata (casi podríamos decir existencia primaria, pues es externa su naturaleza específica). Al no tener más que una existencia relativa, la obra es "una determinación alienada de su propio ser".

Ahora bien, una obra de arte, en mayor medida que cualquier otro objeto, solamente puede existir como producto de sí misma, y nunca como sustitución. Por lo general, en las economías precapitalistas no se podía producir esa metamorfosis de un objeto, fruto del trabajo del productor, en una propiedad privada de valor de cambio determinado por un equivalente, que lo hace indiferente a su naturaleza específica. Así pues, no se daba, mediante esa determinación ajena a su naturaleza y a sus finalidades intrínsecas, el proceso de alienación del objeto que es arrancado de su propio ser, de su existencia auténtica, para asumir la hipótesis de una existencia relativa, relativa a otra o a otras cosas.

Por lo tanto, se trata de una situación nueva, creada en nuestro tiempo. Nos encontramos en pleno régimen de producción masiva, cada vez más automatizada y mecánica, en la base del mercado, y que excluye progresivamente la ecuación personal, humana, de la propia producción, y estamos también ante otro régimen rival, que se prepara para la producción masiva, también tendiendo cada vez más a la automatización, aunque ya no en la base del mercado. Si suponemos que este último es un régimen de economía poscapitalista, no competitiva, no sujeta a las leyes del mercado, debería tratarse de una situación que vuelva a aproximarse a la que tenía el artista en los modos de producción anteriores al capitalismo. En efecto, en un régimen poscapitalista, de superación del mercado, el trabajo asalariado debe desaparecer y, con él, también la vieja división del trabajo en productivo e improductivo. El artista volvería a ser un productor independiente, ya no alienado en su propio objeto. El objeto, o su obra, ya no estaría condenado a perder su autenticidad existencial, reducida a una simple existencia relativa y referida a otra cosa, en la forma de una equivalencia adecuada para unir e identificar todos los objetos y todas las obras con la más abstracta y la más absoluta de las mercancías: el dinero. Así, en una economía digamos socialista, no debería ocurrir el fenómeno de la transformación de la obra de arte en valor de cambio, pues sería inadmisible que se sometiese al mismo condicionamiento que prevalece en el capitalismo de producción masiva. La obra de arte no puede concebirse despojada o desprovista de su propia particularidad. Tendría que conservar en ese régimen su unicidad, sin perder identidad intrínseca, incluso si llegara a reproducirse mecánicamente, en cuyo caso el cambio no sería de situación ni cualitativo, sino meramente técnico. No podrá alterarse su permanencia siempre idéntica a su naturaleza primaria. De lo contrario, desaparecería la condición principal de su surgimiento: un creador que hace la obra movido por un don natural como el del gusano de seda, que produce seda.

Los artistas de hoy no solo han tomado conciencia, como sus mayores, de que son gusanos de seda, sino que también han tomado conciencia de un impulso nuevo que los impele al uso de la libertad. ¿De dónde proviene ese impulso? ¿Dónde están las condiciones sociales y culturales que permiten que esos gusanos sigan produciendo incesantemente seda y utilizando su don natural con total libertad? ¿Cómo conservar la obra en su autenticidad originaria y cómo distribuirla sin alterar su existencia intrínseca, cómo donarla, cómo transformarla en una sociedad con sedas sintéticas en abundancia y entregada a las movilizaciones multitudinarias y a los divertimentos en masa?

[1] Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Múnich, Hugo Bruckmann Verlag, 1915 [Trad. cast., *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Barcelona, Planeta, 2011].

[2] Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of the Nations*, Londres, 1776 [Trad. cast., *Indagación acerca de la naturaleza y las causas de la riqueza de las naciones*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 290].

[3] Karl Marx, *Das Kapital*, Hamburgo, Verlag von Otto Meissner, 1867 [Trad. cast., *El capital*, libro cuarto (*Teorías de la plusvalía*), México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 279].

Correio da Manhã, 7 de diciembre de 1967.

Mundo en crisis, hombre en crisis, arte en crisis

La extrema complejidad de la civilización moderna no permite desarrollar de forma aislada ninguna actividad de orden científico, cultural o estético. Impone una actividad globalizante en todos los sentidos. La tecnología que es conductora de todas las actividades y experiencias operacionales también es socializadora, por excelencia, de esas mismas actividades. En gran parte determina también los comportamientos y actitudes. Aparte de su tendencia globalizante, esta época se caracteriza por las innumerables transformaciones técnicas y sociales que día a día se suceden y redefinen incesantemente los condicionamientos de la humanidad en todos los campos. El alcance y el ritmo de esa evolución vertiginosa son tan acusados que "la tasa de los cambios técnicos" ya se considera como "la medida del hombre moderno".

Las condiciones sociales y culturales, totalmente inéditas y acumulativas, dan lugar a un fenómeno de concentración de todas las energías creativas en el presente, lo que a su vez arranca a los artistas, arquitectos y proyectistas del aislacionismo individualista en el que se obstinan en vivir, como hijos que son de una tradición esencialmente artesanal. Para superar el desfase entre la acumulación de transformaciones tecnológicas en el presente y el aislacionismo del trasfondo artesanal, hoy no se atisba otro recurso que una proyección vinculada al entorno, ya sea en el ámbito científico, técnico o estético. La promoción o la concepción de un futuro que "ya está aquí", según la fórmula del profesor [Serge] Chermayeff[1], solo es posible a través de un esfuerzo de creación de algo en su propio ambiente. Esa tarea capital es la única susceptible de abarcar, en su conjunto, las actividades en cierto modo creativas de nuestro tiempo, como el planeamiento regional, el urbanismo, la arquitectura, el diseño industrial y las artes desinteresadas, principalmente la escultura y las diversas construcciones y ordenaciones de objetos en el espacio.

El problema decisivo es definir los ambientes: ¿para quién, hacia dónde y para qué o por qué? Ya no es admisible seguir hablando de escultura o de pintura o de cualquier otro arte en el espacio y en el tiempo de forma aislada. Ni siquiera (o sobre todo) de arquitectura. Ya no es posible examinar la obra de un artista en sí misma. Digámoslo con crudeza: lo que realmente interesa, lo decisivo, ya no es la competencia o la capacidad del artista para hacer o manipular la obra. El artista puede ser un excelente artesano —en el sentido de la confección de la obra— y no

pasar de ahí. Su obra se presenta en solitario como algo abandonado u olvidado en las puertas de una estación. Alguien puede llevárselo a casa como un *ready-made* y ser feliz con su hallazgo. Ni siquiera el jardín de la plaza pública, las ferias y los grandes espacios urbanos son válidos en sí mismos. Es dentro del contexto del entorno donde todas las artes y actividades conexas pueden encontrar el momento crucial de su integración, es decir, de su auténtica realización en el complejo social.

¿Cuál es la característica fundamental de ese complejo social, de ese entorno cultural (y tecnológico) que envuelve al hombre de nuestras ciudades y de nuestro tiempo? Ante todo conviene señalar, por sus inmensas implicaciones, un hecho cultural de gran importancia y alcance: la pérdida progresiva de la multisecular hegemonía de la expresión verbal, de la escritura, de la palabra sobre cualquier otro medio o recurso expresivo en la civilización occidental, incluyendo en ella a todos los países de Europa y América. El resultado de esa hegemonía ha sido una concepción general puramente discursiva, asociada a una imagen del mundo abstracta y marcadamente visual.

Desde la formulación de la teoría de la información, se ha tomado conciencia de que vivimos en un condicionamiento diferente, un condicionamiento sensorial simultáneo que nos ofrece una imagen de la realidad con muchas más dimensiones de las tres en que, alegre y perezosamente, se había instalado la humanidad. Lo visual se separa cada vez más de lo verbal discursivo para asociarse al modo auditivo en una unión inextricable, y pronto llegará el momento en que se añadirá a esa misma unión el modo olfativo. El sistema audiovisual del cine y la televisión impone una reestructuración del sujeto receptivo, e ineludiblemente participante, mediante un discurso ya no escrito sino fílmico. En ese proceso mundial de modernización, que irrumpe por doquier en todo el hemisferio subdesarrollado a través de los canales de radiodifusión, el cine y la televisión, el hombre entra en contacto con los mensajes fílmicos antes de saber leer o escribir, según observa [Pierre] Fougeyrollas[2]. En efecto, hasta la información visual se procesa hoy principalmente a través de un discurso sensorial en el que el modo táctil, el elemento háptico, forma parte indispensable del desciframiento del mensaje. Casi no se puede ver sin tocar o sentir, como lo pone de manifiesto el cine. El ser humano se ve inundado, día y noche, por una cacofonía multidimensional que tiende a filtrarse a través de un flujo plurisensorial destinado a sustituir, paulatinamente, el viejo discurso lógico, abstracto, leído. La humanidad ya no se subdivide en el hombre (burgués) de la escritura, orientado a lo abstracto, lo intelectual y lo racional; y el hombre sin escritura, orientado a lo concreto, lo imaginario y lo emocional. ¿Y cuál es la consecuencia más profunda de esa nueva indistinción? Como observó también Fougeyrollas, un extraordinario resurgimiento de lo instintivo, lo afectivo, lo emocional, lo imaginario en la

sociedad ultramoderna. Y en paralelo a ese proceso se da también un hecho nuevo, que ya se había manifestado con la aparición del arte abstracto y sobre todo con el arte informal y el tachismo: los hombres de todos los sectores se ven ahora en una situación mucho mejor que sus predecesores, todavía circunscritos a unos medios de comunicación basados en la hegemonía de la escritura discursiva y en la hegemonía de la cultura abstracta racionalista de la burguesía occidental, de manera que ahora pueden comprender mejor otras culturas y comunicarse con ellas.

En concreto, ténganse en cuenta los efectos que ejerce sobre nuestra vida social y moral un descubrimiento técnico decisivo para el proceso unitario de crecimiento y desarrollo. Me refiero banalmente al surgimiento de la electrónica que hoy es, según la feliz expresión de Chermayeff, como "un huésped en casa". El contacto cotidiano con ese nuevo huésped hace que el hombre sienta de cerca la necesidad de un nuevo ambiente, de nuevas aperturas sensoriales que se traducen vagamente en una aspiración nueva, aunque paradójicamente arcaica, o una nostalgia comunitaria. Todo ello es lo que [Marshall] McLuhan ha definido en la idea de "aldea global"[3]. No existe ningún concepto más amplio que el de "aldea global". (¿Acaso no es un vago sentimiento de nostalgia comunitaria lo que en el fondo impulsa a los *hippies* en su vagabundeo por el mundo, armados de espontaneidad, amor y flores?) Tal vez es el único concepto capaz de abarcar todos los aspectos de la aspiración del artista moderno de salir de su aislamiento (contra el que tanto clamó Paul Klee ya por el año 1920), salir de la alienación estética y sobre todo moral y social en la que está condenado a vivir por el condicionamiento de la civilización burguesa de producción y consumo masivo.

La conceptualización más profunda de esa idea nos la aporta también McLuhan cuando explica que en ella "todo está en el presente durante todo el tiempo, en una escala más compleja y más generalizada, pero en cualquier caso equivalente al antiguo ambiente tribal". ¿Qué caracteriza, a su vez, ese antiguo ambiente tribal? El hecho de ser familiar para todos los miembros de la tribu, que, sin necesidad de designarlo y tal vez sin una clara conciencia de ello, utilizaban todos los sentidos, en su plenitud, de la mañana a la noche, como condición *sine qua non* de intercomunicación y supervivencia. La idea de McLuhan se revela cada vez con mayor nitidez a medida que se va descifrando lo contemporáneo en todos los planos, de la convivencia social a la convivencia estética, de la arquitectura a las artes en general. A través de ella se puede concebir la superación de la crisis dispersiva de los géneros de arte que habían prevalecido durante generaciones, y cuya dispersión es precisamente el rasgo más reseñable y supone incluso el impasse del arte en general, en la sociedad de consumo masivo del mundo capitalista occidental.

Día a día se va ampliando el repertorio de las artes espaciales con independencia de la voluntad de sus creadores. Es el caso típico de la escultura, que, al no contar ya con el apoyo del muro catedralicio o de pomposos pedestales en las plazas públicas o en las esquinas de los palacios burocráticos en apología de los poderes públicos, de grandes magnates o generales condecorados, se orienta a aprehender los espacios vacíos, a incorporar en sí el movimiento y la proliferación de nuevos materiales y vehículos de comunicación. (De ahí la tendencia de los objetos, de las "cajas" que en Brasil se pusieron de moda repentinamente.) El fenómeno es más importante en el campo de lo óptico, de los juegos cromáticos y auditivos, gracias a la colaboración cada vez más constante e indispensable de la electrónica, y en el campo de la aprehensión de las vivencias sensoriales más diversas y sutiles. Se podría pensar que en este último campo prevalece la simple artesanía individual. Sin embargo, no es así. La artesanía es una rutina instrumental adquirida, mientras que la aprehensión de vivencias es un ejercicio orgánico de ampliaciones plurisensoriales, suprasensoriales e infrasensoriales hacia el mundo exterior.

Los estímulos que llegan con los medios de comunicación de masas, con el lenguaje plurisensorial y fílmico, que no se aleja de lo concreto, han sido un tremendo acelerador de las energías orgánicas exteriorizantes del sujeto. En el plano psíquico-tecnológico estriba una de las claves que explican esa inquieta y casi neurótica obsesión por la experimentación, que domina a los artistas más audaces y creativos de la época. En esa grave encrucijada en que se encuentra el arte, el artista se ve incitado por mil estímulos procedentes del entorno, cada vez más amplio, complejo y sorprendente. El mundo exterior, el medio ambiente, es una continua sorpresa. En virtud de un extraño retorno, la posición del artista de hoy tiende a equipararse a la del artista de las cavernas del paleolítico, azuzado sensorial y mágicamente, día y noche, por los formidables estímulos del entorno, el mundo exterior de los bisontes, los renos, los bóvidos, la naturaleza permanentemente misteriosa, activa, anímica como el Gran Ser, en la que el artista-cazador tenía que ir a buscar las principales fuentes de su sustento y de su tecnología. En el mundo abierto de hoy, el objetivo fundamental todavía consiste en absorber y abarcar campos cada vez más vastos en la aprehensión sensorial y también sustantiva del mundo o del universo, lo cual, en definitiva, desde el arte de las cavernas siempre ha sido la gran misión civilizadora del arte.

Cuando Abraham Moles definió nuestros umbrales perceptivos actuales como la "espesura del presente", pretendía delimitarlos, mostrando al mismo tiempo que no son inmutables. Son permanentemente mutables, como los récords olímpicos. Tal vez ello indique que una idea simplemente discursiva, aunque esté "en el aire", difícilmente podría impulsar una experimentación en el campo estético o específico de cualquier arte. La experimentación que no se oriente de ese modo,

en el sentido de ampliar esos umbrales en cualquier campo, de lo infrasensorial a lo extrasensorial, no tendrá carácter ni categoría de arte innovador. Eso sí, podrá ser interesante en el sentido tradicional, podrá ser estéticamente gratuito en el sentido formal, o redundante en el sentido social. En este último sentido, que es el que más se aproxima a lo discursivo, la redundancia en la información es el elemento valorizador por excelencia. Sin embargo, esas experimentaciones, por muy válidas que sean desde el punto de vista cualitativo, nunca podrán clasificarse como apertura cultural nueva. Si son experimentaciones idealistas o discursivas, podrán ser inteligentes, pero no contribuirán a que el arte acompase con su actividad actual las innovaciones tecnológicas y ambientales, ni a que acompase, de modo más decisivo aún, las importantes mutaciones por las que pasa el propio ser humano. Una vez perdido el contacto con la madre naturaleza, el hombre vive en un mundo cada vez menos natural, o cada vez más artificial, es decir, en "naturalezas" de segundo o tercer grado, donde los sujetos como nosotros se disponen a vivir con corazones trasplantados o, como los primeros argonautas, ya experimentan la vida sin la línea de la tierra o de la gravedad bajo sus pies. El hombre se adapta a los nuevos condicionamientos; es decir, cambia. Su arte también debe cambiar, so pena de llegar a su fin. O, mejor dicho, so pena de transmutarse de un modo imprevisible para nosotros, aún menos bípedos.

[1] Serge Chermayeff y Christoph Alexander, *Community and Privacy. Toward a New Architecture*, Nueva York, Anchor Books, 1963.

[2] Pierre Fougeyrollas y Gilbert Cohén Seat, *L'action sur l'homme: cinéma et television,* París, Éditions Denoël, 1961.

[3] Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man,* Nueva York, McGraw Hill, 1964 [Trad. cast., *Comprender los medios de comunicación: las extensions del ser humano*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996].

Discurso a los tupinaquis o nambás

En países como los nuestros, que no llegan a la historia contemporánea esquilmados aunque sí oprimidos y subdesarrollados, y que fluctúan por su situación necesaria sobre la línea del Ecuador o mucho más abajo de ella, cuando se dice que su arte es primitivo o popular equivale a decir que es futurista. En los viejos países de clara civilización burguesa no es así, y el camino del arte se bifurca o se trifurca en caminos que ascienden por la escala social hasta perderse en los vértices de las diversas élites, se detienen en el delta extremo de las especializaciones, o fluyen hacia abajo como una lengua de agua que desaparece en el subsuelo o se estanca en charcos. Nunca tantos "ismos" han cubierto áreas tan pequeñas, singulares y extravagantes para consumidores tan refinados o sutiles. En otros países esas filigranas o ramificaciones llegan como subproductos elitistas de la periferia urbana, los aeropuertos cosmopolitas, los centros comerciales o supermercados y los hoteles transnacionales. Fuera de esas áreas hay talleres de artesanía, un trabajo no propiamente asalariado, lugares donde se emprende el esfuerzo anónimo de la creatividad, de la inventiva auténtica, es decir, el esfuerzo para la colectividad. En esos rincones el arte hunde sus raíces en la naturaleza o en todo lo que esta posee: tierra, piedras, árboles, bichos, ideas o cuasi ideas que a duras penas protegen de las cosas y de las gentes que con ellas conviven, que con ellas se mezclan o acaso se completan. Ahí lo que es naturaleza ya es cultura y lo que es cultura todavía es naturaleza, pero una y otra no se confunden y menos aún se funden, pues no se trata del proceso triádico de la dialéctica, que concluiría —siquiera provisionalmente— en una síntesis. Lo que ahí acontece es otra cosa, es el nacimiento de un cuarto reino más allá del animal, el vegetal y mineral, los tres tradicionales de la naturaleza: a saber, el reino del arte. Esta no es una afirmación tan audaz como parece. Para demostrarlo basta con formular la siguiente pregunta: ¿quién creó el arte? El hombre. ¿Cómo? ¿Cuándo? Toda la historia del arte ha entrado en irremediable decadencia al intentar responder a la pregunta. El estado de la cuestión es tan confuso que, en las grandes metrópolis, una brillantísima y cultísima pléyade de espíritus ha llegado a proclamar la muerte del arte. Otros, quizá no menos brillantes, sostienen que no, y defienden con uñas y dientes las instituciones dedicadas a la promoción del arte. Es evidente que el arte no puede morir, porque nadie lo puede matar, toda vez que está condicionado no solo a la historia del hombre sino también a la historia misma de la naturaleza. Lo que sucede es que existen sociedades propicias al desarrollo del fenómeno artístico y otras que no lo son.

Las grandes sociedades industriales o superindustriales de Occidente, a medida que se desarrollan, movidas cada vez más por un mecanismo interno inexorable en su continua expansión que supedita todas las clases a su frenético ritmo tecnológico y mercantil, esquilman la creatividad e impiden que los hombres de vocación todavía desinteresada y especulativa se resistan a la corriente de fuerza que lo subsume todo en la vorágine del mercado capitalista. En el marco de este condicionamiento, el arte es una profesión o un oficio relativamente nuevo, que traduce objetos *sui generis* agradables a la vista o insertos en recintos cerrados de un modo caprichoso o incluso seductor, es decir, no en función de una utilidad directa, como una mesa, un armario o un orinal. Hay bastantes clientes para el consumo de esas cosas. Mientras haya clientes para comprarlo, este "arte" existirá. A nadie se le escapa que, para que este comercio prosiga, hay que promocionarlo intensamente. Por ello proliferan las galerías, los museos, las bienales, las trienales, etcétera. Es sintomático que esta actividad esté hoy sometida a una amplia industria publicitaria que la protege y asegura su progreso y su persistencia. En este sentido el viejo arte ha perdido definitivamente su autonomía existencial y espiritual. Y no hay que lamentarse por ello. Intentar restaurarlo es una tarea anacrónica, condenada de antemano, como tantas otras restauraciones fallidas que ha conocido la historia del arte reciente. Los artistas, los críticos, los estetas e incluso los sociólogos, conductores del mundo de las artes y de otras cosas en las grandes metrópolis, saben mejor que nadie que el "revivalismo" es una falsa solución y, conscientes de su inviabilidad, avanzan en la dirección contraria al vanguardismo.

En las metrópolis posindustriales, caracterizadas por sus avances tecnológicos vertiginosos, se suceden día a día las vanguardias artísticas, movidas por una necesidad apremiante de cambiar el producto para contentar a una clientela poco proclive a invertir en lo ya visto, del mismo modo que a los artistas, mayoritariamente jóvenes, tampoco les gusta repetir lo que se está haciendo. A diferencia de lo que ocurría en las grandes épocas, lo que se observa en el campo de las artes plásticas no es un cambio de estilo, sino la estilización o el proceso de modernización que se conmemora todos los años en las ferias y los salones de automóviles de las grandes capitales europeas y estadounidenses.

En los países de la periferia, en la franja del subdesarrollo, las vanguardias también aparecen, pero aquí su finalidad es la de afirmarse como *up to date*. Tienen la vista puesta en los irresistibles cambios dictados por la ley de la civilización del consumo por el consumo, es decir, la de los grandes mercados. Por ello nuestros artistas "de vanguardia" corren siempre en pos de la última novedad. Esta carrera, según demuestran cada vez más las estadísticas, es una vana y triste ilusión. Los países pobres y subdesarrollados ya no pueden alcanzar

el avance de los ricos. Esta disparidad se observa también en el campo del arte, donde la cantidad se transforma también en calidad. En el momento histórico que vivimos, el Tercer Mundo, para no quedar marginalizado del todo, para no derrapar en su trayectoria hacia lo contemporáneo, tiene que construir su propio camino de desarrollo, forzosamente distinto del que tomó y toma el mundo de los ricos del hemisferio norte. La historia cultural del Tercer Mundo ya no será una repetición en miniatura de la historia reciente de los Estados Unidos, Alemania occidental, Francia, etcétera. Tiene que expulsar de su seno la mentalidad "desarrollista" que es la palanca en que se apoya el espíritu colonialista. Este conlleva la estilización del automóvil y de sus complementos, que comprenden desde el vestido, la casa, la vida y la decoración hasta la recreación. Tanzania prefirió, para su desarrollo, las enseñanzas de China; Saigón, las de Washington. El símbolo de progreso de la primera fue el ferrocarril; el de esta última, el burdel. Estas son las opciones fundamentales. Por la lentitud de su desarrollo, el arte de nuestros países ya no podrá repetir la evolución de los países industrializados. La civilización burguesa imperialista se encuentra en un callejón sin salida del que no tenemos que participar los salvajes de las bajas altitudes y adyacencias.

Las poblaciones desposeídas de América Latina arrastran un pasado que nunca han logrado superar y ni siquiera expresar, al menos teóricamente; porque esa expresión nos llega en libros mayoritariamente deformados o tergiversados por las historiografías de origen metropolitano. Las vivencias y experiencias de esos pueblos no son las mismas que las de los pueblos del norte. Son muy diferentes, pese a la contemporaneidad de sus aspiraciones. En realidad, la calidad de vida, como se dice hoy en la jerga política de Europa (Francia), difiere de la de nuestros países como el pisco del vino. Los pobres de América Latina viven y conviven con los escombros y los incómodos olores del pasado. Los ultramodernismos y algunos de sus progresos, de molde generalmente estadounidense, están indisolublemente ligados a nuestras favelas y barriadas. La paradoja es que estas son las que no cambian, como tampoco cambian la miseria, el hambre, la pobreza, las chozas y las ruinas. Sin embargo, es ahí por donde pasa el futuro. Es la opción del Tercer Mundo: un futuro abierto a la miseria eterna. Necesaria e instintivamente ese futuro rechaza los productos ultramodernos en las áreas adelantadas de la civilización "transnacional", que solo presenta una apariencia de futuro. Efectivamente, lo que nos propone como futuro son en realidad variantes del *statu quo* que el imperialismo trata de defender por todos los medios, incluida la guerra. El único arte susceptible de renacer, es decir, de encontrar continuidades culturales imprevisibles o no supeditadas, no puede ser resultado de ideas abstractas, deducidas del progreso permanente del cosmopolitismo multinacional. Sin embargo, de esa derivación abstracta se nutre el proceso de la

sucesión obligatoria de las vanguardias ya aquí analizadas. El mapa de escuelas, ismos y estilos que se han sucedido, digamos, a partir del *pop art* angloamericano, indica el origen derivado de esas sucesiones.

La actividad creativa de la humanidad empieza a cambiar de latitud. Ahora avanza hacia las áreas más amplias y dispersas del Tercer Mundo. La miseria, el hambre, la pobreza pueden conducir a la desesperanza de las poblaciones (así lo cree y de ello advierte a su gente [Robert] McNamara, el presidente del Banco Mundial), pero estas no están suficientemente contagiadas de los poderosos complejos sadomasoquistas imperantes en la sociedad de la riqueza, de la prosperidad, de la saturación cultural, como para inclinarse al suicidio colectivo. Es más lógico esperar de ellas algo más positivo y capaz de arremeter contra el *statu quo*. Actualmente se encuentra en curso en casi todos los territorios un proyecto que es condición *sine qua non* para concebir el futuro, esto es, para mantener abierta a todos una perspectiva libre de desarrollo histórico. ¿Qué es eso sino una revolución? Sí, una revolución. La única realmente capaz de movilizar a los pueblos de la mayor parte de la humanidad. La única motivación concebible como la tarea histórica del siglo XXI.

Solo dentro de ese contexto universal será posible pensar en engendrar un arte nuevo. Esta será una de las fases más vitales de ese planteamiento revolucionario en gestación en las entrañas convulsas de los pueblos que [Frantz] Fanon[1] denominó los "condenados de la tierra". ¿Puro visionarismo? No importa. Este es tal vez un punto de partida metodológicamente necesario para abarcar en su totalidad la vasta problemática apocalíptica de la división de los pueblos del planeta entre el imperialismo, con sus satélites y acaudillados, tácitamente mancomunados para defender en última instancia y por todos los medios el *statu quo*, y la inmensa mayoría de los otros pueblos, generalmente razas no blancas, condenados como por una maldición bíblica al hambre y el atraso. Quien olvide ese dilema preliminar no puede hablar. Ya está movilizado por el otro lado, el lado superior. Ya se ha situado, aunque no lo sepa, en la otra perspectiva de la que nos habla Samir Amin[2].

De ahí proviene la profunda diferencia entre lo que todavía se conoce como arte en el hemisferio de los ricos e imperiales y lo que puede o debe surgir en nuestros mundos desheredados.

El arte, en la medida en que perdura entre los burgueses imperialistas, es cada vez más un capricho, un lujo estetizante que se consume a sí mismo, indiferente a todo lo demás. Al estudiar el panorama del arte de su tiempo, en pleno triunfo del fascismo, Walter Benjamin veía en el Manifiesto Futurista de [Filippo] Marinetti

sobre la guerra de Etiopía "el momento culminante del arte por el arte", la coronación de su suprema consigna: *Fiat ars, pereat mundus* [Hágase arte, muera el mundo]. Benjamin hace una lectura tan perspicaz de este elevado pensamiento de la estética fascista que sus palabras de entonces, 1936, son de una terrible actualidad: "La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma, Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden"[2]. Una generación después del filósofo, concluida ya la segunda guerra imperialista, más devastadora todavía que la primera, el arte ha seguido su curso inexorable hacia el ocaso, aunque su recorrido no haya sido lineal sino a trompicones, con fulgurantes espasmos revolucionarios, anunciados por el dadaísmo y el surrealismo y acentuados por Marcel Duchamp, a su manera incorruptible y laica, en los momentos de antivaticinio y contestación permanente. Él preside la evolución estética-no estética del siglo, con una conciencia no profética sino en el fondo sistemática de la negatividad. Detrás de él vienen los artistas de hoy, con sus proclamas revolucionarias. Uno de ellos empieza por rehacer su descubrimiento del *ready-made*, pero sustituye el primer ejemplo histórico, "el orinal", por el cuerpo vivo y bello de su propio modelo: se trata de Piero Manzoni, que murió a los treinta años, en 1965, no se sabe de qué. ¿De sí mismo? Después, de la misma familia, llegan los protagonistas del "arte corporal".

Como amparándose todavía en el maestro incomparable y distante, arremeten contra el propio cuerpo, invocando la tonsura que Duchamp se había hecho en la cabeza, con forma de estrella. Es imposible no evocar las viejas palabras de Benjamin, ante las experiencias repulsivas de esos ultralógicos nihilistas del "arte corporal": "Su autoenajenación [la de la humanidad] ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden". Y entonces nos viene a la mente la figura de Rudolf Schwarzkogler: este joven artista austríaco, que murió un año más joven que su émulo italiano (1969), arrebatado por sus impulsos autodestructivos y narcisistas, rebelándose contra los determinismos atávicos de la voluntad de ser, inició una serie de actos de agresión al propio cuerpo y acabó por cortarse el pene, inmolado en aras de oscuras ideas (¿o purgas?) por las cuales se quitó la vida[3]. Estos actos de agresión al cuerpo, objeto de adoración, repulsa y odio, abren la serie de acciones que pretenden ser edificantes para la familia del "arte corpóreo". Sería simplista, además de injusto, identificar formalmente la "estética" de esos artistas, cuyo pensamiento explícito es negar toda estética, con la actitud tan claramente sádica de Marinetti y sus seguidores. Hay una diferencia sustancial entre los Marinetti de entonces y los artistas del "arte corporal" de hoy. En aquellos

predominaban los determinismos sádicos y Marinetti ensalzaba el espectáculo de la destrucción de los negros de Abisinia bajo los bombardeos aéreos de los fascistas italianos, pálidos precursores de los bombardeos supermodernos de los estadounidenses contra los vietnamitas de nuestros días. En nuestros artistas de hoy, ya sean alemanes, austríacos, italianos, estadounidenses o franceses, los atavismos que pesan sobre ellos son tan complicados que se resisten al análisis. No se ofrecen a los demás como espectáculo, a diferencia de lo que hacían Marinetti y sus fascistas: se dan a sí mismos, pues su cuerpo es su objeto, el objeto de su búsqueda. La destrucción se vuelve contra ellos mismos, contra lo que son en su mismo ser: es pura destrucción lo que se presenta como espectáculo, un espectáculo que pretende ser edificante. Quieren construir a través de la autodestrucción. El acto estético que siempre han negado se transforma en acto moral. ¿Cómo podemos calificar esas acciones? Como testimonio de un condicionamiento cultural final, sin apertura, ni existencial ni trascendental. El ciclo de la supuesta revolución se cierra en sí mismo. Y el resultado es una regresión patética *sin retorno*: decadencia. Aceptan la muerte como inevitable, en nombre de la saturación cultural y la irracionalidad invencible de la vida. Llegan al perfecto *cul de sac*. Entretanto, bajo la línea del hemisferio saturado de riqueza, progreso y cultura, germina la vida. Un arte nuevo amenaza con brotar.

[1] Frantz Omar Fanon, *Les Damnés de la terre*, París, Éditions Maspero, 1961 [Trad. cast., *Los condenados de la tierra*, Ciudad de México, FCE, 1963].

[2] Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbaskiet", publicado en 1939 en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung* [Trad. cast., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ciudad de México, Ítaca, 2003.

[3] Rudolf Schwarzkogler, artista performático, ligado al accionismo de Hermann Nitsch. En una de sus performances un actor (no el propio artista) simulaba una autocastración. Eso generó el rumor infundado al que se refiere Mário Pedrosa, que circuló en la prensa al comienzo de la década de 1970.

5. Arquitectura: síntesis de las artes

Espacio y arquitectura, 1952
La arquitectura moderna en Brasil, 1953
Arquitectura, obra de arte, 1957
Reflexiones en torno a la nueva capital, 1957

Espacio y arquitectura

Vivimos todavía como si el universo fuese un escenario en cuyo centro y al fondo se representase una alegoría bajo la mirada atenta de observadores de fuera, espectadores arrobados, pero inmóviles. Si bien la pintura moderna puso fin a ese sistema al acabar con el escenario en la arquitectura, a pesar de las innovaciones técnicas constructivas el estado de ánimo dominante sigue siendo el del hombre del Renacimiento, del mismo modo que perdura el universo de [Luca] Pacioli.

Para la mayoría, la arquitectura es fachada; para otros ya es espacio estático, rígidamente encuadrado en un volumen cúbico. Son pocos los que juzgan este gran arte en función de sus valores espaciales. No obstante, ya Geoffrey Scott (¡en 1914!), el gran discípulo de [Bernard] Berenson, en un libro que desde entonces se ha reeditado varias veces[1], censuraba la insensibilidad de la crítica respecto de los valores más específicamente arquitectónicos, y atribuía ese desinterés a la costumbre, a la tendencia tradicional de la crítica que solo se fija en lo que "mueve a la acción, lo que provoca una reacción de nuestros instintos sensoriales, la vista, el tacto, etcétera". "El espacio es una 'nada', una pura negación de lo que es sólido, y por eso no lo notamos". "Ahora bien, si no podemos observarlo, el espacio incide sobre nosotros y puede dominar nuestro espíritu". Sin embargo, "gran parte del placer que nos produce la arquitectura, un placer del que apenas nos percatamos, proviene —dice Scott— del espacio".

"¿Qué es la arquitectura sino la necesidad de delimitar un espacio, cerrarlo, protegerlo? Desde un punto de vista estético, el espacio conserva una importancia primordial: el arquitecto lo modela a la manera de un escultor que modela el barro, lo diseña como una obra de arte". Este texto se escribió en 1914.

Hoy la pregunta que se plantea es: ¿cuál es el problema número uno de la escultura moderna, a partir de [Henry] Moore? Y la respuesta es modelar, esculpir el espacio y no el volumen, la masa. La coincidencia es significativa. Para Scott, el arquitecto "intenta infundir", por medio del espacio, "un determinado estado de ánimo en quienes penetren en él". Y ¿cuál es el método para conseguir ese efecto? El movimiento. Este es el valor que representa para nosotros el espacio, lo que hace que tengamos de él una conciencia fenomenológica, o incluso sensorial.

Pero ya [Henri] Focillon, en *La vida de las formas*[2], descubrió que al dar forma definida al espacio excavado, vacío, la arquitectura creaba su propio universo. "La mayor armonía de la arquitectura —decía Focillon— consiste en tener espacio. El privilegio de la arquitectura no es crear una abstracción sino un mundo interior que mide el espacio y la luz, según las leyes de una geometría, una mecánica y una óptica que, aunque está implícita en el orden natural, no se aplica como tal en la naturaleza". Este hermoso pensamiento de Focillon concuerda con el descubrimiento fenomenológico de Scott, que observa lo siguiente: "Un movimiento (avanzar en una nave o participar de dos planos en el espacio como en la arquitectura moderna) era la realización del ideal pictórico del Renacimiento, que se limitaba a mostrarnos el espacio en perspectiva lineal". No obstante, el movimiento debe tener una dirección, o más de una, para responder a las finalidades de la obra y del hombre que habita y siente el reverso del espacio.

El concepto de movimiento imprime un nuevo ritmo al edificio, que se dilata y se contrae como un organismo vivo, obedeciendo a una cadencia semejante a la de la respiración. Para Scott, esa sensación es la que confiere belleza a una arquitectura. Por ello no hay proporciones apriorísticas. La necesidad imperiosa de expansión que la caracteriza está también presente en todos los cuerpos orgánicos y en las especies. Transforma el edificio en algo tan orgánico como un cuerpo humano. Todo influye en el concepto espacial, desde las dimensiones hasta la luz, la temperatura, etcétera. La suma o, mejor dicho, la fusión de todos esos elementos es lo que determina la pluridimensionalidad del espacio moderno, que por primera vez cobra vida y adquiere un carácter físico, aprehensible para nuestros sentidos, para nuestra conciencia.

La casa moderna es extraordinariamente sensible al mundo exterior. Participa no solo del paisaje sino también del clima, los accidentes topográficos y hasta las variaciones atmosféricas. Su estructura esquelética y su planta abierta la asemejan al árbol y al avión. Las enseñanzas milenarias de Japón demuestran que la casa no es necesariamente un cubo cerrado o de trazos regulares. Sus construcciones de madera son de estructura abierta y por ello inspiraron gran parte del esfuerzo renovador de la arquitectura moderna, a partir de [Frank Lloyd] Wright.

La *civilización* actual se resiste cada vez más a amoldarse a la prisión espacial de los edificios con muros de fábrica. Anhela, por el contrario, espacios más libres, maleables, ilimitados, como si todos aguardásemos una nueva dimensión más allá de las tres euclidianas. Esa concepción nueva es lo opuesto del espacio estático del cubo, incluso el de las construcciones modernas. Se opone a las

divisiones por cubículos, con articulaciones simples como anaqueles, sin elasticidad, sin dinamismo. El hombre, afirma Focillon, ya no camina en el exterior, sobre la superficie de las cosas, sino en el interior.

Así pues, la revolución arquitectónica no es puramente externa. Al contrario. Se orienta hacia el exterior y el interior del edificio, donde permite que, por primera vez desde los tiempos prehistóricos —cuando el hombre primitivo vivía en el interior de la tierra—, tengamos conciencia física del reverso del espacio, de su existencia física.

Por ello mismo la idea de casa ya no es, ni siquiera en Occidente, un techo sustentado por paredes macizas. El hormigón y el acero, flexibles como la madera, han transformado la vieja idea, de modo que esta ahora se adecua mejor a los sentimientos dinámicos espaciales del hombre moderno, dado que puede ser concebida como un techo sustentado por postes, pilares situados en el interior del perímetro de la construcción, sin obligación de mantener una regularidad externa o simétrica. Los puntos de apoyo de las estructuras se transfieren de unos a otros, en un juego de pesos y contrapesos como una balanza. Los suelos y planos internos adquieren así una libertad desconocida.

El viejo juego mecánico de cargas y descargas directas, empujes verticales y laterales, da paso a un equilibrio dinámico de tensiones y fuerzas.

Esa estructura exige un diseño abierto, pues lo que reclama es "un sistema de integración de formas espaciales" ([Stephen Coburn] Pepper). A semejanza de los espacios negativos de [Paul] Cézanne y de la pintura china, "los volúmenes se perciben como unidades visuales y no como los vanos que se dejan entre las paredes" (Pepper aquí confunde volumen con espacio, según se observa también en la escultura). Lo que cobra vida dentro del edificio son los espacios elásticos y no la superficie o los cuadros, marcos delimitadores, paneles adheridos a las paredes internas, que tanta importancia adquirían en las proporciones y los módulos antiguos y hasta en las decoraciones murales del Rococó.

Por ello, en lugar del adorno resuelto inevitablemente en un plano bidimensional (y, por lo tanto, en un plano estático), la cualidad plástica viene dada por los elementos dinámicos estructurales, resultantes de las relaciones abstractas de planos y volúmenes que se interpenetran, de tensiones espaciales que nos tocan y conmueven.

Tras todo ese drama de tensiones espaciales y estructurales, los motivos propiamente decorativos aparecen con naturalidad, como círculos concéntricos

que de ensanchamiento en ensanchamiento acaban disolviéndose en la quietud de las superficies, por fin aisladas y aplacadas, y se manifiestan simplemente en el contraste de texturas de los materiales, en los intervalos entre formas de movimientos expresivos de líneas.

[1] Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*, Londres, W. W. Norton, 1914 [Trad. cast., *La arquitectura del humanismo*, Barcelona, Barral, 1970].

[2] Henri Focillon, *Vie des formes*, París, Presses universitaires de France, 1934 [Trad. cast., *La vida de las formas y Elogio de la mano*, Madrid, Xarait, 1983].

Conferencia pronunciada en París y publicada en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 50-51, diciembre de 1953.

La arquitectura moderna en Brasil

Origen

A pesar de su súbita aparición, la arquitectura moderna en Brasil no surge por eclosión espontánea sino que proviene del exterior, como sucede con varias manifestaciones de carácter cultural. Hacia 1930 se formó un grupo de jóvenes arquitectos interesados en estudiar, bajo la dirección de Lucio Costa, las obras de los grandes maestros europeos de la nueva arquitectura incipiente. Así conocieron la obra de [Walter] Gropius, todavía presente por aquella época en la Bauhaus, de donde [Adolf] Hitler lo expulsaría poco tiempo después. También conocieron la obra de Mies van der Rohe y sobre todo las teorías de Le Corbusier.

Entretanto, ya mucho antes de esa fecha había surgido en Brasil la revolución literaria "modernista" nacida en París. En la Europa de entonces estaba de moda el arte de los pueblos primitivos, sobre todo el arte negro.

Las fuerzas vivas de lo instintivo se imponían en los medios intelectuales. Nuestros jóvenes escritores y artistas, al llegar a París, se encontraron ante un nuevo culto a todo lo ingenuo, bárbaro, anti-intelectual, anticivilizado, antioccidental. Se percataron de la aportación que podrían ofrecer si indagaban los valores instintivos y primitivos de su propio territorio, sin necesidad de buscarlos en África, Asia o las islas perdidas del archipiélago oceánico. Así fue como descubrieron su país desde Montparnasse y Montmartre. Su evangelio se fundamentó en la fusión de dos términos opuestos: cultura e instinto.

En el campo de la arquitectura cabe considerar que, a partir de 1927, Flávio de Carvalho y [Gregori] Warchavchik fueron los pioneros que representaron los dos términos de la antítesis. No obstante, el Movimiento Moderno en la arquitectura fue muy diferente del "modernismo" literario. La cuestión no era descubrir o redescubrir el país, que al fin y al cabo siempre había estado presente con su ecología, su clima, su suelo, sus materiales, su naturaleza y todo lo que en él hay de ineluctable. Sin el primitivismo característico de los literatos y músicos y sin el nacionalismo ideológico habitual entre los escritores políticos, la realidad geográfica y física es, para un arquitecto, algo absoluto y primordial. Para los demás es, en cierto modo, un objeto de elección o de interpretación.

A propósito del Movimiento Moderno, Lucio Costa escribió: "Se volvieron modernos sin pretenderlo, en el afán por reconciliar el arte con la técnica y por poner al alcance del común de los mortales la vida sana, confortable, digna y bella que la industrialización posibilita *técnicamente*"[1].

De este modo, la inspiración doctrinaria del grupo purista de Lucio Costa, [Oscar] Niemeyer, Carlos Leão, [Jorge] Moreira, [Affonso] Reidy, fundamentada en las ideas de Le Corbusier, les imbuyó un estado de ánimo revolucionario. El dogmatismo teórico que adoptaron era necesario para llevar a buen término su papel de militantes. No obstante, este dogmatismo se basaba en un sentimiento muy moderno: la fe (de la que carecen ustedes aquí) en las virtualidades democráticas de la producción masiva. Esa disciplina teórica les permitió llevar a la práctica sus ideas en el momento oportuno.

Las teorías de Le Corbusier eran entonces, para esos jóvenes jacobinos del purismo arquitectónico, según la expresión de Lucio Costa, el "libro sagrado de la arquitectura moderna brasileña".

¿A qué se debe esa aceptación en bloque de las ideas de Le Corbusier? ¿Y su puesta en práctica casi inmediata? El carácter revolucionario de esas ideas resultaba contagioso para el estado de ánimo de Brasil en aquel momento, pues en 1930 el país vivía en un clima de revolución. La crisis económica que acababa de estallar en 1929 en Nueva York se había propagado rápidamente por Brasil. Aquí se debía a la caída del precio del café en el mercado mundial, lo que tuvo como consecuencia el desequilibrio de toda nuestra economía nacional, basada en esa exportación, y como otra consecuencia, directa o indirecta, la revolución política.

Gracias a las contradicciones de esa época de transición, Lucio Costa fue elegido para dirigir la Escola de Belas Artes, un acto verdaderamente revolucionario. En aquel mismo momento se quemaban, de día y de noche, miles de toneladas de café para provocar la subida del precio. También en los Estados Unidos se quemaron kilómetros de plantaciones de algodón, un hecho que parece el colmo de lo antifuncional y que, de hecho, era absolutamente irracional.

En ese clima contradictorio se instaló entre nosotros la dictadura[2], pero, así como en la esfera política la reacción era lo dominante, en ciertos sectores aislados como la arquitectura prevaleció la revolución. Entonces presenciamos la producción de lo que ha dado en llamarse el "milagro" del [edificio del] Ministerio de Educación [y Salud], en el que se pusieron en práctica por primera vez las teorías de Le Corbusier, pero con una clara independencia de puntos de vista y una admirable preocupación

por la adaptación a las condiciones locales. De un día para otro la arquitectura moderna irrumpió y adquirió una aparente madurez.

Además, esa obra es una realización colectiva de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira y Ernani Vasconcelos. Por aquel entonces se erigía el conjunto de la Pampulha[3], un auténtico oasis, fruto de las condiciones políticas excepcionales de la época, cuando un grupo de gobernantes con plenos poderes, a su mayor gloria y a semejanza de los príncipes absolutistas de los siglos XVII y XVIII, decidió construir ese capricho magnífico.

A fin de captar mejor las peculiaridades de nuestra revolución arquitectónica en el plano social y artístico, sería útil establecer cierto paralelismo entre la revolución brasileña y la revolución mexicana. Esta última, que precedió a la nuestra, poseía, en algunos aspectos, un carácter racial. En ese sentido fue una protesta de las razas autóctonas oprimidas. La revolución mexicana tuvo ante todo un carácter de restauración, de *revanche* del jornalero indio contra el ocupante blanco, contra el conquistador español, destructor de antiguas culturas, de antiguas civilizaciones evocadas en nuestros días por las viejas raíces populares del país. En nuestro caso no hay nada de eso: no hay viejas culturas sino una población dispersa de indios nómadas. Hasta los negros vinieron de fuera; a pesar de la esclavitud a la que fueron sometidos, trabajaron con el mismo objetivo que los portugueses, es decir, para conquistar la tierra salvaje, para domesticar la naturaleza virgen.

El carácter reivindicativo o, mejor dicho, vengativo de las razas oprimidas inspira los temas de los artistas mexicanos en el plano social y político. Por ello la pintura es el arte que alcanza los más hermosos logros, pero se trata de una pintura social representada por el fresco. La pintura se apoderó del muro sin ser una pintura para el muro, es decir, para la arquitectura. A diferencia de lo ocurrido en Brasil, la arquitectura no gozó de una renovación total sino que permaneció tal como era antes de la revolución. En nuestro país, por el contrario, la arquitectura precedió al mural. Los jóvenes arquitectos fueron los verdaderos revolucionarios y emprendieron su propia revolución, en nombre de ideales sociales y estéticos bien afianzados, mucho más profundos que los de los políticos cuya revolución era en gran medida superficial. En Brasil la primacía en el plano artístico correspondía a la arquitectura: lo importante era crear algo nuevo donde el suelo todavía era virgen.

Posteriormente se sucedieron los acontecimientos políticos y sociales, poco a poco se restableció la economía, volvió a instaurarse el clima democrático, al tiempo que la arquitectura, ya más madura y arraigada en nuestro medio y en la aceptación popular, empezó a afrontar tareas cada vez más difíciles y complejas. En particular, la más decisiva de todas: la que compete a la organización racional de nuestras

ciudades, las que ya existen y las que se crean día a día en las regiones todavía intactas del país.

Condicionamiento social y político

La rapidez con que se desarrolló la nueva arquitectura en los años febriles que precedieron a la última guerra impidió un crecimiento más natural. La dictadura es la libertad total del Estado y la opresión casi total de los ciudadanos. La de Brasil, que no constituye ninguna excepción, impuso día tras día sus leyes, velando principalmente por su propia propaganda y, en su tendencia totalitaria, intentó captar para su causa a los jóvenes arquitectos cuyas ideas y concepciones eran, sin embargo, de inspiración totalmente opuesta. En consecuencia, esos arquitectos trabajaron para la dictadura pero sin renunciar a sus ideas.

Los nuevos constructores se valieron de la capacidad de acción de los dictadores para poner en práctica sus ideas. Supieron transmitir todo lo que pensaban y anhelaban realizar. La dictadura les ofreció esa posibilidad, pero de ahí surgió una contradicción todavía no superada del todo entre los ideales democráticos y sociales implícitos en la nueva arquitectura, ligados a sus principios racionales y funcionalistas, y el afán autopropagandístico, la exhibición de fuerza, el gusto por lo suntuoso y por la riqueza para impresionar a los responsables de la dictadura, acaso simbolizada por el "brío" a veces excesivo y las formas gratuitas que se pusieron de moda por aquel entonces.

El "milagro" del Ministerio de Educación no habría sido posible sin su "grandiosidad" y su programa impositivo. Pampulha, el primer conjunto importante de Oscar Niemeyer, nunca se habría encargado ni realizado de no ser por la extremada afición de un gobernador de Estado de poderes ilimitados al confort, el disfrute, el poderío y la riqueza. Una parte del lado fastuoso de la nueva arquitectura proviene sin duda de su vínculo inicial con la dictadura. Ciertos aspectos de gratuidad experimental de las construcciones de Pampulha proceden del programa de capricho y lujo del pequeño dictador local. Las verdaderas preocupaciones sociales no surgieron hasta más tarde, después de la guerra, cuando se impuso en todas partes la restauración de la democracia. Así pues, es evidente que Pampulha solo podía ser un fruto de la dictadura, mientras que Pedregulho[4] es la obra de una época ya democrática.

Los primeros años de realización están marcados por el desfase entre una arquitectura de orientación realmente social, concebida según el espíritu de sus creadores para poner al servicio del hombre los beneficios de la producción masiva, y las condiciones sociales, económicas y políticas en las que surgió. Hasta ahora el

arquitecto en Brasil era un mero ingeniero y estudiaba en la Escuela Politécnica. Además, la mayoría trabajaba por cuenta propia. Esta combinación híbrida no siempre resulta bien, pues las funciones respectivas son bastante disímiles entre sí, lo que se refleja habitualmente en el trabajo práctico y en la mesa de dibujo, desde la misma concepción del proyecto.

El rápido desarrollo de la nueva arquitectura tampoco se debe exclusivamente a las condiciones políticas de la época sino que, en última instancia, es fruto de las condiciones económicas anormales, caracterizadas por una prosperidad económica que era consecuencia de la guerra y la inflación. Las construcciones se realizaban por doquier o según la marcha genética de la especulación. En 1951 se calculaba que en São Paulo se construían cuatro casas y media en una hora. Ahora bien, es evidente que, en esa velocidad desmedida, superamericana, se sacrificaba el futuro a la inmediatez.

En un momento posterior remitió la fiebre. Actualmente vivimos una grave crisis financiera y de producción. El entusiasmo inicial de los jóvenes arquitectos ha dado paso a otras preocupaciones más graves.

La toma de conciencia de los problemas más serios propios de la verdadera arquitectura, como el de la vivienda popular, no deja indiferentes a los constructores, que abordan cuestiones mucho más complejas mediante la creación de una industria y la dotación de profesionales capaces de utilizar técnicas nuevas.

La arquitectura moderna plantea de manera radical el problema del urbanismo que, a su vez, plantea de modo no menos radical el de la organización racional de toda la sociedad. Nuestros mejores arquitectos son cada vez más conscientes de todos sus problemas. Lucio Costa, el veterano de la "modernidad" arquitectónica en nuestro país, expresa bien todas esas preocupaciones en un ensayo bastante reciente[5], cuando aboga por reconciliar el arte y la técnica por el bien de toda la población. Desgraciadamente, todavía distamos mucho de ese ideal.

Debemos reconocer que nuestras realizaciones más hermosas, nuestros palacios más bonitos son todavía una isla en la inmensidad del país. El propio Lucio Costa reconoce la incómoda realidad de que la joven arquitectura se encuentra atrasada en comparación con el desarrollo general de Brasil. Así se crea un lamentable desfase entre lo que se concibe y lo que es posible y realizable.

No se ha llegado a abordar el problema más grave, el de la vivienda popular. Solamente se esboza. En nuestra primera Bienal de Arquitectura, el jurado internacional concedió el premio a Affonso Eduardo Reidy por el conjunto

residencial de Pedregulho. El jurado consideró esta bonita obra de Reidy como un ejemplo para Brasil porque, a través de ella, por su solución audaz en el campo de la vivienda, se hace obra social. Abre una nueva vía de intervención arquitectónica.

El conjunto construido por el municipio de Río se sitúa en uno de los barrios más antiguos y pobres. El terreno presenta un desnivel de cincuenta metros. La forma sinuosa del bloque principal responde de manera precisa a las condiciones topográficas existentes. No obstante, Pedregulho sigue siendo una obra aislada en un entorno donde predominan las chabolas, las barracas, la efervescencia de la miseria y de un urbanismo caótico.

Tendencias

Según la opinión unánime, la innovación técnica más original y significativa de los arquitectos brasileños es la protección contra el calor. Es normal que sea en uno de los países de clima tropical y subtropical donde aparecen las soluciones más audaces y eficaces a ese problema.

También en este punto Le Corbusier fue un precursor: para su proyecto no realizado de Barcelona concibió los primeros *brise-soleil* móviles orientables. A los jóvenes arquitectos brasileños les correspondió llevarlo a la práctica, pero también en este caso demostraron un notable grado de inventiva y sutileza personal. A ellos se debe toda la variedad de sistemas *brise-soleil* móviles y fijos, orientables, basculantes, horizontales y verticales, tan conocidos, adoptados y adaptados actualmente en todo el mundo. Su función es doble: no solo protegen del calor, sino que además permiten captar la brisa tibia que sopla en las ciudades marítimas de Brasil, atenuando los excesos del sol tropical. Paulo Antunes Ribeiro concibió, para el edificio Caramuru de Bahía, un sistema que, sin ser un *brise-soleil*, es un verdadero sistema natural de acondicionamiento del aire. Niemeyer, en su hotel de Ouro Preto, utilizó el principio aplicado a las ventanas de las viejas casas coloniales, que en sí constituía ya un sistema de *brise-soleil*.

Los paneles móviles de los *brise-soleil* animan las fachadas y producen a veces un efecto pictórico, gracias a los juegos de luces y sombras y a la utilización del color. Los hermanos Roberto, seguidos de Lucio Costa, Niemeyer en sus comienzos, Reidy, Rino Levi y [Francisco] Bolonha, elevaron esas invenciones al rango de arte gráfico bidimensional.

A través del *brise-soleil* la imaginación plástica de nuestros arquitectos recreó las fachadas y, a través de las paredes con vanos, las tramas, los claustros, el *cobogó*[6],

los paneles montados sobre un armazón dieron un toque propio de encanto, gracia y nerviosismo a nuestra arquitectura moderna.

Así se estableció una suerte de tendencia entre nuestros arquitectos, distinguidos por la atención que le prestan a la investigación plástica en el plano de las superficies, quizás en detrimento de un pensamiento espacial pero articulado y profundizado en los juegos de los espacios interiores.

Un indicio de que el problema de la integración funcional y plástica aún no está resuelto se observa en el hecho curioso de que los intentos de revestir las paredes en mosaico, por ejemplo, con azulejo, un antiguo y atractivo arte portugués trasplantado al Brasil colonial y perdido en el siglo pasado, todavía no han dado resultados convincentes.

Nada de lo que se hizo en ese sentido desde el punto de vista decorativo en nuestros edificios modernos puede compararse con los brillantes resultados obtenidos por los propios arquitectos, con sus propios medios, en el juego sutil de las superficies.

Oscar Niemeyer, después de recrearse también en ciertas experiencias satisfactorias con esos juegos de superficies, y obedeciendo sin duda a las exigencias de su temperamento, se entrega cada vez más a un gusto barroco por las grandes formas irregulares con amplias curvas. En ese sentido representa una tendencia distinta, la que busca las soluciones plásticas en los juegos de volúmenes, en la articulación de los espacios, el verdadero campo de las experiencias plásticas arquitectónicas. Con Niemeyer, el peligro es que a menudo parece que olvida la importancia del programa en favor de la libertad de decisión y da preferencia a una forma gratuita, un enrejado curvo en el perfil espectacular del conjunto. El peligro estriba en confundir los volúmenes articulados con el perfil sinuoso de las curvas, pero en cualquier caso esta tendencia responde a una constante cultural, si no racial. No olvidemos que Brasil nació bajo el signo del Barroco portugués y parcialmente del español.

Conviene reconocer, no obstante, la linealidad que observan nuestros arquitectos en las viejas construcciones señoriales, coloniales e imperiales edificadas por el rudo maestro de obras portugués con la intuición de la concordancia necesaria con el medio ambiente, el clima y los materiales que se encontraban *in loco*. Uno de los rasgos más característicos es el constante predominio de la horizontalidad.

Bolonha, el estudio MMM Roberto y Lucio Costa son muy sensibles al sereno encanto de la horizontal dominante. En las viejas casas rurales, sobre todo en Pernambuco, región de nuestro Cícero Dias[7], es habitual encontrar ventanas con

finas celosías de madera y paredes con vanos para permitir la ventilación. Pues bien, esos arquitectos no buscaban deliberadamente una tradición en sus conceptos de fachada y de horizontalidad en relación con el sol y con los accidentes del terreno, pero al final han acabado descubriendo ciertas afinidades lejanas entre lo que hacen hoy y las viejas casas de los siglos XVII y XVIII. Lo que seduce al espíritu de Lucio Costa o Bolonha es la belleza lineal, en mayor medida que la monumentalidad o la explosión dinámica de los volúmenes a la manera de Niemeyer. Las viejas iglesias barrocas de Minas Gerais cobran sentido en el amor de Niemeyer por la forma curva.

Así, el amor de Niemeyer por las ondulaciones valientes, por las líneas sinuosas, no entraña una súbita irrupción, un capricho puramente individual y la expresión de un temperamento en la severidad de la arquitectura brasileña de nuestros días. Se trata de una repercusión distante, de una explosión cultural en las formas del genio creador del pueblo. [José Pereira] Arouca[8] desempeña el papel de un antepasado de Niemeyer.

Espacios circundantes, jardines, integración

Lo ideal sería no establecer distinciones entre los espacios interiores y exteriores. A ese respecto, son muchos los ejemplos. No hay ningún arquitecto serio que descuide ese aspecto de la construcción. Lucio Costa es un maestro de la integración de las construcciones con el medio circundante. Henrique Mindlin[9] obtuvo el premio de la Bienal por su casa personal en Petrópolis, en la cual, desde la sala de estar, uno se ve transportado hacia una terraza-jardín bajo el ala de las habitaciones, abierta por tres lados, sin solución de continuidad de no ser por una pared móvil de vidrio. Los espacios exteriores prolongan la casa. Entonces se plantea el problema del jardín. Nosotros podemos arrogarnos el mérito de haber aportado una nueva solución, como señala el profesor [Sigfried] Giedion.

El parque de estilo francés del siglo XVIII era el ideal de los defensores de un supuesto estilo colonial. Los jardineros de nuestros municipios todavía tienen la costumbre de cortar los árboles como se esquila, de manera divertida, el pelo de los cachorros de raza. Esa práctica es un sincretismo entre el viejo "arte topiario" de origen romano y la estilización voluntaria del jardín a la francesa.

Antaño, la verdadera naturaleza, nuestra naturaleza tropical exuberante, solo se admitía ceremoniosamente. Los jardines se concebían en torno a bancales de flores de esencias raras, es decir, cultivadas, mientras que se excluía el uso de las flores autóctonas del país.

La llegada de un artista joven, un pintor, Roberto Burle Marx, permitió dejar atrás esos prejuicios. Burle fue el primero en ofrecer a la nueva arquitectura una notable contribución en el campo de un arte complementario: el arte del jardín. Concedió derecho de ciudadanía a las plantas plebeyas. Las utilizó como un auténtico paisajista, pintor y arquitecto.

José Lins do Rego, el novelista brasileño, tenía mucha razón cuando decía que nuestros antepasados portugueses habían iniciado su intento de civilización en la tierra salvaje luchando contra el paisaje, pues este era el enemigo[10]. No tuvieron tiempo de amar la naturaleza y se enfrentaron al bosque empuñando el hacha. Según él, cuando el regente D. João VI fundó en Río el primer jardín botánico, mandó traer de las Antillas la palmera imperial, solemne y altanera, que sería el símbolo vegetal de una nueva época. Se convirtió en la marca del jardín de estilo imperial, es decir, del neoclásico, traído por los artistas franceses que vinieron en el siglo XIX, junto con [Joachim] Lebreton[11], por invitación de D. João VI.

A excepción del jardín, ni la escultura ni la pintura ni siquiera la decoración de las paredes con azulejos alcanzaron un nivel razonable de integración con la arquitectura. Todos los intentos hechos hasta ahora en el mismo sentido todavía son palos de ciego indecisos, poco concluyentes. Los pintores y escultores, con raras y a veces afortunadas excepciones, todavía no están preparados para la tarea que les exige la nueva arquitectura. Su formación, diferente de la de los arquitectos, ya no se adapta a las nuevas condiciones. No tienen la humildad necesaria para comprender que el gran arte de nuestro tiempo no puede ser fruto de caprichos individuales o románticos.

La integración de las artes que requiere la nueva arquitectura excluye las *vedettes*, las estrellas de la pintura de caballete, desprovista de pensamiento espacial. Las nuevas generaciones de pintores y escultores se aproximan más a esa síntesis. Quieren hacer del arte una actividad práctica y eficaz de nuestra civilización. Por ello se adentran en la escuela de los constructivos, a fin de alcanzar una verdadera síntesis, condición indispensable para la creación del estilo que el mundo y el futuro esperan de nosotros.

[1] Lucio Costa, "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre: Depoimento de um arquiteto carioca" [1951], en *Lucio Costa: Registro de uma vivência*, São Paulo, Empresa das Artes, 1995, pp. 168-169.

[2] Mário Pedrosa se refiere al periodo comprendido entre 1937 y 1945 del gobierno de Getúlio Vargas, que se corresponde con la dictadura del Estado Novo.

[3] El Conjunto Arquitectónico de Pampulha, construído entre 1942 y 1944 en Belo Horizonte, fue proyectado por Oscar Niemeyer a pedido de Juscelino Kubitschek, quien deseaba desarrollar una zona en el norte de la ciudad. Niemeyer proyectó un conjunto de edificios en torno al lago artificial de Pampulha: un casino, una iglesia, una casa de baile, un clube y un hotel.

[4] El Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, conocido como Pedregulho, fue proyectado por el arquitecto Affonso Eduardo Reidy a partir de 1946, para acoger a los funcionarios públicos de la ciudad, entonces Distrito Federal. En Pedregulho los funcionários tenían su propia escuela, centro de salud, espacios deportivos, piscina, jardines y zonas de ocio.

[5] Lucio Costa, óp. cit.

[6] Pieza usada para la construcción hecha generalmente a base de cemento, barro, yeso o vidrio, como un ladrillo parcialmente vacío, destinada a permitir el paso de la luz y la ventilación.

[7] Cícero Dias fue uno de los principales representantes de la modernidad brasileña. Durante su exilio en París trabó amistad con Pablo Picasso y fue uno de los artífices de la llegada del *Guernica* a la 2ª Bienal de São Paulo en 1953.

[8] José Pereira Arouca, nacido hacia 1733 en Oporto, fue el principal constructor de la ciudad brasileña de Mariana.

[9] Henrique Ephim Mindlin fue un arquitecto, urbanista, professor e historiador de la arquitetura encargado de realizar el inventario de la producción arquitectónica brasileña entre 1937 y 1956, cuyo prefacio fue firmado por el historiador Siegfried Giedion, secretario general de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (Ciam).

[10] José Lins do Rego, "O homem e a paisagem" [1952], en Alberto Xavier (ed.), *Depoimento de uma geração: Arquitetura moderna brasileira*, São Paulo, Cosac Naify, 2003, pp. 293-297.

[11] Joaquim Lebreton fue un profesor, administrador y legislador francés que durante la época del Directorio fue nombrado administrador de Bellas Artes del Ministerio del Interior. Tras la Restauración se exilió en Brasil bajo la protección de la familia real portuguesa. Lebreton llegó a Río de Janeiro en 1816 como encargado de dirigir la Misión Artística Francesa cuyo objetivo era implementar una enseñanza artística sistematizada que cubriera el vacío provocado por la expulsión de los jesuitas.

Arquitectura, obra de arte

Para la crítica de arte el problema de la arquitectura es un problema nuevo. Nuevo porque hasta el advenimiento de la revolución arquitectónica de nuestro tiempo la arquitectura era, sobre todo, un tema reservado al historiador del arte, cuya crítica o apreciación ya partía de un valor históricamente consagrado.

Hoy en día las cosas han cambiado. Las conquistas en el dominio del arte y de la técnica de construcción han experimentado una transformación enorme, y han adquirido además un carácter insólito, dado que huyen de las tradiciones milenarias. Su eclosión fue sorprendente y provocó una estupefacción análoga a la que suscitaron en el público las primeras obras impresionistas. Un edificio típico de [Frank Lloyd] Wright o de [Walter] Gropius motivaba, al principio, tanta indignación o tanto sarcasmo como las naturalezas muertas de [Paul] Cézanne, las deformaciones picassianas o las estridencias de línea y color de [Henri] Matisse. Fue un fenómeno poco común en la historia de la humanidad.

Para que la sociedad admitiera y aceptara la nueva arquitectura hubo que actuar con tacto y prudencia, y presentar los inéditos conceptos habitacionales (que culminarían, por el simbolismo de la expresión, en la famosa "máquina para vivir" de Le Corbusier) con un ropaje por excelencia antilírico o estéticamente neutro, protegido por una coraza de ideas "serias", "burguesas", es decir, prosaicas y objetivas, prácticas, técnicas, sociales, científicas, fácilmente digeribles por los clientes ricos o los gobiernos "discrecionales" o "progresistas". Sin esas precauciones, costaría mucho más aceptar el nuevo patrón de construcción arquitectónica entendida como obra de arte.

Esa fase preparatoria inicial está superada: ya no se discute la nueva arquitectura. Y ningún gobierno o ninguna influencia social relevante se atreve a rechazarla o negarla. (Ni siquiera en la Rusia actual.) Por eso ha llegado la hora de la crítica artística, una crítica activa, influyente, dinámica, cotidiana, tal como se ejerce con respecto a las demás artes. En otros tiempos, los autores solían tratar el noble arte sobre todo en función del medio social, de las fuerzas políticas o religiosas en juego o del estado de la técnica constructiva de la época. A través del estudio de una unidad arquitectónica importante, o de su estilo, lo que se hacía era una especie de interpretación o análisis generalmente profundo y sutil, pero de orden psicológico, político, filosófico o religioso, acerca de la sociedad en la

que había surgido. Hoy todavía se discute si el Barroco en la arquitectura representa la Reforma o la Contrarreforma, es decir, la revolución o la reacción. Y lo peor es que los argumentos de un signo son tan buenos, penetrantes y convincentes como los del signo contrario.

Comoquiera que sea, los maestros del siglo pasado, a pesar de defender de modo insuperable tesis magistrales de ese género, muchas veces, en medio de sus brillantes demostraciones, nos ofrecían páginas de profunda penetración crítica, en las que la arquitectura se elevaba efectivamente a la categoría de un arte tan desinteresado o plástico como la escultura o la pintura. Hasta el mismo [John] Ruskin, que en su famosa obra *Las siete lámparas de la arquitectura*[1] 1849] se proponía demostrar que toda forma arquitectónica es, de algún modo, la corporeización de las instituciones políticas, la vida, la historia y la fe religiosa de las naciones, fue uno de los primeros, ya antes de la brillante cohorte de los alemanes [August] Schmarsow, [Jacob] Burckhardt y [Alois] Riegl, en abordarla provisto de los elementos con que se aprecia, por ejemplo, una escultura, es decir, como un problema "de masas, espacio, líneas y color". Y el propio Geoffrey Scott, aunque tiene en esta materia un discurso mucho más elaborado que el de su viejo compatriota romántico, acaba convergiendo con él cuando afirma que la arquitectura de su interés es "la sencilla, la que se percibe de inmediato", o "una combinación que se revela a través de luces y sombras, espacio, masas y líneas".

Este fue, para muchos, un desliz imperdonable, o una herejía, pues la admisión de ese planteamiento equivale a "reducir la arquitectura a la escultura". ¿Qué respuesta hay a esta objeción? Ninguna, nos responde David Winfield, uno de los representantes más sólidos y lúcidos de la nueva crítica, en su admirable "Un ensayo sobre la crítica de arquitectura"[2], donde, sin pestañear, reconoce ese hecho y lo acepta: "Tratar la arquitectura desde un punto de vista estético, es decir, como un arte abstracto, supone también *eliminar la diferencia entre arquitectura y escultura, pues no creo que eso tenga importancia*".

Paremos un momento. Pensándolo bien, la objeción carece de importancia. Si la arquitectura es arte, una edificación que alcanza un rango arquitectónico es una pura obra de arte; y, como sucede en la escultura, o en una construcción especial abstracta o concreta, las cualidades dominantes, las cualidades específicas de la obra de arquitectura, deben ser ineludiblemente plásticas, del mismo modo que lo son en una escultura de [Henry] Moore, en un móvil de [Alexander] Calder, en una construcción de [Anton] Pevsner o de [Max] Bill, por ejemplo. Por si quedara alguna duda, recordemos también la ilustrativa confirmación de la tesis audaz de Winfield a propósito de nuestro Oscar Niemeyer: su genio plástico es tan

irrefrenable que la objeción central que hoy se le hace, que le hacemos, es que ya no es arquitecto sino escultor.

Volvamos a oír a nuestro crítico: "La diferencia —nos dice— al final se reduce a las palabras, y más importante que la diferenciación tradicional de las bellas artes por el material es *su clasificación en signos de efecto*, es decir, como arte abstracto o arte figurativo. Hay mayor parentesco entre una construcción de Le Corbusier, una pintura de [Piet] Mondrian o de Ben Nicholson y una escultura de [Naum] Gabo que entre las obras de esos artistas y las de cualquier otro que esté produciendo arte ortodoxo figurativo con el mismo medio o material".

Y, realmente, en función de los "signos de efecto" (es decir, si se trata de arte abstracto o de arte figurativo), la comparación entre los artistas solo es posible si se descubre entre ellos un denominador común, en la afinidad o el parentesco de las formas abstractas que atraen a Mondrian o Ben Nicholson, o que integran una composición de Le Corbusier o de Gabo. En cambio, no es posible comparar a esos artistas, todos ellos de formas abstractas, con los de formas figurativas, pues lo único que tienen en común es el uso de idénticos materiales.

La cuestión de la confusión de la arquitectura con la escultura es, para Winfield, un falso problema. Y, a ese respecto, nos recuerda que "ambas y, sin duda, también la pintura se han utilizado siempre de forma conjunta para alcanzar una impresión unificada y, por consiguiente, deben ser criticadas *en términos de efecto único y no como elementos separados*". Ya va siendo hora de observar una obra arquitectónica con los mismos criterios con que contemplamos una pintura o una escultura. La famosa integración de las artes no existirá mientras no se logre encontrar esa "impresión unificada", "de efecto único". Y no la encontraremos mientras no sepamos apreciar las tres artes de manera conjunta, como simples modalidades de una sola esencia.

[1] John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, Smith, Elder & Co., 1849 [Trad. cast., *Las siete lámparas de la arquitectura*, Madrid, La España Moderna, 1901].

[2] David Winfield, "An Essay in the Criticism of Architecture", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº 3, vol. 13, Pooler (Georgia), marzo de 1955, pp. 370-377.

Reflexiones en torno a la nueva capital

¿Brasilia o Maracangalha?[1]

[Wilhelm] Worringer, en su estudio sobre el antiguo Egipto[2], desarrolla la tesis de los pueblos surgidos de modo artificial, hijos de una civilización-oasis, y para cuyo conocimiento no se necesita saber nada de su "historia natural", prácticamente inexistente. Y los diferencia de aquellos otros que, por el contrario, encuentran en el curso de esa historia el paradigma de su propia historia política y cultural. Worringer definió el Egipto de los faraones como el "ejemplo máximo de oasis de la historia universal", o "una colonia sobre un sustrato artificial".

Su argumentación se basaba en [Leo] Frobenius (*El África desconocida*[3]), para quien una cultura, en su esencia, se explica o está condicionada por su relación con la tierra: "La cultura es la tierra que el hombre vuelve orgánica". Al no existir tal relación entre la cultura y la tierra, Egipto en realidad carecía de cultura, pues era solamente una civilización. El gran historiador del arte comparaba el papel de Egipto en la antigüedad con el de América en la edad contemporánea. El punto de comparación viene dado "por la fuerza transformadora que posee toda cultura no autóctona" a raíz de su falta de resistencias, de obstáculos "naturales". Al no encontrar obstáculos, puede "engendrar rápidamente un tipo uniforme artificial", que al cabo de pocas generaciones se manifiesta "hasta en el cuerpo".

En un oasis se impone una alta disciplina civilizadora. "La vida —dice Worringer— concentrada en un oasis estrecho adquiere, llegado el momento, la forma disciplinada de un cultivo de vivero". La principal característica de esa civilización de oasis es la facilidad sumamente natural con la que recibe las formas culturales más externas y más altas y la naturalidad extrema con que niega su propia naturaleza. En ella lo "natural" es negar la naturaleza. En esa negación natural radica su formidable poder de absorción de cualquier contribución cultural, por más compleja y alta que sea, venga de donde venga.

Por ello los americanos, los brasileños, estamos "condenados a lo moderno", como ya hemos tenido ocasión de decir. Lo moderno es cada vez en mayor medida nuestro *hábitat* natural. América no era un oasis entre desiertos. Simplemente era nueva: un lugar donde todo podía comenzar desde cero. Los colonos ingleses que desembarcaron al norte del continente lo que encontraron en materia de

cultura y civilización no les pareció digno de conservación. Entonces hicieron *tabula rasa* y así pudieron trasladar intactas, por así decirlo, sus formas culturales más adelantadas, como si se tratase de una trasplantación a un oasis. Gracias a la novedad y la amplitud del territorio, que no albergaba nada más que la virginidad del bosque y del suelo (caso específico nuestro, los del lado de aquí de la franja atlántica meridional), América se pobló de trasplantaciones masivas de culturas foráneas. ¿Qué estilo, que forma de arte se trasplantó al Brasil inexplorado? La última, la más "moderna" y enérgica de Europa: el Barroco. ¿Y en la parte inglesa del norte? Lo que allí se vio fue un Renacimiento que pronto desembocó en el Neoclásico. Fueron de *revival* en *revival*, esto es, de modernidad en modernidad.

Por ello hay algo intrínsecamente antinatural en lo americano, en lo canadiense, en lo argentino, en lo paulista. En Egipto, cuya existencia estaba contenida "en un sistema de ventajas producidas artificialmente", se vivía en una "atmósfera enrarecida" en la que "no prosperaba el desarrollo natural". "El egipcio no se entrega a la naturaleza, la domina a través de la técnica"[4]. En Brasil ni nos entregamos a la naturaleza ni la dominamos. Se estableció un *modus vivendi* mediocre. Nunca hemos tenido pasado, ni rastro de él después de nosotros. Aquí no se abrieron, por ejemplo, las formidables vías de penetración de los viejos imperios, como el romano en Europa y, en nuestras costas, el inca. Del mismo modo que, en un pasado remoto, no tuvimos las indestructibles calzadas por las que pasaban las respetables *legiones pedestres*, hoy tampoco tenemos vías de penetración para el ferrocarril. En cambio, tenemos algo muy nuevo: líneas aéreas de comunicación, aunque no penetran (solo irrumpen), no atraviesan el territorio como las calzadas de piedra de las legiones romanas o incaicas, ni como las vías férreas de la vieja Rusia de los zares o de la joven república burguesa estadounidense.

Formamos en la colonia una serie de núcleos de población inevitablemente aislados entre sí, en virtud del desierto "técnico" de las distancias y los bosques. A lo largo de los años hemos ido venciendo a duras penas esos intervalos-desiertos. Los pocos puntos del territorio nacional donde se superó la fase de los oasis "históricos" acabaron transformándose en centros de irradiación, es decir, en antítesis del oasis. Gracias a esa transformación, ciertas áreas relativamente amplias constituyen una trama de interrelaciones que ya no son solo geográficas, aunque todavía presentan poca densidad social y cultural. De ese modo, la evolución histórica ya empieza a estar condicionada por la tierra. Es decir, la civilización se va naturalizado a medida que la adaptación a la tierra se vuelve orgánica, arraigando lo suficiente como para permitir brotes culturales autóctonos.

Entonces surge la idea de establecer una nueva capital, precisamente para ese Brasil que ya superó la fase colonial de los oasis. Pero ¿cómo? Por el viejo proceso

de las “tomas de posesión” de la tierra casi simbólicas, por las implantaciones masivas de civilizaciones y la dominación mecánica de un suelo despoblado, solitario, por una técnica importada. Entonces ¿el objetivo es fundar una capital o crear un nuevo oasis? Brasilia participa todavía de la concepción civilización-oasis. El nuevo oasis ya no es, evidentemente, una estrecha porción de tierra entre desiertos. (Sin embargo, las condiciones ecológicas del cuadrilátero central, abstracción positiva de los prolegómenos de la República, dejan bastante que desear; las tierras que rodean la futura capital son áridas.)

No es casual que el modernísimo envoltorio de su concepción oculte algo contradictorio. Para la parte del país que más cuenta desde el punto de vista económico, social y cultural, la fase de simple ocupación de parcelas de territorios, enquistadas en forma de oasis por las vírgenes hostilidades de la naturaleza envolvente, es cosa del pasado. Así pues, cabe preguntarse: vencida la fase de la colonia ocupante con sus características de producto artificial sintético, que de algún modo se asemejan a las ruinas de una plaza sitiada, ¿será posible construir la nueva capital fuera de las áreas de civilización naturalizada, donde despuntaron los primeros brotes de una cultura por fin orgánica y autóctona? ¿No supondrá esa empresa un reinicio de la fase de oasis? ¿No es paradójico destinar esa “colonia” de construcción ultramoderna a ser la cabeza dirigente del país, la sede de su gobierno? De ese modo el centro político administrativo de Brasil volvería a instalarse en un oasis, es decir, en una colonia de ocupación alejada de las áreas donde se desarrolla el proceso vital de creciente identificación entre su historia natural y su historia cultural y política.

Ese gobierno, inevitablemente aislado del pueblo brasileño, permanecerá ajeno y solo participará desde fuera en el drama de su crecimiento, la maduración de su cultura, la formación de su personalidad. Brasilia sería una especie de refugio impermeable a los ruidos externos, a los conflictos de opinión, como un Estado mayor que, al mando de las operaciones, se protegiese en cavernas subterráneas blindadas para escapar a los bombardeos y los ataques de los misiles enemigos en una futura guerra atómica.

Por ello el programa de Brasilia, en su inmediatismo, tiene algo de inmaduro y al mismo tiempo anacrónico. El carácter oscuro e híbrido de Brasilia se reflejó en la vaguedad digamos filosófica de los proyectos, así como en la indistinción programática de los planes piloto presentados. En uno de ellos, como en el de Rino Levi, el desarrollo del proyecto fue magistral, aunque totalmente abstracto y gratuito frente a la indiferencia del plan al medio natural; en otros, el impedimento vino del programa. El de MMM Roberto, a través de su detallismo excesivo, revelaba en el fondo cierta conciencia del desfase entre inmediatismo y

anacronismo inherente al propio programa establecido. Por ello intentó solventar la incongruencia con cierta lógica, aunque por desgracia (a nuestro juicio) de modo ecléctico, es decir, haciendo hincapié en los elementos que niegan el aislamiento y el oasis. De ahí el minucioso tratamiento que se dio a la etapa regional, en detrimento del núcleo urbanístico, de las funciones espirituales de la metrópoli política, cercados por un rígido entorno poligónico cerrado, que acentúa en un simbolismo significativo su irremediable insularidad.

La sabiduría de Lucio Costa consistió en aceptar la incongruencia inherente al programa y en tomar decisiones resolutivas en la vertiente inexorable, evitando una solución a medio plazo, o ecléctica, ante la evidencia de las condiciones objetivas inmediatas: el pleno reconocimiento de que la solución posible todavía se basaba en la experiencia colonial, es decir, una toma de posesión al estilo de Pedro Álvares Cabral, achaflanando en la tierra la señal de la cruz o, en una evocación más "moderna" y optimista, plasmando suavemente sobre la superficie la forma de un avión. ¿En qué confiaba? En una esperanza. En la esperanza de que la vitalidad del país allá a lo lejos, en la periferia, queme las etapas y venga al encuentro de la capital-oasis, establecida en medio del Planalto Central, y la fecunde por dentro.

Los peligros de la solución son evidentes, pues no aseguran el futuro de la experiencia y pueden perpetuar los vicios inherentes a su concepción. Esos vicios son el centralismo burocrático —y por ello Lucio evitó, de manera genial, toda forma cerrada—y la omnipotencia administrativa de quien decide sin las resistencias de una opinión presente y de fuerzas oponentes no dispersas. En ese clima artificial y de aislamiento, la irresponsabilidad moral crecerá con fuerza a medida que se desarrolle el centralismo de una nueva burocracia tecnocrática y todopoderosa, bajo los efectos del alejamiento de la vida nacional propiamente dicha, unido a las inmensas disponibilidades de recursos de un superprogreso técnico indispensable, no solo para establecer la ciudad sino para impulsar su crecimiento en las condiciones tan antinaturales, tan artificiales, tan inmaduras, de su fundación. La Brasilia de Lucio Costa es una bella utopía pero ¿tendrá algo que ver con la Brasilia que quiere edificar Juscelino Kubitschek?

Lucio Costa: victoria de una idea

Lucio Costa ganó limpiamente el concurso, por más que las circunstancias externas aparenten lo contrario. Algunos de los concursantes son arquitectos de talento reconocido y presentaron un trabajo cuidado y, a veces, hasta caprichoso.

La modesta presentación de Lucio, una ficha y unas hojas mecanografiadas explicativas, junto con algunos croquis hechos a mano para ilustrar el texto, en

contraste con la suntuosidad y la complejidad de otras presentaciones, dejó al gran público atónito. No comprendía la decisión del jurado. Naturalmente, se empezó a insinuar la posibilidad de amaño, cambalache o incluso deshonestidad. Una empresa constructora gastó en maquetas y marcos de aluminio más de 400.000 cruceiros, mientras que el vencedor desembolsó unos 25 cruceiros insignificantes para comprar papel, lápiz, tinta y goma de borrar. Esa fue toda su inversión, aparte de las decenas de horas de trabajo dedicadas. ¡Y con esa menudencia ganó el premio de un millón de cruceiros! ¡Qué escándalo!

No hubo tal escándalo. Hubo acierto de lleno en la mayoría de la comisión evaluadora. Curiosamente, el jurado tomó la decisión más justa, que de pronto se reveló ante la mirada desinteresada de los principales evaluadores extranjeros y les convenció. Esa es la primera virtud del modesto, simple e insignificante trabajo de Lucio Costa. En aquel dibujo inacabado, con algunas indicaciones señaladas a lápiz, se escondía un milagro: la idea buscada en un caos de fórmulas, de invenciones (algunas magníficas), de descripciones exactas, de detalles y más detalles, en su mayoría superfluos. Inmediatamente los evaluadores imparciales, y no hay ninguna razón para pensar que Sir William Holford o André Sive no lo fueran, comprendieron de qué se trataba. Y, según confesó públicamente Sir William, si bien en un primer momento, durante la presentación del proyecto de Lúcio, tuvo una impresión de superficialidad e insuficiencia explicativa, en la segunda y la tercera lecturas su convicción se afianzó. Mejor dicho, se afianzó con entusiasmo. La reacción del eminente representante francés fue idéntica. No quiero mencionar a [Stamo] Papadaki, pues son conocidas sus relaciones con Oscar Niemeyer; tampoco quiero referirme a este último, dados sus estrechos vínculos con el vencedor. Sin embargo, cabe afirmar que a Papadaki también le fascinó sinceramente la claridad del pensamiento de Lucio.

Y su reacción fue también la nuestra. Toda una reacción en cadena. También nosotros, en un primer momento, expresamos serias reticencias al concurso, a su formulación, y hasta cuestionamos la imparcialidad del jurado. El gobierno actual no nos merece ninguna confianza para llevar a cabo, en condiciones deseables, una empresa tan trascendente como el traslado de nuestra capital al interior. La oportunidad de llevar adelante a marchas forzadas este proyecto es dudosa, teniendo en cuenta la inflación galopante que nos aqueja. Sabemos que para Juscelino Kubitschek se trata, en realidad, de construir una nueva Pampulha[5], es decir, una obra bonita y prefectoral, en la que se podrán dedicar varias paredes a ensalzar su figura, en distintas poses y actitudes. Aparte de las buenas razones de quien conoce su país, había otras de tipo sociológico y cultural que nos angustiaban: ¿qué diantre de ciudad podrá salir de las pésimas condiciones arriba señaladas? ¿Y los monstruosos "modernismos" y "nacionalismos" que surgirán de

toda esa barahúnda, arruinando para siempre la fabulosa oportunidad de construir una nueva capital para Brasil y, con ella, dadas las condiciones de desarrollo del país, en plena crisis de crecimiento y en proceso de afirmación nacional, el más bello modelo de cultura, civilización y arte del siglo XX?

Sin embargo, en ese mar de angustia y decepciones, surge Lucio Costa con su idea. Aunque se enmarca en las restricciones de un programa inmediatista (con algún elemento inorgánico) y de la insustancialidad característica de los actuales dirigentes brasileños, que hacen que la formación de la nueva capital todavía tenga que ser concebida en los límites de la fase colonial, circunstancia que puso de relieve el propio arquitecto victorioso, es decir, como una "simple toma de posesión" de la tierra, el plan muestra tal claridad de ideas y, al mismo tiempo, tal intimidad o recogimiento que, de alguna forma, sobrepasa los límites de aquella fase. Un eje monumental, cortado por otro arqueado, de forma que a lo largo del primero se desarrolla la vida política, ideológica, cívica y cultural de la urbe, en sus diversas modalidades, y, a través del segundo, se procesa la circulación material, mientras que a ambos lados de este se reservan amplios y bellos espacios para la intimidad de la vida privada de sus habitantes, es el huevo de Colón.

Lucio dio a la vaga idea de Brasilia (¡horrible nombre sintético!) la concepción básica que le faltaba, su estructura física, su forma plástica, su primera imagen visual. Y eliminó todo lo demás por su carácter temporal. Entonces todo el mundo lo vio. Todos, empezando por los entendidos, comprendieron por fin el problema y comprendieron la solución propuesta. Ahora bien, comprender la solución de un problema, visualizar una forma, es cosa que no deja a nadie indiferente. Por ello, tanto los entendidos como los legos se entusiasmaron con la idea en cuanto la comprendieron. Lucio propuso un pensamiento soberano para dominar la materia informe y lo hizo enfáticamente, con una suave gravedad.

Los colegas que competían con Lucio, algunos de ellos eminentes en su especialidad, se perdieron en los detalles. Partieron de las partes hacia el todo, mientras que él hizo el proceso a la inversa. El pensador venció al técnico. Colón, el visionario, descubrió América basándose en una deducción lógica, teniendo en cuenta la redondez de la Tierra. Por eso América fue un producto de la fe en la razón inteligente del hombre. No en vano este continente fue la sede de las primeras utopías posrenacentistas. En definitiva, Brasilia se definió por una idea y, en consecuencia, se transformó en una utopía. Ahora bien, quien dice utopía dice arte, dice voluntad creadora. A partir de ahí todos podemos trabajar para hacerla realidad.

Que un hombre contemporáneo nuestro, un patricio dotado de imaginación creadora, salga de su casa para proponer a su colectividad una utopía, es decir, una idea clara, perfecta, es un acontecimiento que lo transforma todo. No hay ningún acontecimiento más raro y más trascendente en la historia de una comunidad. Ante esa idea genial, nosotros, talentos orgullosos, debemos rendirnos. Y rendirnos con entusiasmo. Eso es lo que yo hago, recordando las palabras de Sócrates a Fedro: "En cuanto a mí, mi querido Fedro, [...]. Cuando creo hallar un hombre capaz de abarcar a la vez el conjunto y los detalles de un objeto, sigo sus pasos como si fueran los de un Dios "[6].

Anacronismos de una utopía

Los proyectistas y constructores de Brasilia deberían permanecer atentos a dos puntos capitales para la buena ejecución de su tarea: la conciencia de que proyectan para el futuro y la voluntad de no someterse a las contingencias inmediatas del presente. Esas son las más graves amenazas que pesan sobre la futura metrópoli.

Los políticos que la quieren ya, la quieren ahora para que les confiera prestigio, ventajas, riquezas, poder. En realidad, quieren una Brasilia tal como se encuentra hoy Brasil. Quieren una Brasilia alborotada, pero espantosa, ambiciosamente enmarcada en el *statu quo* actual. La anhelan como instrumento de su política. Por ello su programa se formuló, como ya hemos dicho, de modo contradictorio, entre lo "prematuro" y lo "anacrónico". Para protegerla de los intereses creados o invertidos, para situarla por encima de las coyunturas actuales, había que construirla con una mentalidad distinta de la mentalidad rastrera, mezquina u oportunista que hoy predomina en el escenario nacional. Había que construirla con la mentalidad revolucionaria de los utopistas. Pues, en verdad, para que Brasilia alcance sus objetivos finales desde una perspectiva realista, es preciso considerarla como una utopía hacia la que se encaminan los hombres de buena voluntad, los mejores o todo un grupo social. Una utopía tal como la concibió Lucio Costa.

Por ello mismo es necesario que todos detectemos, dentro de su programa, o en el plan piloto adoptado, los restos de anacronismo que en ella anidan con insospechada tenacidad. Hasta los más visionarios muchas veces se encuentran atados, por algún lado, a los peores elementos que componen y urden la realidad de su tiempo. La rutina y el hábito a menudo se imponen a la más descabellada imaginación.

Marcelo Roberto, en las explicaciones que ofreció recientemente en la columna de artes plásticas del *Correio da Manhã*[7], hizo algunas observaciones pertinentes

en cuanto a cierto conservadurismo institucional del programa o del planeamiento presentado. Revelándose contra la costumbre de ver la administración pública "dividida en ministerios con un gran edificio en el que trabaja el ministro, rodeado de todos los auxiliares", mostró que, como cada ministerio es "una agrupación de funciones gubernamentales de naturaleza semejante", "el conjunto general de esas funciones está en continua expansión y transformación". "Cuando la agrupación ya no resulta satisfactoria, se crean nuevas ordenaciones y se modifica el conjunto de los ministerios", y, por ello, concluye con toda la razón, teniendo en cuenta "esas constantes modificaciones", "planificar el futuro lejano a partir de nuestros ministerios actuales, proyectando, por ejemplo, un edificio para cada uno, sería pueril". Nadie puede refutar la gran dosis de razón que entraña ese argumento. Y así, en lugar de incluir en el plan agrupaciones ministeriales, prefirió incluir "solamente agrupaciones funcionales". En este punto debemos darle la razón con toda lealtad. No obstante, los más avezados de nuestros planificadores inciden en el mismo descuido. Él mismo "localizó la cúpula de los tres poderes de la República", como si esa división fuese algo establecido para la eternidad, "y no una mera preferencia doctrinaria que mañana puede no subsistir". En efecto, una simple enmienda constitucional puede acabar con ella. Basta con que el Congreso apruebe ese papelito ya amarillento que el doctor [Raul] Pilla lleva en el bolsillo desde que entró en la Cámara de los Diputados, en 1946, y que el año pasado estuvo a punto de aprobarse, de no ser por el veto extraparlamentario del general [Henrique Teixeira] Lott. Nos referimos, naturalmente, a la enmienda parlamentarista. Nadie, ni siquiera Juscelino, nos puede garantizar que cuando Brasilia se haga realidad no tengamos el parlamentarismo como régimen vigente en este país, en lugar del presidencialismo, con sus tres poderes.

¿Quién nos dice también que en Brasilia tendremos todavía un anacrónico Ministerio de la Guerra, un anacrónico Ministerio de la Marina y un anacrónico Ministerio de Aeronáutica, en lugar de un Ministerio global de Defensa, con secretarías subordinadas para los tres ejércitos? Lucio Costa, a pesar de su imaginación creadora, a pesar de formar parte de la gran hermandad de los utopistas inveterados que abundan en nuestra época (y de la cual también me siento partícipe), tiende a ceder a los anacronismos. Vale la pena resaltar aquí uno de los más flagrantes. Y eso nos recuerda un lapsus de anacronismo similar en el que incurrió el maestro Anatole France al describir en *Sobre la piedra blanca*[8] su utopía del año 270 de la Federación Europea, 2270 de nuestra era.

Un buen día, Hyppolite despertó en plena edad futura, en una calle totalmente distinta de las de París por la que, nos cuenta, no pasaban "ni trenes, ni carros, ni coches", sino que "corrían sombras por el suelo". "Al levantar la cabeza, vi

inmensos pájaros y peces enormes que se deslizaban en masa y rápidamente por el aire, que parecía al mismo tiempo un cielo y un océano". Invitado por un obrero que lo llevó en "aeroplano" a comer con él y sus compañeros, Hyppolite observa: "Cortamos el aire a tal velocidad que perdí la respiración". Sin embargo, en el transcurso de la conversación mientras almorzaban, el último burgués superviviente de la era cristiana quería saber qué había ocurrido y cómo eran las cosas del presente. Al saber que se habían abolido los ejércitos permanentes, se asustó y preguntó si no había peligro de ataque exterior. El peligro, respondieron, podría venir de la "Federación Americana", tan adelantada como los Estados Unidos de Europa. Pero un viejo y sabio informador tranquilizó al recién llegado de la barbarie. No hay peligro, dijo con la mayor seguridad, "porque nos separa el océano".

En su plan, Lucio prevé a lo largo del eje monumental de la ciudad, encima del sector municipal, más allá de los "garajes del viario urbano, inmediatamente después, a uno y otro lado, los cuarteles"[9]. ¿Qué cuarteles son esos? Son, según él, los cuarteles de las tropas del ejército. Parece que se prevé el traslado de la Villa Militar a Brasilia.

En primer lugar hay que preguntarse: ¿para qué están esos cuarteles dentro de la ciudad? En segundo lugar, ¿cuáles son las funciones específicas de esas tropas, si la nueva capital, situada por ello mismo en el Planalto Central, a centenares de miles de kilómetros del litoral, se encuentra al abrigo de un súbito desembarco enemigo y solo puede ser alcanzada por aire? Destacar tropas de tierra para su defensa no tiene ninguna justificación militar. De su defensa solo puede encargarse una red de radares situada en torno a la ciudad y, en un círculo más amplio, un conjunto de bases aéreas estratégicamente situadas para cubrir los posibles ataques procedentes de los sectores más susceptibles de penetración. Imaginar una situación en la que la ciudad tuviera que ser defendida mediante combates terrestres en las llanuras de los alrededores es imaginar un final de situación irremediable, en la que todo el país estaría ya ocupado.

En la utopía de Brasilia no hay lugar para fuerzas armadas militares tradicionales, a menos que las tropas no se destinen a defender la ciudad de los enemigos exteriores sino, en ciertos momentos considerados oportunos, a desfilar con sus tanques por el eje central de la ciudad, según la moda que tan bien conocemos, para impresionar a los habitantes e influir, con su voto, en la deliberación de uno o varios poderes de la República. Pero entonces ¿qué sentido tiene el traslado de la capital? ¿Para qué sirve Brasilia? ¿Para qué soñar con utopías? Una utopía no soporta anacronismos de ese tipo.

Polémica en torno a Brasilia

En la pequeña y natural polémica surgida en virtud del resultado del concurso para el plan piloto de Brasilia, entre MMM Roberto, por una parte, y Sir William Holford, el evaluador, y Lucio Costa, el victorioso, por otra[10], destacó sobre todo un concepto: el de monumentalidad. El primer arquitecto prescindió de él, considerándolo un prejuicio del siglo XIX que supondría "la aniquilación estrepitosa del hombre".

En realidad, lo que era monumental en el siglo pasado, o en otros siglos, hoy sigue siendo monumental. Lo monumental de antes nunca desdeñaba la escala humana. Cuando esta se desdeña, ya no hay monumentalidad sino exhibicionismo pomposo, muy del gusto de los dictadores modernos, ultrasiglo XX, al estilo de [Adolf] Hitler, [Benito] Mussolini y [Iósif] Stalin.

No obstante, el arquitecto tiene razón en que es necesario alcanzar lo monumental "por caminos más sutiles". Aun así, nos atrevemos a discrepar de él cuando, acto seguido, afirma que considera monumental "lo que respetamos conmovidos, lo que nos asombra". Hay muchas cosas que respetamos conmovidos: el retrato de nuestros padres, por ejemplo, las reliquias de un héroe o de un santo, y nadie las asociará con la "monumentalidad". No hay nada más conmovedor que las tumbas gemelas de Vincent y Theo van Gogh, situadas al nivel del suelo en un pequeño cementerio de los alrededores de París, desde donde se vislumbra, por encima del muro, el trigal donde el primero vio en vida los cuervos que anunciaban su muerte. No hay ningún suceso más conmovedor con una absoluta ausencia de monumentalidad.

En pintura no hay nada más conmovedor que un cuadro de tema religioso o intimista de cualquier primitivo flamenco, algo que también dista mucho de la monumentalidad. Lo que nos conmueve es la profunda y emocionante intimidad de las cosas humildes con los santos y los temas sublimes; es la descripción paciente, cuidadosa con los detalles más modestos e insignificantes, un taburete, unas sandalias, un perro con el hocico en el suelo, una sopera, un candelabro, un pomo y una puerta que envuelve en el mismo prosaísmo cotidiano el misterio de lo sagrado y de la trascendencia en las figuras de Cristo, las Vírgenes, los santos, los apóstoles. Una "Resurrección" flamenca es conmovedora; una italiana es monumental. Lo conmovedor viene dado por el amor a los detalles; lo monumental, por el amor a la concepción global, a la idea, en detrimento de aquellos. Y todo ello con independencia del tiempo y el espacio históricos. Así como las plazas italianas son fácilmente monumentales, las nórdicas no lo son con tanta facilidad.

Por ello el plan de Lucio Costa —una idea— alcanzó sin énfasis lo monumental, mientras que el de MMM Roberto no lo hizo, a pesar de que en él abundan las buenas ideas. Una de ellas es la "metrópoli polinuclear", pero, para transformarla en realidad, no es necesario que los núcleos celulares sean círculos o polígonos regulares cerrados. Por eso la solución formal que les dieron los proyectistas las asemeja a bancales geométricos en un jardín residencial. Para respetar la escala humana, dividieron la metrópoli en unidades urbanas autónomas de 72.000 habitantes. Muy bien, pero olvidaron que segmentarlas en una rigurosa simetría ortogonal para vivir en autonomía es eludir lo humano, es violentar la naturaleza, superponiendo la geometría a lo orgánico. Es obligado coincidir con la crítica que hace en este punto Sir William Holford.

Tiene razón en que, pese a las comprensibles reservas de MMM Roberto, la monumentalidad del proyecto de Lucio Costa enaltece, no menoscaba, la escala humana. ¿Por qué? Porque ese es el efecto que produce la simplicidad de su concepción. A causa de esa simplicidad todos pueden aprehenderla por el espíritu y abarcarla por la dimensión de los sentidos. Aunque la estructura del plan de Lúcio establezca una jerarquía visible, a través del eje central, necesaria para la naturaleza de la metrópoli, presenta también la progresión orgánica de un árbol que se ramifica o de un río que se demora por el camino en remansos frondosos.

El urbanismo moderno no puede ser más bidimensional, nos dice el eminente urbanista de la Enseada dos Búzios, otra tesis magistral, pero incluso en este punto el plan piloto victorioso supera la prueba de las dimensionalidades mejor que el de MMM Roberto. Sentimos decirlo. El hecho de que el proyecto de los hermanos Roberto sea más preciso en cuanto a las densidades y a la determinación de las posiciones no significa que haya sido concebido necesariamente en tres dimensiones. Su desarrollo, el enorme caudal de informaciones y datos valiosos que aportan, no le asegura la tridimensionalidad. Reconozcamos, una vez más, que el evaluador inglés no se excedió cuando, al elogiar ese plan, declaró que parecía más "un plan de creación". Lo que le faltó es la visión total, la única que puede dar precisamente la tridimensionalidad, la cuatridimensionalidad o la n-dimensionalidad. Lo que nos parece desde fuera es que esos competentes profesionales, aunque anunciaron bien el problema dimensional, no "vieron" su "metrópoli polinuclear" en tres sino en dos dimensiones.

De hecho, solo la vemos en sucesión en el plano. Y desde lo alto, una serie de polígonos regulares dibujados sobre la planicie, entrecortados de planos en ángulos o cruzándose ortogonalmente. Ni siquiera se sugiere una superficie curva de desarrollo. En compensación, el proyecto de Lucio Costa es mucho más rico en ángulos visuales, en sus diversos planos poliédricos y curviédricos. Su articulación

espacial es nítida, condensada y rítmica, mientras que la circulación fluye sin tropiezos hasta los capilares, va y viene de un extremo a otro como en un buen sistema de vasos sanguíneos. En cambio, en el proyecto de MMM Roberto la articulación espacial es discontinua, al tiempo que se requiere compartimentación para facilitar la circulación. De este modo, las comunicaciones entre las unidades, las uniones del conjunto metropolitano, del núcleo central a los perímetros más alejados, se harían por adiciones y no por integración.

Todavía no se ha construido para la democracia, en eso Wright tiene razón. Y MMM Roberto también. Pero esta vez todavía no se conseguirá en Brasilia: un oasis, con su clima y su inevitable atmósfera de excepción.

[1] Distrito de la ciudad de São Sebastião do Passé, cerca de Salvador de Bahía, que da título a una canción de Dorival Caymi. Se trata de un lugar utópico, idealizado, pesquero e integrado en la naturaleza. Maracangalha representa el reverso de la utopía progresista de Lucio Costa.

[2] Wilhelm Worringer, *Ägyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung*, Múnich, R. Piper, 1927 [Trad. cast., *El arte egipcio*, Madrid, Nueva Visión, 1972].

[3] Leo Frobenius, *Das Unbekannte Afrika: Aufhellung der Schücksale eines Erdteils*, Múnich, C. H. Beckseche Verlagsbuchhandlung, 1923.

[4] Mário Pedrosa, "Introdução à arquitetura brasileira – I", en *Jornal do Brasil*, 23-24 de mayo de 1959.

[5] Véase nota 9 del texto "La arquitectura moderna en Brasil", en este mismo volumen, p. xxx.

[6] Véase el diálogo *Fedro*, de Platón, compuesto hacia 370 a. C.

[7] Jayme Maurício, "Marcelo Roberto e o concurso de Brasília: 'Composto apenas por Sir William Holford, o júri deveria realizar-se em Londres'", en *Correio da Manhã*, primer suplemento, 24 de marzo de 1957. [N. ED.]

[8] Anatole France, *Sur la pierre blanche*, París, C. Levy, 1905 [Trad. cast., *Sobre la piedra blanca*, Madrid, Erasmus, 2010].

[9] Lucio Costa, "Memória descritiva do plano piloto" [1957], en *Lucio Costa: Registro de uma vivência*, São Paulo, Empresa das Artes, 1995, pp. 283-295.

[10] La polémica entre Marcelo Roberto y Lucio Costa se reproduce en Alberto Xavier (ed.), *Lucio Costa: Sobre arquitetura*, Porto Alegre, UniRitter, 2007, pp. 279-281. [N. ED.]

Cronología

Alécio de Andrade
Mário Pedrosa en el Centre national d'art
contemporain de París
1975

1900-1916

1900
Nace Mário Pedrosa, sexto de diez hermanos, en Timbaúba, Pernambuco.

1902
La familia se muda a Paraíba, donde el padre, Pedro da Cunha Pedrosa, asume el cargo de diputado en las cortes estatales.

1913
Mário es enviado a Suiza, donde estudiará en el Instituto Quinche, en Lausana.

1917-1922

1917
Vuelve a Paraíba por poco tiempo. Su padre no tardará en ser elegido senador y en trasladarse con la familia a Río de Janeiro, donde Mário vivirá los años decisivos de su formación. En la capital convive con diversos grupos de artistas e intelectuales, como Murilo Mendes, Ismael Nery, Manuel Bandeira y sobre todo Lívio Xavier, con el que entabla una gran amistad y quien le presenta a la pareja formada por Arinda Galdo de Malta y James Houston, padres de Mary, su futura mujer. En casa de Arinda se celebran fiestas y veladas literarias a las que asisten, entre otros, los compositores Heitor Villa-Lobos y Hekel Tavares, así como la hermana de Mary, Elsie Houston, cantante y exponente del modernismo, que se casaría con el poeta surrealista francés Benjamin Péret.

1919
Empieza a estudiar en la facultad de Derecho de São Paulo, donde por influencia del profesor Edgar de Castro Rebelo, se intensifica su interés por las cuestiones sociales y el marxismo.

1923-1927

1923
Se licencia en Derecho y Ciencias Sociales.

1924
Es nombrado agente fiscal del impuesto sobre el consumo y se traslada a São Paulo. Durante este periodo trabaja como crítico literario del *Diário da Noite*, frecuenta círculos intelectuales y traba amistad con Mário de Andrade.

1926
Se afilia al Partido Comunista y crea, junto a un grupo de amigos, la *Revista Proletária*, clausurada por la policía tras la publicación del primer número.

Lo nombran agente fiscal en Paraíba, adonde se traslada. Allí pasa a formar parte del comité regional del Partido Comunista.

1927

El comunismo es ilegalizado y Mário regresa a São Paulo y al *Diário da Noite.* La dirección del partido decide enviarlo a la Escuela Leninista de Moscú. Al llegar a Alemania cae enfermo y, viéndose sin fuerzas para hacer frente al invierno ruso, permanece en Berlín, donde participa como militante comunista en los enfrentamientos callejeros contra los nazis. Durante esta época, estudia Filosofía y Sociología en la Universidad de Berlín, donde toma conocimiento de las teorías de la Gestalt y la psicología de la forma.

1928-1932

1928

Viaja a París para asistir a la boda de la hermana de Mary Pedrosa, Elsie Houston, con Benjamin Péret, y conoce a Pierre Naville y los escritores del grupo surrealista André Breton, Louis Aragon y Paul Éluard.

Toma partido por Trotski y abandona la idea de estudiar en Moscú.

1929

Regresa a Brasil y es expulsado del Partido Comunista. Empieza a organizar el movimiento trotskista y trabaja en el diario *O Jornal*, de Río de Janeiro. Es detenido por primera vez.

1930

Lo detienen de nuevo por repartir octavillas durante el primero de mayo. Pocos días después sale a la luz *A Luta de Classe*, considerado el primer diario de la oposición de izquierdas en Brasil. En octubre, el presidente Washington Luis es depuesto por el movimiento armado conocido como la Revolución de 1930. Getúlio Vargas asume la jefatura del gobierno provisional.

1931

Viaja a São Paulo con Mary Houston, su futura esposa. Participa junto a Xavier, Péret y Aristides Lobo en la fundación de la Liga Comunista Brasileira, de corte trotskista. En los años siguientes, la liga expande su influencia sobre los sindicatos. Escribe junto con Xavier el "Esbozo de análisis de la situación nacional", importante ensayo sobre la Revolución de 1930 publicado en *A Luta de Classe*.

1932

En São Paulo dirige una colección de textos marxistas para la editorial Unitas. Traduce y prologa textos de Trotski.

Durante la Revolución Constitucionalista que tuvo lugar entre julio y octubre de 1932 con el objetivo de derrocar el gobierno provisional de Getúlio Vargas, Mary y Mário son detenidos.

1933-1937

1933
Se estrena en la crítica de arte con la conferencia "Las tendencias sociales del arte y Käthe Kollwitz", pronunciada en el Clube dos Artistas Modernos de São Paulo y publicada en *O Homem Livre*, diario antifascista a cuya fundación había contribuido.

1934
Se implica a fondo en la actividad política con el objetivo de formar un único frente antifascista. Dicho frente logra impedir el desfile de los integralistas, movimiento de inspiración fascista, en lo que se conoció como Batalha da Praça da Sé, un enfrentamiento armado entre las fuerzas antifascistas y los integralistas en el que Mário resultó herido de bala.

1935
Se casa con Mary Houston.

Tras la conspiración para derrocar el gobierno de Getúlio Vargas conocida como Intentona Comunista, la policía intenta detener a Mário, que inicia entonces un largo periodo de clandestinidad. Su biblioteca, así como diversos manuscritos, muchos de ellos inéditos, son confiscados y destruidos.

1936
Nace su hija Vera.

1937
Denunciado por el Conselho de Segurança Nacional, Mário se ve obligado a abandonar Brasil y se exilia en París.

1938-1940

1938
Mary es detenida en Río de Janeiro y pasa siete meses en la misma cárcel que la poeta y periodista Pagu, la psiquiatra Nise da Silveira y la activista comunista de origen alemán Olga Benário, entre otras.

El día siguiente a su llegada a París, Mário asiste al entierro de Leon Sedov, hijo de Trotski.

Colabora en la organización de la primera Conferencia de Fundación de la IV Internacional en Estados Unidos.

1939

En Nueva York participa en reuniones del comité ejecutivo de la IV Internacional y se reúne con Clement Greenberg, Meyer Shapiro y otros intelectuales atraídos por las teorías trotskistas.

En octubre Mary se traslada a Nueva York con su hija Vera y su madre, Arinda Houston.

1940

Escribe una carta a Trotski en la que reafirma su postura en un tono bastante crítico. Trotski promueve la reorganización del secretariado de la IV Internacional, del que Mário se ve excluido.

Mário publica "What's Next in Latin America?", en la revista *New International*.

1941-1945

1941

Viaja a Brasil por tierra cruzando Perú, Bolivia, Chile, Argentina y Uruguay, pero lo detienen nada más llegar a Río de Janeiro. Gracias a las influencias de su padre, sale en libertad con la condición de abandonar el país de inmediato. La familia regresa a Estados Unidos.

1943

En Nueva York, entra a trabajar en el departamento de cine de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos. Empieza a escribir artículos para el *Correio da Manhã* de Río de Janeiro.

1945

Tras la gran exposición de Alexander Calder en el MoMA, Mário busca al artista, con el que mantiene largas charlas. Surge entre ambos una gran amistad.

Al finalizar la guerra decide volver a Brasil. Funda el semanario *Vanguarda Socialista*.

1946-1948

1946

Funda en el *Correio da Manhã* una columna dedicada exclusivamente a las artes plásticas.

1947
Se afilia al Partido Socialista.

Visita la exposición de los pacientes del Hospital Psiquiátrico Dom Pedro II, en Engenho de Dentro, Río de Janeiro, un proyecto coordinado por la doctora Nise da Silveira y el pintor Almir Mavignier. Escribe varios artículos sobre dicha exposición para el *Correio da Manhã*.

Viaja a Europa y entrevista a André Gide, Albert Camus, André Malraux, David Rousset y James Burnham. En Italia visita a Giorgio Morandi, con el que entabla amistad.

1948
Con ocasión de la primera visita de Calder a Brasil, Mário imparte varias conferencias sobre el artista estadounidense en el auditorio del Ministerio de Educación de Río de Janeiro y en el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

En torno a Mário se forma un grupo de artistas integrado por Ivan Serpa, Abraham Palatnik y Almir Mavignier, considerado el primer núcleo abstracto-concreto de Río de Janeiro del que surgiría el Grupo Frente y más tarde el Neoconcretismo.

1949-1952

1949
Se presenta a la cátedra de Historia del Arte y Estética de la facultad de Arquitectura de la Universidad de Brasil con la tesis "De la naturaleza afectiva de la forma en la obra de arte", pionera en la asociación entre Gestalt y percepción estética.

La Casa do Estudante de Brasil publica *Arte, necessidade vital*, recopilación de artículos y ensayos del periodo comprendido entre 1933 y 1948.

Viaja a París y participa en el segundo congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

En octubre tiene lugar en São Paulo la exposición *Nove Artistas do Engenho de Dentro* con trabajos seleccionados por Mário, Mavignier y el entonces director del MAM-SP, Léon Degand.

1950
La misma exposición se inaugura en el salón noble del ayuntamiento de Río de Janeiro. Mário se presenta a las elecciones como diputado por el Partido Socialista, pero no resulta elegido.

1951
Se convierte en profesor asociado de la facultad de Arquitectura.

El Ministerio de Educación y Salud publica sus obras *Forma e Personalidade* y *Panorama da Pintura Moderna.*

1952
Es nombrado profesor de historia del Colégio Pedro II de Río de Janeiro.

Ejerce como consejero del Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).Visita el curso de pintura para niños organizado por Ivan Serpa en el MAM-RJ y escribe una introducción a la exposición de arte infantil que alberga el mismo museo.

1953-1957

1953
Participa como miembro del jurado en la primera *Exposição Nacional de Arte Abstrata,* que tiene lugar en el Hotel Quitandinha de Petrópolis.

Pasa la mayor parte de su tiempo en Europa, organizando los preparativos para la 2ª Bienal de São Paulo, celebrada ese mismo año, con la que se conmemora el IV centenario de la ciudad.

Viaja a Dublín, donde participa en el Congreso Internacional de Críticos de Arte y presenta la tesis "Relaciones entre la ciencia y el arte".

En París imparte una conferencia titulada "La arquitectura moderna en Brasil" que más tarde saldrá publicada en la revista *Architecture d'aujourd'hui*.

1954
Forma parte del comité de selección de la delegación brasileña en la 26ª edición de la Bienal de Venecia.

1955
Escribe "Sobre la Misión Francesa: sus obstáculos políticos" para opositar a catedrático de Historia en el Colégio Pedro II, pero el concurso nunca llegó a convocarse.

1956
Escribe otro texto para la misma cátedra, "Las principales corrientes políticas en la Revolución rusa de 1917".

Participa también en el jurado de la 3ª Bienal de São Paulo.

En junio es expulsado del Partido Socialista.

1957
Odilo Costa Filho lo invita a crear una columna de opinión sobre artes visuales en el *Jornal do Brasil* que estrena con una reflexión sobre la escisión entre los artistas concretos de São Paulo y los neoconcretos de Río de Janeiro.

Es elegido vicepresidente de la AICA.

1958-1961

1958
Elabora un proyecto para la creación del Museu da Fundação de Brasília en una carta dirigida a Oscar Niemeyer.

Obtiene una beca de la Unesco para viajar a Japón con el fin de estudiar las relaciones artísticas entre Japón, Europa y América. Pasa la mayor parte de ese año en el país nipón. Organiza en el Museo de Arte Moderno de Tokio una exposición sobre la arquitectura brasileña titulada *Do Barroco a Brasília*.

1959
De vuelta en Río organiza una edición extraordinaria del congreso de la AICA sobre Brasilia que contará con la participación de los críticos de arte más influyentes del momento.

1960
Inauguración de Brasilia.

Se consolida la actividad institucional de Mário en diversos frentes: participa en la selección de la representación brasileña en la segunda Bienal Internacional de Grabado que se celebra en Tokio, es nombrado director artístico del MAM-SP, colabora en la séptima edición del congreso de la AICA en Varsovia y forma parte del jurado de la IX edición del Salão Nacional de Arte Moderna.

1961
Se traslada a São Paulo, donde ejercerá a la vez de director del MAM-SP y secretario general de la 6ª edición de la Bienal de São Paulo. Ese año, la Bienal incluye muestras de arte barroco paraguayo en las misiones jesuitas, arte aborigen australiano y caligrafía japonesa.

A raíz de su trabajo para la Bienal, visita diversos países: Perú, México, Estados Unidos, Francia, Holanda, Bélgica, Polonia y la Unión Soviética.

Es reelegido vicepresidente de la AICA y el presidente Jânio Quadros lo nombra secretario general del Consejo Nacional de Cultura, cargo que

ocupará durante poco tiempo, ya que Quadros renuncia a la presidencia en agosto.

1962-1964

1962
Viaja a México para asistir a la XIV asamblea de la AICA y es elegido presidente de la Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

Es elegido miembro del consejo del Internationales Kunstzentrum e.V. Erlenbach am Main, que se enmarca en el proyecto de Le Corbusier para la creación del Musée a Croissance Illimitée.

Participa en el intenso debate que ocasiona el cierre del MAM-SP por decisión de Francisco Matarazzo Sobrinho a raíz de la escisión entre el MAM-SP y la Bienal de São Paulo. Artistas e intelectuales paulistas le rinden homenaje por su labor al frente del MAM-SP.

1963
Vuelve a instalarse en Río de Janeiro y retoma su actividad como profesor en el Colégio Pedro II, además de seguir publicando artículos sobre arte y política en el *Correio da Manhã.*

Asiste en compañía de Mary al congreso de la AICA que se celebra en Tel Aviv.

1964
En abril se produce el golpe de Estado que destituye al presidente João Goulart. Mário escribe dos libros sobre la situación política: *A opção imperialista* y *A opção brasileira*. El servicio de documentación del Ministerio de Educación y Cultura publica asimismo una recopilación de sus artículos y ensayos bajo el título *Dimensões da Arte*.

1965-1970

1965
Mário recibe una beca de la Fundação Calouste Gulbenkian y viaja a Portugal, país desde el que se desplaza a París, donde participa en el jurado de la Bienal de Jóvenes.

1966
De vuelta en Río de Janeiro, se presenta a diputado federal por el Movimento Democrático Brasileiro pero, una vez más, no sale elegido.

La editorial Civilização Brasileira publica *A opção imperialista* y *A opção brasileira*.

1968
Viaja a Buenos Aires, donde es nombrado presidente del comité asesor brasileño para el premio CODEX de pintura latinoamericana.

A su regreso a Río, participa en una misa fúnebre celebrada en la Igreja da Candelária en memoria del estudiante Edson Luis, asesinado por las fuerzas represivas. En el transcurso de la ceremonia, sufre una isquemia. Ya recuperado, viaja a Polonia para participar en el jurado de la Bienal del Grabado de Cracovia. Tras varios viajes por Europa y Japón, y alarmado por el agravamiento de la situación política en Brasil tras la suspensión de las libertades individuales impuesta por sucesivos decretos militares, Mário se instala en Portugal en casa de su hermano Homero.

1969
En marzo Mário regresa a Río. Dos meses después, el MAM-RJ inaugura una exposición con las obras seleccionadas para representar a Brasil en la VI Bienal de París. El día de la inauguración, los militares invaden el espacio y desmontan la exposición. Ese año, el espacio dedicado a la representación brasileña en la Bienal de París quedará desierto como forma de protesta.

En cuanto presidente de la AICA, Mário lidera el boicot a la 10ª edición de la Bienal de São Paulo como manifestación de rechazo frente a la dictadura brasileña.

A finales de año viaja a Tokio para asistir a la Bienal de Grabado.

1970
Mário es acusado de "intentar difamar al gobierno brasileño denunciando supuestas torturas en las cárceles del país". En julio se decreta su prisión preventiva. Mário solicita asilo en la embajada chilena de Río de Janeiro. En una carta abierta al general Médici, a la sazón presidente del país, un grupo de artistas e intelectuales de todo el mundo protesta contra la orden de encarcelamiento y exige que se garantice su integridad física. Entre los firmantes se cuentan Alexander Calder, Henry Moore, Pablo Picasso, Soulages y Max Bill entre otros. La carta habría de publicarse dos años más tarde en la *New York Review of Books* bajo el título "The case of Mário Pedrosa".

En agosto se celebra en Canadá la XXII asamblea general de la AICA y, en su ausencia, Mário es elegido vicepresidente de la asociación.

1971-1973

1971
En Santiago de Chile, Mário acepta la invitación del director del Instituto de Arte Latinoamericano, Miguel Rojas Mix, para incorporarse al instituto y asumir

el cargo de profesor de Historia del arte latinoamericano en la facultad de Bellas Artes.

Viaja a la India para participar en el jurado de la Trienal de Nueva Delhi.

De vuelta en Santiago, Salvador Allende le encarga un proyecto para la creación de un museo de arte moderno que habrá de llamarse Museo de la Solidaridad, cuyo fondo se nutriría de las obras donadas por artistas y críticos. El proyecto cuenta con una amplia adhesión.

1973
Viaja con Mary a Europa en busca de más donaciones para el museo mientras la situación política en Chile se agrava con la amenaza de una intervención militar. Mário vuelve a Santiago días antes de la caída y muerte de Allende. Pese a la intensa vigilancia, logra entrar en la embajada de México, donde permanece durante diecisiete días a la espera de un salvoconducto que le permita abandonar el país. Gracias a la intervención de Carlos Fuentes obtiene el documento y viaja a Ciudad de México, de donde parte enseguida hacia París, donde se le concede asilo político y se reencuentra con Mary.

1974-1977

1974
En París coordina los esfuerzos para la recuperación de las obras donadas al Museo de la Solidaridad, requisadas por los militares chilenos.

1975
Escribe el ensayo “La crisis mundial del imperialismo y Rosa Luxemburgo”. Viaja a México, donde presenta en un seminario la tesis “Arte culto y arte popular”.

Se publica en Brasil el libro *Mundo, homem, arte em crise,* una recopilación de ensayos editada por Aracy Amaral.

Algunos de sus textos se publican en México, Estados Unidos y Perú.

1977
Brasil vive un incipiente proceso de apertura política. Se revoca la orden de prisión preventiva decretada contra Mário, que ya puede volver a Brasil. En octubre, ya en Río de Janeiro, comparece ante el tribunal encargado de juzgarlo y es absuelto por unanimidad.

1978-1981

1978
Escribe una carta a Luiz Inácio “Lula” da Silva, líder sindical del sector metalúrgico en São Paulo, para proponerle la creación de un nuevo partido de izquierdas. A partir de ese momento, en el transcurso de varias reuniones con Lula, se crea el Partido dos Trabalhadores.

En noviembre participa en el I Congresso pela Anistia celebrado en São Paulo, cuyos integrantes reivindicaban desde 1976, tanto en Brasil como más allá de sus fronteras, la amnistía para los presos políticos de la dictadura.

En Río, prepara junto a Lygia Pape la exposición *Alegria de Viver, Alegria de Criar* sobre arte indígena para el MAM-RJ. El incendio que destruye parte del museo obliga a cancelar la exposición. Mário participa en los esfuerzos de recuperación del museo y propone su redefinición como un proyecto denominado “Museo das Origens” [Museo de los Orígenes] que incluiría fondos de arte indígena, arte negro, *arte virgem* y arte popular, además del fondo de arte moderno.

1979
Se publica *Arte, Forma e Personalidade*, editado por Otília Arantes, que incluye extractos de la tesis “De la naturaleza afectiva de la forma en la obra de arte” y otros ensayos.

Mário organiza dos exposiciones sobre artistas de Engenho de Dentro: Fernando Diniz, en la Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), y Raphael Domingues en el MAM-RJ.

1980
En enero viaja a São Paulo para asistir a la fundación del Partido dos Trabalhadores y recibe el homenaje de la Fundação Bienal de São Paulo.

Mário Pedrosa firma la ficha de afiliación número uno del Partido de los Trabalhadores.

En Río, para celebrar su octogésimo aniversario, se organiza una exposición en la galería Jean Boghici.

La FUNARTE publica el libro *Museu de Imagens do Inconsciente,* con textos de Mário y la colaboración de la doctora Nise da Silveira.

1981
La editorial Perspectiva publica *Dos murais de Pontinari aos espaços de Brasília*, una recopilación de artículos editada por Aracy Amaral.

El día 5 de noviembre, Mário Pedrosa muere de cáncer en su piso de Ipanema.

Lista de obras

OBRAS

Lívio Abramo
Opérario [Obrero], 1935
Xilografía sobre papel
34 x 28 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Adquirido por el Gobierno del Estado de São Paulo, 2009
p. 147

Lívio Abramo
Rio [Río], 1953
Xilografía sobre papel
26,4 x 20 cm
Colección MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)
p. 44

Lívio Abramo
Rio [Río], 1953
Xilografía sobre papel
25 x 21,7 cm
Colección MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)

Lívio Abramo
Sem título (Rio) [Sin título (Río)], 1953
Xilografía sobre papel
32,2 x 28,2 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Donación de Lubov Angelova Wolf, 1997
p. 149

Lívio Abramo
Sin título, 1953
Xilografía sobre papel
34,2 x 26,3 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Adquirido por el Gobierno del Estado de São Paulo, 2009
p. 148

Lívio Abramo
Paraguay, 1957
Xilografía sobre papel
36 x 50,3 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Donado por la Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, 2003

Lívio Abramo
Nhanduti [Ñandutí], 1974
Xilografía sobre papel
67,3 x 52,8 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Donación de Izar do Amaral Berlinck, 1976

Joaquim Pedro de Andrade
Brasília: contradições de uma cidade nova [Brasilia: contradicciones de una ciudad nueva], 1967
Película transferida a formato digital. Color, sonido, 23'

Alexander Calder
Mercury Fountain (maquette) [Fuente de mercurio (maqueta)], 1937
Chapas de madera, cartón, chapa de hierro, estaño y alambre de acero
88 x 105,5 x 106 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Depósito-comodato de Calder Foundation, Nueva York, 2008
p. 202

Alexander Calder
Constellation [Constelación], ca. 1944
Madera pintada, hilos de acero
90 x 67,5 x 80 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Alexander Calder
Triple Gong [Gong triple], 1948
Latón, metal laminado, alambre y pintura
99,1 x 190,5 x 7 cm
The Newark Museum
p. 203

Escenas grabadas por Eugene Feldman en su visita a Brasilia de 1959, extraídas del documental *Brasília segundo Feldman* [Brasilia según Feldman] (1979) de Vladimir Carvalho
Película transferida a formato digital. Color, sin sonido, 13'
Editado con motivo de la exposición *As construções de Brasília* del Instituto Moreira Salles en 2010

Lygia Clark
Bicho desfolhado [Bicho deshojado], 1960-1973
Ensamblaje de láminas de aluminio y bisagras
46,5 x 62 x 58 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 207

Lygia Clark
Bicho. Máquina – Md, 1962
Ensamblaje de aluminio dorado, doblado y recortado
48,2 x 66,1 x 61 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Depósito-comodato Colección Patricia Phelps de Cisneros, 2016

Lygia Clark
Bicho. Monumento a todas as situações [Bicho. Monumento a todas las situaciones], 1962
Ensamblaje de aluminio recortado
41 x 66 x 54 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Depósito-comodato Colección Patricia Phelps de Cisneros, 2016

Waldermar Cordeiro
Sin título, 1952
Témpera sobre eucatex
29,5 x 41 cm
Colección particular
p. 211

Lucio Costa
Plan piloto de Brasilia, 1957
Tinta y lápiz de color sobre papel
Copia de exposición
Acervo Lucio Costa
pp. 308-309

Alberto da Veiga Guignard
Festa em Família [Fiesta en familia], s.f.
Óleo sobre madera
53,8 x 38,6 cm
Colección MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)
p. 145

Alberto da Veiga Guignard
Ouro Preto [Oro negro], 1951
Óleo sobre madera
40,1 x 50,1 cm
Colección MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)

Milton Dacosta
Composição [Composición], 1954
Óleo sobre lienzo
54 x 81 cm
Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ

Milton Dacosta
Sobre Fundo Marron [Sobre fondo marrón], 1955
Óleo sobre lienzo
65 x 92,3 cm
Colección MAC USP
(Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)
p. 218

Emygdio de Barros
Sin título, 1967
Guache sobre papel
33,3 x 24,5 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente
p. 241

Emygdio de Barros
Sin título, 1967
Guache sobre papel
33 x 47,8 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente
p. 240

Amilcar de Castro
Sin título, 1951
Madera
60 x 49 x 17 cm
Colección de Rodrigo de Castro
p. 212

Amilcar de Castro
Sin título, 1960
49 x 48 x 31 cm
Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ

Raimundo de Oliveira
Interpretação de um sonho do Faraó [Interpretación de un sueño del faraón], 1962
Óleo sobre lienzo
80 x 100 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Adquirido por el Gobierno del Estado de São Paulo, 2001

Emiliano Di Cavalcanti
Pescadores, 1951
Óleo sobre lienzo
114,5 x 162 cm
Colección MAC USP
(Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)
p. 143

Antonio Dias
Um pouco de prata para você [Un poco de plata para ti], 1965
Pintura acrílica, vinilo y poliéster sobre lienzo
122,2 x 122 x 15,5 cm
Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ
p. 274

Antonio Dias
The American Death: Bamboo! [La muerte americana: ¡bambú!], 1967
Acrílico sobre lienzo
97 x 189,5 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Adquirido por el Gobierno del Estado de São Paulo, 1977
p. 275

Cícero Dias
Sin título, 1970-1972
Acrílico sobre lienzo
92 x 73 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Djanira
Cafezal [Plantación de café], 1952
Óleo sobre lienzo
63 x 90,5 cm
Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ

Djanira
Três orixás [Tres orishás], 1966
Óleo sobre lienzo
130,4 x 195,5 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Adquirido por el Gobierno del Estado de São Paulo, 1969

Djanira
Mina de ferro, Itabira, MG [Mina de hierro, Itabira, Minas Gerais], 1976
1976
Óleo sobre lienzo
54,5 x 81 cm
Colección Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro

Raphael Domingues
Sin título, 1948
Dibujo a plumilla, tinta china sobre papel
47,3 x 31,3 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente

Raphael Domingues
Sin título, 1948
Guache sobre papel
32,5 x 23,5 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente

Raphael Domingues
Sin título, 1948
Óleo sobre papel
31,6 x 47,9 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente
p. 239

Raphael Domingues
Sin título, 1948
Dibujo a plumilla, tinta china sobre papel
31,7 x 47,9 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente

Raphael Domingues
Sin título, 1949
Dibujo a plumilla, tinta china sobre papel
47,5 x 31,2 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente
p. 238

Raphael Domingues
Sin título, 1949
Dibujo a plumilla, tinta china sobre papel
49,8 x 34,7 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente

Raphael Domingues
Sin título, 1949
Dibujo a plumilla, tinta china sobre papel
47,3 x 31,2 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente

Raphael Domingues
Sin título, 1949
Dibujo a plumilla, tinta china sobre papel
47,3 x 30,7 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente

Raphael Domingues
Sin título, 1949
Guache sobre papel
43 x 30 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente

Raphael Domingues
Sin título, 1949
Guache sobre papel
48 x 33,3 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente

Raphael Domingues
Sin título, 1949
Dibujo a plumilla, tinta china sobre papel
35,7 x 26,8 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente

Raphael Domingues
Sin título, 1950
Dibujo a plumilla, tinta china sobre papel
35 x 25 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente

Thomaz Farkas
Personas sobre la cubierta del Palacio del Congreso Nacional el día de la inauguración de Brasilia, 1960
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Thomaz Farkas / Colección Instituto Moreira Salles
pp. 316-317

Millôr Fernandes
O esforço do autor e a indolência do personagem [El esfuerzo del autor y la indolencia del personaje], 1955
Tinta china, grafito y corrector sobre papel
89,6 x 66,2 cm
Colección Instituto Moreira Salles
p. 244

Millôr Fernandes
A Compensação dos sentidos é muito relativa [La compensación de los sentidos es muy relativa], 1957
Dibujo de tinta china y grafito sobre papel
50,7 x 69,5 cm
Colección Instituto Moreira Salles

Millôr Fernandes
Deformação Profissional [Deformación profesional], 1957
Dibujo de tinta china sobre papel
36,4 x 51,1 cm
Colección Instituto Moreira Salles

Millôr Fernandes
Melhor, combateremos à sombra [Mejor, combatiremos a la sombra], 1957
Dibujo de tinta china sobre papel
100,4 x 74,1 cm
Colección Instituto Moreira Salles

Millôr Fernandes
Memento de Ravena [Recuerdo de Rávena], 1957
Dibujo a tinta china y acuarela sobre papel
101,3 x 75,8 cm
Colección Instituto Moreira Salles

Millôr Fernandes
Mimetismo I, 1957
Dibujo de tinta china sobre cartón
101,8 x 76,5 cm
Colección Instituto Moreira Salles

Millôr Fernandes
Sin título, 1957
Tinta china y rotulador sobre cartón
102,0 x 76,5 cm
Colección Instituto Moreira Salles

Millôr Fernandes
O Nascituro [El nasciturus], 1977
Dibujo a tinta china y guache sobre cartón
101,8 x 72,9 cm
Colección Instituto Moreira Salles
p. 245

Millôr Fernandes
Enterro de Mondrian [Entierro de Mondrian], 1978
Tres dibujos de tinta china, acuarela y corrector sobre papel
101,2 x 72,8 cm c/u
Colección Instituto Moreira Salles

Millôr Fernandes
Guernica um minuto antes. Guernica um minuto depois [Guernica un minuto antes. Guernica un minuto después], 1981
Tinta china, collage y guache sobre cartón
Copia de exposición
Colección Instituto Moreira Salles

Marcel Gautherot
Edificio del Congreso Nacional de Brasilia en construcción, 1958
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles

Marcel Gautherot
Vista aérea del Eje Monumental de Brasilia en construcción, 1958
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles

Marcel Gautherot
Edificio del Congreso Nacional de Brasilia en construcción, ca. 1958
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles

Marcel Gautherot
Edificio del Congreso Nacional en construcción. Explanada de los Ministerios, Brasilia, 1959
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles

Marcel Gautherot
Edificio del Congreso Nacional y Explanada de los Ministerios de Brasilia en construcción, 1959
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles

Marcel Gautherot
Explanada de los Ministerios en construcción, Brasilia, 1959
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles

Marcel Gautherot
Ministerios y Explanada de los Ministerios en construcción, Brasilia, 1959
Copia de exposición
Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles
cubierta, p. 314

Marcel Gautherot
Construcción de Brasilia, ca. 1959
Fotografía en blanco y negro

Copia de exposición
Marcel Gautherot/ Colección Instituto Moreira Salles

Marcel Gautherot
Construcción de Brasilia, ca. 1959
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles

Marcel Gautherot
Obreros en las obras del Congreso Nacional de Brasilia, ca. 1959
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles

Marcel Gautherot
Instalación de la escultura de Bruno Giorgi *Os Guerreiros* [Los guerreros], conocida como *Os Candangos* [Los obreros], Brasilia, 1960
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles

Marcel Gautherot
Obras de Alexander Calder en los jardines del museo MAM Rio durante la exposición *Alexander Calder: Escultura, Guache*, ca. 1960
Fotografías en blanco y negro
Copias de exposición
Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles

Marcel Gautherot
Obras de la Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, Brasilia, ca. 1960
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles

Marcel Gautherot
Vista del edificio del Congreso Nacional de Brasilia, ca. 1960
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Marcel Gautherot / Colección Instituto Moreira Salles
pp. 312-313

Rubens Gerchman
Carteira de identidade (auto polegar direito) [Carnet de identidad (auto pulgar derecho)], 1965
Acrílico sobre lienzo
110 x 135 cm
Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fondo de adquisición de obras para el Acervo MAM-SP
p. 273

Rubens Gerchman
Lindonéia, 1966
Serigrafía
53 x 53 cm
Instituto Rubens Gerchman

Rubens Gerchman
Mário, 1967
Acrílico sobre madera, disco de vinilo
83 x 115 x 66 cm
Instituto Rubens Gerchman

Rubens Gerchman
O homem da estrela solitária [El hombre de la estrella solitaria], 1967
Tinta china y pintura acrílica sobre papel
51 x 12 cm
Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ

Rubens Gerchman
Só-Che, o homem da estrela solitária [Solo-Che, el hombre de la estrella solitaria], 1967
Acrílico sobre lienzo montado sobre madera
120 x 82 cm
Instituto Rubens Gerchman

Oswaldo Goeldi
Homem olhando o pôr do sol [Hombre contemplando la puesta de sol], s.f.
Xilografía sobre papel
30,3 x 40 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Adquirido por el Gobierno del Estado de São Paulo, 2011

Oswaldo Goeldi
Céu Vermelho [Cielo rojo], 1950
Xilografía sobre papel
24,9 x 40,1 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Adquirido por el Gobierno del Estado de São Paulo, 2011

Oswaldo Goeldi
Crepúsculo, ca. 1950
Xilografía (tirada póstuma, 1/6)
26 x 35,5 cm
Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ
Oswaldo Goeldi
Tarde, s. f.
Xilografía sobre papel
45 x 56 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Donado por la Associação Pinacoteca Arte e Cultura - APAC, 2011
p. 150 abajo

Oswaldo Goeldi
Tarde, 1954
Xilografía sobre papel
46 x 63,8 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Adquirido por el Gobierno del Estado de São Paulo, 2011
p. 150 arriba

Oswaldo Goeldi
Chuva [Lluvia], ca. 1957
Xilografía
28,2 x 39,5 cm
Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ
p. 151

Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes
Brasília: Sinfonia da Alvorada [Brasilia: Sinfonía de la alborada], 1960 (reedición 2015)
Disco de vinilo
30 x 30 cm
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Paul Klee
Kleiner Strauss Zu Drei [Ramillete de tres], 1927
Tinta sobre papel sobre cartón
43,6 x 55,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Paul Klee
Tier Freundschaft [Amistad animal], 1930
Acuarela y tinta a pluma sobre papel Ingres pegado a cartulina
38,8 x 48, 2 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Käthe Kollwitz
Beim Arzt [En el médico], de la serie "Drei Flugblätter gegen den Wucher" [Tres folletos contra la usura], 1920
Litografía
41 x 31 cm
Käthe-Kollwitz-Museum Berlin

Käthe Kollwitz
Die Kranke und ihre Kinder [La mujer enferma y sus hijos], de la serie "Drei Flugblätter gegen den Wucher" [Tres folletos contra la usura], 1920
Litografía
41 x 31 cm
Käthe-Kollwitz-Museum Berlin

Käthe Kollwitz
In der Sprechstunde des Kinderarztes [En la sala de espera del pediatra], de la serie "Drei Flugblätter gegen den Wucher" [Tres folletos contra la usura], 1920
Litografía
41 x 31 cm
Käthe-Kollwitz-Museum Berlin

Käthe Kollwitz
Gedenkblatt für Karl Liebknecht [Recordatorio de Karl Liebknecht], 1920
Xilografía, tercera versión incluyendo texto
35,7 x 50,1 cm
Käthe-Kollwitz-Museum Berlin
p. 137

Käthe Kollwitz
Das Volk [El pueblo], de la serie "Krieg" [Guerra], 1921-1922
Xilografía sobre papel
36 x 30,2 cm
Käthe-Kollwitz-Museum Berlin
p. 139

Käthe Kollwitz
Die Eltern [Los padres], de la serie "Krieg" [Guerra], 1922-1923 (1949)
Xilografía sobre papel de impresión tipo Japón .
Copia de exposición
Deutsches Historisches Museum, Berlín / I. Desnica

Käthe Kollwitz
Die Witwe II [La viuda II], de la serie "Krieg" [Guerra], segunda versión, 1922-1923
Xilografía sobre papel de impresión
Copia de exposición
Deutsches Historisches Museum, Berlín / I. Desnica

Käthe Kollwitz
Die Mutter [La madre], de la serie "Krieg" [Guerra], reimpresión, 1922-1923 (1949)
Xilografía sobre papel de impresión
Copia de exposición
Deutsches Historisches Museum, Berlín/A. Psille

Käthe Kollwitz, Jakob Hegner y Theodor Plievier
Hunger [Hambre], 1922
Xilografía sobre papel de periódico.
Copia de exposición
Deutsches Historisches Museum, Berlín

Käthe Kollwitz
Nie wieder Krieg [Nunca más guerra], 1924
Xilografía sobre papel
Copia de exposición
Deutsches Historisches Museum, Berlín/ S. Ahlers

Maria Leontina
Natureza-morta [Naturaleza muerta], 1949
Témpera sobre cartón
27 x 31,8 cm
Colección de Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Donado por Alfredo Mesquita, Colección Maria Mesquita Motta e Silva, 1976
p. 221

Maria Leontina
Da Paisagem e do Tempo [Del paisaje y del tiempo], 1957
Óleo sobre lienzo, 65 x 92 cm
Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ

Maria Leontina
Os episódios V [Los episodios V], 1959-1960
Óleo sobre lienzo
73,5 x 92 cm
Colección de la Pinacoteca del Estado de São Paulo, Brasil. Transferido del Departamento de Museus e Arquivos, 1986
p. 219

Darcílio Lima
Sin título, s.f.
Grabado
73,6 x 58,4 cm
Colección de J.K. O'Rourke. Cortesía Stephen Romano Gallery

Darcílio Lima
Sin título, s.f.
Grabado
76,2 x 54,6 cm
Colección de J.K. O'Rourke. Cortesía Stephen Romano Gallery
Darcílio Lima
Sin título, s.f.
Dibujo
38,1 x 30,48 cm
Collection of J.K. O'Rourke courtesy of Stephen Romano Gallery

Darcílio Lima
Sin título, s.f.
Grabado
68,6 x 48,3 cm
Collection of J.K. O'Rourke courtesy of Stephen Romano Gallery
p. 277

Darcílio Lima
Sin título, ca. 1974
Grabado
76,2 x 54,6 cm
Colección de J.K. O'Rourke. Cortesía Stephen Romano Gallery

Giorgio Morandi
Natura morta [Naturaleza muerta], 1939
Óleo sobre lienzo
44 x 51,4 cm
Colección MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)
p. 216

Giorgio Morandi
Natura morta [Naturaleza muerta], 1948-1949
Óleo sobre lienzo
26 x 35 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza

Giorgio Morandi
Natura morta con quattro oggetti e tre bottiglie [Naturaleza muerta con cuatro objetos y tres botellas], 1956
Aguafuerte sobre papel
39 x 28,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 22

Giorgio Morandi
Natura morta [Naturaleza muerta], 1959
Acuarela sobre papel
16 x 19,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Giorgio Morandi
Natura morta [Naturaleza muerta], 1960
Acuarela sobre papel

16 x 21 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 217

Ismael Nery
Composição surrealista I (um dirigível e um epitáfio com a palabra LEX) [Composición surrealista I (un dirigible y un epitafio con la palabra LEX)], s.f.
Tinta china sobre papel
21,3 x 27,8 cm
Colección MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)

Ismael Nery
Nu [Desnudo], s.f.
Acuarela sobre papel
25,8 x 18,2 cm
Colección MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)

Ben Nicholson
Still Life with Jug [Naturaleza muerta con jarra], 1928
Óleo sobre tabla
39,5 x 54,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Ben Nicholson
Still Life [Naturaleza muerta], 1950
Óleo y grafito sobre lienzo
55,8 x 68,5 cm
Colección Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
p. 220

Hélio Oiticica
B17 Bólide Vidro 5 (Homenagem a Mondrian) [B17 Bólido vidrio 5 (homenaje a Mondrian)], 1965
Cristal, textil, agua, pigmento y corcho
30 x 47,5 x 60 cm
Tate: Adquirido con ayuda del American Fund for the Tate Gallery, Tate Members y the Art Fund 2007
p. 270

Hélio Oiticica
Bólide Cama I [Bólido cama I], 1968/1986
Madera, tejido, arpillera, nylon
72 x 86 x 195 cm
Donación Projeto Hélio Oiticica. Colección Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
p. 271

Jorge Oteiza
De la serie de la desocupación de la esfera, 1957
Acero
39 x 50,5 x 49,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Jorge Oteiza
Arista vacía, 1958
Chapa de hierro soldada
95 x 35 x 38 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Jorge Oteiza
Homenaje a Mallarmé, 1958
Chapa de hierro soldada
54 x 60 x 40 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Abraham Palatnik
Sem título (Seqüência vertical S-30) [Sin título (Secuencia vertical S-30)], 1950-1960
Madera, metal, motores y bombillas
110 x 70 x 20 cm
Colección del artista
pp. 208-209

José Pancetti
Musa da Paz [Musa de la paz], de la serie "Bahía", 1950
Óleo sobre lienzo
46 x 55,5 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Donación de Lucia Casas de Pilla, 1999

José Pancetti
Musa da Paz [Musa de la paz], de la serie "Bahía", 1950
Óleo sobre lienzo
37,3 x 55 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Donación de Lucia Casas de Pilla, 1999

Lygia Pape
Sin título (16), 1957
Tinta china sobre papel de china
89,1 x 65,6 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 204

Lygia Pape
Sin título (20), 1957
Tinta china sobre papel de china
92 x 61 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 205

Lygia Pape
Sin título (27), 1957
Tinta china sobre papel de china
92,7 x 61,8 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Lygia Pape
Sem título [Sin título], 1959
Xilografía sobre papel
32,4 x 30,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Depósito-comodato Colección Patricia Phelps de Cisneros, 2013

Lygia Pape
Sem título [Sin título], de la serie "Tecelares" ["Telares"], 1959
Xilografía sobre papel
35 x 36,6 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Depósito-comodato Colección Patricia Phelps de Cisneros, 2013

Lygia Pape
O Guarda Chuva Vermelho [El paraguas rojo], 1971
Película transferida a formato digital. Color, sonido, 9'
Projeto Lygia Pape

Candido Portinari
Café, 1935
Óleo sobre lienzo
130 x 195
Colección Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro
p. 43

Candido Portinari
Espantalhos [Espantapájaros], 1940
Óleo sobre lienzo
81 x 100,2 cm
Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ

Candido Portinari
Mineradores [Mineros], 1941
Óleo sobre aglomerado de madera
42,5 x 42,5 cm
Colección MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)
p. 142

Candido Portinari
O sacrifício de Abraão [El sacrificio de Abraham], 1943
Témpera sobre lienzo
205 x 150,5 x 5 cm
MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
p. 140

Candido Portinari
Retirantes [Emigrantes], 1944
Óleo sobre lienzo
190 x 180 x 2,5 cm
MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
p. 141

Peter Scheier
Comercio en Núcleo Bandeirante. Alrededores de Brasilia, 1958
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Peter Scheier / Colección Instituto Moreira Salles

Peter Scheier
Obreros, Brasilia Palace Hotel, 1958
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Peter Scheier / Colección Instituto Moreira Salles

Peter Scheier
Palácio do Planalto, Brasilia, 1960
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Peter Scheier / Colección Instituto Moreira Salles

Peter Scheier
Brasilia en construcción, s.f.
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Peter Scheier / Colección Instituto Moreira Salles
p. 315

Peter Scheier
Palácio da Alvorada, Brasilia, 1960
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Peter Scheier / Colección Instituto Moreira Salles
p. 13

Peter Scheier
Brasilia, s.f.
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Peter Scheier/ Colección Instituto Moreira Salles

Peter Scheier
Brasilia, s.f.
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
Peter Scheier/ Colección Instituto Moreira Salles

Ivan Serpa
Formas, 1951
Óleo sobre lienzo
97 x 130,2 cm
Colección MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)
p. 210

Ivan Serpa
Sin título, 1954
Óleo sobre lienzo
118,5 x 91,5 x 3,2 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros

Mary Vieira
Polivolume: Superfície Multidesenvolvível [Polivolumen: superficie multidesarrollable], 1948/1966
Aluminio anodizado
56,5 x 10,5 cm (diámetro)
Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ
p. 213

Mary Vieira
Brasilien Baut, Kunstgewerbemuseum Zürich [cartel de la exposición *Brasil construye*, Museo de Artes y Oficios de Zúrich], 1954
Impresión offset
126,5 x 91,5 cm
Colección particular

Mary Vieira
Brasilien Baut Brasilia, Ausstellung Interbau 1957 Berlin [cartel de la exposición *Brasil construye Brasilia*, exposición Interbau 1957 Berlín], 1957
Impresión offset
118 x 84 cm
Colección particular

Alfredo Volpi
Casas, 1953
Témpera sobre lienzo
80,4 x 46,2 cm
Colección MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)
p. 242

Alfredo Volpi
Fachada, ca. 1955
Témpera sobre lienzo
73 x 54,3 cm
Colección MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)

Alfredo Volpi
Bandeirinha [Banderita], 1958
Témpera sobre lienzo
44,2 x 22,1 cm
Colección MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil)
p. 243

Alfredo Volpi
Composição 1976 [Composición 1976], 1976
Témpera sobre lienzo
67,5 x 135,5 cm
Colección de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Donación del artista, 1977

Franz Weissmann
Composição com semicírculos [Composición con semicírculos], 1953
Aluminio
88 x 64,7 x 56,1 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros

Franz Weissmann
Dois cubos lineares virtuais [Dos cubos lineales virtuales], 1954
Hierro pintado
53,5 x 65 x 65 cm
Colección Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fondo de adquisición de obras para el Acervo MAM-SP
p. 215

DOCUMENTACIÓN

Documentación del Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte

Actas del Congresso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte, Brasília-São Paulo-Río de Janeiro, 1959
Mecanografiado sobre papel, 169 páginas
Copia de exposición
Masp. Biblioteca y Centro de Documentación

Mário Fontenelle
Fotografías del Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte en Brasilia, 1959
Copias de exposición
Arquivo Público do Distrito Federal, Brasilia
pp. 310-311

Documentación del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile y la creación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Borrador mecanográfico de la "Declaración Necesaria", carta circular del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), 1972
Mecanografiado sobre papel bond, 26,8 x 21,3 cm, 3 páginas
Copia de exposición
Fondo Solidaridad. Archivo MSSA

Circular enviada por el Comité Ejecutivo del CISAC, Santiago, enero 1972
Mecanografiado sobre papel bond, 27,2 x 21,4 cm
Copia de exposición
Fondo Solidaridad. Archivo MSSA

Memorándum del proyecto de traslado del Guernica desde Nueva York al Museo de la Solidaridad, Santiago, 1972
Mecanografiado sobre papel bond, 30,2 x 21,4 cm
Copia de exposición
Fondo Solidaridad. Archivo MSSA
p. 94

Origen del nombre Museo de la Solidaridad, Santiago, mayo 1972
Mecanografiado sobre papel bond
Copia de exposición,
32,9 x 21,6 cm
Fondo Solidaridad. Archivo MSSA

Revistas y periódicos fundados por Mário Pedrosa

A Luta de Classe [La lucha de clases], Río de Janeiro, año I, número 2, junio de 1930
Publicación periódica. Impresión sobre papel
Copia de exposición, 49 x 32,5 cm
Colección Cemap/Cemap/Cedem – Unesp

O Homem Livre
[El hombre libre], São Paulo, año I, número 6,
julio de 1933
Publicación periódica.
Impresión sobre papel
Copia de exposición, 48 x 33 cm
Fondo Astojildo Pereira/IAP/Cedem – Unesp
p. 83 izqda.

Revista Proletária
[Revista proletaria], São Paulo, año I,
número 1, enero de 1926
Publicación periódica.
Impresión sobre papel
Copia de exposición, 28,5 x 22,5cm
Fondo Astojildo Pereira/IAP/Cedem – Unesp

Vanguarda Socialista
[Vanguardia socialista],
Río de Janeiro, año II, número 69
Publicación periódica.
Impresión sobre papel
Copia de exposición, 48 x 33 cm
Fondo Astojildo Pereira/IAP/Cedem – Unesp
p. 83 dcha.

Catálogos de exposiciones organizadas por Mário Pedrosa en MAM-RJ

Djanira, Río de Janeiro,
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1958
Catálogo de exposición
21 x 19 cm
Colección MAM RJ

Pancetti, Río de Janeiro,
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1955
Catálogo de exposición
25 x 17,8 cm
Colección MAM RJ

Raphael: Desenhos [Raphael. Dibujos], Río de Janeiro,
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1980
Catálogo de exposición
25 x 21,2 cm
Colección MAM RJ

Volpi: 1924-1957, Río de Janeiro,
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1957
Catálogo de exposición
21 x 19,1 cm

Documentación en torno a proyectos de Hélio Oititica

Fotógrafo desconocido
Hélio Oiticica mostrando la maqueta del "Projeto *Cães de Caça*" [Proyecto *Perros de caza*] durante la exposición en el MAM-RJ, 1961
Fotografía en blanco y negro
Copia de exposición
© César y Claudio Oiticica

César Oiticica Hijo
Maqueta del "Projeto *Cães de Caça*" [Proyecto *Perros de caza*], s.f.
Fotografías en color
Copias de exposición
© César y Claudio Oiticica
p. 269

Plano de planta del "Projeto *Cães de Caça*" [Proyecto *Perros de caza*], s.f.
Tinta sobre papel
Copia de exposición
© César y Claudio Oiticica

Fotógrafo desconocido
Bólide 16 [Bólido 16] y *Bólide Caixa 12 "Arqueológico"* [Bólido caja 12 "Arqueológico"] (1964-1966) de Hélio Oiticica, s. f. Fotografías en blanco y negro
Copias de exposición
© César y Claudio Oiticica

Fotógrafo desconocido
Fotografías de *B 33 Bólide caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"* [B 33 Bólido caja 18 "Homenaje a Cara de Cavalo"] de Hélio Oiticica, s.f.
Fotografías en blanco y negro
Copias de exposición
© César y Claudio Oiticica
p. 27

Claudio Oiticica
Hélio Oiticica con Bólide caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo" [B 33 Bólido caja 18 "Homenaje a Cara de Cavalo"], 1966
Fotografía en blanco y negro
Copias de exposición
© César y Claudio Oiticica

Hélio Oiticica
Notas para la construcción de *B 33 Bólide caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"* [B 33 Bólido caja 18 "Homenaje a Cara de Cavalo"], s.f.
Tinta manuscrita sobre papel

Copia de exposición
© César y Claudio Oiticica

Claudio Oiticica
Hélio Oiticica con Bólide caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo" [B 33 Bólido caja 18 "Homenaje a Cara de Cavalo"], 1966
Fotografía en blanco y negro
Copias de exposición
© César y Claudio Oiticica

Mário Pedrosa
Os Projetos de Hélio Oiticica [Los proyectos de Hélio Oiticica], 1961
Mecanografiado sobre papel, borrador
Copia de exposición
© César y Claudio Oiticica

Libros

A los artistas del mundo..., Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Ciudad de México Editorial RM, 2016
Catálogo de exposición. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Mário Pedrosa, arte, revolução, reflexão [Mário Pedrosa, arte, revolución, reflexión], São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 1991
Catálogo de exposición. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Aracy Amaral (ed.)
Mário Pedrosa, mundo, homem, arte em crise [Mário Pedrosa, mundo, hombre, arte en crisis], São Paulo, Editora Perspectiva, 1975
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Aracy Amaral (ed.)
Mário Pedrosa, dos murais de Portinari aos espaços de Brasília, [Mário Pedrosa, de los murales de Portinari a los espacios de Brasilia], São Paulo, Editora Perspectiva, 1981
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Otília Beatriz Fiori Arantes (ed.)
Mário Pedrosa. Política das artes: textos escolhidos I [Mário Pedrosa. Política de las artes: textos escogidos I], São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995
Libro. Impresión sobre papel
Colección particular

Otília Beatriz Fiori Arantes (ed.)
Mário Pedrosa. Forma e percepção estética: textos escolhidos II [Mário Pedrosa. Forma y percepción estética: textos escogidos II], São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Otília Beatriz Fiori Arantes (ed.)
Mário Pedrosa. Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III [Mário Pedrosa. Académicos y Modernos: textos escogidos III], São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Otília Beatriz Fiori Arantes (ed.)
Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá, textos escolhidos IV [Mário Pedrosa: Modernidad aquí y allá, textos escogidos IV], São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Otília Beatriz Fiori Arantes (ed.)
Mário Pedrosa: itinerário critico [Mário Pedrosa: itinerario crítico], São Paulo, Cosac Naify, 2004
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Glória Ferreira y Paulo Herkenhoff (ed.)
Mário Pedrosa: Primary Documents [Mário Pedrosa: documentos primarios], Nueva York, The Museum of Modern Art, 2015
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Lorenzo Mammi (ed.)
Mário Pedrosa: Arte. Ensaios [Mário Pedrosa: Arte. Ensayos], São Paulo, Cosac Naify, 2015
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

José Castilho Marques Neto (ed.)
Mário Pedrosa e o Brasil [Mário Pedrosa y Brasil], São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2001
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

César Oiticica Filho
Mário Pedrosa: Encontros [Mário Pedrosa: encuentros], Río de Janeiro, Beco do Azougue Editorial, 2013
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Mário Pedrosa
Arte, necessidade vital [Arte, necesidad vital], Río de Janeiro, Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1949
Libro. Impresión sobre papel
Colección particular

Mário Pedrosa
Panorama da pintura moderna [Panorama de la pintura moderna], Río de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 327 arr. dcha.

Mário Pedrosa
Dimensões da arte [Dimensiones del arte], Brasilia, Ministério da Educação e Cultura, 1964
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Mário Pedrosa
A opção brasileira [La opción brasileña], Brasilia, Editora Civilização Brasileira, 1966
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 327 abajo izqda.

Mário Pedrosa
A opção imperialista [La opción imperialista], Brasilia, Editora Civilização Brasileira, 1966

Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 327 abajo dcha.

Mário Pedrosa
Arte/forma e personalidade
[Arte / forma y personalidad], São Paulo, Kairós Livraria e Editora, 1979
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 327 arr. izqda.

Mário Pedrosa
A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo [La crisis mundial del imperialismo y Rosa Luxemburgo], Brasilia, Editora Civilização Brasileira, 1979
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Mário Pedrosa
Museu de Imagens do Inconsciente
[Museo de las Imágenes del Inconsciente], Río de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1980
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Mário Pedrosa
Sobre o PT [Sobre el PT], São Paulo, CHED Editorial, 1980
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Carlos Eduardo de Senna Figueiredo (ed.)
Mário Pedrosa, retratos do exílio
[Mário Pedrosa, retratos del exilio], Río de Janeiro, Edições Antares, 1982
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Guilherme Wisnik (ed.)
Mário Pedrosa. Arquitectura: ensaios críticos [Mário Pedrosa. Arquitectura: ensayos críticos], São Paulo, Cosac Naify, 2015
Libro. Impresión sobre papel
Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

OTRAS OBRAS INCLUIDAS EN LA PUBLICACIÓN

Alécio de Andrade
Mário Pedrosa, escritor y crítico de arte brasileño, Meudon (en casa de Alberto Magnelli), 1969
Patricia Newcomer
p. 111

Alécio de Andrade
Mário Pedrosa, escritor y crítico de arte brasileño, con Lygia Clark en París, 1969
Patricia Newcomer
p. 325

Alécio de Andrade
Mário Pedrosa, escritor y crítico de arte brasileño, en el Centre national d'art contemporain de París, 1975
Patricia Newcomer
p. 319

Fotógrafo anónimo
Artistas en la casa de Mário Pedrosa, ca. 1953
Familia Pedrosa
p. 67 arriba

Fotógrafo anónimo
Emygdio de Barros, Adelina Gomes y Fernando Diniz en el jardín del Centro Psiquiátrico Nacional, década de 1970
p. 70

Fotógrafo anónimo
Mário Pedrosa y Nise da Silveira en la presentación del libro de la colección "Museos" en la Sala Funarte, en el Museu Nacional de Belas Artes de Río de Janeiro
s. f.
p. 334 abajo

Athayde de Barros
Vista del montaje de la representación de Costa de Marfil en la 6ª Bienal de São Paulo, 1961
Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo
p. 57

Emygdio de Barros
Universal
Guache sobre papel
33 x 47,6 cm
1948
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente
p. 67 abajo

Nair Benedicto
Mário Pedrosa firmando el carnet nº 1 de afiliación al Partido dos Trabalhadores el 10 de febrero de 1980
N Imagens
p. 334 arriba

Selección de páginas (cubierta, contracubierta y dos páginas interiores) del *Catálogo Museo de la Solidaridad. Donación de los artistas del mundo al gobierno de Chile, Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile*, Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile, Museo de Bellas Artes de Chile, 1972
Fondo Solidaridad, Archivo MSSA
p. 91

Raphael Domingues
Sin título, 1948
Dibujo a plumilla, tinta china sobre papel
31,7 x 47,9 cm
Colección del Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente
p. 74

"El presidente Allende saluda a Mário Pedrosa", en *El Siglo*, Santiago de Chile, 20 de mayo de 1972
Fondo Museo de la Solidaridad, Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC) Gentileza MAC
p. 320

Mário Fontenelle
Intersección de los ejes Monumental y Vial de Brasilia, ca. 1956-1957
Arquivo Público do Distrito Federal, Brasilia
p. 37 arriba

Mário Fontenelle
Primera misa celebrada en la Praça do Cruzeiro de Brasilia, 1957
Arquivo Público do Distrito Federal, Brasilia
p. 37 abajo

Luciano Martins
Mário Pedrosa durante su visita a Alexander Calder en Saché, Francia
ca. 1973-1974
Luciano Martins / Familia Pedrosa
p. 333

Victor Meirelles
Primeira Missa do Brasil
[Primera misa de Brasil], 1858-1860
Óleo sobre lienzo
270 x 357 cm
Colección Museu Nacional de Belas Artes, Rio de janeiro/IBRAM/MinC
p. 38 arriba

Mário Pedrosa
Diagrama y notas
Acervo Mário Pedrosa, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Divisão de Manuscritos
p. 60

Candido Portinari
Murales de la Biblioteca del Congreso de Wsahington DC, 1941
Library of Congress, Washington DC
p. 18

Candido Portinari
Primeira Missa do Brasil
[Primera misa de Brasil], 1948
Témpera sobre óleo
272,5 x 500 cm
Colección Museu Nacional de Belas Artes, Rio de janeiro/IBRAM/MinC
p. 38 abajo

Cubierta y contracubierta del catálogo de la exposición *Arte Infantil no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, 1955
p. 28

Bibliografía

A los artistas del mundo..., Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Ciudad de México, Editorial RM, 2016

Mário Pedrosa, arte, revolução, reflexão, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 1991

Aracy Amaral (ed.), *Mário Pedrosa, mundo, homem, arte em* crise, São Paulo, Editora Perspectiva, 1975

— *Mário Pedrosa, dos murais de Portinari aos espaços de Brasília,* São Paulo, Editora Perspectiva, 1981

Otília Beatriz Fiori Arantes (ed.), *Política das artes: textos escolhidos I/ Mário Pedrosa*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995

— *Forma e percepção estética: textos escolhidos II/Mário Pedrosa,* São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996

— *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III/Mário Pedrosa*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998

— *Modernidade cá e lá, textos escolhidos IV/Mário Pedrosa*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000

— *Mário Pedrosa: itinerário crítico,* São Paulo, Cosac Naify, 2004

Glória Ferreira y Paulo Herkenhoff (eds.), *Mário Pedrosa: Primary Documents*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2015

Carlos Eduardo de Senna Figueiredo (ed.), *Mário Pedrosa, retratos do exílio*, Río de Janeiro, Edições Antares, 1982

Lorenzo Mammi (ed.), *Mário Pedrosa: Arte. Ensaios*, São Paulo, Cosac Naify, 2015

José Castilho Marques Neto (ed.), *Mário Pedrosa e o Brasil,* São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2001

César Oiticica Filho, *Mário Pedrosa: Encontros,* Río de Janeiro, Beco do Azougue Editorial, 2013

Mário Pedrosa, *Arte, necessidade vital*, Río de Janeiro, Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1949

— *Panorama da pintura moderna*, Río de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952

— *Dimensões da arte,* Brasilia, Ministério da Educação e Cultura, 1964

— *A opção brasileira*, Brasilia, Editora Civilização Brasileira, 1966

— *A opção imperialista*, Brasilia, Editora, Civilização Brasileira, 1966

— *Arte/forma e personalidade,* São Paulo, Kairós Livraria e Editora, 1979

— *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo*, Brasilia, Editora Civilização Brasileira, 1979

— *Museu de Imagens do Inconsciente*, Río de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1980

— *Sobre o PT*, São Paulo, CHED Editorial, 1980

Guilherme Wisnik (ed.), *Mário Pedrosa. Arquitetura: ensaios críticos,* São Paulo, Cosac Naify, 2015

MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Ministro
Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidente
Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente
Carlos Solchaga Catalán

Vocales
Alberto Nadal Belda
Fernando Benzo Sainz
José Canal Muñoz
Luis Lafuente Batanero
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Santiago Vila i Vicente
Bingen Zupiria Gorostidi
Román Rodríguez González
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
César Alierta Izuel
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea
Isidro Fainé Casas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla
Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso

Secretaria de Patronato
Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR
María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico
João Fernandes

Subdirector Gerente
Michaux Miranda

Gabinete de Dirección

Asesora de Dirección
Carmen Castañón

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Sonsoles Vallina

Exposiciones

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

Colecciones

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones
Paula Ramírez

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Actividades Públicas

Directora del Área de Actividades Públicas
Mela Dávila

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación
Victoria Rodríguez

Director del Centro de Estudios
Carlos Prieto

Subdirección General de Gerencia

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia
Guadalupe Herranz Escudero

Jefa del Área Económico-Comercial
María Gloria Ramiro

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio
Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos
Itziar Abad

Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefe de Informática
Óscar Cedenilla

Mário Pedrosa 246-356:168X230 10/5/17 9:42 Página 352

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde el 28 de abril al 16 de octubre del 2017.

EXPOSICIÓN

Comisarios
Gabriel Pérez-Barreiro
Michelle Farias Sommer

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición
Fernando López
Beatriz Velázquez

Gestión
María Inés Álvarez
Natalia Guaza

Registro
Clara Berástegui
Iliana Naranjo
David Ruiz

Responsable de Restauración
Arianne Vanrell Velosillo

Equipo de Restauración
Beatriz Alonso Álvarez
Pilar García Fernández
Carla Enrique Sitges

Diseño
Tatiana Tarragó

Montaje
TEMA, S.A.

Audiovisuales
Horche

Transporte
Tti

Seguros
Poolsegur

CATÁLOGO

Catálogo editado por el departamento de Actividades Editoriales del MNCARS

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Mercedes Pineda
Mafalda Rodríguez

Traducciones
Del portugués al español:
Marta Pino, pp. 113-136, 153-201, 247-268, 279-307
Rita da Costa, pp. 34-53, 80-85, 102-109, 223-237
Del inglés al español:
Jaime Blasco , pp. 14-33, 54-79

Edición y corrección de textos
Mercedes Pineda

Diseño gráfico
gráfica futura

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica e impresión
TF artes gráficas

Encuadernación
Ramos

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017
Los ensayos de los autores BY-NC-ND 4.0 International
© de los textos de Mário Pedrosa, Vera Pedrosa
© de las imágenes, sus autores
© Candido Portinari, Ben Nicholson, Giorgio Morandi,
Alécio de Andrade, VEGAP, Madrid, 2017
© (2017) Calder Foundation, New York/represented by Visual Entidad de gestión de Artistas Plásticos (V.E.G.A.P.), Madrid, Spain
© APOIO CULTURAL INSTITUTO VOLPI
© ASSOCIAÇÃO ARTÍSTICA CULTURAL OSWALDO GOELDI
© Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"
© Athayde de Barros
© EMILIANO DI CAVALCANTI
© Antonio Dias
© Romulo Fialdini
© Escola Guignard / Universidade do Estado de Minas Gerais
© Instituto Lívio Abramo
© Instituto Rubens Gerchman
© Legado de Franz Weissmann
© Luciano Martins
© Projeto Hélio Oiticica
Mary Vieira © Isisuf. Archivio Mary Vieira, Milano

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-548-5
NIPO: 036-16-027-5
D.L.: M-6771-2017

Catálogo de publicaciones oficiales
http://publicacionesoficiales.boe.es

Distribución y venta
https://sede.educacion.gob.es/publiventa/

Este libro se ha impreso en:
Munken Polar 130 g
Cartulina offset color tipo Pop set azul mar de 240 g

356 páginas. Il. color
168 x 230 cm

Este proyecto ha sido financiado con el apoyo de la Comisión Europea. Esta publicación refleja únicamente las opiniones de sus autores, la Comisión no se hace responsable del uso que pueda hacerse de la información aquí contenida.

l'internationale

Cultura

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS
Peter Farkas / Acervo Instituto Moreira Salles, pp. 316-317
Acervo Millôr Fernandes / Instituto Moreira Salles, pp. 244, 245
Marcel Gautherot / Acervo Instituto Moreira Salles: cubierta, pp. 312-313, 314
Peter Scheier / Acervo Instituto Moreira Salles, portadilla p. 13, p. 315
Acervo Lucio Costa, pp. 308-309
Acervo Mário Pedrosa, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Divisão de Manuscritos, Tie Jojima, p. 60
Archivo Histórico del Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo, p. 330
Archivo Museo de la Solidaridad Salvador Allende, pp. 91, 94
Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo, p. 57
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Isabella Matheus, pp. 147, 148, 149, 150, 219, 221, 275
Arquivo Público do Distrito Federal, pp. 37, 310, 311
Rodrigo de Castro, p. 212
Analívia Cordeiro, p. 211
Colección Familia Pedrosa, pp. 67 arriba, 327
Fundo Astojildo Pereira/IAP/Cedem - Unesp, p. 83
© Galeria Nara Roesler, Pat Kilgore, pp. 208, 209
Collection of J.K. O'Rourke, Stephen Romano Gallery, p. 277
Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, Studio Bartsch, Berlín, pp. 137, 139
Library of Congress, Washington DC, Carol M. Highsmith: p. 18
© LUCIANO MARTINS / Colección Familia Pedrosa, 333
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores: pp. 22, 202, 204, 205, 207, 217
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil, pp. 44, 142, 143, 145, 210, 216, 218, 242, 243
Coleção Museu Nacional de Belas Artes, Rio de janeiro/IBRAM/MinC, p. 43
Coleção Museu Nacional de Belas Artes, Rio de janeiro/IBRAM/MinC, Jaime Acioli, p. 38 arriba
Coleção Museu Nacional de Belas Artes, Rio de janeiro/IBRAM/MinC, Cesar Barreto, p. 38 abajo
Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ, p. 213
Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ, Romulo Fialdini y Valentino Fialdini, p. 151
Colección Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Vicente de Mello, p. 220, 271
Colección Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Sérgio Guerini, p. 274
Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, Fundo para aquisição de obras para o Acervo MAM-SP – Companhia Vale do Rio Doce, p. 215
Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, Fundo para aquisição de obras para o Acervo MAM-SP, p. 273
Museu de Imagens do Inconsciente, pp. 67 abajo, 70, 74, 238, 239, 240, 241, 334 abajo
Colección MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, João Musa, pp. 140, 141
Nair Benedicto / N imagens, p. 334 arriba
Patricia Newcomer, pp. 111, 319, 325
Projeto Hélio Oiticica, pp. 27
© Tate, London 2015, p. 270
Collection of The Newark Museum, p. 203

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía quiere expresar su agradecimiento, en primer lugar, a los comisarios, Gabriel Pérez-Barreiro y Michelle Farias Sommer. Igualmente agradece a las siguientes personas e instituciones que han prestado sus obras para la materialización de este proyecto:

Acervo Lucio Costa

Maria Graciema Aché de Andrade

Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Arquivo Público do Distrito Federal, Brasilia

Rodrigo de Castro

Centro de Documentação e Memória, Universida de Estadual Paulista

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza y Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Colección Patricia Phelps de Cisneros

Deutsches Historisches Museum Berlin

Instituto Moreira Salles

Instituto Municipal Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente

Instituto Rubens Gerchman

Käthe Kollwitz Museum Berlin

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

The Newark Museum

Abraham Palatnik

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Projeto Hélio Oiticica

Projeto Lygia Pape

Stephen Romano Gallery

Tate

Vladimir Carvalho

Agradece también a las siguientes personas e instituciones que de diversas formas han colaborado en la preparación de la exposición y el libro:

Pedro Abramo

Aracy Amaral

Archivo Histórico del Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo

Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

Associação Artística Cultural Oswaldo Goeldi

Fernando Cocchiarale

Antonio Dias

Márcio Doctors

Heloisa Espada

Glória Ferreira

Clara Gerchman

Instituto Volpi

Isisuf. Archivio Mary Vieira, Milano

Julia Kovensky

Aleca Le Blanc

Jay Levenson

Maria Beatriz Machado, Galeria Nara Roesler

Lorenzo Mammi

Patricia Newcomer

César Oiticica

Luiz Camillo Osório

Vera, Quito y Bel Pedrosa

Renato Rezende

Iciar Sagarminaga

Pedro Urano

Elizabeth Varela

Lula Wanderley

Waltraud Weissmann

Así como a aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

Finalmente, agradecemos a María Berríos, Kaira M. Cabañas, Michael Löwy, Sérgio B. Martins, Adele Nelson y Quito Pedrosa por sus contribuciones a este libro

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

9 788480 265435