

## Mário Pedrosa

### De la naturaleza afectiva de la forma



Mário Pedrosa, escritor y crítico de arte brasileño  
Meudon (en casa de Alberto Mignelli), 1969  
Fotografía: Alécio de Andrade  
© Alécio de Andrade, ADAGP Paris, 2017.

- FECHAS:** 28 abril - 16 octubre, 2017
- LUGAR:** Edificio Sabatini, Planta 3ª
- ORGANIZACIÓN:** Museo Reina Sofía en el marco del proyecto "Los usos del arte" de la confederación de museos europeos L'Internationale
- COMISARIOS:** Gabriel Pérez-Barreiro y Michelle Sommer
- COORDINACIÓN:** Beatriz Velázquez y Fernando López
- COLABORA:** Embajada de Brasil en Madrid y Fundación Cultural Hispano Brasileña
- ACTIVIDADES:**
- *Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte, 1959*  
Evento performativo. 27 abril, 2017 - 19:00 h
  - Encuentro con los comisarios, Gabriel Pérez-Barreiro y Michelle Sommer  
28 de abril, 19:00 h. Salas de la exposición.
  - *La forma de la utopía/La utopía de la forma. Abstracción y modernidad entre América Latina y Europa del Este.*  
Del 16 mayo al 26 junio. Edificio Nouvel, Auditorio 200 y Edificio Sabatini, Auditorio, 19:00 h
  - Ciclo de cine *La Tricontinental*. Cine, utopía e internacionalismo.  
Del 19 de abril al 24 de mayo. Edificio Sabatini, Auditorio, 19:00 h

El brasileño **Mário Pedrosa** (Pernambuco, 1900 – Río de Janeiro, 1981) ha sido **uno de los pensadores latinoamericanos más importantes del siglo XX**. Su labor tanto en el campo de la crítica de arte como en el de la política fue crucial para el desarrollo de la cultura de Brasil en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, una época en la que el optimismo y crecimiento en el plano social fueron acompañados de una gran experimentación en las artes.

Como activista político y crítico de arte participó activamente en los principales debates que se plantearon en el ámbito estético internacional desde los años 30 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 de São Paulo 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 (AICA).

Pedrosa, que encarna el paradigma del intelectual comprometido con el debate sobre el futuro de la sociedad tanto en términos culturales como políticos, es, sin embargo, una figura aún poco conocida en España cuya trayectoria crítica pretende divulgar el Museo Reina Sofía mediante esta exposición. En ella se reúne una selección de unas **200 obras** -entre las que se incluyen pinturas, grabados, fotografía, películas y libros- de **41 artistas brasileños e internacionales** acompañadas de diversa documentación.

La muestra plantea un recorrido en torno a los núcleos de preocupaciones artísticas que abordó en diferentes momentos de su producción intelectual a través del trabajo de una serie 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.

De hecho, respaldaba una amplia gama de expresiones artísticas, desde el realismo social hasta la abstracción más racional, el arte de los niños e incluso autores situados en los márgenes de la sociedad, como los considerados enfermos mentales. Desde figuras internacionales hoy 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 la oficialidad artística de su época.

El pensamiento artístico de Pedrosa se basaba en un agudo análisis de la psicología de la forma, de cómo el artista encuentra un lenguaje formal para expresarse, y el espectador, por su parte, recibe y procesa esa información. Pedrosa hablaba del arte como una “necesidad vital”, como un impulso de comunicación inherente a todo ser humano. El título de su tesis doctoral *De la naturaleza afectiva de la forma en la obra de arte*, escrita en 1949, resume estos intereses por unir la forma y el afecto.

Pedrosa pensó el arte como “el ejercicio experimental de la libertad”. Su trabajo aportó un modelo de crítica abierto y plural. Si, para él, el afecto viene antes de la razón, la voluntad creadora del arte planteaba la posibilidad de una revolución en la sensibilidad de la humanidad y, por tanto, en su organización social.

El recorrido de la exposición comienza con los inicios del pensamiento crítico de Pedrosa, en la década de 1930, cuando expresa su afinidad con el arte de la grabadora alemana **Käthe Kollwitz**, cuyas obras expresionistas retratan la condición miserable de la clase obrera alemana de ese momento. Para Pedrosa, la empatía de Kollwitz hacia los modelos que retrata la separa del arte panfletario para crear una auténtica conciencia de clase social a la vez que servía de denuncia de un capitalismo feroz y de llamada a la acción revolucionaria.

A inicios de la década de 1940, Pedrosa encuentra un espíritu similar en los pintores brasileños **Candido Portinari** y **Emiliano Di Cavalcanti** cuyos temas populares reflejan su interés por la cultura de masas en Brasil.

Con el tiempo, Pedrosa terminaría revisando su entusiasmo inicial por el realismo social mientras observaba la represión artística en la Unión Soviética a manos del estalinismo, del que fue un crítico implacable. Si bien se mantuvo siempre alineado a la izquierda y muy activo políticamente, su apoyo al realismo social dio paso a un creciente interés en el potencial transformador del arte aprehendido más allá de marcos ideológicos estrictos. A la vez que introduce un pensamiento social en sus escritos, en las décadas de 1930 y 1940 Pedrosa se distancia de lecturas políticas panfletarias.

La siguiente sala se centra en el papel clave que jugó Mário Pedrosa para el desarrollo del arte abstracto y concreto en Brasil en el escenario internacional abierto tras la Segunda Guerra Mundial y en ella pueden contemplarse obras de **Amilcar de Castro**, **Mary Vieira**, **Franz Weissmann**, **Iván Serpa**, **Jorge Oteiza**, **Waldemar Cordeiro**, **Lygia Pape**, **Cícero Dias** y **Hélio Oiticica**.

Después de su preocupación inicial por la figuración social, la aparición a comienzos de la década de 1950 de jóvenes artistas abstractos como los señalados fue de gran interés para el crítico. El papel de Pedrosa fue entonces doble: por una parte, difundió el trabajo de estos artistas en sus escritos y en su labor como organizador de exposiciones, a la vez que se convirtió en fuente de información y catalizador fundamental para el pensamiento en formación de los artistas.

En este sentido, el interés de Pedrosa por la teoría de la Gestalt y la psicología de la imagen fue clave para dar coherencia al movimiento abstracto brasileño. Su tesis doctoral, titulada *De la naturaleza afectiva de la forma en la obra de arte* (1949), analizaba el potencial afectivo de las formas geométricas, y ofreció a esa generación artística una manera de pensar la abstracción a partir de la subjetividad humana y no desde una racionalidad reductiva.

Este interés por explorar las relaciones interpersonales a través de la geometría llevaría a la creación del movimiento neoconcreto en 1959 en Río de Janeiro, teorizado por el poeta Ferreira Gullar, amigo de Pedrosa. Con su apoyo al arte abstracto, Pedrosa marcó una diferencia clave con otros críticos de izquierda de la época para quienes la abstracción era un formalismo lejano a la lucha de clases. Para Pedrosa, en cambio, lo revolucionario de estas obras residía en su capacidad para despertar la creatividad innata de las personas sin recurrir a los lugares comunes de la pintura figurativa.

El siguiente apartado de la muestra refleja el interés de Pedrosa por la psicología visual. Ello le llevó a conocer a finales de la década de 1940 un experimento realizado en el Hospital Psiquiátrico Dom Pedro II en el barrio de Engenho de Dentro, en las afueras de Río de Janeiro. Este hospital fue pionero en el desarrollo de la terapia ocupacional, bajo el liderazgo de la doctora Nise da Silveira, alumna de Jung y partidaria de trabajar con las operaciones de simbolización propias de la práctica artística.

En sus talleres de arte, Pedrosa quedó fascinado con las obras de **Raphael Domingues**, **Emygdio De Barros** y otros. Pedrosa organizó varias exposiciones de estos artistas, y escribió textos sobre sus obras en los que resalta la capacidad de los pacientes para organizar de manera plástica su relación con el mundo.

Para Pedrosa, los resultados de estos experimentos son prueba de que todo ser humano puede comunicarse a través de la forma visual. A partir de entonces establece una larga relación con este grupo de artistas, escribiendo sobre sus obras y ayudando a organizarles exposiciones en el Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). El **arte virgem**, como designa al arte de los considerados enfermos mentales, los niños y los artistas autodidactas, constituye para él una de las

corrientes más importantes para entender el arte moderno pese a haber sido marginado por el canon del arte moderno. A su juicio, este arte demostraba su convicción de que el arte en general era una “necesidad vital” inherente a todos los seres humanos, independientemente de su procedencia y extracción social.

A continuación la exposición muestra el trabajo de **Millôr Fernandes**, uno de los caricaturistas más importantes de los años de posguerra en Brasil. Pedrosa escribió una reseña muy positiva de su exposición de 1957 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, destacando la sensibilidad inventiva del dibujante.

La postura ideológica de Fernandes, con su crítica aguda del sistema de poder en Brasil, era muy afín a la del mismo Pedrosa. Pedrosa fue sobre todo un crítico periodista, y fundó además varios periódicos de izquierda; por ello sentía una afinidad especial por el humor político de Fernandes, más allá de su trabajo como dibujante.

La siguiente sección adentra al espectador en la obra de **Livio Abramo** y **Oswaldo Goeldi**, quienes renovaron el grabado brasileño en las décadas de 1940 y 1950. Lejos del dramatismo heroico del realismo socialista, ambos retrataron las zonas marginales y proletarias de las grandes urbes con un tono próximo y sencillo, articulando una poética particular de los espacios donde se desarrollaba la vida de las clases populares. Para Mário Pedrosa, la obra de estos autores respondía a una cultura moderna brasileña que se distanciaba de los estereotipos tropicales o exuberantes.

Aquí se proyecta también *El paraguas rojo*, de su amiga **Lygia Pape**, artista que realizó esta película en 1971 con la colaboración de **Hélio Oiticica**. En ella, Pape combina las imágenes de Oswaldo Goeldi con textos del poeta Manuel Bandeira y música del compositor Heitor Villa-Lobos, artistas brasileños de principios del siglo XX que ya habían indagado en la relación entre lo popular y la vanguardia.

La obra de **Giorgio Morandi** fue clave para el pensamiento de Pedrosa y, en la siguiente zona, pueden contemplarse algunos ejemplos de las composiciones modestas y meditativas en las que el artista italiano encontró una respuesta rigurosa a los desafíos de la sociedad actual. Pedrosa llegó a definirlo como el artista más político de su generación, tanto por su negativa a participar en el arte fascista como por su resistencia a convertir el arte en un arma de propaganda.

El trabajo de Morandi fue importante en el arte brasileño de posguerra, y ganó dos veces el gran premio de la Bienal de São Paulo. Desde su fundación en 1951, la Bienal de São Paulo se convirtió precisamente en un espacio fundamental de diálogo entre el arte brasileño y el arte internacional. El papel de Pedrosa en ella fue relevante como asesor en distintas ediciones.

Muchos artistas llegaron allí de su mano, entre ellos Picasso (el *Guernica* se mostró en Brasil en la edición de 1953) o el británico **Ben Nicholson** o **Paul Klee**, que contó con una sala especial en la Bienal de 1953. Clave para comprender la importante tarea del arte consistente en “sensibilizar la inteligencia”, Pedrosa pensaba que la obra de Klee reconciliaba el espíritu centroeuropeo con el oriental, atravesando y recogiendo los impulsos aparentemente contradictorios presentes en las principales corrientes del arte de vanguardia: abstracción, cubismo, dadaísmo, expresionismo o surrealismo.

También aparecen en este apartado obras de los brasileños **Milton Dacosta** y **María Leontina** que, a medio camino entre la naturaleza muerta y la abstracción, reflejan algo del espíritu metafísico de Morandi.

Más adelante se exponen **Alfredo Volpi**, **José Pancetti**, **Ismael Nery** y **Djanira** cuyas obras representaban el tipo de expresión excéntrica y original que Pedrosa identificaba con frecuencia en

el arte brasileño aunque poseían una profunda significación personal expresada en lenguajes de vanguardia fuera de cualquier concepto de movimiento o escuela.

Volpi era un artista autodidacta cuya obra alternaba entre representaciones esquemáticas de casas populares y banderas y la pura abstracción. Para Pedrosa, Volpi era el maestro brasileño de su época, por su capacidad de crear un lenguaje original que reflejaba su origen humilde y su personalidad. Por su parte, José Pancetti, un marino mercante que retrataba obsesivamente las costas brasileñas por las que navegaba, e Ismael Nery, un dandy del norte de Brasil, en cuyas experimentaciones surrealistas sus creencias devotas se debatían con sus impulsos sexuales, eran otros artistas muy apreciados por Pedrosa. De Djanira, el pensador admiraba la naturaleza casi naïf de sus composiciones, que relacionaba con su origen popular.

En la siguiente sala se muestran obras de **Alexander Calder**, **Lygia Clark** y **Abraham Palatnik**. En 1943, viviendo en Estados Unidos, Pedrosa descubre la obra de Alexander Calder. Reconoce en él a un gran pionero formal, pero le atrae igualmente el carácter casi ingenuo de sus creaciones: en su trabajo ve la posibilidad de repensar la relación entre el hombre y la máquina como síntesis entre rigor y espontaneidad desde una perspectiva humanista.

Pedrosa identifica la obra del joven artista brasileño Abraham Palatnik como una de las grandes promesas para el futuro. Palatnik utilizaba luces y motores para crear composiciones lumínicas en movimiento que llamaba “aparatos cinecromáticos”. Pedrosa observaba con interés el uso artístico de las nuevas tecnologías, pues atendían a una búsqueda de nuevas maneras de organizar la sociedad, y se fijaba en aquellos trabajos que exploraban una percepción diferente de la contemporaneidad.

Dado su interés en la percepción y la psicología, los “bichos” de Lygia Clark, objetos escultóricos que conminaban al espectador a manipularlos, se convirtieron casi en un manifiesto para Pedrosa, ya que planteaban un pensamiento activo sobre los límites y posibilidades de la relación entre la obra de arte y su público.

A continuación se aborda la importancia que supuso en el pensamiento de Pedrosa la creación de Brasilia (1956-1960) como nueva capital de Brasil. Como obra de arte colectiva, para él, la arquitectura -y, por extensión, el urbanismo-, era un lugar privilegiado para el debate sobre la función social del arte. Pedrosa llegó incluso a intervenir en el debate sobre la selección de los proyectos presentados y defendió el plan piloto de Lucio Costa por su monumentalidad, que ensalzaba en lugar de abrumar la escala humana.

Además, organizó el Congreso Internacional de Críticos de Arte en 1959 bajo el título *La nueva ciudad. Síntesis de las artes*. Para él, el proyecto de Brasilia encarnaba la oportunidad de materializar en la práctica la imaginación utópica plasmada en el plano de Costa. Las imágenes que los fotógrafos **Marcel Gautherot**, **Thomas Farkas** y **Peter Scheier** realizaron del proceso de construcción de la ciudad muestran sin embargo el enorme esfuerzo humano necesario, mientras las películas de **Joaquim Pedro de Andrade** y **Vladimir Carvalho**, con **Eugène Feldman**, visibilizan sus sombras y conflictos. Después de inaugurarse Brasilia, Pedrosa no volvió a dedicarse a la crítica de arquitectura, posiblemente porque la realidad del crecimiento de la ciudad daba al traste con toda idea de utopía.

En la penúltima sala – la última está dedicada a diversa documentación relacionada con Pedrosa- se recogen obras de **Hélio Oiticica**, **Rubens Gerchman**, **Antonio Dias** y **Darcílio Lima**. En 1966, en un texto sobre Hélio Oiticica, Pedrosa utilizó por primera vez el término “arte posmoderno” para hablar de un “nuevo ciclo con vocación anti-arte” al que atañían más las cuestiones culturales que las inherentes al campo específico del arte. Ya para esta época la utopía moderna de Brasil estaba en cuestión por un deterioro en la situación política nacional, y por la calcificación de la política mundial de la Guerra Fría. Después de la revolución cubana, la influencia de Estados Unidos en el



continente se hizo más agresiva, apoyando a regímenes anticomunistas y dictatoriales. La militancia política de Pedrosa conduce al decreto de su prisión preventiva por parte del gobierno militar brasileño, y en 1970 se produce su segundo exilio, esta vez a Chile, hasta 1977.

En las décadas de 1960 y 1970, frente a la crisis política y social en Brasil, varios artistas adoptan el lenguaje del arte pop, un arte asociado a la sociedad de consumo, para realizar una crítica a ese mismo sistema. Las obras de Rubens Gerchman o Antonio Dias presentan una visión grotesca y crítica de la cultura de masas, mientras Darcílio Lima se aísla en un mundo de drogas, sexo y psicodelia.

Estos artistas encuentran eco en Pedrosa, quien en estos años va dejando gradualmente la crítica de arte para dedicarse plenamente a la política, siendo fundador, en 1980, del Partido dos Trabalhadores (PT) con Luis Inacio "Lula" da Silva. Con su muerte en 1981, Pedrosa deja no sólo un legado para la crítica de arte en Brasil, sino también para la vida política del país en su transición hacia la democracia.

### **Catálogo**

La exposición se acompaña de una publicación con ensayos críticos de Gabriel Pérez-Barreiro y Michelle Sommer -comisarios de la muestra- y de Adele Nelson, Kaira M. Cabañas, Michael Löwy, María Berríos, y con una conversación entre Aracy Amaral y Sérgio B. Martins. Además de una representación de obras de la exposición, se incluye una antología de los escritos más emblemáticos de Mário Pedrosa, la mayoría traducidos por primera vez al castellano.

**l'internationale**

Con el apoyo del Programa Cultura de la Unión Europea



#### **Para más información:**

GABINETE DE PRENSA

MUSEO REINA SOFÍA

[prensa1@museoreinasofia.es](mailto:prensa1@museoreinasofia.es)

[prensa3@museoreinasofia.es](mailto:prensa3@museoreinasofia.es)

(+34) 91 774 10 05 / 06

[www.museoreinasofia.es/prensa](http://www.museoreinasofia.es/prensa)

