

Un museo en el exilio: Mário Pedrosa y el arte como resistencia

Elisa Amorim Vieira

“Ser revolucionário é a profissão natural
de um intelectual”¹
(Mário Pedrosa).

A principios de los años 1970, mientras el planeta vivía el recrudecimiento de las incertidumbres y tensiones de la Guerra Fría, Brasil experimentaba la ilusión del llamado “milagro brasileño”,² al mismo tiempo que sufría el periodo más intenso de represión y violencia política de la historia del país, llevada a cabo por los militares en el poder. Entre los muchos activistas, artistas e intelectuales que sufrieron persecución y tuvieron que marcharse al exilio, estaba Mário Pedrosa, el más prominente crítico de arte de Brasil en el siglo XX, militante marxista ligado a la Oposición de Izquierda Internacional, además de periodista, editor y profesor de historia del arte. Sin jamás dissociar sus actividades en los campos de la estética y de la política, Pedrosa fue el principal responsable por una generación de artistas que revolucionó el escenario de las artes plásticas del país. En el momento actual, en que los valores más elementales de la democracia y del derecho a la vida vuelven a ser amenazados por los que se instalaron en el poder en Brasil, más que nunca se hace necesario recordar a Mário Pedrosa y su incansable labor en defensa de los derechos democráticos y de una sociedad igualitaria y justa.

Las circunstancias que llevaron al crítico brasileño al exilio en Chile y, posteriormente, en Francia nos insertan en un momento excepcional de la

1 Entrevista en el periódico *O Pasquim*, Rio de Janeiro, año XIII, nº 646, 12-18 noviembre, 1981.

2 El llamado “milagro económico brasileño” fue el término utilizado por el gobierno militar para designar el incremento de la economía y la baja de la inflación. Como afirman las historiadoras Lilia Schwarcz y Heloisa Starling, el milagro tenía una explicación terrena. La buena *performance* económica se debía a la desinformación debida a la represión a los opositores y la censura a los medios de comunicación, impidiendo la divulgación de críticas a la política económica (Schwarcz y Starling 2015, 452).

historia latinoamericana del siglo xx. Perseguido por el régimen dictatorial instaurado en Brasil en 1964, que abrió contra él un proceso judicial por divulgar en el extranjero las desapariciones de presos políticos, asesinatos y torturas, Mário Pedrosa se vio obligado, a finales de julio de 1970, a refugiarse en el Consulado de Chile en Rio de Janeiro, donde permaneció por tres meses hasta obtener el salvoconducto que le permitió viajar a Santiago.³ En agosto,⁴ el *New York Review of Books* publicó una carta abierta al presidente de Brasil, el general Emilio Garrastazu Medici, firmada por un grupo de más de cien artistas e intelectuales, entre ellos, Pablo Picasso, Alexander Calder y Henry Moore, en la cual protestaban contra la persecución política a Mário Pedrosa y responsabilizaban al gobierno brasileño por su integridad física, apuntando su importancia en cuanto crítico de arte y pensador: “une des expressions les plus accomplies de l’intelligence d’un pays qu’il a toujours brillamment représenté et su défendre avec intransigence et courage” (Centro Cultural Banco do Brasil 1992, 71).⁵ Mário Pedrosa llegó al Chile de Salvador Allende el primero de octubre de 1970, a los 70 años. Allí lo invitaron a actuar como profesor de Estética y de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de Santiago y como miembro del Instituto de Arte Latinoamericano. Así empezó su segundo exilio, que duró hasta el 9 de octubre de 1977, cuando se canceló el mandato de prisión contra él y pudo, finalmente, volver a Brasil. En una entrevista al periódico *O Pasquim*,⁶ publicada en noviembre de 1981, Mário Pedrosa comentó sus dos exilios (el primero, de 1937 a 1945, a Francia y Estados Unidos; el segundo, de 1970 a 1977, a Chile y Francia) y observó que, después de terminados sus estudios universitarios –fue estudiante en la Facultad de Derecho de la Universidade do Brasil de 1920 a 1923–, había pasado la mayor parte de su vida en la ilegalidad.

3 Mário Pedrosa, juntamente con ocho compañeros más, entre ellos Carlos Senna Figueiredo y su compañera Maria Regina Pedrosa, sobrina de Mário, fue procesado por “difamar” al Brasil en el extranjero. A Maria Regina Pedrosa la acusaron de haber llevado a Inglaterra un gran informe sobre las violaciones de los derechos humanos en Brasil que habría sido entregado al diplomático brasileño Miguel Darcy y su mujer Rosisca y, posteriormente, a la Amnistía Internacional (Pellegrino 1982, 10).

4 La carta de los artistas fue escrita en 1971, después de que Mário Pedrosa fuera encuadrado en la Ley de Seguridad Nacional (Karepovs 2017, 167).

5 “[U]na de las expresiones más completas de la inteligencia de un país al que siempre ha representado de forma brillante y al que ha sabido defender con intransigencia y valor” (traducción propia).

6 Entrevista publicada en *O Pasquim*, el 18 de noviembre de 1981, en la que participaron, entre otros, Ziraldo, Lygia Pape, Ferreira Gullar, Jaguar y Hélio Pellegrino.

En 1971, el presidente Salvador Allende invitó a Pedrosa a fundar y organizar un museo de arte moderno que contara con la adhesión de artistas de todas partes del mundo y que fuera un testimonio de la solidaridad internacional con el pueblo chileno, así como con el proyecto de cambio social y político que su gobierno intentaba llevar a cabo. El episodio –poco conocido en Brasil y quizás no muy comentado en Chile– de la organización y fundación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende revela el carácter internacionalista de las actividades de Pedrosa, su amplia red de contactos y la imposibilidad de disociar su concepción de arte de la militancia política. El objetivo de este texto es presentar las circunstancias que llevaron a Mário Pedrosa al exilio en Chile y luego en Francia, a la vez que se comenta la organización del Museo de la Solidaridad, su fundación en 1971 y, tras el golpe de Augusto Pinochet, del 11 de septiembre de 1973, al exilio itinerante del propio Museo por Europa.⁷ Para esa tarea, han sido imprescindibles los numerosos artículos que Pedrosa escribió a lo largo de décadas en diversos periódicos, las cartas a los amigos, a la familia, a los artistas, así como los comentarios de estudiosos de su obra crítica, como Otilia Arantes, y de su pensamiento político, como Isabel Loureiro, Dainis Karepovs y Everaldo de Oliveira Andrade, entre otros. Agradezco muy especialmente a los funcionarios del Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende que me permitieron conocer el rico acervo dedicado a la fundación del Museo y a Mário Pedrosa.

Una historia en la maleta

El viejo crítico de arte que llega a Santiago de Chile en octubre de 1970 trae en la maleta una larga historia de vida dedicada al arte y a la transformación social. Nacido en un ingenio azucarero en el interior de la provincia Pernambuco, la familia decidió enviarlo a estudiar en Suiza en 1913, donde permaneció durante dos años. Al volver a Brasil, ingresó en la Facultad de Derecho de Rio de Janeiro, entró en contacto con los Modernistas⁸

7 Como consecuencia de las circunstancias políticas, el Museo se desdobra en tres instituciones de distintos nombres: el Museo de la Solidaridad (MS, 1971-1973); el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA, 1975-1990) y, por último, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA, 1991-hasta la actualidad).

8 El movimiento modernista brasileño, ocurrido en las letras y en las artes plásticas, tuvo como marco oficial la Semana de Arte Moderna que se realizó entre los días 11 y 18 de febrero de 1922, en el Teatro Municipal de São Paulo. Las figuras más emblemáticas del movimiento fueron los escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Manuel

de São Paulo y con las ideas socialistas. En 1925, se afilió al Partido Comunista Brasileño que, dos años después, lo envió a la Unión Soviética para estudiar en la Escuela Leninista de Moscú. Al llegar a Berlín, sin embargo, Mário se puso enfermo y tuvo que detenerse para tratarse. Esa circunstancia adversa le permitió estrechar los lazos con la Oposición de Izquierda Internacional, en especial con Pierre Naville, director de la revista *La lutte de classe*. Al saber de la expulsión de León Trotski de la URSS, Pedrosa desistió de seguir viaje a Moscú, profundizando una trayectoria de activismo fiel a las ideas revolucionarias y contraria a la política de Josef Stalin. Por otro lado, la relación que pasó a mantener con los artistas surrealistas en este mismo periodo marcó definitivamente su visión del arte, defendiendo su autonomía y la preservación y ampliación de la libertad del artista.⁹ Décadas después, en un artículo publicado en el *Correio da Manhã* el 27 de agosto de 1967, intitulado “Surrealismo ontem, super-realismo hoje”, escribió: “O surrealismo quis sempre ser a poesia e a revolta em estado permanente. A arte para ele era apenas um meio, como outro, de modificar o homem por dentro, enquanto a revolução o modificava por fora, nas instituições. O revolucionário, como qualquer outro, sonha” (Pedrosa 2000b, 255-256). La referencia al sueño, explica Pedrosa, no es para nada una apología a la evasión o a la vida sobrenatural, sino una expresión de la voluntad de transformación general de las relaciones sociales. Más adelante, en el mismo ensayo, comenta la obra de René Magritte y el “processo de violação e alargamento constante do velho espaço-tempo convencional e estático” (2000b, 258), lo que relaciona con el lenguaje cinematográfico y con “um mundo de transformações simultâneas incessantes” (2000b, 260).

Como explica Otília Arantes, poco a poco la lucha por ampliar la percepción y la divulgación de los nuevos lenguajes artísticos, manteniendo siempre la militancia política, lleva a Mário Pedrosa a dedicarse al campo artístico durante casi cincuenta años, siendo uno de los grandes responsables de la actualización del arte moderno en Brasil y el principal incentivador de los nuevos artistas. Sin jamás disociar la revolución social del arte

Bandeira. Entre los artistas plásticos, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Lasar Segall, Di Cavalcanti e Ismael Nery. El movimiento conjugó rasgos nacionalistas e internacionalistas.

9 Según Otília Arantes, estudiosa de la trayectoria y del pensamiento de Mário Pedrosa, el primer contacto del crítico brasileño con los surrealistas se dio en París, en 1928, y desde entonces se ha mantenido siempre muy próximo a André Breton, llegando a traducir para el portugués el *Manifiesto por un arte independiente*, coescrito por Trotski y Diego Rivera (Arantes 2004b, 14).

de vanguardia, al volver de su primer exilio, en 1945, pasa a ser el primero a estimular el arte abstracto en el país, tornándose su principal teórico. En la década de 1960, reconoció el advenimiento del arte posmoderno y cuestionó algunos de sus aspectos retrógrados. Su actividad en la prensa nacional –en particular, en los periódicos *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa* y *Jornal do Brasil*– se tornó fundamental para la diseminación de sus ideas en defensa de la autonomía del arte y de la experiencia artística como “ejercicio experimental de la libertad”, expresión preferida de Pedrosa en los años sesenta.

Para comprender su defensa militante del abstraccionismo y del concretismo, vale remitirnos a un artículo del 3 de noviembre de 1951, publicado en la *Tribuna da Imprensa*, en el que afirma que

os pesquisadores da visão dinâmica são o que há de mais contrário do escapismo. Para eles a arte não é um mundo à parte, um refúgio à “torre de marfim”, à velha ilusão da “arte pela arte”. Al contrário, eles se colocam com os dois pés sólidamente fincados nas possibilidades do presente (2000a, 179).

A estas observaciones se suman el recuerdo de que el arte concreto nació con la Revolución Rusa y que la posterior partida de Malevitch y la de Kandinsky, que coincidieron con el suicidio de Maiakovski, no fueron hechos fortuitos. El crítico imprecisa contra la imitación de la realidad inmediata preconizada por el realismo socialista y apunta esa tendencia como “a glorificação da burocracia dirigente do Estado soviético” (2000a, 182).

Es esa comprensión del arte como espacio de experimentación y de libertad que llevará a Mário Pedrosa a apoyar, incentivar, promover una de las generaciones más brillantes y revolucionarias de artistas brasileños, los autodenominados neoconcretistas, entre los cuales se cuentan, Hélio Oiticica, Ligia Clark y Ligia Pape. En ese contexto, Pedrosa se aproxima de forma entusiástica al arte ambiental de Oiticica, a los *happenings*, *performances* y otras manifestaciones artísticas que se contraponían a los valores del mercado y proponían la desacralización del arte. La reflexión acerca de la obra de Ligia Clark se torna fundamental para su percepción de la sustitución de la actitud estética contemplativa para la idea de participación del espectador.

El nuevo escenario del arte en Brasil también lo llevó a defender una concepción museográfica igualmente innovadora. En el catálogo de la exposición “Projeto Cães de Caça”, realizada en 1961 en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (MAM-RJ), Pedrosa defendió que los museos

de arte contemporáneo no podían ser confinados a las actividades tradicionales de la entidad, restringiéndose a guardar y exponer obras maestras (2004, 341). Desde su punto de vista, los museos deberían ser laboratorios de experiencias culturales que permitieran vivencias estéticas como las propuestas por Oiticica, en las que el artista rompía con el marco del cuadro y se deshacía de los soportes de la obra de arte tradicional. Esa reflexión seguramente ha sido fundamental para la actividad más relevante que le estaba reservada en Chile, la de organizar el Museo de la Solidaridad, a partir de una invitación de Salvador Allende. Como explica Claudia Zaldívar, actual directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, la idea fundacional del Museo surgió en marzo de 1971, en el marco de la “Operación Verdad”, un encuentro de intelectuales y artistas internacionales invitados por Salvador Allende para observar las transformaciones llevadas a cabo por su gobierno. La iniciativa de promover donaciones de obras de arte en los medios artísticos europeos, lo que iba a permitir al gobierno de la Unión Popular crear un museo para el pueblo chileno, fue del crítico de arte español José María Moreno Galván y del senador italiano Carlo Levi. A partir de aquel encuentro, se nombró un Comité Ejecutivo, cuya presidencia quedó en manos de Mário Pedrosa, quien se valió de su prestigio como crítico de arte, de exdirector del Museu de Arte Moderna de São Paulo y de una amplia red de conocimientos en el mundo del arte para impulsar la movilización solidaria de los artistas.

Imbuído en la misión que le fuera confiada por el presidente Allende, Pedrosa dirigió una carta, en enero de 1972, a los artistas del mundo, a quienes trataba de “estimados compañeros”, explicándoles el origen de la creación del Museo y la importancia de ese gesto de solidaridad en aquel momento histórico en el cual el pueblo chileno y su gobierno trataban de construir un camino hacia el socialismo y el perfeccionamiento de la democracia. La carta también informaba que diversos artistas de diferentes países ya habían enviado obras en señal de apoyo. En mayo de aquel año se inauguró el Museo, teniendo como “*vedette* propagandística”, en palabras de Carla Macchiavello, el gallo pintado por Joan Miró especialmente para el Museo. Tanto para Salvador Allende como para Mário Pedrosa, la obra simbolizaba el canto de la “nueva alborada”. Además, para el crítico brasileño: “El gallo de Miró representaba también la heterogeneidad del Museo y la visualidad que podía tomar el apoyo político, en cuanto permitía leer sus formas abstractas a partir del lirismo surrealista sin un contenido social evidente o como “un llamado a la acción revolucionaria” (Macchiavello

2012, 39). Se percibe, por esa declaración, que Pedrosa no perdía la oportunidad de defender el arte abstracto y el surrealismo, manifestaciones que no necesitaban exponer de manera tajante su fuerte potencial político para afirmar el compromiso con la transformación social. Como observa Flávio Moura, para el crítico pernambucano, “a foça expressiva da forma é um indutor poderoso da ‘reeducação da sensibilidade do homem’” (Moura 2014, 2). Pero más allá de las cuestiones de orden artística o política, la organización del Museo de la Solidaridad involucró a un grupo de personas unidas por un propósito fundamentalmente ético. Al recordar el periodo en que colaboró con Pedrosa en el Chile de los setenta, Dore Ashton, la influyente crítica de arte norteamericana, escribe:

Revisando documentos de la emocionante época de 1972, cuando el Museo de la Solidaridad fue concebido, noto un marcado acento en la palabra dignidad. Aprendí que entusiasmo y dignidad podían combinarse cuando me integré al increíble Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile de Pedrosa, dedicado a adquirir obras representativas del arte contemporáneo mundial para un Museo que reflejaría “La Vía Chilena al Socialismo” como definía Allende. Si hay una política en la acción de los artistas internacionales que donaron “los mejores frutos de su poder creativo”, declaró Pedrosa, “es una política en el más alto sentido de la palabra, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanístico y libertario” (Ashton 2012, 49).

Las cartas a los sobrinos: relatos de solidaridad y resistencia

La organización del Museo de la Solidaridad, periodo que Dore Ashton recuerda marcado por las palabras “entusiasmo” y “dignidad”, fue la actividad que llevó a Mário Pedrosa a activar y ampliar toda una red de afinidades ideológicas a través de la cual artistas de varias partes del mundo pudieron expresar su solidaridad con el Chile de Allende, contrariando así tanto la política antidemocrática de países como Brasil y España como las duras leyes del mercado del arte. En las cartas que intercambié con sus sobrinos, Maria Regina Pedrosa y su marido Carlos Senna Figueiredo, exiliados en Inglaterra en el mismo periodo en que Mário estuvo en Chile y luego en Francia, se puede notar su constante humor, incluso delante de situaciones adversas, el júbilo por la llegada de obras donadas al Museo y la preocupación por la situación política chilena que empezaba a complicarse. En carta con fecha de 5 de mayo de 1972, les explica el nombre del Museo, “bonito y significativo”, comenta la crisis política que se avecina y les da detalles de las obras que ya habían llegado:

O Miró mandou um galo, que tem servido de prato de substância para a propaganda. É realmente bonito, é o “galo cantando a alvorada”. Tornou-se um bom símbolo para a retórica museográfica. Os brasileiros de Paris mandaram boas cousas, Lygia, Sergio Camargo, Piza, Esmeraldo, Krajcberg,¹⁰ etc. Os argentinos, um grupo magnífico. O time espanhol é de primeira. Os franceses também são bons, inclusive um belo Vasalery. E acaba de chegar a primeira turma da Itália e estamos com um Calder acabado de chegar, mas ainda não aberto na alfândega. Os americanos estão anunciados. E de outras partes também: Suíça, Alemanha, Japão. A ideia foi vitoriosa, e tudo foi feito no peito e na raça. Fiquei mais sujo do que pau de galinheiro com os mômios da terra. Que fazer? Do Brasil, vinha um bom grupo, mas na última hora um general meteu a pata, e parou tudo à porta do avião (aquela gente até morde, passando-se perto) (citado em Figueiredo 1982, 19-20).

El fragmento nos da la dimensión de la diversidad de las obras, la adhesión de los artistas al proyecto del museo y también de las dificultades políticas involucradas en el envío de las obras, como el caso de las que serían donadas por artistas de Brasil, que fueron impedidas de embarcar por interferencia de un general. En julio del mismo año, en otra carta a los sobrinos, Pedrosa comenta la dificultad de recibir obras de los artistas más jóvenes, más conceptuales y performáticos, lo que implicaría muchas veces en la presencia física del artista (Figueiredo 1982, 23). En la misma correspondencia, insta a la pareja a irse a Chile, por ser donde deberían estar todos los intelectuales proscriptos. Les informa la situación del país en aquel momento y les dice que “[a] fase crítica começa a aproximar-se, e o pessoal começa a dar-se conta disso. A experiencia que se vive é fascinante, a pesar das dificuldades que por vezes aparecem e chateiam” (Pedrosa citado en Figueiredo 1982, 23).

Sin embargo, es en la carta del 18 de septiembre del 1972, en la que lamenta que los sobrinos no hubieran podido llegar a Chile tras un intento frustrado, cuando analiza de manera más detenida la situación chilena que se había agravado el mes anterior:

Com a CIA e o imperialismo, a ofensiva momia¹¹ era poderosa. Mas houve um basta. E quem o deu foi a classe operária, agindo à la 1917 na Rússia. Ao chamado do governo e da CUT,¹² as massas saíram à rua e desfilaram horas

10 Pedrosa se refiere a Lygia Clark, Sérgio Camargo, Arthur Luiz Piza, Sérvulo Esmeraldo y Frans Krajcberg.

11 “Momia” significaba, en el lenguaje popular, burgués.

12 La Central Unitaria de los Trabajadores se funda en 1953, pero con el Golpe Cívico Militar de Augusto Pinochet, en 1973, es disuelta y tiene sus bienes requisados. El proceso de refundación de la entidad ocurre en agosto de 1988 (Garcés 1988).

diante do palanque presidencial, ocupando inclusive os bairro mômios, chics, como Providência (Pedrosa citado en Figueiredo 1982, 25).

Pedrosa concluye que lo que caracterizaba la situación en aquel momento era la creciente cientización de la clase trabajadora, lo que atemorizaba hasta a los burócratas del partido. En la misma carta, Mário critica a los “super-revolucionarios” brasileños que no llegaban a Chile porque solo les interesaba la revolución en Brasil y de acuerdo con el “modelo que habían confeccionado”. En cuanto al Museo, declara:

Dei-me aqui a tarefa de criar e instalar o Museu da Solidariedade, e não largo a cousa para fugir não sei para onde. A hora das dificuldades não passou. Mas são os ossos do ofício para os que no Chile botaram na cabeça que têm de fazer a famosa transição ao socialismo (Pedrosa citado en Figueiredo 1982, 28).

Pedrosa sabía que los próximos meses serían decisivos y que el proceso revolucionario en Chile era complicado y difícil de entender.

La carta del 11 de noviembre de 1972 relata la original huelga de la burguesía, “única en la historia”, contra el gobierno de la Unión Popular, y como tal movimiento fue estancado a la puerta de las fábricas y empresas industriales. Pedrosa se entusiasma por el valor de los obreros chilenos que rechazaron el orden de parar y pusieron las fábricas en marcha. Relata aún el trabajo voluntario de intelectuales y estudiantes –del cual participó–, descargando miles de sacos de alimentos para la población más pobre. Las cartas son un testimonio inestimable de una época y del total compromiso de Mário Pedrosa con los cambios sociales y políticos que ocurrían en Chile en aquel momento. Por fin, Carlos Senna y Maria Regina Pedrosa llegan a Santiago en enero de 1973. En agosto, la situación se invierte: Pedrosa se va a Europa para promocionar el Museo de la Solidaridad, mientras la pareja permanece en Chile. Las cartas cambian de dirección, pero siguen cruzando el océano.

La vuelta de Pedrosa a Chile coincidió con el golpe de Estado, en el momento en que en Santiago se exponían las obras del Museo de la Solidaridad en el Museo de Arte Contemporáneo y en el Centro Cultural Gabriela Mistral, que había abrigado la UNCTAD III (Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y Desarrollo) y que irónicamente se convertiría en la base de la Junta Militar. En aquel momento, aunque no tuviera sede propia, el Museo de la Solidaridad tenía aproximadamente ochocientas obras. La preocupación por salvarlas hizo que Pedrosa

se resistiera a dejar Chile aunque su nombre figurara entre los perseguidos por la Junta.¹³ Por fin, aceptó solicitar asilo en la embajada de México y, en octubre de 1973, dejó Santiago. En la capital mexicana obtuvo la documentación necesaria para solicitar su asilo político en Francia. La nueva situación política también representó un cambio radical en la trayectoria del Museo, que se mezcló al destino de todos aquellos que tuvieron que dejar Chile y, desde lejos, seguían defendiendo los principios de la democracia y del socialismo.

En Europa, Pedrosa se unió a otros miembros del CISAC (Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile), entre ellos Dore Ashton, para organizar un plan de recuperación de las obras donadas al Museo de la Solidaridad. Como observa Carla Macchiavello “al poco tiempo su indignación se va encontrando con la desinformación, las negativas y finalmente el silencio. Sus colecciones se trasladan, desbaratan y son objeto de la apropiación y del deseo de distintas instituciones” (Macchiavello 2015, 14). El nuevo contexto llevó, por lo tanto, a la reconfiguración del proyecto del museo que, desde el exilio, pasó a nombrarse Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA), asumiendo diferentes formatos, vinculándose con diversas instituciones internacionales, universidades, centros culturales, organizaciones de trabajadores y partidos políticos de izquierda. Su administración se estructuró con base en un secretariado y en comités de apoyo presentes en diversos países. Entre los miembros de los distintos comités, figuraban nombres como Louis Aragón, Roland Barthes, Louis Althusser, Edgar Morin, Julio Cortázar, Joan Miró, Antonio Tapiès, Rafael Alberti, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo. Los objetivos centrales del MIRSA, a pesar de todas las dificultades, se mantuvieron a lo largo de la diáspora: el de exhibir las colecciones que seguían creciendo con nuevas donaciones¹⁴ y el de sumarse a las voces contrarias a la dictadura de

13 En la carta a Dore Ashton de octubre de 1973, Fernando Gamboa, director del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, le da noticias de Mário Pedrosa y le dice: “On the several occasions 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. Once he understood the terrible violence before him, he realized that to save the collection he had to first save himself. This is how he arrived to the Mexican Embassy to ask for political asylum. Please, be assured that I trust he will be in Mexico soon” (Archivos del MSSA. Cód: A.1.s0284. Disponible en: <https://www.mssa.cl/archivo-museo/> [26 de mayo de 2021]).

14 Entre las obras donadas al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende estaban las arpilleras de la artista chilena Violeta Parra, que fueron rescatadas clandestinamente.

Pinochet, configurándose como una importante referencia de la resistencia y de la solidaridad con el pueblo chileno.

En Francia, además de coordinar los intentos por recuperar las obras que habían sido donadas al Museo de la Solidaridad, Pedrosa escribió sobre arte y política, trabajando en sus *Teses para o Terceiro Mundo*,¹⁵ sin dejar de acompañar atentamente los acontecimientos en Brasil y en Chile. En ese periodo, también realizó algunos viajes, uno de ellos al Portugal de Mário Soares, de donde vuelve con una impresión melancólica de lo que había visto: “Acabamos de voltar de Portugal, onde estivemos sete dias em Lisboa.¹⁶ A revolução sofreu um processo de engavetamento e a Capital que era um soviete entristeceu” (citado en Figueiredo 1982, 95). El tono pesimista también se percibe en uno de sus textos fundamentales de esa época, el “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, escrito en París, en 1975, que se presenta como una especie de manifiesto en el que Pedrosa evalúa el escenario artístico occidental en un momento de crisis que para muchos críticos representaba el fin de la historia del arte. Tras su excepcional experiencia en el campo del arte, del activismo político y de las intensas actividades a lo largo del segundo exilio, Pedrosa pasó a considerar que el potencial creativo pendía de forma favorable e inequívoca del lado de los países pobres y subdesarrollados. Al presentar el arte que escapaba a la voracidad del mercado capitalista, el crítico apunta la indiferenciación entre cultura y naturaleza como una posible respuesta dada por la producción artística encontrada en otros rincones del mundo. Al observar las nuevas vanguardias que se presentan tanto en Europa y Estados Unidos como en los países periféricos, desde los *happenings* a la *body art*, las considera como espectáculos estetizantes que han dejado de ser experimentos transformadores. Sin embargo, al final de su exilio, Pedrosa confía en lo que puede surgir de los “danados da terra” [“condenados de la tierra”], pero para los demás solo ve un callejón sin salida, en que la aceptación de la muerte del arte aparecía como inevitable.

tinamente de Chile y entregadas bajo custodia a la Casa de las Américas por sus hijos Isabel y Ángel.

15 Este texto fue publicado en el número 2 de la revista *Encontros com a Civilização Brasileira*, de agosto de 1978.

16 En ese viaje a Portugal, realizado en 1976, Mário Pedrosa participó del 28º Congreso de AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte), cuyo tema fue Arte Moderna e Arte negro-africana: relações recíprocas.

A modo de conclusión: el legado de Pedrosa

Las reflexiones desarrolladas en el “Discurso aos tupiniquins ou nambás” expresan el espíritu con que el crítico retorna de su exilio en octubre de 1977 y guardan entrelíneas la dirección que tomarían sus nuevos proyectos. Como observa el poeta Ferreira Gullar, en el artículo publicado en el periódico *O Estado de São Paulo*, de 6 de noviembre de 1981, para Pedrosa el fin de las vanguardias no significaba el fin del arte, sino que el esfácelo del lenguaje artístico debería reconducir a las fuentes mismas de la creación que, en el caso brasileño, sería el arte indígena (citado en Paladino 2020, 214). Esa nueva formulación, según Gullar, significaba el propósito de reintegrar a su visión estética aspectos de carácter nacional, histórico y social, sin olvidar, por supuesto, el internacionalismo que siempre había norteado su pensamiento y su práctica tanto en el campo museográfico como en el de la crítica de arte y en el político, como se ha intentado subrayar a lo largo de este artículo.

Si desde antes del exilio ya se podía notar en algunos de sus textos la desilusión con respecto al arte moderno, la crítica al modelo eurocéntrico y el acercamiento a las culturas periféricas serán mucho más intensos y radicales a partir de las experiencias vividas en Chile y en Francia. Luíza Mader Paladino apunta correctamente que, en aquel momento, el cierne de la reflexión de Pedrosa se basó en la incapacidad histórica de los europeos de concebir la creación del objeto artístico fuera de la lógica capitalista, de donde derivaría el retraso en constatar el potencial del arte realizado fuera del eje occidental (Paladino 2020, 175). Para Pedrosa, si el arte precolombino, el africano y las artes prehistóricas no eran considerados por la lógica eurocéntrica, esto se debía a que no dependían del desarrollo económico, industrial o tecnológico de las naciones europeas, y con ello, el valor de sus objetos no estaba determinado por las leyes del mercado.

El interés por el arte indígena y la radicalización de su crítica sobre la herencia de la colonización, presente en el modelo de desarrollo económico seguido por los países latinoamericanos, se evidencia en los textos escritos al final del exilio y en su retorno a Brasil, así como en los proyectos que desarrolló a partir de 1977. En un contexto todavía dominado por la censura y las persecuciones del régimen militar, aunque menos ostensivas que al final de los sesenta y principios de los setenta, el crítico se dedicó de manera incansable al estudio y promoción del arte de los pueblos originarios, en la que veía el potencial emancipador con respecto al sistema artís-

tico hegemónico. Posiblemente en esa nueva dirección de su pensamiento crítico estaban presentes diálogos con pensadores latinoamericanos y, principalmente, con el escritor y antropólogo brasileño Darcy Ribeiro, amigo de Pedrosa y también exiliado en el periodo de la dictadura. A la vuelta del exilio, los dos se reunieron para organizar la muestra de arte indígena *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, a la que se sumó la artista plástica Lygia Pape.

La organización de la exposición, además de la consultoría de Darcy Ribeiro, contaría también con la participación de antropólogos y artistas, lo que permitió a Pedrosa desarrollar y exponer reflexiones que consideraba fundamentales acerca del arte indígena, en especial su carácter colectivo y participativo y el no comprometimiento de los pueblos originarios con el modo capitalista de producción. El título de la muestra llamaba la atención para una concepción del quehacer artístico integrado a la vida, a la naturaleza, al ocio y a la creatividad libertadora. Al justificar su proyecto, Pedrosa subraya que la creatividad no es un fenómeno del progreso, sino de la experiencia, la vivencia y de la defensa de las virtudes de las comunidades supervivientes: “Quero mostrar que a arte vem desta profundidade, deste nível, e não de *marchands*, Bienais ou de outras combinações que se resumen, no fundo, em valorização do mercado” (Estreva 2014, 119). En la entrevista concedida a Sonia Estreva, publicada en la revista *GAM* en septiembre de 1977, el crítico explica cómo la idea de la exposición de arte indígena nació como consecuencia de su largo exilio, cuando surgió su encantamiento por la Amazonia. Afirma que el indígena no tiene compromiso con los sistemas económicos y políticos y los artefactos que crea tienen un enorme sentido de proporción y de finalidad. Para Pedrosa, los indígenas continuaban la vieja tradición de la artesanía precapitalista, en la que Marx había encontrado el origen de todo arte (Pedrosa en Oiticica 2014, 117-118).

El proyecto de la exposición idealizada por Mário Pedrosa, que ocuparía tres pisos del Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro y reuniría piezas oriundas de diversas instituciones nacionales e internacionales, siendo el principal acervo el del Museu Nacional de Rio de Janeiro, no pudo realizarse. En la madrugada del 8 de julio de 1978, un incendio de grandes proporciones destruyó más del 90% del acervo del MAM-RJ. Como bien observó Luíza Mader Paladino en su tesis doctoral, una coincidencia trágica marca esos dos museos. Cuarenta años después, el 2 de septiembre de 2018, las llamas consumieron prácticamente todo el acervo del Museu Nacional, compuesto de más de veinte millones de piezas de inestimable

valor, especialmente la parte dedicada a los pueblos amerindios. No sería exageración afirmar que la pérdida de esas colecciones revela una negligencia estructural del poder público en Brasil con respecto a la cultura, al arte y a la memoria del país. Tras el incendio del Museu de Arte Moderna en 1978, Mário Pedrosa asumió la presidencia del Comitê Permanente para Reconstrução do MAM. Dos meses después de la tragedia, presentó la propuesta de organización del Museu das Origens, que reuniría un conjunto de cinco instituciones: Museu do Índio, Museu do Inconsciente, Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares. La ambiciosa proposición se fundamentaba en la idea de que el arte moderno se inspiró en el arte de los pueblos periféricos y que el nuevo museo debería tornarse un lugar de resistencia y de emancipación cultural.

Todas esas reflexiones, proposiciones e intensas actividades de Mário Pedrosa resaltan la profundidad de su pensamiento teórico, el internacionalismo que norteaba sus acciones en el campo de la crítica de arte y de la militancia política, su incuestionable coherencia en la defensa de los derechos democráticos y la permanente resistencia a los autoritarismos. Sin riesgo de caer en cualquier tipo de nacionalismo, su valoración del arte producida por los pueblos originarios se mezcla a la defensa de la supervivencia misma de estos pueblos, tema que se torna cada día más urgente y actual. En los últimos años de su vida, el crítico pasó a ver el territorio amazónico como espacio capaz de revitalizar la capacidad inventiva del arte y de producir una verdadera integración de sus gentes, basada en las posibilidades de un nuevo orden anticapitalista y antiimperialista. Tales percepciones y reflexiones, más actuales que nunca, pueden contribuir de manera decisiva a los esfuerzos de aquellos que actúan en defensa de la supervivencia de la Amazonia y de los pueblos indígenas. Ese tema se suma, por lo tanto, a todas las demás huellas materiales e inmateriales dejadas por el trabajo intelectual y militante de Mário Pedrosa. Si en Chile construyó un movimiento artístico-político en torno del Museo de la Solidaridad, en Brasil incentivó de manera decisiva la formación de una generación de artistas que introdujo un nuevo lenguaje estético, político y corporal que sigue siendo inspirador y propositivo. Por fin, su labor teórica y práctica en pro del socialismo, su trayectoria atravesada por exilios y clandestinidad y su incansable defensa de una historia del arte libertaria y pluralista son testimonios de una época de intensas contradicciones que todavía no hemos terminado de conocer y comprender.

Referencias bibliográficas

- Arantes, Otilia, org. 2000. *Modernidade cá e lá: Textos Escolhidos IV / Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp.
- Arantes, Otilia. 2004a. *Acadêmicos e modernos: Textos Escolhidos III / Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp.
- Arantes, Otilia. 2004b. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naif.
- Ashton, Dore. 2012. “El ejercicio crítico de la libertad”. En *40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Donación de los artistas al gobierno popular. Fraternidad, arte y política 1971-1973*. [Catálogo de exposición], 48-52. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende. https://issuu.com/mssachile/docs/museo_de_la_solidaridad_chile_1971-_38dd8fb8a3e78a (26 de mayo de 2021).
- Centro Cultural Banco do Brasil. 1992. *Mário Pedrosa. Arte, Revolução, Reflexão*. [Catálogo de exposición]. Rio de Janeiro: CCBB.
- Estreva, Sonia. 2014. “As vanguardas já nascem cansadas” [Entrevista a Mário Pedrosa]. En *Encontros: Mário Pedrosa*, organizado por César Oiticica Filho, 116-119. Rio de Janeiro: Azougue.
- Figueiredo, Carlos Eduardo de Senna. 1982. *Mário Pedrosa, retratos do exílio*. Rio de Janeiro: Antares.
- Garcés, Mario. 1988. “Las centrales unitarias en la historia del sindicalismo chileno”. Santiago de Chile: ECO, Educación y Comunicaciones. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9109.html> (10 de agosto de 2023).
- Karepovs, Dainis. 2017. *Pas de politique Mariô! Mário Pedrosa e a política*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.
- Macchiavello, Carla. 2012. “Una bandera es una trama”. En *40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Donación de los artistas al gobierno popular. Fraternidad, arte y política 1971-1973*. [Catálogo de exposición], 28-43. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende. https://issuu.com/mssachile/docs/museo_de_la_solidaridad_chile_1971-_38dd8fb8a3e78a (26 de mayo de 2021).
- Macchiavello, Carla. 2015. “Experimentos en solidaridad y resistencia: Fondo de archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende”. En *FAMSSA. Fondo de Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, 9-17. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende. https://issuu.com/mssachile/docs/msa_famssa_150120_paginas (26 de mayo de 2021).
- Moura, Flávio. 2014. “Mário Pedrosa e o neoconcretismo: A centralidade de um projeto crítico”. *Novos estud. – CEBRAP* 99: s. p. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002014000200137 (26 de mayo de 2021).
- Oiticica Filho, César, org. 2014. *Encontros: Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Paladino, Luíza Mader. 2020. *A opção museológica de Mário Pedrosa: Solidariedade e imaginação social em museus da América Latina*. São Paulo: Edusp.
- Pedrosa, Mário. 2000a. “Atualidade do abstracionismo”. En *Modernidade cá e lá: Textos Escolhidos IV*, organizado por Otilia Arantes, 179-184. São Paulo: Edusp.
- Pedrosa, Mário. 2000b. “Surrealismo ontem, super-realismo hoje”. En *Modernidade cá e lá: Textos Escolhidos IV*, organizado por Otilia Arantes, 255-260. São Paulo: Edusp.

- Pedrosa, Mário. 2004. “Os projetos de Hélio Oiticica”. En *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*, organizado por Otilia Arantes, 341-346. São Paulo: Edusp.
- Pedrosa, Mário. 2015. *Arte. Ensaios*. Org. Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naif.
- Pellegrino, Hélio. 1982. “Ressureição de Mário”. En *Mário Pedrosa, retratos do exílio*, editado por Carlos Eduardo de Senna Figueiredo, 9-16. Rio de Janeiro: Antares.
- Schwarcz, Lilia y Heloisa M. Starling. 2015. *Brasil: Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Zaldívar, Claudia. 2012. “Un modelo cultural experimental para el mundo”. En *40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Donación de los artistas al gobierno popular. Fraternidad, arte y política 1971-1973*. [Catálogo de exposición], 8-13. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende. https://issuu.com/mssachile/docs/museo_de_la_solidaridad_chile_1971-_38dd8fb8a3e78a (26 de mayo de 2021).