

Fabio DE MACEDO / *Una experiencia artística de innovación sociocultural en la edificación del Modernismo en Brasil: el núcleo Bernardelli*

Una experiencia artística de innovación sociocultural en la edificación del Modernismo en Brasil: el núcleo Bernardelli

An artistic experience of cultural innovation in the development of Brazilian modernism: the Bernardelli Nucleus

Fabio DE MACEDO. *Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, macedo.faber@hotmail.com*

Resumen: El estudio analiza la importancia del Núcleo Bernardelli en la renovación socio-cultural en Brasil durante la primera mitad del siglo XX. Se demuestra su significativa contribución a la rebelión contra la hegemonía estética de la Escuela Nacional de Bellas Artes, la cual ostentaba la producción artística nacional hasta aquél momento. Dos vías destacaron en la construcción de la modernidad nacional, abriendo sus puertas a los diferentes “ismos”: La Semana de Arte Moderno de 1922 en Sao Paulo, vertiente responsable de las exigencias en el campo prioritariamente estético; y la agrupación de artistas, deflagrada por el referido Núcleo en 1931 en Rio de Janeiro, encaminada a difundir la práctica artística sublevándose contra el dirigismo académico. Éste asumió el doble compromiso de transformación estética y social para edificar el modernismo. Esta confluencia de vías resultaría en escepticismo recíproco, produciéndose una confrontación dialéctica. Se investiga como el Núcleo se adelantó a grupos homólogos que proliferaron en todo el país. Se enfoca su enseñanza artística como un proceso de transmisión cultural y promoción social, movida por praxis orientadas a las clases populares, rescatándola como episodio fundamental para la comprensión del arte moderno. A través del análisis bibliográfico y apoyándose en la teoría de la educación liberadora como transformadora social, se revela la constitución del grupo como alternativa a la enseñanza académica, promocionando el transito de ideas en el escenario del arte brasileño y latinoamericano¹.

1. El presente trabajo es producto de los análisis elaborados en la tesis doctoral “*El pintor José Pancetti y su Proyección en el Arte Social*”, presentada en el Programa Proyectos de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2010, bajo la dirección del Doctor Domingo Oliver Rubio.

Palabras Claves: Núcleo Bernardelli, modernismo brasileño, enseñanza artística, transformación sociocultural, formación artística

Abstract: This study analyzes the importance of the Bernardelli Nucleus in the social and cultural renewal carried out in Brazil during the first half of the 20th century. The study also highlights the Nucleus' significant contribution to the rebellion against the aesthetic hegemony of the National School of Fine Arts, which controlled artistic production at that time. Two channels, which opened the door to all the different "isms", were of great importance in the development of the national modern movement: the first was the Sao Paulo Modern Art Week in 1922, which was responsible for the demands in the purely aesthetic field, and the second was the group of artists, supported by the Nucleus in Rio de Janeiro in 1931, whose aim was to make art more popular by rebelling against academic control.

The Nucleus committed itself to both aesthetic and social transformation in order to promote modernism. This confluence of streams resulted in reciprocal scepticism and led to dialectical confrontation. We emphasize the success of the Nucleus compared to the many other similar groups from all over the country. Its artistic teachings are interpreted as a process of cultural transmission and social development driven by practices aimed at working-class people. The Bernardelli Nucleus played a fundamental role in the understanding of modern art. Through bibliographic analysis and the idea of liberating education, we can say that the group revealed itself as an alternative to academic teachings and aided in the transmission of ideas in the Brazilian and Latin American art scene.

Keywords: The Bernardelli Nucleus, Brazilian modernism, artistic teachings, social and cultural transformation, artistic training

Introducción

El siglo XX estuvo marcado por significativos cambios socio-culturales en Brasil. Respecto a las artes plásticas, el ambiente acomodado a los valores estéticos proferidos por la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) se oxidaba lentamente, a consecuencia de las vanguardias europeas. Dos vías destacaron en la construcción del modernismo nacional: La Semana de Arte Moderno de 1922 en Sao Paulo, que demandaba una revolución de puro alcance estético; y la agrupación de artistas en actividades colectivas, encaminadas a difundir la práctica artística sublevándose contra el dirigismo académico, deflagrado por el Núcleo Bernardelli en 1931 en Rio de Janeiro, objeto de análisis de esta investigación.

El trabajo busca responder la siguiente cuestión: la intervención del Núcleo Bernardelli en la implantación del arte moderno en Brasil, ¿se fundamentó en una práctica educativa comprometida con la construcción de una nueva cultura como

expresión de la ruptura de la jerarquía social? Para responder a esta inquietud el estudio busca apoyo en la teoría de la educación liberadora como transformadora social, entendiendo la enseñanza académica como expresión de la violencia simbólica destinada a mantener la jerarquía de clases. Así, se pondrán de relieve las teorías educativas de Pierre Bourdieu y Paulo Freire, a fin de analizar las acciones artísticas desarrolladas en el referido Núcleo. Serán analizadas sus actividades destacando el impacto causado en la sociedad a través de la opinión de la crítica. El trabajo es un estudio de caso y se desarrolla a partir del análisis bibliográfico.

Modernismo Dialéctico: Agrupación Artística Y Revolución Estética

El Núcleo Bernardelli fue fundado por ex-alumnos descontentos con la enseñanza artística de la ENBA, funcionando entre 1931 y 1942, bajo el título de *Núcleo Bernardelli – Movimiento Libre de Artes Plásticas*. Se originó, con el propósito de difundir las artes plásticas entre los artistas obreros.

Bajo la estética, los *nucleanos* fueron receptores e incentivadores de nuevas ideas, lo que les convertiría en fuerte instrumento para combatir la enseñanza académica, adversaria incondicional de las mutaciones. Para ellos, tal enseñanza era una acción, razonada por un proceso de transmisión cultural al servicio de la reproducción de un sistema social, que inculcaba valores simbólicos hegemónicos ya superados. Eran defensores de la práctica artística como categoría profesional, por eso, al contrario de promulgar un arte erudito y elitista temiendo no alcanzar jamás a las masas, se opusieron a los modernistas del 22. Éstos últimos, fueron partícipes de alborotos –unas algarabías provenientes de las capas sociales más altas -, como instrumento principal de ruptura con los valores culturales dominantes. Sin embargo, sus artistas plásticos, exceptuando algunos, quedaron como meros aficionados, incapaces de competir con la producción artística alrededor de la ENBA. A diferencia de los *nucleanos*, los *semanarios* abarcaron el arte en general, destacándose más en la literatura.

Teniendo como arma el esmero y la dedicación al trabajo artístico, los *nucleanos* centraron sus ataques al foco neurálgico que sustentaba al academicismo en el País: Escuela, Salón y Consejo, Nacionales de Bellas Artes, instituciones que cercaban la dominación y legitimaban la marginación artística. A diferencia de los modernistas del 22, los *nucleanos* debilitaron dichas instituciones. Lograron cambios importantes, por eso fueron duramente reprimidos. Según Mario Predrosa,

“Los nucleanos eran profesionales en potencia, por eso representaban a la competencia; de ahí la violencia de la reacción académica. Mientras que la atmósfera de la Semana de 1922 era intelectual y estaba encerrada dentro del Teatro Municipal de Sao Paulo, sede de una sociedad burguesa”².

El Núcleo concentró su acción en un proyecto dirigido a aumentar su auge artístico, sin depender de la condescendencia y de los favores oficiales que ya estaban en marcha, uniendo Gobierno y demás modernistas. El giro promocionado por el Núcleo, al revelarse como acción alternativa a la estética académica, puso en relieve su escepticismo en relación a ésta y a aquellos declarados por la Semana, cuyos valores se acercaban a una adaptación de los internacionales. En realidad, “la Semana de Arte Moderno, que fue una reacción a ese avasallamiento, fue también por su estilo, la forma más expresiva del eurocentrismo”³.

Este choque resultaría en un clima de imputación recíproca, a raíz de lo que se corporificó en el contexto de la Guerra Fría, entre el formalismo y el funcionalismo en el arte. De un lado, acusaban de ser un dirigismo tutelado por el Partido Comunista la preocupación social y del otro, de alineamiento con los intereses estratégicos del Gobierno estadounidense, que acogió al abstraccionismo.

El Núcleo Bernardelli: Investigación Artística y Comprometimiento Social

“Todos están de acuerdo que, tras la Revolución de 1930, los ambientes artísticos estuvieron un poco inquietos; (...) se daba entonces inicio a una verdadera cruzada educacional para la reorganización artística del país (...). Surgieron entonces delegaciones de estudiantes, asociaciones, núcleos y centros de cultura artística de todas las naturalezas.”⁴

En efecto, el Núcleo Bernardelli era un taller libre compuesto de ex-alumnos de la ENBA, descontentos con sus métodos académicos y dispuestos a difundir las artes plásticas entre las capas populares de la sociedad. A este respecto, cabe destacar que dicha agrupación fue un claro homenaje a dos ex-profesores (los hermanos Rodolfo y Enrique Bernardelli) de dicha escuela, cuyas actuaciones estuvieron marcadas por un sentido de renovación, a fines del siglo XIX. Éstos últimos, identificados como “modernos” y congeniados con el triunfo republicano, lograron conquistas limitándose con todo, a borrar el neoclasicismo en su formato imperial, uno de los sucesos que inspiraron la formación del referido Núcleo. El otro fecundo precedente en su formación, fue la agrupación ocurrida en torno a 1920 bajo el liderazgo de Campofiorito en la ENBA, un hecho de rebeldía a la enseñanza académica que agrupó estudiantes buscando los caminos de una estética moderna. Ambos sucesos a pesar de características similares, obtuvieron extensión y duración incomparables.

La convivencia entre los *nucleanos* estuvo marcada por un fuerte sentimiento de complacencia y asistencia mutua, justificado por la idea del taller libre. En la base

2. Pedrosa, M. In: Morais, F. *El Núcleo Bernardelli, Arte Brasileño en los años 30 y 40*, p.28.

3. Ribeiro, D. *El Pueblo Brasileño*, p.407.

4. Malagoli, A. *Un caso artístico*. Periódico Bellas Artes N° 15. Rio de Janeiro: mayo/ junio de 1936.

de su enseñanza estaba el dibujo de modelo vivo, pero con poses intermitentes, diferenciándose de lo que se hacía en la ENBA, donde las poses tenían la durabilidad media de un mes y organizadas en clases diarias. Joaquín Tenreiro, que se convertiría en uno del más importante diseñador de muebles en Brasil, testimonia la importancia del dibujo en la base de las actividades:

*“Dibujaba mucho, me quedé años y años dibujando. En el Núcleo, éramos Borges da Costa, Sigaud y yo -el primero con un grafismo más riguroso-, los que más dibujábamos. Creo que solamente empecé a pintar en torno a 1935 o 1936, incluso porque lienzos y tintas costaban dinero y de este había poco”.*⁵

El énfasis didáctico de los *nucleanos* consistía entonces en el aprendizaje del dibujo, para después acceder a la pintura, su actividad principal, si bien es verdad que se desarrollaron algunas actividades de escultura y grabado. A lo largo de la existencia del Núcleo Bernardelli, Santiago y Lechowski se consagraron como sus principales orientadores, aunque de alguna forma también lo orientaron los más experimentados, según innumerables relatos.

En su campo de actuación, el Núcleo organizó además, muchas charlas culturales de Literatura, Historia del Arte e Historia Universal y de Brasil, etc. Las actividades se extendían a los fines de semana, donde salían al campo, por veces con un modelo vivo, con la finalidad de pintar. En el libro de presencia de su primer salón constan registrados las declaraciones de personalidades, como el manifiesto firmado por un grupo de eminentes intelectuales, entre ellos Pascoal Carlos Magno, en el que se lee lo siguiente:

*“En este ambiente de puro arte, de puro idealismo y entusiasmo, me siento muy feliz, saludando a una juventud radiosa que aquí trabaja la victoria espléndida de la generación nueva de artistas, que surge, iluminada de sueños, para marcar una era definitiva en la vida de Brasil”.*⁶

Ahora bien, el Núcleo instauró una fase distinta en la formación del arte moderno brasileño, pues influenciados por el trabajo comunitario, lanzaron las primeras bases laborales para concienciar a los artistas a que se organizaran, en el sentido de lucha, y para esa lucha socio-cultural ofrecían lo mejor que tenían, es decir, el arte. Es sabido también, que algunos de ellos pasaban necesidades y, los gastos de los estudios eran compartidos entre todos, restringidos en gran parte a pagar los costos de los modelos vivos y el alquiler del inmueble.

5. Morais, F. *Op. Cit.*, p. 44.

6. Morais, F. *Op. Cit.*, pp. 48 y 49.

Se puede dividir la existencia del Núcleo Bernardelli en dos fases: la primera presidida por Edson Motta duró hasta 1935, cuando fue expulsado del sótano de la ENBA por los *integralistas*⁷; y la segunda, marcada por la supervivencia sin sede o como ellos propios clasificaron de una existencia por ahí, en los cafés y al relente, que perduró hasta 1941, donde se destaca la presidencia de Quirino Campofiorito. Este último período fue agitado a consecuencia de lo que desde el principio suscitaron en el plano político y socio-cultural, un silogismo que facilita un termómetro de la situación, como se verifica en el siguiente comentario:

*“Para los **integralistas**, el paralelismo simplista siempre existió: el arte moderno igual a la subversión y comunismo. Recuérdese que, en Berlín en 1933, la Bauhaus fue invadida por los soldados mandados por los nazis y cerrada bajo la alegación de ser un espacio del bolchevismo soviético”*.⁸

Los artistas *nucleanos* eran salidos del pueblo y lograron convertir su actuación en una acción ostensible del sentido de conflicto de clases, mientras que los modernistas del 22, según revisión de uno de sus más importantes líderes, “no amenazaban a nadie, sólo provocaban escándalos”⁹. Esta es una clase de manifestación que formó parte de muchas actitudes “artísticas” movidas por el carácter individualista, en la que el presunto artista alcanza un protagonismo, dejando la obra en segundo lugar, oponiéndose a su vez a la colectividad, lo que le convierte en un individuo aislado y alienado, poniendo fe en los ideales burgueses. Los jóvenes *nucleanos* fueron adversos a este mesianismo artístico, optando por el sentido de clases, de colectivo, agrupándose artísticamente como categoría clasista. Así, se sentían miembros de una cultura acumulada, asumiendo como tarea la interacción con el mundo que les rodeaba remodelándolo tras su última modificación, para que fuese experimentado por sus sucesores. Es la creencia de ser un hombre un ser social, pues los *nucleanos* producían en comunidad, conscientes de que el individuo contiene intrínsecamente la esencia genérica. El Núcleo condujo su acción mediante un proyecto dirigido a la promoción del apogeo artístico, sin el beneplácito y los favores oficiales que a su vez se estaban poniendo en marcha, uniendo al Gobierno con los demás modernistas. Como señala Campofiorito, las acciones del Núcleo se basaban en:

“Una ascendencia que no dependiese tampoco de la condescendencia y de ciertas conveniencias oficiales, acomodadas en el cuerpo de una modernización artística dirigida exclusivamente a un proceso de adaptación cultural a los valores internacionales”.¹⁰

7. Partido de orientación nazi en Brasil.

8. Morais, F. El Núcleo Bernardelli: Arte Brasileña en los años 30 y 40, p. 35.

9. Andrade, M. In : MORAIS, F. Op. Cit., p. 56.

10. Campofiorito, Q. In: Morais, F. Op. Cit., p. 13.

En este sentido, el giro promocionado por el Núcleo Bernardelli, al revelarse como acción alternativa a la enseñanza artística formal, puso en relieve su escepticismo en relación a ésta y a aquellos declarados por la Semana, cuyos valores se acercaban a una alineación con los internacionales. Es lo que se puede identificar en el conjunto de acciones, donde la práctica educativa tradicional se constituye como un proceso de transmisión cultural, cuya función capital es la reproducción del sistema social, un punto coincidente en las distintas corrientes sociológicas, que confirman la obstaculización al resurgir de las clases populares. Tal experiencia fue pionera en la constitución de grupos que se formaron en Brasil a partir de los años 30, constituyendo un momento singular en la construcción de la modernidad brasileña. Como ejemplo para las demás categorías profesionales, se unieron con la intención de romper con el ambiente desfavorable para los deseos de libertad social. Por tanto, era necesario un liderazgo orgánico, elemento pensante y organizador, capaz de conducir las ideas y aspiraciones de su clase.

El Núcleo abrigó además, una célula afiliada al Partido Comunista, representada por Campofiorito y Sigaud, que conjuntamente con Portinari y Oscar Niemeyer, lideraron a un considerable grupo de artistas que incorporaron temas sociales en sus obras y organizaron exposiciones comprometidas, como *Campaña Pro Prensa Popular, Amnistía y Artistas Plásticos al Partido Comunista*. Gran parte de sus propuestas fueron publicadas en el periódico Bellas Artes, que llevó a muchos estados brasileños sus debates. Aunque independiente del Núcleo, su perfil y sus colaboradores revelan la fuerte vinculación existente. Entre sus preocupaciones, coinciden las críticas agudas a todo lo que sustentaba al academicismo, las discusiones entre renovación estética y preocupación social, y entre las innumerables campañas defendidas, reivindicaron la creación de museos populares.

Los *nucleanos* se unieron con la intención de romper con el ambiente desfavorable a la libertad artístico-social, asumiendo la disposición para empujar las apetencias colectivas. Estimularon a los obreros en sus posibilidades intelectuales, una función educativa con charlas culturales, entre las que contaba la alfabetización. Dirigidas a los trabajadores, sus actividades eran nocturnas y se ampliaban a los fines de semana cuando realizaban trabajo de campo.

Según Gramsci, todo hombre tiene dentro de sí mismo un filósofo, capaz de contribuir en la manutención o modificación del mundo - una capacidad dialéctica - que, sabiamente estimulada crea la conciencia ideológica, imprescindible en el proceso de ruptura radical, para poner fin a la sociedad de clases. Esto predicaron los jóvenes nucleanos, reunidos en torno al cultivo artístico. Dentro de las orientaciones capitales de conducta de los partidos comunistas, le correspondía estimular a los obreros para sus posibilidades intelectuales, una función educativa; por esto los *nucleanos* se unieron, unos para instruirse y otros para fomentar conocimientos. Así, asumieron una posición de praxis y de lucha y superando la dicotomía con la teoría fueron capaces de revelar a la sociedad brasileña artistas con considerable talento, donde se empeñaban tanto que:

*“Muchos de los integrantes del Núcleo Bernardelli se alimentaban con una única dosis diaria (...) Fue de esta forma, por tanto que se implantó el Modernismo en Brasil. El Núcleo Bernardelli (1931 - 1942) fue el primer grupo en formarse con esa intención en el país”.*¹¹

Precisamente, se identifica en la experiencia de los nucleanos una acción colectiva dedicada a la causa social, dentro del contexto de la vida artística brasileña, en la primera mitad del siglo XX. Fueron responsables por actitudes colectivas que dieron sustentación a la renovación estética y social. En este sentido se apoya en el pensamiento de Carnoy, respecto al fomento del sentimiento igualitario, pues según él:

*“El desarrollo de la conciencia de la clase obrera, elemento crucial en la teoría marxista, es para Gramsci el momento principal para explicar el dominio del capitalismo, en cuanto a su desmoronamiento. Esa conciencia viene del interior de las masas, en forma de un partido de masas. La propia conciencia se convierte en fuente de poder para el proletariado, para sitiar al Estado y a los medios de producción, la falta de conciencia es la principal razón por la cual la burguesía permanece en su posición”.*¹²

En la visión gramsciana, la experiencia del Núcleo Bernardelli reveló una práctica donde sus líderes desarrollaron el papel de liderazgo orgánico, en la medida en que fueron capaces de dar homogeneidad y conciencia de su propia función al frente de la moderna clase artística y obrera de Brasil.

Poco a poco los *nucleanos* vencieron los obstáculos para la renovación de las mentalidades dirigentes, sobre todo del Salón. Debido a muchas presiones ejercidas a través de la prensa al Ministro de Educación, consiguieron reformularlo desde 1932, cuyo criterio obedecía una escalera de premios para conquistar el del Viaje al Exterior. Consiguieron también cambiar la composición del tribunal, atribución hasta aquel momento, del referido Consejo. Dichos cambios ocasionaron la creación de la División Moderna del Salón Nacional en 1941, que se consagraría como Salón Nacional de Arte Moderno en 1951, logrando de esta forma un gran éxito institucional.

Con el paso del tiempo, los *nucleanos* conquistarían las mejores distinciones en los salones oficiales de todo el país. El compromiso asumido se propagaba eficazmente en la medida en que sus artistas conquistaban el Premio de Viaje al País, pues cuando llegaban a las ciudades elegidas para su disfrute, difundían el modernismo según sus premisas. Tal premio fue aprovechado para obtener un auto-conocimiento de las raíces brasileñas, fue una especie de búsqueda antropológica de la cultura nacional, y al continuar con la rutina de pintar en el campo, los artistas *nucleanos* consiguieron

11. Morais, F. Op. cit., p. 28.

12. Carnoy, M. Estado y Teoría Política, p. 117.

una visualización descubridora de los rasgos regionales de Brasil. A pesar de que algunos se sometiesen a las conductas estéticas, además, los *nucleanos* tuvieron el mérito de divulgar lo que veían, pues, por donde pasaban llamaban la atención de las autoridades, de las instituciones y de la prensa para la restauración y difusión del patrimonio artístico y cultural hasta entonces desconocido, multiplicando de esta forma una conciencia adquirida en la rutina del grupo. Es este el caso de Pancetti que, al disfrutar del Premio en Bahía, desarrollaría una íntima relación con este Estado, pasando a registrar sus espacios naturales, sus gentes y hábitos. A consecuencia de este reconocimiento mencionado, muchos de los *nucleanos* fueron seducidos para actuar en instituciones universitarias de diferentes estados brasileños.

Fue de esta forma que los artistas como Edson Motta, Bruno Lechowski, Ado Malagoli, Manuel Santiago, Quirino Campofiorito, Tenreiro, Sigaud y, en especial Pancetti, respaldados por actitudes colectivas, supieron imprimir en las páginas de la Historia del Arte brasileño, un apartado de significativa contribución.

Una Enseñanza Artística Comprometida

Presentándose como cambio socio-cultural, los *nucleanos* se contrapusieron al sistema de enseñanza oficial diseminado por la ENBA, considerándolo hostil a la construcción del Modernismo, sino véase:

*“Éramos jóvenes, pobres, románticos e inconformistas. Deseábamos libertad de investigación y una reformulación de la enseñanza artística de la ENBA, [que] constituía entonces un reducto de profesores reacios a las conquistas traídas por los modernos”.*¹³

También se verifica el enfrentamiento a esa práctica educativa, concebida como tradicional y reproductora del sistema social, obstaculizando la emergencia de las clases populares, como testimonia Campofiorito:

*“Para los jóvenes del Núcleo Bernardelli no era esencial en la época una revolución de puro alcance estético, pero sí una actitud primera y fundamental, capaz de romper por la base los prejuicios, los cuales no podían tener continuidad. Por eso, la razón de ser que origina el Núcleo y da más fuerza a la actuación de sus jóvenes, e igualmente a la de los que a ellos se unieron, prestando una colaboración animada por idénticos ideales, era la apertura para los menos favorecidos, proporcionándoles la oportunidad de una afirmación profesional. Lo incitante, positivamente en aquél tiempo, era promocionar la mejor ascendencia a los elementos populares que proseguían cercados en sus esfuerzos por un resistente sistema selectivo”.*¹⁴

13. Motta, E. In: Morais, F. Op. Cit., p. 30

14. Campofiorito, Q. In: MORAIS, F. Op. Cit., p. 13.

Así, se indaga el sistema de enseñanza académico, teniendo como categoría analítica la violencia simbólica ponderada por Pierre Bourdieu, quién opina que los símbolos son instrumentos de conocimiento y comunicación, que desempeñan un papel fundamental a la hora de explicar el fenómeno de la dominación, desplazando la disputa de clases hacia una dimensión subjetiva. Tal dominación es una noción inquietante y polémica, ya que esta clase especial de violencia, se ejerce sobre un agente con el consentimiento de éste, pero entendiendo consentimiento como desconocimiento, ocasionando la aceptación de la violencia. En esta perspectiva, se descubre un sistema fundado en valores estéticos inmutables y apartados de la realidad social, transmitidos de manera verticalizada y arbitraria, a través de un proceso de inculcación en la acción educativa. Así, tal sistema jugaba un significativo papel en la reproducción social, perpetrando unas prácticas que desfavorecían la igualdad de acceso, reforzadas con un riguroso proceso de selectividad y por la inexistencia de estudios nocturnos, entre otras, que limitaban la continuidad de los estudiantes, quienes sufrían realidades distintas.

Tal pensamiento identifica los métodos pedagógicos tradicionales como instrumentos de mantenimiento de las jerarquías sociales a través de la legitimización cultural, que es arbitraria, ya que rechaza otras culturas, y a los que Freire llama “domesticadores alienantes”. Una “verdadera” educación para él, debe ofrecer respuestas a las diferencias sociales traducidas en conceptos formales y en valores necesarios para lograr la igualdad social. En esta instancia, Bourdieu y Freire coinciden al proponer la integración cultural como ruptura de clases, proyectando luz a la investigación, permitiendo averiguar en las acciones desarrolladas por el Núcleo Bernardelli el compromiso con la transformación socio-cultural, a través del arte y de su acción educativa. Eran todos partícipes del cultivo artístico, como destaca el comentario: “Sin maestros y sin métodos seguirán en el campo aquellos chicos, en búsqueda de la luz y del color tropical.

El liderazgo de los más experimentados se hizo notar, organizando espontáneamente a lo largo de su existencia la figura del orientador, del que se señala que:

*“Prevalecía entre sus integrantes un sentido platónico de amistad y ayuda mutua. No se puede hablar propiamente de la existencia de profesores en la acepción científica del término, pero eventualmente de orientadores”.*¹⁵

El aprendizaje artístico desarrollado en el Núcleo, al diluir los jerárquicos papeles de profesor y alumno, un hecho libertario que cumplía la tarea de aglutinar a la gente, rompe con la tradición educativa ejercida por la ENBA. Recurriendo al pensamiento de Freire, cuando en su concepto de educación la fundamenta en un acto dinámico basado en la transformación continua en que la relación vertical educador/ educando da paso a la comunión mediatizada por el mundo, se busca

15. Morais, F. Op. Cit., p. 42.

hacer inteligible la dinámica llevada a cabo en el Núcleo, constatándose una acción educativa liberadora, como mecanismo estructurador de sus actividades. De ahí, se identifica una acción innovadora, donde el “Educador ya no es aquél que apenas educa, sino quién mientras educa es educado en diálogo con el educando, que al ser educado también educa”¹⁶. En su análisis, de ese proceso resulta un conocimiento crítico, fruto de la acción reflexiva, construido a partir de la necesidad de transformación, revelando al hombre su papel de personaje histórico, lo que llama “saber construido”.

En su primera apreciación de un ejercicio pictórico de Pancetti, Lechowski - pintor reconocido por integrarse al Núcleo, debido a las ilusiones filantrópicas y comunales, asumidas como ideales de vida -, le dijo: “Mira Sargento, esto está errado del todo, pero tiene fuerza”¹⁷. Este ejemplo dimensiona la propuesta pedagógica allí desdoblada, como un acto de respeto a la identidad y autonomía del educando, pues en la medida que éste descubría que su vivencia suponía un saber, se sentía él sujeto de la historia. La función educativa de Freire, consiste en concienciar a cada alumno lo cuán valioso es como poseedor de cultura, ya que ésta es, tanto la poesía realizada por los eruditos, como aquella hecha por un cancionero popular. Respetando la experiencia vivida de sus artistas humildes, la experiencia del Núcleo logró un papel destacado en la planificación del modernismo brasileño.

En esta perspectiva, el sentido de no exclusión como tónica de sus actividades y el entendimiento de que todos estaban allí para producir y experimentar, fomentaba en el educando el compromiso en la construcción de un mundo más allá de lo natural, lo cultural, que es resultante de su esfuerzo creador. Así, en conciencia del poder liberador de su enseñanza, el Núcleo se constituyó en instrumento básico para despertar la capacidad crítico-artística de sus coetáneos, con vistas a transformar aquella realidad socio-cultural, modernizando las artes plásticas brasileñas. Los resultados logrados a lo largo de su trayectoria atestiguan su gran capacidad para revelar “nuevos artistas” para un “nuevo panorama artístico”, contrariamente a cruzarse de brazos, lo que condiciona al hombre a rendirse frente al poder de los hechos, perdiendo la capacidad crítica que le permite transformar la realidad, como señala Paulo Freire. De lo que se desprende, que en las opiniones y acciones de los *nucleanos* abunda la convicción de que la enseñanza académica era dependiente de la sociedad, reproductora de sus propios valores, los cuales eran las desigualdades sociales, haciendo reflejar por tanto, la fuerza material de los dominantes.

La dinámica y voluntaria actuación del Núcleo Bernardelli se convirtió en una causa movida por un compromiso ideológico-comunitario pionero en las artes plásticas brasileñas, en un contexto que originó la formación de grupos de discusión artística, debido al agotamiento social y cultural existente en Brasil a principios de los años 30.

16. Freire, P. *Pedagogía del Oprimido*, p. 46.

17. Pancetti, J. In: Morais, F. Op. Cit., p.43.

Así, se ofrecieron y actuaron bajo la auspiciosa idea del curso libre, un denominador que atrajo a numerosos artistas de las clases menos favorecidas, y por sí solo dicho calificativo supuso una acción alentadora, hábil en revelar relevantes artistas a la sociedad brasileña, como se puede comprobar en el comentario siguiente: “Los cursos estaban totalmente libres de cualquier papeleo, gratuitos para todos los que desearan iniciarse en las artes, fuese en dibujo, pintura, escultura o aún historia del arte”.¹⁸

Otro tipo de medidas dirigidas a favorecer a las capas marginadas de la población era la actividades nocturna, que se podían alargar a los fines de semana, permitiéndoles integrarse a las actividades del Núcleo y mantenerse en sus trabajos, algo fundamental para muchos de ellos.

Conscientes del poder liberador de la enseñanza artística, el Núcleo Bernardelli en sus prácticas articuladas, se constituyó en un instrumento básico para despertar una capacidad crítica necesaria para transformar aquella realidad socio-cultural en busca de modernizar las artes plásticas en Brasil. Al contrario que la enseñanza formal ejercida por la ENBA, donde el sistema de enseñanza académico jugaba un papel significativo en la reproducción de la discriminación social, perpetrando un sistema que no favorecía la igualdad de acceso y la permanencia de estudiantes con realidades desiguales, el Núcleo implementó una política favorecedora a los grupos en situación de exclusión social.

En definitiva, el Núcleo Bernardelli, en su conjunto de prácticas pedagógicas, artísticas y culturales, dio pruebas cabales de haber sido constituido como un centro alternativo de enseñanza y cultivo de las artes plásticas. Posibilitó la formación de una nueva clase artística, comprometida con los cambios socio-culturales brasileños de los años 30 y sustentada en la promoción de artistas originarios de las clases subordinadas de la sociedad. Sus prácticas pioneras sembraron de grupos homólogos todo el país.

Conclusiones

Con base en la literatura, fue posible enfocar la acción artística desarrollada por el Núcleo Bernardelli, en la formulación del arte moderno en el Brasil de los años 30. En este debate, queda claro su pionera opción por reivindicar el cambio vinculando lo social con lo artístico-cultural, desencadenando actitudes organizadas dirigidas contra el pilar que sostenía al academicismo, logrando relevantes resultados. Se identificó a lo largo del trabajo la implícita confrontación ideológica que caracteriza a ambas corrientes artísticas que actuaron a favor del modernismo nacional, destacando de un lado la Semana de arte Moderno y, de otro, la agrupación artística, teniendo como pionero al referido Núcleo.

18. Campofiorito, Q. In: Moais, F, p. 44.

El objeto principal de análisis de esta investigación ha sido el enfrentamiento entre los métodos de enseñanza de la ENBA y del Núcleo Bernardelli. La experiencia educativa del Núcleo se basó en una acción comprometida con la transformación social, en la medida en que buscaba integrar al educando a través de la valoración de su vivencia personal por medio del diálogo, caracterizándose como educación liberadora. Por otro lado estaba el sistema académico, que prevalecía en la ENBA y se imponía a través de un método didáctico destinado al mantenimiento de los valores conservadores, como se ha demostrado, sofocando individualidades y diferencias, y cuyo designio era la reproducción del sistema socio-cultural vigente. Se concluye por tanto, que la enseñanza académica era un instrumento coercitivo en la experiencia educativa.

En definitiva, se considera respondida la inquietud asumida en el trabajo, en la que se entiende la experiencia vivida por el Núcleo Bernardelli como una práctica educativa comprometida con la construcción estética del arte moderno. Dicha experiencia, mediada por la integración social, amplió las puertas a la creación artística, logrando así la ruptura de la jerarquía establecida y promocionando a la vez, el tránsito de ideas en el escenario del arte brasileño del siglo XX.

Referencias bibliográficas

Amaral, A (1970). *¿Arte para que?: la preocupación social en el arte brasileño, 1930 - 1970*. Nobel.

Amaral, A. (1976). *Artes Plásticas en la Semana del 22*. Perspectiva.

Bourdieu, P. (2001). *La Reproducción: Elementos para una Teoría del Sistema de Enseñanza*. Popular.

Camargo, M. (2003). *Semana del 22: Entre la burla y la revolución estética*. Editorial Boitempo.

Carnoy, M. (1986). *Estado e Teoria Política*. Papirus.

Freire, P. (1987). *Pedagogia do Oprimido*. Paz e Terra.

Gonçalves, L. (1981). *Sigaud: O pintor dos Operários*. Independente.

Mendonça Teles, G. (1978). *A Vanguarda Européia e o Modernismo Brasileiro*. Vozes.

Morais, F. (1982). *O Núcleo Bernardelli, Arte Brasileiro nos anos 30 e 40*. Pinakothek.

Pedrosa, M. (1952). *Panorama da Pintura Moderna*. Ministerio da Educação y Salud de Brasil.

Morais, F. (1997). “Arte brasileiro: Orgia creativa (años 20 y 60)” en *Revista de Cultura Brasileira*. Embajada de Brasil en Madrid, pp. 83-98.

Riberio, D. (1995). *O Povo Brasileiro: A Formação e o sentido de Brasil*. Companhia das Letras.