

La mirada propia

El arte brasileño en la colección Fadel

Paulo Herkenhoff

El mejor homenaje a un coleccionista es ejercer la mirada crítica y constituir a partir de su acervo un discurso para la historia. La Colección de Hecilda y Sergio Fadel dibujó un singular arco que abarca cuatro siglos de historia –ningún acervo público o privado podría exhibir igual recorrido simbólico del arte brasileño: Gills Peeters y Aleijadinho, la dinámica del siglo XIX, el primer arte moderno (Belmiro de Almeida, Castagneto, Visconti), los modernistas (Rego Monteiro, Malfatti, Di Cavalcanti, Goeldi, Ismael Nery, Tarsila de Amaral, Guinard), los llamados primitivos, el concretismo y el neoconcretismo^(a), la abstracción informal, la nueva objetividad y la Sala experimental del MAM de los años de 1970.

En Río de Janeiro, un círculo de coleccionistas formado por Gilberto Chateaubriand, Raymundo de Castro Maya, Roberto Marinho, Joao Sattamini, Luiz Antonio de Almeida Braga y el propio Sergio Fadel, desarrolló visiones abarcadoras del Brasil moderno a través de su arte. Esas colecciones definen sus límites a partir de la modernidad concreta, al margen de juegos geopolíticos y de los cánones universitarios oficializados del modernismo. Esos individuos entienden el acto de coleccionar como la conversión del capital financiero en capital simbólico. Además, su generosidad se completa con destinar sus colecciones al patrimonio colectivo de los museos. En este punto, las colecciones particulares no preservadas por donaciones tienden entrópicamente a servir de rúbrica en catálogos de remates.

Tomado como referencia, Charles Harrison¹ discute la modernización como conjunto de procesos políticos, económicos y tecnológicos asociados a la revolución industrial y sus desdoblamientos: modernidad como las condiciones y modos de experiencia vistos como efectos de esos procesos y el modernismo como propiedad o cualidad de ser moderno o actualizado. En el caso brasileño, modernismo se caracteriza como el lugar donde se depositaron la confusión y el desconocimiento sobre las tramas del tejido de la modernidad: nunca se supo concretamente qué era el futurismo, el

¹ *Modernism, Tate Gallery y Cambridge University Press, 1997.*

cubismo, el expresionismo, el dadaísmo y mucho se temía al arte abstracto. ¿Cómo ufanarse de un acontecimiento que, ya en 1922, desconocía al cubismo?^(b) Reestudiado, 1922 se configura como síntoma del límite.

En ese sentido, las condiciones y modos de la modernidad se instalaron en Río de Janeiro, en el siglo XIX, como un proceso de cuño urbanístico y social. En la Colección Fadel, diversas pinturas (Timóteo da Costa, Dall'ara, Visconti) certifican esa situación. El modernismo sería, más adelante, la forma adjetiva de cómo esa modernidad se manifiesta en esfuerzos de actualización de impresionistas y expresionistas. En la transversal del tiempo, la Colección Fadel revela la pintura *Cena de mercado* (c.1860) de Francisca Manuela Valadao, que introduce el tema de *Tropical* (1917) o de *Vendedor de frutas* (1925) de Tarsila de Amaral. En Brasil, todavía se finge que lo modernista de 1922 fue una actitud diferente en relación al propio país y al proceso de actualización del lenguaje en el siglo XIX². A favor de la inclusión del impresionismo en el territorio del arte moderno se convocan a historiadores del calibre de Meyer Schapiro, John Rewald, Pierre Francastel, Giulio Carlo Argan³.

Una ventaja de una colección brasileña como la Fadel, construida en Río de Janeiro, es que está liberada de reconfirmar el modelo del modernismo oficial de la Semana de Arte Moderno de 1922 o de escamotear manifestaciones no alineadas en lo moderno. Así, una colección burla el panóptico univesitario sobre lo moderno. La mirada de Sergio Fadel innova al descubrir la producción moderna allí donde estuviese. Sus criterios de elección, más generosos e igualmente rigurosos, potencian el arte brasileño en una perspectiva abierta, más rica en textura y más próxima a lo real.

He seguido el recorrido imaginario a partir del rigor selectivo del matrimonio Fadel. Del impresionismo al neoconcretismo, los niveles de excelencia posibilitan dieciséis núcleos. Cada uno problematiza cuestiones, analiza obras y comprende conjuntos en la colección o evalúa procesos modernos y modernistas. Fricciona estabilidades y certezas de la historia del arte brasileño, como el arribismo oportunista de Tarsila en París o su llegada a Brasil a través de Río, o la angustia de la influencia en Sergio Camargo. Algunas cuestiones sobre la identidad afrobrasileña atraviesan los vínculos de Tarsila, Di Cavalcanti o Rubem Valentim. Otro núcleo dibuja las características del sujeto expresionista fuerte formulado en Brasil, de

² Aunque no sea un tesis nueva, persiste la mirada modernista sobre el período moderno del arte brasileño. Hay historiadores que mencionan a Belmiro o Visconti pero adoptan estrategias de concentración del modernismo.

³ Impressionism, Reflections and Perceptions, New York, George Brazillier, 1997.

Goeldi a Flávio de Carvalho. La persistencia de lo onírico, de los surrealistas, de lo mítico merece una articulación específica⁴.

Del acervo Fadel se deducen tres aspectos de la producción de sentido y relación simbólica con el mundo material a través de la pintura: la tierra es pigmento y lugar social; las nubes son igualadas a la pintura de Guinard; la témpera es la técnica que inventa Volpi y en ella el pintor construye su erudición. El pasaje del arte modernista a la abstracción genera la resistencia de Mario de Andrade en la persistencia de una escultura modernista de desnudos femeninos (los desnudos-flores). En tiempos de cambio, algunos artistas operan en el proceso de negociación entre representación y abstracción. La abstracción informal es tratada con el vigor de lo real como trazo común uniendo proyectos distintos en la pintura de Antonio Bandeira, Shiró, Tomie Ohtake o Iberé Camargo. La abstracción geométrica practicada por artistas aislados (de Cícero Dias, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Rubem Valentim a Mira Schendel) también selló el surgimiento del concretismo, primer grupo que, con Waldemar Cordeiro, busca teorizar el arte concreto, y la escisión que generó el neoconcretismo en la que, por primera vez, se formula un lenguaje artístico autónomo en el Brasil moderno. Evidentemente, dieciséis núcleos entre las muchas posibilidades propuestas por la mirada aguda de la Colección de Hecilda y Sergio Fadel.

El primer núcleo plantea que Anita Malfatti no representó precisamente una aceleración del proceso de actualización con Europa. Vemos que veintitrés años separan a Visconti de la primera exposición impresionista en París (1874) y los mismos veintitrés separan a Anita Malfatti, en pleno siglo XX, de la muestra de Munch en Berlín (1892), que detona el proceso del expresionismo. En la confrontación propiciada por la Colección Fadel, lo mínimo que se podría decir es que el expresionismo de Malfatti no es cualitativamente superior al impresionismo de Castagneto a Visconti. La problemática calidad de la breve obra de Malfatti tal vez explique lo exiguo de su presencia en las colecciones de Río. Por el contrario, la producción de Tarsila, la artista fundacional del arte moderno brasileño, tiene presencia amplia en las colecciones privadas cariocas, estando representados en la Colección Fadel todos sus momentos fundamentales.

Si el arte de América Latina aún es objeto de exclusión y olvido en la tradición hegeliana y eurocéntrica, muchos segmentos del arte brasileño han sido excluidos del modernismo por procesos semejantes, producto del

⁴ Para John Russell, la emancipación del color estaba contemplada ya en 1905, de acuerdo con *The meaning of modern art, Londres, Thames and Houston, 1981, capítulo «The secret revolution», p. 42.*

reciente colonialismo interno. En el proceso de adhesión de los intelectuales, como Mario de Andrade, al proyecto de proyección simbólica de la oligarquía rural de San Pablo a sus estrategias de ascensión al poder nacional, hay episodios como aquél en que Oswald de Andrade lloró de emoción al conocer a doña Olivia Penteadó⁵ (6). El mismo Oswald descalifica como inferiores a la expansión del inmigrante por el suelo de San Pablo, a tres movimientos de libertad no sucedidos en ese estado –la Inconfidencia minera^(d), la Confederación del Ecuador y la abolición de la esclavitud⁶. La historia del arte moderno en Brasil se hace como escritura hagiográfica y moralista, donde hay mártires (Malfatti) y satanización reduccionista de Río de Janeiro (la ciudad bohemia, la desnudez carioca). Hay mucho elogio donde faltó exponer contradicciones y pensamiento dialéctico.

En general, el modernismo brasileño fue aprisionado en un proceso de ocularcentrismo, como si su conducción estética se debiese a escritores (Graça Aranha, Mario de Andrade, Oswald de Andrade), se iniciase por el urbanismo (de Pereira Passos y en 1922 en Río) y, más aún, se inscribiese socialmente a través de la música (Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Pixinguinha). Escritor y musicólogo, un Mario de Andrade avivado focalizó la atención en las artes visuales, todavía muy distantes de sus intereses, porque sabía que San Pablo era una ciudad anti-musical⁷ y temía a la poética y al habla cotidiana en la literatura de Río⁸. La maniobra política fue centrar el debate del modernismo en las artes visuales y reducirlo al énfasis simbólico del semanismo⁽⁶⁾ (confusión entre contenido estético y acontecimiento), municipalizado, después, como anécdota paulista lo que fue programa de la cultura nacional. En cierto modo la Colección Fadel se ofrece a la mirada como contrapeso. Si Mario de Andrade afirmó que un intelectual debe dedicarse a las verdades temporarias⁹, ¿por qué no se inicia un proceso de evaluación de las propias verdades temporarias?

Una escuela no comprometida con el ufanismo regional, la Universidad de Campinas⁽⁶⁾ está reabriendo la discusión sobre el arte del siglo XIX y el arte moderno de Brasil¹⁰, a través de un núcleo de historiadores originalmente formado por Jorge Coli, Luiz Marques, Luciano Magliaccio y Nel-

⁵ Aracy Amaral. *Tarsila, sua obra e seu tempo*, Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

⁶ Citado por Annateresa Fabris en *Fragmentos urbanos, representações culturais*. Sao Paulo, Editora Nobel, 2000.

⁷ Mario de Andrade, *O culto das estatuas en Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Sao Paulo, Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciencia e Tecnologia, 1976.

⁸ Murilo Mendes (1930) y Oscarina (1931).

⁹ *Intelectual* (1932).

¹⁰ *La Pontificia Universidad Católica de Río (PUC-RJ) se retrajo después de importantes proyectos en torno a Goeldi y Guinard en la década de 1980.*