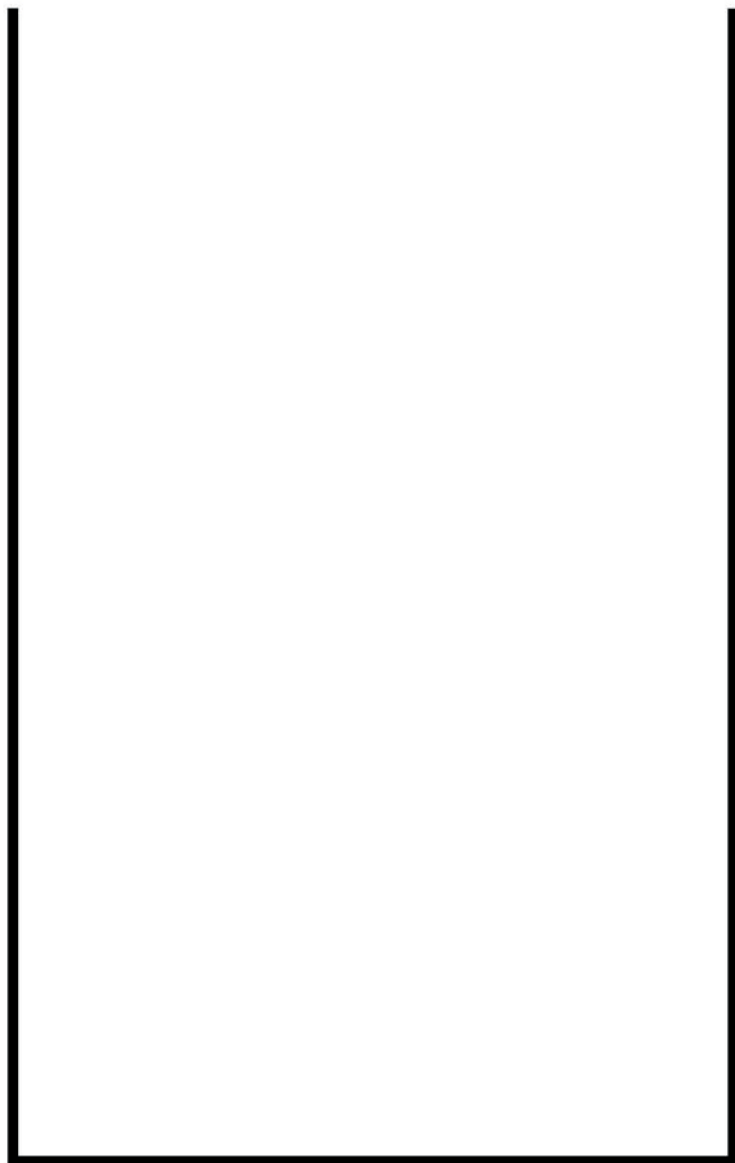


iMagem

REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE



iMagem



REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

IMAGEM: REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Revista internacional sediada no Programa de Pós-Graduação
em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.
Volume II, Número 1I – Maio/2023/Guarulhos/Brasil

Editor Chefe

Prof. Cássio da Silva Fernandes
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Vice Editor

Prof. José Geraldo da Costa Grillo
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Assistente Editorial

Lucas Olles
Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Secretaria Editorial

Janaína Silva Santana
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Julia Porto Santos D'Arienzo
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Comunicação Editorial

Mariany Araujo
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Divulgação e Eventos

Janaína Simões
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Júlia Beatriz Fernandes Leite
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Laura Camila Silva
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Livia Corigliano

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Willian Izidio Almeida

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Arte e Diagramação

Chai Rodrigues

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Diana Oliveira dos Santos

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Rachel Midori Sugo Miyagui

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Arte da Capa (Dossiê)

Joyce Farias de Oliveira

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Revisão de Textos

Diana Oliveira dos Santos

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Fernanda Bredariol

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Luís Fernando Beloto Cabral

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Mariana Fujisawa

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Rebecca Tavares Nishimura Abreu

Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP | Brasil

Conselho Editorial

Profa. Ada Patrizia Fiorillo
Dipartimento di Studi Umanistici - STUM
Università degli Studi di Ferrara - UNIFE | Italia

Profa. Agustina Rodríguez Romero
Quilca, Programa de Estudios Visuales sobre Arte Colonial Sudamericano
IIAC-UNTREF | Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
CONICET | Argentina
Profa. Alexandra Chavarria Arnau
Dipartimento dei Beni Culturali | Università degli Studi di Padova | Italia

Profa. Alicia Miguélez
Departamento de História da Arte - DHA
Universidade NOVA de Lisboa - NOVA FCSH | Portugal

Profa. Ana Bilbao Yarto
Department of History of Art
University of York | United Kingdom

Profa. Ana Paula Cavalcanti Simioni
Programa de Pós-Graduação Interunidades “Estética e História da Arte” - MAC-USP
Universidade de São Paulo - USP | Brasil

Prof. Arthur Valle
Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade - PPGPACS
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ | Brasil

Profa. Beatriz Mugayar Kühl
Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto
Universidade de São Paulo - USP | Brasil

Profa. Catalina Valdés Echenique
Magíster de Estudios de la Imagen - Departamento de Arte
Universidad Alberto Hurtado - UAH | Chile

Prof. David Chao Castro
Departamento de Historia da Arte
Universidade de Santiago de Compostela | España

Prof. David García Cueto
Grado en Historia del Arte
Universidad de Granada | España

Prof. Diego Vidart
Instituto de Historia, Arte y Patrimonio –
Departamento de Humanidades y Comunicación
Universidad Católica del Uruguay | Uruguay

Prof. Eduardo Ferreira Veras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS | Brasil

Profa. Fernanda Pitta
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Universidade de São Paulo - USP | Brasil

Profa. Giuliana Tomasella
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema
e della musica - DBC
Università di Padova | Italia
Prof. Ignacio J. López Hernández
Departamento de Historia del Arte - DHA
Universidad de Sevilla - US | España

Profa. Joana Brites
Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes - DHEEAA
Faculdade de Letras - FLUC | Centro de Estudos Interdisciplinares
Universidade de Coimbra - CEIS20 | Portugal

Prof. Jorge Sala
Facultad De Filosofía Y Letras
Universidad de Buenos Aires | Argentina

Prof. José Manuel Rodríguez Domingo
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada - UGR | España

Profa. Laura Mercader Amigó
Departamento de Historia del Arte
Universitat de Barcelona | España

Prof. Luís U. Afonso
Departamento de História
Universidade de Lisboa | Portugal

Profa. Luísa Trindade
Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes
Universidade de Coimbra - UC | Portugal

Prof. Manuel Botero Camacho
Departamento de Estudios Ingleses: Lingüística y Literatura
Universidad Complutense de Madrid | España

Profa. Margarida Brito Alves
Departamento de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa - FCSH/
UNL | Portugal

Profa. Maria Berbara
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ | Brasil

Prof. Maurício de Bragança
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - PPGCine
Universidade Federal Fluminense - UFF | Brasil

Profa. Megan A. Sullivan
Department of Art History
University of Chicago | United States of America

Prof. Michael Koortbojian
Department of Art and Archaeology
Princeton University | United States of America

Profa. Noemi de Haro García
Departamento de Historia y Teoría del Arte
Universidad Autónoma de Madrid | España

Profa. Paula Dittborn Orrego
Facultad de Arte
Universidad Católica de Chile | Chile

Prof. Paulo M. Kühl
Departamento de Artes Plásticas – DAP | Programa de Pós-Graduação em Música - PPGMUS
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP | Brasil

Profa. Raffaella Morselli
Storia dell'Arte
Università di Teramo | Italia

Profa. Renata Senna Garraffoni
Departamento de História - Dehis/Ufpr | Programa de Pós-Graduação em História - PPGHIS/UFPR
Universidade Federal do Paraná - UFPR | Brasil

Profa. Rocío Robles Tardío
Departamento de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid - UCM | España

Profa. Silvina Díaz
Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano IHAAL
Universidad de Buenos Aires- UBA
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas -CONICET | Argentina

Profa. Sonia Ríos Moyano
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga | España

Prof. Stephane Laurent
School of Art History and Archeology
University Pantheon-Sorbonne | France

Profa. Suzanne Preston Blier
History of Art and Architecture and African American Studies Departments
Harvard University | United States of America

Profa. Susana Maria Simões Martins
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa | Portugal

Profa. Yvone Dias Avelino
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP | Brasil

Conselho Científico Nacional - Brasil

Prof. Afonso Medeiros
Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof. Aldrin Moura de Figueiredo
Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia - PPHIST
Universidade Federal do Pará – UFPA

Prof. Alexandre Ragazzi
Programa de Pós-Graduação em História da Arte - PPGHA
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Alexandre Santos
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes - PPGAV-IA |
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Profa. Ana Maria Tavares Cavalcanti
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Anderson Ricardo Trevisan
Departamento de Ciências Sociais na Educação - DECISE
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Profa. Andréia Moassab
Integração Contemporânea da América Latina | ICAL e
Políticas Públicas e Desenvolvimento - PPD
Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA

Prof. Ettore Quaranta
Departamento de História
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP

Profa. Flávia Falleiros
Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Prof. Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior
Departamento de História; Programa de Pós-Graduação em História e Espaços;
e Programa de Pós-Graduação em Ensino de História
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Prof. Gabriel Ferreira Zacarias
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Prof. Guilherme Wisnik
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU
Universidade de São Paulo – USP

Profa. Helouise Costa
Programa Interunidades em Estética e História da Arte - PGHEA e
Programa Interunidades em Museologia - PPGMus
Universidade de São Paulo - Museu de Arte Contemporânea

Profa. Jane de Almeida
Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura
Universidade Mackenzie

Profa. Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Programa de Pós-Graduação em História Social - PPGHS
Universidade de São Paulo – USP

Profa. Maria Inez Turazzi
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Universidade Federal Fluminense – UFF

Profa. Maria Regina Candido
Programa de Pós-Graduação de História-PPGH e
Programa de Pós-Graduação de História Comparada - PPGHC
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Profa. Marilda Lopes Pinheiro Queluz
Programa de Pós-Graduação em Tecnologia - PPGTE
Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR

Profa. Paula Ferreira Vermeersch
Departamento de Geografia - Faculdade de Ciências e Tecnologia- FCT
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP

Profa. Paula Priscila Braga
Programa de Pós-Graduação em Filosofia - PPGFIL
Universidade Federal do ABC – UFABC

Profa. Priscila Rossinetti Rufinoni
Departamento de Filosofia - FIL
Universidade de Brasília – UnB

Profa. Raquel Quinet Pifano
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens - PPG-ACL
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Profa. Rita Luciana Berti Bredariolli
Programa de Pós-Graduação em Artes - Instituto de Artes
Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”

Profa. Roseli Maria Martins D’Elboux
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAUUPM
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

Profa. Sheila Cabo Geraldo
Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Tiago Machado de Jesus
Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de São Paulo – IFSP

Profa. Vera Pugliese
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV
Universidade de Brasília - UnB

ÍNDICE

EDITORIAL

Os Editores	15
-------------------	----

DOSSIÊ

AMÉRICA LATINA (SÉCULOS XVIII-XIX): DE COLÔNIAS A NAÇÕES

Apresentação

Angela Brandão	18
----------------------	----

El Orientalismo: Espacio De Reencuentro Entre Iberoamérica Y España

Rafael López Guzmán	22
---------------------------	----

Un viaje a través de las imágenes de expediciones del siglo XIX sobre la cultura americana prehispánica

Estefanía Blasco Dragun	55
-------------------------------	----

Considerações Acerca Da Representação Dos Indígenas Nas Pinturas Anchietanas De Benedito Calixto

Karin Philippov	93
-----------------------	----

O Que Oraibi Deu A Aby Warburg?

E O Que Ganha A América?

Priscila Risi Pereira Barreto.....	107
------------------------------------	-----

Las Estampas Religiosas Que Ilustran Los Libros Impresos Por María Candelaria De Rivera, En La Ciudad De México, Entre 1732-1754.

Juan Isaac Calvo Portela.....	127
-------------------------------	-----

Imágenes Para La Liturgia Patriótica. Representaciones Religiosas Para La Independencia Neogranadina.

Juan Ricardo Rey Márquez.....	165
-------------------------------	-----

Novas Reflexões Sobre As Pinturas Da Escola De Arte De Beuron No Mosteiro De São Paulo

Klency Kakazu De Brito Yang 185

A Devoção Antoniana Do Kongo No Brasil: Um Indício Da Ideia De Uma Nação Africana Cristã

Joyce Farias 200

Modelos De Representación: El Afromestizo En Pinturas De Batalla En El Chile De Mediados Del Siglo Xix

Jaime Cuevas Pérez 217

Guerra E Imagen: La Fotografía De La Guerra Civil Chilena De 1891 Y Su Discurso En La Construcción Del Nosotros

Sebastián Riquelme Sáez 243

Populações Camponesas Na Obra De Oscar Pereira Da Silva (1867-1939)

Alex Silva Moreira 280

Julio Argentino Roca. Imagen Fronteriza. Entre La Prensa Satírica Y La Imagen Oficial (1880 - 1904) Iconografía De Un Héroe Con Cara Y Sin Careta

Agustina Del Bianco, Luciano Pozo,
Pamela Navarro Y Valeria Viden 300

¿Artistas De La “Nación”? Una Lectura De La Biografía De Artista En Dos Publicaciones Periódicas Colombianas.

Diana Carolina Toro Henao 317

Uma Pinacoteca Brasileira Em Lisboa: A Coleção De José Salgueiro Esteves Brandão No Museu Histórico E Diplomático Do Itamaraty

Natália Cristina De Aquino Gomes 332

Doña Sara Braun Y Su Colección De Arte En La Colonia De Magallanes. Un Caso De Coleccionismo En El Margen.

Cecilia Paz Agüero Calvo 343

ARTIGOS

A Pérola Da Hileia: Uma Breve História Da Cúpula Do Teatro Amazonas – Manaus

Bruno Miranda Braga 367

Micro Histórias, Conflitos E Apagamentos: A Experiência Da Restauração Religiosa Brasileira

Klency Kakazu De Brito Yang 388

TRADUÇÃO

Porque Hamburgo Não Deve Perder O Filósofo Cassirer

Serzenando Vieira Neto 406

Arqueologia Das Imagens E Lógica Retrospectiva - Nota Sobre O “Manetismo” De Warburg

Naiara Damas 417

RESENHA

This Must Be The Place: Latin American Artists In New York 1965–75 /

Allan André Lourenço 460

EDITORIAL

O volume dois de *Imagem: Revista de História da Arte*, periódico científico ligado ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, o qual temos a honra de tornar público, traz o tema da arte latino-americana como o foco central de suas discussões. Em todas as seções que a compõe, a presente edição indaga a produção artística na América Latina, considerando as possíveis imbricações entre as imagens e o mais amplo campo da cultura, para interpelar suas idiosincrasias regionais ou aquilo que se repete em regiões distintas, sinais de elementos comuns a integrar a cultura no Continente.

Assim, este volume é composto inicialmente pelo dossiê que apresenta o resultado das *XIV Jornadas de História da Arte: América Latina (séculos XVIII-XIX – de Colônias a Nações)*, ocorrido (por via remota) em novembro de 2022. Os textos completos apresentados no evento resultaram no dossiê de mesmo título, organizado por Angela Brandão, Professora do Departamento de História da Arte da UNIFESP, com contribuições de pesquisadores de universidades latino-americanas. Os estudos trazem reflexões sobre a temática latino-americana, com base em diferentes linguagens visuais, da pintura à fotografia e à charge; da arquitetura e escultura às diversas textualidades e práticas em torno das artes.

As demais seções da presente publicação recebem ainda importantes contribuições de pesquisadores de várias instituições brasileiras, em forma de artigos ou de resenha de exposição, mantendo no centro das discussões a arte e a cultura da América Latina, bem como o alto nível das indagações científicas. Somam-se a esses trabalhos, duas traduções de textos inéditos em língua portuguesa, abordando relevantes questões de historiografia e de teoria da arte.

Por tudo isso, é preciso ressaltar a honra com que *Imagem: Revista de História da Arte* abre seu segundo volume, desejando a todas e todos uma excelente leitura!

Os Editores

IMAGEM: REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

DOSSIÊ

AMÉRICA LATINA

SÉCULOS XVIII-XIX
DE COLÔNIAS A NAÇÕES



ANGELA BRANDÃO
(ORG.)

Apresentação

Angela Brandão¹

Este dossiê foi especialmente organizado para *Imagem: Revista de História da Arte*, como resultado das XIV Jornadas de História da Arte: América Latina (séculos XVIII-XIX – de Colônias a Nações). O evento ocorreu em formato remoto entre os dias 23 e 25 de novembro de 2022, promovido pelas seguintes instituições: Departamento e Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, Museu Afro Brasil; Universidade Adolfo Ibáñez e o Museu Histórico Nacional, do Chile; Universidad de los Andes, Colômbia e Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. O evento contou com apoio do Polo Guarulhos do Instituto de Estudos Avançados e Convergentes (IEAC) da Universidade Federal de São Paulo e com a participação, além dos organizadores, de representantes de diversas instituições latino-americanas e europeias: UNESP, USP, UFSBA (Brasil) Universidade de Buenos Aires e Universidade Nacional de San Martín (Argentina); Universidade do Chile; Universidade de Granada, Espanha; Universidade de Durham, Inglaterra; Universidade Roma Tre, Itália.

A proposta inicial do encontro concentrou-se nos séculos XVIII e XIX, caracterizados por importantes transformações na América Latina. Da consolidação e aprofundamento do sistema colonial, marcado pela violência contra os povos originários e africanos, transformados em força de trabalho escravo; da exploração dos territórios e destruição do meio ambiente em favor da mineração ou de latifúndios monocultores agroexportadores; das estruturas do poder político de metrópoles que se enraízam por meio de complexas tramas burocráticas – emergem movimentos de libertação e independência.

Nos diferentes vice-reinos hispânicos e na colônia portuguesa, múltiplas formas de luta anticolonialista foram traçadas, com maior ou menor participação popular, muitas vezes sobrepostas por interesses de elites lo-

¹ Departamento de História da Arte e Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo/PPGHA-UNIFESP.

cais. As independências na América Latina ocorrem por caminhos diversos, em direção à formação de nações, como repúblicas ou monarquia. Entre tensões sociais e acordos entre classes dominantes, o processo de ruptura com a ordem colonial se deu de modo incompleto e fragmentado, o que gerou permanências que abatem ainda hoje o continente. No ano de 2022, em que Brasil e Equador celebraram duzentos anos de suas independências, fomos convocados a pensar nos limites desta suposta autodeterminação e na interminável condição colonial. Limites para que se pensasse a América Latina, como um continente integrado, sempre foram impostos, direcionando tais nações a pensar-se a si mesmas como mundos separados, incapazes de se compreender mutuamente, muito além da “barreira” linguística.

Do ponto de vista artístico, o século XVIII latinoamericano foi interpretado sob chaves estilísticas como barroco ou rococó, não somente em suas matrizes ibéricas, mas em diálogo com Itália, França ou Alemanha. Contudo, o Setecentos na América Latina pode ser lido com base em abordagens muito diversas: arte sacra|profana, arte erudita|“popular”, culturas locais|globais e outros dualismos a serem questionados. A chamada arte colonial ou vice-reinal prolonga-se para além das rupturas políticas e permanece durante o século XIX como longa duração. Se, para Ramón Gutiérrez, “a América continua a ser profundamente barroca”, neoclassicismo, romantismo e outras tendências artísticas nutriram institucionalizações artísticas nas nações independentes, sob moldes das Academias. Nacionalismos, invenções de identidade, juntamente com novos influxos da arte europeia, artistas viajantes e obras em circulação, por ações de colecionismo e mecenato são aspectos do Oitocentos latinoamericano. Pesquisadores de diferentes países apresentaram seus trabalhos durante as XIV Jornadas de História da Arte, os quais permitiram discutir o tema “América Latina (séculos XVIII-XIX): de colônias a nações”.

Rafael López Guzmán, da Universidade de Granada, Espanha, proferiu a instigante conferência de abertura, a qual podemos ler agora em sua versão escrita, como o capítulo que inaugura nosso dossiê. Trata da presença, ainda que negligenciada pelos sistemas de conservação do patrimônio, das arquiteturas neo árabes na América Latina como um todo, erguidas desde o século XIX, tal qual uma linguagem de recusa do passado colonial, indicando a importância em compreendê-las a partir de suas motivações estético-culturais.

No segundo momento da coletânea, temos três textos que apresentam reflexões a respeito do olhar do século XIX e começos do XX sobre os povos originários. Estefanía Blasco Dragun sugere um percurso pelo olhar ocidental em direção às culturas pré-hispânicas, a partir de imagens produzidas por expedições do século XIX. Karin Philippov nos apresenta uma análise criteriosa das imagens de indígenas como interlocutores do personagem principal, o Padre José de Anchieta, na obra do pintor Benedito Calixto. Embora voltado para os povos originários da América do Norte, o texto de Priscila Risi acrescenta pontos importantes para o debate, contribuindo, ademais, para discussão deveras atual, na historiografia da arte, em torno da obra de Aby Warburg.

Em seguida, o dossiê se abre para artigos que abordam a arte católica nos séculos XVIII e XIX. No texto de Juan Isaac Calvo Portela são discutidas as ilustrações dos livros impressos junto à oficina de María Candelaria de Rivera, na cidade do México do século XVIII, com ênfase nas gravuras religiosas. Juan Ricardo Rey Márquez enfoca, por outro lado, as representações sacras adotadas por uma “liturgia patriótica”, como afirmação da independência da Colômbia. O texto de Klency Kakazu de Brito Yang nos remete, por sua vez, ao fenômeno da arte de Beuron, já entre os séculos XIX e XX, com especial interesse em sua manifestação no Mosteiro de São Bento, de São Paulo.

Em seguida, temos duas importantes contribuições que discutem o silenciamento (e as possibilidades de sua superação), com relação à presença dos africanos escravizados na América Latina. Joyce Farias indica a existência de uma nação africana cristã, por meio de imagens de devoção a Santo Antônio, devoção transposta do Kongo para o Brasil. Jaime Cuevas Pérez analisa ausências e presenças da imagem de soldados negros nas pinturas de batalha no contexto chileno do século XIX.

Outra perspectiva sobre a representação de conflitos armados é lançada pelo texto de Sebastián Riquelme Sáez acerca das fotografias da Guerra Civil chilena de 1891, a partir de conceitos como *Pathosformeln* warburguiano. Soma-se, como um desdobramento dessas reflexões críticas, o trabalho de Alex Silva Moreira, que versa sobre a imagem dos camponeses nas pinturas de Oscar Pereira da Silva.

Dois textos logo nos convidam a refletir sobre a cultura visual em sua manifestação na imprensa periódica. De um lado, observam-se o humor gráfico em revistas ilustradas argentinas e as representações políticas e carica-

turescas do presidente Julio Argentino Roca, no artigo de autoria de Agustina del Bianco, Luciano Pozo, Pamela Navarro e Valeria Viden. De outro lado, analisam-se as biografias de artistas como modelos de nacionalismo em publicações periódicas na Colômbia do século XIX, no texto de Diana Carolina Toro Henao.

Finalmente, o tema do colecionismo é abordado por Natália Cristina de Aquino Gomes, em busca do acervo composto até meados do século XX pelo diplomata José Salgueiro Esteves Brandão, hoje parte do Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, partindo da criação de uma Pinacoteca Brasileira em Lisboa. Cecília Paz Agüero Calvo vem enriquecer o debate com uma discussão em torno do inquietante colecionismo de Sara Braun, na Região de Magalhães, no Chile de finais do século XIX.

Algumas perguntas haviam sido colocadas em pauta: Como pensar a América Latina dos séculos XVIII e XIX do ponto de vista da história da arte, tal qual um tempo de mudanças e permanências? Até que ponto a história da arte revelou ou ocultou a violência do sistema colonial, o extermínio/domínio dos povos originários e africanos escravizados e seus descendentes? A narrativa histórico-artística reconheceu o silenciamento e a invisibilização das artes dos povos dominados e tem sido capaz de contribuir para “devolver” suas vozes e imagens? Em que medida a história da arte contribuiu ou prejudicou a compreensão da América Latina como um continente artístico? Ou, ao contrário, fixou-se uma história da arte fragmentada e incapaz de reconhecer os fios de ligações artísticas entre as diferentes nações latino-americanas? Como pensar as artes nos processos de independência da América Latina? Como as artes e a história da arte criaram símbolos e sentidos para as independências ou revelaram, por outro lado, suas contradições e fragilidades? Os pesquisadores que participaram das XIV Jornadas de História da Arte e que, generosamente, cederam seus textos para esta publicação, não se furtaram em respondê-las, mesmo que muitas dessas dúvidas ainda parem sobre nós.

São Paulo, março de 2023.

El Orientalismo: Espacio de Reencuentro entre Iberoamérica y España

Rafael López Guzmán¹

Resumen

Durante el siglo XIX, después de los procesos de independencia y la conformación de las repúblicas americanas, el rechazo a todo lo español (o portugués) caracteriza esta etapa, comenzándose tímidas relaciones en la celebración del IV centenario del descubrimiento de América. No obstante, con anterioridad y en paralelo, encontramos un espacio de diálogo indirecto en torno al orientalismo. España es un país oriental para los viajeros europeos y así lo ven, también, los viajeros iberoamericanos que por razones diversas llegan en estas fechas. Además, siguiendo la moda de Europa y Estados Unidos, en Iberoamérica se realizará un número elevado de arquitectura neoárabe, construida por arquitectos formados en el viejo continente y financiada por burgueses que visitan España. También, los emigrantes hispanos, así como los de origen sirio-libanés, optarán por esta estética que les recuerda vagamente sus orígenes culturales. Estas arquitecturas exóticas, repartidas por toda Iberoamérica, forman parte del patrimonio histórico de cada uno de los países donde se sitúan, teniendo que comprender las razones de su construcción y sus significaciones culturales con el objetivo de preservarlas dentro de los conceptos actuales de protección patrimonial.

Palabras Clave: Orientalismo; Neoárabe Iberoamérica; Viajeros latinoamericanos.

Abstract

During the 19th century, after the processes of independence and the formation of the American republics, the rejection of everything Spanish (or Portuguese) characterized this stage, with the beginning of timid relations in the

¹ Universidad de Granada (España). E-mail: rlopez@ugr.es ORCID: 0000-0002-6966-6682

celebration of the IV centenary of the discovery of America. However, prior to this and in parallel, we find a space of indirect dialogue around Orientalism. Spain is an oriental country for European travelers and this is also seen as such by Ibero-American travelers who, for various reasons, arrive at this time of the year. In addition, following the fashion of Europe and the United States, a large number of neo-Arabic architecture, built by architects trained in the old continent and financed by the bourgeoisie visiting Spain, will be built in Ibero-America. Also, Hispanic emigrants, as well as those of Syrian-Lebanese origin, will opt for this aesthetic that vaguely reminds them of their cultural origins. These exotic architectures, spread throughout Latin America, are part of the historical heritage of each of the countries where they are located, having to understand the reasons for their construction and their cultural significance in order to preserve them within the current concepts of heritage protection.

Keywords: Orientalism; Neo-Arabic Ibero-America; Latin American travelers.

En primer lugar, quiero agradecer a los organizadores de las “XIV Jornadas de Historia del Arte: América Latina, siglos XVIII-XIX, de colonias a naciones”, y especialmente a Angela Brandao, la invitación para impartir esta conferencia inaugural que centraré en el denominado orientalismo del siglo XIX, que se mantiene en diversos territorios en el primer tercio del siglo XX. Considero que está poco estudiado en América y con prejuicios valorativos a ambos lados del Atlántico, concibiéndose más como un juego lúdico, exótico, que como un referente cultural de importancia identitaria, lo que conlleva que la conservación, sobre todo de la arquitectura con rasgos orientalistas, no esté generalmente integrada en los programas patrimoniales, de puesta en valor, implementados por las instituciones públicas. Por tanto, insisto, mi agradecimiento a cuantos han hecho posible este encuentro².

Tras los episodios bélicos de secesión e independencia producidos entre 1808 y 1929, que originaron las actuales repúblicas iberoamericanas, la construcción identitaria de los nuevos países tuvieron un firme pilar en

² Este trabajo se inserta dentro del proyecto de investigación “Patrimonio cultural y literatura de viajes: artistas y escritores americanos en Andalucía (1850-1950)” (B-HUM-686-UGR20).

la exclusión de todo aquello que pudiera provenir de la matriz territorial del modelo político de la monarquía hispana durante la edad moderna; es decir, la España del siglo XIX. De igual forma, este rechazo se produce también en Brasil con respecto a Portugal, con características diferenciadas por la breve independencia imperial de Pedro I entre 1822 y 1831.

Son ahora otras geografías, también europeas, como Francia, Inglaterra e, incluso, Italia, las que sirven de referente. Con estas, se incrementaron las relaciones políticas, comerciales y culturales, teniendo que esperar hasta fines del siglo XIX; sobre todo a la conmemoración del IV centenario del viaje de Colón, para que se comiencen, tímidamente, intercambios con España, con nuevos patrones, que irán poco a poco fructificando en un nuevo espacio jurídico-político.

Ahora bien, existe un momento de interacción, de bases difusas, imbricado con el historicismo y, dentro del mismo, con la fase orientalista, también de corte romántico; donde, casi inconscientemente, la cultura hispana bajomedieval, más concretamente la andalusí, tendrá una influencia relevante en Iberoamérica, al igual que en Europa o en Norteamérica. Siendo el referente fundamental la Alhambra de Granada, sin obviar otros edificios islámicos como la mezquita de Córdoba o la Giralda y Torre del Oro en Sevilla.

Es importante reseñar que la recuperación y mirada hacia el pasado ha sido una constante en diversos momentos culturales, a modo de apropiación simbólica de la historia como garante de la existencia contemporánea. Evocación que tiene en el siglo XIX uno de sus momentos álgidos, con cualidades formales e interpretativas variables en las distintas geografías, tanto de Europa como de América.

En el caso de los países latinoamericanos, esta lectura del pasado se convirtió en argumento de identidad, de autenticidad, de cimentación cultural en los momentos de su definición moderna; siendo la arquitectura uno de los medios a través de los cuales se expresaron las distintas construcciones de esa idea de nación. Lo que nos sorprende, en el caso de la geografía que tratamos, son las referencias a este universo medieval, de tradición islámica, totalmente ajeno a las culturas americanas.

De forma genérica, podemos decir que el neoárabe pasó a Iberoamérica bajo el signo común del eclecticismo, como una alternativa dentro de ese mosaico de estilos históricos que se iban adaptando según sociedades y necesidades en cada parte del nuevo continente (Gutiérrez Viñuales, 2006).

Es este episodio cultural orientalista, el que centrará mi intervención, intentando analizar algunas de las razones que llevaron a propuestas exóticas, significativas y más numerosas de lo que podríamos pensar, en Iberoamérica. Y, claro está, en el ámbito geográfico latinoamericano, esta opción estética no se puede separar radicalmente del historicismo de raíz hispana; de ahí que nos encontremos con un reencuentro, inconsciente en algunos casos, entre Iberoamérica y España.

Para argumentar nuestro relato, vamos a valorar arquitecturas concretas, así como opiniones y comentarios de viajeros procedentes, principalmente, de América del sur, que llegan a España, y concretamente a Andalucía, buscando exotismo y se encuentran con algunos de sus ancestros históricos y culturales.

Inicialmente, señalaremos que la presencia del orientalismo en América viene de la mano, entre mediados del siglo XIX y primeras décadas del XX, de una nueva cultura europea que busca en el próximo oriente, norte de África y sur de España la estética de lo pintoresco y sublime, conjuntamente con los deseos de conocimiento científico y cierto expansionismo económico y político.

Dentro de esta moda orientalista, adquiere nombre propio el alhambismo, ya comentado, en el horizonte cultural romántico (Raquejo, 1995), dada la incidencia que tiene, sobre todo en el mundo anglosajón (Raquejo, 1990; Krauel, 1988 y 1995) y norteamericano, la publicación de los cuentos de la Alhambra de Washington Irving en 1832 y las consiguientes ediciones y traducciones³; sin olvidar las narraciones de las mil y una noches en la corte bagdadí de Harún al-Rashid; así como la influencia de grabados, fotografías, dibujos y pinturas que introducen los viajeros románticos (Rodríguez Domingo, 2006); y, ¡cómo no!, las edificaciones precisas que atienden a esta estética.

Estas arquitecturas alcanzaron su consagración en Inglaterra a partir de la primera mitad del siglo XIX, como testimonio con rotundidad el precursor libro de Tonia Raquejo titulado *“El palacio encantado”* (Raquejo, 1989). Especificando cómo, a partir de las construcciones de la isla europea, el mo-

3 La primera edición se hizo en 1832 en Filadelfia. De forma reducida, solo ocho cuentos, aparecían un año después en Valencia la primera traducción al español. Sobre la figura de Washington Irving se hizo una exposición conmemorativa en la Alhambra en el año 2009 con un catálogo de enorme interés. Cfr. AA.VV. (2009). *Washington Irving y la Alhambra, 1859-2009*. Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife.

delo se exportó hacia los Estados Unidos y otros lugares de América. En esta valoración, siempre tenemos que tener en cuenta algo señalado por la citada Raquejo, en cuanto a que: "...la ficción por la Alhambra llegó a ser incluso más popular que la propia fisonomía real del edificio" (Raquejo, 1995, p. 29), con lo que se da cuenta de que el conjunto palatino granadino, más que un modelo a ser copiado, fue una fuente de inspiración para libres y fantasiosas interpretaciones.

Esta moda, se extiende por los ámbitos territoriales de la América Hispana, pero con lecturas filtradas, dando como consecuencia, a la vez, una específica originalidad (Gutiérrez Viñuales, 2008). Además de la vía anglosajona, existieron otros caminos de penetración de esta estética, como los derivados de la comparecencia de las naciones de este continente en las Exposiciones Universales realizadas a partir de la de Londres de 1851⁴, así como las llevadas a cabo en Estados Unidos, de particular incidencia por la proximidad territorial y los intereses económicos de los americanos del norte. Especial interés tendrá la londinense citada, para la que Owen Jones construye la "Alhambra Court" que plasmaba en tres dimensiones sus ensueños granadinos⁵. El contacto directo de arquitectos iberoamericanos con los pabellones historicistas en estas ferias mundiales, o el conocimiento de estos a través de las revistas y libros ilustrados, permitirá potenciar, por tanto, el gusto orientalista.

Y es que un buen número de arquitectos, originarios de América, estudian, se forman y viajan por Europa. Conocen, si coinciden cronológicamente como hemos indicado, las exposiciones universales y tocan en su periplo, puntualmente, los ámbitos territoriales donde se alimenta esta estética. A ellos tenemos que añadir otros arquitectos de origen europeo que acabarán trabajando en América con propuestas, generalmente, eclécticas.

4 La época dorada de las Exposiciones Universales, pese a que se mantienen hasta hoy día con objetivos renovados, fue entre 1851 y 1914, ya que la I Guerra Mundial puso en entredicho la idea del progreso colectivo de la humanidad, pilar básico en la organización de estos eventos. Lo interesante para nosotros es la presencia de pabellones neoárabes que proliferaron en las exposiciones internacionales y universales que tuvieron un gran flujo de visitantes y que se popularizaron a través de revistas y fotografías.

5 Esta arquitectura estuvo presente en el horizonte de varias generaciones, tras su reinstalación, entre 1854 y 1936, año en que un incendio la destruyó. Cfr. Calatrava, J. *Owen Jones: Diseño Islámico y Arquitectura Moderna*. En: AA.VV. (2011). *Owen Jones y la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, p. 27-35.

Concretemos con ejemplos. Sin duda, el más señero de la utilización de la estética neoárabe como imagen de una nación americana en una exposición internacional, lo encontramos en el pabellón que México construye para la exposición Mundial de la Industria y Algodón de Nueva Orleans (1884), conocido como Pabellón de Santa María de la Ribera, haciendo referencia al lugar donde se ubica actualmente (García Barragán, 2001; Tello Peón, 1998). Su diseño, realizado por José Ramón Ibarrola, puede considerarse la muestra más fastuosa del imaginario oriental mexicano. La amalgama de elementos utilizados, almenas escalonadas, arcos lobulados, capiteles cúbicos y un brillante y rico colorido, potenciado por la modernidad de los materiales empleados, hicieron que en la época fuera conocido como “la Alhambra mexicana”. Se trataba, en realidad, de una reinterpretación de la Cúpula de la Roca de Jerusalén, la cual se copia en plano, desarrollándose en alzado con elementos formales tomados de la Alhambra. La relación con Jerusalén surge de su función. En realidad, se trataba del Pabellón de la Minería que estaría centrado por una gran roca de ónix, mineral del que México es el mayor productor del mundo. La visita, deambulando en torno al bloque de ónix, se asemeja al ritual musulmán en Jerusalén recorriendo el perímetro de la roca desde la cual Mahoma ascendió a los cielos acompañado del arcángel Gabriel. Su ubicación actual en la colonia de Santa María de la Ribera, como ya he indicado, hace que se conozca con este nombre, habiendo olvidado, parcialmente, su funcionamiento como pabellón de feria y, posteriormente, como sede de la lotería nacional en la Alameda de México (López Guzmán y Avilés García, 2015).

Pero también el neoárabe se convierte en la forma de expresión de la burguesía ascendente que busca en estas propuestas un modo de individualidad singular. Comitentes que, generalmente, habían viajado a Europa y que conocían Granada y las ciudades andaluzas directamente. De estos viajes, en ocasiones, vuelven, incluso con objetos muebles o prefabricados para incluir en las arquitecturas, como cerámicas o yeserías, lo que permite la presencia de originales transferidos. En este sentido, hay que reseñar el funcionamiento de auténticas fábricas de elementos subsidiarios de la construcción que obtuvieron de la exportación hacia América una de sus principales líneas de financiación, como serían algunas de las industrias de cerámica vidriada de Sevilla o Valencia. Un ejemplo testimonial sería la casa Román, situada en el barrio de Manga de Cartagena de Indias. Sabemos que su propietario viajó

con la familia a España en 1929, visitó la exposición Iberoamérica en Sevilla y paseó por Granada donde encargó en el taller de Aurelio Rus las yeserías que hoy contemplamos en esta excepcional arquitectura diseñada por Alfredo Badenes.

Adaptadas estas arquitecturas a las diversas condiciones climáticas americanas, la idea era hacer algo diferente, huir de la vulgaridad, crear pequeños paraísos artificiales, casi mágicos. Espacios que son vividos, no solo en el desarrollo cotidiano de sus habitantes, sino en fiestas con tramoya exótica y disfraces de otras épocas. Entre estas celebraciones, destaca la organizada por la familia Concha-Cazotte en su palacete neoárabe de Santiago de Chile, el cual fue construido por el arquitecto Teodoro Burchard, entre 1872 y 1876, y, desgraciadamente, destruido en 1989 (Imas Brügman y Rojas Torrejón, 2012). En las fotografías del festejo, con motivo de la onomástica de la propietaria, doña Teresa, el 15 de octubre de 1912, se constata la moda orientalizante, ya no solo en lo arquitectónico y mobiliario, sino también en los disfraces de “turco”, “andaluza”, “oriental” o “moro” que eligieron muchos de los invitados. De hecho, mientras que la dueña de la casa prefirió caracterizarse de María Antonieta, la reina francesa víctima de la revolución, sus hijos aparecieron vistiendo trajes “moriscos” que armonizaban de maravilla con el ambiente del palacio.

Por otro lado, debemos tener en cuenta que, entre las opciones estéticas comprendidas dentro del eclecticismo imperante, las comunidades de emigrantes recurrirán a los recuerdos de sus lugares de procedencia. De hecho, la de origen hispano es la que se imbrica de forma más intensa con el alhambrismo y el neoárabe de origen andalusí. Prueba de ello serían edificios como el Salón Alhambra del Club Español de Buenos Aires (fechado en 1912 bajo la dirección del arquitecto Enrique Faulkers con pinturas murales de Francisco Villar y Léonie Matthis), el Casino Español de Iquique (Chile) (del arquitecto Miguel Retornano en 1904) o la Casa de España en San Juan de Puerto Rico (realizada por el arquitecto Pedro Adolfo de Castro en 1933), por citar algunos ejemplos de los más representativos (Gutiérrez Viñuales, 2016, p. 195-213).

Pero también las plazas de toros, con un carácter más de neomudéjar que de neoárabe, distinción filológica que hacemos desde la óptica de la historiografía actual que no del momento, aunque hay que señalar que ambas parten de posturas ideológicas diferenciadas (Hernando, 1989, p. 231-270). El

modelo original de esta tipología se inicia con la plaza de toros diseñada en Madrid en 1874, sirviendo de inspiración, tanto para las que se levantan en el resto de las ciudades de España, como para las más significativas construidas en Iberoamérica, como la de Maracay (Venezuela), entre 1931-1933, la de Bogotá, 1931, o la de la Colonia del Sacramento (Uruguay), de 1909, reconstruida recientemente en el año 2021 (Rey Ashfield, 2016).

Además, en un intento de posicionarse socialmente, encontramos obras con las que esta comunidad española contribuye al ornato de las ciudades americanas. Es el caso del Arco Neomorisco de Lima que fue diseñado a partir de un concurso convocado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid como regalo a Perú en el centenario de su independencia⁶. Este monumento se construyó en el inicio de la Avenida Leguía, hoy Avenida Arequipa, pero se demolió en 1930 al comprobar que no estaba en eje con dicha avenida. El arco fue reconstruido en 2001 en el parque de la Amistad, aprovechando para su reinauguración la presencia del rey de España, Juan Carlos I. Posiblemente este arco inspiró a la colectividad hispana de Tandil (Argentina) cuando en 1923 regalaba a su ciudad una especie de castillo de matices neoárabes, año celebrativo de su centenario (Gutiérrez Viñuales, 2016, p.198).

A estos españoles emigrados que buscan recuerdos de su tierra, tenemos que añadir las comunidades sirio-libanesas y palestinas, llegadas a América en el primer cuarto del siglo XX que optarán, igualmente, por estéticas “neoárabes” para sus edificios. Uno de los casos más significativos en este sentido será Brasil⁷.

Previamente, hay que señalar que, al igual que en el resto de Iberoamérica, en la arquitectura brasileña en el siglo XIX se produce una ruptura con el pasado portugués de tintes barrocos, optando por una supuesta modernidad apoyada en arquitectos, sobre todo franceses, que, formados en la Escuela de Bellas Artes, intentan traspasar los modelos europeos al país americano, dominados por el eclecticismo. De hecho, no faltan en las nue-

⁶ El regalo fue la forma de participación de las comunidades establecidas en Perú, estando presentes las correspondientes a Alemania, Italia, Francia, Estados Unidos, Bélgica y China. Cfr. Villegas Torres, F. (2016). *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, p. 401.

⁷ Sobre Brasil en general y concretamente sobre Sao Paulo, cfr. Brancaglionne Cristofi, R. (2016). *O orientalismo arquitetônico em Sao Paulo (1895-1937)*. Sao Paulo, Programa de posgrado en arquitectura y urbanismo, Universidad de Sao Paulo.

vas construcciones de una burguesía emergente espacios como el fumador, presente en un ejemplo como el palacio do Catete en Río de Janeiro, obra del arquitecto prusiano Carl Friedrich Gustav Waehneltdt por encargo del empresario cafetero Antonio Clemente Pinto (Rodríguez Domingo, 2012)⁸.

En Sao Paulo, con una estética similar, estaría el palacete que hace el arquitecto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, el cual se había formado en Bélgica, para el Dr. Aguiar Barros en 1896. Si en este edificio opta por el neoárabe, en otros, el mismo arquitecto, recurre a otro tipo de historicismos, lo que nos indica el eclecticismo reinante en esos momentos en la arquitectura brasileña. Las soluciones que se adoptan en la construcción de los Aguiar Barros remiten en estructuras, composiciones y detalles al léxico andalusí, eso sí mezclando los referentes a Granada con los provenientes de la capital califal y, no podían faltar, algunos detalles que nos llevan a Sevilla (Brancaglione, 2016, p. 51-63).

Quizás el proyecto más acabado, en la urbe paulista, fue el Palacete Morisco, residencia de Abrao Andraus, construido por José Câmera (1933-1937), donde mezcla influencias del oriente islámico con formas procedentes de la mezquita de Córdoba (bicromía de los arcos) o de la Alhambra de Granada (capiteles de las columnas) (Brancaglione, p. 31-39). El edificio sería destruido en 1982, aunque con una fuerte crítica en los periódicos del momento, acompañada de manifestaciones a favor de la conservación (Brancaglione, p. 27-29).

Dentro de esa sociedad económicamente emergente, hay que recordar el papel destacado, como he indicado, de miembros de las comunidades sirio-libanesas, lo que es visible en Sao Paulo, donde algunos de sus representantes optarán por una estética orientalizante que unifique sus orígenes con su nueva situación en la jerarquía social brasileña del momento.

Destacar, en este sentido, los palacetes financiados por David Jafef, de origen libanés, que, conjuntamente con su familia, llegarían a construir 22 edificios con características neoárabes. De los siete que quedan en pie, el más significativo es el denominado Palacete Rosa con elementos tomados de distintas tradiciones culturales siempre de raíz islámica. Tenemos que reseñar, igualmente, que estos edificios acumulaban decoración oriental en su

8 Este edificio fue adquirido por el Estado en 1896, siendo la sede de la presidencia hasta 1960 en que la capital se trasladó a Brasilia. Actualmente funciona como Museo de la República.

interior con mobiliario específico y pinturas de paisaje de marcado carácter exótico (Brancaglione, p. 76-83).

Ahora bien, si estos edificios tienen su lógica histórica atendiendo a las razones sociales del momento, lo que sí sorprende es que cuando Brasil acude a la exposición de Filadelfia de 1876, el pabellón que construye, con diseño del arquitecto Frank Furnes (George, Lewis y Cohen, 1996), era de carácter oriental con una columnata con arcos de herradura enmarcados por alfices. La entrada principal definía un gran arco angrelado, completándose la opción estética con azulejos vidriados. Situado entre los anodinos pabellones de Holanda y Bélgica, fue uno de los más comentados por su originalidad y, también, por la inversión económica que se elevaba a 30.000 dólares de aquella época.

La repercusión de estos pabellones, a nivel local, era bien visible en los kioscos. En el caso de Brasil tenemos que recordar el construido con estética “morisca” en la playa de Botafogo en Río de Janeiro (Rodríguez Domingo, 2012). Esta construcción, de 1907, diseñada por el arquitecto Alfredo Burnier, aparecía como hito urbano y colofón de la Avenida Beira-Mar. Integraba un café y un kiosco de música. La construcción presentaba una armadura metálica y columnas de fundición, vidrieras y cerámica procedente de Valencia (España). El edificio destacaba por su impactante presencia, convirtiéndose en lugar muy frecuentado por la sociedad carioca. Desgraciadamente fue destruido en 1952 (Casanova, 2009).

Quiero, también, en esta intervención, referirme a otros modos de percepción y recepción de este exotismo estético relacionado con lo hispánico. Hemos hecho referencia a mecenas que tras su experiencia en Europa encargan proyectos orientalistas. Ahora, nos interesan, también, algunos que plasmaron sus experiencias personales en libros de viaje, pudiendo tener influencia directa sobre la sociedad del momento, sobre todo en los ámbitos de mayor nivel cultural y literario, sin olvidar la significación social de carácter individual en sus respectivos países (López Guzmán; Guasch Marí y Montejó Palacios, 2018; y López Guzmán, 2018).

Los autores que vamos a citar proceden de distintas geografías, con vivencias diferentes, pero con valoraciones similares en la línea de trabajo que presentamos.

Comencemos con dos ejemplos: Ricardo Palma, de Perú, y Soledad Acosta, de Colombia. Ambos contaban 59 años cuando llegan a España en

1892 como parte de las delegaciones diplomáticas de sus respectivos países. En esos momentos, ya eran intelectuales reconocidos, incluso, a nivel internacional. La razón de su viaje era asistir a la conmemoración del descubrimiento de América, participando en el congreso de americanistas que se celebró en Huelva. La importancia de esta cita científica para el gobierno de España, como imagen hacia el exterior, queda patente si tenemos en cuenta que fue presidido por don Antonio Cánovas del Castillo, presidente del gobierno en esos años, y que acudieron a la clausura la Reina Regente, María Cristina de Habsburgo, y el príncipe heredero, el futuro Alfonso XIII.

La mirada, tanto de Soledad Acosta como de Ricardo Palma, se aleja del turista vulgar, se trata de una visión culta, con un bagaje formativo co-tejado. Ricardo Palma Soriano (1833-1919) en aquellas fechas era director de la Biblioteca Nacional de Perú y miembro de la Real Academia Española de la Lengua. Su viaje lo plasma en un libro titulado “Recuerdos de España” (Palma, 1897), el cual está prologado en Lima en 1895. Por su parte, Soledad Acosta de Samper (1833-1913) publica la experiencia de su “Viaje a España” en dos tomos⁹, fechados en 1892 y 1894. A nivel intelectual¹⁰, Soledad Acosta, fue, posiblemente, la mujer más importante del siglo XIX en Colombia, muy comprometida con la instrucción pública y con la formación de las mujeres (Alzate y Corpas de Posada, 2016).

El itinerario de Ricardo Palma está justificado por el congreso citado y, por tanto, su reconocimiento de una historia común, lo que hace que no sean extrañas en su texto las comparaciones con su tierra. Por ejemplo, cuando visita Sevilla le surgen similitudes con Lima: “Sevilla despertó en mí y en mis hijos el recuerdo de Lima. En el viaje de Madrid a Huelva habíamos pasado una noche en la regocijada ciudad andaluza, y apenas si recorrimos su angosta y larga calle de la Sierpe, que es, lo que, para Lima, las calles de Espaderos y Mercaderes, el centro más animado del comercio y el pecadero

9 Con el título “Viaje a España”, ambos están publicados en Bogotá. El primero de ellos en 1892 (Imprenta de Antonio María Silvestre) y el segundo en 1894 (Imprenta de la Luz).

10 Entre su prolífica producción literaria, destacamos: *Biografías de hombres ilustres o notables: relativas a la época del descubrimiento, conquista y colonización de la parte de América denominada actualmente EEUU de Colombia*. Bogotá, Imprenta de la Luz, 1883; *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. Gante, Imprenta de Eug. Vanderhaeghen, 1869; *La mujer en la sociedad moderna*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1895; y *Consejos a las mujeres; consejos a las señoritas, seguidos de los consejos a las madres y carta a una recién casada*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1896.

obligado para el bolsillo, que no resiste a la tentación que ofrecen las telas a la moda y los objetos de fantasía. Como en Lima, por la tarde, de cuatro a seis, las elegantes, bonitas y salerosas sevillanas recorren, de ocho a diez de la noche, la bien alumbrada calle de la Sierpe, mariposeando de almacén en almacén” (Palma, 1897, p. 29).

Soledad Acosta tuvo que apreciar Sevilla bajo un aguacero, lo que no le permitió un desahogado paseo. No obstante, las comparaciones con Colombia son continuas: los patios, las casas..., pero me interesa destacar, por el paralelismo con Ricardo Palma, la descripción de las gentes: “En Sevilla oímos el acento y contemplamos los negros ojos chispeantes, el andar desembarazado y el aspecto todo de nuestras mujeres de Cartagena y de las costas sud americanas. No sucede lo mismo con los habitantes de las altiplanicies andinas: allí tenemos diferente acento, una seriedad más castellana, menos viveza en la mirada y fuego en la palabra; ésta es más breve, menos lánguida, pero el espíritu es el mismo, y no podemos negar que somos hijos de andaluces y sobrinos de Castilla” (Acosta, 1894, p. 68).

Ahora bien, los valores orientalistas que queremos destacar, los apreciamos en la visita que ambos hacen a la mezquita de Córdoba. Soledad Acosta escribe sobre el proceso constructivo, con un valor claramente didáctico, y nos ubica estéticamente el resultado: “...buscaron los mejores arquitectos y artistas para que se encargasen de levantar aquella maravilla de estilo enteramente oriental” (Acosta, 1894, p. 250). La admiración que muestra nuestra viajera se aprecia en cada detalle que describe, concluyendo su paseo con el siguiente párrafo: “No quisimos echar a perder la extraña impresión que nos había hecho la mezquita, motivo por el cual no visitamos otros monumentos de menor interés” (Acosta, 1894, p. 259).

Cuando Ricardo Palma hace lo propio, nos dice: “Tres horas pasé en la monumental mezquita, horas en las que mi espíritu estuvo abrumado por la admiración de tanta y tanta maravilla”, continúa visitando otros monumentos de la ciudad, para concluir: “...nada encontré que fijase mi atención (se refiere más allá de la mezquita)” (Palma, 1897, p. 40). Incluso, más adelante, en una segunda visita a la construcción omeya añade: “En la mañana volví a pasar otras dos horas en la Catedral (mezquita) para, con el ánimo más sereno, acabar de formarme idea de un monumento que las civilizaciones cristiana y morisca parecen competir, sin gran ventaja para la primera” (Palma, 1897, p. 41). Eso sí, Ricardo Palma en su paseo por la mezquita/catedral inser-

ta, de nuevo, la relación con Perú. Punto obligado es la capilla de la Ánimas, “indisculpable para un peruano” (Palma, 1897, p. 39), donde descansa el Inca Garcilaso de la Vega.

Trasladándonos a Granada, la visita de Soledad Acosta tenemos que cotejarla con la experiencia de su marido, José María Samper Agudelo (1828-1888) (Samper Agudelo, 1862), importante periodista y político. Este realizó un extenso viaje por Europa en 1858 que duraría varios años, recorriendo Inglaterra, Francia, Suiza, Austria, Prusia, Alemania, los Países Bajos y, por supuesto, España¹¹. Concretamente, llega a Andalucía en la primavera de 1859¹².

Lógicamente, Soledad Acosta, ya viuda cuando viene a España en 1892, ha leído el texto de Samper antes de iniciar su viaje y, por tanto, no nos extraña la concordancia de ideas (Samper Agudelo, 1862). Uno de los ejemplos más evidentes es cuando José María Samper observa Granada desde la Torre de la Vela de la Alhambra, lugar que permite pasear la vista por toda la ciudad y los territorios circundantes. Nuestro escritor señala: “Renuncio a la pretensión de revelar las ondas emociones que me dominaron durante la contemplación de aquel espectáculo admirable. Miré en derredor, di un grito de supremo placer, me así del borde del altísimo bastión para no caer, porque un vértigo me arrebatava, y mudo, tembloroso, sin aliento, sentí una lágrima que se me escapaba como el más puro homenaje... Es que estaba mirando la imagen de mi Patria”¹³.

Por su parte, Soledad Acosta escribía desde el mismo lugar y con idéntica visión: “Desde aquel magnífico terrado se alcanza a ver la ciudad de Granada, y a lo lejos los campos de la Vega, circundados por una cadena de cerros bajos. ¡Cuánta razón tuvo Gonzalo Jiménez de Quesada, exclamé, en

11 Hay que señalar que cuando realiza su viaje a España estaba establecido en París como secretario de la legación colombiana en Francia.

12 El viaje desde Sevilla a Córdoba lo realizó en tren, señalando que ese día se inauguró la línea desde Lora hasta Córdoba. Este acontecimiento se produjo el 25 de abril de 1859, lo que nos permite fechar con precisión su itinerario.

13 El texto citado continua: “En efecto, habida consideración á las distancias y proporciones y á los pormenores característicos, nada hay que ofrezca tan rara semejanza en el conjunto como la Vega de Granada con sus serranías, vistas desde la Alhambra, y la llanura de Bogotá, circundada de cerros, contemplada desde las alturas de “Montserrat.” Razón tuvo el conquistador de mi patria para llamarla *Nueva Granada*, y aún darle á su capital el nombre de *Santafé*, en recuerdo de la villa de los reyes católicos (que se alcanza á ver desde la Alhambra) donde nació el atrevido Gonzalo Jiménez de Quesada”. Samper Agudelo, J. M. Op. cit., vol. I, quinta parte, capítulo II.

comparar la Sabana de Bogotá con la Vega de Granada!”¹⁴.

Comprobamos que la impresión es la misma, aparte de considerar la lectura previa realizada por Soledad Acosta del texto de José María Samper, la búsqueda comparativa era una constante, la identificación con un pasado común era uno de los objetivos más o menos velado de todos estos viajeros. Idea más que visible en el caso de Soledad Acosta ya que la razón principal de su viaje, como he señalado, era la participación en el Congreso Americanista de 1892.

La comparación entre su Patria y España, en esos escritores, posee un doble papel validador. Por una parte, al distanciarse de España como antigua metrópolis, reafirman la independencia de sus respectivos países que, en el caso de la Colombia de José María Samper, llevaba siendo un país emancipado desde hacía solamente 39 años. Por otra parte, es un acto de validación para el propio viajero como individuo; la mayoría de ellos pertenecían a la elite económica y cultural, la sociedad criolla, por lo que enfrentándose a la historia común de ambos países construían una genealogía ficticia, un supuesto hallazgo de sus raíces, que les permitía justificar su papel privilegiado dentro de la sociedad en la que vivían.

En segundo lugar, nuestros viajeros iberoamericanos vienen a la Alhambra como lugar de culto dentro de la estética romántica, participando de idearios comunes con otros viajeros procedentes de Europa y del mundo anglosajón. No olvidemos que no llegan directamente a España, sino que, generalmente, primero pasan por otros lugares de la geografía europea, siendo su destino inicial siempre París, que para ellos significa la esencia del viejo continente. Con esto queremos señalar que, además de su alta formación intelectual en sus países de origen, han podido informarse, completar sus conocimientos y adquirir los libros necesarios para iniciar con éxito su viaje

14 Texto que continua: “La posición de la ciudad es idéntica, y a lo lejos la campiña es semejante a la llanura que se extiende al pie de la capital de Colombia; salvo que la ciudad europea, así como sus vegas, se hallan en escala más pequeña, y que si la ciudad andina es más extensa y sus horizontes mucho más grandes, los monumentos que de Granada se avistan son magníficos, y la multitud de estos y la estrechez de sus calles es mucho mayor. Además, la vegetación, los enormes árboles de las alamedas, los numerosos jardines, son cien veces más bellos que los bogotanos”. Acosta, S. (1894). *Viaje a España*. Tomo II. Bogotá: Imprenta de la Luz, p. 17.

por España¹⁵.

En este sentido, a modo de ejemplo y volviendo a Granada, nos señala Ricardo Palma, uniendo formación previa e imaginación: “¿Quién, en la juventud, no ha soñado con la oriental Granada, sobre todo si ha leído el precioso libro de Washington Irving y el inmortal poema de Zorrilla?” (Palma, 1897, p. 53).

De hecho, la mayor parte de nuestros viajeros exponen a lo largo de su texto la bibliografía utilizada que viene a ser la genérica de otros escritores, pero su citación permite entender la formación previa particular y, también, los prejuicios derivados tras su contemplación de la Alhambra.

Ahora bien, en general, los palacios nazaries se valoran enmarcados en una proyección de carácter universal más allá de lo hispano. De hecho, Soledad Acosta nos precisa: “Llegamos al Patio de los Leones, tan celebrado por todos los viajeros de todas las épocas y razas. No podría describirlo: para hacerlo sería preciso poseer la elocuencia de los mejores poetas entre los que lo han cantado, y aun así no daría idea del encanto que aquella maravillosa construcción produce” (Acosta de Samper, 1894, p. 33). Y es que Granada es un foco de orientalismo como recoge José María Samper: “Situada hacia el lado septentrional del valle primoroso que riega el Genil, al pie de dos altas colinas; estribos de la serranía que divide el Darro, que corre por un lecho profundo, Granada tiene una de las posiciones más pintorescas, más encantadoras que el gusto oriental haya podido escoger en Andalucía para asiento de una capital” (Samper Agudelo, Vol. I, Quinta parte, Capítulo I). Lo que no quita que, frente a esa universalidad, se vuelva a las relaciones históricas conjuntas: “(Granada) Es un tesoro para todos los viajeros, hecho de recuerdos

15 Como la mayoría de los viajeros del siglo XIX de Europa o América del Norte, suelen preparar sus viajes leyendo y comprando guías y memorias de viaje. Teniendo en cuenta el hecho de que los países europeos, especialmente Francia y Gran Bretaña, representan puntos de referencia cultural esenciales para América Latina, no es sorprendente descubrir que los escritores de viajes analizados construyeran su conocimiento de España a través de los escritos franceses o norteamericanos. De hecho, en lugar de ocultar sus fuentes, incluyeron una bibliografía en sus publicaciones, en su mayoría escritores británicos, como Michael Quin (Michael Joseph Quin. *Spain revisited*. Edinburgh: Constable, 1823.) ó Richard Ford, cuyo “*A Handbook for Travellers in Spain*” (Londres, J. Murray, 1845) se había convertido en una referencia indispensable en el mundo de habla inglesa desde su primera edición. Por tanto, las percepciones de España no eran directas sino influidas por la escritura de viajes europeas o norteamericanas, lo que explica similitudes en cuanto a estilo y clichés específicos relacionados con la Alhambra.

y poesía, pero para mí también fue una poderosa fuente de emociones profundas... En las alturas de la Alhambra había pasado cinco días en mi país, evocando toda su historia épica, desde Colón hasta Balboa y Jiménez de Quesada” (Samper Agudelo, Vol. I, Quinta parte, Capítulo III).

Un viajero al que quiero referirme particularmente, por el enlace que realiza con otras arquitecturas neoárabes, es el chileno Agustín Edwards¹⁶, que viaja a España con solo 18 años, lo que no quita que más tarde se convierta en un importante personaje fundador de periódicos, político, diplomático e historiador de peso en la sociedad chilena del primer tercio del siglo XX (Herrero, 2014). Pero en ese momento se trata de un joven, bien formado, pero con la liberalidad, arrojo y frescura que otorga la juventud. Como todos los viajeros emprende la visita a la Alhambra al día siguiente del arribo a la ciudad. Es el centro de su viaje. Pero los palacios de los alhamares no le acaban de convencer, justificando su apreciación en el exceso de lecturas y, por tanto, de prejuicios antes de la llegada. Así señala: “Tanto se ha dicho, tantas vistas se han sacado, de tal manera alaban la belleza de este monumento que, al verlo, la impresión que experimenté fue muchísimo menor que la que me esperaba. No diré que fue una desilusión, porque sería exagerar, pero la sensación verdadera no correspondió a la ilusión formada. El viajero va convencido a ver algo más bello, más conservado, más magnífico que la realidad. Creo firmemente que todo el que vaya a verla, saldrá pensando lo mismo. Exceptúo esos que se las dan de entendidos en arte y no entienden palabra. Esos van con la boca abierta de admiración por la Alhambra dos meses antes de llegar a ella” (Edwards, p. 107-108). Y continua más adelante: “No quiero decir que no la admiré; muy lejos de ello, pero repito que después de oír hablar tanto y en tan entusiastas términos, al verla, me figuré una de tantas copias como andan por el universo mundo de aquel mismo original que tenía ante mis ojos” (Edwards, p.108).

Sin duda, en este texto, nuestro viajero chileno se estaba refiriendo al edificio denominado “La Alhambra”, una de las primeras obras neoárabes fechadas en Latinoamérica, situado en el centro de Santiago de Chile, el cual

16 Pertenecía a la oligarquía de su país, recibiendo una esmerada educación. Viaja a Europa, interrumpiendo sus estudios de Derecho, acompañado de sus padres y ocho hermanos en una especie de Grand Tour para residir en París. Prologa su libro “Lo que ví en España. Impresiones personales” en París el 4 de noviembre de 1896. Esta obra tiene una segunda parte que se titula “Las tres fiestas de Sevilla”, publicada en Valparaíso, Imprenta de la Librería del Mercurio, 1897.

había sido construido por el arquitecto Manuel Aldunate Avaria, en 1862, para el empresario minero Francisco Ignacio Ossa Mercado y que representa uno de los ejemplos más acabados de arquitectura orientalista en América. En ella, no faltan los arcos de mocárabes, los capiteles nazaries o la copia de la fuente de los Leones (Imas Brügman y Rojas Torrejón, 2012). A modo de ideas finales, podemos señalar que el foco cultural de esa España musulmana, de lo que denominamos Al-Andalus, fue el que irradió el orientalismo historicista hacia Europa y hacia América, con un prisma de carácter romántico.

Las obras que aquí hemos señalado, suponen copias fragmentadas, sin rigor arqueológico, pero sí formal, de los edificios más señeros de la arquitectura andalusí, los cuales son valorados como obras de carácter oriental de indudable valor universal. Los referentes a la Alhambra¹⁷, principalmente, pero también a la mezquita cordobesa¹⁸ o los edificios sevillanos¹⁹, son evidentes. Tampoco podemos olvidar, aunque no lo hemos tratado en este texto, la existencia de un orientalismo pictórico paralelo al arquitectónico, practicado por un alto número de artistas iberoamericanos (Gutiérrez Viñuales, 2010).

Con respecto a las construcciones neoárabes iberoamericanas, lo importante para nosotros es poner en valor estas edificaciones, con el objetivo de que formen parte de la identidad de los distintos países, que no sean entendidas simplemente como algo exótico, como se les califica superficialmente, sino como una parte más de su propia historia. Un alto número de las

17 Aparte de las relaciones formales, la denominación de diversos edificios como “Alhambra” nos indica el reconocimiento de la inspiración orientalista. Citemos como ejemplos: salón Alhambra del Club Español de Buenos Aires, Cine Alhambra de Sao Paulo, La Alhambra de Santiago de Chile, Almacenes Alhambra de San José de Costa Rica, Teatro Alhambra en La Habana, Casa Alhambra en Puebla de los Ángeles (México) y La Alhambra en Torreón (México), destruida. Cfr. López Guzmán, R. y Gutiérrez Viñuales, R. (Coordinadores) (2016). *Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada, Almed, p. 256, 273, 277, 287, 295, 316 y 324.

18 Uno de los ejemplos más representativos es, sin duda, el palacio de las Ursulinas en La Habana con una arquería entrecruzada que nos llevaría a la estructura formal de la maqsura de Al-Hakem II en la mezquita de Córdoba. Cfr. López Guzmán, R. y Gutiérrez Viñuales, R. (Coordinadores) (2016). *Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada, Almed, p. 293.

19 Representativo, incluso nominalmente, sería el Hotel Sevilla de La Habana que muestra en su fachada paños decorativos de sebka que nos remiten a la Giralda, alminar almohade en origen. También, la denominada Torre Mudéjar de Mocambo, situada en Veracruz (México) que reinterpreta la Torre del Oro de la capital andaluza. Cfr. López Guzmán, R. y Gutiérrez Viñuales, R. (Coordinadores) (2016). *Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada, Almed, p. 293 y 325.

arquitecturas citadas, a las que se unen casi doscientas obras inventariadas actualmente (Contreras Guerrero; Bellido Gant; López Guzmán; Gutiérrez Viñuales; y Guasch Marí, 2016), no están protegidas por las legislaciones patrimoniales de los lugares donde se ubican, por lo que se hace necesaria una resignificación de esta edilia para que se integre en la conciencia colectiva como parte de la cultura de cada país, sin olvidar la lectura paralela, en tanto que todas ellas provienen de modelos compartidos.

Es fundamental, sin duda, la compresión y tutela social que evite la destrucción. La percepción de sus valores culturales y la protección legal asegurarán la pervivencia de estas obras de las que, desgraciadamente, han desaparecido un número significativo.

Estos valores culturales los encontramos también especificados en los viajeros que plasman literariamente su experiencia, aunque las similitudes y los recuerdos de sus países respectivos aparecen continuamente, por lo que se entrelazan visiones románticas, de moda a caballo entre los siglos XIX y XX, con matices de historia cultural compartida con España.

En definitiva, entendemos que, tanto la visión literaria como la realidad arquitectónica de carácter orientalista conservada en Iberoamérica, nos hablan de un momento de encuentro cultural poco estudiado pero fundamental en una cronología donde las relaciones políticas con España desde las repúblicas iberoamericanas eran débiles; aunque este episodio, tal vez exótico, permite nuevas valoraciones y aportaciones culturales que debemos profundizar. De hecho, desde la universidad de Granada estamos comprometidos en varios proyectos de investigación con este objetivo.



Figura 1 - Pabellón de Santa María de la Ribera. Ciudad de México.
Fotografía: Rafael López Guzmán



Figura 2 - Casa Román. Cartagena de Indias (Colombia)

Fotografía: Rafael López Guzmán

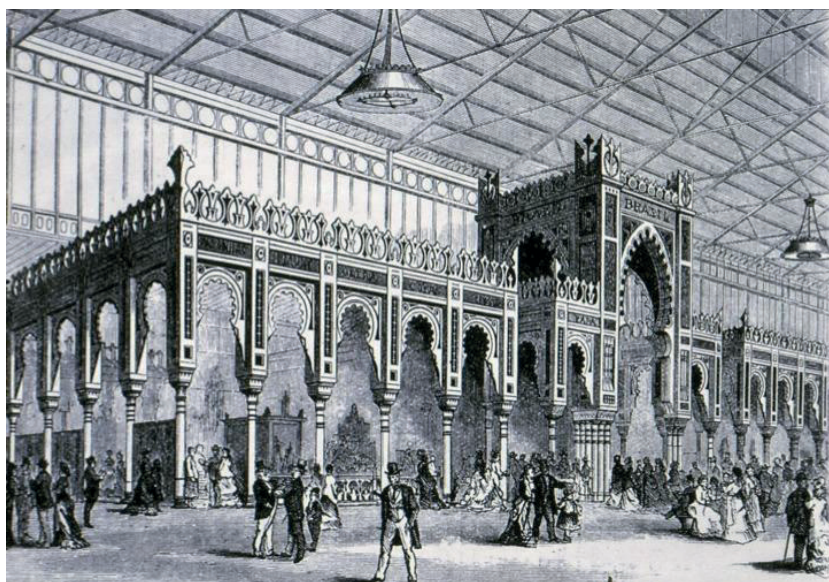


Figura 3 - Pabellón de Brasil en la Exposición de Filadelfia (1876)

Fuente: <https://furnesque.tumblr.com/post/28655549830/brazilian-court-in-the-main-exhibition-hall>



Figura 4 - Kiosco morisco de la playa de Botafogo. Río de Janeiro.

Fuente: <https://diariodorio.com/wp-content/uploads/2010/02/PavilhoMorisco.jpg>



Figura 5 - Casino Español. Iquique (Chile). Fuente: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=444839364316135&set=a.444839324316139>



Figura 6 - Casa de España. San Juan de Puerto Rico.
Fotografía: Rafael López Guzmán



Figura 7 - Plaza de Toros Real de San Carlos. Colonia del Sacramento (Uruguay).
Fuente:<https://sitioarquitectura.com/pt-br/proyecto/plaza-de-toros-real->



Figura 8 - Arco neomorisco. Parque de la Amistad. Lima (Perú)
Fotografía: Rafael López Guzmán



Figura 9 - Soledad Acosta de Samper.

Fotografía, c. 1880.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Soledad_Acosta_de_Samper.jpg

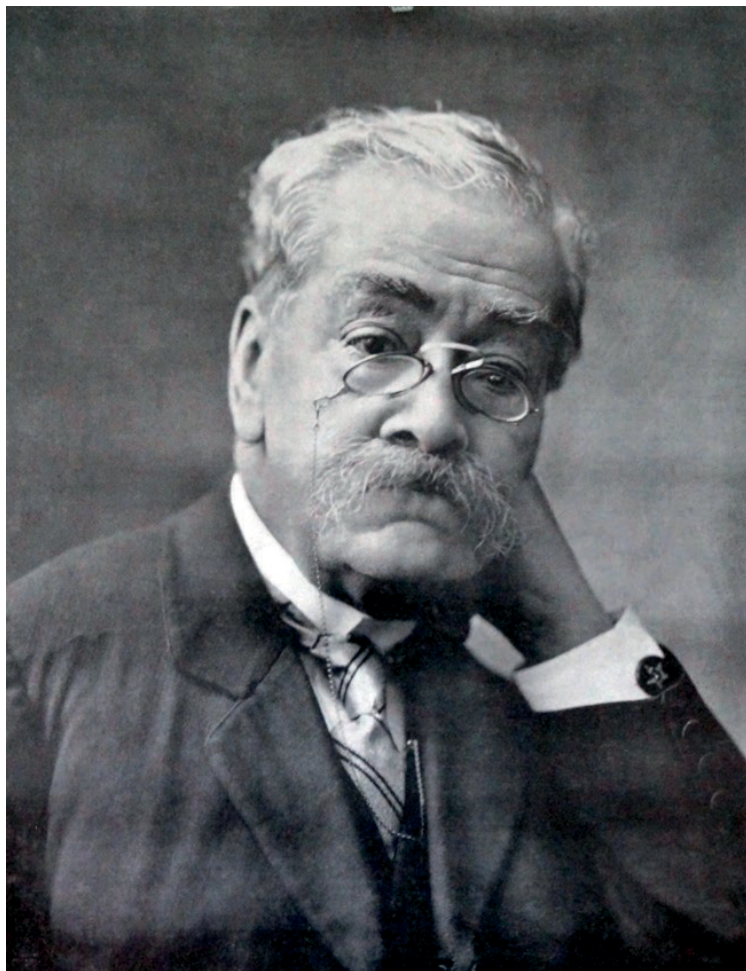


Figura 10 - Ricardo Palma, 1910

Fotografía de Manuel Moral y Vega

Fuente: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Palma1.jpg>



Figura 11 - Retrato de José María Samper
Felipe Santiago Gutiérrez, c. 1880
Colección Instituto Caro y Cuervo



Figura 12 - Agustín Edwards Mac-Clure, 1920

Fotografía de William Belmont Parker

Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Agust%C3%ADn_Edwards_Mac-Clure.jpg



Figura 13 - Palacio La Alhambra. Patio posterior. Santiago de Chile
Fotografía: Rafael López Guzmán

Referencias

AA.VV. (2009). *Washington Irving y la Alhambra, 1859-2009*. Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife.

Acosta de Samper, S. (1883). *Biografías de hombres ilustres o notables: relativas a la época del descubrimiento, conquista y colonización de la parte de América denominada actualmente EEUU de Colombia*. Bogotá, Imprenta de la Luz.

Acosta de Samper, S. (1869). *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. Gante, Imprenta de Eug. Vanderhaeghen.

Acosta de Samper, S. (1892). *Viaje a España*. Tomo I. Bogotá, Imprenta de Antonio María Silvestre.

Acosta de Samper, S. (1894). *Viaje a España*. Tomo II. Bogotá, Imprenta de la Luz.

Acosta de Samper, S. (1895). *La mujer en la sociedad moderna*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos.

Acosta de Samper, S. (1896). *Consejos a las mujeres; consejos a las señoritas, seguidos de los consejos a las madres y carta a una recién casada*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos.

Alzate, C.; y Corpas de Posada, I. (coord.). (2016). *Voces diversas. Nuevas lecturas de Soledad Acosta de Samper*. Bogotá. Universidad de los Andes.

Brancaglione Cristofi, R. (2016). *O orientalismo arquitetônico em Sao Paulo (1895-1937)*. Sao Paulo, Programa de posgrado en arquitectura y urbanismo, Universidad de Sao Paulo.

Calatrava, J. Owen Jones: *Diseño Islámico y Arquitectura Moderna*. En: AA.VV. (2011). *Owen Jones y la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, p. 27-35.

Casanova, R. (2009). *Arquitetura de Alá. Às margens da Baía da Guanabara, uma reforma urbana ergueu um suntuoso pavilhão em estilo mourisco. Não duraria meio século*. Revista de História da Biblioteca Nacional, nº 46. Disponible en: <https://web.archive.org.translate.goog/web/20160806142943/http://revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/arquitetura-de-ala? x tr sl=p-t& x tr tl=es& x tr hl=es& x tr pto=sc> (consulta 10 de noviembre)

Contreras Guerrero, A.; Bellido Gant, M. L.; López Guzmán, R.; Gutiérrez Viñuales, R.; y Guasch Mari, Y. *Inventario de obras neoárabes en América*. En: López Guzmán, R. y Gutiérrez Viñuales, R. (Coordinadores) (2016). *Alhambbras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada, Almed, p. 249-341.

Edwards MacClure, A. (1896). *Lo que ví en España. Impresiones personales*. París, Librería de Garnier Hermanos.

Edwards MacClure, A. (1897). *Las tres fiestas de Sevilla: segunda parte de Lo que ví en Sevilla: impresiones personales*. Valparaíso: imprenta de la Librería del Mercurio.

Ford, R. (1845). *A Handbook for Travellers in Spain*. Londres, J. Murray.

García Barragán, E. (2001). *Kiosco morisco: evocación de universalidad*. Artes de México, n.º 55, p. 74-79.

George, T.; Lewis, M. y Cohen, J. (1996). *Frank Furness. The complete works*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

Gutiérrez Viñuales, R. *El orientalismo en el imaginario artístico y urbano de Iberoamérica. Exotismo, fascinación e identidad*. En: González Alcantud, J.A. (Ed.) (2006). *El orientalismo desde el sur*. Sevilla, Anthropos, p. 231-259.

Gutiérrez Viñuales, R. *La Alhambra viajera. Rutas americanas de una obsesión romántica*. En: González Alcantud, J.A. y Akmir, A. (Coords.) (2008). *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*. Granada, Comares, p. 95-122.

Gutiérrez Viñuales, R. *Arte y orientalismo en Iberoamérica. De la fantasía árabe a la edad del encantamiento*. En: González Alcantud, J.A. (Ed.) (2010). *La invención del estilo hispano-marroquí. Presente y futuros del pasado*. Barcelona, Anthropos, p. 285-307.

Gutiérrez Viñuales, R. *Arquitectura “morisca” en Sudamérica*. En: López Guzmán, R. y Gutiérrez Viñuales, R. (Coordinadores) (2016). *Alhambbras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada, Almed, p. 195-213.

Hernando, J. (1989). *Arquitectura en España, 1770-1900*. Madrid, Cátedra.

Herrero, V. (2014). *Agustín Edwards Eastman. Una biografía desclasificada del dueño de El Mercurio*. Santiago de Chile, Debate.

Imas Brüggman, F. y Rojas Torrejón, M. (2012). *Palacios al norte de la Alameda. El sueño del París americano*. Santiago: BICE Inversiones, p. 102-108.

Krauel Heredia, B. (1988). *Viajeros británicos en Andalucía (1760-1855)*. Málaga, Diputación Provincial.

Krauel Heredia, B. *Peregrinación británica a la Alhambra*. En: AA.VV. (1995). *La imagen romántica del Legado Andalusi*. Barcelona, Lunverg - El Legado Andalusi, p. 79-84.

López Guzmán, R. y Avilés García, A. (2015). *Presencia mexicana en las exposiciones internacionales. El pabellón morisco de Nueva Orleans (1884)*. Awraq. Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo. Madrid, nº 11, p. 59-84.

López Guzmán, R.; Guasch Mari, Y. y Montejo Palacios, E. (2018). *La Alhambra en los viajeros iberoamericanos: lectura textual y valoraciones estéticas*. Ensayos. Historia y teoría del arte. Bogotá (Colombia), nº 34, p. 7-21.

López Guzmán, R. *Leones y doncellas. La percepción de los viajeros hispanoamericanos en el siglo XIX*. En: González Alcantud, J. A. (Ed.). (2018). *Leones y doncellas. Dos patios palaciegos andaluces en diálogo cultural (siglos XIV al XXI)*. Granada, Editorial Universidad de Granada, p. 339-364.

Palma, R. (1897). *Recuerdos de España. Notas de viaje. Esbozos. Neologismos y americanismos*. Buenos Aires, Imprenta, Litografía y Encuadernación de J. Peuser.

Quin, M. J. (1823). *Spain revisited*. Edinbush: Constable.

Rey Ashfield, W. *Emblema neomudéjar en América: las plazas de toros*. En: López Guzmán, R. y Gutiérrez Viñuales, R. (Coordinadores) (2016). *Alhambbras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada, Almed, p. 215-219.

Raquejo, T. (1989). *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*. Madrid, Taurus.

Raquejo, T. *El alhambresco: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna*. En: AA.VV. (1995). *La imagen romántica del Legado Andalusi*. Barcelona, Lunverg - El Legado Andalusi, p. 29-36.

Rodríguez Domingo, J. M. *El medievalismo en la arquitectura occidental*. En: López Guzmán, R. (Coordinación Científica) (2006). *Mudéjar Hispano y Americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada, Fundación El Legado Andalusi, p. 147-165.

Rodríguez Domingo, J. M. (2012). *La asimilación neomusulmana en la arquitectura de Río de Janeiro*. Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano, nº

1, p. 31-33.

Samper Agudelo, J. M. (1862). *Viajes de un colombiano por Europa*. París: E. Thunot y ca.

Tello Peón, B. (1998). *Santa María de la Ribera*. México, Editorial Clío.

Villegas Torres, F. (2016). *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Imágenes

1-Pabellón de Santa María de la Ribera. Ciudad de México.

Fotografía: Rafael López Guzmán

2-Casa Román. Cartagena de Indias (Colombia)

Fotografía: Rafael López Guzmán

3-Pabellón de Brasil en la Exposición de Filadelfia (1876)

Fuente:

<https://furnesque.tumblr.com/post/28655549830/brazilian-court-in-the-main-exhibition-hall>

4-Kiosco morisco de la playa de Botafogo. Río de Janeiro.

Fuente: <https://diariodorio.com/wp-content/uploads/2010/02/PavilhoMou-risco.jpg>

5-Casino Español. Iquique (Chile).

Fuente: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=444839364316135&set=a.444839324316139>

6-Casa de España. San Juan de Puerto Rico.

Fotografía: Rafael López Guzmán

7-Plaza de Toros Real de San Carlos. Colonia del Sacramento (Uruguay).

Fuente: <https://sitioarquitectura.com/pt-br/proyecto/plaza-de-toros-real-de-san-carlos/>

8-Arco neomorisco. Parque de la Amistad. Lima (Perú)

Fotografía: Rafael López Guzmán

9-Soledad Acosta de Samper.

Fotografía, c. 1880.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Soledad_Acosta_de_Samper.jpg

10-Ricardo Palma, 1910

Fotografía de Manuel Moral y Vega

Fuente: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Palma1.jpg>

11-Retrato de José María Samper

Felipe Santiago Gutiérrez, c. 1880

Colección Instituto Caro y Cuervo

12-Agustín Edwards Mac-Clure, 1920

Fotografía de William Belmont Parker

Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Agust%C3%ADn_Edwards_Mac-Clure.jpg

13-Palacio La Alhambra. Patio posterior. Santiago de Chile

Fotografía: Rafael López Guzmán

Un viaje a través de las imágenes de expediciones del siglo XIX sobre la cultura americana prehispánica

A journey through the images of 19th century expeditions on pre-Hispanic American culture

Estefanía Blasco-Dragun¹

Resumen

El estudio de las imágenes que circularon por Europa y Norteamérica en el siglo XIX constituyen una vía de acceso privilegiada al modo en que el occidente moderno construyó una imagen de América acorde a los vaivenes de sus pretensiones colonialistas. Estas imágenes, investidas de un valor epistemológico que requería el cumplimiento de los cambiantes criterios de veracidad científica, poseían a la vez un valor estético y de curiosidad que colaboraron en su aceptación y popularización. Junto a los objetos recolectados por las expediciones, estas imágenes formaron parte de los objetos americanos que se coleccionaron y clasificaron para consolidar un relato histórico en el cual el pasado de América Central estaría siempre subsumido al de las potencias coloniales.

Palabras clave Mesoamérica; arqueología maya; relatos de viaje; fotografía; antigüedades americanas

¹ Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes / Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” Buenos Aires/ UBA. Argentina E-mail: dragunes@protonmail.com ORCID: 0000-0001-6089-0314

Abstract

The study of the images that circulated in Europe and North America in the nineteenth century constitute a privileged access to the way in which the modern West built an image of America according to the ups and downs of its colonialist pretensions. These images, invested with an epistemological value that required compliance with the changing criteria of scientific veracity, also possessed an aesthetic value and curiosity that collaborated in their acceptance and popularization. Together with the objects collected by the expeditions, these images were part of the American objects that were collected and classified to consolidate a historical narrative in which the past of Central America would always be subsumed to that of the colonial powers.

Keywords: Mesoamerica; Mayan archaeology; travel writing; photography; American Antiquities

Buscar objetos, hacer imágenes, construir “América”

El conocimiento y reconocimiento del territorio americano siempre tuvo como trasfondo la voluntad de un dominio sobre los espacios y los recursos del nuevo continente. La clasificación de todo aquello que los europeos “descubrían” a su paso se constituyó en cada momento como una nueva etapa de colonización económica, cultural y política. Este proceso, iniciado con los primeros viajes exploratorios y continuados con los viajes de colonización del territorio, fue variando paulatinamente. A partir de las expediciones político-científicas del siglo XVIII los viajes pasaron a tener como objetivo la conquista pasiva, por adquisición de conocimiento. El descubrimiento consistió desde entonces en un gesto que convertía los conocimientos locales en conocimientos europeos nacionales y continentales, es decir, por un lado, como conocimiento europeo sobre lo americano, y por otro como competencia entre las distintas potencias europeas (Pratt, 2010). Se iniciaba de este modo la etapa del imperialismo informal, es decir, una versión más leve de imperialismo que tiene lugar cuando la colonización formal ya no es posible, pero las naciones europeas todavía buscan dominar culturalmente y expandirse económicamente (Aguirre, 2005).

Desde el momento en que el mundo occidental entró en contacto con el territorio americano y sus habitantes comenzaron a producirse una cantidad de relatos e imágenes que construyeron diversos modos de asimilar el

Nuevo Mundo a partir del marco de aquello ya conocido. Retóricamente, los relatos de viaje acuden a la comparación “como figura que permite precisar verbal y conceptualmente una realidad nueva (el término comparado) a través de una realidad conocida (el término comparante)” (Depetris & España, 2010, p. 24). De esta manera se marcaron relaciones imaginarias especialmente entre América y Asia, por un lado, y entre América y los relatos e imágenes fantásticas de la tradición antigua y medieval por el otro (Duviols, 1991).

Dentro de este proceso de conocimiento e interpretación entraba en juego la construcción de un ideario respecto de los habitantes originarios de América. A partir de la “leyenda negra” Occidente había logrado minimizar y despreciar el valor de las culturas indígenas sojuzgadas (Alcina Franch, 1991, p. 337). Tanto para dar un sentido histórico en el momento del surgimiento de la “conciencia planetaria” de Europa (Pratt, 2010, p. 44), como también para explicar la rica cultura material que se iría descubriendo especialmente desde fines del siglo XVIII, se consolidó la idea de que las poblaciones americanas debían descender de pueblos del viejo continente. Las diversas teorías difusionistas buscarían asimilar el origen de las culturas americanas a una serie de historias irresolutas o misterios de orden bíblico (Depetris, 2010, p.26) así como a diversos pueblos transatlánticos: fenicios, vikingos, egipcios o incluso chinos fueron alternativamente los antepasados propuestos.

Por su parte, las nuevas expediciones el siglo XVIII sumaron a la lógica propia de la literatura de viajes un nuevo paradigma científico basado en el método de la historia natural de la Ilustración, para producir una forma eurocéntrica de conciencia global o “planetaria” (Pratt, 2010, p. 26). La necesidad de incorporarse a las nuevas corrientes de la Ilustración marcó la forma en que Europa se posicionó como “sujeto” ante el resto del mundo, que pasaría automáticamente a tornarse en objeto de investigación, de exploración y campo fértil para proyectar y ensayar todo tipo de métodos y teorías explicativas. Surgieron así las instrucciones para la recogida, estudio y conservación de antigüedades, la creación de un marco institucional y la promoción de expediciones científicas. Estas relaciones harían que se fusionara en muchos casos la figura del viajero y la del científico, dado el aporte que los primeros realizarían al campo de las nascentes ciencias, y por la condición experimental de la nueva generación de científicos que viajaban a recolectar material y hacer sus observaciones *in situ*.

Los objetos recolectados durante esta nueva etapa continuarían la tradición de los anticuarios renacentistas, quienes habían consolidado ya la costumbre europea de enfocar la atención en objetos extraños o remotos en espacio o tiempo, estableciendo los principios de la fascinación cultural por aquello que es raro, exótico, y antiguo (Schnapp, 2013, p. 4). Se iniciaría así la construcción por parte de Occidente de un sistema de “objetos excéntricos, espacial y/o temporalmente, es decir, que remiten siempre al pasado, ya sea por antiguos o por etnográficos” (Bovisio, 2014, p. 7). Estos objetos culturales se mezclaban con elementos de la naturaleza en grandes colecciones que pretendían dar cuenta del mundo entero a través de estos fragmentos metonímicos. De la mano de Alexander von Humboldt la recolección de objetos comenzó a enfocarse especialmente en los artefactos culturales, ya que éstos presentaban evidencia histórica más confiable: a través de sus inscripciones, estilos y técnicas podrían ser sometidos a dataciones e interpretaciones posteriores. Los objetos americanos pasarían así de la categoría de “curiosidad” o “maravilla” a la de “documento histórico-arqueológico”.

Dentro de este paradigma de observación y clasificación de objetos y datos, cumplirán un rol sustancial los elementos de visión y de medición, por lo que es posible pensar en la relación establecida entre la necesidad de viajar a distancia para conocer y los instrumentos de visión que justamente lo que permiten es acortar la distancia entre el observador y lo observado (Penhos, 2012, pp. 16-17). Las imágenes realizadas durante los viajes fueron investidas de un valor epistemológico fundamental, tanto aquellas producidas por dibujantes especializados como las imágenes de vistas y panoramas pintorescos que incluían monumentos de la antigüedad. El reconocimiento del lugar que tenían los objetos y monumentos americanos hizo que se incluyeran, en gabinetes y museos de Europa “las imágenes (grabados primero, fotografías después) de aquello que no se podía trasladar. Los artistas acompañan tanto a naturalistas como a arqueólogos generando estas nuevas colecciones. Ahora no solo se recolectan los objetos en su formato material sino icónico” (Bovisio, 2014, p. 3) El coleccionismo de objetos e imágenes se convirtió así en la base de la historia tanto de las ciencias naturales como de la arqueología, en cuanto permitió establecer modelos abarcadores que contuvieran los distintos conjuntos de especímenes, pero también al establecer la forma de recolectar y presentar aquellos especímenes en las diversas publicaciones (Pillsbury, 2012, p. 12).

Durante el siglo XIX los relatos y sus imágenes, entremezclados con los debates científicos propios de la Ilustración comenzaron a circular en publicaciones, entre los círculos académicos en un primero momento, para luego extenderse entre un público más amplio, especialmente a partir de mediados del siglo. Esto hizo que se acrecentara el interés por el pasado cultural americano, no sólo en Europa sino también en los Estados Unidos. Como veremos a continuación, las imágenes serían construidas y sustentarían a su vez diversas teorías sobre el origen y el valor de las culturas del pasado americano, siguiendo distintas pautas e intereses en su construcción y posterior utilización.

Expediciones españolas, publicaciones inglesas y francesas

Las primeras imágenes sobre la cultura material del pasado americano que circularon por Europa en el siglo XIX fueron aquellas que provenían de las últimas expediciones impulsadas por la Corona española como parte de su ambicioso proyecto para estudiar los vestigios del territorio del imperio. En el contexto de las políticas borbónicas, la búsqueda de toda información respecto del legado cultural del cual la Corona aún era poseedora fue un tema de central importancia. El rey Carlos III fue reconocido por su interés anticuario y fue durante su reinado (1759-1789) que comenzó el estudio de las antigüedades americanas (Maier Allende, 2021, p. 68), las cuales terminarían en los gabinetes de curiosidades. Las expediciones enviadas a territorio americano para la recolección de datos y objetos que incorporar a los gabinetes de Historia Natural significaron un “esfuerzo excepcional por incorporar a España y su imperio ultramarino a las modernas corrientes de la ciencia europea” (Alcina Franch, 1991, p. 343).

Si bien existían menciones acerca de antiguas ciudades de piedra desde época de la colonia², fue especialmente el relato del Canónigo don Ramón Ordóñez y Aguiar, redactado en 1773, el que llamó la atención de Carlos III acerca de una ciudad en ruinas cercana al pueblo de Santo Domingo de Palenque, en la Provincia de Chiapas (Baudez & Picasso, 1992, p. 32). El

2 Fray Diego de Landa en 1560 había mencionado referencias a las ciudades de Izamal, Mérida y Chichen Itzá, además de la ciudad de Tulum, aun poblada a la llegada de los españoles. En 1576 la relación de Don Diego García de Palacio incluye la primera referencia a las ruinas de Copán y de 1696 data la primera referencia a Tikal y Yaxchilán (Baudez & Picasso, 1992, p. 29).

Brigadier D. José de Estachería, Gobernador y Capitán General de Guatemala la tuvo a su cargo la tarea de recabar toda la información que fuese posible respecto de aquel sitio conocido por los indígenas lacandones como “casas de piedra” (Paillés & Nieto Calleja, 1992, p. 474). Una primera exploración estuvo a cargo del Teniente de Alcalde Mayor del pueblo de Palenque Don Joseph Antonio Calderón, quien visitó unos pocos días las ruinas que denominó la gran Ciudad Palencana y redactó en 1784 un escueto informe de 19 folios, acompañados de 4 dibujos a pluma (Alcina Franch, 1991, p. 339). Las noticias no tardaron en llegar a Carlos III, quien solicitó que se continuara explorando el lugar a fines de indagar la edad del asentamiento, número de pobladores, origen de sus fundadores, el estilo, medidas y materiales de las construcciones, y las causas de su decadencia. La segunda expedición tuvo lugar al año siguiente, de manos del italiano Antonio Bernasconi, Arquitecto de las Reales Obras de la Nueva Guatemala de la Asunción, cuyo informe constó de únicamente cuatro folios manuscritos, con mapas, planos y bocetos y un texto explicativo complementario. El mismo fue enviado por el Presidente Estachería a España, donde quedó al resguardo del Real Gabinete de Historia Natural.³

Las imágenes de Bernasconi debieron significar un cambio importante en cuanto a la importancia otorgada al registro gráfico, ya que en 1787 una tercera expedición fue encomendada, y esta vez, además de la designación del capitán de artillería Antonio del Río, se sumó un dibujante, Ricardo Almendáriz, con el fin de que el informe fuese convenientemente ilustrado (Alcina Franch, 1991, p. 340). Del Río produjo un informe más detallado, intentando cumplir con las exigencias reales acerca de los aspectos concernientes al origen y estado del sitio. Por su parte, Ricardo Almendáriz realizó una serie de 26 dibujos de carácter lineal, algo esquemático, pero con un afán descriptivo superior a las imágenes realizadas hasta el momento. El dibujante prestó especial atención a la representación de estructuras arquitectónicas, así como a las imágenes plasmadas en los relieves. El informe de Del Río, junto a una serie de “muestras” de objetos tomadas por el mismo y a los dibujos fueron enviados por Estachería al Real Gabinete de Historia Natural en 1789 (Brunhouse, 2000, p. 19).⁴

3 Fundada por Carlos III en el año de 1771 en Madrid, era la institución matriz a partir de la cual el rey esperaba reunir las mejores colecciones tanto del mundo de la naturaleza, como de las antigüedades de los territorios americanos (Alcina Franch, 1991, p. 333).

4 Para un análisis de estas imágenes véase Paillés & Nieto Calleja, 1992.

La muerte de Carlos III en 1788 dejó en manos de su sucesor, Carlos IV, la recopilación de información sobre las ruinas de los territorios coloniales. En esta nueva etapa la exploración tomó un carácter más programático, dentro del contexto de las “*Royal Anticuarian Expeditions*” (Achim, 2017, p. 96), incorporando el interés por la exploración los territorios entre la capital de Nueva España y la provincia de Chiapas, en lo que se denominaría la “Real Expedición Anticuaria de México”. La misma fue encabezada por Guillermo Dupaix, capitán de dragones retirado, quien había vivido 20 años en territorio mexicano, interesado particularmente en la exploración de ruinas. La expedición contó con José Luciano Castañeda, egresado de la Real Academia de San Carlos y profesor de dibujo y arquitectura, como dibujante oficial. Entre los años 1805 y 1808 se hicieron tres viajes, partiendo de la capital mexicana y teniendo como último destino las ruinas de Palenque. La Real Expedición Anticuaria se convirtió en la última gran expedición con características científicas que se desarrolló en el territorio virreinal de la Nueva España durante el reinado de los borbones y la primera de carácter arqueológico del XIX. Dupaix realizó una descripción de las ruinas y recogió varios objetos para adjuntar a su informe, en tanto Castañeda realizó una serie de dibujos, de una calidad indudablemente mayor a las de sus antecesores. El informe y las imágenes fueron enviadas a España, en medio de un contexto revulsivo que marcaría los inicios del proceso independentista en el territorio centroamericano.⁵

El hiato producido entre el fin de la Real Expedición Anticuaria de México en 1808 y la primera publicación en Europa del informe de Antonio Del Río en 1822, se debió por un lado a las guerras napoleónicas en territorio europeo y, por otro lado, a las independencias latinoamericanas. Fueron estos sucesos los que fortuitamente permitieron dar difusión fuera de España a los hallazgos arqueológicos centroamericanos, entre los círculos científicos europeos. De este modo las imágenes de Almendáriz y especialmente las de Castañeda, insertas en medio de textos de diversa índole (descripciones, manuscritos coloniales y prehispánicos y una cantidad de ensayos de eruditos) comenzarían a circular por Europa en los inicios del siglo XIX, construyendo una particular imagen del territorio americano, de sus habitantes y de los

5 Para un análisis comparativo de las tres versiones manuscritas del informe y los dibujos y las dos publicaciones véase Pedro Robles, 2009.

vestigios de una civilización del pasado cuyos misterios era preciso develar.

Por diversas vías, los informes de Del Río y de Dupaix encontraron su camino hacia manos de los editores franceses e ingleses, especialmente interesados en el pasado americano. En el año 1822 en Londres apareció ante el público científico europeo por primera vez el informe de Antonio Del Río, editado por Henry Berthoud bajo el título “*Description of the Ruins of an Ancient City, Discovered Near Palenque, in the Kingdom of Guatemala, in Spanish América: Translated from the Original Manuscript Report of Captain Don Antonio del Río*” (Berthoud, 1822).⁶ El texto, de solo 128 páginas, acompañado de 15 grabados realizados por Jean Frédéric Waldeck a partir de los dibujos de Almendáriz, incluía el texto “Teatro Critico Americano: *A Critical Investigation and Research into the History of the Americans*”, del Doctor Paul Félix Cabrera, que completaba el resto de los dos volúmenes de la publicación. El informe de Del Río aventuraba posibles vínculos entre los constructores del sitio y los antiguos romanos:

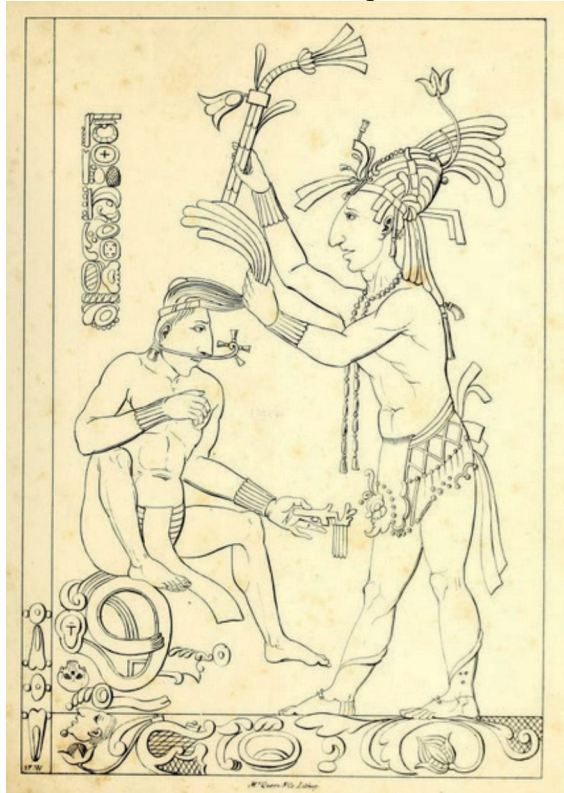
*“It might be inferred that this people had had some analogy to, and intercourse with the Romans (...) some inhabitants of that polished nation did visit these regions; and that, from such intercourse, the natives might have imbibed, during their stay, an idea of the arts, as a regard for their hospitality”*⁷ (Berthoud, 1822, p. 5).

Sin embargo, la edición dejaba este texto reducido a un prólogo de la voluminosa obra de corte difusionista de Cabrera, en la cual se exploraban algunos de los postulados de la época sobre el origen transatlántico de los pueblos americanos.

6 El texto fue traducido al francés en 1825 bajo el auspicio de la Sociedad Geográfica de París, luego al alemán y será publicado en Nueva York en 1832 (Brunhouse, 2000, p. 21).

7 “podría inferirse que este pueblo había tenido cierta analogía y relación con los romanos (...) algunos habitantes de esa refinada nación visitaron estas regiones; y que, a partir de tal relación, los nativos podrían haber absorbido, durante su estancia, una idea de las artes, como muestra de respeto por su hospitalidad”. Todas las traducciones son de mi autoría.

Figura 1
Relieve de Palenque

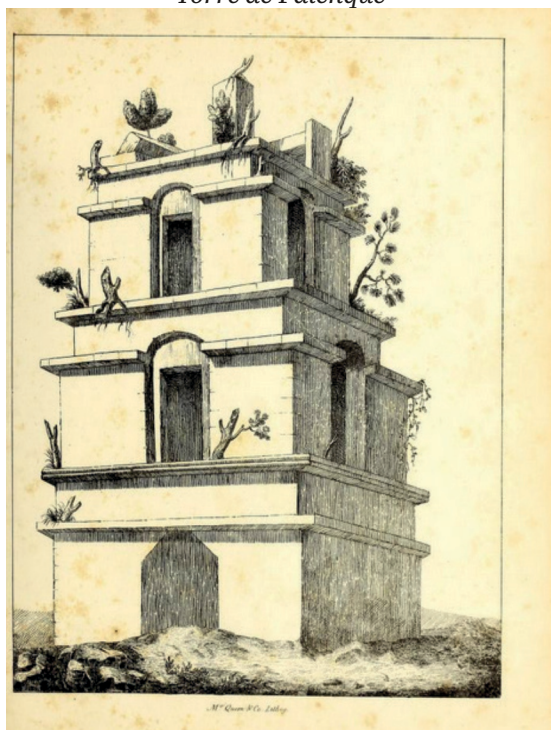


Fuente: Berthoud (1822, lámina 6)

Las imágenes de Almendáriz, ubicadas al final del libro, quedaron así ligadas al debate académico acerca del origen de los pueblos americanos, y de la construcción de aquellos monumentos. En las figuras, trazadas por su contorno, sin ninguna referencia a recursos de claroscuro, se presenta como un muestrario en el cual cada lámina trata un objeto singular, aislado, cerrado en sí mismo. En el caso de los relieves de estuco y de los fragmentos con jeroglíficos, esta elección compositiva se justifica como un recorte de cada una de las escenas o fragmentos a fin de lograr una representación centrada en los motivos. En la lámina 4 (figura 1) es posible observar el afán descriptivo en la reproducción de las posturas y rasgos de los personajes, así como en los detalles de su indumentaria, que son interpretados a fin de lograr una imagen completa. En el sector con escritura jeroglífica se mantiene este interés por

la representación de los contornos de aquellos caracteres inextricables a los ojos del dibujante. Este recurso de aislamiento del motivo es aún más notorio en la representación de la lámina 2 (figura 2) en la cual se hace evidente el recorte del elemento arquitectónico de su contexto original (rodeado de otras construcciones) y su representación sintética, completada a partir de referentes arquitectónicos occidentales, como es posible observar en el uso del arco de medio punto.

Figura 2
Torre de Palenque



Fuente: Berthoud (1822, lámina 2)

Por su parte, el texto redactado por Dupaix junto a las imágenes de Castañeda, fueron editados por primera vez en Londres bajo el título “*Monuments of New Spain*” (Kingsborough, 1831-1848). El informe formó parte de los 9 volúmenes de “*Antiquities of México*”, junto con materiales de diversa índole, como también de otros informes de expediciones, ediciones facsimilares de códices prehispánicos, textos coloniales, ensayos, y todo el material que Lord Kingsborough pudo compilar sobre el pasado americano. Esta combinación

de fuentes documentales y testimonios de primera mano se intercalaban con textos críticos de diversos autores que volvían sobre la cuestión del origen de los americanos, comparando sus monumentos con los de Egipto, India y el resto del viejo continente, o trazando especulaciones sobre la relación de las lenguas americanas con las de India y África. Los dibujos de Castañeda, 145 en total, fueron grabados por diversos artistas entre los que se encontraba nuevamente J. F. Waldeck.

Otra versión del mismo informe de Dupaix junto a los dibujos de Castañeda llegó a París, donde fue editado en 1834 bajo el nombre *“Relation des trois expéditions du capitaine Dupaix (...) accompagnée des dessins de Castañeda...”* (Baradère, 1834). Formaron parte de los dos volúmenes titulados *“Antiquities Mexicaines”*, prologados por Charles Farsi y con estudios de académicos de la talla de Alexandre Lenoir y de B. W. Warden. Los textos tenían nuevamente como tema central el origen de los habitantes americanos y la antigüedad de su existencia en América. Los dibujos de Castañeda se presentaron grabados en 206 láminas a cargo de diversos artistas franceses (Alcina Franch, 1991, p. 344).

El texto de Dupaix, que contenía una descripción elogiosa de las ruinas, exaltando la destreza de sus constructores y sus conocimientos en matemáticas, astronomía y arte, recurría al elogio de los dibujos de Castañeda, insistiendo en su fidelidad:

*“My only motive for removing this stone from its place, was the desire of possessing, some memorial of my journey, as well as a testimonial of the correctness of my draughtsman, whose uniform accuracy and fidelity I am bound to commend”*⁸ (Kingsborough, 1831-1848, v.VI, p. 377).

El interés en las imágenes como prueba de veracidad es acompañado por la recolección de objetos y sustentado por el relato, fórmula que se reiterará posteriormente en las expediciones. A la descripción de las ruinas, Dupaix intercalará anotaciones sobre el medio ambiente y especulaciones de carácter teórico sobre el origen y antigüedad de las construcciones. Sin embargo, explicita su postura ante las especulaciones de los teóricos europeos al respecto:

8 “Mi único motivo para quitar esta piedra de su lugar, fue el deseo de poseer algún recuerdo de mi viaje, así también como un testimonio de la corrección de mi dibujante, cuya precisión y fidelidad estoy obligado a elogiar”.

“Otros, tratando de los primeros pobladores del dicho continente, desde su gabinete, los mandan *ad libitum*, y a llegar por este o aquél rumbo de la esfera; sólo falta que a alguno de ellos los hagan bajar de la luna, por una línea vertical, al punto central de esta inmensa tierra” (Baradère, 1834, p. 35).

Se evidencia en este fragmento el alcance de los debates de la época en torno al origen de aquellas construcciones. Si bien Dupaix defiende la originalidad y el valor de los restos culturales hallados en sus viajes, consideraba que los habitantes contemporáneos de aquellas tierras no podían ser descendientes directos de los constructores, cuya sociedad debía haber sido muy antigua y evolucionada (Brunhouse, 2000, p. 32).

Figura 3
Torre de Palenque

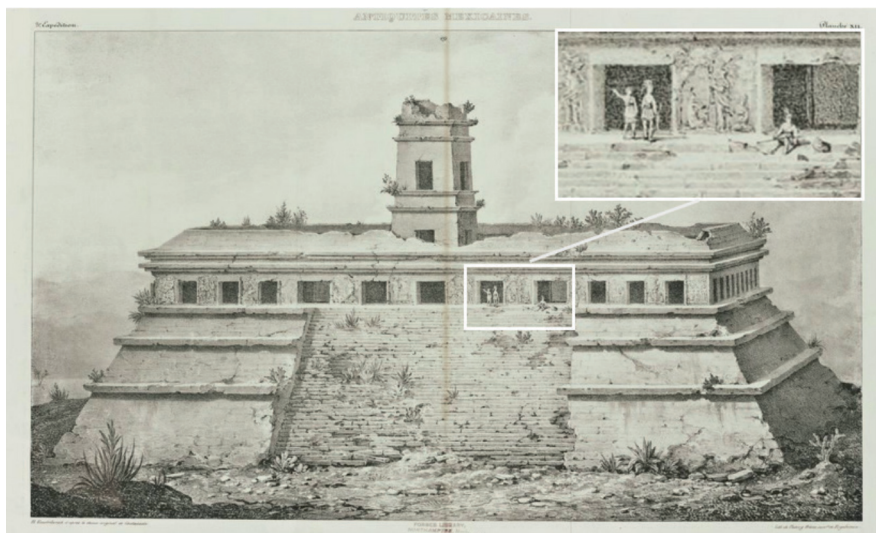


Fuente: Kingsborough (1831-1848, vol. IV, lamina 17)

Los grabados que aparecieron en ambas publicaciones, la inglesa y la francesa, basados en los dibujos de Castañeda, muestran por su parte un mayor dominio técnico, atribuible no sólo a la formación de los grabadores, sino al adiestramiento artístico del mismo Castañeda, quien debía contar con mayores recursos plásticos a la hora de plasmar las imágenes.⁹

⁹ Aventuramos aquí esta hipótesis basándonos por un lado en las similitudes entre los grabados de las ediciones francesa e inglesa (realizadas por distintos artistas pero que tuvieron por tanto que partir de los mismos o similares originales) y, por otro lado, en la diferencia entre estos grabados y los de Almendáriz, realizados por el mismo grabador, J. F. Waldeck, que seguramente se basó en un material de características muy diversas a las de Almendáriz.

Figura 4
Edificio mayor de Palenque



Fuente: Baradère (1834, lámina 12)

Estas imágenes (figuras 3 y 4), si bien conservan en algún punto el carácter de catálogo de muestras de antigüedades que observamos en los grabados de los dibujos de Almendáriz, presentan dos rasgos específicos que las sitúan en otro contexto visual: por un lado, incorporan un cuidadoso trabajo de claroscuro, resuelto de manera diferente en cada una de las dos ediciones. Por otro lado, los monumentos se encuentran contextualizados, es decir que se incorporan elementos del paisaje, que insertan a cada estructura en una geografía (imaginada por los grabadores) y también se añaden representaciones de los habitantes del lugar (figura 4). Si bien el recurso de incorporar la figura humana remite a una necesidad de escala, el hecho de presentar a los habitantes produce un efecto particular: al ser figurados bajo el prototipo de “indios”, semidesnudos y con tocados de plumas, conectan el pasado remoto de aquellos habitantes con el presente de las ruinas.

En cuanto a las diferencias entre ambas ediciones es posible notar que en la edición inglesa (figura 4) resaltan fuertemente las luces y sombras para destacar la textura del paisaje y de las ruinas (lo áspero, rugoso, tosco) y todo aquello que se aleje de la simetría y la intención de reconstruir imaginariamente las estructuras. De esta forma se congela el objeto en un pas-

ado eterno, captable por su belleza pintoresca, en medio de una naturaleza accidentada. En la edición francesa (figura 3) se percibe mayor luminosidad, destacando la nitidez en la representación del objeto, y buscando así mostrar la forma y volúmenes del mismo, aunque se conserva el afán por representar el contexto y la condición de vestigio del pasado. Si bien existen algunas diferencias entre las imágenes publicadas en las ediciones francesas e inglesa ambas comparten la construcción de la imagen en un contexto natural que resalta su cualidad de ruina, su misterio, a partir de su ubicación en un espacio salvaje y en un contexto temporal inquietante, que mezcla pasado y presente, e invita a su descubrimiento y a su rescate del olvido.

Más allá de las diferencias entre las tres publicaciones (la del informe de Del Río y las dos ediciones del informe de Dupaix), marcadas especialmente por los distintos modos de contextualizar y construir las ilustraciones como imágenes plásticas, con un mayor grado de destreza en los casos de las imágenes adjudicadas a Castañeda, es posible verificar que los temas elegidos para retratar se repiten en los tres casos. Otra de las constantes la constituye el hecho de presentarse cada elemento como un objeto separado, individualizado, como especímenes en un catálogo de antigüedades que podían ser apropiados por la visualidad europea anticuaria. Se presentan como elementos aislados, resaltando de esta forma su carácter de “piezas recolectadas” (Pedro Robles, 2009, p. 51) pasibles de ser catalogadas y clasificadas.

Este primer grupo de imágenes publicadas tiene un valor especial, no solo por informar a la visualidad europea sobre la cultura material americana, sino especialmente por impulsar nuevas investigaciones. Francia e Inglaterra se disputarán en la primera mitad del siglo XIX un espacio al que España ya había renunciado por razones históricas diversas, entre las cuales estuvo el proceso de independencia de las naciones americanas (Podgorny, 2007), pero manteniendo la hegemonía civilizatoria a manos de Europa. En esta puja Francia se proclamaría como precursora y pionera del “americanismo” moderno.

Difusión de las imágenes: de los círculos académicos al interés popular

Una vez establecido el contexto de competencia por el conocimiento de los restos culturales del territorio americano, la búsqueda de noticias sobre las ruinas americanas se acrecentó. La *Société de Géographie* de París,

creada en 1821 con el objeto de recolectar conocimiento “geográfico” alrededor del mundo antiguo y contemporáneo, fue quien encabezó la mayor parte de las iniciativas de investigación sobre el área. Es así como lanzó, en 1826 un premio para quien aportase informaciones fiables (escritas y gráficas) sobre aquellas tierras: mapas, planos topográficos, medidas, observación de las costumbres de los indígenas y datos sobre la edad de los edificios. Uno de los principales objetivos de la *Société* era obtener noticia gráfica confiable de las ruinas mesoamericanas (Depetris, 2010, p. 23).

El premio fue un estímulo financiero para que Jean Frédéric Waldeck, quien había realizado los grabados para las ediciones inglesas de los dibujos de Almendáriz y Castañeda, decidiera emprender su aventura exploratoria por tierras centroamericanas. Litógrafo, pintor, maquinista, dibujante, accionista de espectáculos “fantasmagóricos”, decorador de óperas... (Depetris, 2014, p. 9), Waldeck había llegado a México en el año 1825, pero no fue hasta 1832 que decidió recorrer los territorios de Chiapas y Yucatán para recolectar las informaciones gráficas y textuales demandadas por la *Société*. Para su viaje solicitó fondos del gobierno mexicano, de algunos parisinos y más tarde de quien se convertiría en su protector, el anticuario y editor Lord Kingsborough (Achim, 2017, p. 112).

El explorador mantuvo una extensa correspondencia, tanto con la *Société de Géographie* de París como con la *Royal Society* de Londres, las cuales comenzaron a publicar sus cartas. En ellas Waldeck se declaraba como “*le premier Américaniste*” (Brunhouse, 2000, p. 69) y se apegaba a las exigencias científicas de la época, describiendo y detallando sus descubrimientos, e intercalando con especulaciones respecto del origen de los americanos. Su formación como artista (declaraba haber estudiado en el taller del pintor neoclásico Jaques Louis David) le otorgó una ventaja fundamental a la hora de plasmar toda la información posible en forma gráfica, a partir de bocetos, planos y dibujos de los hallazgos.

Waldeck tenía proyectado publicar tres tomos con el recuento de sus viajes, aunque solo logró que editaran el que debía ser el tercer volumen, “*Voyage pittoresque et archéologique dans la province d’Yucatan*” en 1838. El mismo presentaba el relato de Waldeck y 21 de los dibujos realizados en Yucatán, los cuales mostraban a los habitantes del lugar, además de planos, alzados y detalles del sitio de Uxmal, al cual denominó Itzalane. Desde el título se indica el doble propósito de su libro: registrar un viaje científico y estético,

construyendo una experiencia visual que intenta hacer partícipe al lector de su viaje. Waldeck, como autor, reúne en su figura las características del viajero que entra en contacto con el territorio, que padece las vicisitudes del viaje, y que está informado sobre aquello que se discute en los círculos científicos europeos. La necesidad de respaldar sus datos lo lleva a insistir frecuentemente en la calidad y fidelidad de sus imágenes: “*je pus tracer une esquisse du bas-relief, esquisse que je considère comme un des dessins les plus précieux de ma collection. J’y apportai tant de soin, que je crois pouvoir répondre de sa fidélité*” (Waldeck, 1838, p. 105).¹⁰

La insistencia de Waldeck en su exactitud y fidelidad y su observación imparcial y testimonial (Depetris & España, 2010, p. 22) se combina a lo largo del texto con una serie de especulaciones diversas que el autor traza, por medio de su lógica y retórica analógicas, en relación a las similitudes formales entre las ruinas de Uxmal y las construcciones de los pueblos cartagineses, anmonitas, ofiritas y egipcios. Waldeck construye de este modo un juego especular entre Oriente y América Central,¹¹ el cual lo lleva a proponer un origen hebreo de los antiguos pobladores de la región, a partir de especulaciones de orden filológico. Por otro lado, los aspectos plásticos de la cultura material que encuentra en sus exploraciones, lo llevan a suponer el origen de los creadores de aquellas obras en las Indias Orientales: “*en somme, tout, jusqu’à présent, dans les figures et les hiéroglyphes des Mayas, me révèle une origine asiatique*” (Waldeck, 1838, p. 101).¹²

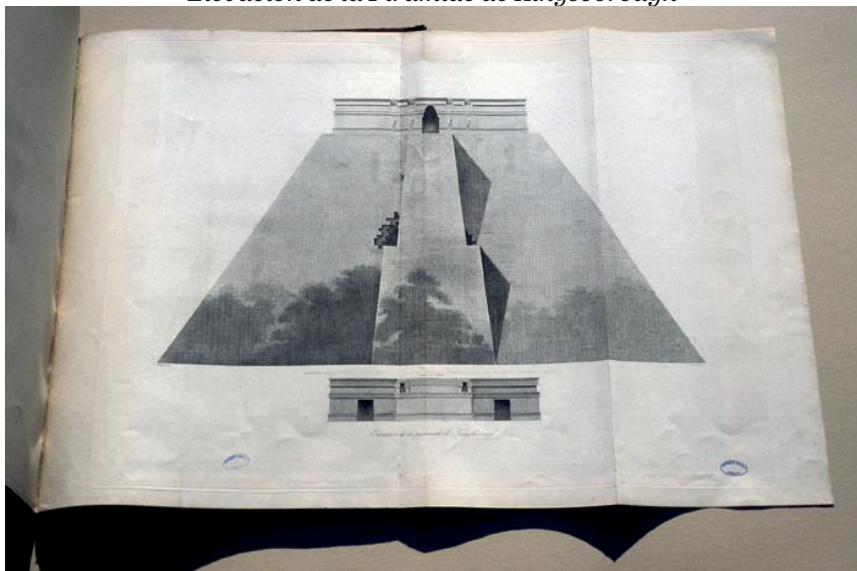
La búsqueda constante de paralelos se vincula con la necesidad de postular una explicación para la construcción de aquellos sitios. Su concepción de los habitantes de América como seres en estado ignorancia, barbarie intelectual, cobardía, pereza y vicio, le impedía considerarlos realizadores de obras tan acabadas (Depetris, 2014, pp. 117-120).

10 “pude trazar un boceto del bajorrelieve, boceto que considero uno de los dibujos más preciados de mi colección. Le he incorporado tanto cuidado que creo poder dar fe de su fidelidad”.

11 En época de Waldeck, por Oriente se aludía a los territorios bíblicos y la India Oriental, bajo el dominio imperial de Inglaterra y Francia. El interés europeo neoclásico y romántico se centra en un Oriente imaginario, “de interés estético, lugar donde Occidente busca y encuentra fuentes de inspiración, temas, modelos que dan forma a una necesidad de misterio, exotismo y pintoresquismo (...) un Oriente entendido como el lugar de los orígenes: origen de la humanidad según la Biblia, origen de las lenguas, origen de las religiones, origen de la escritura” (Depetris, 2010, pp. 23-24).

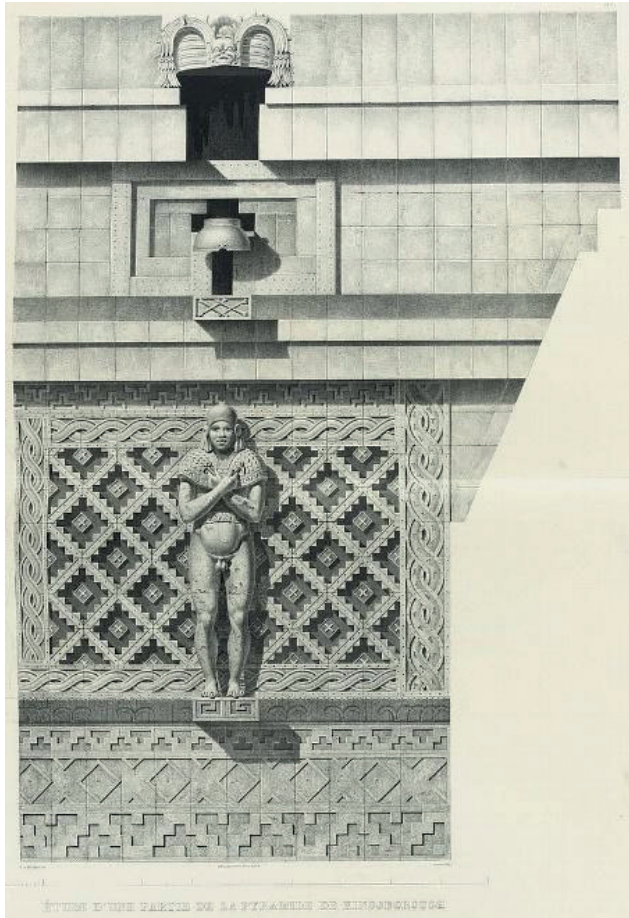
12 “en suma, todo hasta hoy en las figuras y en los jeroglíficos de los mayas me revela un origen asiático”.

Figura 5
Elevación de la Pirámide de Kingsborough



Fuente: Waldeck (1838, lámina X)

Esta postura, que parece buscar más una autoafirmación de sus teorías orientalistas que la exactitud que Waldeck reclama de los exploradores previos, se hace presente en sus imágenes. Si bien la gran producción gráfica que el autor realiza incluye pinturas construida al estilo de los paisajes con ruinas de influencia romántica y carácter neoclásico dada su formación académica, su publicación es acompañada por esquemas y dibujos de un corte mucho más racional. Vemos en el dibujo de la pirámide del adivino en Uxmal (figura 5), bautizada por Waldeck “pirámide Kingsborough” en honor a su patrocinador, que el autor no pretende ofrecer una imagen de este monumento tal como se presentaba, en su estado de ruina, sino que recurre a una reconstrucción. Esta decisión permite a Waldeck reinterpretar constantemente las figuras que observa, dotándolas de elementos correspondientes a los cánones de representación egipcios.

Figura 6*Estudio de una pare de la Pirámide de Kingsborough*

Fuente: Waldeck (1838, lámina XI)

Desde la forma general de la pirámide, el artista torna la ruina en una construcción racional de contornos rectos, asimilable a una pirámide egipcia idealizada (Evans, 2004, pp. 41-42). En el detalle de la misma pirámide (figura 6) encontramos nuevamente el referente egipcio en las figuras humanas, combinadas con una anatomía reformulada a partir de los cánones clásicos grecolatinos. Si bien en Uxmal es posible hallar personajes de brazos cruzados sobre el pecho, la reinterpretación de Waldeck fuerza la comparación incorporando la capa corta característica de los dignatarios egipcios. Inten-

sifica de esta manera los paralelos entre lo que sostiene haber visto, y aquello conocido de la antigüedad egipcia.¹³ Las imágenes y algunas de las ideas de Waldeck recibieron duras críticas en la época, así como en épocas posteriores, lo cual dificultó la difusión de sus imágenes, más allá de las publicadas en “*Voyage Pictoresque...*”, al menos en aquel momento.¹⁴ Tan solo un año después de la publicación de Waldeck la investigación del área centroamericana tomará un giro inesperado de la mano de una pareja de exploradores cuyo punto de partida no será Europa, sino Norteamérica.

Fue en la ciudad de Londres donde se conocerían el abogado estadounidense Jon Lloyd Stephens y el arquitecto y artista inglés Frederick Catherwood. Ambos habían realizado previamente y por separado, viajes a Italia, Grecia, Egipto y el cercano Oriente. En el caso de Stephens, estos viajes habían resultado en la publicación de libros de viaje bastante populares en Estados Unidos; en el caso de Catherwood, su rol como dibujante en la expedición de Robert Hay a Egipto en el año 1829 le permitió interiorizarse en formas arquitectónicas diferentes de aquellas conocidas previamente, “ampliando su universo visual y conceptual, lo cual resultaría fundamental para comprender y valorar los estilos de construcción que vería luego en su viaje por América” (Blasco Dragun, 2018, p. 31). Las imágenes de sus viajes serían el material que Catherwood presentaría en los entonces populares panoramas de Londres y luego en Nueva York, donde fundaría su propio negocio.¹⁵

Motivados por la lectura de los informes de Del Río, Dupaix y Waldeck y las imágenes que acompañaban estas publicaciones, así como por la posibilidad de obtener material novedoso para nuevos libros y panoramas, ambos decidieron viajar juntos a territorio centroamericano, apoyados por un nombramiento de Stephens como Secretario de Asuntos Americanos

13 La comparación entre las culturas mesoamericanas y egipcias pueden rastrearse hasta los inicios del siglo XVII en las ideas de Athanasius Kircher, principalmente debido a la presencia de pirámides y de escritura jeroglífica.

14 Sus imágenes de Palenque, pensadas para un segundo volumen de su libro, no fueron publicadas hasta la década de 1860, cuando fueron seleccionadas para ilustrar un texto de Charles Etienne Brasseur de Beaubourg titulado “*Monuments anciens du Mexique, Palenque, Ocosingo et autres ruines de Vancienne civilization du Mexique*”.

15 Los panoramas eran edificios construidos especialmente para albergar imágenes a modo de escenografía en la cual las personas que pagaban su entrada podían tener una experiencia de 360° de los paisajes lejanos y exóticos. Catherwood construye en Nueva York “*The Broadway Panorama*”, también conocido como *Catherwood Panorama*, o *Catherwood Rotunda* (Bourbon, 1999, pp. 38-39)

ante la Confederación Centroamericana (Bourbon, 1999, p. 43). En el primero de sus viajes esta pareja de exploradores recorrería una gran cantidad de sitios, entre los cuales destacan Copán, Quiriguá, Palenque y Uxmal. De regreso a Nueva York las experiencias de este primer viaje serían volcadas en dos volúmenes acompañados de 78 grabados en base a los apuntes tomados por Catherwood durante la travesía. En 1841 vería la luz la primera edición de los dos volúmenes de *"Incidents of Travel in Central América, Chiapas and Yucatán"*, y sería el año en que ambos viajeros regresarían a la península yucateca. Este segundo viaje tendría como fruto otros dos volúmenes titulados *"Incidents of Travel in Yucatán"*, publicados por primera vez en 1843, e ilustrados por 120 grabados creados en base a los dibujos y daguerrotipos realizados por Catherwood.

Ambos libros alcanzaron una enorme popularidad y extrema difusión, gracias al precio accesible de la edición y al interés despertado por las imágenes. El mayor protagonismo que irían cobrando las figuras en las sucesivas ediciones de los *"Incidents of Travel ..."* y la publicación de un compilado de litografías por parte de Catherwood (1844) son prueba de la importancia que estas representaciones visuales cobrarán, independizándose paulatinamente del texto de Stephens. Por primera vez una publicación con imágenes sobre la cultura material del pasado americano alcanzaría difusión en círculos más amplios, y no solo entre las sociedades científicas de la época.¹⁶ Stephens conocía la fórmula para lograr la popularidad de sus libros: el texto no sólo debía ser un recuento de información sino además debía privilegiar las peripecias sufridas por el narrador/viajero, desplegando sus impresiones personales, haciendo estas narraciones más accesibles y atractivas para el público general. Esta expedición incorporó además objetivos acordes al cientificismo de la época, procurando recolectar fragmentos de los monumentos y proyectando la realización de moldes, a fin de crear un museo de antigüedades americanas en Nueva York.

Stephens recurrirá, así como habían hecho sus predecesores Del Río, Dupaix y especialmente Waldeck, de forma constante al apoyo de las imágenes producidas por Catherwood como prueba de veracidad de aquello que narra:

16 Durante los seis meses posteriores a su primera publicación, se debieron realizar un total de 11 reimpressiones de los dos libros, con un total de aproximadamente 20000 ejemplares vendidos (Evans, 2004, p. 70).

*“our great object and effort was to procure true copies of the originals, adding nothing for effect as pictures. Mr. Catherwood made the outline of all the drawings with the camera lucida, and divided his paper into sections, so as to preserve the utmost accuracy of proportion”*¹⁷ (Stephens et al., 1841, p. 137).

También incluirá en el relato sus ideas en torno al misterio sobre el origen de aquellos sitios y de sus constructores. Es aquí donde se produce un cambio fundamental, ya que Stephens logra acertar en sus suposiciones no sólo acerca de los temas representados en los monumentos, sino también en la identidad de sus constructores como pobladores originarios americanos: *“there are strong reasons to believe them the creation of the same races who inhabited the country at the time of the Spanish conquest, or of some not very distant progenitors”*¹⁸ (Stephens, 1843, p. 95).

Estas ideas estarían profundamente imbricadas con la agenda política de dominación de la región, por medio de la cual los Estados Unidos reclamarán todos los recursos del hemisferio occidental, incluyendo la propiedad intelectual y la historia en sí misma (Villela, 2012, p. 157). Las imágenes creadas por Catherwood serán el anclaje visual de estas teorías: en su construcción se observa por primera vez un interés detallado, minucioso, no sólo en la toma de medidas sino en la búsqueda por plasmar el más mínimo detalle de estos monumentos, los cuales, en definitiva, debían constituirse como las antigüedades propias de América, originales y distintas de las del viejo mundo.

17 “nuestro gran objetivo y esfuerzo fue obtener copias fieles de los originales, sin agregar nada al efecto de las imágenes. El Sr. Catherwood trazó el contorno de todos los dibujos con la cámara lúcida y dividió su papel en secciones, para preservar la máxima precisión en la proporción”.

18 “existen fuertes razones para considerarlas creaciones de las mismas razas que habitaron el país en la época de la conquista española, o de algunos progenitores no muy lejanos”.

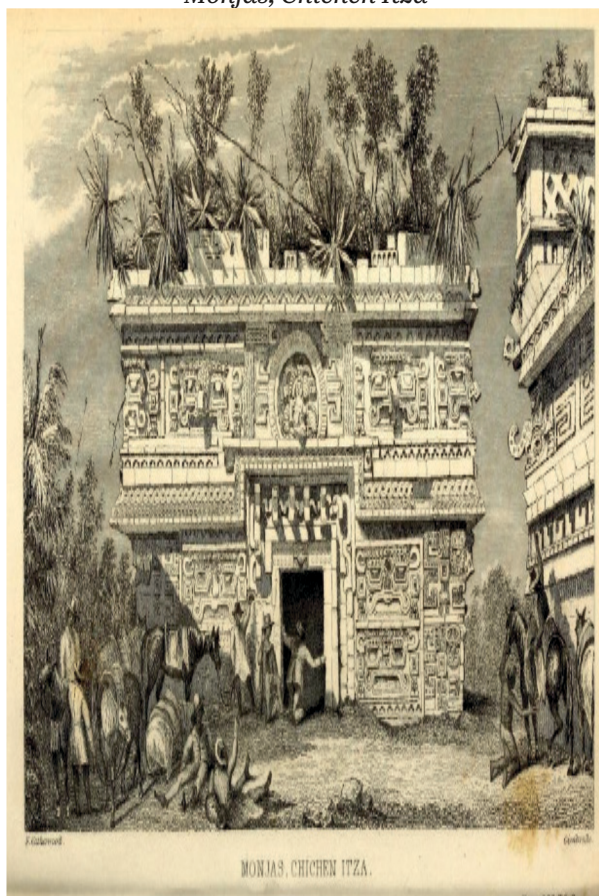
Figura 7
Monumento L de Copán, frente y dorso



Fuente: Stephens (1841, vol. I, p. 158).

Es posible observar lo minucioso de su dibujo en el detalle de las estelas grabadas con imágenes y jeroglíficos (figura 7) en las cuales se logra percibir la mediación de la cámara lúcida como auxiliar a la representación. La misma facilitó la plasmación de la imagen general y sus proporciones, dando tiempo al artista para luego detallar cada uno de los componentes del monumento, procurando la mínima intervención posible en la reconstrucción de las formas.

Figura 8
Monjas, Chichén Itzá



Fuente: Stephens (1843, vol. II, p 293)

La geografía centroamericana también se vuelve protagonista en muchas de las imágenes, en las cuales Catherwood vuelca la experiencia personal con aquella naturaleza salvaje. El contexto natural se integra, esta vez no como una contextualización compositiva, sino como una integración entre las ruinas y el territorio (figura 8). Vemos aquí también la inclusión de los habitantes del lugar, como referencia de escala, pero también como reafirmación de la presencia constante de aquellos sujetos, que, en la construcción romántica de estas imágenes, rememoran un pasado idílico de interacción entre los antepasados americanos y aquellos pobladores que Catherwood

retrata. Aunque separados por un hiato temporal que los tornó una versión degradada de sus antecesores, aquellos habitantes eran por primera vez reconocidos como los descendientes de las culturas que construyeron ese majestuoso escenario en el cual el dibujante los ubica.

Estas imágenes mezclan los rasgos científicos con el trasfondo romántico, estrechamente vinculado a la formación del artista en la *Royal Academy* de Londres, para construir un registro con un alto grado de fidelidad y lograr a la vez el efecto de teatralidad e impacto en el espectador (Villela, 2012, p. 144). La narración de las imágenes se entrelaza con la narración histórica que produce un salto en el tiempo para relacionar a los habitantes de Yucatán con los grandes constructores y artistas del pasado (Blasco Dragun, 2018, p. 62).

Es en este momento, a mediados del siglo XIX, en que se producen los primeros viajes impulsados por las potencias europeas y norteamericana con el fin de recabar información fiable sobre las antigüedades americanas. Estos construirán dos paradigmas diametralmente opuestos: de manos de Waldeck las ruinas visitadas son reconstruidas visualmente a fin de resaltar y forzar los vínculos entre éstas y los habitantes del Viejo Mundo, especialmente de “Oriente”. En cambio, Catherwood utiliza esa información visual del Viejo Mundo para reforzar el carácter único de las ruinas americanas, ubicadas en su propia geografía.

La imagen “fiel” del pasado americano

Más allá de la novedosa aproximación ideológica y la gran popularidad de los libros de Stephens y Catherwood, pasarían casi dos décadas antes de que nuevos expedicionarios recorrieran aquellas tierras para recolectar información que permitiera sustentar la teoría del gran pasado americano. Fue en torno a 1860 cuando se suscitó un renovado interés por las exploraciones en el área; por un lado, gracias al renovado interés político y económico francés, cristalizado en la Segunda Ocupación francesa y la designación de Maximiliano I de México. Por otro lado, bajo el renovado interés norteamericano en estos espacios centroamericanos, y particularmente en la península de Yucatán. El poderío cultural y económico de la Estados Unidos de posguerra renovó el impulso a las investigaciones que consolidaran un origen común para el pasado de Norteamérica y el legado mesoamericano.

En esta particular configuración de relaciones entre las potencias,

sería un explorador estadounidense de origen francés quien retomaría la línea de exploraciones en el territorio centroamericano y mexicano. Desiré Charnay había nacido en Lyons Francia, pero vivía desde 1850 en los Estados Unidos, donde logró identificarse con el ideal de unidad americana. Gracias a su identidad franco-americana, el explorador obtuvo apoyo político y económico de ambas naciones para la realización de dos viajes. El primero de ellos, iniciado en 1857 incluyó la visita a los sitios de Mitla, Palenque, Izamal, Chichèn Itzà y Uxmal, donde Charnay, por primera vez, logró fotografiar directamente los monumentos que encontraba a su paso.

Los avances en el sistema fotográfico le permitirían a este explorador no sólo tomar imágenes en menos tiempo que sus antecesores, sino también respaldar la realización de las imágenes con la mediación del dispositivo técnico, logrando un paso más en la objetividad que requería su estudio académico (Baudez & Picasso, 1992, p.84). Charnay logró realizar varias copias de un mismo negativo (a diferencia de los daguerrotipos tomados por Catherwood), lo cual hizo posible poner a disposición del público las fotografías. Sin embargo, dada la dificultad que conllevaba el transporte del equipo y el proceso de toma de cada fotografía, sólo conseguiría un reducido número de ejemplares por sitio (Evans 2004:106). Charnay expuso sus imágenes en París, logrando así el apoyo para la impresión en 1863 de su libro *“Cités et ruines américaines”*, el cual incluía un portfolio con 49 fotografías. Si bien esta publicación resultó de baja circulación en un primer momento¹⁹, dados los altos costos de reproducción de imágenes en la época, reviste la importancia de haber presentado las primeras imágenes fotográficas de los antiguos monumentos mesoamericanos (Evans, 2004, p. 105).

El texto redactado por Charnay, cuya prosa se asemejaba al estilo de Stephens, aparecía prologado por el Ministro de Bellas Artes de Napoleón III, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, quien discurría sobre una comparación entre las técnicas de construcción de distintos pueblos para concluir que los antiguos americanos serían descendientes de una raza aria vinculada a los Vikingos. Charnay por su parte, retomando parte de las ideas de Le-Duc sostendría que los pueblos que habían realizado aquellas construcciones eran descendientes de los Toltecas, antepasados de los antiguos pobladores de Norteamérica y Mesoamérica.

19 La obra no fue traducida al inglés hasta fines de la década de 1880.

Una de las principales fuentes de estas ideas acerca del origen tolteca de las poblaciones americanas antiguas provenía del abate Brasseur de Bourbourg (Evans, 2004, p. 113) quien formaba parte, junto a Le-Duc, de la *Commission Scientifique du Mexique*, institución creada en torno a las pretensiones coloniales francesas sobre México. Brasseur, quizá el principal editor de documentos prehispánicos y coloniales sobre Mesoamérica, postulaba una teoría difusionista, pero esta vez auténticamente americana, cuyo origen se remontaba a la Atlántida. Tal idea de una migración de norte a sur fue retomada, entre otros²⁰, por Charnay:

*“Il est à considérer d'ailleurs que les nombreuses traces d'établissements appartenant à une haute antiquité et visibles encore dans les vallées du Mississippi, du Missouri et de l'Ohio, (...) et semblent plutôt être dus à des tribus ou peuplades en cours d'émigration (...) mais dès que l'on entre dans le Mexique, les ouvrages de fortifications, les enceintes qui couronnent certains plateaux, paraissent élevés au contraire par des populations définitivement établies sur le sol et voulant s'y maintenir”*²¹ (Charnay, 1863, pp. 24-25).

El interés que representaban estas teorías para la consolidación cultural de los Estados Unidos, impulsarían un segundo viaje de Charnay, a fines de conseguir material para sustentar la teoría del origen tolteca de las poblaciones Norte y Centroamericanas. Emprendería así un nuevo viaje a Yucatán en 1882, en vistas a tomar nuevas fotografías, y generar moldes de los monumentos. Ambos procesos (el fotográfico y en la creación de moldes) habían mejorado considerablemente en los últimos 20 años, lo cual permitió a Charnay la obtención de gran cantidad de material con el cual trabajar posteriormente en su estudio en París (Evans, 2004, p. 114). Los resultados de ambos viajes fueron volcados en su *ópera magnum* “*Les anciennes villes du Nouveau monde*” editada en París en 1885, en Londres en 1887 y en Nueva York en 1888.

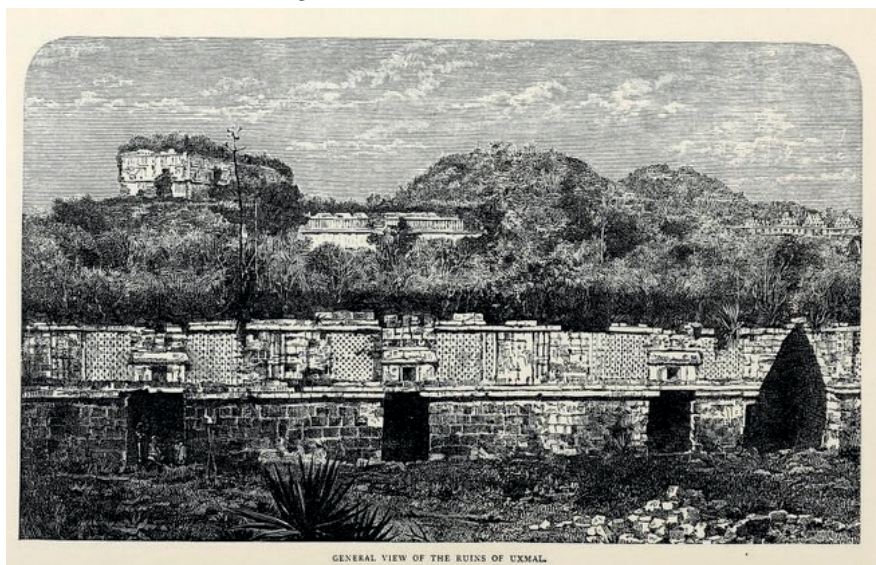
20 Otros seguidores de las teorías de Brasseur fueron el matrimonio Le Plongeon, quienes también explorarían el territorio centroamericano, publicando notas y libros ilustrados con fotografías, en los cuales expondrían algunas interpretaciones bien fundadas sobre la cultura maya, junto con las más bizarras teorías relativas su origen y sus logros culturales (Evans, 2004, p.127).

21 “Debe considerarse, además, que los numerosos vestigios de establecimientos pertenecientes a la alta antigüedad y aún visibles en los valles del Mississippi, el Missouri y el Ohio (...) más bien parecen deberse a tribus o tribus en proceso de emigración (...): estos recintos tienen un carácter transitorio; pero tan pronto como se entra en México, las obras de fortificación, los recintos que coronan ciertas mesetas, parecen por el contrario levantados por poblaciones definitivamente establecidas sobre el terreno y deseosas de permanecer en él”.

En ella Charnay construye nuevamente un relato con un fuerte carácter autorreferencial, y un claro objetivo científico. Se observa la aparición de sus fotografías junto a dibujos de Catherwood e incluso fotografías de su contemporáneo Alfred Maudslay, mostrando el modo en que se estaba construyendo un nuevo tipo de conocimiento sobre el territorio, en el cual las imágenes que ya podían considerarse como “fieles” podrían ser utilizadas en diversas publicaciones de manera intercambiable.

Figura 9

Vista general de las ruinas de Uxmal



Fuente: Charnay (1888, p. 407)

Las imágenes de Charnay logran conectar las estructuras no solo con una geografía local sino también con el resto de los monumentos, explicando por primera vez las relaciones espaciales entre las estructuras de un mismo sitio (figura 9). Invitan así al espectador a ser un participante más de aquellos espacios, asociados asimismo con los habitantes originarios, haciéndolos posar en sus fotografías tal y como iban vestidos (Pedro Robles, 2009, p. 53). El vínculo entre monumentos, territorio y habitantes del lugar juega nuevamente en sus imágenes como reafirmación del pasado auténticamente americano.

Figura 10

Palacio de las Monjas, Chichen Itzá: fachada del pasillo izquierdo



Fuente: The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection, The New York Public Library. (1862 - 1863).

Recuperado de <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-128a-a3d9-e040-e00a18064a99>

En cuanto a los aspectos estéticos de sus fotografías es posible volver a encontrar el valor de la textura y lo rugoso propio de la imagen pintoresca. La inclusión del paisaje, la intensificación de las luces y sombras proyectadas y la inclusión de los habitantes vuelven a confluir en las imágenes de Charnay para construir la idea de aquellas ruinas, ahora americanas, pero aun misteriosas, que debían ser “rescatadas” por los culturalmente avanzados franceses y, espacialmente, estadounidenses.

El desarrollo de la fotografía y el nuevo contexto político abrieron la puerta en esta última etapa del siglo XIX a nuevos exploradores que, al igual que Charnay, recorrerían el territorio a fines de obtener información fidedigna. La misma sería publicada con mayor frecuencia tanto en los boletines de las sociedades científicas y anticuarias a ambos lados del atlántico, como posteriormente en las revistas de circulación masiva.

Fue Alfred Percival Maudslay quien capitalizó estas técnicas de reproducción artística en un discurso más acorde al naciente cientificismo del siglo XX, sentando las bases para los posteriores estudios mayistas. Este explorador, que tenía una sólida formación en geología, zoología y botánica gracias a sus estudios en Cambridge (Graham, 2002), viajó a Copán, Quiriguá, Tika, Palenque, Yaxchilán y Chichén Itzá entre 1882 y 1891. Sus investigaciones tuvieron como resultado la publicación de “*Biología Centrali-Americana...*” en 5 volúmenes de texto y 4 de imágenes, reproducidas con la nueva técnica de huecograbado que significó la mayor calidad de ilustración lograda hasta el momento (Pillsbury, 2012, p. 44). Estas fotografías y los dibujos publicados junto a ellas se convirtieron en un *corpus* fundamental a la hora de interpretar los monumentos americanos, su iconografía, e hicieron posible el posterior desciframiento de la escritura maya. Por todo ello es que se consideraba imposible de exagerar la importancia que tuvo la publicación de Maudslay para la investigación sobre los mayas (Coe, 1999, p. 111).

Es significativo verificar que esta obra, editada solo un lustro después que el libro de Charnay, pertenece a una nueva generación de publicaciones, en la cuales ya no hay lugar para las especulaciones sobre el origen y valor de la cultura material americana, debatidos desde hacía casi un siglo. Maudslay repone el contexto científico de investigaciones que se abrían paso en la región y menciona a los investigadores contemporáneos, de la talla de Edward Seller, Teobert Maler y Edward Thompson. El autor recurre no solo a la cita de documentos coloniales, sino también de textos escritos en lenguas mayas, para exponer el amplio panorama que conformaba la cultura mesoamericana antigua:

“it may undoubtedly be conceded that at the time of the Spanish conquest the Quichés and Cachiuels lived in organized communities and that they were fairly proficient in the arts, without attempting to exhalt their culture to the same level with that of the builders of Palenque or Copan, or the great towns in Yucatan”²² (Maudslay, 1889-1902, p. 31)

Figura 11

Casa F. Fotografía de dintel de piedra, actualmente en el Museo Británico, y dibujo de detalles.



Fuente: Maudslay (1899-1902, Atlas, vol. II, lámina 85)

Los dibujos que aparecieron en la publicación cumplirían un nuevo rol, como apoyo a la imagen fotográfica de relieves con diseños demasiados intrincados como para lograr captar sus contornos sin visualizarlos *in situ*, ya que permitían organizar los datos visuales más fácilmente (Pillsbury, 2012, p. 22). Es posible observar (figura 11) cómo estos dibujos traducen a contornos más comprensibles los diseños y los tornan, nuevamente, “tipos” pasibles a

²² “indudablemente se puede conceder que en la época de la conquista española los quichés y cachieles vivían en comunidades organizadas y que eran bastante hábiles en las artes, sin que pretendieran exaltar su cultura al mismo nivel que los constructores de Palenque o Copán, o de los grandes pueblos de Yucatán”.

ser clasificados, compilados, interpretados. Maudslay fue el primer estudioso en utilizar los dibujos de manera esquemática coloreando los motivos individuales y mostrando varios ejemplos a fin de ofrecer herramientas para la clasificación iconográfica. Este mismo tratamiento otorgado a los jeroglíficos fue lo que permitió el trabajo posterior de los epigrafistas para su desciframiento, iniciando por el mismo trabajo de J. T. Goodman, que constituye el prólogo a la publicación.²³

Figura 12

Casa de las Monjas Edificio independiente. Desde el oeste



Fuente: Maudslay (1899-1902, Atlas, vol. III, lámina 17)

²³ La publicación de Maudslay proveyeron por primera vez ilustraciones precisas de textos mayas clásicos completos, y en una gran cantidad. Este material fue el que permitió, junto a la publicación del famoso “alfabeto de Landa” en 1862 de manos de Brasseur, el desciframiento de la escritura maya (Coe, 1999, p. 109).

Las fotografías de la publicación de Maudslay intercalan la presentación de los motivos individuales de los relieves (figura 11) con la mostración de las estructuras (figura 12). En estas últimas es donde volvemos a encontrar la presencia de los habitantes, contextualizando nuevamente aquellas ruinas, vinculándolas a un pasado perdido, esperando ser rescatadas, descifradas por la nueva ciencia, a partir del esfuerzo mancomunado de las distintas naciones que seguirían ejerciendo su dominación cultural en la región.

Maudslay, al igual que Charnay, produjo una gran cantidad de moldes para su posterior reproducción, que permitieron recrear los monumentos mesoamericanos en los museos de Europa y Norteamérica (Fash, 2004), entre los cuales se contaban el Museo Británico, el Peabody y el Trocadéro. Estos museos, junto a las universidades e instituciones de la talla de los institutos Carnegie y Smithsonian se encargarían de patrocinar, en el siglo siguiente, las exploraciones, y la recolección e interpretación de los materiales culturales americanos, sobre las bases científicas que se habían ido construyendo desde época de Catherwood.

A modo de cierre

Las imágenes que circularon a lo largo del siglo XIX construyeron una particular visión sobre América, especialmente acerca de los orígenes de los habitantes del territorio y de la identidad de los constructores de aquel mundo material misterioso y majestuoso que se encontraba en ruinas, fagocitado por la naturaleza salvaje del Nuevo Mundo. Junto a los relatos e informes de los viajes y expediciones a lo largo del proceso expansionista de Europa produjeron “al resto del mundo” para los europeos (Pratt, 2010, p. 25). Este proceso de conocimiento se constituyó en un modo de dominación, en el cual las imágenes tuvieron un rol central como registro de lo real: un registro que pretendía ser fiable, pero, como vimos, se encontró en cada momento cargado de expectativas y conceptos previos.

Comprender que las imágenes no son reflejos pasivos de una realidad externa, y que invisten una autoridad que suele trascender a su referente, lleva nuestra mirada hacia el modo en que la información es organizada, codificada, percibida e intercambiada (Pillsbury, 2012, p. 22): a partir de recursos plásticos propios la imagen se constituye en sí misma visual y conceptualmente como un objeto de estudio. Su capacidad de presentar los datos de un

modo más inmediato que el relato, salvan la distancia entre el observador y el objeto de estudio, (lejano temporal y espacialmente) y le otorgan centralidad en el proceso de producción del conocimiento. El discurso tiene la capacidad de evocar experiencias de orden visual, pero no puede provocarlas, “en tanto que las imágenes son representaciones de datos de la realidad visual que además se presentan como nuevas experiencias visuales” (Penhos, 2012, p. 23).

La historia de las imágenes del siglo XIX acerca de la cultura material americana puede ser pensada como un trayecto evolutivo en pos de una mayor fidelidad en la representación. Estas exigencias de veracidad y de testimonio estuvieron presentes desde los inicios de las exploraciones en América Central, en los requerimientos de los reyes borbónicos. Los registros escritos e icónicos fueron enviados, junto a materiales recolectados como prueba de su veracidad, hacia los gabinetes donde fueron clasificados a fin de catalogar las antigüedades del territorio como parte de las riquezas imperiales. La posterior difusión de estas imágenes en los círculos académicos europeos impulsó a exploradores *amateurs* a viajar para construir sus propias imágenes. La fidelidad de las mismas quedó en esta nueva etapa respaldada por la autenticidad de la experiencia, reforzando su exactitud a partir del testimonio en primera persona (Pillsbury, 2012, p. 37). Sin embargo, las imágenes producidas *in situ* podían, como hemos visto, ser constructos subjetivos. La mediación de los instrumentos de visión, como la cámara lúcida, y luego el daguerrotipo, auxiliaron el proceso de toma de imágenes y reforzaron su pretendida objetividad. Finalmente, el progreso técnico de la fotografía la convirtió en la herramienta principal de la ilustración arqueológica, aunque ésta no fue capaz de suplantar al dibujo como un modo de expresar ideas (Pillsbury, 2012, p. 46). Fueron entonces necesarias la interacción de la fotografía, el dibujo y los moldes de los monumentos, para lograr recrear aquel mundo material y trasladarlo donde fuese posible observarlo, estudiarlo e incluso experimentarlo.

Oscilando entre las exigencias propias del cientificismo ilustrado y la búsqueda de un impacto visual ligado a la sensibilidad e intuición, estas imágenes que circularon en el occidente moderno sustentaron desde parámetros racionales y emocionales las pretensiones colonialistas. Luego de las independencias latinoamericanas, cuando el poder español se vio resquebrajado, las numerosas fisuras políticas y sociales permitieron que fueran infiltrán-

dose nuevas potencias imperialistas para ubicar al pasado americano dentro el relato histórico universal, según sus cambiantes intereses. Fue así como la identidad de las ruinas y los habitantes de América Central pasaron a ser necesariamente un subproducto de la grandiosa civilización antigua del viejo continente, de la cual habrían heredado los conocimientos necesarios para el logro de tan fabulosas construcciones. Sólo hacia el final del siglo, las pretensiones científicas, culturales e identitarias de los Estados Unidos lograrían no sólo disputar sino apropiarse definitivamente de aquel pasado como original, propio del continente, cuyos constructores habrían sido auténticos americanos.

Sin embargo, aquel pasado glorioso, peor o mejor ubicado en la cronología de la historia universal, siempre había resultado en un inevitable decline: los habitantes de Centroamérica, descendientes o no de civilizaciones transatlánticas, habían caído en desafortunada degeneración. En definitiva, aquellos habitantes, ante los ojos occidentales, nunca fueron capaces de comprender, valorar o cuidar de los restos materiales de su glorioso pasado. Es por ello que las potencias continuaron ejerciendo su tutela sobre este pasado, adjudicándose el derecho de estudiar, recolectar, reproducir, y construir discursos sobre aquellos vestigios.

Referencias

Achim, M. (2017). *From idols to antiquity: Forging the National Museum of Mexico*. University of Nebraska Press.

Aguirre, R. D. (2005). *Informal empire: Mexico and Central America in Victorian culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/4618915>

Alcina Franch, J. (1991). Guillermo Dupaix y los orígenes de la arqueología en México. *Estudios de historia novohispana*, 10.

Baradère, H. (Ed.) (1834). *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du Colonel Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807, par le roi Charles IV, pour la recherche de antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenque*. 2 Vols. París: Jules Didot.

Baudez, C. F., & Picasso, S. (1992). *Lost cities of the Maya*. Londres: Thames & Hudson.

Berthoud, H. (Ed.). (1822). *Description of the Ruins of an Ancient City, Discovered Near Palenque, in the Kingdom of Guatemala, in Spanish America: Translated from the Original Manuscript Report of Captain Don Antonio del Rio: Followed by Teatro Crítico Americano, A Critical Investigation and Research into the History of the Americans, by Doctor Paul Felix Cabrera*. Londres: Suttaby.

Blasco Dragun, E. (2018). La nueva visión del territorio mesoamericano y de las ruinas mayas a través de los dibujos del artista inglés Frederick Catherwood. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*. <https://doi.org/10.25185/3.2>

Bourbon, F. (1999). *The lost cities of the Mayas: the Life, Art, and Discoveries of Frederick Catherwood*. Ciudad de México: Artes de México.

Bovisio, M. A. (2014). El periplo del objeto mitológico: Itinerarios simbólicos del arte prehispánico entre los siglos XVI y XX. *Journal de Ciencias Sociales*, o(2). <https://doi.org/10.18682/jcs.vo12.252>

Brunhouse, R. L. (2000). *En busca de los Mayas: Los primeros arqueólogos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Catherwood, F. (1844). *Views of ancient monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*. Londres.

Charnay, D. (1863). *Cités et ruines américaines*. Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal. París: Gride Editeur.

Coe, M. D. (1999). *Breaking the Maya code*. New York: Thames & Hudson.

Depetris, C. (2014). *El héroe involuntario: Frédéric de Waldeck y su viaje por Yucatán*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Depetris, C., & España, R. (2010). Oriente está en Yucatán. El viaje de Frédéric De Waldeck. En C. Depetris (Ed.), *Viajeros por el mundo maya* (pp. 21-32). Universidad nacional autonoma de Mexico.

Duviols, J. P. (1991). Visión primitiva del Nuevo Mundo según los viajeros europeos. 1492 *Dos mundos, paralelismos y convergencias*, 108-117.

Evans, R. T. (2004). *Romancing the Maya: Mexican antiquity in the American imagination, 1820-1915*. Austin: University of Texas Press.

Fash, B. W. (2004). Cast Aside: Revisiting the Plaster Cast Collections from Mesoamerica. *Visual Resources*, 20(1), 3-17. <https://doi.org/10.1080/0197376042000191541>

Graham, I. (2002). *Alfred Maudslay and the Maya: A Biography*. University of Oklahoma Press.

Kingsborough, E. K. (Ed.). (1831-1848). “Viaje de Guillermo Dupaix sobre las antigüedades Mexicanas. *The Monuments of New Spain*”, en: *Antiquités of Mexico*. Londres: Havell and Colnaghi, Son and Co. 9 Vols. Vols. IV, V (pp. 207343) y VI (pp. 468).

Maier Allende, J. (2021). Carlos III y las antigüedades americanas. En *La arqueología ilustrada americana: La universalidad de una disciplina: Vol. 2º* (pp. 67-81). Enredars.

Maudslay, A. P. (1889-1902). *Biologia Centrali-Americana: Archaeology*. 5 Vols. Londres: R.H. Porter, Dulau & Co.

Paillés, M. de la C., & Nieto Calleja, R. (1992). Palenque en el siglo XVIII, Primeras expediciones de la Corona Española: Joseph Antonio Calderón y Antonio Bernasconi. En J. P. Laporte, H. Escobedo, & Villagrán de Brady (Eds.), *VI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala* (pp. 474-504). Museo Nacional de Arqueología y Etnología.

Penhos, M. (2012). Viajes, viajeros e imágenes: Una relación necesaria. En M. I. Baldasarre & Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias del arte en la Argentina*. Vol 2. Buenos Aires: CAIA/EDUNTREF.

Pillsbury, J. (2012). Perspectives Representing the Pre-Columbian Past. En J. Pillsbury (Ed.), *Past presented: Archaeological illustration and the ancient Americas* (pp. 1-46). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica.

Schnapp, A. (2013). Introduction. The roots of antiquarianism. En A. Schnapp (Ed.), *World Antiquarianism: Comparative Perspectives* (pp. 1-10). Getty Publications.

Stephens, J. L. (1841). *Incidents of travel in Central America, Chiapas, and Yucatan*. New York: Harper & Brothers.

----- (1843). *Incidents of travel in Yucatan*. New York, Harper & Brothers.

Villela, K. D. (2012). Beyond Stephens and Catherwood: Ancient Mesoamerica as Public Entertainment in the Early Nineteenth Century. En J. Pillsbury (Ed.), *Past presented: Archaeological illustration and the ancient Americas* (pp.

143-172). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Waldeck, F. de. (1838). *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836*. Paris: Bellizard Dufour et co.

Considerações acerca da Representação dos Indígenas nas Pinturas Anchiéticas de Benedito Calixto

Considerations about the Indigenous Representations in Benedito Calixto's Anchiética Paintings

Karin Philippov¹

Resumo

Benedito Calixto (1853-1927) se dedica à iconografia indigenista de cunho histórico e religioso, ainda no final do século XIX, marcando um conjunto de pinturas em óleo sobre tela, que se estende pela primeira década do século XX, chegando até o ano de 1920. Em sua produção destaca-se a série sobre José de Anchieta, cuja santificação ocorre muito recentemente. Representado entre indígenas, o jesuíta do século XVI assume papel fulcral na construção de uma narrativa que visa o domínio do habitante originário. Nesse mesmo período salienta-se o projeto colonizador e expansionista cafeeiro e ferroviário do oeste paulista, projeto esse marcado por um discurso atrelado à eliminação dos indígenas, considerados entraves ao desenvolvimento da nação ainda durante o Segundo Reinado. Nesse discurso, ressalta-se o proferido pelo diretor do Museu Paulista entre 1895 e 1916, Hermann von Ihering (1850-1930), que prega o extermínio dos Caingangues no artigo publicado em 1907, na

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP). Programa de Pós-Graduação em História da Arte pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH-UNIFESP). Pós-Doutora em Artes Visuais junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP). Pós-Doutora em História da Arte pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH-UNIFESP). Membro do Grupo de Pesquisa Perspectiva Pictorum da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG-CNPq). ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2945-6370>. E-mail: philippov@uol.com.br.

Revista do Museu. Visa-se, portanto, analisar e problematizar esse conjunto iconográfico calixtiano sob uma perspectiva decolonizadora, revelando e desvelando o papel ocultado pela violência implícita nas referidas pinturas do artista, nas quais os indígenas sempre ocupam o lugar da submissão e aceitação pacífica dos ditames impostos pela Igreja e pelo Estado. Almeja-se, ainda, compreender o lugar dos indígenas nesse processo de longa duração, observando-se seus fragmentos narrativos e historiográficos presentes nas imagens de Benedito Calixto.

Palavras-chave: Benedito Calixto; José de Anchieta; pintura indigenista; pintura histórica; decolonização.

Abstract

Benedito Calixto (1853-1927) dedicates himself to the historic and religious indigenous iconography slant, still at the end of the nineteenth century, setting a group of oil on canvas paintings, which extends through the first decade of the twentieth century, reaching the year of 1920. In his production one highlights the series about José de Anchieta, whose sanctification occurs very recently. Represented among the indigenous people, the sixteenth century jesuit undertakes a pivotal role on the construction of a narrative that aims at dominating the indigenous inhabitant. On this very period, one points out the colonizing, coffee and rail expansionist project of the Paulista west, a project which is marked by a discourse linked to the elimination of the indigenous, who are considered as obstacles to the development of the Nation still during the Second Reign. In this discourse, one highlights the one delivered by Herman von Ihering (1850-1930), Paulista Museum diretor between 1895 and 1916, who proclaims the extermination of the Caingangues on the article published in 1907, at the Museum Magazine. Therefore, one aims at analyzing and problematizing this Calixtian iconographic group of paintings under a decolonizing perspective, by revealing and unveiling the role hidden by the implicit violence on the referred paintings of the artist, in which the indigineous always occupy the submission place and pacific acceptance of the precepts imposed by both the Church and the State. One still aims at comprehending the place of the indigenous on the long duration process, by observing their narrative and historiographic fragments present in Benedito Calixto's images.

Keywords: Benedito Calixto; José de Anchieta; Indigenous painting; Historic painting; decolonization.

Introdução:

Dentro da vasta produção artística do artista e historiador Benedito Calixto (1853-1927) encontra-se uma série composta por seis pinturas em óleo sobre tela, dedicadas à iconografia histórica, religiosa e retratística do padre jesuíta José de Anchieta (1534-1597) representado sozinho ou junto a indígenas. Esse conjunto de pinturas abarca o arco temporal estabelecido entre 1893 e 1920, quando o artista executa a última cena. O presente estudo se ocupa desse pequeno conjunto de pinturas calixtianas, a fim de apresentar considerações acerca da construção narrativa e histórica da figura do indígena associada à José de Anchieta, durante os primeiros anos da República, em São Paulo. Aqui, ocupa-se da representação dos indígenas e do jesuíta do século XVI, como forma de construção da história paulista, em um momento fulcral da tentativa de longa duração do reconhecimento de Anchieta como santo, o que ocorre muito tardiamente, no ano de 2014, pelo Papa Francisco (1936 -), após sua beatificação pelo Papa João Paulo II (1920-2005), no ano de 1980.

Assim, consideram-se as seguintes pinturas aqui cronologicamente listadas: *Evangelho nas Selvas* (Figura 1), *José de Anchieta* (Figura 2), *O Poema de Anchieta* (Figura 3), *Poema à Virgem Maria* (Figura 4), *Retrato do Padre José de Anchieta* (Figura 5) e *A Cabana do Pindobuçú* (Figura 6). O referido conjunto executado por Benedito Calixto permite propor uma importante aproximação ao contexto em que as obras foram produzidas durante a Primeira República, estabelecendo vínculos políticos e históricos com a expansão cafeeira e ferroviária do estado de São Paulo, expansão essa ocorrida no exato momento em que a presença do indígena no território paulista se torna entrave, ao que se entende por avanço dos limites civilizacionais e econômicos do oeste do estado. Além disso, por meio desse conjunto de pinturas observa-se o modo pelo qual a figura do indígena é representada, bem como se salienta na representação da figura de Anchieta, um discurso no qual o santo se coloca como apascentador de feras, devoto de Nossa Senhora e condutor de almas indígenas pacíficas e submissas, dentro de um contexto narrativo pautado pelo desenvolvimento da cidade de São Paulo, entre fins do século

XIX até a segunda década do século subsequente.

Figura 1 - Benedito Calixto. *Evangelho nas Selvas*, 1893, óleo sobre tela, 58,5 x 70 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fonte: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/calixtnm.htm>. Acesso em: 08 dez. 2022.

Figura 2 – Benedito Calixto. *José de Anchieta*, 1897, óleo sobre tela, 125 x 156cm, Procedência: Antigo Seminário de Nossa Senhora da Glória de São Paulo. Acervo Museu de Arte Sacra de São Paulo.



Foto: Karin Philippov.

Figura 3 - Benedito Calixto. *O Poema de Anchieta*, 1900, óleo sobre tela, 48 x 69 cm, Fundação Reginaldo e Beth Bertholino.



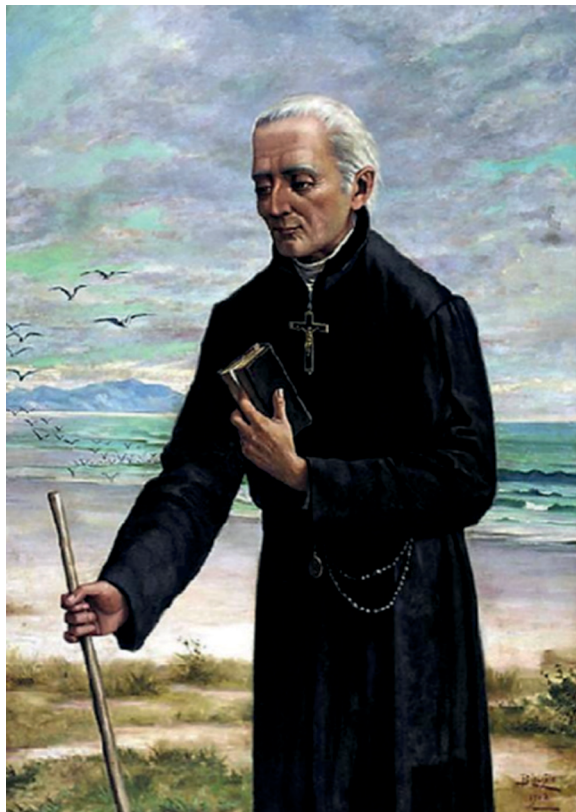
Fonte: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/calixtnm.htm>. Acesso em: 08 dez. 2022.

Figura 4 - Benedito Calixto. *Poema à Virgem Maria*, 1901, óleo sobre tela, 68 x 96 cm, Museu Anchieta Pátio do Collegio.



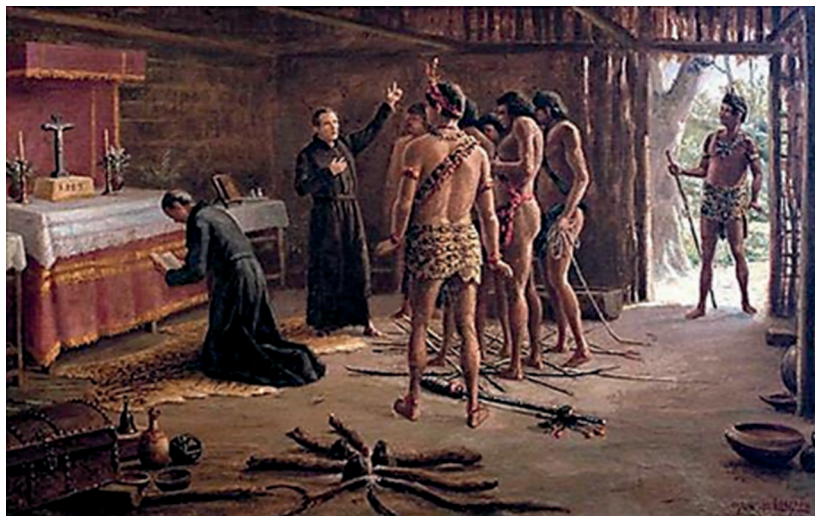
Fonte: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/calixtnm.htm>. Acesso em: 08 dez. 2022.

Figura 5 - Benedito Calixto. *Retrato do Padre José de Anchieta*, 1902, óleo sobre tela, 140 x 100 cm, Museu Paulista da Universidade de São Paulo.



Fonte: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/calixtnm.htm>. Acesso em: 08 dez. 2022.

Figura 6 - Benedito Calixto. *A Cabana de Pindobuçú*, 1920, óleo sobre tela, 42 x 65,5 cm, Fundação Reginaldo e Beth Bertholino.



Fonte: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/calixtnm.htm>. Acesso em: 08 dez. 2022.

Anchieta e os Indígenas como entraves ao desenvolvimento econômico paulista:

É preciso ressaltar na produção calixtiana uma tipologia iconográfica perfeitamente alinhada aos ideais da época em que Benedito Calixto vive, ideais esses atrelados à sua atuação junto ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), a partir do ano de 1904. Por sua atuação junto ao referido instituto destacam-se os estudos históricos empreendidos tanto por Calixto (1905), quanto por seus pares intelectuais, que atuam conjuntamente na construção da narrativa histórica de São Paulo, naquele momento inicial da República e que englobam as pesquisas acerca de José de Anchieta, bem como de outras figuras históricas fundamentais para o desenvolvimento da Vila de São Paulo de Piratininga. Ainda a propósito de tais estudos percebe-se o enaltecimento de suas atuações heroicas nos anos e décadas iniciais da Vila, como forma de tornar figuras como José de Anchieta, um santo junto aos indígenas e nessa construção narrativa realizada pelos membros do IGHSP, o jesuíta tem suas ações enaltecidas em busca de uma canonização que só ocor-

re no ano de 1980, conforme supramencionado.

Além disso, destacam-se nas pinturas calixtianas, uma importante convergência com a construção da narrativa histórica elaborada igualmente pelo Museu Paulista, para quem o artista executa a encomenda de um vasto conjunto de pinturas e retratos históricos², bem como cenas das ruas antigas de São Paulo³, a partir das fotografias de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) (LIMA & CARVALHO, 1993), por exemplo. Estabelecem-se, desse modo, várias vertentes em sua produção iconográfica e, aqui, considera-se apenas parte dessa encomenda destinada ao Museu Paulista (Figura 5), bem como ainda se analisam pinturas pertencentes a importantes acervos, como do Museu de Arte Sacra de São Paulo (Figura 2), Museu Anchieta do Pátio do Collegio (Figura 4), Pinacoteca do Estado de São Paulo (Figura 1) e Fundação Reginaldo e Beth Bertholino de São Paulo (Figuras 3 e 6). Trata-se, portanto, de um importante conjunto de acervos museológicos e uma coleção particular que possuem obras de Benedito Calixto relativas à iconografia anchietana e indígena.

Mas de que entraves colonizadores se fala quando se apresenta esse referido conjunto de pinturas? De que modos o pensamento artístico e histórico de Calixto se articula a esses entraves? Aqui colocam-se questões relativas ao modo como o indígena é visto pelo homem branco e como isso repercute na produção do artista e historiador, bem como se observa o quan-

2 Benedito Calixto executa um amplo conjunto de pinturas para o Museu Paulista a partir de 1902. Dentre elas destacam-se: Retrato de Dom Pedro I, Retrato de José Bonifácio de Andrada e Silva, Retrato de Bartolomeu de Gusmão, Domingos Jorge Velho e o Loco-Tenente Antônio F. de Abreu. Ainda se destacam a pintura histórica Fundação de São Vicente, pintada em 1900 e Inundação da Várzea do Carmo, esta executada em 1892, quando o Museu do Ipiranga ainda não existia.

3 A respeito da série de pinturas iconografando em óleo sobre tela a cidade de São Paulo, Benedito Calixto executa uma ampla quantidade de cenas retratando não apenas as ruas, como também as antigas igrejas coloniais da cidade de São Paulo, muitas das quais já haviam sido demolidas quando o artista as pinta na década de 1910. Aqui, em relação a esse conjunto de pinturas, destaca-se a existência de um segundo conjunto encomendado por Dom Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938) no ano de 1917 para o então Museu da Cúria e nesse pequeno conjunto, Calixto executa igualmente partindo da fotografia de Militão Augusto de Azevedo, a representação de igrejas coloniais já demolidas da cidade de São Paulo e esse segundo conjunto pode ser visto no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Sobre esse segundo conjunto, a autora publicou em 2020, o artigo “Entre a cidade de São Paulo do passado e a do presente na representação da paisagem urbana de Benedito Calixto de Jesus”.

to a representação da submissão do autóctone se atrela ao pensamento e à ideologia colonizadora e eliminadora do indígena no começo do século XX. Essa questão se justifica pelo pensamento da época expresso pelas ideias de extermínio contra os indígenas Caingangues, escritas por Hermann von Ihering (1850-1930) diretor do Museu Paulista entre 1895 e 1916 e publicadas no artigo de 1907, na Revista do Museu:

Os actuaes indios do Estado de São Paulo não representam um elemento de trabalho e de progresso. Como tambem nos outros Estados do Brazil, não se póde (sic) esperar trabalho sério e continuado dos indios civilizados e como os Caingangs selvagens são um impecilio para a colonização das regiões do sertão que habitam, parece que não há outro meio, de que se possa lançar mão, senão o seu extermínio (IHERING, 1907, p. 215).

Se por um lado se tem o discurso atroz de von Ihering pregando ostensivamente o extermínio daquele que é considerado selvagem e empecilho para o desenvolvimento econômico do estado de São Paulo, por outro se tem na pintura calixtiana a figura do tamoio representado como submisso e pacífico (Figura 6) diante de José de Anchieta e Manoel da Nóbrega (1517-1570), submissão e pacifismo esses devido a uma interpretação historicizada desde o século XVI, quando da presença do então jovem jesuíta José de Anchieta, na fundação da Vila de Piratininga, também conhecida como Inhapuambuçu, dando início a cidade de São Paulo, no dia 25 de janeiro de 1554. Tal percepção de submissão e pacificação indígena se observa nos relatos dos próprios jesuítas que descrevem os indígenas por eles catequizados, como pacíficos e de fácil aceitação do Catolicismo, reforçando assim sua subalternidade diante da ordem jesuítica e do poder português, por conseguinte.

Muito embora a presença indígena desde o início da criação da Vila de Piratininga tenha se marcado pela preponderante presença de tupis-guaranis, bem como de outros povos ali associados, como os violentos tamoios, no século XX a presença dos Caingangues, considerados igualmente temidos e ferozes, por defenderem suas terras e territórios no oeste paulista, parece ocorrer ali na citação calixtiana da figura indígena submissa uma iconografia que esconde em seu aparente pacifismo, uma violência implícita (Figura 6), ao mesmo tempo em que o resgate anchietano associado ao desenvolvimento urbano paulista, é visto tradicionalmente por uma perspectiva colonial europeizada e que necessita de uma revisão historiográfica decolonial, centrando na figura do indígena o papel fulcral na construção dessa nova narrativa.

Cumpramos ressaltar ainda que a figura de Anchieta nas pinturas calixtianas apresenta vertentes que o tornam um ser dotado de múltiplos poderes vistos no apascentamento de feras na selva, como em *Evangelho nas Selvas* (Figura 1) e *José de Anchieta* (Figura 2), sendo as feras os representantes dos inimigos do progresso e da civilização, em uma associação possível aos indígenas. Ali, Anchieta se torna aquele que evangeliza sozinho em meio às adversidades e o perigo do desconhecido das matas, marcando um discurso de matriz bastante antiga e datada pelo menos desde o século XVI, no qual a mata se torna o lugar dos perigos. O mesmo jesuíta ainda se apresenta como aquele que escreve um poema à Virgem na areia da praia (Figuras 3 e 4), marcando um importante papel intermediário de conexão entre o sagrado e o profano, bem como Anchieta ainda é colocado como Apóstolo do Brasil, estabelecendo um possível paralelo com São Paulo Apóstolo das Nações e dos gentios (PHILIPPOV, 2018).

Nas seis versões de Benedito Calixto acerca do tema anchietano se tem a criação de um arcabouço imagético que visa reforçar o papel da santidade de José de Anchieta e o quanto isso se reflete nas escolhas dos temas executados pelo artista em questão. Aqui, igualmente se destaca o estabelecimento de uma narrativa, na qual o religioso jesuíta se torna ícone da história paulista, ser investido de uma personalidade santificada por seu papel junto aos indígenas e em seus escritos percebe-se a clara intenção de domínio dos jesuítas sobre os indígenas, a fim de atender aos interesses da Coroa, no programa de expansão territorial rumo às fronteiras espanholas do Tratado de Tordesilhas, a partir de 1549 (DONATO, 2008), intenção que não se concretiza e os jesuítas permanecem na Vila de Piratininga.

Desse modo, tanto no século XVI quanto no século XX, a figura do indígena permanece ocupando o papel da subalternidade, na qual o europeu assume o controle territorial, político, econômico e social sobre a população autóctone. E o paralelismo fundamental estabelecido pela apropriação imagética do indígena funda a necessidade de se interpretar o referido conjunto de pinturas de Benedito Calixto sob um viés decolonizador, no qual a representação dos indígenas da pintura *A Cabana de Pindobuçú* (Figura 6) se articulam como espectadores submissos diante do poder da palavra proferida por Anchieta e Manoel da Nóbrega dentro de uma cena criada na cabana indígena de Pindobuçú, em Iperoig, improvisada como capela cristã. Torna-se necessário compreender o universo narrativo da pintura de Calixto como

forma de perpetuação de uma narrativa historicizada recuperada dos textos anchietanos, por excelência, nesse momento inicial da República no Brasil.

Ao mesmo tempo em que Estado e Igreja deixam de controlar juntas o poder político, devido a República e sua Constituição de 1891 que torna o Estado laico, observa-se a recuperação das antigas narrativas jesuíticas agora dentro desse novo Estado laico republicano, sendo Anchieta aquele que atua na fundação da História de São Paulo e que, tornado santo ainda que tardiamente, ocupa esse lugar seminal na criação da narrativa visando o controle dos indígenas agora na expansão cafeeira e ferroviária, a fim de “colonizar” o oeste paulista considerado “terrenos despovoados”, conforme se observa no mapa de São Paulo de 1886 (Figura 7). Aliás, os “terrenos despovoados” são habitados pelos Caingangues no século XIX e são esses os terrenos disputados de maneira violenta pelos cafeicultores e são esses mesmos indígenas contra os quais von Ihering dirige a sanha genocida de seu discurso. Repete-se, portanto, a ideia de colonização tal qual o Padroado português pretendia, com seu Rei à época, tornando os jesuítas, missionários na conquista territorial, histórica e política do Brasil, a partir da Capitania de São Vicente.

Figura 7 - Mappa da Província de São Paulo, 1886.



Disponível em: <http://www.sp-turismo.com/mapas-historicos/seculo-xix.htm>. Acesso em: 8 dez. 2022.

Outra questão a ser destacada se refere à já mencionada atuação de Calixto junto ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e ao legado que o artista historiador deixa sob forma de produção histórica em livros e artigos escritos pelo autor antes, a partir e depois de sua filiação ao IHGSP e em sua produção destacam-se importantes estudos bibliográficos acerca das figuras históricas de São Paulo, dentre as quais se destacam Martim Afonso de Souza (1500-1564) e o próprio José de Anchieta.

Considerações Finais

Portanto, a compreensão desse referido conjunto de pinturas de Benedito Calixto permite propor a necessidade de uma interpretação que apon-te na presença indígena um viés decolonizador, no qual a narrativa cons-truída do conjunto acena para o papel perturbador do apaziguamento dessa população que, ao contrário do que se observa nas pinturas, não parece ter aceitado a dominação e a subalternidade de maneira tão gratuita quanto se representa, do mesmo modo que os bandeirantes representados como heróis não o tenham sido, bem como Anchieta, considerado o Apóstolo do Brasil, em paralelo ao padroeiro de São Paulo, Apóstolo das Nações.

Nessa construção ideológica de Anchieta se propõe a criação de um ser sagrado que visa o controle dos indígenas por meio da palavra de Deus, bem como o Apóstolo São Paulo, que se converte a Caminho de Damasco (PHILIPPOV, 2018), após perseguir e matar judeus. Nesse paralelismo aqui ressalta-se o possível papel anchietano junto aos indígenas, em uma relação de aparente submissão e aceitação da presença jesuítica no território paulis-ta.

Referências

Calixto, Benedito. (1905). Os primitivos aldeamentos indigenas e indios man-sos de Itanhaen. Revista do Instituto Histórico e Geographico de São Paulo, volume X, p. 488-505, 1905.

Donato, Hernâni. (2008) *Páteo do Collegio Coração de São Paulo*. SP: Edições Loyola, 2008.

Ihering, Hermann von. (1907) A anthropologia do estado de São Paulo. *Re-*

vista do Museu Paulista, VII, p. 202-257. São Paulo: Typ. Cardozo, Filho & Cia., 1907. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aihering-1907-anthropologia/ihering_1907_anthropologia_archive.pdf. Acesso em: 08 dez. 2022.

Lima, Solange Ferraz de; Carvalho, Vânia Carneiro de. (1993) São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, nova série n. 1, p. 147-178, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5280>. Acesso em: 8 dez. 2022.

Mappa da Província de São Paulo, 1886. Disponível em: <http://www.sp-turismo.com/mapas-historicos/seculo-xix.htm>. Acesso em: 8 dez. 2022.

Philippov, Karin. (2018). Da Luz Gótica Transcendental À Luz Política e Histórica na Pintura Religiosa de Benedito Calixto: o caso de Pedro Correa.

Tatsch, Flavia Galli; Silva, Carolina Gual da; Fernandes, Fabiano (orgs.). *Anais do I Encontro Internacional LEME/UNIFESP. Modos de circulação e transferências culturais e artísticas na Europa do Medievo*. Guarulhos, Leme, Unifesp, 2018, p. 113-120. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/60844>. Acesso em: 08 dez. 2022.

Philippov, Karin. (2020) Entre a cidade de São Paulo do passado e a do presente na representação da paisagem urbana de Benedito Calixto de Jesus. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, SP, v. 28, n. 00, p.1-22, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8654980>. Acesso em: 10 dez. 2022.

Telas de Benedito Calixto. *Novo Milênio*. Disponível em: <http://www.novo-milenio.inf.br/santos/calixtnm.htm>. Acesso em: 08 dez. 2022.

Bibliografia Complementar:

São José de Anchieta O Apóstolo do Brasil. Disponível em: <https://www.vaticannews.va/pt/papa/news/2018-04/papa-francisco-canonizacao-jose-de-anchieta.html>. Acesso em: 08 dez. 2022.

O que Oraibi deu à Aby Warburg? E o que ganha a América?

What did Oraibi give to Aby Warburg? And what does America gain?

Priscila Risi Pereira Barreto¹

Resumo

Para respondermos à dupla questão apresentada em nosso título, apresentamos pontos positivos e negativos relativos à viagem de Warburg à América, refletindo sobre o que demos e ganhamos com esta experiência. Discorrendo sobre aspectos da coleção de artefatos, fotografias e os dispersos registros deste encontro-desencontro, ressaltamos os desdobramentos de sua conceituação metodológica da história da arte, enquanto ciência da cultura, também considerando questões a serem superadas no âmbito da prática historiográfica. Demonstramos que sua experiência em campo ameríndio, de um lado, esbarra em questões relativas a estruturalismos e privilégios atualmente debatidos no âmbito dos estudos decoloniais, de gênero e da estética (filosófica e psicológica). De outro, impelindo-nos à superação – ainda que de forma filosófica, mas sim política e prática, e não abstrata – com as atuais condições de crítica e “ocupa-ação” na arte, também nos lega uma orientação epistemológica. Guiada por *palavra, imagem, orientação e ação*, multiplica os *olhos livres da história*, desvela subjetividades, ambiguidades e coexistências, e amplia fronteiras, fontes e as noções acerca da arte e da cultura.

Palavras-chave: Aby Warburg; *Kulturwissenschaft*; América; Ameríndios.

¹ Programa de Pós-Graduação em História da Arte - Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/PPGHA-UNIFESP). E-mail: barreto.priscila@unifesp.br ORCID: 0000-0002-9042-8910 Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (Processo N. 2021/04595-5). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP e da CAPES.

Abstract

To answer the double question presented in our title, we present positive and negative points related to Warburg's trip to America, reflecting on what we gave and gained from this experience. Discussing aspects of the collection of artifacts, photographs, and the scattered records of this encounter- disencounter, we highlight the developments of his methodological conceptualization of art history, as a science of culture, also considering issues to be overcome within the scope of historiographic practice. We demonstrate that her experience in the Amerindian field, on the one hand, collides with questions related to structuralisms and privileges currently debated in the scope of decolonial, gender, and aesthetic studies (philosophical and psychological). On the other hand, impelling us to overcome – albeit in a philosophical way, but political and practical, and not abstract – with the current conditions of criticism and “occup-action” in art, it also bequeaths us an epistemological orientation. Guided by *word, image, orientation, and action*, it multiplies the *free eyes of history*, reveals subjectivities, ambiguities, and coexistences, and expands borders, sources, and notions about art and culture.

Keywords: Aby Warburg; *Kulturwissenschaft*; America; Amerindians.

Introdução

Abraham Moritz Warburg (1866-1929), o pesquisador-artista (Cassirer, 2016), experimentou muitas frentes de investigação “para o conhecimento da mente e do coração do homem” (Bing In: Warburg, 2018, p.xli) mas, em todas elas, perguntou-se sobre um certo desvio que contraria a concepção da história da humanidade como um processo de evolução linear, indo do irracionalismo religioso e mágico primitivo ao progressivo racionalismo matemático da ciência moderna (Scarso, 2006). Dedicado a ler todos os livros que lhe interessasse desde muito jovem, Warburg realizou estudos de história, história da arte e psicologia em Bonn, Estrasburgo e Florença, entre 1886 e 1889, passou por um curto período em estudos de medicina, em Berlim, em 1891, e em 1893, doutorou-se em história da arte (Michaud, 2013).

Dois anos após completar sua dissertação, em setembro de 1895, com então 29 anos, Warburg viajou de Florença para Nova York, por conta do casamento de seu irmão, permanecendo por um breve período na costa leste dos

EUA, onde visitou instituições como o Museu de Harvard e o Instituto Smithsonian. Desejando fugir “do vazio de civilização”, Warburg (In: Michaud, 2013, p.259), decide ir para o sudoeste, rumo ao Novo Mexico e Arizona, onde encontraria as comunidades indígenas Navajo² e os Pueblos Hopi³ e Zuni⁴. Desta experiência, colheria frutos ao longo de toda a sua jornada, ao ponto de muitos estudiosos defenderem este “episódio ameríndio” como a gênese de sua teoria histórico artística (Michaud, 2013).

Embora Warburg seja mundialmente conhecido por suas propostas de ampliação epistemológica – materializadas em seus estudos sobre a tradição clássica, seu Atlas de imagens *Mnemosyne*, e na Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* - KBW) – um de seus textos mais comentados, e que suscita inspirações ainda hoje, é o que trata de suas impressões sobre as danças cerimoniais Pueblos, quando de sua viagem entre 1895 e 1896. O texto, publicado pela primeira vez no anuário do Instituto Warburg, sob o título *A lecture on the Serpent Ritual*, em 1939, contrariava a vontade de Warburg, que o avaliou como um texto inacabado e mal elaborado (Michaud, 2013).

A publicação, realizada por intermédio de F. Saxl e G. Bing, no contexto da migração do acervo da KBW para Londres (por isso em língua inglesa), baseou-se numa versão do roteiro que Warburg preparou para a famosa conferência ministrada ao findar sua estadia no sanatório de L. Binswanger, em Kreuzlingen, em 1923 - quase trinta anos depois da viagem (Weigel, 2020).

2 A Nação Navajo, hoje o segundo mais populoso entre os povos nativos americanos nos Estados Unidos, com cerca de 300.000 indivíduos, se estende até os estados de Utah, Arizona e Novo México, com governo soberano. Falantes de uma língua Apache classificada na família de línguas Athabaskan, tem origens comuns aos Navajos e Apaches da pré-história que migraram do Canadá para o sudoeste, quando adotaram as práticas de agricultura dos Pueblos, perto de quem se estabeleceram. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Navajo-people> . Acesso em 15 mai. 2022.

3 Hopi, anteriormente chamado de Moki ou (espanhol) Moqui, são falantes de uma língua uto-asteca, e provável ancestralidade Anasazi (Hisatsinom). Atualmente estimados em 15.000 indivíduos, compõem nação soberana ao nordeste do Arizona, com reserva que ocupa parte dos municípios de Coconino e Navajo, composta por 12 aldeias. Disponível em: <https://www.hopinsn.gov/>. Acesso em 29 abr. 2019.

4 Os Zuni também são um grupo indígena Pueblo, que se acredita ter origens entre os Anasazi pré-históricos. Atualmente estimados em cerca de 10.000 indivíduos, falantes de uma língua da família penutiana, se organizam em 13 clãs matrilineares. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Zuni>. Acesso em 29 abr. 2019.

Publicada no Brasil sob o título “Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte” (In: Warburg, 2005⁵; Warburg, 2015), sabe-se que este texto foi modificado várias vezes depois da palestra, e por diferentes mãos.

Além deste roteiro, existem as anotações que Warburg fez nos meses precedentes à conferência, mas que não foram incluídas nesta organização inicial. Posteriormente publicadas sob o título “Recordações (...)” (Warburg In: Michaud, 2013) ou “Memórias de uma viagem à terra dos Pueblos” (Warburg, 2015), estas notas preliminares deram luz a um *leitmotiv* diferente da postura de historiador da cultura enfatizada na primeira publicação: sua busca por autoanálise e autocura, em jornada inspirada pela viagem de Goethe à Itália, que também partiu durante uma crise pessoal para estudar os restos da Antiguidade *in situ* (Weigel, 2020, p. 397).

Não obstante, logo que voltou da viagem à Alemanha, em 1897, Warburg ministrou algumas palestras para a *Society for the Promotion of Amateur Photography* e o *Amerikanisten Club*, em Hamburgo, e para a *Freie Photographische Vereinigung*, de Berlim (Weigel, 2020; Freedberg, 2004). Ainda, décadas mais tarde, em 1927, Warburg (In: Michaud, 2013) retomou o tema escrevendo um projeto para regressar à América, que pretendia iniciar Bing e Saxl nesta “jornada da alma ameríndia”, mas estes textos, contudo, tampouco foram incluídos na publicação inicial.

Neste sentido, além de se constituir por um conjunto de escritos dispersos e remanejados por mãos alheias, a publicação não deu conta do alcance reflexivo que Warburg engendrou sobre esta experiência como um todo, nem no contexto da viagem ou do projeto de retorno, e nem mesmo no contexto da palestra. Por isso, também precisamos ter em mente que, além do tempo que separa a experiência da viagem, as primeiras palestras e as publicações posteriores, e, embora hoje se tenha acesso à maior parte dos escritos de Warburg sobre o tema, muitos permaneceram inéditos, e a história de origem, transmissão e publicação dos mesmos se apresenta como um complexo difícil de desvendar (Weigel, 2020, p.390).

Outro aspecto comumente negligenciado sobre a viagem é que, ainda que seja o ponto alto em sua conferência em 1923, Warburg não assistiu ao Ri-

5 Ressaltamos que no Brasil, de forma precursora, no ano de 2005, a Revista *Concinnitas* publicou o primeiro texto de Warburg em português brasileiro de que se tem notícia (Bicudo Bárbara, 2016). Agradecemos a equipe editorial da revista, que solicitadamente nos disponibilizou o acesso digital à referida publicação, em 2018.

tual da Serpente realizado entre os Pueblos Hopi (Freedberg, 2004). Até onde se sabe, ele teve acesso a registros fotográficos e adquiriu alguns objetos cerimoniais relacionados, através dos mediadores com quem manteve contato, e assistiu a outros cerimoniais de culto Pueblos, como as danças *Humiskatsina* (*Corn Dance*) e a dança do Antílope, em Oraibi e San Idelfonso (Weigel, 2020).

Com as condições atuais de análise e superação epistemológica no campo da História da Arte – em grande parte alcançadas pelos estímulos e contribuições de Warburg – temos que refletir sobre algumas questões relativas a essas danças cerimoniais e práticas de culto. Baseadas no conhecimento esotérico e muitas vezes secreto de várias sociedades, tendo se tornado um dos rituais mais fotografados nos E.U.A. no início do século XX, os Hopi proibiram os registros fotográficos de suas danças cerimoniais rituais, a partir de 1915 (Weigel, 2020, p.395). Entretanto, ainda hoje permanecemos negligenciando este respeito ético-étnico, expressando muito sobre nós “ocidentais”, historicamente naturalizados e familiarizados à exploração e ao espólio das alteridades.

Por este caminho, pensando nos aspectos que devemos aprender a não repetir e procurar superar, é justo reconhecermos que Warburg nem sempre se portou respeitosamente com seus interlocutores, e que seu próprio acesso às localidades indígenas foi problemático, fazendo uso de cartas de recomendação, guias e mediadores um tanto controversos, e reforçando as relações de poder que (ainda) submetem estas culturas às demandas capitalistas, turísticas ou mesmo intelectuais. Para acesso e registro entre os Zunis, por exemplo, Warburg foi munido de uma carta do representante do governo dos Estados Unidos, e foi acompanhado pelo oficial Lieutenant Bryan e o governador da vila, Nick Dumaka⁶, que, de forma bastante assediante e desrespeitosa, permitiam que Warburg os fotografasse melhor (Fleckner *In*: Chávez *et al.*, 2022, p.146).

Atualmente, embora o “acervo Pueblo de Warburg” esteja restrito e revisando a disponibilização destes registros sensíveis, com apoio e consultoria dos representantes indígenas contemporâneos (Chávez *et al.*, 2022) – digna iniciativa, mesmo que tardia – ainda é possível acessarmos diversos registros audiovisuais dos cerimoniais *Pueblos* em acervos digitais norte-a-

6 Nick Dumaka era considerado uma figura controversa pelos Zunis, carismático, mas ao mesmo tempo malvisto pelo estilo de vida pouco ortodoxo e acusações de compartilhamento de conhecimento religioso secreto (Fleckner *In*: Chávez *et al.*, 2022, p.146).

americanos, dedicados à documentação (ou legitimação) do *destino manifesto* de seus imigrantes e colonos em sua *marcha para o oeste*⁷. Este ponto nos leva a outra merecida problematização relativa à experiência ameríndia de Warburg: o contexto de tensão e conflito que teria sido negligenciado em seus escritos (Freedberg, 2004).

Os territórios (indígenas) que Warburg visitou, haviam sido dominados há pouco tempo pelos E.U.A., após o curto período de jurisdição mexicana que sucedeu o domínio espanhol. A hostilidade entre as comunidades indígenas, frente à campanha de assimilação cultural por meio das escolas missionárias estadunidenses, repercutia em um contexto de tensão nos anos em que Warburg visitava a região (Cf. Whiteley *apud* Freedberg, 2004). No ano anterior a sua visita, justamente em San Ildefonso e Oraibi, ocorreu uma rebelião na região de Mesa Negra, que resultara na prisão de muitos líderes indígenas na ilha de Alcatraz, no entanto, até onde se sabe, Warburg, não fez qualquer menção a este problema (Mattos, Imorde, 2014, p.155).

Em um artigo crítico sobre “o que Warburg não viu” em sua viagem, D. Freedberg (2004), atenta para esta isenção de Warburg, que “permaneceu narcisisticamente preso a seus devaneios teóricos” (Mattos, Imorde, 2014, p. 155). Cientes da “interdependência entre sua posição socioeconômica e suas pesquisas” (*Ibidem*), no sentido em que Warburg foi um homem, branco, europeu, de fins do século XIX, filho de ilustríssimos banqueiros, com todos os estruturalismos implicados neste recorte situacional, havemos de concordar, em parte, com esta avaliação. Todavia, aqui, contrários à certa parcialidade ou anacronismo relativo a um juízo supostamente atribuível a esta sensível questão, uma vez que tal esforço não nos compete, só nos interessa a promoção de um exercício de reflexão que colabore para o aperfeiçoamento de nossa prática de pesquisa histórico artística.

Logo, tendo em vista o contexto da circulação cultural de Warburg, também vale lembrarmos que, em tempos de zoológicos humanos, circos dos horrores e shows do “oeste selvagem”, quando a investigação de campo não era algo comum aos historiadores da arte, Warburg escolhia estudar sobre e com os Pueblos, e o fez com forte empatia. Assumindo uma posição não-isen-

7 Não foi diferente para os indígenas no Brasil, submetidos à semelhante política de estabelecimento de colônias agrícolas, iniciada sob o domínio europeu e fortalecida na virada do século XIX para o XX, sucedendo na marcha para o oeste da Era Vargas, e permanecendo até os dias de hoje, sob a égide capitalista neoliberal.

ta, ainda que de forma discursiva, já no momento de decisão de sua viagem ao oeste (que superaria o vazio da civilização na costa leste), mas também em outras passagens, como quando Warburg (2015, p. 236) fala da figura do “Tio Sam” como um usurpador, manifesta sua defesa em prol deste homem “primitivo-primordial”, em sua “experiência libertadora do poder de comunicabilidade entre o homem e o meio ambiente” (Warburg, 2005, p.10).

Também é importante destacarmos que nas recordações de sua viagem, falando sobre a necessidade de se vacinar contra um “romantismo assustador” e uma “hipocrisia afetada”, relativos à vida destes “pioneiros do Oeste norte-americano” Warburg (*In*: Michaud, 2013, p.266) denuncia que, quando da sua visita aos Pueblos e Navajos, acabavam de ocorrer “combates terríveis entre os apaches e os brancos”, e que os primeiros haviam sido deportados para o “jardim zoológico humano das “Indian reservations”, na fronteira com o Canadá.

Alguns pesquisadores também chamam a atenção para o caráter pessoal e a presença corporal de Warburg nos registros fotográficos da viagem, em que não assumia uma posição fixa e supostamente neutra como a de um cientista que observa seu objeto, mas buscava capturar a dinâmica e a vida de seus personagens (Mattos, Imorde, 2014). Declaradamente contra um “pedantismo científico blasfematório” que apresentasse suas impressões como algum tipo de “resultado”, em suas confissões de um “esquizoide incurável”, Warburg (*In*: Michaud, 2013, p. 254) envolvia suas próprias lutas psicológicas com a “vida psíquica dos índios”, observando que a sincronia dos polos da “magia fantástica e [da] intencionalidade sóbria”, para nós, aparecia como um “sintoma de clivagem”, mas “para os índios isso não é esquizoide”, e sim libertador (Warburg, 2005, p.9-10).

Levando-nos a questionar até que ponto esta viagem não teria sido um encontro consigo mesmo, considera-se, de uma maneira geral, que os dispersos registros de sua experiência atestam seu estado psicológico intimamente relacionado a sua interpretação “psico-histórica de fenômenos culturais específicos” (Weigel, 2020, p.397), tanto para fenômenos entre os Pueblos como os da Europa, e tanto na época da viagem e das primeiras palestras, entre 1895-97, como no da conferência no sanatório de Binswanger, em 1923.

Tudo isto posto, podemos avaliar que os registros fotográficos de Warburg em sua viagem à América são: políticos; documentos históricos e antropológicos dos termos deste encontro (ou desencontro); expressão da

psicologia individual do autor; e ao mesmo tempo, a base de uma teoria da imagem que inspira a revisão da história da arte como disciplina acadêmica até os dias de hoje (Mattos, Imorde, 2014, p.156).

Embora o motivo de autocura-autoanálise tenha sido apagado do texto da palestra de 1923, e, os aspectos mais subjetivos do olhar warburguiano tenham sido muitas vezes mal interpretados, até mesmo selando o destino das publicações e a repercussão de sua obra entre os historiadores da arte contemporâneos⁸, também podemos crer que o estado mental de Warburg coloca-o em uma posição epistemológica excepcional, visto que sua interpretação histórico-cultural se dá a partir de fontes acadêmicas e observações diretas, seguindo um motivo cultural-antropológico básico, que é desenvolvido a partir de experiências individuais (Weigel, 2020, p.398). Por isso, para S. Weigel (2020, p.402), o sentido da autoanálise como ponto de partida para sua interpretação científico-cultural deve interessar à etnologia contemporânea, sendo exemplo de como as emoções podem contribuir no avanço dos processos de pesquisa, se reconhecidas como condições e fatores de obtenção de conhecimento.

Sem dúvida, este é o caso de Warburg em sua jornada ameríndia, que se reconhece naquilo que analisa, empaticamente. Sentindo-se ele próprio um ser híbrido, “esquizoide”, lutando entre os polos de suas lógicas e magias, Warburg “instalou a alteridade no cerne da identidade” (Michaud, 2013, p.,10): o outro também somos nós. Vendo a “comunicabilidade infinita” entre os Pueblos como algo familiar, aprendia a pensar a humanidade de forma não idealizada, mas em sua ambígua multiplicidade.

Em várias ocasiões enquanto escreve, falando de si mesmo ou de seu álter ego em sua “biblioteca de problemas” ou em seu atlas das formulações empáticas, Warburg (1927 *In*: Michaud, 2013, p.287-8) se vê como “um sismógrafo da alma na linha divisória entre as culturas”, ou um “sismógrafo internacional que registra o tráfego genético e espiritual de leste a oeste, de norte a sul” (Warburg, [1929] 2007, p.878). Híbrido, feito “com pedaços de madeira

8 Merece destaque a biografia escrita por E. Gombrich, *Aby Warburg, an Intellectual Biography* (1986) que – rigidamente criticada por E. Wind (*In*: Warburg, 2018), e contrária aos anseios de Bing e Saxl para a organização e publicação do espólio de Warburg – promoveu um julgamento negativo sobre sua obra, como fragmentária, confusa ou assustadora, e teve grande peso no destino de suas publicações, que mais de uma vez, foram substituídas por textos e comentários sobre seu legado (Cf. Bredekamp, Diers, *In*: Warburg, 2013).

provenientes de uma planta que foi transplantada do Oriente para as nutritivas planícies do norte da Alemanha e que trazia um ramo inoculado da Itália”, deixava sair os sinais que recebia para “fortalecer a vontade de ordem cósmica” (Warburg, 1923 *apud* Weigel, 2020, p.398).

Impelido a “construir para si uma nova personalidade em torno do divisor de águas entre a Antiguidade pagã e o Renascimento cristão do século XV” foi “empurrado para a América” e “colocado a serviço de uma causa supra pessoal, para ali conhecer a vida em sua tensão entre os dois polos que são a energia natural, instintiva e pagã, e a inteligência organizada” (Warburg, 1927 *In*: Michaud, 2013, p.288). A fim de se reconectar com esta “polar energia natural”, quiçá no mesmo anseio de autocura que o levara antes, ainda nos anos finais de sua vida, Warburg desejava retornar à América, chegando mesmo a comentar em carta à F. Boas que se sentia em débito com os “índios” (Warburg, Boas, & Guidi, 2007).

Ainda que tenha entendido a viagem de Warburg como apenas um parêntese em seu percurso intelectual (Michaud, 2013, p.10), Gombrich (1992, p. 94-95) menciona uma nota escrita no *Palace Hotel* de Santa Fé, em 1896, na qual Warburg afirmou que os atos religiosos dos Pueblos revelavam o caráter essencial da concepção de causalidade entre os ‘primitivos’, sem a separação entre Eu e mundo, com a “corporificação” da impressão sensorial, declarando ter alcançado a fórmula de uma lei psicológica que buscava desde 1888. Esta fórmula, que entendemos implicar-se em uma “psicologia da polaridade”, e ser constantemente evocada e reformulada em seus escritos, desenvolve-se pelo diálogo de Warburg com diversos e distintos estudos teóricos.

Apontando mais aspectos críticos acerca de sua experiência entre os Pueblos, Freedberg (2004, p. 569-611) diz que Warburg partilhava de um senso comum na identificação entre “primitivo, pagão e selvagem”, e certa “obsessão” na busca pelas sementes selvagens da cultura clássica. Imbuído de uma “base antropológica universal”, com seus “olhos de hamburguês” e certo “comparativismo voluntário”, estudava os “primitivos sobreviventes” a fim de compreender os simbolismos do paganismo antigo europeu. Mas, ao buscar paralelos entre o paganismo antigo e o contemporâneo, enfatizando o remoto e selvagem, preocupava-se com o que havia tratado em sua tese de dissertação, acerca do movimento em estados dinâmicos, e por isso, entendeu mal as danças Pueblos, não viu a calma racional, o controle; não entendeu que o páthos em Oraibi não consistia em movimento frenético; e também não viu

que talvez, aquele indígena não fosse tão primitivo, e estivesse mais além da selvageria e do sacrifício (*Ibidem*).

Porém, podemos refletir um pouco mais sobre algumas destas considerações, começando por considerar que, segundo Lenin Bicudo Bárbara (2016, p. 269), tradutor na edição brasileira de Warburg (2015), apesar de partir de pressupostos hoje questionáveis, como a oposição “primitivo x civilizado”, Warburg não se sentia confortável com esta dupla conceitual em seus textos e as usava entre aspas, com o termo “civilização” para se referir a um complexo cultural mais definido territorialmente, e o termo “primitivo” para agregar diversos complexos culturais, cuja única relação efetiva é o pertencimento à espécie humana. Para Weigel (2020, p.394) e Bredekamp (2019, p. 96) o termo “primitivo” não deve ser entendido como discriminatório para culturas não europeias, pois se refere às formas mais primordiais de pensamento e cultura, e corresponde a sua interpretação como “originário”. Vale destacarmos ainda que, em 1927, Warburg (*In*: Michaud, 2013, p. 287) escreveu sobre de seu plano de estudos acerca dos “vestígios da civilização indígena”.

Além disso, podemos repensar tal “base antropológica universal” que lhe subsidiaria, ponderando sobre a extensa, complexa e rica relação de Warburg com diversas áreas de estudos, inclusive antropológicas, observando ainda que a literatura indígena lhe despertara certa “curiosidade subversiva” desde a sua juventude⁹. Acredita-se que no contexto da palestra, em 1923, E. Cassirer foi um grande inspirador (Cf. Warburg, Boas, & Guidi, 2007, p.222), mas ao se preparar para a viagem, décadas antes, Warburg lia e contatava os principais estudiosos de cultura americana no período, como Cyrus Adler, Jesse Fewkes, James Mooney, Frank Hamilton Cushing, Adolf Bastian, Franz Boas e vários outros (Michaud, 2013). Neste meio tempo, tanto mais o subsidiaria.

Reconhecendo F. H. Cushing como o “pioneiro da psique indígena”, Warburg (2005, p.17) afirmou que, entre os Pueblos, a aparente “maneira fabulística de pensar é prelúdio a nossa explicação científica e genética do mundo”, como “um darwinismo de afinidades míticas eletivas que determina as vidas desses assim chamados povos primitivos”. Também familiarizado às

9 Memorando uma trágica experiência familiar de sua juventude, em Ischl Calvarienberg, em 1875, Warburg (*In*: Michaud, 2013, p.265) fala de quando viu cenas da Paixão de Cristo e comeu salsicha não-kosher pela primeira vez, lendo romances indígenas que ajudavam a esquecer a realidade perturbadora.

ideias elementares de A. Bastian, o então diretor Museu Etnológico de Berlim, com sua ênfase em coleções compostas por artefatos do cotidiano, foi uma importante referência (Mattos, Imorde, 2014), assim como seu aluno, F. Boas, que neste período (1896), apresentava seu trabalho sobre “As limitações do método comparativo da antropologia”, no *American Association for the Advancement of Science* em Buffalo, inaugurando uma visão antropológica não ortodoxa e evolucionista (Cf. Simões, 2010).

Muito se fala sobre estas aproximações “etno-antropológicas”, especialmente com Bastian e Boas – e também L. Lévy-Bruhl e suas ideias sobre o *princípio de igualdade* e a *lei de participação* (Cf. Warburg, 2018, p.150-5) – refletidas em seus estudos de modo geral, mas sobretudo na organização dos artefatos que Warburg coletou entre os Pueblos. Esta coleção de objetos, recolhidos “para documentar as culturas artísticas, simbólicas e cerimoniais entre os Pueblos”, incluindo peças de cerâmica ornamentada, regalias de danças cerimoniais e figuras Katsina, foi organizada em resposta crítica às classificações por similaridade técnica e evolucionistas.

Em 1902, os artefatos físicos desta coleção foram doados ao Museu Etnológico de Hamburgo, hoje *Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt* (MARKK). Já o extenso arquivo de escritos, notas de pesquisa e fotografias documentais foram para o Instituto Warburg em Londres, quando da transferência do acervo da KBW em 1933. Mais de um século passado, entre março de 2022 e janeiro de 2023, o MARKK¹⁰ reuniu estes objetos e arquivos em uma exibição histórica: *Lightning Symbol and Snake Dance - Aby Warburg and Pueblo Art* (Chávez, et al., 2022).

Dentre as inovações dignas de menção que a exposição traz, destaca-se que estes objetos, caídos no esquecimento, puderam vir ao conhecimento público e também dos Pueblos, no sentido de uma cooperação entre os curadores com representantes contemporâneos das comunidades envolvidas, inclusive incorporando produções artísticas atuais. Por isso, outro ponto relevante que a exposição pôde abordar trata das questões relativas aos objetos e imagens não exibíveis e sobre como lidar com conteúdo culturalmente sensível, ponderando sobre juízos estéticos atribuídos a objetos, imagens ou

10 Em cooperação com o Warburg Institute London; Exhibition Fund of Freie und Hansestadt Hamburg; Warburg-Melchior-Olearius Foundation; Consulado Geral Americano de Hamburgo; Hermann Reemtsma Foundation; e Ernst von Siemens Kunststiftung. Informações disponíveis em: <https://markk-hamburg.de> Acesso em 05 dez 2022.

práticas cerimoniais sagradas. Lançando crítica sobre a história e o significado cultural da coleção e de sua aquisição, também traz críticas relativas aos privilégios de nosso intelectual hamburguês, como sobre as complexas relações de poder para as condições de acesso já comentadas ao longo do texto.

Ao longo de seus estudos, Warburg afirmou investigar sobre a “história evolutiva do espaço de pensamento e das práticas simbólicas”, entendendo esse espaço como a tentativa de separação entre corpo/sujeito x forças da natureza, o qual é alcançado por meio de práticas simbólicas, mímicas, culturais e ações manuais com instrumentos (Weigel, 2020, p.395). Retomando as anotações de viagem de um jovem Warburg, que havia terminado sua dissertação sobre Botticelli dois anos antes, vemos que seu desejo era o de entender “em que medida o paganismo indígena, como ainda vivo entre os Pueblos” oferecia um parâmetro para compreender os processos de desenvolvimento das práticas culturais (religiões, mitos, cultos) europeias modernas, as quais saem do “paganismo primitivo, passam pelo homem do paganismo clássico e chegam à modernidade?” (Warburg, 2015, p.183).

Ao estudar com os Pueblos, (Warburg, 2015, 231-2) entende que o simbolismo da serpente indicava uma transformação, partindo do simbolismo do corpo e da realidade, apanhado com as mãos, em direção ao simbolismo do que é apenas pensado, no sentido de um “elemento apreensível” que se torna “símbolo espiritual, invisível”. Por isso, para Warburg, os Pueblos ficam “no meio”, entre magia e logos, e seu instrumento, pelo qual encontram o caminho, é o símbolo. Nesse sentido, a serpente, que não é sacrificada, é transformada em mensageira por consagrações e gestos de influência mimética (Weigel, 2020, p.395). Para nós, isto complexifica, e de certo modo refuta, as críticas relativas à certa obsessão de Warburg com o selvagem, o primitivo e o sacrifício.

Para Weigel (2020, p.400), o conceito de símbolo, que pode representar o aspecto mais decisivo de sua teoria, surge diretamente da “viagem indígena”, aparecendo como subtítulo em um caderno de Simbolismo que Warburg começou logo após o seu retorno. Configura-se como categoria que não estabelece hierarquia, pois pertence tanto à esfera do “primitivo” como descreve a essência do “moderno” (Michaud, 2013). E quando Warburg (2015, p.231-2) diz que “a vontade de entregar-se à devoção é uma forma enobrecida do mascarar-se”, isto se esclarece.

Ao passo em que podemos reconhecer certo “etapismo”¹¹ relativo à linguagem simbólica usada na construção deste espaço – quando mais primordial, mais ligada ao corpo e à causalidade, e se mais moderna, mais tendente à espiritualização ou abstração – também se nota uma concepção de que a busca por este espaço, de devoção ou de reflexão, como zona simbólica, que também é “substrato da criação artística” (Warburg, 2018, p. 218) e para a dissolução dos medos (Cf. Bredekamp, Diers, 2013, p. xxi), é comum a toda humanidade, que é “o tempo todo e para sempre esquizofrênica” (Warburg 2015, p.271).

Com a “interrogação reflexiva sobre os mecanismos de conhecimento e de pensamento das imagens” que inaugura um novo “método e estilo”, sua ideia de representação, vista como forma de comparecimento e produção de efeito, não como forma de pensar, implica na concepção da história da arte como ciência e não como discurso (Michaud, 2013, p.9). Por isso, segundo Michaud (2013, p.10) a biblioteca é “lugar de Mnemosyne”, e este interesse epistemológico também viria a se tornar o leitmotiv do projeto do Atlas e, ainda que a viagem esteja ausente nos painéis, a experiência trará consequências ao longo de toda a sua obra, dedicada à investigação sobre a origem das “expressões linguísticas e pictóricas” e o “sentimento ou ponto de vista” segundo o qual elas são armazenadas no arquivo da memória (Weigel, 2020, p.399).

Segundo Michaud (2013, p.9-10), talvez, nenhuma imagem da viagem aparece no Atlas porque ela constitui sua “estrutura secreta”, no sentido em que os “efeitos de deslocamentos e superposições imaginários”, os quais Warburg experimentou na América seriam “o princípio ativo das fragmentações e polarizações que agem sobre as pranchas”. Sua ideia de imagens, baseada no movimento e na ação, e não na imobilidade e contemplação, é aperfeiçoada como uma “verdadeira metodologia do filme na história da arte”, e por isso, o “episódio ameríndio” foi a gênese reveladora dessa irrupção na questão do filme e as figuras em movimento, e o desfile das imagens como instrumento de análise (Michaud, 2013, p.9-10).

Indo pelo mesmo caminho, para H. Bredekamp (2019), a própria teoria iconológica de Warburg é resultado de seu contínuo diálogo com a etnologia estadunidense e alemã. Podemos corroborar com a importância destes diálogos, cientes de que o debate acerca das alteridades revolucionou as ciên-

11 Agradecimentos ao Prof. Cássio S. Fernandes por esta perspectiva.

cias humanas como um todo, mas há de se considerar que a “fusão da perspectiva etnológica, arqueológica e filológica” é uma função metodológica que caracteriza sua ciência da cultura (*Kulturwissenschaft*) como um todo, e é a orientação basilar para uma ampliação das fronteiras disciplinares que Warburg propôs. Como um palimpsesto em que se alterna os prismas do olhar, sua orientação, ou desorientação, como uma “desobediência epistêmica” (Cf. Mignolo, 2021), expressa-se pelos usos variáveis e experimentais que faz, sejam nos estudos ensaísticos, na organização da biblioteca ou nos remanejamentos do Atlas.

Considerações Finais

Warburg ([1927] 2016, p.186-7) afirmou que depois da experiência entre os Pueblos, passou a “considerar a obra de arte como produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida”, defendendo que a ligação entre o homem e a arte deve ser compreendida como um “dado de realidade, em sua unitária e arraigada coexistência de finalidades religioso-culturais e artístico-práticas”. Se na Europa, pesquisando as “relações cósmicas” da Modernidade, Warburg ([1912] 2018) percebeu que a reforma do pensamento sacrificial esteve no centro do interesse humano do Renascimento e da Reforma, foi na América onde aprendeu que a arte não se separa da dinâmica da vida e que o “primitivo” é algo inerente à condição humana.

Já em 1895, a “geopolítica de seu pensamento”, o qual se estendia às culturas indígenas (e não ocidentais), desconfiava “da lógica da fronteira que separa e delimita, antes procurando tocar a pulsação do trilho da cultura rasgado no tempo e na memória”, em uma relação moral e afetiva com a arte (Soeiro, 2012, p.215-7). Inventando essa cartografia que alguns conhecem como iconologia, Warburg entendia a arte como um campo de tensões em que nós humanos, subjugados numa existência improvável, criamos formas de mediação que nos permitam fazer um mundo vivível, trata-se de fazer das imagens uma instância de “cura”, e da arte, uma experiência de saúde (Ulm, 2020, p.123-4).

Em tempos que a natureza sofre pela ação do homem e o homem pela reação da natureza, reconectar é sobreviver, e temos muito o que aprender com os tais primitivos-primordiais, como Warburg também viu. Compreendendo que a abstração matemática ou objetivação racional não nos garantiu

nenhuma liberdade, mas ao contrário, Warburg (2015, p.236) afirmou que a vinculação instantânea do cabeamento elétrico, como a “domesticação do raio”, “ao superar o espaço de reflexão distanciadora”, restituiu o homem a um nível técnico e invisível de “sujeição primordial à natureza”. Admiravelmente, no tempo das ciências positivas, defendia que a prática simbólica não diz respeito à capacidade técnica, mas sim à de distanciar-se em uma zona simbólica que lhe viabiliza criar espaços de reflexão, ou devoção (Bredekamp, Diers, 2013).

Contra a “subdivisão da história universal em épocas individuais”, e em prol de uma concepção do “desenvolvimento do estilo como uma necessidade psicológico-artística”, Warburg (2007, p.911-921) compreendia a busca do estilo artístico como oscilação entre polos energéticos, e circulação de valores expressivos, pré-cunhados “no inventário da memória”, investigando a forma como estes valores transmitem a “tendência do fenômeno histórico”. Por isso, para Warburg (2007, p.913) “se conseguíssemos fixar esse desenvolvimento de um polo a outro quando essa concepção de vida se mostra em sua duplicidade de sim e não em sua fase lábil, teríamos assim diante de nós no marco dos eventos históricos ao mesmo tempo um termômetro psicológico¹².

Inspirado pelas interpretações de Warburg como investigador de campo, S. Gruzinski (2000, p.13-19), afirmou que sua estadia entre os Pueblos delineia um tema que percorre seu livro, *O Pensamento Mestiço* (2000), de uma ponta à outra. Declarando a intenção de seguir os passos de Warburg e retomar a investigação a partir de onde ele parou, comenta sobre duas fotos do “acervo Pueblo” de Warburg, uma em que figuram indígenas em frente a um altar barroco (Figura 1), e outra (Figura 2) do interior de uma Igreja em Acoma, a qual traz o desenho de um símbolo cosmológico (escada-raio-serpente) na parede (*Ibidem*). Reconhecendo que Warburg viu haver um vínculo entre a “cultura primitiva” indígena e a “civilização do Renascimento”, e que tanto o altar como o desenho cosmológico formam parte da memória e da vivência dos Pueblos, em sua continuação, Gruzinski (2000) se pergunta se tais culturas primitivas não seriam culturas *mestiças*.

12 *Se riuscissimo a fissare questo sviluppo da un polo all'altro nel momento in cui questa concezione della vita si mostra nella sua duplicità del sì e del no nella sua fase labile, avremmo così di fronte a noi nella pietra miliare degli eventi storici allo stesso tempo un termometro psicologico.* Tradução livre. (WARBURG, 2007, p.913).

Figura 1

Interior da igreja de Acoma. Fotografia de Aby Warburg, 1896.



Fonte: Warburg - Banco Comparativo de Imagens. Centro de História da Arte e Arqueologia - UNICAMP. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/> Acesso em 9 dez 2022.

Figura 2

Igreja de Acoma (1896). Fotografia de Aby Warburg, 1896.



Fonte: Warburg - Banco Comparativo de Imagens. Centro de História da Arte e Arqueologia - UNICAMP. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/> Acesso em 9 dez 2022.

Para nós, em nossa continuidade, a crítica a um classicismo idealizado, com a reivindicação das zonas simbólicas para a arte, parte da dinâmica da vida, em Warburg, nos inspiram para a investigação das lutas polares em nossa “América-domesticada”, como se também pudéssemos reivindicar uma versão de nossa “renovação da antiguidade pagã”. Contrariando um idealismo castrador das expressividades não “apolíneas”, também acreditamos que imagens, corpos e gestos em relação de “comunicabilidade infinita” com a natureza - que é trágica, além de bela - devem ser considerados em suas “multiplicidades rítmicas”¹³, *mutatis mutandis*, de forma que não se contribua às frustrações e recalques do *fascismo eterno*, nem à subjugação humana em um “não ser” separado de sua própria natureza, e da qual é parte visceralmente dependente.

13 Agradecimentos ao Prof. Dr. Osvaldo Fontes Filho, por esta perspectiva. Citação verbal em aula ministrada no âmbito da U.C. Filosofia da Arte e Estética, da Universidade Federal de São Paulo, em setembro de 2020.

Respondendo à dupla questão apresentada em nosso mote – *O que Oraibi deu a Aby Warburg? E o que ganha a América?* – ao longo do texto, discorreremos sobre aspectos positivos e negativos de sua experiência entre os Pueblos, refletindo sobre a contribuição para a historiografia da arte na América, e também considerando aquilo que devemos superar. Por este caminho, concluímos que a resposta para ambas as perguntas está nos subsídios para uma *nova história da arte científico-cultural* (Warburg, 2018, p.192). Caracterizada por um modo de pensar e trabalhar orientado para momentos de transição-tensão, em que o sentido de desenvolvimento progressivo é substituído pelo das vidas póstumas (*Nachleben*), permite-nos ultrapassar fronteiras disciplinares, narrativas cronológicas, e lega-nos uma base epistemológica fecunda para conhecimento de nossas migrações, hibridizações ou mestiçagens.

Repensando acerca de nossos juízos estéticos, privilégios e relações de poder que se envolvem na valorização, circulação e apresentação da arte, damos um pequeno passo na reflexão crítica sobre nosso ocidental-elitismo, cientes de que “o processo de formação da branquitude passa pelos processos de escravidão, racismo, colonialismo e formação do capitalismo” (Cf. Oliveira, 2020) e que o fascismo é também um problema psicológico-estético.

Referências

Bicudo Bárbara, Lênin. Aby Warburg em português. Discurso, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 255-270, 16 ago. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2016.119164> Acesso em 10 nov. 2018.

Bing, Gertrud (1960) In: *La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memória occidentale*, nº116, maio de 2014. Disponíble: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1559.

Bredenkamp, Host; Diers, Michael. Prefácio. In: Warburg, Aby. *A renovação da Antiguidade paga: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Bredenkamp, Horst. *Aby Warburg, der Indianer: Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2019.

Cassirer, Ernst. Epitáfio a Aby Warburg. (1929) *Discurso*, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 271-282, 2016. Tradução de Isabel Coelho Fragelli. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/119172>>. Acesso em 07 dez. 2019.

Chávez, Christine; et.al. (Org.) *Lightning Symbol and Snake Dance: Aby Warburg and Pueblo Art*. Ed. Hatje Cantz Publishing House Ltd., Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt, MARKK 2022.

Didi-Huberman, Georges. Olhos livres da história. *Revista Ícone*, v. 16, n. 2, p. 161-172, 2018. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/238900> Acesso em 15 set 2020.

Freedberg, David. Pathos in Oraibi: What Warburg did not see. In: CIERI VIA, C.; MONTANI, P. (ed.). *Lo Sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*. Turin 2004, p. 569-611.

Mattos, C., & Imorde, J. (2014). As fotografias de Aby Warburg na América: índios, imagens e ruínas. *Anuário e literatura*, 19(1), 147-157. <https://doi.org/10.5007/2175-7917.2014v19n1p147>

Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem-movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Mignolo, Walter D.; Brussolo Veiga, Isabella. Desobediência Epistêmica, Pensamento Independente e Liberdade Decolonial. *Revista X*, [S.l.], v. 16, n. 1, p. 24-53, feb. 2021. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/78142>>. Acesso em: 11 nov. 2022.

Oliveira, Bruno Ribeiro. Privilégios. O medo dos brancos em falar da branquitude. *Revista Le Monde Diplomatique*. Acervo Online Brasil. 30 de julho de 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/o-medo-dos-brancos-em-falar-da-branquitude/> Acesso em 9 dez 2022.

Simões, Thomaz Carneiro de Almeida. *Entre o homem aventureiro e o homem histórico: Aby Warburg, 1896-1923*. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br> Acesso em: 15 set. 2019.

Soeiro, Ricardo Gil. O segundo sol negro: G. Steiner e A. Warburg m órbitas elípticas. In: *Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Aby M. Warburg*. MENDES, Anabela et al (Org.). Lisboa: Universidade Católica Editora, 2012. p.231-223. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/34091/1/9789725403488.pdf> Acesso em 10 dez. 2022.

Ulm, Hernán. Aby Warburg y el ritual de las imágenes. *MODOS*. Revista de História da Arte, Campinas, v. 4, n. 3, p. 121-131, set. 2020, p. 124-127. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662698> Acesso em 10 dez. 2022.

Warburg, Aby, Boas, Franz, & Guidi, Benedetta Cestelli. (2007). Aby Warburg and Franz Boas: Two Letters from the Warburg Archive: The Correspondence between Franz Boas and Aby Warburg (1924-1925). *RES: Anthropology and Aesthetics*, 52, 221–230. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20167757> Acesso em 15 nov. 2022.

Warburg, Aby. *Opere II - La Rinascita del Paganesimo Antico e Altri Scritti* (1917-1929) a cura di Maurizio Ghelardi, Ed. Nino Aragno, 2007.

Warburg, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Warburg, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Warburg, Aby. De arsenal a laboratório. In: FERNANDES, Cássio da Silva. et al. *Revista Figura, Studies on the Classical Tradition. Figura, Studi sull'immagine nella Tradizione Classica*. v. 4, n. 1, p. 182-193, 2016. Disponível em: http://figura.art.br/images/2016/2016_4.pdf Acesso em 22 jun. 2020

Warburg, Aby. *A presença do Antigo*. Escritos inéditos. Campinas: Ed. Unicamp, v. 1, 2018.

Weigel, S. The Epistemic Advantage of Self-Analysis for Cultural-Historical Insights: The variants of Warburg's manuscripts on his Indian Journey. *MO-DOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 4, n.3, p.386-404, set. 2020. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4794>

Wind, Edgar. Sobre uma recente Biografia de Warburg. In: *WARBURG, A presença do Antigo*. Escritos inéditos. Campinas: Ed. Unicamp, v. 1, 2018, p.281-300.

**Las estampas religiosas en los libros impresos por
María Candelaria de Rivera en la Ciudad de México,
entre 1732-1754.**

***The religious prints in books printed by María
Candelaria de Rivera in Mexico City, between 1732-
1754.***

Juan Isaac Calvo Portela¹

Resumen:

El presente artículo viene a completar otro en el que ya abordamos el estudio de las estampas que ilustran los libros que imprimió una de las más destacadas mujeres impresoras de la Nueva España, María Candelaria de Rivera, en los años en los que dirigió en solitario la imprenta familiar (1732-1754). Ella formó parte de la dinastía de los Calderón-Rivera, pero a diferencia de su bisabuela, su madre o su hermana, fue doncella, lo que le permitió conservar su propio pie de imprenta. En este trabajo nos centramos en las estampas religiosas que ornaban los libros impresos por esta tipógrafa, debido a que fueron las más habituales. Entre los motivos que se captan en estos grabados abundan las representaciones de diversas advocaciones marianas, santos o santas, o aquellas que reproducen imágenes devocionales novohispanas. La elección de los motivos se relaciona con el contenido del libro o con sus paratextos. Al abordar el estudio de estas estampas también se atiende a como se relacionan con los aspectos materiales y con la estructura interna de los libros. El análisis de las láminas de los libros de esta tipógrafa nos permitirá apreciar como en la Nueva España convivieron los dos procedimientos más usuales en el grabado antiguo, la entalladura y la calcografía. Además, podremos consi-

¹ Investigador Independiente. Post-doctorado en Universidad Nacional Autónoma de México. E-mail: juaniscportel6@hotmail.com ORCID: 0000-0002-2565-2166

derar como muchos de los grabados calcográficos se deben a los principales grabadores novohispanos de esta centuria.

Palabras clave: Imprenta; María Candelaria de Rivera; Ciudad de México; Entalladura; Talla dulce

Abstract:

This article completes another in which we have already addressed the study of the prints that illustrate the books printed by one of the most outstanding women printers of New Spain, María Candelaria de Rivera, in the years in which she ran her family printing company alone (1732-1754). She was part of the Calderón-Rivera dynasty, but unlike her great-grandmother, her mother or her sister, she was a maiden, which allowed her to keep her own imprint. In this work we focus on the religious prints that adorn the books printed by this typographer, because they were the most common. Among the subjects that are depicted in these prints, there are many representations of the Virgin, saints or those that reproduce New Spain devotional images. The choice of the subjects is related to the content of the books or its paratexts. When approaching the study of these prints, attention is also paid to how they relate to the material aspects and the internal structure of the books. The analysis of the prints of the books of this typographer will allow us to appreciate how in New Spain the two most usual procedures in ancient print, woodcut and engraving, coexisted. In addition, we will be able to appreciate how many of the engravings are due to the main New Spain engravers of this century.

Keywords: Press; María Candelaria de Rivera; Mexico City; Woodcut; Engraving.

Algunas notas sobre María Candelaria de Rivera.

Este artículo viene a completar otro en el que ya abordábamos la presencia de las estampas religiosas en los libros salidos de la imprenta de María Candelaria de Rivera. Como han señalado varios investigadores, las mujeres tuvieron un rol crucial en el desarrollo de la imprenta en Nueva España (Garone Gravier, 2007-2008, pp. 451-471. Garone Gravier, 2009, pp. 43-82. Garone Gravier, 2015, pp. 60-72. Sobrino Ordóñez, Beltrán Cabrera, 2009, pp. 5-9. Beltrán Cabrera, 2007. Beltrán Cabrera, 2014, pp. 15-28. Establés, 2018). Sin ellas los talleres tipográficos no hubieran pervivido más allá de los impresores que los fundaron, regentándolos durante años hasta que sus hijos pudieron asumir su dirección. En este sentido no difiere de lo que acaeció en los talleres europeos y peninsulares, como sucedió con Juana Sánchez, esposa del impresor Cosme Delgado, quien dirigió el taller entre 1617 y 1629 (Establés, 2018, p. 454). No sólo imprimieron un gran número de libros, sino que a algunas de ellas debemos obras de las grandes plumas del Virreinato como sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora o Juan José de Eguía y Eguren. En algunos casos el papel de estas tipógrafas fue mucho más destacado que el de sus esposos, a pesar de que en sus pies de imprenta usaban habitualmente la fórmula “Imprenta de la Viuda de...”, como sucede con Paula Benavides, esposa de Bernardo Calderón, que dirigió el taller tipográfico familiar durante más de cuatro décadas (Montiel Ontiveros, Beltrán Cabrera, 2006, pp. 103-110). Con este matrimonio se inicia una de las dinastías de impresores más importantes de Nueva España que se mantendrá activa durante prácticamente dos siglos, hasta el final del Virreinato².

A esta saga pertenecen María Francisca y María Candelaria de Rivera (o Ribera)³ Calderón y Benavides, hijas de Miguel de Rivera y Gertrudis de Escobar y Vera (Ward, 2009, p. 80. Beltrán, 2014, p.22), y bisnietas de Bernardo Calderón y Paula Benavides. A la muerte de Miguel de Rivera el taller estuvo dirigido por su viuda, Gertrudis de Escobar y Vera, entre 1703 y 1714, que usó en sus pies de imprenta la fórmula “Imprenta de la Viuda de Miguel de Rivera”. A su muerte el taller pasó a estar regido por la mayor de las Marías, María Francisca, hasta su fallecimiento en 1722, junto a su hijo Jacinto de la Guer-

2 Sobre el taller tipográfico de los Calderón-Rivera resulta fundamental la tesis doctoral de Ken Ward, del año 2013.

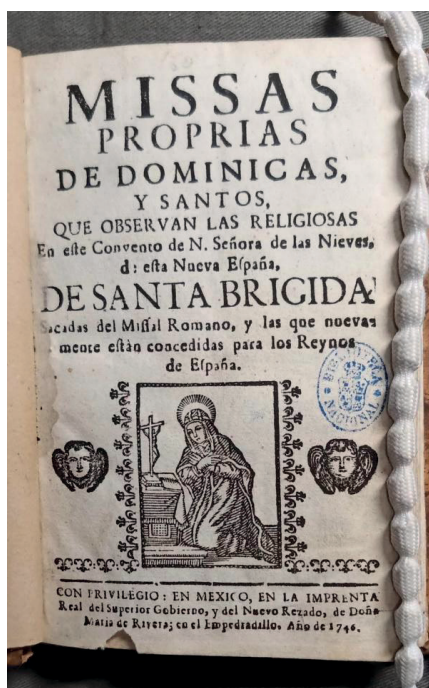
3 En sus pies de imprenta figura de ambas formas.

ra (Ward, 2009, p. 80. Ward, 2013, p. 202), empleando el pie de imprenta de “Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera”. El taller familiar se encontraba, como la mayoría de las imprentas capitalinas, muy próximo a la catedral metropolitana y a la plaza mayor, concretamente en la calle del Empedradillo. Esto se debe a que en esta zona se reunían sus principales clientes, como eran las jerarquías eclesiásticas y civiles, y los más importantes monasterios de la ciudad.

Figura 1.

Grabador anónimo, Santa Brígida.

Fuente: *Misas propias de Dominicas y Santos, que observan las religiosas en este Convento de N. Señora de las Nieves...*, Ciudad de México, María Candelaria de Rivera, 1746.



Entalladura. Biblioteca Nacional de España.

Al fallecer María Francisca, en 1722, el taller pasó a estar regido por su hermana menor, María Candelaria, en asociación con su sobrino Jacinto de la Guerra, empleando el mismo pie de imprenta. Este hecho marca el primer período de la producción de María Candelaria que perdurará hasta la muerte de su sobrino en 1732. En esta fase tuvieron que hacer frente a un conflicto en torno al privilegio de las Cartillas, que fue reclamado por el impresor peninsular José Bernardo de Hogal que había llegado al Virreinato en 1721. Finalmente, la disputa se resolvió favorablemente para los intereses de la impresora que conservó el privilegio que había ostentado su familia desde Paula Benavides (Ward, 2009, pp. 81-83. Ward, 2013, pp. 215-218). Sin embargo, esta pugna supuso una ruptura del monopolio que había ejercido la imprenta de los Rivera, que a partir de este momento encontrará un férreo competidor en Hogal y posteriormente en su viuda, Rosa María Teresa de Poveda.

Tras la muerte de su sobrino, María Candelaria dirigirá la tipografía familiar más de veinte años hasta su fallecimiento, en 1754. A diferencia de otras mujeres impresoras como Paula Benavides o su madre, ella fue doncella como se indica en el testamento de su madre de 1714 (Ward, 2009, p. 80) y en un poder que otorgó poco antes de fallecer, en septiembre de 1754⁴. Por este motivo en las obras salidas de su imprenta no emplea la fórmula de “Viuda de...”, sino que habitualmente usó el pie: “En la Imprenta del Superior Gobierno de María de Rivera”, dado que tenía el privilegio de las Cartillas. A éste sumó el privilegio para imprimir los libros del Nuevo Rezado en 1735, que le permitió incluir el pie: “Imprenta del Nuevo Rezado”, como vemos en la portada del libro *Missas propias de Dominicas y Santos, que observan las religiosas en este Convento de N. Señora de las Nieves...*, impreso en 1746 (Figura 1)⁵. Este privilegio nuevamente lo obtuvo en detrimento de José Bernardo de Hogal, que lo había ostentado por ser el Impresor del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada (Ward, 2013, pp. 219-226).

En los largos años que dirigió en solitario el taller familiar, imprimió más de doscientas obras, siendo una de las impresoras más prolíficas de toda la Colonia, sólo superada por su bisabuela. Basándonos en el manual de Medina, podemos afirmar que fue en el lustro de 1746 a 1750 cuando su imprenta vivió su mayor apogeo, pues en estos años imprimió cerca de la mitad

4 Archivo Histórico de Notarias (a partir de ahora AHNot), Antonio de Adán, Esc. 27. Vol. 196, fol. 55r. Citado por Ward, 2013, p. 233.

5 Biblioteca Nacional de España (A partir de ahora BNE), Sala Cervantes, R/22387.

de las obras que salieron de su taller. A partir de 1751 se aprecia una clara disminución en el número de libros salidos de sus prensas, como se ve en los registros de Medina. Esto quizás se debe a que tuvo que hacer frente a la competencia del taller de la viuda de Hogal, y de los recién fundados talleres del Colegio de san Ildefonso y de la Biblioteca Mexicana. Dentro de su producción ocupan un lugar destacado las obras religiosas devocionales, aunque también imprimió obras de filosofía y lingüística. Así como algunas relaciones de fiestas vinculadas a la Monarquía entre las que se incluyen las exequias de los monarcas difuntos, o las juras de los nuevos monarcas.

Este siglo se ha considerado el momento en que la imprenta novohispana vivió su período de mayor producción, aunque el número de talleres siguió siendo prácticamente el mismo que en la anterior centuria. Pese a ello, la mayoría de los impresos salidos de los talleres tipográficos novohispanos eran obras en uno o dos pliegos y de formatos pequeños (Suárez, 2019, p. 99), predominando los libros en 8° y 16°, como ocurre con muchas de las obras salidas de este taller. Aunque son más comunes los libros en único volumen, en ocasiones imprimió obras en varios volúmenes como el del jesuita Pascasio de Seguí, *Galicia Reyno de Christo Sacramentado*, en 1750⁶.

A su muerte el taller familiar no desapareció, sino que siguió activo con el pie de imprenta de los “Herederos de María de Rivera”. Gracias a un documento del Archivo Histórico de Notarias de la Ciudad de México, sabemos que éstos fueron el bachiller Manuel de Rivera y su sobrino José Jáuregui que era abogado de la Real Audiencia⁷. Es muy importante resaltar que la imprenta de los Calderón-Rivera no llegó a desaparecer, sino que fue posteriormente dirigida por los Jáuregui, manteniéndose activa hasta el final del Virreinato, aunque con el pie de imprenta de éstos. Siendo la última representante de la misma, María Fernández de Jáuregui, quien vendió el taller a Alejandro Valdés, en el año 1817 (Garone, Suárez, 2015, pp. 70-89).

Las estampas en los libros de la imprenta de María Candelaria de Rivera.

El estudio de las estampas y de los grabadores que las abrieron ha pasado muy desapercibido para los historiadores del arte novohispano. Uno

6 Biblioteca Nacional de México (A partir de ahora BNM), Fondo Reservado, RSM 1750 M4SEG.

7 AHNot, Antonio de Adán, Esc. 27, Vol. 196, fol. 56r.

de los primeros en referirse al grabado en el Virreinato fue García Icazbalceta, aunque lo juzgó muy negativamente (García Icazbalceta, 1898, T. 8, p. 254). Entre los bibliógrafos ocupa un lugar destacado José Toribio Medina quien, en el primer volumen de su *Imprenta en México*, dedicó un apartado a los grabadores asentados en la capital virreinal (Medina, 1909, T. 1, pp. CCVII-CCXVIII).

Manuel Romero de Terreros fue el primero en dedicar un trabajo específico a la estampa novohispana, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, donde reunió datos sobre los grabadores que conocía gracias a los carteles de las tesis de la Real y Pontificia Universidad de México, y la información que había compilado previamente Medina (Romero de Terreros, 1948). A partir de ese momento la investigación fue esporádica y lo que se hizo fue retomar las ideas planteadas por Medina y Romero de Terreros, como hacen los trabajos de Báez (Báez, 1982, pp. 182-197), Ruíz (Ruíz, 1982, pp. 64-75) o de la Torre Villar (De la Torre, 1991, pp. 9-30). Ha sido en las últimas décadas cuando realmente se han llevado a cabo estudios sistemáticos y profundos sobre los grabadores que trabajaron en el Virreinato, destacan los trabajos de Donahue-Wallace (Donahue-Wallace, 2000. 2001, pp. 221-234. 2004, pp. 290-297. 2008, pp. 325-349. 2021, pp. 1-26). También hay que mencionar los estudios de la Dra. Garone sobre la imprenta en Nueva España, en los que incide en un aspecto fundamental para comprender las estampas en los libros novohispanos, como es el de la iconotextualidad (Garone, 2009, pp. 105-118. 2014, pp. 94-96. 2019, pp. 145-177).

Aún sigue siendo necesario estudiar qué tipo de relaciones se establecieron entre las imágenes (estampas) y los textos a los que acompañan, con los que conforman una realidad indisoluble. Aunque esto no quiere decir, ni mucho menos, que todos los libros contaran con estampas, más allá de los grabados de carácter ornamental que los impresores empleaban con un fin comercial, por ello se denominan estampas comodín (Garone, 2014, p. 108). Es habitual que estos grabados ilustrasen distintos libros de un mismo taller tipográfico o de diferentes imprentas, lo que nos lleva a pensar que las matrices formaban parte del material de las imprentas e incluso circulaban entre diferentes talleres.

A la hora de abordar el estudio de los grabados que ilustran los libros del taller de María Candelaria como sucede con los otros impresores novohispanos, el número de estampas, la técnica empleada para abrirlas y la función

de las mismas variará dependiendo de diversos factores interrelacionados como el autor, el editor de la obra, el dedicatario, el público al que iba dirigida, que es un aspecto difícil de estudiar en un trabajo de estas características, el género de la obra y otros aspectos materiales como el formato del libro, si era una obra en uno o varios volúmenes o si era una reimpresión.

Figura 2.

Diego Troncoso, *Virgen de Guadalupe*.



Fuente: Juan José Mariano Monturfar, *Compendio mystico moral, de flores eucharísticas*, Ciudad de México, María de Rivera, 1750. Talla dulce. Biblioteca Nacional de México.

En los libros salidos de este taller encontramos grabados abiertos por los procedimientos más comunes en la imprenta antigua, la entalladura y el grabado calcográfico por medio de la talla dulce. La elección entre am-

bas técnicas dependía de la importancia del libro y su financiamiento (Garone, 2014, p. 105), por ejemplo, el libro de Pascasio de Seguí, *Galia reyno de Christo Sacramentado*, en sus dos volúmenes tiene varias estampas abiertas por medio de la talla dulce por Baltasar Troncoso y Sotomayor, que fue posible gracias al financiamiento del comerciante gallego Domingo López de Carvajal (Calvo, 2021, p. 141-142). Nuestras investigaciones nos permiten afirmar, que el grabado calcográfico no fue mayoritario en el Virreinato en esta centuria, sino que se siguió empleando con frecuencia la entalladura como se aprecia en los libros de esta tipografía. Esto se explica por varios motivos, en primer lugar, un factor claramente económico, ya que la entalladura era más barata; por otro lado, a diferencia del grabado en cobre se podía tirar al mismo tiempo que el texto, sin necesidad de poseer una platina o de contratar a un impresor-grabador para realizar la impresión de las estampas. Además, en muchas ocasiones los tacos de madera ya formaban parte de las imprentas y no era necesario contratar a un grabador. Por último, la entalladura era el único procedimiento plenamente asumido por el público no letrado (Moreno, 1978-1980, p. 33).

Figura 3.

Anónimo, *Virgen de Guadalupe*.



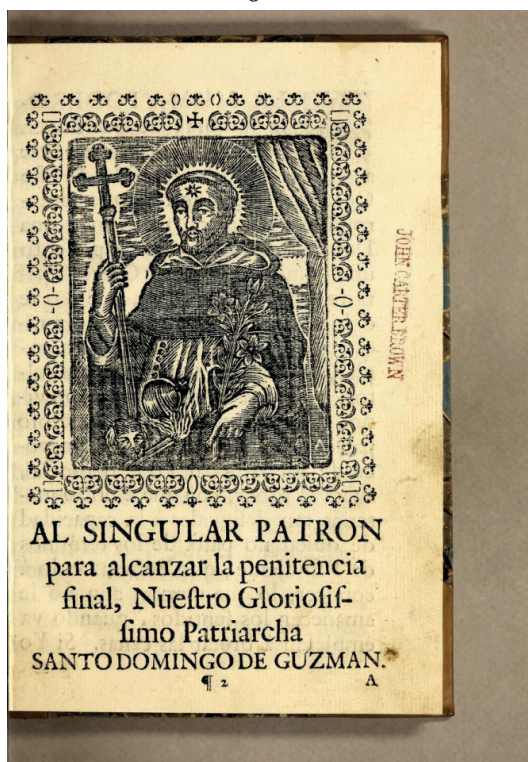
Fuente: Manuel Ignacio Farias, *Eclipse del divino sol causado por la interposición de la inmaculada luna*, Ciudad de México, María de Rivera, 1741. Entalladura. Biblioteca John Carter Brown.

Una constante que percibimos en las entalladuras que ilustran los libros novohispanos en general, es que mayoritariamente carecen de las firmas de los grabadores como podemos comprobar en aquellas que ilustran los libros de María de Rivera. Frente a lo que sucede con los grabados calcográficos que casi siempre tienen las firmas de los grabadores, sirvanos de ejemplo la estampa de la Virgen de Guadalupe que ilustra el libro de Juan José Mariano Montufar, *Compendio mystico moral, de flores eucharísticas*, que podemos atribuir a Diego Troncoso. Entre los grabadores que abrieron estampas para los libros de este taller, además del ya mencionado Diego Troncoso, también podemos citar a Francisco Sylverio o José Benito Ortuño. Esto nos lleva a pensar que entre los grabadores y los tipógrafos existía una relación simbiótica,

pues estos necesitaban la producción artística de los grabadores para ornar sus libros, mientras que los otros requerían a los tipógrafos para tener una mayor difusión (Martínez, 1995, p. 36). Sin embargo, hasta la fecha no se ha podido establecer qué tipo de vínculo había entre los talleres tipográficos y los grabadores-impresores que trabajaron en la Ciudad de México, porque no se han localizado los posibles contratos entre ambos.

Figura 4.

Anónimo: *Santo Domingo de Guzmán*.



Fuente: José Antonio Eugenio Ponce de León, *La abeja de Michoacán. La venerable señora doña Josepha Antonia de N. Señora de la Salud*, Ciudad de México, María de Rivera, 1752. Entalladura. Biblioteca John Carter Brown.

Como señalábamos más arriba el número de láminas en los libros impresos en Nueva España y particularmente en el taller de María de Rivera va a ser muy variable. Aunque lo más frecuente es encontrar una única estampa como vemos en el libro de Manuel Ignacio Farias, *Eclipse del divino sol cau-*

sado por la interposición de la inmaculada luna, impreso en 1741 (Figura 3)⁸. Fueron menos habituales los libros que poseían varios grabados como el de José Antonio Eugenio Ponce de León, *La abeja de Michoacán. La venerable señora doña Josepha Antonia de N. Señora de la Salud*, que vio la luz en 1752⁹, que está ornado con un par de estampas, en una de ellas se representa a santo Domingo de Guzmán (Figura 4), y en la otra hallamos un retrato de Josepha Antonia de N. Señora de la Salud, que abrió el grabador Antonio Onofre Moreno.

La disposición de las estampas en el libro va desde la portada hasta el colofón, estando en muchas ocasiones vinculadas con el contenido del libro o con los paratextos, entendiendo por tales, aquellos elementos que preceden al texto que por lo general dependen del editor o del impresor (Genette, 2001, p. 19), entre los que se incluyen: las dedicatorias, las licencias, las tasas o los prólogos. La hipótesis que planteamos en este trabajo, es como las estampas en general, y de manera más concreta las religiosas, que ornán los libros salidos de esta imprenta, conforman una única realidad con estas obras, vinculándose de diferentes maneras con el contenido de los mismos o con sus paratextos.

Al menos un 20% de las estampas que ilustran los libros de este taller se disponen en las propias portadas tipográficas, como veíamos en la entalladura de santa Brígida, en el libro de *Missas propias de Dominicas y Santos...* (Figura 1).

Sin embargo, es en los paratextos donde encontramos la mayoría de las estampas que ilustran los libros salidos del taller de María de Rivera. El porcentaje oscila alrededor del 65% de los libros de esta imprenta. Aunque esto es habitual en los libros impresos tanto en Europa como en los Virreinos. Lo que nos lleva a plantearnos que estas estampas constituían un elemento clave en los propios paratextos. Entre las que se encuentran en esta sección, casi la mitad se disponen encabezando o precediendo a la dedicatoria. Los motivos que encontramos son muy variados, aunque lo más común es que sean religiosos o heráldicos. Entre los primeros es habitual que hallemos representaciones de los santos y santas, así como imágenes de la Virgen. Al menos una sexta parte de los grabados se disponen entre los paratextos y

8 Biblioteca John Carter Brown (A partir de ahora JCB), BA742.F224e.

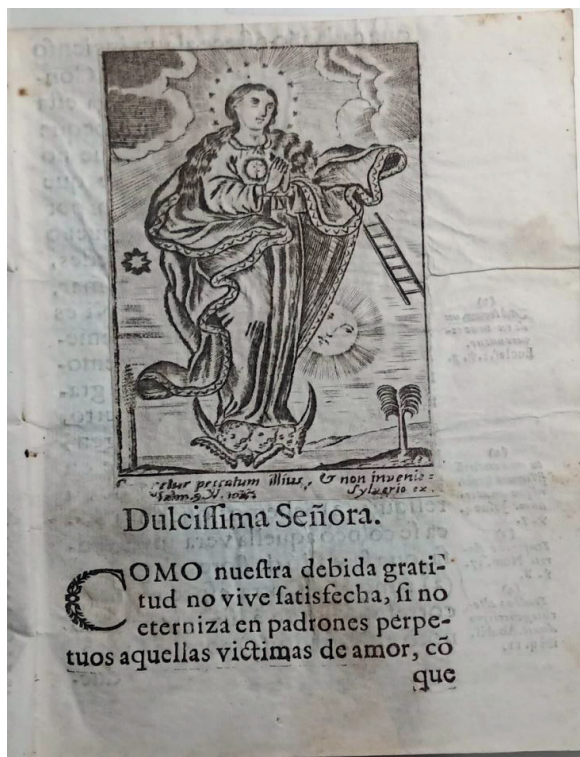
9 JCB, BA752.P792a.

el texto del libro, como sucede con el retrato de la madre Josepha Antonia de N. Señora de la Salud, al que ya nos referimos. Menos comunes son los libros que presentan estampas en los distintos capítulos del libro que conectan con el contenido del texto, como las que ornan el libro, *Galicia Reyno de Christo Sacramentado* (Calvo, 2021, pp. 139-160).

Es imposible realizar un estudio pormenorizado de las estampas que ilustran todos los libros salidos del taller de María Candelaria, dada su dilatada carrera y su enorme producción. Si tomamos como base el manual de Medina, nos damos cuenta que cerca del 80% de las estampas que ilustran los libros de este taller son de temática religiosa. Se trata de imágenes que se incluirían en la categoría de ilustrativas, a la que hace alusión Garone, pues tienen una función de identificación, ya sea para incidir en la filiación del autor del libro o la dedicación del texto a un santo o santa, o a la Virgen (Garone, 2014, p.113).

Figura 5.

Francisco Sylverio, Inmaculada Concepción.



Fuente: Miguel Picazo, *Imagen humana y divina de la Purissima Concepción...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1738. Talla dulce. Biblioteca Nacional de España.

La primera a la que nos vamos a referir es la que ilustra el libro de Miguel Picazo, *Imagen humana y divina de la Purissima Concepción. Sermón panegyrico que en la anual fiesta dela Concepción de María SS. Nuestra Señora, con el título de Guadalupe*, que vio la luz en el año 1738¹⁰. Este sermón predicado por la fiesta de la Virgen de Guadalupe está adornado por una estampa abierta por medio de la talla dulce, que encabeza la dedicatoria a la Inmaculada Concepción, que era la patrona de la archicofradía del convento capitalino de la Merced, pues Picazo era secretario general de las provincias mercedarias de la Nueva España y vivía en dicho cenobio (Figura 5). Está firmada por

¹⁰ BNE, Sala Cervantes, VE /429/7.

Francisco Sylverio en el ángulo inferior derecho del margen (Sylverio ex.), que lo hace como impresor de la estampa, es decir, como la persona que se encargó de realizar la tirada de la estampa, aunque desconocemos si fue él mismo quien la diseñó y la grabó.

Un aspecto interesante de este grabado es que no está impreso sobre la propia hoja de la dedicatoria, sino que se tiró sobre una hoja aparte, que se recortó y se pegó en este libro. Esto nos lleva a pensar que la estampa no se pensó específicamente para esta obra, sino que fue tirada de manera independiente por Sylverio. Aunque, en cualquier caso, conecta perfectamente con el contenido del libro, que es un panegírico de la imagen de la Virgen de Guadalupe, que como se desprende del título se vincula con la Inmaculada Concepción.

En ella se opta por la representación de la Inmaculada siguiendo el tipo definitivo de la misma, que se había definido a fines del siglo XVI. Aunque se mantienen algunos de los emblemas de las Letanías marianas tan frecuentes en las representaciones de la *Tota Pulchra*, que tuvieron un gran desarrollo en las pinturas murales de los conventos franciscanos novohispanos, durante el siglo XVI, pero que se siguieron empleando con asiduidad en la siguiente centuria (Doménech, 2013, pp. 150-151), puede servirnos de ejemplo la famosa Benedicta de Yuriria, en el Museo Nacional del Virreinato. En el margen inferior hay una leyenda latina incompleta del Salmo 9: “(...)raetur peccatum illius, et non invenie(...)”. La Inmaculada está en el centro de la composición de pie sobre un pedestal formado por unas cabezas de querubes y la luna. Va vestida con una túnica y un manto que el viento parece hinchar en unos amplios plegados. En el centro de su pecho tiene una forma en la que distinguimos a Cristo en la cruz, en medio de resplandores. De esta manera se conecta la Inmaculada Concepción con la Eucaristía, idea en la que insiste el propio Picazo al final del sermón, retomando la alegoría de la Virgen como tabernáculo de la Eucaristía (Picazo, 1737, pp. 12-16). La relación entre la Eucaristía y la doctrina inmaculista ya venía de las anteriores centurias. Eran dos de las principales devociones defendidas por la Monarquía Hispánica, desde tiempos de Felipe II y los Austrias menores, como demuestra la famosa estampa de Pedro de Villafranca de Mariana de Austria coronando a Car-

11 Salmo 9, 36.

los II¹². Aunque ambas devociones fueron asumidas por la nueva dinastía de los Borbones. La combinación de estas doctrinas en el arte novohispano fue habitual, como ha puesto de manifiesto Doménech, que alude a una pintura atribuida a Miguel Cabrera, en la que se hacen presentes ambas doctrinas, junto al arcángel Miguel (Doménech, 2013, pp. 470-473).

Volviendo a la estampa del libro de Picazo, tras la figura de la Virgen emerge un sol que se inspira en los versículos del Cantar¹³, con rasgos antropomórficos y cuyos rayos están medio tapados por el manto de la Virgen que aludiría al vestido del sol de la mujer apocalíptica. Los emblemas de las letanías se fundamentan en diversos versículos veterotestamentarios que fueron glosados por los padres de la Iglesia y los exegetas medievales. Estos símbolos en un primer momento no estuvieron estrictamente ligados a las representaciones inmaculistas, sino que hacían hincapié en la virginidad de María, siendo vinculados al misterio a partir del siglo XVI (Doménech, 2015, p. 301). En la parte inferior de la composición se muestra un paisaje, en el que se incluyen dos de los emblemas de las letanías, a la izquierda está el ciprés que se inspira en un versículo del Eclesiástico¹⁴, y a la derecha, la palmera, que se basa en diversos pasajes veterotestamentarios¹⁵. Entre ambos árboles se distingue un paisaje en el que destaca un mar o un lago, y al fondo derecha hay una colina. La presencia de las aguas no va a ser extraña en las representaciones de la Purísima, que generalmente forman parte del paisaje como apreciamos en algunas pinturas novohispanas de los siglos XVII y XVIII, como la *Tota Pulchra* de Baltasar de Echave Ibía, posiblemente de la década de 1620¹⁶. A los lados de la Virgen, flotando en medio del aire se encuentran la Estrella de los Mares, a la izquierda, que viene de un himno medieval del siglo IX (Doménech, 2013, p. 123); y a la derecha, la *Scala Dei* que deriva del pasaje del Génesis del sueño de Jacob¹⁷.

Esta estampa como ya hemos señalado tiene algunas roturas. Además, los trazos están muy desgastados en algunas zonas, lo que nos lleva a pensar que la matriz a partir de la cual se obtuvo había sido usada previamente. Fue

12 BNE, Sala Goya, Invent/14736.

13 Cant. 4, 4.

14 Eccl. 24, 13.

15 Sal. 92, 13. Eccl. 24, 14.

16 Museo Nacional de Arte (A partir de ahora MUNAL).

17 Gn. 28, 12.

muy frecuente que las matrices se emplearan hasta su total agotamiento e incluso volvían a retallarse, no siempre por el maestro que originalmente las abrió o por artistas que tuvieran los conocimientos técnicos para hacerlo, lo que provocó una pérdida de calidad (Donahue-Wallace, 2022).

De 1741 es el libro de Manual Ignacio Farias, *Eclipse del divino sol, causado por la interposición de la Inmaculada luna María Sra. Nuestra, venerada en su sagrada imagen de Guadalupe, para librar de contagiosas pestes, y asegurar la salud á la ciudad de Valladolid*, que está ornado con una entalladura de la Guadalupe (Figura 3)¹⁸. Este libro tenemos que ponerlo en relación con el auge del culto a la Virgen del Tepeyac, que se vivió en Nueva España desde fines de la anterior centuria, aunque cobró una especial relevancia por la supuesta intervención mariana para poner fin a la epidemia de Matlazáhuatl (1736-1739), como narra Cayetano Cabrera y Quintero en su libro, *Escudo de armas de México*, cuyo frontis fue abierto por Baltasar Troncoso y Sotomayor, a partir de un diseño de José de Ibarra¹⁹. Esta misma idea se desprende del título del libro de Farias, aunque en este caso se refiere a la mediación de la Virgen en favor de la población de Valladolid, actual Morelia. Se trata de una entalladura anónima, que encabeza la dedicatoria del libro a la Guadalupe. En ella se sigue el tipo iconográfico habitual de la Guadalupana, que vamos a ver en varias estampas que ilustran libros salidos de esta tipografía.

Otro libro dedicado a la Guadalupe que salió de la imprenta del Empedradillo es el de Juan José de Montufar, *La Maravilla de prodigios y flor de milagros...*, de 1744²⁰. Este no fue el único libro de este autor que salió de las prensas de nuestra tipografía, ya en 1735 había publicado, *El aumento y firmeza de la tierra, el abrigo de María Señora Nuestra*²¹, y en 1748 imprimió, *Motivos: novena y piadosos ejercicios, que para persuadir y dilatar la devoción importantissima de los Ángeles...*²². De los títulos de sus obras se desprende que sintió un especial entusiasmo por la Guadalupana, que se enmarca en el fervor que se vivió por ella desde la anterior centuria que hay que vincular con el surgimiento del sentimiento de identidad criolla (Alcalá, 1997, p. 44).

18 JCB, BA742 .F224e.

19 BNE, Sala Cervantes, R/35878. BNM, Fondo Reservado, RSM 1746 M4CAB.

20 Biblioteca Nacional de Catalunya (A partir de ahora BNC), RES 2307_12°.

21 Biblioteca Nacional de Chile (a partir de ahora BNCh), Sala Medina, E.G.5-61-2(26).

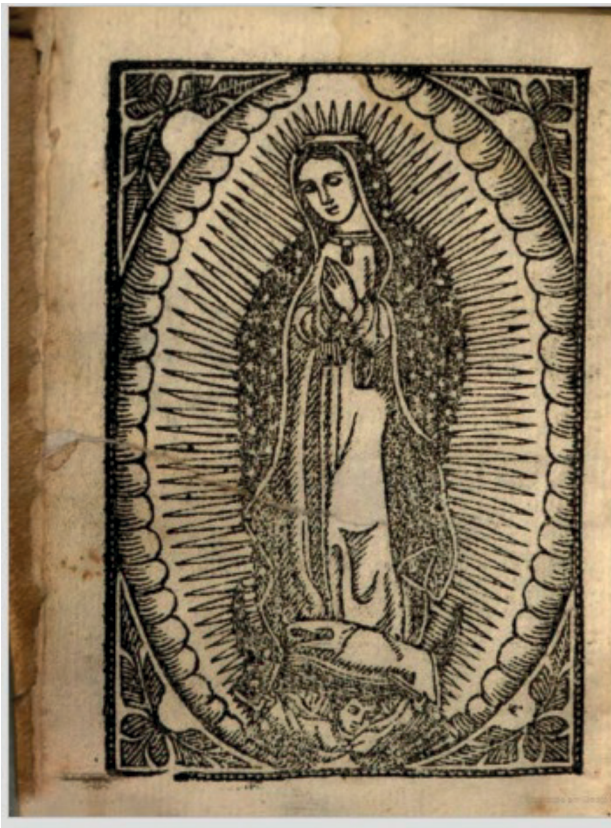
22 BNCh, Sala Medina, E.G. 5-64-2(8).

En este contexto tuvo lugar la campaña para lograr que el papado reconociese a la Virgen de Guadalupe como patrona del Virreinato, suceso que tuvo lugar en 1754.

La estampa de este libro es una entalladura que precede a la dedicatoria al arcángel Miguel (Figura 6), a quien el propio Montufar identificaba con el ángel que se encontraba a los pies de la Guadalupeana (Montufar, 1744, s. p). La vinculación entre estas dos devociones sumamente arraigadas en el imaginario novohispano, había sido puesta de manifiesto por autores como Cabrera y Quintero que, en su *Escudo de armas de México*, dice: “Si en la de MARIA Sma, en Guadalupe es San Miguel el Ángel, que tiene y sostiene su Imagen, sobre esta su Reyna, y la maravillosa permanencia de su Copia à hacer estos mismos oficios” (Cabrera y Quintero, 1746, p. 348). Esta estrecha relación entre la devoción a la Guadalupe y el príncipe de los ángeles, va a quedar plasmada en el año 1749, cuando la capilla del cerrito fue puesta bajo la advocación de san Miguel, y que cada año se celebrasen allí fiestas en su honor (Cuadriello, 1989, p. 68. Cuadriello, 1994, p. 407).

Figura 6.

Anónimo, *Virgen de Guadalupe*.



Fuente: Juan José Mariano Montufar, *La Maravilla de prodigios y flor de milagros...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1741. Entalladura. Biblioteca Nacional de Catalunya.

Esta entalladura muestra un claro desgaste de sus trazos, lo que nos lleva a pensar que el taco de madera a partir del cual se obtuvo, fue sometido a numerosos tirajes, posiblemente para diversos títulos de la imprenta de María Candelaria y de otros talleres. Esta reutilización de las matrices hasta su total agotamiento fue frecuente no sólo en el Virreinato, sino también en la Península y en Europa.

Otro libro de Montufar impreso por nuestra tipógrafa fue, *Compendio mystico moral de flores Eucharistica...*²³. Tras la portada tipográfica, precediendo a la dedicatoria a la Virgen de Guadalupe encontramos una estampa de la misma (Figura 2). En esta ocasión se trata de una estampa abierta por medio de la talla dulce y presenta la firma de Troncoso (Troncoso Sc), en el ángulo inferior izquierdo, a quien podemos identificar con el grabador Diego Troncoso. Según Sobrino, este grabador nació en 1747 y falleció en 1807, aunque no aporta ninguna referencia documental que avale dicha hipótesis (Sobrino, 1998, p.115). Partiendo de la fecha de impresión de este libro es imposible que naciese en 1747, y parece más probable la hipótesis de Donahue-Wallace, quien ha indicado que este grabador estuvo activo entre 1740 y 1780 (Donahue-Wallace, 2000, pp. 63-65).

En el margen inferior tiene esta leyenda: “Dum lunam sequeris, Pedibus te/ Subjice Lunae/ Si stultus fueris: Stulte aliquando Sap(it)e”²⁴. En ella se reproduce fielmente la imagen original, convirtiéndose en un verdadero retrato. En el centro está la Virgen que tiene por escabel la luna que es sostenida por un querubín, a la que hace referencia la leyenda que le acompaña: “Luna Sub Pedibus eius”²⁵. A los lados de la Virgen se disponen unas inscripciones: “Pulchra ut Luna”²⁶, a la izquierda, y “Stultus ut Luna mutatur”²⁷, a la derecha.

Del año 1743 es el libro del jesuita Francisco Xavier Carranza, *Sermón de la Adoración de los Reyes*²⁸. Encabezando el poema de Manuel Antonio Roxo, que da inicio a la dedicatoria, hay una entalladura en la que se representa a san Pedro (Figura 7). En palabras de Roxo, en un primer momento pensó en dedicar el libro a la Compañía de Jesús, de la que formaba parte Carranza. Aunque finalmente optó por dedicarlo al santo por:

23 BNM, Fondo Reservado, RSM 1750 M4MON

24 “Mientras sigues la Luna, ponte la luna bajo tus pies. Si fueses necio reconócete como necio”

25 “La Luna bajo sus pies”. Ap. 12, 1.

26 “Bella como la luna”. Cant. 6, 9.

27 “El necio cambia como la luna”. Eccl. 27, 11.

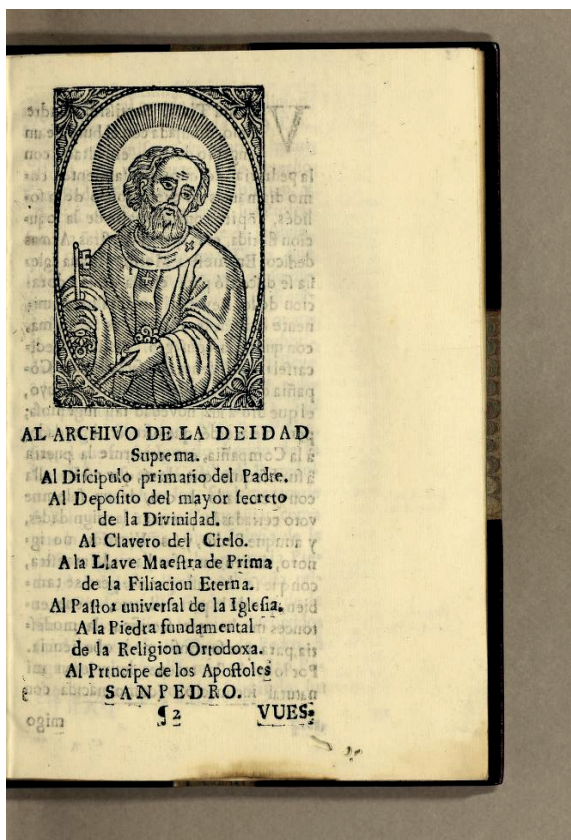
28 JCB, BA743.C312s.

“La sujeción y especial obediencia que votan sus Professos a la Silla de Pedro, pide de justicia, que a Él se le consagre una Tiara, que labró a esmeros de la filigrana de su ingenio uno de sus professos (...)” (Manuel Antonio Roxo, “Dedicatoria”, 1743, s.p).

San Pedro tiene en sus manos las llaves, que se basa en el famoso pasaje evangélico de la primacía de este apóstol. El santo se dispone dentro de un óvalo que se enmarca en un rectángulo, en cuyas enjutas hay unos motivos vegetales. Esta solución es propia del llamado Maestro del óvalo, que estuvo activo en la Ciudad de México, entre 1720 y 1770, del cual desconocemos el

Figura 7.

Atribuido al Maestro del Óvalo, San Pedro.



Fuente: Francisco Xavier Carranza, *Sermón de la Adoración de los Reyes*, Ciudad de México, María de Rivera, 1743. Entalladura. Biblioteca John Carter Brown.

nombre (Báez, 1986, p. 1204. Donahue- Wallace, 2000, pp. 60-61). Demuestra ser un hábil dibujante y dominar perfectamente el lenguaje de la entalladura, con unas figuras que presentan unos contornos regulares y gruesos. En sus obras se aprecia un marcado contraste entre las partes en positivo y en negativo. Sus estampas fueron mayoritariamente devocionales, con figuras de santos de rostros con expresiones delicadas y poses íntimas, propias del arte novohispano del siglo XVIII (Donahue-Wallace, 2000, p. 62).

Del año 1745 es la reimpresión realizada por este taller del libro de Jaime Barón y Arín, *Tesoro de vivos, y limosnero del purgatorio, el Rosario de María Santissima Madre de Dios...*²⁹, cuya primera edición había visto la luz en Zaragoza, en 1726. En el verso del folio de la portada tipográfica encontramos una entalladura en la que se representa a la Virgen Rosario acompañada por Catalina de Siena y Rosa de Lima (Figura 8).

29 BNM, Fondo Reservado, RSM 1745 M4BAR.

Figura 8.

Grabador anónimo, Virgen del Rosario.



Fuente: Jaime Barón y Arín, *Tesoro de vivos, y limosnero del purgatorio...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1745. Entalladura. Biblioteca Nacional de México.

La estampa tiene un formato rectangular que enmarca un óvalo con unos motivos vegetales en las enjutas, que nos recuerda la solución que adoptó el Maestro del óvalo. La Virgen está sobre un pedestal, con la mano derecha agarra un rosario y con la izquierda sostiene al Niño que también tiene en sus manos otro rosario. A los lados del pedestal figuran las dos santas dominicas, a la izquierda se encuentra santa Catalina a la que identificamos porque tiene sobre su cabeza la corona de espinas y en una de sus manos distinguimos uno de los estigmas que alude a uno de los episodios más conocidos de su vida, narrado por Ribadeneira (Ribadeneira, 1616, p. 321). Al otro lado está la santa limeña, que tiene una corona floral sobre la cabeza, siguiendo su iconografía habitual. La elección del motivo se relaciona con el contenido del libro centrado en el rezo del rosario, y la concesión de indulgen-

cias por recitarlo. Los trazos de esta estampa tienen un marcado desgaste, lo que nos lleva a pensar que el taco de madera se había empleado previamente. Además, esta misma estampa la encontramos en otros libros impresos por María Candelaria, como el de Leonardo Levanto, *Opusculo de el Patrimonio Verdadero de el Mejor de los Guzmanes...*³⁰, de 1754. Por ello es muy posible que la matriz formase parte de los útiles de la propia imprenta.

En la portada del libro *Missas propias de dominicas, y santos que observan las religiosas en este convento de N. Señora de las Nieves de esta Nueva España, de santa Brígida*, de 1746³¹, se incluye una entalladura entre orlas decorativas y unas cabecitas aladas de querubines (Figura 1). En ella se representa a santa Brígida postrada orando ante un crucifijo, que se dispone sobre un altar, siguiéndose un tipo iconográfico muy habitual (Réau, 1997, 245-246). Sobre su cabeza tiene una corona que haría alusión a su alta alcurnia, que va a ser común en sus representaciones. La presencia de esta mística medieval en la portada se debe a que en este libro se reúne la liturgia propia del convento de las Nieves de la Ciudad de México, que pertenecía a la orden del Santísimo Redentor, que había fundado la santa a fines del siglo XIV. Se trata de una entalladura anónima, aunque el artesano que la hizo trata de captar la espacialidad, disponiendo el altar en sentido oblicuo al plano compositivo. Técnicamente es una obra sencilla en la que predominan unos trazos gruesos carentes de volumen.

En el libro, *Reglas y constituciones de las religiosas de la gloriosa virgen Sta. Rosa María de Lima*, también de 1746³², se incluye una entalladura entre la portada tipográfica y el prólogo al lector, en la que se representa a santa Rosa de Lima (Figura 9). La presencia de la santa terciaria dominica se explica porque el libro recoge las reglas y constituciones del convento de recoletas dominicas de Puebla de los Ángeles, que estaba puesto bajo su advocación. La santa se representa de medio cuerpo, vestida con el hábito de las terciarias dominicas, y sobre su cabeza tiene una corona floral. En una mano sostiene una única rosa y no el ramo de rosas que normalmente porta, que ofrece al Niño que está sentado en un libro que sujeta con el otro brazo. La presencia del Niño haría referencia a las apariciones que tuvo de él, mientras leía libros devocionales (Mújica, 2001, 220). La figura está muy perfilada

30 BNM, Fondo Reservado, RSM 1754 M4LEV.

31 BNE, Sala Cervantes, R/ 22387.

32 BNE, Sala Cervantes, 3/12217.

y resalta sobre un fondo blanco neutro, aunque carece de volumen. Destaca la capa y capucha negra que tiene sobre el hábito blanco, que se hizo por medio de pequeños puntos y de trazos cortos. En algunas partes ya muestra cierto desgaste, lo que nos indica que la matriz estaba fatigada.

Figura 9.

Anónimo, Santa Rosa de Lima.



Fuente: Reglas y constituciones de las religiosas de la gloriosa virgen Sta. Rosa María de Lima, Ciudad de México, María de Rivera, 1746. Entalladura. Biblioteca Nacional de España.

De 1747 es la impresión del libro de Antonio Mancilla, *Nueva Escuela de industrias abierta y fundada por nuestro maestro Chirsto*³³. Encabezando la dedicatoria hay una estampa de la Virgen de Loreto (Figura 10), a quien se dedica este sermón como leemos en la portada. Se trata de una entalladura en la que se representa a la Virgen de Loreto, devoción que estaba estrechamente vinculada con los jesuitas, tal y como indica el autor de la dedicatoria (Anónimo, 1747, s. p). La Virgen aparece con el Niño en brazos, vestida con un manto floral, y sobre sus cabezas tienen unas coronas reales.

Figura 10.

Anónimo, *Virgen de Loreto*.



Fuente: Antonio Mancilla, *Nueva Escuela de industrias abierta y fundada por nuestro maestro Chirsto...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1747. Entalladura. Biblioteca Hispánica, AECID.

33 Biblioteca Hispánica, AECID, 3R-2123. BNCh, Sala Medina, E.G.5-61-2(37).

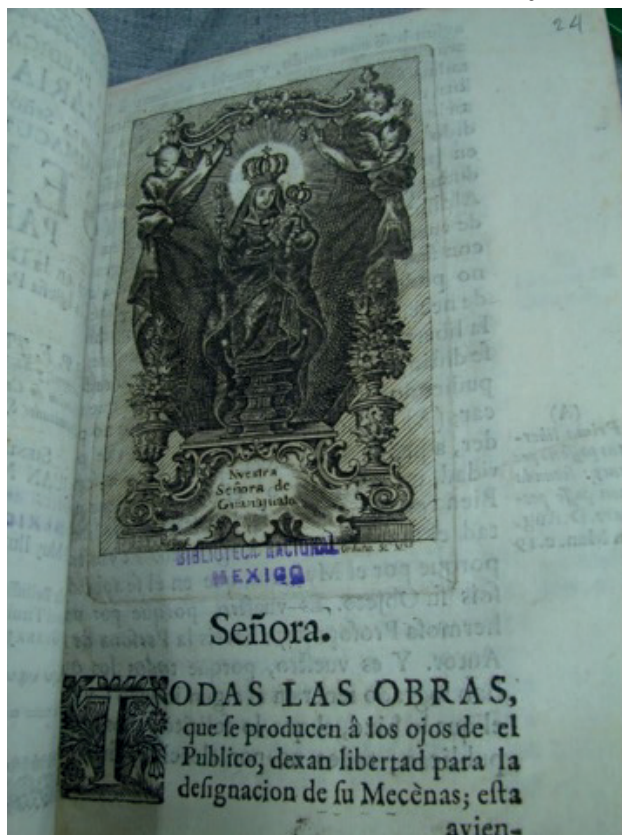
De 1751 es el libro de Juan Francisco Moreno, *La predicadora de si misma María Santissima Nuestra Señora en el misterio de la Inmaculada Concepción: sermón panegírico, que en la dominica tercera de adviento, en la Iglesia Parrochial de la ciudad de Santa Fe de Guanajuato*³⁴. Como en otros libros impresos en el virreinato la estampa precede a la dedicatoria del libro (Figura 11). Está firmada en el margen inferior derecho (Orduña Sc. M^{co}), a quien identificamos con el grabador José Benito Ortuño u Orduño (Romero de Terreros, 1917, p. 20. Romero de Terreros, 1948, p. 520). Este grabador estuvo activo en la capital virreinal, entre 1750 y la primera década del siglo XIX (Donahue-Wallace, 2000, p. 75). Luego por la fecha de impresión del libro, consideramos que este grabado pudo ser de los primeros que realizó. Como sucede con muchos de los grabadores novohispanos de esta centuria, se desconoce con quien pudo aprender el procedimiento de la talla dulce. Aunque entre sus posesiones tenía una edición del manual de Manuel de Rueda de 1761, que era una traducción del tratado del grabador francés Abraham Bosse. Por un documento resguardado en el Archivo General de la Nación, sabemos que en 1761 optó al cargo de “oficial primero”, de la Real Casa de la Moneda, junto con Luis Gómez, quien finalmente fue nombrado oficial³⁵. Sus estampas se emplearon para ilustrar los libros de los principales talleres tipográficos de la capital virreinal, aunque se desconoce qué tipo de relación tenía con ellos.

34 BNM, Fondo Reservado, B 017.4 CAT.n.4.

35 AGN, Casa de la Moneda, T. 87, Exp. 19, fols. 336-374. Citado por Donahue-Wallace, 2001, p. 230.

Figura 11.

José Benito Ortuño, Nuestra Señora de Guanajuato.



Fuente: Juan Francisco Moreno, *La predicadora de si misma María Santissima Nuestra Señora en el misterio de la Inmaculada Concepción...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1751. Talla dulce. Biblioteca Nacional de México.

Esta estampa reproduce una imagen de devoción, concretamente la Virgen de Guanajuato. Este tipo de estampas fueron muy frecuentes en la Nueva España a lo largo de este siglo, incluyéndose en obras dedicadas a la promoción del culto a dichas imágenes. En este grabado como en una pintura del Colegio de las Vizcaínas de Ciudad de México, la Virgen no porta en la mano una rosa, como señala Florencia en su libro *Zodiaco Mariano* (Florencia, 1755, p. 283), sino un cetro (Schenone, 2008, 405). Tanto en la escultura original como en esta estampa en la peana distinguimos las puntas de la luna que deriva de la mujer apocalíptica, que como señaló García Mahiques, se

vinculó principalmente a la Inmaculada, pero no únicamente, sino que también se empleó para otras imágenes marianas como la Asunción de la Virgen o la Virgen del Rosario (García Mahiques, 1997, p. 190. Doménech, 2013, p. 107-108. Doménech, 2015, p. 301). La Virgen de Guanajuato se dispone sobre un pedestal, flanqueada por una pareja de floreros. Desde la parte superior descende una cortina, que cae tras la figura, y en los ángulos hay unas cabecitas de querubines.

Desde el punto de vista técnico apreciamos el dominio que tenía Ortuño de la talla dulce, que al igual que sus contemporáneos peninsulares, combina con maestría el uso de los buriles con las mordidas del aguafuerte (Donahue-Wallace, 2000, 78). Para remarcar el volumen de los plegados de la cortina combina el blanco del papel con unos trazos paralelos hechos con los buriles, mientras que en las zonas en sombra crea una tupida red de rombos. En los delicados rostros de la Virgen y el Niño emplea los trazos irregulares característicos de las mordidas del aguafuerte.

En la biblioteca John Carter Brown se conserva un ejemplar del libro de Ponze de León, *La abeja de Michoacán, la venerable señora doña Josepha Antonia de N. Señora de la Salud*, que vio la luz en 1752³⁶. El autor estuvo estrechamente vinculado con el convento dominico de Nuestra Señora de la Salud de Pátzcuaro, que fue fundado gracias a su apoyo (Vallarta, 1990, p. 38. Aguilera, 2017, p. 49). Como señalábamos más arriba este libro está decorado con dos estampas, en la primera se representa a santo Domingo, y la otra es un retrato de la madre Josepha Antonia. Su inclusión tenemos que ponerla en relación con el hecho de que el libro es una biografía de esta monja.

El primero de los grabados es una entalladura, que encabeza la dedicatoria al patriarca de la orden de los predicadores (Figura 4). No hay que olvidar que el convento de Nuestra Señora de la Salud estaba destinado a la rama femenina de dicha orden. En el ángulo inferior derecho distinguimos una letra “A”, en positivo, que quizás sea el monograma del grabador; aunque hasta la fecha no se han localizado más láminas de un artista que emplease este monograma. El santo va ataviado con el hábito dominico, acompañado por algunos de sus símbolos parlantes más comunes. En su frente tiene la estrella que hace referencia a como en el momento de su bautizo se golpeó la frente con la pila y le dejó una cicatriz en forma de estrella (Schenone, 1992,

36 JCB, BA752.P792a.

p. 264). En una de sus manos porta una vara de azucenas como alusión a su pureza; aunque en esta estampa no se distingue el libro que normalmente lleva junto a los lirios, al que alude Interián de Ayala (Interián de Ayala, 1782, p. 332). En la otra mano tiene el báculo abacial rematado por la cruz de su orden. Le acompaña un perro que con una antorcha incendia un orbe, que remite a un sueño que tuvo su madre antes de parir al santo, en el que estaba embarazada de un perro que con un hacha prendida encendía el mundo, que para Ribadeneira aludiría a su papel como defensor de la Iglesia (Ribadeneira, 1761, p. 466).

Esta estampa tiene cierta semejanza con la que ilustra el cartel de la tesis de José de Miranda Villayzán, que debemos al monogramista M.V, y fue impresa por Francisco Rodríguez Lupercio, en el año 1681³⁷, y que fue reutilizada por los Herederos de la Viuda de Rodríguez Lupercio en varios de libros salidos del taller familiar. Esto nos lleva a plantearnos la posibilidad de que ambas estampas se inspiraran en una fuente europea común, es decir, un grabado, o que la estampa del monogramista M.V. sirviera de modelo a la que ilustra el libro de Ponze de León.

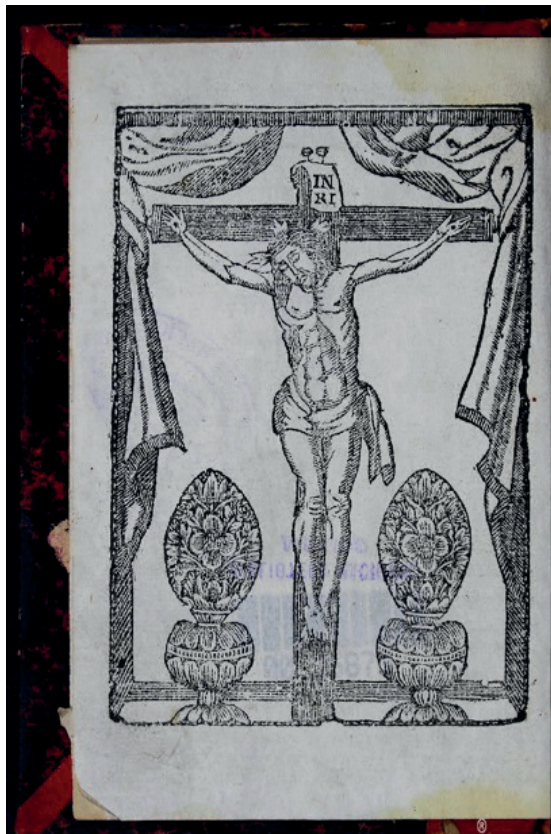
El último libro al que vamos a referirnos es el de Francisco Mariano Torres, *Luza americano, Bethlen Christiano, Noble porción del patrimonio se-raphico, en esta nueva Palestina, y santuario de Jesús crucificado de Amacueca*, que imprimió en 1753³⁸. El cual está ilustrado con dos entalladuras anónimas, que reproducen las dos imágenes devocionales más importantes que se resguardaban en el convento franciscano de Amacueca (Jalisco). Este libro se debe de incluir dentro de la literatura devocional novohispana, y más concretamente entre aquellos que estaban destinados a promover el culto a las imágenes devocionales (Ragon, 1997-1998, 34), que tuvo un gran desarrollo desde la anterior centuria. Los autores de los mismos, en la mayoría de las ocasiones, tienen algún vínculo con el santuario o convento en el que se hallaba la imagen, como sucede en este caso con Torres que era guardián del convento de Amacueca.

37 Archivo General de la Nación (A partir de ahora AGN), Fondo Universidad, Vol. 277, fol. 555r.

38 BNM, Fondo Reservado, RSM 1753 M4TOR.

Figura 12.

Anónimo, *Cristo de Amacueca*.



Fuente: Francisco Mariano Torres, *Luza americano, Bethlen Christiano...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1753. Entalladura. Biblioteca Nacional de México.

La primera de las entalladuras se dispone en el verso del folio que precede a la portada tipográfica, y en ella se reproduce la imagen del Crucificado de Amacueca (Figura 12). Imagen que como se indica en el propio texto había sido llevada al convento desde Pátzcuaro, por el recoleto español Francisco de Guadalajara (Torres, 1753, p. 6). El propio autor, basándose en lo que indicaba la Crónica de la provincia, señala que la escultura fue realizada por el escultor Luis de la Cerda, que residía en la ciudad de Pátzcuaro, en la década de 1530, a quien atribuye otras tres imágenes del crucificado, aunque como dice: “la que mas se señaló desde sus principios, fue esta de Christo muerto

de Amacueca, pues por el camino, que la traxeron, ya vino haciendo milagros, y no cessa hasta hoy de hacerlos” (Torres, 1753, pp. 9-10).

Figura 13.

Anónimo, Virgen de los Dolores de Amacueca.



Fuente: Francisco Mariano Torres, *Luza americano, Bethlen Christiano...*, Ciudad de México, María de Rivera, 1753. Entalladura. Biblioteca Nacional de México.

Por la fecha que nos señala el autor, no debería atribuirse esta escultura a Luis de la Cerda, sino a su padre, el escultor Matías de la Cerda, quien había estado casado con una indígena tarasca. Es posible que haya una confusión al señalar el momento en que el Cristo fue llevado al convento. Estrada parece inclinarse por esta segunda opción, ya que ha atribuido esta escultura al segundo miembro de la familia de la Cerda (Estrada, 2001, p. 180). Luis de

la Cerda aprendió la técnica prehispánica de la pasta de caña de maíz de su padre, quien a su vez la tomó de los artistas tarascos, combinándola con la estética andaluza. Esta técnica fue especialmente valorada por los españoles por sus ventajas, como la ligereza, el perfecto acabado y la economía de su manufactura. En esta escultura se refleja el alma mestiza de Luis de la Cerda, por sus rasgos físicos y las proporciones, pero sobre todo por el realismo de las heridas y la abundancia de sangre (Estrada, 2001, p. 180). En esta entalladura, la imagen está flanqueada por un par de floreros de plata repujada y desde la parte superior caen unas cortinas de plegados rígidos

La otra lámina que ilustra este libro reproduce la imagen de la Dolorosa que se veneraba en el mismo convento (Figura 13). Se dispone en el verso del folio de la portada, precediendo a la dedicatoria a la misma. Al igual que la imagen del crucificado la de la Virgen obró numerosos milagros, entre los que se destacan su intervención para salvar a los frailes del convento del sismo que sacudió la región en 1749, como se narra en la dedicatoria (Torres, 1753, s. p.). La Virgen se dispone sobre un pedestal y va ataviada con un vestido decorado en la parte inferior con el Sagrado Corazón, sobre el que se dispone una granada con los clavos y a los lados hay unos ángeles turiferarios. Siguiendo la iconografía habitual de la Dolorosa, tiene su pecho atravesado por una espada.

Ninguna de las dos estampas está firmada, aunque es posible que se deban al mismo grabador, debido a su similitud técnica y compositiva. Las figuras se disponen en un primer plano sobre fondos neutros, ubicadas sobre unos altares con unas cortinas que caen desde la parte superior. Las telas y las cortinas que flanquean ambas imágenes tienen unos plegados planos y rígidos. Algunos de los trazos presentan un marcado desgaste, lo que nos lleva a pensar que fueron utilizadas hasta su total agotamiento.

Conclusiones

Este artículo viene a completar otro en el que ya abordamos el estudio de las estampas religiosas que ilustraron los libros salidos de una de las principales imprentas de la Ciudad de México en el siglo XVIII, la de María Candelaria de Rivera, en los años en que ella dirigió el taller situado en la calle del Empedradillo, entre 1732 y 1754. Pero que, debido a la dilatada carrera de esta tipógrafa y su enorme producción, fue imposible abarcar todos los grabados que decoraron sus libros. Este nuevo trabajo tampoco debe de considerarse definitivo, sino que es sólo un paso más para el estudio de los grabados que se usaron en ornar los libros de este taller tipográfico.

Este tipo de trabajos nos permiten hacernos una idea del papel que tenían las estampas en los libros novohispanos en general, y en particular en los de este taller, que constituyen un todo con los textos, no pudiendo estudiarse independientemente. En particular nos centramos en las estampas de temática religiosa, dado que fueron las más habituales. Entre las que se incluyen representaciones de algunas devociones marianas muy arraigadas en el Virreinato, como la Guadalupe, o a ciertos santos o santas. La elección de los motivos está vinculada con el propio texto o con sus paratextos, así como con la estructura interna y los aspectos materiales de los mismos.

Otra de las conclusiones a las que llegamos es que, en el siglo XVIII, en la capital virreinal se produjo una convivencia entre los procedimientos de la entalladura y la talla dulce sobre plancha de cobre. En varios de los libros impresos por esta impresora localizamos grabados calcográficos firmados por algunos de los más destacados grabadores de mediados de la centuria, como Francisco Sylverio o José Benito Ortuño. Por desgracia, aún no se ha podido desentrañar el tipo de vínculo entre los impresores de libros y los grabadores o impresores de estampas novohispanos, debido a la necesidad imperiosa de realizar un estudio en profundidad de los documentos de los archivos capitalinos, sobre todo el Archivo Histórico de Notarias de la Ciudad de México, donde podrían localizarse los contratos entre ellos.

Referencias

Aguilera Andaluz, María de los Ángeles. (2017). *Sean siempre virtuosas como la Abeja y la Azucena. Estrategias discursivas para la recreación de la mujer religiosa en dos hagiografías novohispanas del siglo XVIII*. (Tesis de maestría), Universidad Michoacana de san Nicolás de Hidalgo, Morelia.

Alcalá, Luisa Elena. (1997). “¿Pues para qué son estos papeles...? Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”. *Tiempos de América*, n° 1, pp. 43-56.

Beltrán Cabrera, Luz del Carmen. (2007). *Mujeres impresoras novohispanas (1541-1755)*. (Tesis de Maestría), Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

Beltrán Cabrera, Luz del Carmen. (2014). “Mujeres impresoras del siglo XVIII novohispano en México”. *Fuentes Humanísticas*, Año 27, n° 48, pp. 15-28.

Bosse, Abraham (1745). *De la manière de graver a l’eau forte et au burin et de la gravûre en manière noire*. Paris, J. Chardon.

Cabrera y Quintero, Cayetano de. (1746). *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilissima ciudad de la Nueva España y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santissima en su portentosa imagen del mexicano Guadalupano*. Ciudad de México, Viuda de José Bernardo de Hogal.

Calvo Portela, Juan Isaac. (2021). “Las estampas de Baltasar Troncoso y Sotomayor que ilustran el libro Galicia Reyno de Christo Sacramentado en el contexto del arte gráfico novohispano del siglo XVIII”. *Horizontes del Barroco: creaciones y expresiones artísticas*. Sevilla, Enredars Publicaciones, pp. 139-160.

Cuadriello, Jaime. (1989). *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*. Ciudad de México, Patrimonio Cultural del Occidente, A. C. 1989.

Cuadriello, Jaime. (1994). “Triunfo y fama del Miguel Ángel Americano: el nombre de Miguel Cabrera”. *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e identidad en América: visiones comparativas*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, T. II, pp. 405-418.

Doménech García, Sergi. (2011). “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los “verdaderos retratos” marianos como imágenes de sustitución afectiva”. *Tiempos de América*, n° 18, pp. 77-93.

Doménech García, Sergi. (2013). *La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales*. (Tesis doctoral). Valencia, Universitat de València, 2013.

Doménech García, Sergi. (2015). “La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la Tota Pulchra”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, nº 3, pp. 275-309.

Donahue-Wallace, Kelly. (2000). *Prints and printmakers in Viceregal Mexico City, 1600-1800*. (Tesis doctoral). Albuquerque, University of New Mexico.

Donahue-Wallace, Kelly. (2009). “El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810”. *Tiempos de América*, nº 11, pp. 49-61.

Donahue-Wallace, Kelly. (2022) “Bruñida, tachada y corregida. La lectura material de estampas virreinales”. *XLVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Las fuentes en las historias del Arte de América Latina. Retornos y nuevas interpretaciones*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, (Retransmisión en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=KM-N7yFrn7Lo&t=6s>).

Establés Susán, Sandra. (2018). *Diccionario de mujeres impresoras y libreras. De España e Iberoamérica entre los siglos XV y XVIII*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Estrada Jasso, Andrés. (2001). “Los escultores y la estética en la imaginería hecha con caña de maíz”. *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*. Córdoba, Publicaciones CajaSur, pp. 177-202.

Florencia, Francisco. (1755). *Zodiaco Mariano, en que el sol de justicia Christo, con la salud en las alas visita como signos, y casas propias para beneficio de los hombres los templos, y lugares dedicados a los cultos de su SS. Madre por medio de las mas célebres, y milagrosas imágenes de la misma Señora, que se veneran en esta América Spetentrional, y reynos de Nueva España*. Ciudad de México, Imprenta del Real y más antiguo Colegio de san Ildefonso, 1755.

García Icazbalceta, Joaquín. (1896-1899). *Obras de D. J. García Icazbalceta*. Ciudad de México, Imp. De V. Agüeros.

Garone Gravier, Marina. (2007-2008). “Impresoras hispanoamericanas: un estado de la cuestión”. *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, LI, pp. 451-471.

Garone Gravier, Marina. (2009). “La mujer y la imprenta en las colonias españolas de América: México, Guatemala y Perú”. Garone Gravier, Marina, Co-

berto López, Albert (eds.). *Muses de la imprenta. La dona i les arts del llibre. Segles XVI-XIX*. Barcelona, Museu Diocesà, pp. 43-82.

Garone Gravier, Marina. (2014). *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social, Universidad Veracruzana.

Garone Gravier, Marina. (2014). *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles (1642-1821)*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.

Garone Gravier, Marina. (2015). “Una intersección de três historias: mujeres, cultura escrita y diseño”. *Caderno a tempo. Histórias em arte e design*. Barbaena, Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais, pp. 60-72.

Garone Gravier, Marina. (2019). “Aproximaciones al estudio de la cultura visual en el libro impreso novohispano”. Garone Gravier, Marina, Giovine Yáñez, María Andrea (Eds.), *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, pp. 145-177.

Interián de Ayala, Juan. (1782). *El pintor cristiano y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid, Joaquín Ibarra.

Mancilla, Antonio. (1747). *Nueva Escuela de industrias abierta y fundada por nuestro maestro Chirsto, en su carne sacramentada*. Ciudad de México, Imprenta del Superior Gobierno de María de Rivera.

Martínez Peñaloza, Teresa. (1995). “Atisbos del Barroco mexicano”, en *Imprentas, ediciones y grabados de México Barroco*. Puebla, Museo Amparo.

Montiel Ontiveros, Ana Cecilia; Beltrán Cabrera, Luz del Carmen. (2006). “Paula Benavides: impresora del siglo XVII. El inicio de un linaje”. *Contribuciones desde Coatepec*, nº 10, pp. 103-115.

Moreno Garrido, Antonio. (1978-1980). “El grabado en Granada durante el siglo XVII. T. II. La xilografía”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XV, Fasc. 32-34.

Mújica Pinilla, Ramón. (2001). *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, IFEA, Fondo de Cultura Económica, Banco Central de Perú.

Ragon, Pierre. (1997_1998). “Imprentas coloniales e historia de las devociones

en México (Siglos XVII y XVIII)". *REDIAL*, n° 8-9, pp. 33-42.

Réau, Louis. (1997). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, A-F. Barcelona, Ed. Serbal, T. 2, Vol. 3.

Ribadeneira, Pedro de. (1761). *Flos Sanctorum*. Madrid, J. Ibarra, 1761.

Rueda, Manuel de. (1761). *Instrucciones para gravar en cobre y perfeccionarse en el gravado a buril, al aguafuerte y al humo*. Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1761.

Schenone, Héctor. (1992). *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. Vol. 2. Buenos Aires, Fundación Tarea.

Schenone, Héctor. (2008). *Iconografía del Arte Colonial. Virgen María*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.

Sobrino Figueroa, María Ángeles. (1998). "Grabados y grabadores novohispanos en la colección del Museo Soumaya". *Memorias*, n° 7, pp. 109-116.

Sobrino Ordoñez, Miguel Ángel; Beltrán Cabrera, Luz del Carmen. (2009). "Impresoras novohispanas 1541-1755: análisis cuantitativo-valorativo de su producción". Garone, Marina (Comp.), *Memorias. Las otras letras. Mujeres impresoras en la Biblioteca Palafoxiana*. Puebla, Biblioteca Palafoxiana, pp. 5-11.

Suárez Rivera, Manuel. (2019). *Dinastía de tinta y papel. Los Zúñiga Ontiveros en la cultura novohispana (1756-1825)*. Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.

Torres, Francisco Mariano de. (1753). *Luza americano; Bethlen christiano, noble porción del patrimonio seraphico, en esta nueva Palestina la santa recolección y santuario de Jesus Crucificado de Amacueca*. Ciudad de México, Imprenta de María de Rivera.

Vallarta, Luz del Carmen. (1990). "Voces son sonido: José Eugenio Ponce de León y su modelo de mujer religiosa". *II Encuentro de Estudios de la Mujer*. Ciudad de México, Colegio de México, pp. 33-61.

Ward, Ken. (2009). "¿Quién diablos es Mará? La imprenta de los herederos de la viuda de Miguel de Rivera". Garone, Marina (Comp.), *Memorias. Las otras letras. Mujeres impresoras en la Biblioteca Palafoxiana*. Puebla, Biblioteca Palafoxiana, pp. 80-85.

Ward, Ken. (2013). "Mexico, where they coin money and print books:" the Calderon dynasty and the Mexican book trade, 1630-1730. (Dissertation doctoral). Austin, University of Texas at Austin.

Imágenes para la liturgia patriótica. Representaciones religiosas para la Independencia neogranadina

Juan Ricardo Rey Márquez¹

Resumen

En el presente artículo examinaremos el caso de reutilización de representaciones propias del culto católico, que tuvo lugar en el proceso de Independencia del Nuevo Reino de Granada. Nos centraremos en la construcción de “liturgias patrióticas” para las cuales fueron resignificadas prácticas religiosas, representaciones y figuras del santoral católico. Para establecer un panorama de esta estrategia, examinaremos tres ejemplos: la utilización de Santa Librada y su fiesta para iniciar los debates públicos sobre la “santa libertad” y la autodeterminación política en una procesión que se improvisó en su honor el día 20 de julio de 1810, hoy conmemorado como el “Grito de la Independencia”. Luego trataremos el caso de la desacralización de las armas reales y la concesión del título de Generalísimo de los ejércitos de la Independencia a la imagen del Nazareno de la iglesia de San Agustín. Finalmente, trataremos la construcción de la figura de la heroína Policarpa Salavarrieta como una *Sibila* patriótica. En estos casos analizaremos la disyunción simbólica que habilitó los usos políticos de imágenes religiosas.

Palabras clave: Independencia Colombiana, liturgia patriótica, símbolos religiosos

Abstract

In this paper, We will analyze the reuse of catholic cult representations during the Independence of the Nuevo Reino de Granada process. We will focus on the construction of “Patriotic liturgies”, for which there were religious prac-

¹ Universidad Nacional de Tres de Febrero / Universidad del Salvador . E-mail: jrmarquez@un-tref.edu.ar ORCID: 0000-0003-1556-6368

tices, representations, and catholic saints' re-signification. To grasp a picture of this strategy, we will examine three examples: the use of Saint Librada and her celebration to set a public debate on the "saint liberty" and the political self-determination on an improvised procession held in his honour on July the 20th, 1810, the "Cry for Independence Day". Secondly, we will address the de-sacralization of the Royal Coat of Arms and the nomination of Saint Augustin's church Nazarene as Generalissimo of the Independence Army. And finally, we will discuss the construction of the heroine Policarpa Salavarrieta as a patriotic Sibyl. In those cases, we will analyze the symbolic disjunction that enabled the political use of religious symbols.

Keywords: Colombian Independence, Patriotic liturgy, religious symbols

Presentación

Durante el período de emancipación política de la Corona Española se pusieron en juego múltiples estrategias para presentar el proyecto político republicano al conjunto de la sociedad hispanoamericana. La ruptura con la corona, cabeza política de la monarquía, estaba implícita en el paso de la concepción de una sociedad estamental de súbditos libres en la cual la soberanía era exclusiva del rey, a una conformación política en la cual sus integrantes son ciudadanos, es decir, individuos sujetos de derecho con la atribución de autodeterminarse políticamente. La nueva conformación presentaba el reto de introducir nuevos conceptos o, más aún, re-semantizar concepciones acendradas por una tradición política estamental que llevaba siglos en funcionamiento. El cambio dinástico del siglo XVIII avanzó en algunos aspectos relacionados con las formas de tributación a la corona, así como en transformaciones de las relaciones comerciales entre los reinos de España y sus territorios de Ultramar. Con la transformación del estado se pretendió reorganizar tributos, imponer nuevos gravámenes con miras a fortalecer el sistema defensivo español y fomentar la industria peninsular con nuevos estancos, o monopolios de la corona. Si a esto le sumamos la designación en cargos administrativos de *españoles peninsulares* por encima de *españoles americanos*, la percepción general que se creó fue la de una diferenciación clara de privilegios entre españoles, a secas, y americanos. Las propuestas de reforma, implementadas por veedores españoles con poderes por encima de

los virreyes, causaron malestar y revueltas en las últimas décadas del siglo XVIII conocidas como el *alzamiento de los comuneros* bajo la famosa consigna de “viva el rey, abajo el mal gobierno”. En el Virreinato de Nueva Granada el descontento se hizo generalizado entre los diversos estamentos de la sociedad. Después de la Revolución de las trece colonias americanas (1775-1784) y la Revolución Francesa (1789), los ánimos reformistas de los borbones se vieron desafiados por la posibilidad de nuevas insurrecciones americanas. En este ambiente tenso, se alzó firme el arzobispo Antonio Caballero y Góngora (1723-1796), como el funcionario que pudo hacer frente a *Los Comuneros*, para convertirse poco tiempo después en arzobispo/virrey del Nuevo Reino de Granada.

Aunque la evocación de estos hechos puede resultar ajeno al tema del presente texto, por anteceder en tres décadas a los momentos que queremos pasar a analizar, se trae a la memoria para pensar en la participación de la iglesia como parte del poder regio. La corona española y la iglesia se presentan como un frente unido en el gobierno virreinal. Pero es justo en el siglo XVIII que empieza un cuestionamiento a la participación eclesiástica en los asuntos del estado. Pensadores muy influyentes como Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1802) o Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) trabajaron en este sentido. Una clara muestra es la acción llevada a cabo por Carlos III contra la Compañía de Jesús. Pero no de menor importancia, es la limitación propuesta a la acción de las órdenes religiosas y su capacidad de adquisición de tierras y edificación de templos y monasterios.



Imagen 1

Louis Perez, pinx.

Venganza y gloria nos darán los cielos

En: José Joaquín Olmedo

La victoria de Junín; canto a Bolívar, Londres, Imprenta de M. Calero, 1826,
s. p.

Colección Biblioteca nacional de Colombia, Fondo Cuervo, 824

Este antecedente del siglo XVIII le da sentido a la participación de eclesiásticos en las disputas políticas de finales de la dominación hispánica. Ya fuera como agentes de la corona, en el caso de arzobispo virrey Caballero y Góngora, o como ideólogos e instigadores de la Independencia en el caso de Andrés Rosillo y Meruelo (1758-1835), los miembros del clero se inmiscuyeron en la cosa pública. Los casos que analizaremos a continuación son un indicador claro de ello, aunque no podamos atribuirles su autoría a personajes específicos. Quizá el uso de símbolos religiosos en la Guerra de Independencia haya sido el producto de un debate colectivo. Pero lo que resulta evidente es la resignificación de prácticas, figuras sagradas o apariciones milagrosas. Los casos que veremos a continuación no se identifican con la licencia poética de *La victoria de Junín; canto a Bolívar* (Londres, 1826), en la cual el guayaquileño José Joaquín Olmedo (1780-1847) narra la aparición milagrosa de Huaina Capac en el sitio de batalla, para terror de los ejércitos del rey y venganza de las crueldades de la conquista. En el grabado de Louis Parez que acompaña al pasaje, titulado *Venganza y gloria nos darán los cielos* (Imagen 1), el gobernante legítimo del Tawantinsuyu surge en un rompimiento de gloria que recuerda la aparición de la Virgen María en el Sunturhuasi, en la ciudad de Cuzco en 1536, cuando el resplandor de la aparición aturdió a los guerreros indígenas salvando así a las huestes españolas que se parapetaban en dicha construcción. A diferencia de este caso, en el que Olmedo sustituye una figura por otra en un canto épico, veremos a continuación verdaderos ejemplos de lo que podemos llamar una *Liturgia patriótica*.

Santa Librada



Imagen 2.

Anónimo quiteño.

Santa Librada, siglo XVIII.

Madera tallada y policromada

Museo de la Independencia, Bogotá.

El 20 de julio de 1810 se conoce en Colombia como el día del “grito de Independencia”, pues es el momento en el que, con excusa de la recepción en honor del comisionado regio Antonio Villavicencio, se produce una pelea con el conocido comerciante español José González Llorente que permite exaltar los ánimos de los patriotas americanos, instalar el cabildo abierto y declarar la Independencia del gobierno napoleónico de España. Las narraciones existentes sobre dicho día son fragmentarias, por lo cual conocemos aspectos aislados que inician con la disputa del florero de Llorente y culminan con los discursos del cabildo abierto. Años después aparece la celebración del día de

Santa Librada como conmemoración central del “grito de Independencia”, al cual se aludía como “nuestra libertad”. El hecho de que el nombre de la santa coincidiera con la ocasión celebrada lleva a pensar que se eligió intencionalmente el 20 de julio. Antes de 1810 Santa Librada no gozaba de reverencia especial en Bogotá, aunque conocemos que su culto inicia con el envío de reliquias de la virgen y mártir a Panamá, en 1693, y Lima, en 1752, desde Catedral de Sigüenza (González Chantos, 1806, p. 156). La fiesta se celebró en diferentes fechas: el 15 o el 19 de julio e incluso el 18 de enero (Causino, 1726, tomo IV, p. 170). A finales del siglo XVIII se estableció la fiesta de la santa el 20 de julio a partir de las obras *Año cristiano de España* de Joaquín Lorenzo Villanueva (1757-1837) y *Adiciones al año christiano del padre Croiset*, del agustino Juan Fernández de Rojas (ca. 1750-1819). En estas obras se fijó una historia de esta santa medieval, llena de anécdotas sin apoyo de “documento fidedigno” según el padre Villanueva (Villanueva, 1793, t. VII, p. 347), que debía ser ajustada para los tiempos que corrían, pues decía Fernández de Rojas “...una prudencia ilustrada nos aconseja, que no se pueden perjudicar los derechos de la verdad” (Fernández de Rojas, 1794, pp. 112-113).

Santa Librada era una de las nueve hijas gemelas del rey gentil Catelio, que fueron dadas en adopción al nacer por su madre quien temía que él desconfiara de la paternidad de las niñas. Las niñas fueron criadas por familias cristianas, bautizadas en secreto y martirizadas por su padre a causa de su fe. Librada murió crucificada, siendo la única mujer que murió en el mismo instrumento que Cristo. Lo que se suprimió de la historia de Librada en el siglo XVII, fue la leyenda según la cual a la santa le creció una barba milagrosa para afearla, ahuyentar a sus pretendientes y así mantenerse virgen². Este cambio cosmético explica que la imagen conservada en Bogotá no tenga barba. Pero lo fundamental de las obras citadas es que allí aparecen dos oraciones a propósito para los independentistas neogranadinos: la primera que defiende “...de las acechanzas de nuestros enemigos” y otra que culmina diciendo: “Recibe, Señor, los dones que te ofrecemos en la festividad de tu Virgen y Mártir Santa Librada, con cuyo patrocinio esperamos alcanzar la libertad verdadera” (Villanueva, 1793, t. VII, pp. 348-349).

2 Sobre este aspecto y las historias medievales de la santa, ver Réau (1997a, t. 2, vol. 4, p. 247; 1997b, t. 2, vol. 5, pp. 148-151).

Acá encontramos el pie para los usos políticos de la santa el 20 de julio, como se lee en el relato de Manuel del Socorro Rodríguez, patriota y bibliotecario de la Real Biblioteca Pública: “En la tarde del viernes 20 [...] día de Santa Librada, *parece que por un arcano misterioso* de la Divina Providencia estaba decretada la libertad” (Ortega Ricaurte, 1996, p. 180). Pero en otras fuentes tan ricas como el diario del patriota José María Caballero, centrados en los primeros años de la Independencia, hay pocas menciones a la santa. El siguiente indicio sobre la celebración a la santa lo encontramos fuera de la capital, el 3 de enero de 1812 el franciscano Francisco Florido —afecto a los patriotas— pronunció el *Sermón que en la fiesta de Santa Librada hecha en obsequio del Excmo. Señor Presidente Don Antonio Nariño por el ilustre cabildo de la villa de Bogotá [Funza]*³. Al año siguiente, el 19 de julio de 1813, ya encontramos en la capital la procesión de la santa (Imagen 2) junto a “la representación nacional” con el presidente Nariño y la “comunidad acompañando”, que salió desde Juan de Dios hasta la Catedral, en preparación a la fiesta del día siguiente, 20 de julio, cuando se publicaron estos sonetos anónimos a la *santa libertad*:

Pálido el rostro, de ira devorada / Crugió los dientes la discordia fiera, / Y en la actitud de aquel / que desespera / Al averno lanzóse despechada
Ella vio con dolor, que entronizada / Entre nosotros la amistad sincera, / Una paz consolida verdadera / Que aspira a ver la patria libertada
Así es que en nuestros pechos ya residen / La concordia y la unión. ¡Oh!
¡plegue al cielo /
Que nuestras paces mutuas intimiden
A los que invaden nuestro patrio suelo / En que logre una sólida existencia / La santa libertad e independencia.

Que Sámano, Correa, Monteverde / Con Abascal y Montes inhumanos / Redoblen sus esfuerzos, serán vanos / Mientras la libertad se nos recuerde
El hombre libre nunca, nunca pierde / Los enérgicos brios sobrehumanos / Con que antes de postrarse a los tiranos / Prefiere no existir y el polvo muerde.
Desde hoy, amigos, sólo dependemos / Del alto Númen y del pueblo mismo; / Ea, pues, al campo del honor marchemos
Y llenos todos de valor y heroísmo / O a nuestros invasores destruyamos, / O con honor y gloria perezcamos (Groot, 1869, t. II, p. 336).

3 *Sermón que en la fiesta de Santa Librada hecha en obsequio del Excmo. Señor Presidente Don Antonio Nariño por el ilustre cabildo de la villa de Bogotá [Funza], pronunció el Padre Francisco Florido de la Orden de San Francisco, el día 3 de enero de 1812* (Contreras, 1985, tomo I, p. 32).

La celebración se repitió en 1814, sin que se conozcan muchos detalles del ornato, aunque en esta ocasión el presidente Nariño estaba preso en Pasto, al sur de Colombia, durante su osado intento de derrotar a los ejércitos del Rey (Caballero, [s. XIX], 1986, pp. 139 y 161)⁴. En 1815 la procesión se dio “con toda la ostentación posible” y se publicó la Novena a la Gloriosa Virgen y Mártir Santa Librada, Patrona Protectora y Libertadora de los Ciudadanos de Nova Granada, escrita por fray Miguel Antonio Escalante (Almeida, 2009b, p.143).

Finalmente, en 1816, durante la Reconquista española, la celebración al parecer no se hizo y en cambio fueron fusilados varios patriotas (Caballero, [s. XIX] 1986, pp. 181 y 224). Este año marca el inicio de la Guerra de Independencia, que no terminará sino hasta 1824.

4 Después del enfrentamiento entre federalistas y centralistas, Bogotá se alzó con la victoria y Nariño determinó la importancia de enfrentarse con las huestes realistas concentradas en el sur, en las poblaciones de Popayán y Pasto. Esta campaña finalizó con la captura de Nariño, que comandaba los ejércitos de las Provincias Unidas.

El Nazareno, el Jesús y la Compañía de Jesús



Imagen 3.

Pedro de Lugo Albarracín

Nazareno, s. XVII

Madera tallada y policromada

Iglesia de San Agustín, Bogotá

Entre las acciones sustitutivas en el culto religioso, una muy interesante fue realizada por el presidente provisional Manuel de Bernardo Álvarez el 6 de agosto de 1814. En esa fecha se celebraba el Día de la Conquista, festejo en el que se conmemoraba la fundación de Santafé. Si bien en 1810 se man-

tuvo la acostumbrada pompa virreinal, aunque con la presencia de la Suprema Junta, junto a la Caballería y la Guardia de honor de los virreyes (Ortega Ricaurte, 1996, p. 146), en 1814 el festejo se hizo republicano y se convirtió en *el triunfo de la religión*. Para este fin se estrenó la nueva bandera tricolor del cabildo, compuesta por tres franjas horizontales azul celeste, amarilla y rojo punzó, con las armas de la ciudad por un lado y por el otro una cruz sobre una granada, como metáfora del Nuevo Reino, y un “Jesús” en el medio (Caballero, [s. XIX] 1986, p. 162). El *Jesús o dulcísimo nombre de Jesús* era el monograma usado por la Compañía de Jesús, IHS JHS (Hall, [1974] 1996, pp. 32 y 200-201)⁵, vinculado a Jesús y a los jesuitas expulsos. En la guerra civil anterior a la Independencia entre las ciudades de Santafé y Tunja (1813) el franciscano Ignacio Botero sugirió imponerles a los cañones el monograma de Jesús pues “...por virtud del dulce nombre de Jesús seríamos libres” (Caballero, [s. XIX] 1986, pp. 111 y 233). Fuera de la fiesta del nombre de Jesús, en enero, el símbolo se usó en escarapelas, estandartes y en improvisados gorros de la libertad hechos con las becas del colegio de San Bartolomé, que tenían el JHS, (Caballero, [s. XIX] 1986, pp. 111, 117, 120 y 154). Los colegiales de San Bartolomé destruyeron el escudo real que adornaba la puerta del colegio, para remplazarlo por un monograma dorado sobre campo celeste; sobre este remplazo se comentó una profecía popular atribuida a un tal presbítero Cobos quien, en 1767, cuando se remplazó el escudo jesuita para poner las armas del rey, le dijo al cantero que estaba haciendo el trabajo: “algún día se picarán esas armas y se pondrá otra vez el dulcísimo nombre de Jesús” (Caballero, [s. XIX] 1986, pp. 140-141).

Junto con el uso del monograma, se impulsó el culto al Nazareno de la iglesia de san Agustín, en Bogotá, realizada en el siglo XVII por Pedro de Lugo Albarracín (Imagen 3). En la guerra entre Bogotá y Tunja, el presidente Antonio Nariño condecoró a la imagen en conmemoración de la victoria sobre Tunja. Se trató de un escudo de honor para llevar en el brazo, de plata dorada para el alto mando y de paño encarnado para el resto de la tropa, con la inscripción *9 de enero* bordada (Groot, 1869, t. II, p. 309). Adicionalmente se le concedió a la imagen el grado de *Generalísimo* y de esta manera salió en andas durante la procesión del Miércoles Santo (Groot, 1869, t. II, p. 309), en

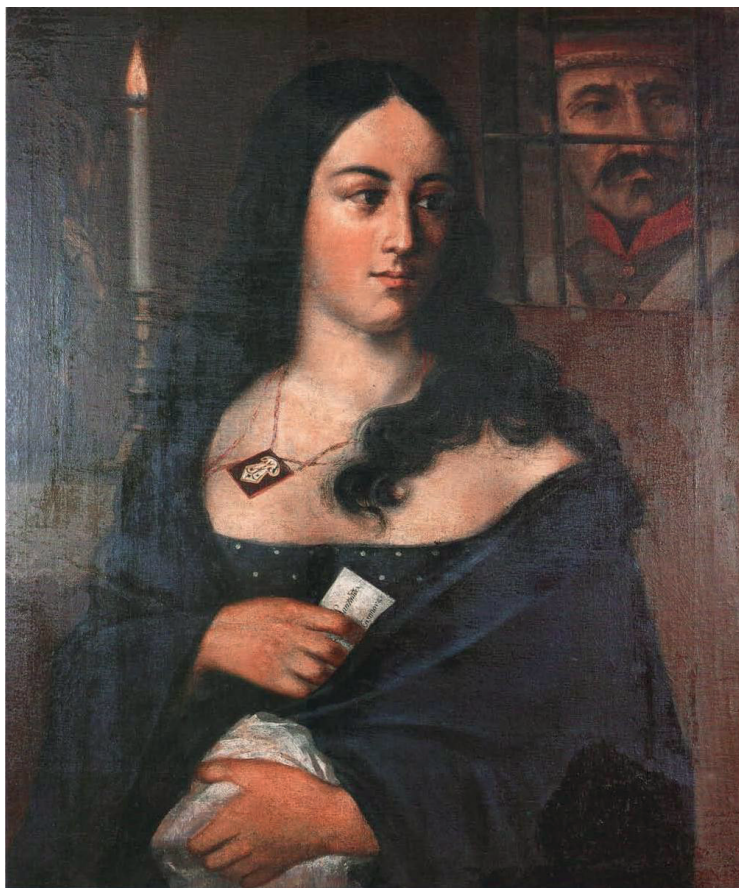
5 Este monograma es una abreviatura originada en el nombre de Jesús en griego, a partir de las letras Ι [iota], Η [eta] y Σ [sigma], posteriormente latinizado como “Iesus Hominum Salvator”. Para la Compañía de Jesús significa “Jesum Habemus Socium” (tenemos a Jesús por compañero)

la fiesta del Dulce nombre de Jesús, el 17 de enero de 1813, y para favorecer la Campaña del Sur el 17 de diciembre. Al año siguiente, el 25 de enero, la imagen fue llevada hasta el altar mayor de la Catedral en agradecimiento por la victoria de la Batalla de Palacé, para cuya celebración Andrés Rosillo predicó sobre “la injusticia de los españoles y la justicia nuestra” (Caballero, [s. XIX] 1986, pp. 120, 151 y 155-156):

Denles también mil memorias / a las cortes y regencia
que se dejen de pendencia / pues no lograrán victorias
porque tenemos mil glorias / por tener un general
que libra de todo mal / al que acoge en su seno,
que es Jesús Nazareno / el monarca celestial [...].

(Conversación de un campesino en la plaza de Bogotá. Santafé de Bogotá, 30 de enero de 1814. Biblioteca Nacional, Fondo Quijano, n° 157, citado en Hernández de Alba, 1990, t. V, pp. 267-269).

Siguiendo con los acontecimientos de la Campaña del Sur, el 14 de febrero de 1814, Antonio Nariño mandó un escudo de oro “para mi padre Jesús” antes de partir hacia la ciudad de Pasto (Caballero, [s. XIX] 1986, p. 157). En este punto finalizó el culto al Nazareno como símbolo patriótico pues Nariño fue capturado en Pasto por las tropas realistas.

Policarpa Salavarrieta: una sibila americana**Imagen 4.**

José María Espinosa Prieto

La Pola en capilla, ca. 1857

Óleo sobre tela

Consejo municipal, Villa de Guaduas, Reg. 233

El último de los casos que proponemos para nuestro análisis se relaciona con una heroína surgida después de la campaña de Pasto, en la cual fue capturado Antonio Nariño. Ahora nos encontramos en la llamada Reconquista española, comandada por el general Pablo Morillo, héroe de la Guerra de Independencia española frente a la invasión francesa. Morillo ordenó el fusilamiento de los sediciosos que, bajo la excusa de organizar juntas provisio-

nales de gobierno, en realidad se organizaron para emanciparse de la corona española. Entre los capturados se encontraba una joven espía llamada Policarpa Salavarrieta, nacida en la población de Guaduas, cuya actitud altanera dejó una honda impresión entre quienes atestiguaron las ejecuciones. La arrogancia frente a la muerte de la Pola, como se la llamaba cariñosamente, hizo legendaria su valentía pues la joven desafió a sus captores demostrando su compromiso con la causa patriótica.

La historia de esta heroína se estableció durante el primer Centenario de la Independencia, en 1910, en el manual de historia de Colombia escrito por Jesús María Henao y Gerardo Arrubla. Henao y Arrubla resumieron los relatos que circularon sobre La Pola en el siglo XIX, de la siguiente manera: califican de odiosa la memoria del virrey Sámano por ejecutar a esta heroína “...entusiasta por la causa de la independencia [...], de carácter altivo y de buena inteligencia”, quien conspiraba en favor de los patriotas de Los Llanos, ayudaba a “engrosar las filas republicanas” y espiaba para los patriotas mientras que conseguía “elementos de guerra que iban a los campamentos”. La Pola cayó presa después de un plan frustrado en la capital cuando un grupo de patriotas entre los que se encontraba su prometido, Alejo Sabaraín, fueron capturado con informes enviados al ejército patriota en Los Llanos de Casanare. Según la descripción de un testigo de época la Pola se destacaba: “en medio de los demás presos, vestida con camión de zaraza azul, mantilla de paño azul y sombrero cubano; era muchacha muy despercudida, arrogante, buena moza y de buenas prendas” (Henao & Arrubla, [1910] 1920, t. II, p. 355). Entonces la Pola fue puesta en capilla, o sea, recluida en espera de su ejecución, momento en el cual se consagró por renunciar a salvar su vida: “¿Pero ustedes conciben que yo desearía conservar la vida a cambio de implorar clemencia? No, señores, no pretenderé nunca semejante cosa, ni deseo nunca que se me perdone, porque el cautiverio es todavía peor que la misma muerte”. El 14 de noviembre de 1817, se vio a La Pola marchar arrogante al cadalso donde, en vez de reprocharle su suerte a sus captores se dirige a sus compatriotas: “¡Pueblo indolente! ¡Cuán diversa sería hoy vuestra suerte si conocieses el precio de la libertad! Ved que, aunque mujer y joven, me sobra valor para sufrir la muerte, y mil muertes más, y no olvidéis este ejemplo” (González, 1996).

Esta arrogancia frente a la muerte se sumó al desconocimiento de su biografía para hacer de la Pola, y su sacrificio, una leyenda. En la iconografía patriótica se destacó a la heroína en capilla y no en el patíbulo, con una repre-

sentación que nos llama la atención. Esto se debe a que en la obra del pintor José María Espinosa, soldado de los ejércitos de Nariño (Imagen 4), la heroína nos recuerda al modelo apócrifo de las *sibilas*, personajes legendarios que vinculan el mundo helénico con los primeros autores cristianos y, por ello, simbolizan la caída del paganismo antiguo con la llegada de la nueva fe. Aunque sus historias varían de autor en autor, la Sibila Tiburtina es la encargada de anunciar el nacimiento de Jesús al emperador Octaviano cuando este iba a ser declarado Augusto por el Senado. Según Lactancio, la etimología de *sibila* proviene de los vocablos “sious” y “boulas” del dialecto eólico, lo cual significa “decisiones de Dios” ([305] 1990, p. 86). Las sibilas se denominan por topónimos en alusión a ciudades y lugares geográficos de la antigüedad, como expone Lactancio (s. IV): las diez primeras provienen de Persia, Libia, Delfos, Cimeria, Eritrea, Samos, Cumana (también Herófile o Demófile), Helesponto, Frigia y Tíbur (Lactancio, [305] 1990, pp. 86-87). A éstas se sumaron la Sibila Europea y la Agripina o *Hebraica* en el siglo XVI (Rodríguez Romero & Burucúa, 2005, pp. 26-42). En cuanto a su iconografía, en el mundo hispánico se han identificado dos fuentes principales, a saber, el *Sibyllarum Icones* (1601) de Crispijn de Passe el Viejo, iniciador de múltiples ediciones (Rodríguez Romero & Ojeda, 2015)— y el libro de Balthasar Porreño (1569-1637), *Oráculos de las doce Sibilas. Profetisas de Cristo Nuestro Señor entre los gentiles* (Cuenca, Domingo de la Iglesia, 1621)⁶. De tales fuentes, nos interesan de manera especial las sibilas Eritrea y Libia de las ediciones de Jacques Granthomme (1609) y Thomas de Leu (1612), originadas en la obra de Crispijn de Passe el Viejo. Al comparar estas estampas, es evidente que la pose de las manos y el cuerpo de la Pola provienen de la Sibila Eritrea, mientras que su rostro se parece al de la Libia (Imagen 5). La principal diferencia radica en que los atributos de la primera, un cordero y un paño, son remplazados por la carta dirigida a Francisco de Paula Santander, comandante del ejército de Los Llanos. El paño aparece tanto en las Sibilas como en la Pola, dando lugar a diversas explicaciones (González, 1996). Más allá del parecido formal entre *La Pola en capilla* y las sibilas mencionadas, nuestra hipótesis apunta a la reelaboración de repertorios del siglo XVII para la creación del retrato de

6 En Hispanoamérica, durante los siglos XVII y XVIII, hay varios ejemplos del uso de estampas derivadas de Crispijn de Passe y sus reediciones. No se han identificado posibles fuentes en los casos de la Casa del Deán en Puebla (s. XVI), la iglesia de Santo Domingo de Lima, pintado por Mateo Pérez de Alesio (¿s. XVII?), y la iglesia de San Pedro Telmo, en Argentina.

una heroína cuyo principal atributo radica en anunciar la llegada de un nuevo orden como consecuencia de la muerte del anterior. Este aspecto surge del relato de las últimas horas de la Pola, según un testigo de época amigo suyo y de su prometido Alejo Sabaraín, José Hilario López (1798-1869), militar y político de Popayán. López fue soldado independentista y como tal cayó preso durante la Campaña del Sur. En su caso, la pena de muerte se conmutó por el servicio en el ejército realista por lo cual estuvo con los condenados en capilla. Allí presencié el discurso de La Pola ante unos sacerdotes que pretendían recibir su confesión: “... ya llegará el día de la venganza, día grande en el cual se levantará del polvo este pueblo esclavizado, y arrancará las entrañas de sus crueles señores. No está muy distante la hora en que esto suceda, y se engañan mucho los godos si creen que su dominación puede perpetuarse...”; a continuación, según López, la Pola anunció la llegada de los libertadores: “Todavía viven Bolívar, Santander, Páez, Monagas, Nonato Pérez, Galea y otros fuertes caudillos de la libertad: a ellos está reservada la gloria de rescatar la patria y despedazar a sus opresores” (López, 1857, p. 84). Aunque no se haya realizado en la época el vínculo entre la Pola y las Sibilas, es claro el tono profético de la heroína quien avizora la victoria que vendrá después de su muerte: “no llevo a la tumba otro pesar que el de no ser testigo de vuestra destrucción, y del eterno restablecimiento de las banderas de la independencia en esta tierra que profanáis con vuestras plantas” (López, 1857, pp. 85-86).



Imagem 5.

Crispijn de Passe El Viejo,

Sibila Líbica y Erytrea, 1601,

Estampa sobre papel,

Rijks Museum, Amsterdam, números RP-P-1906-2066 y RP-P-1906-2076

Conclusiones

En los casos analizados, nos encontramos con el uso de estrategias simbólicas propias del discurso religioso empleadas para lo que hemos denominado liturgia patriótica: apariciones milagrosas, hagiografías, procesiones, novenas, exvotos y profecías. En todos los casos resulta notable el uso de las estrategias de retórica religiosa por un período breve, pues en ninguno de los casos se sostuvo en el tiempo la práctica instaurada en medio del fragor de la Independencia. Esto se puede deber a que, por una parte, no hubo apoyo de la iglesia a estas formas del culto, así como al hecho de que la campaña de Reconquista española fue lo suficientemente fuerte como para convencer más rápidamente de la necesidad de combatir a la corona para establecer un nuevo orden político. Dicho de otra manera, estas estrategias tuvieron un elemento retórico notable, pues estaban destinadas a convencer del favor de la providencia a la libertad -con Santa Librada-, de la justicia de la guerra con-

tra los partidarios de la corona -con el Nazareno- y de la vida de justicia que vendía después del sacrificio, como en el caso de la Pola.

Lo anteriormente expuesto denota la imposición de una retórica religiosa, posiblemente vista con cierta extrañeza. En el caso de Santa Librada, por ejemplo, en trabajos realizados con ocasión del bicentenario de la Independencia se la presentó como una figura de importancia nacional. En ese sentido, el historiador brasileiro Jaime de Almeida aportó a la comprensión de la historia de Santa Librada en la actual República de Panamá, que formó parte de Colombia hasta 1903. Aun así, tiende a sobredimensionar la importancia de la santa, cuyo culto dista de ser nacional, aunque haya poblaciones y colegios con dicho nombre. De la misma manera, el vínculo del Nazareno de san Agustín o del Dulce nombre de Jesús y la Compañía de Jesús con la Independencia, aunque es un caso más cercano a los usos de los patronazgos, según la cual se encomienda a una figura sagrada la protección de una corporación o, en este caso, el ejército, es poco común oficializar la pertenencia de una figura sagrada a una escuadra y ofrendarle un grado militar. Pero la centralidad del Nazareno no pasó de ser un episodio propio de la retórica nacionalista y la construcción de hitos de identidad. En estos aspectos fue más efectiva la Pola, a pesar de su naturaleza contradictoria, al tratarse de un personaje muy reconocido y querido hasta hoy del cual se desconoce su biografía. La fiereza de esta heroína, serena ante la muerte, un *oráculo* que denuncia la ilegitimidad del dominio hispánico y los condena por profanar del suelo americano, sigue siendo un ejemplo de valor civil. Curiosamente, aunque propongamos a las sibilas como su modelo iconográfico, no se conservan en colecciones colombianas obras derivadas de los sibilarios ni las series de estampas anteriormente mencionadas. Con respecto a esta ausencia en Nueva Granada, podemos apuntar que se sabe de la circulación de estampas de las Sibilas pues en el testamento de María Arias de Ugarte, en 1664, aparecen 36 imágenes (Vargas Murcia, 2009, p. 269). Si bien no sabemos a cuál serie podría corresponder tales imágenes, proponemos que podría tratarse de las ediciones de Thomas de Leu o la de Jacques Granthomme por pertenecer ambas a principios del siglo XVII, mientras que por el número lleva a pensar que se trataría de tres series de doce imágenes.

Referencias

Almeida, Jaime de, 2009 (A). “Santa Librada, en las vísperas del Bicentenario” en *Historia y espacio*, núm. 33, Cali, Universidad del Valle, julio-diciembre, tomado de: <http://historiayespacio.com/rev33/33.html>.

Almeida, Jaime de, 2009 (B). “¿200 años de olvido? Santa Librada en la memoria de la Independencia” en Acosta, Carmen Elisa y César Augusto Ayala y Henry Alberto Cruz (eds.) *Independencia, independencias y espacios culturales. Diálogos de historia y literatura*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Caballero, José María, [s. XIX], 1986. *Diario de la Patria boba*. Bogotá: Editorial Incunables.

Fernández de Rojas, Juan, 1794. *Adiciones al año christiano del padre Croiset, según el método del mismo padre, correspondientes a los meses de julio, agosto y septiembre...* Madrid: Imprenta de la Viuda e hijo de Marín.

González, Beatriz, 1996. *Policarpa 2000*. Serie Cuadernos iconográficos. Bogotá, Museo Nacional de Colombia.

Groot, José Manuel, 1869. *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*. Tomos I y II. Bogotá: Imprenta y Estereotipia de Medrano Rivas.

Henao, Jesús María y Gerardo Arrubla, [1910] 1920, *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria. Obra laureada con medalla de oro y diploma en el concurso nacional que se abrió para celebrar el primer centenario de la Independencia, y con la adopción oficial*. Dos tomos. Bogotá, librería colombiana Camacho Roldán & Tamayo.

Hernández de Alba, Guillermo (compilador), 1990. *Archivo Nariño*. (6 tomos). Bogotá: Presidencia de la República.

Lactancio, [305] 1990. *Instituciones divinas*. Libros I-III. Introducción, traducción y notas de E. Sánchez Salor. Madrid, editorial Gredos.

López, José Hilario, 1857, *Memorias del general José Hilario López, antiguo presidente de la Nueva-Granada. Escritas por él mismo*. París, Imprenta de D'Aubusson y Kugelmann.

Olmedo, José Joaquín, 1826. *La victoria de Junín; canto a Bolívar*, Londres: Imprenta de M. Calero.

Ortega Ricaurte, Carmen, 1996. Revolución del 20 de julio de 1810. Sucesos y documentos. (Compilación documental). Bogotá: Casa Museo 20 de Julio de 1810, Colcultura.

Rodríguez Romero, Agustina y Almerindo Ojeda, 2015. “Sibilas en Europa y América: Repercusiones del Sibyllarum Icones de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII” en: *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII, 351, julio - septiembre, pp. 263-280, ISSN: 0004-0428, e ISSN: 1988-8511.

Rodríguez Romero, Agustina y José Emilio Burucúa, 2005. “Historia e iconografía” en: *Las 12 Sibilas de la parroquia de San Pedro Telmo. Un trabajo de conservación y de crítica histórica*. San Martín, Provincia de Buenos Aires, TAREA-UNSAM.

Vargas Murcia, Laura, 2009, “Aspectos generales de la stampa en el Nuevo Reino de Granada (Siglo XVI - Principios del siglo XIX)” en: *Revista Fronteras de la Historia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH, vol. 14 – 2, pp. 256 – 281. ISSN 2027-4688.

Villanueva, Joaquín Lorenzo, 1793. *Año christiano de España, tomo VII*. Madrid, En la Imprenta Real.

Novas Reflexões sobre as Pinturas da Escola de Arte de Beuron no Mosteiro de São Paulo

Klency Kakazu De Brito Yang¹

Resumo

Este trabalho discorre sobre a Escola de Arte de Beuron (Alemanha), que representou a modernidade na arte religiosa entre os séculos XIX e XX, e se fez representar no Brasil. A Arte de Beuron almejou resgatar a Arte Antiga como expediente para uma arte religiosa pura. No Brasil, desembarcou com a Restauração Religiosa (1895) e em São Paulo (1914) com o artista belga Adelbert Gresnicht. Acreditamos que a produção paulistana de Gresnicht assumiu um caráter autoral, distanciou-se da produção germânica beuronense do seu mestre Peter Lenz e que existem questões em aberto quanto à equipe de artistas que trabalharam nesta obra.

Palavras-chave: Arte de Beuron; Adelbert Gresnicht; Peter Lenz; Mosteiro de São Bento de São Paulo

Abstract

This communication aims to discuss the Beuron School of Art (Germany), which represented the modernity in religious art during the nineteenth and twentieth centuries, and also was represented in Brazil. The Beuron's Art sought to bring back the Ancient Art as an expedient for pure religious art. In Brazil, Beuron arrived with the Religious Restoration (1895) and in São Paulo (1914) with the Belgian artist Adelbert Gresnicht. We believe that Gresnicht's

¹ Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Bolsista Fapesp, Processo nº: 2021/12611-O. E-mail: klency@usp.br. ORCID: 0000-0002-3743-0528

production in São Paulo was authorial and distanced from Beuronense production by his master Peter Lenz, and have questions about the artists' team.

Keywords: Beuron Art; Adelbert Gresnicht; Peter Lenz; Monastery of Sao Bento in Sao Paulo

as figuras simples e formas, os números, [as] medidas, [os] tons musicais e [as] cores mais simples e básicos são os mais nobres e [os] melhores, artisticamente os mais preciosos [...] o mais apto para expressar o sagrado (Lenz, 2002, p. 16)².

A arte religiosa dos séculos XIX e XX nos apresentou alguns grupos de artistas que procuraram aliar a sua técnica a um estilo de trabalho que proporcionasse uma produção menos autoral e mais coletiva. O arquiteto e escultor Peter Lenz (1832–1927), egresso da Escola de Belas Artes de Munique, procurou nos Nazarenos, e depois, nos Beuronenses, a possibilidade desta arte religiosa.

A Escola de Arte de Beuron foi fundada dentro dos muros do Mosteiro Beneditino de Beuron, no sul da Alemanha, e seguiu a sua própria Teoria Estética. Neste local, circularam artistas que se interessavam pelos seus conceitos, incluindo os Nabis Maurice Denis (1870–1943), Paul Sérusier (1864–1927) e Jan Verkade (1868–1946). Este último, entrou para a Ordem Religiosa, adotando o nome de Willibrord Verkade.

Durante a ornamentação da cripta do Mosteiro de Monte Cassino (1898-1913), por ocasião do Jubileu de 14 séculos do nascimento do Patriarca da Ordem, São Bento. Verkade e Adelbert Gresnicht (1877–1956) debutaram como artistas de Beuron. Após este trabalho italiano, Gresnicht seguiu para o Brasil, em São Paulo (1914-22), depois para os Estados Unidos (1923-26) e China (1927-32), sempre como artista de Beuron.

Acreditamos que Gresnicht e Verkade desenvolveram trabalhos artísticos sob a temática e conteúdo beuronenses, no entanto, a sua forma foi autoral. Assim, consideramos que a produção paulistana possui proximidade

2 (tradução nossa).

com o pintor Jacob Wüger (1829-92), amigo do Nazareno Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) e de Peter Lenz. Wüger produziu uma Arte Beuronense “moderada”, sendo considerado como aquele que melhor interpretava a Teoria Lenziana (Yang, 2017). Sobre a produção beuronense no Brasil, gostaríamos de expor que existem novos dados que provocam questionamentos sobre a equipe que trabalhou em São Paulo.

A Escola de Arte de Beuron, Peter Lenz e o Cânone

Peter Lenz nasceu em Haigerloch, no principado de Hoherzollern-Sigmaringen, sul da Alemanha. Seu pai era marceneiro e trabalhava em igrejas neogóticas, a família não era católica. Peter recebeu treinamento em desenho arquitetônico e após a morte de seu pai, entrou para Academia de Belas Artes de Munique, onde estudou escultura (1852) (Krins, 2002).

No período em que esteve em Munique, participou do grupo de estudos do professor Peter von Cornelius (1783-1867), onde conheceu seu amigo Jakob Wüger. Cornelius mediou uma bolsa de estudos na Itália, junto ao Governo da Prússia, para estes alunos (Krins, 2002). Anos antes de se tornar professor, Cornelius esteve em Roma (1811), integrou o grupo dos Nazarenos e atuou na pintura da Casa Barthold (1816). Em 1819, retornou para Alemanha e realizou as pinturas da Gliptoteca (1819-1830) (Brooke, 2002). Entre 1819 e 24, tornou-se diretor da Academia de Arte de Düsseldorf, e em 1925, assumiu a Academia de Belas Artes de Munique.

A Irmandade de São Lucas se formou a partir de um grupo de artistas egressos de Viena que se estabeleceram no Mosteiro de Santo Isidoro em Roma. Estes jovens artistas buscavam a espiritualidade na arte e na produção coletiva. Tornaram-se conhecidos por “nazarenos”, pois a aparência deles remetia a de Jesus de Nazaré (Yang, 2017).

Em 1862, por intercessão do mestre Cornelius, Lenz e Wüger ganharam bolsas de estudos para a Itália do Governo da Prússia, onde encontraram um ambiente de religiosidade: “Quando ele [Lenz] chegou em Roma, no entanto foi menos a arte e mais a personalidade do Papa Pio IX que o cativou imediatamente” (Krins, 2002, p. 6). O Estado Papal renascia na personalidade deste Papa, que havia decretado a Infallibilidade Papal e os dogmas da Imaculada Conceição de Maria, bem como a Encíclica *Quanta Cura* (1864) que condenava os conceitos progressivos-liberais (Krins, 2002). Os jovens se uniram

ao grupo dos Nazarenos.

Lenz havia sido treinado para ser escultor em Munique e o que ele mais conhecia era a arquitetura. O escultor refletiu que até poucos meses atrás ele era um carpinteiro junto ao seu pai, o que o fez concluir que: “ele era realmente como alguém que não mais sentia o chão sólido sobre os pés” (Lenz, 2002, p. 14), estava angustiado. Para suprir este mal-estar, refugiou-se na biblioteca do Consulado da Prússia, buscando respostas para sua arte nos vasos gregos, e depois, na Arte Egípcia. Lenz sentia que a produção artística do Renascimento era controlada e sem acidentes, parecia “ser arranjada para um efeito extremo, com formas e dobras unidas inarticuladamente, sem sentimentos” (Lenz, 2002), em oposição, ele apontava para a Arte Antiga afirmando que “aqui, ao contrário, todas as medidas seguem um modelo padrão do corpo, que também governa, com a unidade da vontade, todas as linhas e formas do drapeado”(p. 14).

Para o professor Hubert Krins, especialista em Arte Beuronense, o escultor buscava o princípio criativo e a técnica na produção da Arte Antiga, como quem resgatava a gramática para uma linguagem há muito esquecida (Krins, 2002). O professor concluiu que Lenz havia encontrado o seu objetivo: “A antiga Arte Cristã precisa nascer de novo para renovar a vida. No seu espírito, não na sua forma”(Lenz apud Krins, 2002, p. 8).

A Teoria Estética para a Arte foi desenvolvida quando o escultor realizava o seu relatório final para o Governo da Prússia. Ao concluir esse trabalho, seguiu para a região de seu nascimento, onde a renovação religiosa ocorria com a fundação de um mosteiro beneditino que se propunha a renovar a fé pela liturgia e pelo canto gregoriano.

O Mosteiro de Beuron foi fundado em 1863 por dois jovens beneditinos: Mauro (1825-1890) e Plácido (1828-1908) Wolter³. Os irmãos desejavam o retorno da fé católica na Alemanha e obtiveram o apoio da Princesa Katarina von Hohenzolern-Sigmaringen (1817-1893), que cedeu a propriedade de sua família para a fundação do cenóbio. Em 1868, Lenz se apresentou e recebeu o apoio da Princesa para a construção de uma capela votiva, a Capela de São Mauro.

Lenz permaneceu em contato com Wüger que havia ficado em Roma,

3 Os monges beneditinos europeus recebiam o tratamento de Dom (Dominus) antes dos seus nomes, e OSB (Ordo Sancti Benedicti) após ele. Neste texto retiramos o tratamento mantendo os nomes usados.

eles discutiram sobre a possibilidade da fundação de um mosteiro de artistas. Porém, a ideia não vingou junto ao líder do grupo, Friedrich Johann Overbeck (1789-1869) (Metken, 2077).

O cânone desenvolvido por Lenz seguia padrões geométricos. Segundo Lenz:

se inscrevermos, por exemplo, uma série ascendente de polígonos em um círculo, nós imediatamente descobriremos um octógono [...] é fácil para o olho rastreá-lo, para compreender e distinguir as figuras, não apenas pela forma, mas também **pela sua natureza – pela alma desta figura...** (Lenz, 2002, p. 16)⁴

Para Lenz, as figuras, as formas, as medidas, as cores simples e básicas eram as mais nobres e puras, as que melhor representavam o sagrado. Ele afirmava que:

a raiz [está] nos números simples e medidas, permanecendo o básico em toda arte; e medir, contar e pesar continuam sendo as atividades mais importantes na arte. **O objetivo de toda arte elevada é a transmutação, a aplicação característica [da] geometria, [da] aritmética e das formas básicas [e] simbólicas da natureza** a serviço das grandes ideias (Lenz, 2002)⁵.

A Teoria Lenziana buscava na matemática, nas formas e formatos básicos uma arte que permitisse o contato do fiel com a divindade. Para o teórico, a arte dos povos antigos tinha esta propriedade, porque estes povos estavam mais próximos do Pecado Original, cronologicamente.

Na figura 1, temos o estudo de um rosto realizado por Lenz, em que se percebe esta construção geométrica em busca da “alma” da imagem. Segundo o teórico: “Do triângulo equilátero [inserido] no círculo da cabeça e nas subdivisões adiante, a posição para olhos, nariz e boca são desenvolvidas” (Lenz, 2002, p. 72). Este estudo geométrico proporcionava um desenho simétrico e frontal em que as linhas e os traços eram evidentes.

Os cânones lenzianos possuíam a frontalidade, a simetria compositiva, as linhas e os traços claros e evidentes do desenho, estas peculiaridades formavam uma imagem identificável pelo traço.

4 (tradução e negrito nossos).

5 (tradução e negrito nossos).

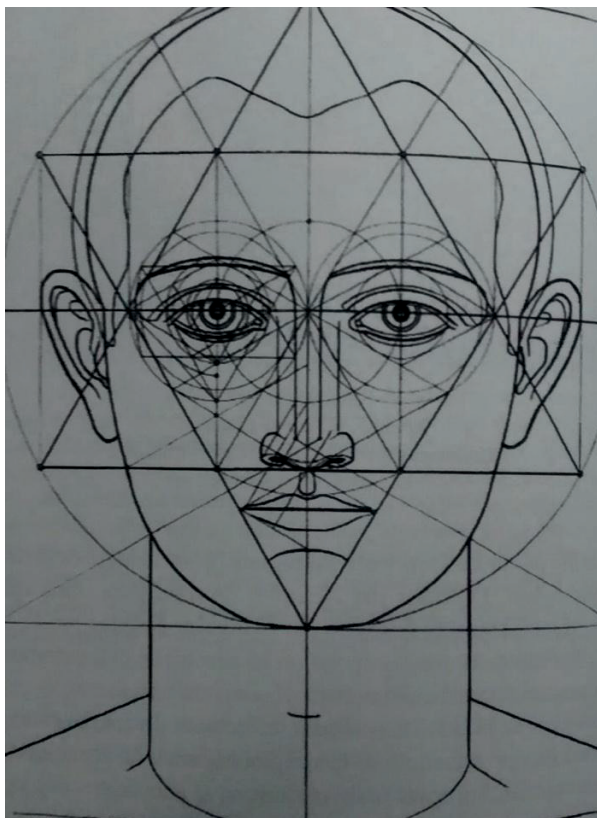


Figura 1: Cânone, s.d.

Desiderius (Peter) Lenz. Desenho. Acervo da Arquibadia de St. Martin – Beuron, Alemanha

In: LENZ, 2002, pág.



Figura 2: Pietà, 1895-6.

Desiderius (Peter) Lenz et al. Pintura mural. Abadia de St. Gabriel, Praga, República Tcheca

In: LENZ, 2002, pág. 45

Na figura 2, o tema da Pietà foi pintado pelos artistas de Beuron na Igreja de São Gabriel em Praga (1895-6), trabalho realizado sob supervisão de Peter Lenz. Segundo análise do professor Hubert Krins, esta iconografia rompeu com a tradição romana da Pietà, pois Lenz apresentou uma Maria que não abraçava o corpo inerte do seu filho morto, expressando a dor materna diante da perda; e sim, uma Maria que o oferecia em sacrifício, tendo os anjos como testemunhas (Krins, 2002, p. 7). Nesta produção, observa-se o predomínio das linhas e traços, que confirmam a vocação da imagem para a representação gráfica. Esta obra não reproduz a Natureza; existe uma simetria rígida, quase espelho, em que os personagens são frontais e estáticos. Esta imagem de Maria remete a uma figura feminina egípcia, tanto na sua apresentação como nas suas vestes. O Egito segue presente na vegetação e nos ornamentos.

Quanto ao primeiro trabalho de Lenz, a Capela de São Mauro, não obteve a recepção que esperava. Sua pintura foi considerada oriental demais.

Após o término desse trabalho, Jacob Wüger entrou para o Mosteiro com o nome de Gabriel, enquanto Lenz seguiu para Berlim, onde prosseguiu com os estudos sobre o seu cânone. Em 1878, quatro anos depois, retornou ao Mosteiro de Beuron e entrou para a casa com o nome de Desiderius.

O Mosteiro de São Paulo e Adelbert Gresnicht

Charles Louis Gresnicht nasceu em Utrecht (Holanda) em 1877. De uma família religiosa, aos quinze anos se tornou oblato do Mosteiro de Maredsous (Bélgica) e no ano seguinte, foi enviado ao Mosteiro de Beuron para desenvolver suas habilidades artísticas. Iniciou a sua aprendizagem em modelagem e se dedicou ao estudo da Teoria Estética de Lenz. Gresnicht apon- tou que Lenz preconizava uma arte oficial para a igreja baseada em regras muito rígidas e impraticáveis (Standaert, 2011). O cânone lenziano seguia uma elaboração geométrica rígida em sua produção, que possuía dimensões distintas do seu uso prático, estas imagens precisavam ser ampliadas e ajustadas aos locais a que eram destinadas.

Em Beuron, Gresnicht conheceu o holandês Johannes Sixtus Gerhardus Verkade, Willibrord Verkade, da cidade Zaandam. Este jovem havia estudado em Paris e participado do grupo dos Nabis junto a Maurice Denis, Paul Sérusier e Paul Gauguin (1848-1903). Em 1895, os jovens trabalharam juntos na ornamentação da igreja de Saint-Gabriel em Praga, onde Gresnicht realizou seus primeiros afrescos sob supervisão do mestre. No ano seguinte, retornou a Maredsous e iniciou seu noviciado com o nome de Adelbert (Standaert, 2011).

Em 1913, os monges-artistas concluíram a ornamentação da cripta e do refeitório do Mosteiro de Monte Cassino como parte da comemoração do Jubileu de 14 séculos do nascimento do Patriarca da Ordem, São Bento, que está sepultado neste local. Nesse trabalho, Adelbert Gresnicht e Willibrord Verkade debutaram como artistas de Beuron. Denis e Sérusier estiveram no local durante o trabalho dos beuronenses, pois havia afinidades teóricas que eram compartilhadas entre os dois grupos, contudo estas afinidades não se estenderam à produção técnica (Yang, 2017).

Miguel Kruse (1864-1929), o abade de São Paulo, visitou Monte Cassino para a comemoração do Jubileu. Ele havia concluído a construção de sua igreja e convidou Gresnicht para fazer o programa artístico do local. Hein-

rich Kruse nasceu em Stukenbrock, Westfalia. Ficou órfão ainda criança e desejava seguir a vida religiosa, porém isso não foi possível na sua terra natal devido ao *Kulturkampf* de Otto von Bismarck (1815-98), que havia fechado os mosteiros. Ele entrou para a Igreja nos Estados Unidos e serviu no Equador, construindo uma carreira de êxito. No entanto, quando soube da Restauração da Ordem Beneditina realizada em Olinda, no Brasil, pelos monges bávaros de Beuron, decidiu se unir a eles (Scherer, 1963).

A Restauração da Congregação Beneditina do Brasil realizada pela Congregação de Beuron iniciou-se pelo Mosteiro de Olinda, em 1895. Os mosteiros brasileiros estavam vazios, com poucos monges e idosos. O Abade Geral Domingos da Transfiguração Machado solicitou ajuda ao Papa Leão XIII, que incumbiu os monges de Beuron para esta empreitada. Beuron trabalhava pela Restauração Católica na Alemanha através da arte, pelo canto gregoriano e das artes plásticas, o local seguiu o modelo do Mosteiro de Solesmes, na França. Kruse entrou para o Mosteiro de Olinda e adotou o nome de Miguel (1897) (Scherer, 1963).

Miguel Kruse assumiu o Mosteiro de São Paulo após a morte do monge brasileiro Pedro da Ascensão Moreira, em 15 de julho de 1900 (Scherer, 1963). Recebeu a difícil missão de preservar os bens e a cultura beneditinos que estavam ameaçados por interesses políticos e jurídicos. Um de seus empreendimentos foi a construção de um complexo religioso que abarcou a igreja, o mosteiro e a escola. O projeto foi realizado pelo arquiteto e professor da Universidade de Munique, Richard Berndt (1875-1955). Com a igreja concluída, Gresnicht foi convidado para o trabalho artístico.

Em 1914, desembarcou em São Paulo com seu ajudante. Os religiosos pretendiam retornar após os estudos preliminares de Gresnicht, porém com o início da Primeira Guerra Mundial a equipe permaneceu no país para execução prática do trabalho. Embora exista a informação de que a igreja do Mosteiro de São Paulo foi executada por Gresnicht e seu ajudante Clement Frischauf (1869-1944), ponderamos a possibilidade de que Lukas Reicht, do Mosteiro de Seckau, possa ter ajudado fortuitamente.

Segundo esta declaração do monge beneditino e historiador Joaquim G. de Luna havia dois ajudantes: “Para a decoração da Igreja veio do Mosteiro de Maredsous (Bélgica) D. Adalberto Gresnicht, formado em pintura pela Escola de Beuron, o qual auxiliado por dois irmãos conversos executou as obras

de pintura do templo” (Luna, 1947, p. 139)⁶.

O historiador Hubert Krins, que trabalhou como responsável do arquivo da Arquibadia de St. Martin em Beuron, informou: “Entre estes devem ser mencionados Padre Adelbert Gresnicht, Irmão Clement Freischauf e **Irmão Lukas Reicht**. Em 1914 eles realizaram a decoração pictórica de São Bento em São Paulo” (Krins, 2007, p. 444)⁷.

O Professor Krins nos forneceu a lista de registro de artistas da Escola de Arte de Beuron pertencente ao acervo da Arquibadia de St. Martin, onde temos os registros dos monges que estiveram em São Paulo. Neste documento, consta o registro de Clement Frischauf do Mosteiro de Seckau, sob o número 31, e do mesmo Mosteiro, Lucas Reicht, com o número de registro 41; e Adelbert Gresnicht, como número 38, do Mosteiro de Maredsous⁸. Esta listagem, com os registros dos membros que passaram pela Escola de Arte de Beuron, consta de 68 nomes de religiosos egressos dos diferentes mosteiros da Congregação de Beuron.

O pintor Lukas Reicht esteve no Mosteiro de São Bento da Bahia realizando seis telas que se encontram no Refeitório e na Sala Capitular desta casa. Não há informações precisas sobre seu percurso em nosso país e nem qual foi sua contribuição nas obras de São Paulo. O arquivista do Mosteiro de São Paulo, João Baptista Barbosa Neto, informou que, pelas Crônicas do Mosteiro 1899-1929⁹, pode-se verificar algumas passagens em que o religioso foi mencionado, porém nada consta sobre o seu trabalho, em especial na igreja paulistana.

Segundo o religioso, no dia 23 de fevereiro de 1915 anunciou-se a chegada de Reicht em São Paulo e no dia 23 de setembro do mesmo ano, a sua partida para Sorocaba. A última anotação encontrada nas Crônicas do Mosteiro de São Paulo sobre Reicht foi no dia 16 de abril de 1917, que tratou do retorno do artista para Sorocaba. Os estudos para elucidar os dados e lacunas presentes nas Crônicas do Mosteiro de São Paulo sobre o artista beuronense Lukas Reicht, permanecem em andamento.

6 Grifos nossos.

7 Grifos nossos.

8 ARQUIVO ST. MARTIN, s.d.

9 crônicas do mosteiro de são paulo, 1899-1929.

A Pintura de São Bento e de Santa Escolástica

A representação de São Bento e de sua irmã Santa Escolástica fazem parte do repertório visual e biográfico da Ordem Beneditina, os dois religiosos estão sepultados no Mosteiro de Monte Cassino, na Itália. Os irmãos em vida eram muito próximos e compartilhavam a mesma fé.

As pinturas da igreja de São Paulo foram realizadas por Gresnicht e sua equipe e apresentam as temáticas: retratos de santos, pessoas da Igreja, biografia do Patriarca, histórias da Ordem Religiosa e da Bíblia. A representação da pintura do teto [figura 3] apresenta São Bento ao lado de Santa Escolástica, ambos portam suas vestes monásticas e estão separados pela pomba que representa o Espírito Santo. Ambos encontram-se sentados, e discretamente, se voltam para o centro da esfera em que estão inseridos. Ao centro da imagem, temos o livro de São Bento, a Regra Beneditina, que se encontra logo abaixo da representação do Espírito Santo. O medalhão possui inscrições em latim que fazem referência aos irmãos gêmeos, os quais na Terra serviram à Glória de Deus. Existem arabescos orgânicos e flores que ladeiam o medalhão. Embora a imagem seja simétrica, em sua proporção volumétrica, não é um espelho.

A pintura foi considerada uma obra beuronense exemplar dentro da igreja paulistana, uma referência às pinturas antigas e à representação da Escola de Beuron produzida por Gresnicht¹⁰.

10 Informação verbal do restaurador João Rossi.



Figura 3: São Bento e Santa Escolástica, 1914-22

Adelbert Gresnicht. Basílica de Nossa Senhora da Assunção – São Paulo, Brasil
Fotografia colorida, acervo da autora, 09 nov. 2018.

A pintura parietal da Igreja de São Gabriel em Praga (1895-99) [Figura 4], realizada por Peter Lenz e sua equipe, incluindo Gresnicht. Segue o mesmo tema que Gresnicht desenvolveu para São Paulo, porém, com visível alteração da paleta. Na figura 3, as cores são frias, e na figura 4, elas são quentes. Gresnicht optou por tons terrosos e verdes para sua obra, enquanto Lenz optou pelos tons vermelhos, amarelos, azuis e verdes. Na figura 4, existe uma simetria que pode ser considerada um espelho e esta é reforçada pelo grafismo que emoldura os irmãos sentados em seus tronos. São Bento segura a cruz e a Regra; Santa Escolástica, a Pomba (Espírito Santo) e o seu “coração”. Estes objetos e gestos fazem referência à Fé e à Disciplina, no caso de São Bento, e no de sua irmã, à Fé e ao Amor. Os irmãos estão separados por uma palmeira que divide a pintura em dois eixos equilibrados. Há a frontalidade da imagem, a presença do traço no desenho e as cores são expressivas, complementando a composição da imagem.



Figura 4: São Bento e Santa Escolástica, 1895-99

Desiderius (Peter) Lenz et al. Pintura mural. Abadia de St. Gabriel, Praga, República Tcheca

Fotografia colorida, acervo de Hubert Krins, s.d.

Na figura 3, percebe-se o leve movimento provocado pelo panejamento dos tecidos de ambos os santos, isso ocorre pela posição das pernas de São Bento e pela ligeira inclinação de Santa Escolástica. Também existe uma leve profundidade, onde as linhas convergem para a representação do Espírito Santo, tornando-se pontos de fuga e focal.

Lenz prezava pela simetria, quase espelho; a frontalidade e as linhas acentuadas, provocando a valorização do desenho; a apresentação de ornamentos geométricos e fitomórficos; e a valorização da cor. Ele desprezava a representação mimética da Natureza e da perspectiva na construção das composições. Por estas questões, a representação gresnichtiniana se distancia da lenziana.

Gresnicht se explicou sobre sua produção autoral e o distanciamento da Teoria, atestando que ele se considerava um artista beuronense “modera-

do”. Em sua biografia, justificou-se afirmando que Lenz aplicava a Teoria por escrito e que seus alunos faziam os esboços dela, acrescentou também que as plantas e os desenhos eram estabelecidos em escala muito baixa, por volta de 3 a 4 centímetros e precisavam ser ampliados para dois metros (Standaert, 2011), o que provocava ajustes corriqueiros.

Considerações Finais

As pinturas da Basílica de Nossa Senhora de Assunção, no Mosteiro de São Bento em São Paulo, foram realizadas pelos artistas de Beuron, Adelbert Gresnicht e por seus ajudantes: Clement Freischauf, e talvez, Lukas Reicht. Todos os três artistas eram egressos da Escola de Arte de Beuron. As pinturas de São Paulo são beuronenses e possuem um certo distanciamento da Teoria de Arte desenvolvida por Lenz, portanto, assumindo um estilo próprio.

Quanto ao uso da Teoria de Lenz, existia um distanciamento entre os croquis lenzianos e a execução das obras nos devidos locais, o que esclarece o distanciamento entre teoria e prática. O fato de Gresnicht se considerar um artista moderado, aponta para a análise de que sua obra possua proximidades com a arte Nazarena, que foi a origem artística das obras religiosas de Lenz e Wüger. Wüger foi o intérprete da Teoria Lenziana que mais tempo permaneceu junto ao grupo em Roma.

Referências

ARQUIVO DE ST. MARTIN. “Kunstschule zu Kunstarchiv Beuron”. Fotográfica colorida, s.d. Acervo pessoal de Hubert Krins, fev. 2019.

Brooks, P. Notas Gerais. In: LENZ, D. “The Aesthetic of Beuron and other writings”. London: Francis Boutle Publishers, 2002.

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA.: “I Nazareni a Roma”. Roma: De Luca Editore, 1981.

Krins, H. Introdução. In: LENZ, D. “The Aesthetic of Beuron and other writings”. London: Francis Boutle Publishers, 2002.

Krins, H. La Scuola d'arti di Beuron. In: CASSANELLI, R. et al. “Benedetto: l'eredità artistica”. Roma: Jaca Books, 2007.

Lenz, D. "The Aesthetic of Beuron and other writings". London: Francis Boute Publishers, 2002.

Luna, J. "Os monges beneditinos no Brasil". Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1947.

Metken, G. "Die Nazarener". *Städen*. Städelschen Kunstinstitut. Frankfurt, 1977, pp. 323-325

Scherer, Michael Emílio. D. Miguel Kruse: Abade do Mosteiro de São Paulo 1864-1929. Munique: Academia Beneditina Bávara (Mosteiro de São Bonifácio), 1963.

Standaert, F. "L'école de Beuron: um essai de renouveau de l'art Chrétien à la fin du XIX^e siècle". Belgium: Éditions de Maredsous, 2011.

Yang, K. "A Pintura beuronense na Basílica do Mosteiro Beneditino de São Paulo: 1914-1922". Lisboa: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1: *Cânone*, s.d. Desiderius (Peter) Lenz. Desenho. Acervo da Arquibadia de St. Martin – Beuron, Alemanha. In: LENZ, 2002, pág. 70.

Figura 2: *Pietà*, c.1895-6. Desiderius (Peter) Lenz et al. Pintura mural. Mosteiro de São Gabriel – Praga, República Tcheca. In: LENZ, 2002, pág. 45

Figura 3: *São Bento e Santa Escolástica*, 1914-22. Adelbert Gresnicht. Pintura mural. Basílica de Nossa Senhora da Assunção – São Paulo, Brasil. Fotografia colorida. Acervo da autora, 09 nov. 2018.

Figura 4: *São Bento e Santa Escolástica*, 1895-99. Desiderius (Peter) Lenz et al. Pintura mural. Abadia de St. Gabriel, Praga, República Tcheca. Fotografia colorida. Acervo de Hubert Krins, s.d.

A devoção antoniana do Kongo no Brasil: um indício da ideia de uma nação africana cristã

The Antonian devotion of Kongo in Brazil: an indication of the idea of a Christian African nation

Joyce Farias¹

Resumo

Esta proposta é um recorte das pesquisas realizadas na tese em andamento *A sobrevivência de um cânone: as esculturas africanas de santos-amuletos no território paulista*. A devoção antoniana no Kongo nasceu em circunstância do desenvolvimento do cristianismo nessa região que ganhou forma a partir do encontro prolongado entre o pensamento religioso, as formas visuais e os sistemas políticos da África Central e da Europa (particularmente Portugal) a partir do final do século XV. Dois séculos depois, uma das figuras históricas mais significativas relacionadas a essa devoção foi Dona Beatriz Kimpa Vita (1684 – 1706), uma profetisa congolesa que liderou um movimento político e religioso denominado Antonianismo ou movimento Antoniano. Durante a liderança de Kimpa Vita, o movimento Antoniano ganhou força e impulsionou a devoção antoniana como o cerne dessa identidade congolesa cristã para seus seguidores. Toda essa popularidade resultou na morte da profetisa por crime de heresia contra a Igreja de Roma; entretanto, suas ideias sobreviveram para além do Kongo. Por isso, o presente texto foca esse episódio que torna a figura de Kimpa Vita um elemento-chave para se pensar, antes de tudo, no êxito do processo de propagação da devoção antoniana e na sobrevivência de uma ideia possível de nação cristã difundida e adaptada pelos seus seguidores, que no Brasil foram submetidos ao regime de escravidão.

1 Pesquisadora do Museu Afro Brasil (São Paulo – SP) e doutoranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (PPGHA / EFLCH-UNIFESP), com a pesquisa *A sobrevivência de um cânone: as esculturas africanas de santos-amuletos no território paulista*, sob a orientação da Prof.^a Dr^a Angela Brandão. E-mail: jo_farias4@yahoo.com.br; ORCID: 0000-0003-4888-6608

Palavras-chave: devoção antoniana; Kongo; Beatriz Kimpa Vita; santos-amuletos; Vale do Paraíba.

Abstract

This proposal is an insect of the research carried out in the ongoing thesis *The survival of a canon: the African sculptures of saints-amulets in São Paulo*, under the guidance of Prof. Dr. Angela Brandão (Graduate Program in Art History – UNIFESP). Antonian devotion in Kongo was born in the circumstance of the development of Christianity in this region that took shape from the prolonged encounter between religious thought, the visual forms and the political systems of Central Africa and Europe (particularly Portugal) from the end of the 15th century. It was Dona Beatriz Kimpa Vita (1684–1706), a Congolese prophesy who led a political and religious movement called Antonianism or the Antonian movement. During Kimpa Vita's leadership, the Antonian movement gained strength and boosted Antonian devotion as the core of this Congolese Christian identity to its followers. All this popularity resulted in the death of the prophesy for the crime of heresy against the Church of Rome, however, her ideas survived beyond the Kongo. Therefore, this text focuses on this episode that makes the figure of Kimpa Vita a key element to think, first of all, of the success of the process of propagation of Antonian devotion and the survival of a possible idea of a Christian nation disseminated and adapted by its followers, who in Brazil were subjected to the regime of slavery.

Keywords: Antonian devotion; Kongo; Beatriz Kimpa Vita; saints-amulets; Paraíba Vale.

Kimpa Vita só adquiriu a importância máxima que chegou a ter após retornar do “mundo dos mortos”, para onde ia e de onde vinha semanalmente. Mas ia e vinha como Santo Antônio, na verdade. Quando voltou de vez a ser Kimpa Vita, “a Santo Antônio congoleza” perdeu tudo, inclusive a vida. Bernardo da Gallo, o capuchinho que a interrogou, registrou que, ao morrer na fogueira, “a pobre Santo Antônio” não ressuscitaria jamais. Mas, fiel aos acontecimentos, registrou também que os “antonianos” recolheram os fragmentos de seus ossos, guardados como se relíquias fossem, e espalharam que Beatriz não havia desaparecido senão sob uma de suas múltiplas formas. (VAINFAS; SOUZA, 1998, p.112)

O trecho acima é de autoria dos historiadores brasileiros Ronaldo Vainfas e Marina Mello de Souza, que relata o desfecho trágico da jornada de uma jovem profetisa no antigo reino do Kongo², na região da África central. O caso da profetisa mencionada, Kimpa Vita, revela um cenário de tensões políticas e culturais que culminaram na condenação da jovem à fogueira em 1706 por crime de heresia contra a Igreja de Roma. Mas esse episódio não era o fim da revolução que Kimpa Vita iniciou, como aludem Vainfas e Souza (1998), mas talvez o início de uma nova narrativa da sobrevivência de ideias que resistiram, de alguma forma, à violência de tempos pregressos.

O legado de Kimpa Vita ainda necessita de investigações que possam ampliar o diagnóstico da influência que essa jovem teve para seus contemporâneos e nas gerações futuras. Porque Kimpa Vita foi uma das figuras históricas emblemáticas da nova conjuntura de identidade reinol do Kongo, a partir de sua conversão ao catolicismo no final do século XV. A conversão do Kongo passa longe de uma leitura de unidade e alinhamento entre culturas e políticas tão distintas. No entanto, não deixa de ser interessante que, no começo da era moderna, um reino centro-africano e a Cristandade de origem europeia estabeleceram dinâmicas dialéticas para a construção dessa “identidade cristã”.

No período da história de Kimpa Vita, o Kongo tinha cerca de dois séculos que havia se tornado cristão. Desde então, foram sucessões de episódios violentos com disputas pelo trono dos congoleses, um intenso fluxo de imigrantes europeus, pressões políticas internas e externas, conflitos e guerras entre as províncias e as fronteiras do reino. Como resultado, o Kongo de Kimpa Vita vivia num estado de fragmentação e ela surgiu, nesse contexto, com um movimento político e também religioso que se propunha capaz de unificar o reino e dar o caminho de entendimento do que era ser cristão através das orientações do seu guia espiritual, Santo Antônio.

2 Kongo com “K” e não Congo com “C” é utilizado para distinguir a civilização do Kongo e o povo Bakongo da entidade colonial chamada Congo Belga (atualmente República Democrática do Congo) e da atual República do Congo (também conhecida como Congo-Brazzaville), que incluem numerosos povos não Kongo. Tradicionalmente a civilização Kongo abrange o moderno Baixo-Zaire (atualmente Congo Central) e os territórios vizinhos na moderna Cabinda, o Congo-Brazzaville, o Gabão e o norte de Angola. Os povos Punu (do Gabão), Teke (do Congo-Brazzaville), Suku e o Yaka (da área do rio Kwango, a leste na República Democrática do Congo) e alguns dos grupos étnicos do norte de Angola partilham conceitos culturais e religiosos fundamentais com o povo Bakongo (THOMPSON, 2011, p.108).

Por essa perspectiva, o recorte deste texto tenta recuperar o período histórico-cultural da profetisa Kimpa Vita, buscando informações que permitem aproximar sua história com a aparente sobrevivência de suas ideias no Brasil. Essa relação só é possível na identificação da devoção antoniana entre os escravizados no Brasil. Especificamente, focaremos no Vale do Paraíba³ que recebeu no século XIX levadas significativas de centro-africanos da região do Kongo ou de regiões circunvizinhas. Essa devoção, que ocorreu no Vale, estava atrelada à produção de esculturas alcunhadas de santos-amuletos, majoritariamente peças cuja representação iconográfica é Santo Antônio. Essas pequeninas peças são os documentos mais contundentes sobre a possível ligação da presença do movimento de Kimpa Vita no Brasil, mas não são os únicos.

Os santos-amuletos no Vale do Paraíba e suas historiografias

A produção de esculturas de santos-amuletos de Santo Antônio, na historiografia de arte brasileira⁴, foi e vem sendo interpretada como de origem africana. Estudos e apontamentos sobre essas peças existem desde 1950, mas se ignorou o potencial de reflexões ao se considerar as origens africanas dessas esculturas e como um possível cânone atrelado não só aos conceitos estéticos, mas também aos religiosos, sobreviveu em terras brasileiras (Farias, 2022).

Essas peças foram recolhidas em diferentes cidades paulistas que abrangem o Vale e, sumariamente foram relacionadas à devoção de escravizados da região paulista do Vale durante o século XIX. É fato que a dificuldade de tecer informações capazes de validar tal “sobrevivência” de um cânone africano recai sobre o contexto histórico da escravidão no Vale do Paraíba, que no século XIX se expandiu como uma região de grandes lavouras, característica que dificulta a investigação dessa produção de africanos pelo viés artístico/religioso, sobrando poucas pistas além das próprias esculturas e o local de onde foram recolhidas.

3 O Vale do Paraíba está localizado entre os estados brasileiros de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. No entanto, a produção de santos-amuletos compreende, quase que em absoluto, a região paulista do Vale.

4 Também conhecidas como esculturas de nó de pinho. Porém, também são feitas de osso e chumbo e há raras peças feitas da planta Arruda.

Só a partir da década de 1990 a abordagem sobre essas esculturas obteve contornos mais precisos sobre sua origem. Esses estudos não se deram na área de História da Arte e sim no campo da História, e estavam atrelados às investigações dos recenseamentos da população escravizada no Vale do Paraíba, possibilitando as identificações das origens étnicas e regionais dos escravizados africanos, o que deu condições de ampliar as esferas das dinâmicas culturais e sociais que envolviam esses indivíduos.

A hipótese de que essa produção no Brasil tenha sido iniciada por indivíduos do Kongo baseia-se nas pesquisas de historiadores do antigo reino africano, as quais serão abordadas no decorrer deste texto. Essas referências, na conjuntura da pesquisa, complementam a própria historiografia de arte dessa produção, que desde 1950 avançou muito pouco em termos de contextualização histórica. Justamente porque os textos de investigação artística, quase todos, apresentam argumentos para afirmar essa origem africana, mas não detectável. Por isso, essa historiografia de arte concentra-se em análises formais, na tentativa de apontar uma concepção africana no esquematismo das peças, mesmo que seja algo bem generalista. Obviamente, aspectos formais não invalidam o conhecimento desenvolvido sobre essas peças. No entanto, a lacuna não preenchida sobre o contexto histórico-cultural da produção é um problema que dificulta sua compreensão no território brasileiro.

Nesse ponto, é preciso considerar que a produção artística africana no Brasil ou em qualquer outro território não africano não pode ser lida apenas na chave de historiografias com narrativas classificatórias da produção artística, consolidando um entendimento cronológico, evolutivo e ocidentalizado. Todavia, também deve ser cautelosa a aproximação dessa pesquisa com o campo da História, pois não é possível ler produções artísticas como documentos comprobatórios de um período histórico. Além disso, uma produção africana no Brasil escravocrata requer considerar uma perspectiva além do território do Vale do Paraíba: é preciso reconhecer que essa produção é atravessada pela migração forçada de africanos pelo planeta, o que mudou a perspectiva de mundo desses indivíduos. E obviamente, produções nascidas desses contextos carregam as mudanças provocadas por tais deslocamentos.

Desse modo, para buscar uma linha tênue entre essas duas vias de referências, é importante considerar que a transladação de indivíduos escravizados coloca desafios de circulação, de fronteiras e, acima de tudo, de compreensão da história da diáspora africana nos períodos da dita escravi-

dão negra. Porque essa história, ou melhor, histórias diaspóricas, não são precisas, não possuem cronologias enredadas de informações tão sólidas. Há sempre lacunas, mas também existem os indícios que permitem tecer outras perspectivas historiográficas. A proposta aqui apresentada é uma dessas perspectivas, considerando a sobrevivência do culto de Santo Antônio entre os escravizados, numa tentativa de resgate da dimensão histórico-cultural dessas pequenas esculturas encontradas no Brasil.

O Santo Antônio do Kongo, Dona Beatriz Kimpa Vita

Segundo o historiador angolano Patrício Batsíkama (2021), depois da chegada do português Diogo Cão ao Kongo em 1482, verificaram-se muitas viagens subsequentes do Kongo para Portugal ou Portugal para o Kongo, entre 1484 e 1491. A religião e a política foram os dois domínios de colaboração discutidos e aparentemente aprovados entre ambos os lados. Por isso, antes do batismo do primeiro rei do Kongo, o Nzinga Nkuwu (ou D. João I do Kongo) em 1491, esse reino já estudava as vantagens dessa conversão para ampliar sua atuação política e comercial no território que podemos denominar mundo Atlântico. Esse foi um processo de mudanças profundas e resultou também numa experiência muito particular do Kongo.

Segundo a historiadora da arte estadunidense Cécile Fromont (2017), a conversão do Kongo foi algo historicamente excepcional porque inaugurou uma nova era na história da África centro-ocidental, que seria melhor compreendida na atuação desse reino no comércio, na política e na religião do início da era moderna do mundo Atlântico e cristão. É importante ressaltar que o Kongo permaneceu independente durante o período inicial da modernidade, sem sofrer os resultados da dominação colonial europeia, ainda que impactado em todos os níveis de sua organização política e social pelos efeitos do comércio de escravizados.

Avançando no tempo, no final do século XVII e começo do século XVIII, período em que Dona Beatriz Kimpa Vita viveu, podemos afirmar que o Kongo vivia dividido em cidades-estados (províncias), em um sistema anárquico que dificultava a organização do reino. A pauta sobre uma reunificação sob o manto de uma só corte (obviamente cristã) era encarada como o caminho mais seguro de uma reestruturação econômica que permitisse ao Kongo sobreviver em paz e prosperidade. Por isso, o reino se declarava politicamente

te cristão, mas não se pode dizer que o modo de vida era regrado pelo catolicismo. Por exemplo, nos centros urbanos predominava o catolicismo, mas nas aldeias periféricas persistia a religião local. Segundo Batsikama (2021), a situação era cidade *versus* aldeia, pois haviam dois discursos sociais: (a) “cidade que comanda” utilizava as linguagens socioculturais de pressão aos governados; (b) “aldeia que deveria obedecer” resistia pela afirmação identitária cujas linguagens mantinham uma oposição social ampla.

Dona Beatriz Kimpa Vita nasceu em 1684, na cidade congoleza de Kinbangu, advinda de família abastada. O nome, que lhe foi dado por seus pais, demonstra a adoção de nomes portugueses no Kongo, algo que era comum nas cidades mais influenciadas pelo catolicismo. No entanto, a adoção por este costume não se limitava às classes mais abastadas: mesmo os plebeus tinham os títulos “Dom” (para homens) e “Dona” (para mulheres), os quais em Portugal foram usualmente reservados à nobreza.

O historiador estadunidense John K. Thornton, em 1998, apresentou a pesquisa *The Saint Kongolese: Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684-1706*. O livro descreve o movimento cristão liderado por Kimpa Vita no reino do Kongo, revelando que ele foi tão religioso quanto político. O movimento ficou conhecido como Antonianismo e tinha como objetivos gerais acabar com uma guerra civil de longa duração e reestabelecer uma monarquia quebrada. Todavia, a história da líder do Antonianismo foi breve e abruptamente interrompida. Talvez por isso as implicações desse episódio para a história do Kongo e o tráfico de congolezes escravizados nas Américas não foram tão exploradas ou vistas sob uma óptica ampliada de seus resultados em um território como o Brasil, por exemplo.

Cabe ressaltar que a história do reino do Kongo e do tráfico de escravizados entre o século XVI e XVII mantiveram-se alinhadas por conta de uma intensa relação das elites congolezas com os europeus, expressivamente missionários católicos e mercadores de escravizados. Segundo o historiador brasileiro Thiago C. Sapede (2014, p.66), nesse período a política do Kongo foi marcada pela forte centralização de poder, pelo incentivo na adoção do cristianismo e de outras características culturais europeias e, na economia, por intenso tráfico de escravizados com os mercadores portugueses, numa parceria comercial muito sólida entre Portugal e Kongo.

Entretanto, em meados do século XVII se instaurou uma crise política nessa relação. Os motivos variavam de conflitos entre rivais de províncias

congolesas, guerras civis, disputas comerciais, conflitos de interesses com os portugueses, entre outros aspectos que contribuíram para uma fragmentação do comércio de escravizados no Kongo. Então, da segunda metade do século XVII para o XVIII, o comércio não era mais tão centralizado: agora havia membros das elites das províncias controlando rotas, assim como mercados holandeses⁵, ingleses e franceses, feiras e caravanas, onde o foco principal era o comércio de escravizados (Sapede, 2014, p. 66-80).

Segundo Thornton (1998), o Antonianismo pode ser visto como um movimento popular dirigido contra o tráfico de escravizados na África na época da exportação desses indivíduos. No entanto, Kimpa Vita e seus seguidores pautavam que a situação de guerra civil, que ocorria desde o final do século XVII no Kongo, gerou muitos problemas além do comércio de escravizados. Desse modo, suas críticas tinham foco principal na intransigência da elite do Kongo e a ausência de controle popular sob governantes.

O período de vigência do movimento Antoniano, entre 1704 – 1706, foi um dos mais bem documentados na história do antigo Kongo, o qual provavelmente foi também o reino mais bem descrito da África Atlântica nesse período. Essa documentação é resultado da presença de missionários capuchinhos italianos na parte oriental do Kongo, que desenvolveram uma produção de longos e detalhados diários a partir de suas vivências e funções no reino centro-africano.

O texto a seguir faz parte do conjunto dessas fontes dos religiosos. Chama-se *Salve Antoniana*, hino/discurso do movimento Antoniano. Escrito por Kimpa Vita, esse texto era uma interpretação muito original da oração mariana *Salve Rainha*. Mas pelo teor de seu conteúdo podemos imaginar o desconforto das ordens religiosas, sobretudo dos franciscanos capuchinhos que estavam em posições políticas muito próximas das lideranças das cidades do Kongo.

5 Um dos conflitos mais significativos que marca o fim da relação amena dos primeiros séculos do Kongo cristão com Portugal ocorreu durante o reinado do rei D. Garcia II do Kongo (1615-1660). Na época, além dos conflitos internos, havia uma forte pressão por parte dos portugueses que, após a reconquista de Angola (1648) contra os holandeses, passaram a hostilizar o reino do Kongo através da presença de militares nos territórios vizinhos, principalmente aqueles que na época apoiavam os holandeses que ameaçavam os domínios de Portugal na África. Toda essa tensão culminou na guerra de Ambuíla em 1665, na qual o exército do Kongo foi derrotado pelos portugueses, resultando na morte de centenas de congoleses, incluindo o atual rei do Kongo na época, D. Antônio I (c. 1617 – 1665). Vide Sapede, 2014, p. 60-88.

Salve, você diz e você não sabe por quê. Salve, você recita e você não sabe por quê. Salve, você bate e você não sabe por quê. Deus quer a intenção, é a intenção que Deus quer. O casamento não serve a nada, é a intenção que Deus quer. O batismo não serve a nada, é a intenção que Deus quer. A confissão não serve a nada, é a intenção que Deus quer. A oração não serve a nada, é a intenção que Deus quer. Boas obras não servem a nada, é a intenção que Deus quer.

A Mãe com o filho de joelhos. Se não houvesse Santo Antônio, o que teriam feito? Santo Antônio é o misericordioso. Santo Antônio é nosso remédio. Santo Antônio é o restaurador do reino de Kongo. Santo Antônio é o consolador do reino dos céus. Santo Antônio é a porta para o céu. Santo Antônio tem as chaves do Céu. Santo Antônio está acima dos Anjos e da Virgem Maria. Santo Antônio é o segundo Deus... (THORNTON, 1998, p. 215-216)⁶

O texto original era em kikongo, idioma nativo do Kongo. A primeira tradução foi em italiano, nos manuscritos de Bernardo da Gallo, em 1710⁷, franciscano contemporâneo a Kimpa Vita e um dos seus algozes..

Kimpa Vita era muito jovem quando se tornou a líder de um movimento que começou a incomodar as autoridades religiosas e políticas do reino. Isso é um aspecto muito atípico, pois ao contrário de outras profetisas que existiram no Kongo, Kimpa Vita rapidamente personificou-se como uma figura poderosa e ameaçadora para os costumes estabelecidos no reino cristão. Ela se dizia inspirada por Santo Antônio, tendo ela própria adotado o nome do santo, pois afirmava que ele havia reencarnado em seu corpo e que a orientava dar os caminhos para a reestruturação do Kongo através de seus exemplos. Obviamente, isso foi um dos gatilhos que alertava o perigo desse movimento, na ameaça ou contrariamento de um conjunto de regras morais e religiosas.

O movimento antoniano, com sua líder possuída e sua ideologia, soava como uma afronta ou como muito deslocado das concepções cristãs dos missionários religiosos. Mas não para os congoleses que estavam familiarizados com essa simbiose religiosa. Esse aspecto nos espaços de convivência do

6 Tradução nossa.

7 Bernardo da Gallo nasceu em Gallo Matese, uma comuna italiana da região da Campania, atualmente, na província de Caserta. Entrou para a Ordem dos Franciscanos Capuchinhos em c. 1680, foi missionário no Kongo e Angola e faleceu no Kongo em 1717. A principal fonte para o estudo do antonianismo é a publicação de sua autoria *"Relazione dell'ultime Guerre civili del Regno di Congo; della Battaglia data dal Re D. Pietro Quarto; e della vittoria de lui ottenuta contro i Rebelli. si fingeva S. Antônio, felicemente superato colla di quella,"* 17 de outubro de 1710.

Kongo cristão, para a historiadora da arte Cécile Fromont (2017), explica-se pela definição de “espaços de correlação” do cristianismo desse reino.

O cristianismo do Congo ganhou forma a partir do encontro prolongado entre pensamento religioso, as formas visuais e os sistemas políticos da África central e da Europa. Um encontro que ocorreu no escopo de um conjunto de objetos culturais – narrativas, ilustrações, performances – que constituíram o que chamo no universo mais amplo da minha pesquisa de espaços de correlação. Da maneira que os enxergo, os espaços de correlação oferecem um terreno comum onde agentes culturais podem trazer ideias pertencentes a campos radicalmente diferentes, confrontá-las e possivelmente convertê-las em partes inter-relacionadas de uma nova teia de significados. (FROMONT, 2017, p.36).

Essa construção de novos significados do cristianismo do Kongo é resultado do esforço de diálogos entre Kongo, Portugal e a Igreja de Roma. No entanto, o caso de Kimpa Vita alertava os religiosos europeus para os problemas dos limites de interpretações e da liberdade de dar novos significados de ser cristão. Vejamos o relato do Frade Bernardo da Gallo:

Em agosto de 1704, Dona Beatriz Kimpa Vita, uma congoleza de vinte anos, jazia mortalmente doente em sua cama. Por sete dias ela esteve doente. O suor escorria de seu corpo febril e visões selvagens brilhavam em sua cabeça. Ela sabia agora que estava morrendo. Então, de repente, ela ficou calma e uma visão clara apareceu para ela. Era um homem vestido com o hábito simples de capuz azul de monge capuchinho, tão real que parecia estar na sala com ela. Ela se virou para ele, paralisada. “Eu sou Santo Antônio, filho primogênito da Fé e de São Francisco”, disse a ela, “fui enviado por Deus à sua cabeça para pregar ao povo. Você deve levar adiante a restauração do Reino do Kongo, e você deve dizer a todos que o ameçam que terríveis punições de Deus os aguardam. Ele disse a ela que há muito tempo tentava ajudar o Kongo, indo de uma província a outra. “Primeiro tinha entrado na cabeça de uma mulher que estava em Nseto, mas tive de sair porque as pessoas de lá não me receberam bem. Depois saí de Nseto e fui para o Soyo onde entrei na cabeça de um velho. Mas havia um reverendo padre por lá, e as pessoas queriam me bater, então eu fugi novamente. Então fui para Bula, e novamente, a mesma coisa aconteceu. Estou tentando mais uma vez, desta vez em Kibangu, e escolhi você para fazer isso.” Com essas palavras, a visão da santa se moveu em sua direção, entrou em sua cabeça e se fundiu com ela. Ela sentiu-se recuperada. Sua força voltou. Na verdade, ela se sentia com uma saúde vibrante, forte e de bom humor. Ela se levantou da cama, decidida a completar a missão. Beatriz fora possuída por Santo Antônio. (GALLO apud THORNTONThornton, 1998, p.10-11)

De acordo com Batsíkama (2012), Bernardo da Gallo era uma espécie de adversário de Kimpa Vita e isso era conhecido por todos. Ocorreram vários episódios em que os dois debateram em público ou em privado sobre

a religião oficial do Kongo. Kimpa Vita saiu vitoriosa em todos os embates, mostrando ao frade italiano e aos espectadores desses confrontos que a jovem congolesa dominava a doutrina cristã mais do que o religioso.

Kimpa Vita profetizou uma verdadeira igreja antoniana, uma nova perspectiva da identidade e da política do Kongo, algo radicalmente subvertido para alguns nobres e principalmente para os religiosos que representavam a Igreja de Roma. Segundo os historiadores brasileiros Ronaldo Vainfas e Marina de Mello e Souza (1998), a profetisa congolesa despertou a ira dos capuchinhos, das facções da nobreza adversária do movimento e dos postulantes do poder real. O próprio rei do Kongo dessa época, D. Pedro IV⁸, era cauteloso e hesitante em reprimir o movimento; todavia, acabou cedendo às pressões dos capuchinhos italianos, ordenando a prisão da profetisa. O movimento foi violentamente suprimido por autoridades religiosas e políticas do reino e Kimpa Vita foi presa, arguida pelo capuchinho Bernardo da Gallo e sentenciada à morte na fogueira como herege da Igreja de Roma. A sentença foi executada em 1706 na capital do reino, Mbanza Kongo, mas antes disso, ela atraiu milhares de pessoas que aderiram ao movimento antoniano.

A sobrevivência de Kimpa Vita: indícios do Antonianismo no Brasil

De acordo com Thornton (1998), após a morte de Kimpa, seus seguidores foram castigados, condenados à morte ou escravizados. Aqueles escravizados foram enviados para diferentes regiões das Américas, mas o movimento não se extinguiu por completo. Nesse processo de pós-morte de Kimpa Vita, a devoção por parte dos antonianos começou a adquirir outras características ou sofreu adaptações a partir de um processo forçado pela diáspora desses indivíduos. Não necessariamente essas formas se limitam à produção escultórica dos santos-amuletos apresentados anteriormente. A possível continuidade de uma ideologia adquiria diferentes contornos conforme os deslocamentos causados pela escravidão, os quais tornavam incerta a preservação das identidades culturais dos indivíduos escravizados.

8 O rei D. Pedro IV do Kongo governou entre 1695 e 1709. Uma das figuras históricas mais importantes da história do Kongo cristão, foi o monarca responsável em liquidar a anarquia em que o Kongo se encontrava desde meados do século XVII, sendo considerado o rei responsável pela unificação do reino sob o manto de uma só corte, o que permitiu reestruturar as condições econômicas do Kongo no comércio interno e externo.

Como mencionado anteriormente, o comércio de escravizados sempre esteve em atividade desde que o Kongo se converteu cristão. Todavia, entre a história de Kimpa Vita no começo do século XVIII e o surgimento das pequenas esculturas no Vale do Paraíba no Brasil, há um espaço temporal de quase um século e meio. Ou seja, as esculturas do Vale do Paraíba foram produzidas muito depois da morte de Kimpa Vita. Mas se o movimento cresceu para além de sua presença e atingiu outros territórios, é possível que o Antonianismo tenha continuado no Kongo e que seus membros foram escravizados e enviados para as áreas de lavoura no Vale. Essa afirmação se baseia nos estudos sobre os supracitados recenseamentos da população escravizada dessa região⁹.

O Vale do Paraíba tornou-se uma potência da economia cafeeira em decorrência das transformações do cenário da economia mundial. Isso tem relação com a Revolução Haitiana de 1791 a 1804, que resultou na abolição da escravatura e na independência da ilha de São Domingos, até então território colonizado pela França. Os franceses perderam sua colônia mais lucrativa, despencando sumariamente do topo que ocupavam na economia cafeeira no mundo, modificando radicalmente o cenário das produções de lavouras. Mas o episódio da revolução também acenava para mudanças profundas nos sistemas coloniais espalhados nas Américas (Marquese; Tomich, 2009).

Na contramão dessas mudanças, o Brasil investiu no trabalho escravo e quando se tornou império em 1822, o Vale do Paraíba estruturava-se para se tornar a nova grande potência cafeeira, não só da nação, mas do mundo (Marquese; Tomich, 2009). Em 1850, com a proibição do tráfico, o indivíduo escravizado se tornou mais caro; mesmo assim, a região do Vale, com os senhores de café que nutriam a economia do país, investiu, mesmo que de forma ilegal, no tráfico de africanos. É nessa conjuntura de fatos que os recenseamentos da população escravizada da região apontam para uma presença expressiva de centro-africanos nas lavouras paulistas e uma parcela desses indivíduos

9 As referências de estudos de recenseamentos foram: KLEIN, Hebert S.; LUNA, Francisco Vidal. *Economia da Sociedade e Economia Escravista de São Paulo, de 1750 a 1850*, 2005; HEYWOOD, Linda M. (org.). *Diáspora negra no Brasil*; LUNA, Francisco Vidal. *São Paulo: população, atividades e posse de escravos em vinte e cinco localidades (1777-1829)*, 1998; MARCONDES, Renato Leite. *A pequena e média propriedade na grande lavoura cafeeira do vale do Paraíba paulista*, 1998; SLENES, Robert W. *A formação da família escrava nas regiões de grande lavoura do Sudeste: Campinas um caso paradigmático no século XIX. População e Família*, 1998.

era do Kongo.

Apenas para exemplificar as pistas da identificação desses congolese, o historiador estadunidense Robert Slenes (1992;1998;2008) desenvolveu vários estudos sobre a população escravizada do Vale do Paraíba, validando a presença de centro-africanos e destacando indivíduos oriundos do antigo reino do Kongo ou de regiões sob sua jurisdição. O interessante dos estudos de Slenes são os dados referentes ao movimento Antoniano, rememorando Kimpa Vita:

No desmembrado Reino do Kôngo em 1704-1706, uma profetisa chamada Beatriz Kimpa Vita reuniu um notável séquito popular. Representando-se como Santo Antônio, Kimpa Vita prometeu reunir o Reino, oficialmente cristão desde 1491, para acabar com a violência constante e os ataques de escravos que o assolaram por décadas. [...] No Brasil, um século e meio depois, numa época de intenso tráfico de escravos da África Central, especialmente da área da cultura Kongo, ocorreram eventos semelhantes. Nas províncias do Rio de Janeiro e de São Paulo em 1848 e 1854 movimentos político-religiosos entre escravos da plantação – o anterior subjacente a um grande plano de rebelião – também invocaram Santo Antônio, ao tomar a forma de cultos comunitários [...] ¹⁰. (SLENES, 2008, p.209)

Outra menção dada por Slenes (1992) sobre os antonianos do Kongo no Vale do Paraíba é o relato de uma tentativa de insurreição em 1847 na cidade de Vassouras (na parte do Vale que pertence ao Rio de Janeiro). O relato original de 1852 revela de forma categórica se tratar de antonianos. O caso da insurreição foi documentado pelo Desembargador Alexandre Joaquim de Siqueira, contemporâneo ao fato narrado. Esse texto faz parte de um compilado de artigos sobre a história da cidade de Vassouras, elaborado para o Instituto Geográfico e Histórico do Brasil:

A tentativa de insurreição geral dos escravos do município, em 1847, um acaso feliz fez descobrir a tenebrosa maquinação. Verificou-se pelo processo que então formou, que havia uma associação secreta dos escravos [...] A sociedade era de natureza mística, porque com suas aspirações à liberdade, votava um culto supersticioso à imagem de Santo Antônio. Era ela conhecida com o nome de UBANDA. (SIQUEIRA apud BRAGA, 1975, p.109)

De acordo com Slenes (1992), a palavra existe em Kimbundu e Umbundo (dialetos da África Central) e significa “a arte de curar, adivinhar e in-

10 Tradução nossa.

duzir os espíritos a agirem para o bem ou para o mal”. Atualmente no Brasil, a palavra Umbanda é a denominação de uma religião brasileira que possui influências do catolicismo, mas também de culturas africanas e indígenas. Suas práticas concentram-se em guias espirituais que são revelados para seus seguidores através de incorporações.

A falta de informações de caráter documental para casos como esse configura que a ideia sobrevivente de nação dos antonianos parece dissipar-se no histórico do Vale do Paraíba. Por outro lado, analisando os pormenores, é inegável a relação de proximidade desse caso da Insurreição de 1847 com os relatos de Bernardo da Gallo sobre o caso de Kimpa Vita em 1706. Esses indícios permitem tecer uma compreensão de identidade desses indivíduos escravizados: mesmo distante do Kongo de Kimpa Vita, o âmago do movimento Antoniano parecia ter sido adaptado na resistência nas Américas, na reconstrução da devoção a Santo Antônio. Partindo desse parâmetro, as pistas da presença de “antonianos” no Vale da Paraíba colaboram na complementação da historiografia de arte sobre as pequeninas esculturas de santos-amuletos.

Nesse caso, a identificação da origem desses africanos ou, pelo menos, a menção dessa origem, é uma estratégia significativa para ampliar o entendimento da possibilidade de sobrevivência de um cânone africano, através da devoção antoniana relacionada aos santos-amuletos. Não obstante seja preciso reforçar que a similaridade possivelmente existente entre a devoção dos antonianos no Kongo e a devoção antoniana no Brasil não anula o espaço-tempo que separam as peças produzidas no Kongo das que foram produzidas no Vale do Paraíba. Ocorreram mudanças com deslocamentos e rupturas, por isso aspectos estéticos e ideológicos são elementos de transformações e adaptações e nem sempre é possível rastrear quando e como eles ocorreram em território brasileiro.

Mesmo assim, é importante ressaltar que a figura de Kimpa Vita foi um elemento determinante para entender que existiram diferenças de concepções devocionais no próprio reino do Kongo. A elite do Kongo não era uma classe que adotou a concepção religiosa do Antonianismo: a devoção a Santo Antônio por parte da elite do Kongo não era a mesma dos simpatizantes do movimento Antoniano, mesmo havendo sincretismos, novas formas de representação e novos significados. Podemos apenas afirmar que Santo Antônio no Kongo recebeu valores atribuídos como uma santidade de boa sorte ou boa fortuna. Lembrando também que os nobres do Kongo não foram

escravizados ou deslocados de sua terra natal, o que torna compreensível a aproximação da devoção no Vale do Paraíba com os antonianos. Porém, não sabemos como esses antonianos sobreviveram nas regiões de lavouras.

Chegamos assim a uma questão que problematiza a pauta de identidade no contexto da forçada diáspora africana – em que circunstâncias as esculturas encontradas no Vale do Paraíba foram produzidas no Brasil? Ainda que sejam colocadas outras pautas de investigações que cerquem essa produção escultórica, a resposta é complexa e cheia de nós historiográficos. Porém, o recorte aqui apresentado tentou trilhar a rota da devoção antoniana, do Kongo ao Brasil, revelando a contrariedade das leituras generalistas sobre as culturas africanas e alertando a importância de reconhecer a distinção entre elas, dando possibilidade de alcançar histórias como a de Kimpa Vita.

É preciso olhar para África numa perspectiva global e possível da era da modernidade, pois, ao contrário, pouco se avança no conhecimento da existência de uma elite congoleza alfabetizada em português, que se vestia parcialmente em trajes europeus e que possuía uma produção artística cristã muito singular, nomes portugueses e catolicismo professo. Esses aspectos parecem deslocar-se de alguma forma da imagem pré-colonial instituída da África. Apesar dessa imagem, o Kongo foi um importante colaborador para a formação cultural das populações das Américas no período colonial e seus desdobramentos. Não se tratam de histórias de passividade em conversões ou convivência de tráfico humano, mas de muitas formas de constituir sobrevivências, porque o Kongo também foi acamado pela força da violência colonial e resistiu, de alguma forma, seja ela ideológica, religiosa e/ou artística.

Referências

BATSÍJAMA, P. *O reino do Kongo e sua origem meridional*. Luanda: Universidade Editora, 2011.

_____. Religião como espaço de resistência: Dona Beatriz Nsímiba Vita. *Africanizar: resistências, resiliências e sensibilidades*. Revista Transversos. Rio de Janeiro, n. 22, pp.55-77, ago. 2021

BRAGA, Greenhalgh H. Faria (org). *Vassouras de ontem*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1975.

FARIAS, Joyce. Revendo nós historiográficos: apontamentos sobre as escul-

turas de santos-amuletos do Vale do Paraíba e suas origens africanas. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 6, n. 1, pp. 202–229, 2022.

FROMONT, C. *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. Chapel Hill: The University of Carolina Press, 2014.

_____. Tecido estrangeiro, hábitos locais: indumentária, insígnias Reais e a arte da conversão no início da Era Moderna do Reino do Congo. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.25. n.2, pp. 33-53, mai.-ago 2017.

HEYWOOD, Linda M. (org). *Diáspora negra no Brasil*. Tradução: Ingrid de Castro Vompean Fregonez, Thaís Cristina Casson e Vera Lúcia Benedito. 2ª ed. São Paulo: Contexto: 2019.

LUNA, Francisco Vidal. São Paulo: população, atividades e posse de escravos em vinte e cinco localidades (1777-1829). *Estudos Econômicos*. São Paulo, v. 28, n. 1, pp. 99-169, jan./mar.1998.
_____; KLEIN, Hebert S. *Evolução da Sociedade e Economia Escravista de São Paulo, de 1750 a 1850*. Tradução: Laura Teixeira Mota. São Paulo: EDUSP, 2005.

MACGAFFEY, W. *Kongo Culture: The conceptual challenge of the particular*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

MARCONDES, Renato Leite. A pequena e média propriedade na grande lavoura cafeeira do vale do Paraíba paulista. *LOCUS: revista de história*. Juiz de Fora: Núcleo de História Regional/Editora UFJF, v. 4, n. 2, pp. 35-54, 1998b.

_____. A propriedade escrava no vale do Paraíba paulista durante a década de 1870. *Estudos históricos*, n. 29, pp. 51-74, 2002.

MARQUESE, Rafael; TOMICH, Dale. O Vale do Paraíba escravista e a formação do mercado mundial do café no século XIX. In: SALLES, Ricardo; GRINBERG, Keila (Org.). *O Brasil imperial (1808-1889). Volume II (1831-1871)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, pp. 345-347.

SAPEDE, Thiago C. *Muana Congo, Muana Nzambi a Mpungu. Poder e Catolicismo no reino do Congo pós-restauração (1769 – 1795)*. São Paulo: Alameda, 2014.

SLENES, R.W. Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta do Brasil. *Revista USP*, São Paulo, v. 12, pp. 48-67, 1992.

_____. A formação da família escrava nas regiões de grande lavoura do Sudeste: Campinas um caso paradigmático no século XIX. *População e Família*.

São Paulo, vol. 1, n.1, pp. 9-82, jan./jun. 1998.

_____. Saint Anthony at the Crossroads in Kongo and Brazil: 'Creolization' and Identity Politics in the Black South Atlantic, ca. 1700/1850. In: BARRY, Boubacar; SOUMONNI, Élisée; SANSONE, Lívio. (Org.). *Africa, Brazil and the Construction of Trans-Atlantic Black Identities*. New Jersey: Africa World Press, 2008, pp. 209-254.

THOMPSON, R. F. *Flash of the spirit/Arte e filosofia africana e afro-americana*. Trad.: Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

THORNTON, John K. As guerras civis no Congo e o tráfico de escravos: a história e a demografia de 1718 a 1844 revisitadas. *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 32, pp. 55-74, 1997

_____. *The Saint Anthony Kongolesse: Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684-1706*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

_____.; HEYWOOD, Linda M. *Central Africans, Atlantic Creoles and the Foundation of the Americas, 1585-1660*. Nova York: Cambridge University Press, 2008.

VAINFAS, Ronaldo; SOUZA, Marina de Mello e. Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do Congo da conversão coroada ao movimento antoniano, séculos XV-XVIII. *Escravidão e África Negra. Tempo*, vol. 3, n.6, pp. 95-112, dez. 1998.

Modelos de Representación: el Afromestizo en Pinturas de Batalla en el Chile de Mediados del Siglo XIX¹

Models of Representation: the Afromestizo in Battle Paintings in Chile in The Mid-XIX Century

Jaime Cuevas Pérez²

Resumen

Esta investigación se centra en el análisis de pinturas de batallas por la independencia de Chile inscritas en los relatos de la constitución de lo nacional de mediados del siglo XIX, obras que nos permitirán reflexionar no sólo sobre los modelos de representación de la negritud y del afromestizo en cuanto al lugar asignado socialmente, sino que también analizar su modo de representación en la producción plástica local. Vale decir, develando el tratamiento figurativo y el sustrato ideológico que lo sustenta en un contexto de construcción de nación. Si bien es posible reconocer sujetos afromestizos en representaciones visuales de *tipos y costumbres* que retratan el sistema de vida cotidiano durante el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, aquí situamos la investigación en aquellas representaciones visuales que responden o (re) producen una voluntad pública y nacional(ista) en cuanto a aquello que se representa. Es decir, obras que, por medio de su circulación e inscripción, devienen imágenes pedagógicas e ideológicas cuya función discursiva promueven la elaboración de imaginarios y memorias nacionales para el incipiente

1 La presente investigación surge a partir del artículo de tesis para la obtención del grado de Magister en Historia del Arte en la Universidad Adolfo Ibáñez defendida en julio de 2017. Agradezco a Gloria Cortés Aliaga por la dirección de esta investigación, sus innumerables consejos y el constante apoyo durante todo el proceso. También agradezco a Fernando Guzmán, Marcela Drien y Juan Manuel Martínez por sus recomendaciones y agudos comentarios a favor de la investigación. Las omisiones y falencias del artículo son de absoluta responsabilidad del autor.

2 Museo Nacional de Bellas Artes de Chile . Magister en Historia del Arte, Universidad Adolfo Ibáñez. Universidad de Chile. E-mail: jaime.cuevas@mnba.gob.cl ORCID: 0000-0002-2563-6676

estado chileno. Por medio de las obras visuales presentadas en esta ocasión, es posible insinuar ciertos problemas representacionales en términos de los géneros pictóricos y modos de visualización, teniendo en consideración el problema del retrato, tipos y estereotipos en la configuración de las imágenes de la negritud.

Palabras claves: modos de representación, escenas de batalla, nacionalismo, independencia, afrodescendencia

Abstract

This research focuses on the analysis of paintings of battles for the independence of Chile registered in the accounts of the constitution of the national of the mid-nineteenth century, works that will allow us to reflect not only on the models of representation of blackness and the Afromestizo regarding the socially assigned place, but also to analyze its mode of representation in local plastic production. That is to say, revealing the figurative treatment and the ideological substratum that sustains it in a context of nation building. Although it is possible to recognize Afromestizo subjects in visual representations of types and customs that portray the daily life system during the 18th century and the first half of the 19th century, here we situate the research in those visual representations that respond to or (re)produce a will public and national(ism) in terms of what is represented. That is, works that, through their circulation and inscription, become pedagogical and ideological images whose discursive function promotes the elaboration of imaginaries and national memories for the incipient Chilean state. Through the visual works presented on this occasion, it is possible to insinuate certain representational problems in terms of pictorial genres and modes of display, taking into account the problem of portraiture, types and stereotypes in the configuration of images of blackness.

Keywords: modes of representation, battle scenes, nationalism, independence, afro-descent

Esta investigación se centra en el análisis de pinturas de batallas por la independencia de Chile inscritas en los relatos de la constitución de lo nacional de mediados del siglo XIX, obras que nos permitirán reflexionar no

sólo sobre los modelos de representación de la negritud y del afromestizo en cuanto al lugar asignado socialmente, sino que también analizar su modo de representación en la producción plástica local. Vale decir, develando el tratamiento figurativo y el sustrato ideológico que lo sustenta en un contexto de construcción de nación.

Si bien es posible reconocer sujetos afromestizos en representaciones visuales de *tipos y costumbres* que retratan el sistema de vida cotidiano durante el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, aquí situamos la investigación en aquellas representaciones visuales que responden o (re) producen una voluntad pública y nacional(ista) en cuanto a aquello que se representa. Es decir, obras que, por medio de su circulación e inscripción, devienen imágenes pedagógicas e ideológicas cuya función discursiva promueven la elaboración de imaginarios y memorias nacionales para el incipiente estado chileno. Por medio de las obras visuales presentadas en esta ocasión, es posible insinuar ciertos problemas representacionales en términos de los géneros pictóricos y modos de visualización, teniendo en consideración el problema del retrato, tipos y estereotipos en la configuración de las imágenes de la negritud.

Entendemos como representaciones a aquellos fenómenos culturales que se constituyen en un tiempo y espacio específicos, fenómenos narrativos (indistintamente del medio y soporte) que son posibles de ser relatados. Por su parte, el historiador Bernardo Subercaseaux (2007, p. 31) afirma que “la fuerza de las representaciones se da no por su valor de verdad, o de correspondencia discursiva con lo real, sino por su capacidad de movilizar acciones y de producir reconocimiento y legitimidad social”. Es decir, la veracidad no determina el valor de las representaciones, sino que su capacidad de construir y configurar la realidad, movilizar y conducir intenciones o aspiraciones de sujetos y sociedades, inscribiéndolas y validándolas a nivel social y cultural.

De escenas militares: tipos, sujetos y racialidad

Como consecuencia de los diversos proyectos de construcción de nación, progresivamente las historias nacionales desplazaron a la historia sagrada como fuente de inspiración, privilegiando a los héroes patrios por sobre los santos, siendo comprendido, tal como lo indica el historiador del

arte Roberto Amigo (1994, p. 315), como “el marco de la intención de instaurar en el imaginario colectivo a los “héroes” y a sus “hechos gloriosos”, apelando a una enseñanza moral que estimule el sentimiento de pertenencia a la nación” De esta manera, es que la dimensión pedagógica de la imagen se presenta como un elemento de valoración para el sistema institucional del arte, especialmente en un contexto donde la construcción de las naciones y los estados se proyectan a nivel social como una necesidad de persuasión ideológica.

Figura 1

Batalla de Chacabuco, 1863. Óleo sobre tela



José Tomás Vandorse, Colección Museo Histórico Nacional, Chile

Figura 2

Batalla de Chacabuco, c. 1837. Óleo sobre tela



Juan Mauricio Rugendas, Colección Museo Histórico Nacional, Chile

Una de las primeras pinturas identificadas fue “Batalla de Chacabuco” (1863) de José Tomás Vandomse y perteneciente a la colección del Museo Histórico Nacional en Chile. Del autor se sabe que participa en la “Exposición de Pinturas” organizada por la Sociedad de Instrucción Primaria (Drien, Marcela, 2015) de 1858 con las obras *Interior de un coro de capuchinos*³ y *Ba-*

³ *Interior de un coro de capuchinos. El Sr. Vandomse ha reproducido aquí de una manera muy feliz, el admirable efecto de luz que forma la esencia de este notable cuadro, así como las líneas perpendiculares de la perspectiva que ofrecen una gran dificultad. Fijese el visitante en el reflejo de la luz transversal de la ventana sobre la pared opuesta. El que ha manejado este colorido, sin duda alguna es digno de ser indicado de una manera mas seria en los secretos del arte* (Vicuña Mackenna, Benjamín, 1858, p. 231)

*talla de Maipo*⁴, esta última una copia hecha a partir de una pintura de Juan Mauricio Rugendas y cuyo original es probable que se trate de la obra que actualmente se encuentra en el Museo Histórico Nacional. Sobre José Tomás, Benjamín Vicuña Mackenna lo destaca como uno de los “dos jóvenes artistas chilenos que manifiestan las más bellas disposiciones en este arte [de la pintura]” (Vicuña Mackenna, Benjamín, 1858, p. 446), reconociendo sus habilidades como copista, en lo correcto del dibujo y la unidad en la coloración⁵. Cinco años después de su participación en la exposición, Vandorse decide representar en su pintura una de las batallas por la independencia que más han pervivido en la memoria nacional, la Batalla de Chacabuco ocurrida en 1817, obra que retrata (o más bien re-imagina) los movimientos bélicos durante la pelea. Esta pintura se presenta como el primer punto de inflexión para poder, primero que todo, pensar sobre la presencia afro-mestiza en la historia de Chile y, a partir de allí, comenzar a mirar y repensar las imágenes y sus modelos de representación. En “La Batalla de Chacabuco” de Vandorse es posible apreciar a simple vista la presencia genérica de militares negros, cuerpo paramilitar compuesto por las milicias de pardos, como fueron llamados. En palabras del historiador Hugo Contreras (2006, p. 94), las milicias de pardos fueron “fuerzas de servicio temporal organizadas a partir del reclutamiento, voluntario u obligado, de la población civil libre en edad de portar armas”, cuerpo paramilitar que, en el contexto de la sociedad de castas del periodo colonial, se encontraban segregados racialmente. De esta mane-

4 930. *Batalla de Maipo: Cópia de Rugendas por D. Tomas Bandorse. Este caballero no ha hecho estudios profesionales jamas, y sin embargo cópia con una maestria incomparable. Seria mucho decir que una copia sobrepuja a su orijinal, pero si la del Sr. Bandorse no tiene el dibujo atrevido y los felices golpes de pincel del cuadro de Rugendas, sobrepasa a éste en lo correcto y cuidado del dibujo y en la mayor unidad de los tintes. En este sentido, esta copia tiene una especie de orijinalidad, y es de notarse tambien la mayor semejanza que el jóven aficionado ha introducido en las fisonomías de los principales personajes. Si el Sr. Bandorse se dedica a la pintura, le auguramos una brillante carrera.* (Vicuña Mackenna, Benjamín, 1858, p. 447)

5 *Pero la manera del rayo de luz que la tradición católica nace alumbrar tenuemente en cada sábado los lóbregos salones del Limbo, brilló allí, en aquel salón [de 1858] deslumbrador de estuco, y dorado, la primera chispa del ingenio nacional encarnada en dos jóvenes artista que lucian sus primeras armas y despues por desaliento las quebraron. / Fué uno de éstos José Tomas Vandorse, que exhibió una animada copia de la batalla de Maipo de Rugendas, cuyo orijinal por una curiosa anomalía y dejacion chilena, custodiase todavía, como si fuera libro, en la Biblioteca Nacional; y un coro o sacristia de la Cartuja de Grenoble (o de otra) lleno de frailes y de admirables efectos de luz que revelaban buena mano de copista. (...)* (Vicuña Mackenna, Benjamín, 1884, p. 429)

ra es que, con ciertas variaciones, este grupo armado participa activamente en las luchas por la independencia, no sólo en Chacabuco, sino que en todas y cada una de las batallas. En este sentido, como es de suponer, su presencia pública como sujetos sociales en la vida cotidiana durante el siglo XVIII y XIX inclusive, fue notable⁶.

Por otro lado, como ha sido constatado, la historiografía local ha jugado un papel importante en la percepción que se ha tenido del afromestizo a lo largo del siglo XIX, pasando por el XX y persistiendo hasta el XXI. En cuanto al siglo XVIII y el XIX, los estudios sobre la temática afro en Chile han sido bastante periféricos en su producción, cuestión que ha comenzado a ser subsanado en los últimos diez años. Clarificadora es la investigación realizada en el último tiempo por la historiadora Celia L. Cussen, quien traza un recorrido por los distintos relatos historiográficos que indagan sobre la presencia de personas esclavizadas y negras en el país, proponiéndose “demostrar que una insistencia por parte de los historiadores [Diego] Barros Arana y [Francisco Antonio] Encina en su poca importancia demográfica, económica y social, cedió paso a mediados del siglo XX a la comprobación documental de su presencia significativa en la época colonial” (Cussen, Celia, 2006, p. 45). Apunta así que la progresiva desaparición de la presencia afro en la memoria colectiva durante el siglo XX y el XXI en Chile, responde a una serie de prejuicios que han instalado y reproducido ideas tales como: “los esclavos murieron de frío”, “fueron muy escasos debido a su alto precio”, “su número fue mínimo durante la colonia”, cuestión que ha llevado a la invisibilización e incluso negación de esta parte de la población⁷.

Regresando a la pintura de José Tomás Vandorse, llama la atención que más que sujetos se representa un tipo social; no se simula siquiera la individuación y diferencia entre uno y otro militar afro –en términos de identidad, identificación e independencia– sino que se manifiestan genéricamente como un estereotipo. En este sentido, tal como lo dice la historiadora del arte

6 Nos referimos que debido a los oficios habituales que fueron ejercidos por los sujetos afromestizos durante este periodo (servidumbre, artesanos, zapateros, barberos, fuerzas paramilitares para el resguardo público), su presencia en la esfera social (no así su representación), fue habitual.

7 El historiador chileno William San Martín Aedo (2010) entrega luces sobre cómo las categorizaciones étnicas y jurídicas de sujetos afromestizos, en el plano legal, transitan hacia denominaciones menos definidas durante el siglo XIX donde priman el estatus social, laboral y de clase, trayendo como consecuencia denominaciones genéricas inscritas en el mundo popular.

María de Lourdes Ghidoli (2016, p. 175), “si los tipos sociales se definen por aquellas personas que es esperable encontrar en una sociedad, los estereotipos apuntan a aquellos que habitan los márgenes de la misma o que están excluidos...”, agregando:

“cuando pensamos en estereotipos, en la mayor parte de los casos vinculamos esta clase de representación con imágenes irrefutablemente ‘estereotípicas’, aquellas grotescas, cómicas y/o caricaturescas, o con imágenes que fijan al grupo en cuestión a ciertos comportamientos y/o cualidades”.

Este tipo de imágenes racializadas han marcado la piel por medio del color y la exageración en el grosor de los labios, ambas huellas de la otredad.

En la pintura se pueden distinguir fácilmente los grupos militares en guerra, independentistas contra realistas, los primeros avanzando ordenada y decididamente, mientras que los realistas son retratados en desesperación y huyendo de la batalla. En el centro del cuadro, liderando el batallón y con la espada en alto, se representa a Bernardo O’Higgins sobre un caballo blanco; detrás de él, la bandera del Ejército Libertador de los Andes, y en el extremo izquierdo del cuadro, es posible reconocer a José de San Martín montado sobre su caballo usando una banda de color azul. En la escena también se identifican a sujetos o tipos pertenecientes al bajo pueblo, campesinos y gauchos, así como también a un sacerdote franciscano atendiendo a un herido junto con la asistencia de tres militares afromestizos. Si el cuadro se mira (vale decir, se lee) de izquierda a derecha, como indica la convención occidental en cuanto a la lectura, es posible constatar la gran cantidad de muertos y caídos durante el desarrollo de la batalla, en su mayoría (si es que no en la totalidad), militares de origen africano⁸. La experiencia de lectura del cuadro en la

8 Nos llama la atención esta situación. Si bien es posible suponer que la gran cantidad de muertes de afromilitares puede responder a que efectivamente fueron mayoría durante las batallas de la independencia, es algo de lo que no se tiene certeza. Asumiendo la condición ficcional e interesada de las imágenes en general (en cuanto productores y reproductores de sentidos, juicios e imaginarios), también se podría especular que esta situación responde más bien a cierta decisión o tendencia del periodo de inscribir al afromestizo al periodo colonial y negar su presencia en la república. Vale decir, promover e imaginar ciertas ideas racializadas sustentadas en que a la población negra podría haber sido asesinada durante las batallas y, por esa razón, en Chile no predomina en el fenotipo. De todas maneras, sin las fuentes documentales necesarias ni mayores antecedentes del autor, esto sólo puede situarse en el orden de la ficción. Sobre los procesos de invisibilización del afromestizo y los discursos estereotipados de la población negra únicamente durante la colonia, revisar: Ghidoli, María de Lourdes, 2016..

conformación del sentido inscribe a la imagen en un tiempo proyectándolo hacia el futuro: anuncia la derrota de los realistas que se presentan de forma caótica. La temporalidad y el desarrollo del cuadro, como supone la narración de una pintura de tema histórico, emergen como un dispositivo que permite dirigir pedagógicamente el uso social de la imagen en función de los discursos nacionalistas y heroicos republicanos. En la parte inferior central del cuadro es posible distinguir el cuerpo sin vida de un tambor, integrantes de las bandas de guerra⁹. La figura yace en el suelo con el cuerpo extendido formando una ondulación con su espalda, posición que oblitera el rostro del sujeto, únicamente insinuando el contorno del perfil y el color de su piel. El tambor se encuentra con el brazo derecho extendido sobre su cabeza que, junto con la pose adoptada por el militar, aumenta el dramatismo de la escena. Vandorse retrata al guerrero no en la agonía heroica sino que en un tiempo posterior, el del abatimiento. En términos concordantes, la “Batalla de Maipú” (c. 1837) de Juan Mauricio Rugendas y copiada por Vandorse en 1858, recurrió a la misma solución visual: también en la vorágine de la batalla, en la zona centro izquierda del cuadro, es posible distinguir a un militar afromestizo en la escena figurado en términos genéricos y estereotipado.

9 Nos encontramos con una acuarela de Jean-Léon Pallière, artista francés de escenas de costumbres en Argentina, donde se retrata a un tambor de origen afromestizo en *Guardia Nacional (Guardia Nacional en la Plaza de la Victoria)* 1858, colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. No se sabe si la regla general fuera que estos militares eran designados *a priori* para asumir estos cargos o si simplemente fuese algo azaroso. En el caso de Estados Unidos durante la guerra civil a mediados del siglo XIX, existen una serie de imágenes estereotipadas donde se asocian al afroamericano con la fiesta, el baile y la música como el “banjista”, sujeto “feliz e infantil, que, cuando no trabajaba contento en los campos, actuaba para su familia o para sus amos blancos” (Pohl, Frances, 2011, p. 173) .

Figura 3

Batalla de Chacabuco, c. 1837. Detalle



Juan Mauricio Rugendas, Colección Museo Histórico Nacional, Chile

Figura 4

O'Higgins en la Batalla de Chacabuco, c. 1875. Óleo sobre tela



Manuel Tapia, Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile

Por último, nos encontramos con la pintura titulada *O'Higgins en*

la *Batalla de Chacabuco* del artista chileno Manuel Tapia (1835-1915), perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. En esta pintura, presumiblemente realizada durante la década de 1870¹⁰, vemos cómo el artista representa la escena bélica situando la batalla espacial y geográficamente en la zona central de Chile. Tapia utiliza la misma estrategia compositiva de José Tomás Vandorse, incorporando en cada uno de los extremos del cuadro a los bandos rivales y en el centro, sobre sus caballos, a los héroes nacionales. En la zona izquierda del cuadro incorpora a las fuerzas independentistas alzando sus armas desplazándose enérgicamente hacia los contrincantes realistas. En el fondo, entre la multitud, se representa a la bandera de Chile que, si bien no corresponde en términos verídicos o precisos al real emblema utilizado en ese momento histórico, la imagen pretende exaltar el sentimiento patriota en el público *contemporáneo* que observa la pintura; vale decir, la bandera es reconocible para aquellas personas coetáneas que vivieron durante el tiempo de producción (y posterior) de la pintura. Nuevamente es posible reconocer la representación genérica –ausente de individualidad– al grupo de militares afromestizos que participan de la batalla, continuando la estrategia representacional del afromestizo como colectivo social más que como sujeto específico.

10 El museo también posee en su acervo la pintura del mismo autor *Batalla de Maipú*, grisalla fechada en 1875, expuesta en la Exposición Internacional de ese año y comentada en la publicación *El Correo de la Exposición*. Sería interesante analizar la obra de Tapia *O'Higgins en la Batalla de Chacabuco* a la luz de la obra de Juan Manuel Blanes *Revista de Rancagua*, también expuesta en Santiago, y *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero, exhibida en Chile tras ser robada como consecuencia de la Guerra del Pacífico a mediados de 1880. Ello en función de los modelos de representación y figuración de la “raza” y la fortuna crítica del periodo.

Figura 5

Batalla de Chacabuco, 1908. Óleo sobre tela



Pedro Subercaseaux, Colección Museo Histórico de Argentina

Figura 6

Jura de la Independencia en la Plaza de Armas de Santiago, 1945. Óleo sobre tela



Pedro Subercaseaux, colección Museo Histórico Nacional, Chile

Iniciando el siglo XX, para 1904 el artista chileno Pedro Subercaseaux (1880-1956) realiza la pintura “La Batalla de Maipú (o Maipo)”, obra de gran formato perteneciente a la colección del Museo Histórico Nacional de Santiago, donde, tal como los artistas mencionados, se imagina el desarrollo de la batalla. A la luz de las obras analizadas anteriormente, lo primero que salta a la vista es la ausencia de personas afrodescendientes al interior del cuadro. Inicialmente, se podría pensar que bastaron tan solo 86 años para olvidar la presencia pública e histórica de esta fracción de la población, cuestión que toma mayor relevancia si se considera el carácter simbólico que evoca la pintura: el heroísmo testimonial (blanqueado) en la lucha por y para la nación. Sin embargo, para 1908 el gobierno argentino le compra a Subercaseaux la obra “Batalla de Chacabuco” (c. 1908) perteneciente al Museo Histórico Nacional de Buenos Aires donde es posible encontrar a un joven militar negro¹¹,

¹¹ Agradezco a Roberto Amigo por la referencia de esta última obra.

dificultando el análisis e identificación primario del sustrato ideológico del artista. Finalmente, sobre Pedro Subercaseaux es interesante mencionar también las obras “Jura de la Independencia en la Plaza de Armas de Santiago” (1945) del Museo Histórico Nacional y “Alegoría de la Batalla de Maipú” (1954) del Museo del Carmen de Maipú, pinturas en las que nos encontramos con la representación de militares afrodescendientes. Son interesantes en la medida que la figura de Pedro Subercaseaux para el siglo XX se ha presentado casi como un pintor de la historia oficial de Chile, argumento fundado debido a los distintos encargos oficiales que asumió. En este sentido, la obra de Subercaseaux puede ser un acceso para estudiar ya no la forma en que los afrodescendientes fueron representados y el lugar que ocuparon en la sociedad, sino que la manera en que fueron imaginados al interior de la historiografía nacional en el siglo XX y la construcción de nuestra propia identidad de cara al siglo XXI.

De retrato y representación

Hacia fines del siglo XVIII y durante el movimiento independentista de principios del XIX, las milicias de pardos se presentan como una de las posibilidades de prestigio y ascenso social, permitiéndoles diferenciarse y situarse socialmente como sujetos de cierta valía y con cierta solvencia económica y así ser considerados como ciudadanos leales por parte del reino y posteriormente del Estado (Contreras, Hugo, 2011).

Figura 7

Retrato del Sargento Mayor José Romero, c. 1850. Óleo sobre tela



Autoría sin identificar, Colección Museo Histórico Nacional, Chile

Este es el caso del sargento José Romero (1794-1858 Santiago de Chile), militar afromestizo libre, de relativo prestigio social y de cierta visibilidad dentro de la historiografía nacional. Romero participa activamente en distintas batallas por la independencia, en las ciudades de Rancagua, Talca, Concepción y en la batalla de Maipú. Debido a esto es que Romero recibe una serie de reconocimientos y medallas por sus esfuerzos y acciones de guerra por parte del Estado, siendo uno de los pocos milicianos pardos no sólo reconocidos por su nombre y apellido hasta el día de hoy, sino que también por medio de su imagen. Si bien no se sabe con certeza cómo, por qué o por quién, lo cierto es que José Romero posee un retrato honorífico que lo presenta con los distintos atributos y distinciones militares, como un hombre digno y, sin duda, inscrito como modelo republicano¹². El retrato sucede en el interior indistinto de una habitación representando a José Romero como un hombre mayor presumiblemente durante la década de 1850, poco antes de

¹² La historiadora del arte Marcia Pointon tiene un estudio interesante en relación a los problemas conceptuales de la retratística moderna para el caso de personas esclavizadas y negras, entregando la posibilidad de poder articular un marco de análisis para los “retratos de esclavos” (Slave Portraiture). Pointon, Marcia, 2013.

su muerte¹³. La pose de su rostro, en concordancia al leve escorzo de su cuerpo, (re)produce públicamente el carácter del hombre. De cuerpo abultado, la expresión de su rostro lo caracteriza como un hombre templado y sereno, resaltando las huellas de la edad y las expresiones del rostro; su cabello corto y rizado llama la atención debido a su color oscuro y poco cano a pesar de su edad. En su pecho porta una medalla por su participación en la Batalla de Maipú durante la guerra por la independencia; sobre su pierna izquierda descansa una espada de ceñir, un atributo simbólico característico del traje de Oficial que en su pomo (la parte superior del mango) se insinúa un rostro femenino con un yelmo sobre su cabeza, tradicionalmente la diosa Atenea, deidad que representa la sabiduría, reflexión y sensatez del guerrero (Barra, Carolina & Godoy, 2012, p. 42).

Si comparamos la figuración de la negritud entre el retrato de José Romero y la batalla de Chacabuco, a simple vista podemos vislumbrar la distancia entre uno y otro. Sin duda podríamos afirmar que, en el caso del retrato, por temas obvios en cuanto al género, el estereotipo y la generalidad ceden en función de la identidad y la afirmación personal y pública de un individuo, eludiendo las distorsiones fisonómicas en función de reafirmar la personalidad de Romero. A primera vista pareciera no ser sencillo identificar a José Romero como un afrodescendiente si no fuese por el conocimiento previo de su nombre e identidad. La marca de la negritud en el color de su piel parece no estar del todo claro, luciendo matizada o blanqueada (sea por la veracidad en el retrato o por decisión); sin embargo, pareciera que el pelo rizado de Romero se manifiesta como la expresión de su negritud. Junto con el retrato pictórico, existe un busto en mármol blanco encomendado en Florencia por el diplomático chileno en París, Francisco Javier Rosales Larraín (1786-1868) y emplazado en la tumba de Romero cuatro años después de su muerte, en 1862 en el Cementerio General de Santiago¹⁴.

13 Al reverso del cuadro se encuentra el timbre de la empresa proveedora de materiales artístico "BROWN. / 163, / HIGH HOLBORN, / LONDON.", diseño del timbre encontrado en obras entre 1835-40 pertenecientes a las colecciones de Tate Gallery, National Portrait Gallery y Hughenden Manor, Buckinghamshire, entre otras. Compilado por Jacob Simon (2017), National Portrait Gallery: <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers/b/>

14 A raíz de la muerte de José Romero en mayo de 1858, Mercedes María del Solar publica "Canto fúnebre a la memoria del ciudadano José Romero en el día de sus exequias celebradas en el convento de Agustinos" como parte de las celebraciones fúnebres por su muerte. Su cercanía con la elite local explica el impacto que tuvo su muerte para la ciudadanía y el posterior encargo de su busto.

Figura 8

Busto Funerario de José Romero, 1862. Escultura en mármol.



Autoría sin identificar, Cementerio General de Santiago de Chile

El busto de José Romero se encontraba sobre un plinto en la tumba del militar que cuenta con la siguiente leyenda¹⁵: “A la memoria del filantrópico Sargento Mayor Benemérito José Romero, modelo de caridad y patriotismo, erige este monumento un compatriota ausente”¹⁶. En la base de la obra aparece el símbolo del pelícano, el cual se ha asociado a la caridad, el amor desinteresado y al sacrificio por el prójimo (Becker, Udo, 2003, p. 252)¹⁷, atributos que se corresponden con el epígrafe del plinto que soportaba el busto y la identidad pública de Romero. Si nos centramos en la representación del rostro en comparación al retrato pictórico, es posible suponer que el primero se basa en este último, considerando las similitudes generales entre ambas imágenes: pose, atributos y vestimenta. Sin embargo, es posible apreciar

15 En septiembre de 2016 el busto sufre un ataque, dejando a la pieza dividida en cuatro partes.

16 Después de 30 años de su muerte, el 10 de diciembre de 1888 la revista artística “El Taller Ilustrado”, dirigida por el escultor José Miguel Blanco, publica en su portada un dibujo del Mausoleo de José Romero con la siguiente leyenda: “erijido en el Cementerio Jeneral de Santiago, a la memoria del filántropo hijo del pueblo, sarjento mayor José Romero, por un compatriota ausente, hecho en Florencia el año 1867”, manifestando su permanencia en la memoria nacional del periodo.

17 “Esta ave según el Physiologus abandona a sus rebeldes polluelos (según otras versiones los devora la serpiente), pero los resucita al cabo de tres días con su propia sangre, para lo cual se abre el pecho a sí misma con el pico. Símbolo, por tanto, del amor paterno o materno que no ahorra sacrificios. En el arte y la literatura de la Edad Media el tema del infanticidio pasa a un segundo plano frente a la leyenda de que el pelícano alimenta a la prole con su propia sangre, hasta el sacrificio de sí mismo, con lo que deviene símbolo muy difundido de la Pasión de Cristo. En el lenguaje simbólico de los alquimistas el pelícano representaba la piedra filosofal, que se disuelve, es decir muere en cierto sentido, para que sea posible la transmutación del plomo en oro.”

que el tratamiento del mármol y la caracterización individual de su personalidad difiere entre la pintura y la escultura. En el busto, José Romero es retratado con una soberbia propia del héroe militar, desplazando el rostro afectuoso y templado por una seguridad y dignidad ejemplar. En esta línea, el historiador del arte Ronit Milano (2015, p. 2) establece ciertas diferencias detectadas entre los retratos pictóricos y escultóricos para el caso francés durante el siglo XVIII pre-revolucionario, tanto en estilo como en función, indicando lo siguiente:

Mientras que el retrato pictórico, aunque usualmente rehuía de la representación alegórica del modelo, personifica la liviandad y el espíritu travieso del Rococó, el busto escultórico aparece relativamente solemne y a menudo emplea motivos clasicistas como la desnudez o paños antiguos, inscribiendo al modelo en una esfera ideal (La traducción es mía).

En este sentido, pareciera que el carácter que se le otorga al modelo varía de acuerdo al soporte y medio utilizado para la representación –o más bien en función a una consciencia estratégica en el uso simbólico del medio (Belting, Hans, 2009, p. 145)– especialmente en relación a la función otorgada a cada uno: el retrato pictórico pareciera asociarse a la representación afectiva e interna del individuo, elementos propios de la subjetividad interna así como también la proyección de humanidad pública, mientras que el retrato escultórico se asociaría a la representación modélica de ciertas aspiraciones trascendentes, una elaboración conceptual/discursiva ideal y contenida emocionalmente. El retrato como imagen posee una serie de atribuciones simbólicas, icónicas y semánticas que articulan cierto sentido en la obra, especialmente si se consideran las interrelaciones simultáneas entre el emplazamiento o lugar de exhibición, el público que contempla las obras, el imaginario socio-conceptual propio del momento de elaboración de los retratos, las convenciones artísticas en cuanto a composición, estrategia visual o plástica y los usos asociados de acuerdo al medio. En este sentido, es que siguiendo a la historiadora del arte Elsarís Núñez,

[...] el retrato como género que no es [únicamente] portador de significados, sino que los produce de maneras que son distintas a las de otros tipos de imágenes. Interesan especialmente las creencias e ideas que los espectadores llevarían consigo a la hora de enfrentarse a estas imágenes y el modo en el que estos discursos establecen un diálogo con las convenciones del retrato en el proceso de activación de significados (2016, p.20).

Es decir, el retrato funciona en un doble sentido: vehicula y refuerza públicamente ciertas ideas o nociones que son socialmente conocidas en ese periodo (imaginarios, creencias, estereotipos, normas, etc.) y produce significados nuevos en función de las intenciones u objetivos propuestos para la imagen. Ambos sentidos accionan simultáneamente entre la identidad pública y privada. De esta manera es que se da cuenta de la capacidad instrumental del retrato como conformador de ciertos imaginarios e ideologías, donde se articulan no sólo la identidad individual o valores que se le atribuyen al sujeto en la representación, sino que también la representación de su propia corporalidad. De esta manera, tal como lo indica el historiador del arte Hans Belting, es que el retrato funciona como un medio del cuerpo, “en el sentido de que aparece en el lugar del cuerpo, extendiendo su presencia temporal y espacialmente” (Belting, Hans, 2009, p. 144), proyectándolo más allá de su propia vida. Tras la muerte de José Romero, el reconocimiento de sus glorias militares y su valía individual parecieran haber superado su condición racial y su posición subalterna en la sociedad, siendo uno de los pocos retratos identificados en colecciones públicas o privadas.

Consideraciones finales

Entre 1909 y 1917 Pedro Subercaseaux realiza una serie de obras, pinturas e ilustraciones que aluden al pasado colonial en Chile y su vida cotidiana, imágenes que funcionan principalmente como ilustraciones de diversos textos publicados en revistas magazinescas. Uno de ellos, por ejemplo, es la ilustración a la crónica “La mulata Manuela (Crónica de la colonia)” escrito por Ga Verra¹⁸ y publicada en la revista *Selecta* en octubre de 1912 donde se representa la llegada de uno de los personajes, al patrón como un hombre blanco caracterizado por su prestigio social mientras es recibido por sirvientes negros -posiblemente esclavizados- y por una criada mestiza. Uno de los aspectos interesantes de mencionar es dar cuenta, primero que todo, la manera no sólo en que la representación estereotípica de la servidumbre se ha proyectado hasta el siglo XX, sino que también pensar cómo en el siglo XX se circunscribió como la única posibilidad de ser de los afrodescendientes en el territorio nacional al momento previo de la república.

18 Pseudónimo de Lucía Bulnes de Vergara (Arre, Montserrat, 2022, p. 213)

Figura 9

Mujeres de la Colonia, 1909. Óleo sobre tela



Pedro Subercaseaux. Colección particular

Figura 10

Baile de Santiago Antiguo, 1917



Pedro Subercaseaux. Colección particular

Figura 11

Tertulia Colonial, c. 1915. Óleo sobre tela.



Colección particular

En esta misma dirección apuntan las obras “Mujeres de la Colonia” (1909) y “Tertulia Colonial” (1915), ambas en colecciones privadas, donde en el primero se representa a un joven sirviente afrodescendiente caminando inmediatamente detrás de dos mujeres ilustres y, en la segunda, en la zona central izquierda del cuadro, detrás de los personajes partícipes de la fiesta – apenas visible –, a una pequeña niña de vestido rojizo/anaranjado asomándose con su mirada develando la huella de la negritud. En este sentido, la mirada oculta se presenta como gesto para presentar cuerpos, pero no identidad. En “Baile de Santiago Antiguo” (c. 1917) vemos también en segundo plano a un pequeño niño sirviendo durante la fiesta; asimismo, se encuentran las obras “Escena de la colonia” (imagen reproducida y publicada en la portada de *Pacífico Magazine* en septiembre de 1915) y el dibujo “El birlocho” pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y presumiblemente como

parte de la serie “Santiago Antiguo”¹⁹. Estas obras, más que hablar sobre el pasado colonial, nos muestran la manera en que éste es visto y representado durante los primeros 20 años del siglo XX, en este sentido, develando las ficciones narrativas de la imagen y su capacidad de construir y perpetuar realidad, especialmente relevante al entender las colecciones y las obras como espacios de escritura historiográfica.

A partir de esta investigación y las reflexiones expuestas en su desarrollo, es posible dilucidar al menos dos tipos de conclusiones: una de orden metodológico en cuanto a la administración y tratamiento de las imágenes y otra en el orden discursivo e histórico sobre los modos de situar e imaginar al afromestizo y la negritud en un contexto de construcción de estado y nación en el Chile del siglo XIX.

En términos metodológicos, si consideramos a las imágenes como nuestros objetos iniciales para la investigación, en nuestro caso el desafío inicial se presenta en la pesquisa y levantamiento material/medial de un cuerpo de obras suficiente que nos permitan dilucidar y trazar el problema de investigación, vale decir, los modelos de representación de sujetos negros y afromestizos. En este sentido, si consideramos los acervos públicos y su acceso para los investigadores, las representaciones donde es posible identificar a sujetos afromestizos no son muy habituales de encontrar. Por ejemplo, el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes, de un total de cerca de seis mil piezas que componen su colección, han sido identificadas tan solo 22 obras, las que en su conjunto equivalen a un 0,0037% de la colección, situación que confirma lo ya señalado²⁰.

Por otro lado, esta misma situación de obliteración generalizada o directamente de ausencia del sujeto afromestizo en la visualidad artística nacional (a pesar de su importante presencia en la vida social), nos permite situar a la imagen políticamente en función de aquello que no se dice, de lo que no se muestra, como una huella de los discursos hegemónicos y coloniales

19 Hacia 1914 el artista Pedro Subercaseaux junto a su padre, el reconocido artista y diplomático Ramón Subercaseaux, presentan en el Teatro Municipal de Santiago una serie de cuadros imaginados sobre las costumbres del periodo colonial en Chile que denominan “Santiago Antiguo”. A raíz de esto, surge el interés de realizar una película del mismo nombre dirigida por Manuel Domínguez y Chile Films (Cuevas, Jaime y Vidal, Milencka, 2019, p. 30).

20 En el catastro realizado a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes en el año 2018-2019, se catastraron 21 obras equivalentes al 0,0035% del total de su colección (Cuevas, Jaime y Vidal, Milencka, 2019, p. 21).

del periodo.

En términos discursivos e históricos, las imágenes y sus formas representacionales –en cuanto a la figuración y composición– nos permiten trazar los mecanismos imaginarios e ideológicos durante el contexto de conformación de Chile como nación durante el siglo XIX, especialmente sobre la noción de raza, discursos racializados e ideología de la modernidad (entendiendo esta última como la necesidad de configuración de cierto sistema o patrón urbano, el bienestar material/industrial y el esquema de homogeneidad racial como necesidad para la modernización). Todo ello nos permite reflexionar sobre el estatus de lo político en la imagen y de las políticas de la imagen en cuanto a ejercicios de poder y circulación. En este sentido, la homogeneidad se tornó una meta sumamente codiciada para la construcción de las naciones en el siglo XIX, debido a la asociación con una mayor capacidad de progreso, contrapuesta a una heterogeneidad que se vinculaba con un estadio primitivo de la civilización (Quijada, Mónica, Bernard & Scheneider, 2000), provocando una creciente invisibilización de diferentes actores y grupos humanos que nos han constituido como sociedad. Estas ideas rodeaban la atmósfera desde mediados del siglo XIX diseminando su pensamiento en esferas tan disímiles de la sociedad tales como la educación, la medicina o la política; situación que se refuerza en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX por medio del pensamiento positivo, generando, en el plano social, un ideario sobre la competencia, la selección del más apto y la lucha por la supervivencia²¹. El racismo como ideología promueve ciertos códigos y valores socioculturales determinados, así como las relaciones entre “estos y aquellos”, siendo una cualidad característica de nuestra experiencia con la

21 Es así que, en este contexto, debido a los discursos nacionalistas y diversas representaciones que se articulan en función de éste, es necesario considerar el factor raza como un problema en la representación, especialmente si se considera que, desde fines del siglo XIX tras la Guerra del Pacífico, el aumento migratorio y diversas tendencias cosmopolitas produce una exacerbación del nacionalismo en función de ciertas tradiciones locales. La categoría de “raza chilena” comienza a emerger como un sistema de valor para catalogar a los chilenos como entes particulares y diferentes a otros, develando una aparente articulación indisoluble entre nación, territorio y sociedad como aglutinadores de cierto carácter y manera de ser específicos. En palabras de Bernardo Subercaseux (2007, p.33), “algunas ideas y temas conductores del darwinismo social se cruzan así con el concepto de raza: por ejemplo, la concepción de la sociedad como un cuerpo orgánico que necesita mantenerse sano, incontaminado de impurezas”, condicionando ciertas posiciones analíticas y visiones que soportan los discursos de carácter nacionalistas.

modernidad. Finalmente, es que de acuerdo a esta línea de pensamiento y parafraseando a Bernardo Subercaseaux, “raza y nación son una y la misma cosa” (2007, p. 37).

Referencias

Amigo, Roberto. Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina (1994). *Arte, historia e identidad en américa: visiones comparativas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México.

Arre Marfull, Montserrat. Pedro Subercaseaux: mediador entre siglos o una pincelada de la afrodescendencia en Chile (2022). Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, número 18, 213-220.

Barra, Carolina y Godoy, Adrián. Armas blancas. En defensa del honor. Colecciones del Museo Histórico Nacional (2012). Museo Histórico Nacional, Santiago.

Becker, Udo. Enciclopedia de los símbolos (2003). Ediciones Robin Book, España.

Belting, Hans. Antropología de la imagen (2009) Kantz, España.

Contreras Cruces, Hugo. Las Milicias de Pardos y Morenos libres de Santiago de Chile en el siglo XVIII, 1760-1800 (2006). *Cuadernos de Historia N 25*, Universidad de Chile, 93-117

Contreras Cruces, Hugo. Artesanos mulatos y soldados beneméritos. El Batallón de Infantes de la Patria en la Guerra de Independencia de Chile 1795-1820 (2011). *Revista de Historia Vol. 1, N 44*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 51-89

Cuevas, Jaime y Vidal, Milencka. Incertidumbres en visualidades de indígenas y negros en Chile, siglo XIX (2019). *Estéticas del poder y contrapoder de la imagen en América*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 395-414.

Cuevas, Jaime y Vidal, Milencka. Catastro y visualidad de fromestizos en Chile. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (2019). Ril editores, Santiago.

Cussen, Celia L. El paso de los negros por la historia de Chile (2006). *Cuadernos de Historia N 25*, Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de

Chile, 45-58

Drien, Marcela. Coleccionismo y secularización en Chile en el siglo XIX (2015). *História da arte: coleções arquivos e narrativas, VIII Jornadas de História del Arte*, Universidad Adolfo Ibáñez y Universidad Federal de Sao Paulo, 73-81

Ghidoli, María de Lourdes. *Estereotipos en negro. Representaciones y autor-representaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX* (2016). Prohistoria ediciones, Argentina

Milano, Ronit. The portrait bust and french cultural politics in the 18th century (2015). Brill, Inglaterra.

Núñez, Elsarís. Representando a la mujer de élite: el diálogo entre el retrato y la pintura de género en los interiores domésticos novohispanos (2016). *Revista Kaypunku*, Vol. 3, Nº 2.

Pérez Vejo, Tomás. Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes (2011). *Revista Historia y Geografía*, UIA, Nº 16, 73-110

Pohl, Frances K. Blancos y negros en américa (2001). En Stephen F. Eisenman (Coordinador), *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal Ediciones, España
Pointon, Marcia. Slavery and the possibilities of portraiture (2013). Ver en: Lugo-Ortiz, Agnes y Angela Rosenthal "Slave Portraiture in the Atlantic World", Cambridge University Press

Quijada, Mónica, Bernard, Carmen, Schneider, Arnd. *Homogeneidad y Nación con un estudio de caso: Argentina, a siglos XIX y XX* (2000). Centro de Humanidades, Instituto de Historia, Madrid.

San Martín, William. Colores oscuros y estatus confusos. El problema de la definición de categorías étnicas y del estatus de <esclavo> y <libre> en litigios en litigios de negros, mulatos y pardos (Santiago a fines del siglo XVIII) (2010). En: Araya, Alejandra y Valenzuela, Jaime (editores): *América colonial. Denominaciones, clasificaciones e identidades*, Ril editores, p. 257-284

Subercaseaux, Bernardo. Raza y nación: el caso de Chile (2007). *A contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol 5, Nº1, 29-63

Vicuña Mackenna, Benjamín. Una visita a la esposicion de pinturas de 1858 (1858). *Revista del Pacifico*, Tomo I, 430-450.

Vicuña Mackenna, Benjamín. El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884 (1884). *Revista de Artes y Letras, Año 1, Nº 9, Tomo II*, Santiago,

418-448.

Bibliografía suplementaria

Contreras Cruces, Hugo. Oficios, milicias y cofradías. Éxito económico, prestigio y redes sociales afromestizas en Santiago de Chile, 1780-1820 (2013). *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* Vol. 17, N 2, Universidad de Chile, 43-74.

Stoichita, Victor. La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna (2016). Ensayos de Arte Cátedra, Madrid

VV.AA. El canon revisitado. Una mirada al arte europeo desde América Latina (2022). Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.

Guerra e Imagen: La fotografía de la Guerra Civil Chilena de 1891 y su discurso en la construcción de un imaginario nacional

War and Image: The photography of the Chilean Civil War of 1891 and its discourse in the construction of a national imagery

Sebastián Riquelme Sáez¹

Resumen

La presente investigación busca estudiar y formular una lectura visual y estética de la documentación fotográfica de la Guerra Civil de 1891 ocurrida en Chile, que enfrentó al presidente José Manuel Balmaceda, al Congreso Nacional, a la Armada y al Ejército de Chile. Mediante el análisis visual de las imágenes disponibles en el archivo fotográfico del Museo Histórico Nacional, que poseen el doble estado de documento patrimonial histórico y construcción estética, se busca encontrar aquellas particularidades de las imágenes que hayan servido para su uso público y su rol en la construcción de un imaginario del país a fines del siglo XIX. El análisis técnico y visual incorpora elementos de la Historia del Arte y de la fotografía, junto a reflexiones sobre la historiografía de las guerras civiles y revoluciones, con fuerte apoyo teórico en algunas proposiciones de Aby Warburg y Walter Benjamin.

Palabras clave: fotografía de guerra; *Pathosformel*; anacronismo; guerra civil; Chile.

Abstract

This research seeks to study and formulate a visual and aesthetic reading of

¹ Magíster en Historia del Arte, Universidad Adolfo Ibáñez. E-mail: riquelme.sebastian@gmail.com

the photographic documentation of the 1891 Civil War that occurred in Chile, which confronted President José Manuel Balmaceda, the National Congress, the Navy and the Chilean Army. Through the visual analysis of the images available in the photographic archive of the National Historical Museum, which have the double status of historical heritage document and aesthetic construction, it seeks to find those particularities of the images that have served for public use and their role in the Construction of an imaginary of the country at the end of the 19th century. The technical and visual analysis incorporates elements from the History of Art and photography, together with reflections on the historiography of civil wars and revolutions, with strong theoretical support in some propositions by Aby Warburg and Walter Benjamin.

Keywords: war photography; Pathosformel; anachronism; civil war; Chile.

Introducción

La Guerra Civil de 1891 es uno de los eventos sociales, políticos y militares más estudiados de la historia de Chile. En ese sentido, las investigaciones historiográficas acerca del conflicto son abundantes, desde obras como las de los testigos Julio Bañados, Fanor Velasco, Luis Orrego Luco y José Miguel Yrarrázaval; la canónica *Historia de Chile* de Francisco Antonio Encina junto a la versión aumentada en 1982 por Leopoldo Castedo del *Resumen de la Historia de Chile*; los estudios de Marcos García de la Huerta, Rafael Sagredo, Hernán Ramírez Necochea, Cristián Gazmuri, Gonzalo Vial, pasando por Sergio Villalobos, Gabriel Salazar y Julio Pinto y más recientemente, Alejandro San Francisco, entre otros; y las obras de historiadores extranjeros como Joaquim Nabuco, Simon Collier y Harold Blakemore.

Sin embargo, una constante en la bibliografía histórica académica y formativa es que permanece ausente el estudio de las imágenes de esta guerra desde puntos de vista más contemporáneos. Un intento ha sido la recopilación en tres volúmenes de los *Discursos de José Manuel Balmaceda. Iconografía*, de Rafael Sagredo y Eduardo Devés, en los que se busca en fotografías y otro tipo de imágenes relaciones con el texto de los discursos recopilados, pero sin llegar a un mayor nivel de profundidad analítica, desde el

punto de vista estético y visual.

En dicho contexto, esta investigación busca hacer eco de lo planteado por Georges Didi-Huberman:

La cuestión de las imágenes está en el centro de esta gran confusión del tiempo, nuestro ‘malestar en la cultura’. Habría que saber mirar en las imágenes a lo que han sobrevivido. Para que la historia, liberada del puro pasado (este absoluto, esta abstracción), nos ayude a *abrir* el presente del tiempo. (2004, p. 264)

Las fotografías disponibles para ser examinadas en este estudio son relativamente pocas, considerando la magnitud de la confrontación que dividió al país durante ocho meses, ocasionando más bajas nacionales que cualquier otro conflicto en la Historia de Chile. Además, aunque cuidadosamente catalogadas no abundan en detalles técnicos o cuentan con poca información de su origen y circulación.

Una posible razón para ello puede residir en el hecho de que las imágenes fotográficas de la época carecieron de difusión masiva, toda vez que no llegaba aún el momento en que la prensa incluyera reproducciones fotomecánicas de las imágenes, y en el mejor de los casos circulaban en forma de copias grabadas, con una fidelidad que dependía de copistas y editores. En ese sentido, las fotografías del conflicto, recortadas de sus contextos históricos y traídas al presente a través de un texto historiográfico, quedan como meras ilustraciones, casi equivalentes a las notas a pie de página que aportan anécdotas o datos menores, que se insertan intrusamente en la narración histórica basada en decretos, partes de guerra, telegramas, cartas y la misma prensa de la época, debido a que para el período estudiado, la comunicación visual que permite la fotografía no tenía el mismo peso específico que durante el siglo XX, especialmente en el terreno de lo informativo.

Desde el punto de vista investigativo, una aproximación a la línea de análisis buscada por esta investigación acerca las interacciones entre imágenes, historia y poder es la desarrollada por Gonzalo Leiva Quijada, a través del estudio “Positivismo y conflicto en las fotografías de la Guerra del Pacífico. Un ejercicio visual de una modernidad periférica”, en el cual el autor establece un diálogo entre la razón positivista decimonónica y la construcción de un “otro” (y por recorte y consecuencia, un “nosotros”). El diálogo entre ambos aspectos se basa en la práctica decimonónica bajo la cual “la fotografía

en los conflictos guerreros promueve dispositivos positivistas que enuncias marcas reiterativas en la constitución de un ideario nacionalista” (Leiva, 2008, p. 102). De tal manera, el análisis de la imagen registrada se pone a la par del análisis de los documentos escritos, mediante una metodología que pone ambos a dialogar en busca de confirmaciones o, de igual forma, exponer contradicciones.

¿Tiene sentido revisar la historia a la luz de las imágenes? Pensamos que definitivamente sí: los aportes de Leiva Quijada demuestran que la producción y circulación de imágenes de la Guerra del Pacífico tienen ambos pies puestos en una lógica positivista de la construcción del Otro, y en ese sentido es un aporte que ilumina el análisis de las fuentes históricas escritas. Es bajo estas premisas que por ejemplo, con apenas cuatro fotografías de Auschwitz, Georges Didi-Huberman (2004) plantea en conclusiones sobre el horror del Holocausto que invitan a (y necesitan de) una nueva forma de verlo, en especial en épocas en que por su lejanía, dichos horrores arriesgan ser cubiertos por un velo que matiza la verdad histórica; esa nueva forma de verlo, que Didi-Huberman llama el “anacronismo”, es parte importante de esta investigación, tanto desde el punto de vista de su motivación como del método.

En ello reside el propósito de esta investigación: a partir de un análisis crítico de fuentes fotográficas primarias, proponer una mirada desde la Historia del Arte a las fotografías de un conflicto extensivamente estudiado en lo textual, pero muy someramente en lo visual, a través de lo que dejan sus imágenes fotográficas en cuanto documentos y síntomas de un momento de la historia de Chile particularmente fatal.

El corpus considerado para esta investigación son las imágenes fotográficas realizadas desde la antesala inmediata del conflicto hasta la consolidación del nuevo gobierno encabezado por Jorge Montt, es decir que se abarca entre los meses de enero a septiembre de 1891, disponibles en el Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional, indagando en la visualidad y materialidad de las fotografías de guerra en atención a que ellas son, en el decir de Régis Debray (1992), “imágenes-indicios” de la guerra que enfrenta a conciudadanos y, a la vez, son construcciones estéticas que buscan y generan resonancia en el espectador, enfrentándolo con un conflicto confuso y cercano, una perturbación del orden o *stásis*, siguiendo a Giorgio Agamben (2017), que toca las vidas de los involucrados de forma distinta a como ocurre

con una guerra entre países, en que la representación del otro suele ser esencialista y funcional a cada bando, reductible a un puñado de adjetivos usualmente contrarios a los propios, que es precisamente lo encontrado por Leiva Quijada en las fotografías de la Guerra del Pacífico.

En lo teórico, esta investigación se apoya en cuatro pilares, brevemente referidos a continuación.

La historia de la fotografía de guerra: el estado de la cuestión.

Para la fotografía de guerra del siglo XIX, existen interesantes estudios que examinan distintos aspectos como circulación y genealogía de los métodos técnicos, pero ellos siguen un corte frecuentemente más historicista. No obstante, otras teorizaciones buscan conceptualizar la visualidad construida de la fotografía en general según las ideas de Aby Warburg, algo que aquí interesa precisamente por las decisiones estéticas en un medio que inicialmente se piensa como más realista y objetivo que otras artes visuales. Particularmente el investigador John Trafton, en su libro *The American Civil War and the Hollywood War Film* (2016), traza líneas entre las *Pathosformeln* de Warburg y las fotografías de la Guerra Civil Estadounidense, precisamente abordando las cuestiones estéticas como algo fundamental: para Trafton, las representaciones de la guerra se construyen mediante el uso de *Pathosformeln*, “la forma en que las obras de arte están organizadas estéticamente para movilizar las emociones y proporcionar al espectador un punto de vista para experimentar el caos y participar en el recuerdo” (Trafton, 2016, loc. 218). Acá se destaca particularmente el examen que hace el autor sobre el uso de ciertas *Pathosformeln* en una guerra interna que, como ya se ha planteado, aunque gráfica y visualmente sean comparables con los de una guerra internacional, su efecto se ve socavado por la certeza de que ese “otro”, en cuanto enemigo extranjero, se desdibuja e intercepta el “nosotros”.

La filosofía de la fotografía y la imagen dialéctica.

A fines del siglo XIX, la fotografía se encuentra a medio camino entre la imagen histórica y la posthistórica: sin ser todavía masivamente reproducible, establece una mediación distinta a la de las artes pictóricas convencio-

nales en la época: “Las imágenes (como toda mediación, en general) tienen la tendencia a obstruir el camino en dirección a aquello que es mediado por ellas” (Flusser, 2014, p. 123).

Interesan aquí, aunque fuertemente relacionados con los otros pilares de este marco teórico, algunos conceptos para el análisis de imágenes que si bien son de Walter Benjamin, es Didi-Huberman quien los ha utilizado profusamente: primero, el anacronismo, que ya mencionamos en la Introducción y será abordado más profundamente a continuación, y segundo, la noción de “imagen dialéctica”, que es aquella que critica la síntesis histórica (historicista); esta imagen dialéctica, según el mismo Benjamin, es “una bola de fuego que atraviesa todo el horizonte del pasado” (cit. en Didi-Huberman, 2015, p. 91). La imagen dialéctica, había dicho ya Benjamin en su “Obra de los pasajes” (2013) es aquella que cuestiona lo sabido hasta provocar la detención del pensamiento:

Donde el pensar alcanza la detención, en el seno de una constelación cargada de tensiones, es en donde aparece justamente la imagen dialéctica. Eso precisamente es la cesura en el movimiento del pensar, mas su lugar no es uno cualquiera. Ése desde luego hay que buscarlo, por decirlo precisa y brevemente, en el espacio donde la tensión entre contradicciones respectivas de carácter dialéctico llega a su mayor intensidad. (2013, p. 766)

Desde esta propuesta conceptual de Benjamin, interesarán en la parte final de esta investigación aquellas imágenes (o más bien conjuntos de ellas mediante el procedimiento de montaje dialéctico) que pongan bajo tensión lo que sabemos y sobre todo lo que pensamos acerca de la Guerra Civil de 1891.

Las formas representacionales de la guerra.

Desde que Jacques Callot representó la Guerra de los Treinta Años en su serie de grabados *Miserias de la Guerra*, la representación bélica y sus consecuencias (más que sus causas, lo que no deja de ser interesante) ha sido preocupación de distintos artistas. Una enorme distancia separa visualmente a los grabados de Callot de otro corpus clave en el asunto que nos ocupa. Se trata de *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya, que sin embargo tiene en común con las *Miserias* la decisión de usar la técnica del grabado, notorio antecedente de la imagen técnica y reproducible algo que evoca tanto

la técnica fotográfica del negativo² como la necesidad de informar. Menos de medio siglo después de esta obra de Goya, se dio en Estados Unidos un punto de inflexión clave, a través de las fotografías de la Batalla de Antietam tomadas por Alexander Gardner y expuestas por Mathew Brady, el primer caso de exhibición pública de fotografías de guerra, notorias además por haber sido expuestas menos de un mes después de la batalla, por mostrar cadáveres con rasgos perfectamente distinguibles y, sobre todo, por dar cuenta de una masiva guerra, civil y por una causa muy distinta a los conflictos internacionales enfrentados por ese país.

También relacionada con la cuestión de la representación, se hace necesario preguntarse por el poder emocional de las construcciones visuales, intencionadas o no, que han dejado los fotógrafos de la época. En este aspecto, son significativas las investigaciones de John Trafton y Elisabeth Bronfen, que relacionan las *Pathosformeln* presentes en la fotografía temprana de guerra con la pervivencia de determinados constructos visuales de ella en buena parte de la imaginería bélica en Occidente, cuestión teórica que profundizaremos más adelante.

Construcción de imaginarios y la administración de la memoria; historia y anacronismo.

Las relaciones entre historia, memoria y fotografía han sido objeto de numerosos debates, contemporáneamente con la formulación del materialismo histórico por parte de Marx y Engels. Uno de los pensadores que más tensión pone entre esta corriente y la opuesta, es decir la del historicismo, es Walter Benjamin, particularmente en sus “Tesis”, formuladas en su obra *Sobre el concepto de historia*. Una de sus propuestas centrales es el de contar la historia a contrapelo, es decir desde el lugar de los oprimidos y los vencidos, en un constante cuestionamiento de la historia oficial y canónica, tan cara a la tradición historicista vinculada con el positivismo. Desde el punto de los estudios de la imagen, esto es importante porque permite colocar a la fotografía documental en el centro de la disyuntiva moderna: al ser el medio

2 Puede argüirse que la fotografía tiene dos nacimientos: primero con Daguerre, que logra la fijación de la imagen analógica, y luego con Talbot, cuando se manifiesta como imagen reproducible, rompiendo el aura de la unicidad y reconfigurando su potencial como medio masivo.

moderno más ampliamente aceptado como reflejo de una “verdad” basada en “hechos”, puede ser tomada, por los vencedores, como herramienta para la administración de la memoria, lo que inevitablemente trae consigo la gestión del olvido y la construcción “documentada” de un imaginario historicista, teleológico y positivista: reflexionar sobre esta administración es fundamental para indagar por qué no conocemos más que unas cuantas imágenes de hechos de sangre como las batallas de Concón y Placilla o la llamada Masacre de Lo Cañas.

En esa línea, la investigadora Elizabeth Collingwood-Selby profundiza en esta reflexión desde un punto de vista teórico en su libro *El filo fotográfico de la historia*, en el que plantea ante las fotografías históricas documentales, de acuerdo con las tesis de Benjamin, el materialismo histórico “piensa la historia, ante todo, bajo la exigencia de responder a la demanda de lo que ella misma está condenada a olvidar” (2009, p. 6). En este abordaje de Benjamin, la idea del anacronismo como método para la Historia del Arte y las imágenes es vivamente promovido por Georges Didi-Huberman, junto con la noción de imagen dialéctica explicada más arriba. La idea del anacronismo, algo rehuido por los historiadores como un vicio o práctica por cuanto juega en contra de la “eucronía” buscada por el historicismo, o la visión teleológica del progreso histórico tan cara a Hegel y luego cuestionada y reformulada por Marx, Didi-Huberman lo ve como una herramienta necesaria en la Historia del Arte como disciplina, primero por influencia de pensadores como Warburg y Benjamin, pero también como Carl Einstein o Marc Bloch, a quienes recurre Didi-Huberman para abogar por el anacronismo, indicando que “no solamente es imposible comprender el presente ignorando el pasado, sino, incluso, es necesario conocer el presente –apoyarse en él– para comprender el pasado y, entonces, saber plantearle las preguntas convenientes” (2015, p. 53); el mismo Didi-Huberman anota cuándo usar esta herramienta al señalar que “el anacronismo es necesario, el anacronismo es fecundo, cuando el pasado se muestra insuficiente, y constituye incluso, un obstáculo para la comprensión de sí mismo” (2015, p. 143).

Estas teorías dialogan con los conceptos de Aby Warburg en el sentido de que podrían contribuir a explicar por qué algunas imágenes bélicas son más recordadas que otras y por qué lo recordado tiende a ser similar en ellas. Más que abundar aquí acerca de ellos, detallaremos la forma de utilizar estos conceptos previo a comenzar el análisis comparativo de algunas fotografías

seleccionadas.

Hipótesis y objetivos

La hipótesis aquí discutida es que en la fotografía de la Guerra Civil de 1891 se daría, a través de la representación fotográfica del conflicto bélico interno, una perturbación importante en la construcción de la identidad nacional que difiere de aquella ensayada en la Guerra del Pacífico precisamente por la ausencia de un “otro”, y que en este caso queda irresuelta. Ello se evidenciaría por la tensión hallada en las fórmulas de representación, donde por una parte tenemos la continuación del relato guerrero positivista y por el otro la representación en toda su crudeza, mediante las *Pathosformeln* mostradas por los cuerpos de los conciudadanos, de manera similar (y bajo las mismas *Pathosformeln*) a los encontrados en las fotografías de la Guerra Civil Estadounidense y otros conflictos análogos.

El objetivo general de esta investigación es proponer una forma distinta de revisar la documentación fotográfica del conflicto bélico interno, desde el punto de vista estético y visual antes que histórico (entendiendo ello como lo “ya historiografiado”); para ello, se sigue un abordaje anacrónico y dialéctico del tema desde el análisis de la recepción contemporánea de las imágenes, para poder reflexionar y proponer una lectura de las fotografías como intentos, exitosos o no, de construcción de un imaginario que no se desacopla de las causas que llevaron al conflicto.

Examen del material disponible

El archivo fotográfico del Museo Histórico Nacional (MHN de aquí en adelante) posee dentro de su colección un número importante de imágenes de la Guerra Civil de 1891, o relacionadas con ella. Dicha colección de imágenes puede dividirse en dos grupos: la primera y mayor parte de las fotografías se encuentran en los álbumes catalogados como AF-224, AF-246 y AF-247 los cuales, luego de ser donados a la colección de la Biblioteca Nacional, fueron transferidos a los archivos del MHN durante la gestión de Hernán Rodríguez Villegas (1977 a 1993). En atención a la brevedad de este artículo y el análisis buscado, se omitirán detalles y ejemplos del álbum AF-224, cuyo contenido

principal son *cartes de visite*, producto comercial fotográfico muy popular durante fines del siglo XIX, entregado por los retratados a sus cercanos.

Álbumes AF-246 y AF-247

Formato grande (tamaño de página 40 x 29 cm, horizontal). Donante anónimo. Resulta evidente que se trata de dos volúmenes de una misma obra, siendo el AF-247 el primer tomo y el AF-246 el segundo.

El primer volumen abre con retratos de estudio en gran formato, también mediante la técnica de copia a la albúmina en papel, de personajes centrales en el desarrollo del conflicto: Waldo Silva, Ramón Barros Luco (ambos integrantes de la Junta de Gobierno, junto a Jorge Montt), Agustín Edwards, y los oficiales Estanislao del Canto y Emil Körner, ambos importantes militares que desde antes del conflicto habían mostrado su apego a la causa congresista, en rebeldía contra su propio alto mando, liderado por el general Barbosa. Estos retratos de altas autoridades, todos en estudio, no difieren de la usanza general de la época, los cuales en términos puramente estéticos suelen recordar al célebre retrato *Napoleón en Las Tullerías* pintado por Jacques-Louis David. Este álbum continúa la secuencia de fotografías de navíos y sus tripulaciones, pero ahora chilenos (y del bando congresista) en su mayoría.

Figura 1*Estanislao del Canto.*

Fuente: Álbum AF-247, Museo Histórico Nacional. Sin autor, 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 28 x 18 cm.

Se incluyen también interesantes imágenes del Blanco Encalada, principal buque en poder de los rebeldes: además de la vista general del barco, se muestra una banda musical de la tropa, y en otra imagen una estudiantina. En ese sentido, las fotografías, junto a todos los retratos de grupos de oficiales y marinos, se asemejan a la primera de las tradiciones de la fotografía de guerra, ejemplificada por Roger Fenton en la Guerra de Crimea, la cual buscaba documentar el “buen lado” de la guerra: la marcialidad de los oficiales, los buenos momentos de la tropa junto a bandas musicales, y todo aquello que se contrapusiera diametralmente a imágenes como las del resultado de la batalla de Placilla, en lo que hoy llamaríamos una “romantización” de la guerra, para luego cerrar con cuatro imágenes tituladas “Ruinas de Iquique”.

Figura 2

Estudiantina a bordo del Blanco Encalada.



Fuente: Álbum AF-247, Museo Histórico Nacional. Sin autor, 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 24.5 x 18.5 cm.

Este primer álbum cierra. El segundo tomo, por su parte, contiene principalmente vistas panorámicas y retratos grupales, todos ellos en copias a la albúmina de gran tamaño, siendo los más comunes 27 x 18 cm y 27 x 21 cm, en orientación horizontal. La gran mayoría de las copias están marcadas con una leyenda en letras de molde blancas que reza “Fotografía Garreaud. Propiedad exclusiva. R. Dyte” (sic), indicando que fueron hechas por el estudio “Garreaud y Ca.”, fundado por Émile Garreaud, fotógrafo francés activo en Chile desde 1863, y tomadas por alguien llamado R. Dyte (Rodríguez Villegas, 2001).

Otras fotografías, como es el caso de las que muestran buques de la Armada, indican el nombre de la embarcación, con la misma tipografía y estilo de texto, lo que sugiere que también son de Garreaud. Además de los textos anotados en varias de las fotografías, cada una de ellas tiene un “pie de foto” en manuscrito, posiblemente de autoría del compilador del álbum, que otorga un cierto contexto a cada imagen.

Figura 3*Batallón Antofagasta 8° de Línea.*

Fuente: Álbum AF-246, Museo Histórico Nacional. R. Dyte, 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 27 x 20.4 cm.

Algunas imágenes como la anterior y otras que siguen muestran más en detalle a la tropa, lo cual desde el punto de vista historiográfico es interesante ya que permite observar algunos hechos: primero, en algunas de ellas participan varios civiles, y que el nivel de armamento es escaso. Varios historiadores, entre ellos San Francisco, han consignado que en los primeros meses el bando congresista, formado principalmente por la Armada y por civiles rebeldes del norte (provenientes en su mayoría de la fuerza de trabajo de las oficinas salitreras), contaba con un Ejército improvisado. Además, la imagen da cuenta del uniforme (o falta de él), de color claro, totalmente distinto al de pantalones rojos y casaca azul del Ejército oficial, vestido anteriormente en la Guerra del Pacífico. En el ejemplo de arriba, que corresponde a un plano general, es posible ver estos detalles así como la presencia de niños militares. Luego sigue una considerable secuencia de fotografías que mues-

tra alternadamente navíos en el mar, seguidos de retratos de su oficialidad y en ocasiones de sus marineros.

Hacia el final del álbum, el escenario de las fotografías cambia radicalmente para llevarnos a la zona central del país, es decir que si seguimos la cronología del avance de las fuerzas congresistas, hacia el mes de agosto de 1891, el cual marca el abrupto final de la fase armada del conflicto. Inmediatamente después de la imagen de refugiados ya mencionada, se muestra una fotografía llamada “Piezas de artillería camino de Concón”; de acuerdo a la secuencia temporal y geográfica de las imágenes precedentes, es posible estimar que se están mostrando armamentos del bando congresista. A esta imagen le sigue una particularmente significativa, que trataremos más adelante en el desarrollo, titulada muy gráficamente “Casa destruida por una granada” que, además de lo nombrado, muestra a una mujer civil, aparentemente mayor, recorriendo las ruinas de la vivienda destruida, como se muestra a continuación.

Figura 4

Casa destruida por una granada.



Fuente: Álbum AF-246, Museo Histórico Nacional. Sin autor, 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 19 x 11.2 cm.

El salto temporal que sigue es breve aunque evidente. Las fotografías que siguen son, primeramente, tres vistas distintas de restos de lo que fue la “Artillería dictatorial en Placilla”, como se les indica textualmente. A los cañones, restos de municiones y pertrechos en el suelo del campo de batalla, se suma la presencia de un soldado caído, perteneciente al bando presidencial. Las imágenes, distintas en ángulo aunque idénticas en el sujeto, permiten al espectador situarse en el campo de batalla, dimensionar los espacios y distancias y, de alguna manera, *sentir* el momento y estar allí luego del cese del fuego de la que fue la batalla decisiva del conflicto.

A continuación, se encuentran algunas de las imágenes más conocidas de la confrontación fratricida. En el campo de Placilla, en estas fotografías luego de la batalla, se observan los cuerpos caídos de los soldados fallecidos en combate. Sin profundizar en el análisis, ya que eso es parte central de desarrollo posterior de esta investigación, baste decir que son las fotografías que muestran la real magnitud del combate más letal visto en suelo chileno, en el que perdieron la vida más de 3200 chilenos, y fueron heridos otros 2500. Como nota técnica, estas fotografías más cercanas al combate, es decir todas

aquellas hechas en Concón y Placilla (desde la imagen de la casa destruida), son copias a la albúmina más pequeñas, de 17 x 11 cm, y no tienen textos ni marcas que sugieran haber sido hechas por Garreaud ni por algún autor o estudio en particular, pero sí es bastante seguro afirmar que son del mismo autor, basado en el ángulo aparente de las tomas, la nitidez, el contraste, los tonos de las copias y, muy importante, por la composición, como discutiremos más adelante.

Figura 5

Piezas de Artillería Dictatorial Placilla.



Fuente: Álbum AF-246, Museo Histórico Nacional. Emilio Hagnauer (atrib.), 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 17.4 x 11.2 cm.

Figura 6

Camino a la Placilla.



Fuente: Álbum AF-246, Museo Histórico Nacional. Emilio Hagnauer (atrib.), 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 17.4 x 11.1 cm.

Figura 7

Muertos antes de quemarlos. Batalla de la Placilla.



Fuente: Álbum AF-246, Museo Histórico Nacional. Emilio Hagnauer (atrib.), 1891. Copia a la albúmina sobre papel, 17.4 x 11.3 cm.

El álbum cierra con una muy significativa imagen: el rostro y cuerpo destrozados de “Una víctima de Lo Cañas”, un anónimo joven fusilado, en alusión a la conocida masacre perpetrada por fuerzas del Ejército presidencial contra una cincuentena de jóvenes, organizado en montonera en la propiedad de Carlos Walker Martínez en la localidad de Lo Cañas.

Figura 8*Una víctima de Lo Cañas.*

Fuente: Álbum AF-246, Museo Histórico Nacional, 1891. Copia a la albúmina sobre papel con máscara ovalada, 10 x 14.1 cm.

La imagen es pequeña, de unos 8 x 6 cm, cercano al formato *carte de visite*, lo que sugiere que puede provenir de una fuente muy distinta a las de Garreaud. Más importante que lo anterior es que es la única imagen fotográfica relacionada con el hecho, uno particularmente recordado por su violencia y escasa justificación.

Imágenes unitarias

El resto de las fotografías de la Guerra Civil de 1891 disponibles en el Museo Histórico Nacional son copias de imágenes varias, no ubicadas dentro de algún álbum, y la gran mayoría de las cuales no disponen de información

como autor, donante, procedencia. Todas ellas se encuentran prolijamente catalogadas en la carpeta 79 del Archivo Fotográfico del MHN, lo que facilita una aproximación inicial a su estudio. Aunque no usaremos ejemplos de ellas para el análisis visual, algunos aspectos interesantes desde el punto de vista de la circulación es que un conjunto de cuatro imágenes merece particular atención. Se trata de copias a la albúmina sobre papel, de tamaño 18 x 11 cm, todas ellas registradas como donaciones de Odette Farmer, en el año 1954. La similitud de las copias entre sí en atributos como tamaño, tono del monocromo y rango dinámico, aspecto del papel y sus bordes, y el soporte de cartón sobre el que están montadas, sugiere que las cuatro fotografías tienen el mismo origen, no pudiendo descartar que hasta hayan sido compradas u obsequiadas como parte de un álbum.

Las *Pathosformeln* de la fotografía de guerra

Uno de los dispositivos clave para el estudio de la Historia del Arte, y por extensión de la cultura de la visualidad, es el propuesto por el intelectual judío alemán Aby Warburg (1866-1929), conocido por su inédito abordaje de las fórmulas de representación visual en la historia de las imágenes. Brevemente resumido, Warburg propone el concepto de *Pathosformel*, “*pathos formula*” en inglés, traducible como “un tropo visual emocionalmente cargado”, que no son puramente históricos ni estáticos, no son hallados de forma continua, y no se limitan a la cultura que les dio origen ni al contexto histórico en que fueron utilizados; ellos tienen una carga emocional e íntima, cuya asociación emocional con lo que se quiere representar es lo que faculta una pervivencia a través del tiempo.

Una aplicación más amplia del concepto de las *Pathosformeln* no debe limitarse únicamente a lo gestual: el mismo Didi-Huberman insiste en que la fuerza del concepto está en esa dualidad que vino a quebrar los enfoques continuistas de la Historia del Arte,³ como aquel inaugurado por Winckelmann, siendo Warburg quien propone que “el *ethos* apolíneo se expande con el *pathos* dionisiaco, casi como la doble rama de un mismo tronco enraizado en la misteriosa profundidad de la tierra nutricia griega” (cit. en Didi-Huberman,

3 Es decir, enfoques de corte historicista que son precisamente los que plantea Benjamin que hay que dar por superados.

2013, p. 135). Más adelante, y sobre la base de las investigaciones de Goethe sobre el Laocoonte, Warburg entenderá que en una obra la forma y el contenido no son compartimentos estancos, sino que íntimamente vinculados. En palabras de Giorgio Agamben, “un concepto como el de *Pathosformel* hace que sea imposible separar la forma del contenido, porque designa la indisoluble imbricación de una carga emotiva y una fórmula iconográfica” (cit. en Didi-Huberman, 2013, p. 181). Como se ve, aunque la gestualidad humana es origen y centro de la teoría warburgiana, en investigaciones más recientes se trata, por decirlo muy sumariamente, de entender la *Pathosformel* como la representación o comunicación de emociones mediante una fórmula visual repetible e identificable; en otras palabras, debe enfatizarse aquí que, sin negar lo fundamental que resultan los gestos que sobreviven desde lo antiguo, es decir el *Nachleben der Antike*, para esta aplicación más contemporánea las *Pathosformeln* interesan más en su sentido formulaico antes que puramente gestual o coreográfico.

Aplicando lo anterior al ámbito del estudio de lo fotográfico y lo bélico, el investigador estadounidense John Trafton ha propuesto que la visualidad de las fotografías de la Guerra Civil Estadounidense (1861-1865) ha sido fundamental para el nacimiento de ciertos “modos de representación” de los conflictos bélicos, refiriéndose ello a las decisiones formales de “cómo” mostrar la guerra en lugar de “qué” mostrar. Para Trafton, ello ha influido de manera decisiva en el cine de guerra estadounidense del siglo XX, ya que, observa el autor, “cada uno de estos modos de representación cimentó diferentes fórmulas para dotar de patetismo a las historias de guerra, fórmulas que tienen una presencia distintiva en el cine de guerra a lo largo de la historia del cine” (2016, loc. 131).

Brevemente, el contexto de lo estudiado por Trafton es el siguiente: en octubre de 1862, apenas dos semanas después de la batalla de Antietam, la más letal del conflicto y de la historia en suelo estadounidense, se llevó a cabo la primera exhibición pública de fotografías de guerra de que se tenga noticias, organizada por Mathew Brady en su galería privada de Nueva York, usando material tomado por sus colaboradores Alexander Gardner y Timothy O’Sullivan, inmediatamente después de dicha batalla. El resultado puede ilustrarse leyendo lo que un cronista del *New York Times* intenta explicar acerca de “lo que ha hecho el señor Brady”; en sus propias palabras, “ha hecho algo para mostrarnos la terrible realidad y la seriedad de la guerra. Si no ha

traído cadáveres y los ha dejado en nuestras puertas y a lo largo de las calles, ha hecho algo muy parecido” (“Brady’s”, 1862, p. 5).⁴

Sobre la base de las investigaciones de Elisabeth Bronfen y Hermann Kappelhoff, el autor concluye que “las representaciones de la guerra se construyen mediante el uso de *Pathosformeln* en la forma en que las obras de arte se organizan estéticamente para movilizar emociones y proporcionar al espectador una posición ventajosa para experimentar el caos y participar en el recuerdo” (Trafton, 2016, loc. 133). En otras palabras, uno de los requisitos para hablar de *Pathosformeln* en una representación de la guerra (no necesariamente limitado a lo fotográfico) es que la imagen lleve al espectador a “estar allí”, en el campo de batalla.

¿Operan estas fórmulas de igual forma en las fotografías de la Guerra Civil de 1891 en Chile? Uno de los obstáculos para poder comprobar ello es la prácticamente inexistente información sobre la circulación física de las fotografías: sabemos con certeza de que la prensa de la época no contenía fotografías, apenas algunos medios se limitaban a mostrar algunos grabados que las reproducían, pero no existe evidencia de que ello haya ocurrido en Chile con imágenes de la Guerra Civil, aunque sí en periódicos ilustrados europeos. Tampoco hay noticias de exhibiciones en la manera en que lo hizo Brady (a pesar de que la Exposición Internacional de 1875 organizada por Benjamín Vicuña Mackenna en la Quinta Normal ya tenía una modesta sección de fotografía, más bien orientadas a aparatos y técnicas). La poca evidencia que tenemos sobre la circulación local de estas imágenes es lo que podemos concluir del examen de los álbumes de la sección anterior: estudios fotográficos proveían ya fuera copias sueltas o en forma de álbum de negativos que estuvieran en su poder, frecuentemente sin acreditar a los autores originales ni fechar todas las copias.

Podemos hablar entonces de una circulación en su propio entorno bastante limitada, lo que entre otras cosas puede explicar la ausencia de referencias a las imágenes en la historiografía de la época. Si lo comparamos con el caso de la Guerra Civil Americana, tanto la circulación modesta, pero nun-

4 Es muy interesante la percepción decimonónica sobre el papel del fotógrafo como comunicador, ya que así como Brady, unos años antes Lacan señalaba que “el señor Fenton nos ha llevado a los campos de batalla [en Crimea]” (cit. en Trafton, 2016, loc. 1264). En ese sentido, el fotógrafo es el vaso comunicante entre el espectador finisecular y el “ha sido” propuesto por Roland Barthes (2009), ya sea éste glorioso o atroz.

ca vista, como el impacto resultante de ella, son completamente diferentes. Una proposición más atrevida podría hacerse: de haberse conocido algunas de esas imágenes en la época dando lugar a un “hecho noticioso”, por ejemplo, las de Placilla o las de Lo Cañas, difícilmente existiría nula referencia a ellas tanto en la prensa y en la historiografía contemporánea al conflicto.

Análisis comparativo: un ejemplo de *Pathosformeln*

Siguiendo la línea de Trafton, una mirada comparativa a fotografías de la Guerra Civil de 1891 junto a otras imágenes de conflictos análogos puede ilustrar mejor sobre la presencia de *Pathosformeln* en las primeras. Lo que interesa aquí es poner a prueba la hipótesis de esta investigación, la cual opera sobre la base de que existan *Pathosformeln* reconocibles e interpretables, y que sean las características del conflicto las que refuerzan y tensionan estas fórmulas. Como ya vimos, según Didi-Huberman y Agamben, entre otros, forma y contenido no admiten separación en la mirada warburgiana de las *Pathosformeln*, sino que responden a una imbricación. Por ello, cuando en las líneas siguientes se hable de los elementos formales de cada imagen, estaremos hablando de aquellos elementos observables a simple vista y definibles como “formas”, pero que están hablando de un contenido que les es inseparable.

“Algunos vivos, muchos muertos”

Expuesto lo anterior, examinemos algunos ejemplos en forma comparada, comenzando por imágenes de guerra que muestren una gran cantidad de cadáveres a la vez que algunas personas vivas. En el caso de la Guerra Civil de 1891, remitimos a la imagen atribuida a Hagnauer reproducida en la figura 8 de este trabajo, en la que se aprecia una fila de cuerpos de soldados muertos, y en el fondo un grupo de seis personas, cinco de ellas de pie y uno montado a caballo. Observando esta fotografía, formalmente podemos ver que el fotógrafo ha escogido un ángulo levemente hacia abajo (lo que se conoce en técnica fotográfica como “picado”), con lo que los cuerpos que están en la tierra se hunden más y desde el punto de vista retórico se dramatiza su condición de amortajados, despojos humanos, carnalidad expuesta, acen-

tuando esta condición dramática. Todo lo anterior debido a que la línea del horizonte está muy arriba en el cuadro, originando algunos efectos que vale la pena mencionar: este tipo de composición suspende la “observación del paisaje” que surge espontáneamente en casi cualquier foto al aire libre, para decirnos que lo que importa está abajo, en el suelo. El ángulo junto al efecto de la perspectiva provoca que la “masa” de la imagen esté ocupada por los cadáveres, siendo ello lo que desea enfatizar el fotógrafo, en oposición a los “vivos” que parecen haberse dado cuenta de su presencia. Ello unido a las desproporcionadas cantidades de muertos y vivos refuerza el efecto de qué es lo que *ha sido*, en el decir barthesiano. Siguiendo desde el punto de vista puramente formal, puede verse que los cuerpos de los caídos siguen una sinuosidad suave, la acumulación de incontables cadáveres describe un suave serpentear hasta juntarse con el horizonte y con “el mundo de los vivos”, es decir que opera de forma similar a una línea de fuga (construcción muy similar a otras tomas del episodio).

Como contraparte, examinando las placas de la obra de Goya ya citada, *Los desastres de la guerra*, podemos ver que la oposición muertos/vivos también aparece con varias similitudes formales en la lámina 18 titulada significativamente “Enterrar y callar”, algo que también hace eco del título puesto a la imagen en el álbum AF-247: “Muertos antes de quemarlos. Batalla de Placilla”.

Figura 9*Enterrar y callar.*

Fuente: Placa 18 de “Los desastres de la guerra”, Museo del Prado. Francisco de Goya y Lucientes, c. 1818. Aguafuerte sobre papel.

Por supuesto, existen algunas diferencias, como la escala y las cantidades mostradas de personas (vivas y muertas) en la imagen de Goya, más pictórica, con la línea del horizonte no tan elevada, lo que le resta un poco de dramatismo, pero lo central sigue apareciendo, que es un gran número de muertos y un solo vivo en este caso quien, al igual que en la fotografía de Placilla, está al final y por detrás de los cuerpos apilados, cediendo el primer plano a los cadáveres. Otra cuestión en que se asemeja este grabado a la imagen de Placilla es en la desnudez de los muertos: mientras aquí el artista los hace figurar totalmente desnudos, en la imagen chilena se ven varios cuerpos descalzos y algunos pechos descubiertos. Lejos de manipular la escena, el fotógrafo simplemente muestra cómo terminan los soldados caídos y enfatiza dichos detalles.

La siguiente imagen, esta vez una fotografía tras la Batalla de Antietam, que repite varios aspectos ya mostrados:

Figura 10*Ditch on right wing.*

Fuente: Library of Congress. Alexander Gardner, 1862. Copia a la albúmina sobre papel, enmarcada.

En ésta, los cadáveres están dentro de una trinchera, posiblemente apilados allí para su cremación o entierro, prácticas usuales tras las batallas en el siglo XIX. Se repite el uso del ángulo en picada para enfatizar el “mundo de los muertos”, y las cantidades siguen la misma proporcionalidad, y se repite también el uso de las líneas de fuga para provocar un efecto de “inconmensurabilidad” de la masacre. Otra característica similar con la imagen de Placilla es que los vivos son aparentemente civiles; podría incluso pensarse que el jinete en el grabado de Goya también es civil, pero es difícil dar ello por cierto.

En suma, en estas tres imágenes se dan patrones formales (los que como ya vimos se imbrican con los contenidos) que apoyan la idea de una *Pathosformel* que es capaz de convertir tales patrones formales (ángulos, cantidades vivos/muertos, desnudez, líneas de fuga, muertos militares versus vivos civiles) en una emoción que bebe de la tensión entre vivos y muertos,

especialmente cuando los segundos son muchos más que los primeros. Resumidamente, esta primera fórmula se trata de representar desproporcionadamente (en cantidad y relevancia visual) el mundo de los muertos y el de los vivos, y de apelar al destino de los muertos enfatizando su lugar en el “abajo”, en un mundo separado de los vivos y situado, en ese “fulgurazo” histórico, debajo de éstos.

Para cerrar este análisis comparativo, es útil mostrar una vista general del panel 56 (según la numeración final) del Atlas Mnemosyne elaborado por Aby Warburg y sus colaboradores. El título completo de este panel es “Ascensión y caída (Miguel Ángel). Apoteosis de la muerte en la cruz, Juicio Final y caída de Faetón. Atravesando la bóveda”, y resulta evidente que ello sugiere de varias maneras, tanto textuales como gráficas, que está ello emparentado con las características principales de lo visto en las imágenes analizadas: lo que asciende versus lo que ha caído, el sacrificio (los soldados que dan su vida por un bien mayor, esencia del mito cristiano de la salvación por la redención), la división entre lo terreno y corruptible (lo ya muerto) en oposición a lo elevado y que se acerca a lo divino; los soldados caídos ya están a las puertas del Juicio Final cuando éste llegue, y toca a los vivos guardar la entrada a la bóveda, pero sin franquearla.

Figura 11*Panel 56, Bilderatlas Mnemosyne.*

Fuente: Warburg Institute.

Las fotografías bélicas como ventana a la historia

En su investigación acerca de la visualidad fotográfica de la Guerra del Pacífico, el profesor Leiva Quijada ha demostrado cómo el discurso fotográfico, con ambos pies fuertemente asentados en la matriz de pensamiento positivista predominante en la segunda mitad del siglo XIX, contribuye a la construcción de un imaginario nacional a la vez que define a un “otro” para ser distinguido claramente de un “nosotros”, algo tan esquivo durante el primer siglo de la República. De hecho, la construcción visual y textual de ese “otro”, el peruano y boliviano en este caso, parece fundamental para el discurso identitario nacional; es como si las fotografías y textos de la época, especialmente periodísticos, definieran al ciudadano chileno como aquel que no es peruano ni boliviano. Este discurso positivista rechaza la grandeza pasada del Virreinato, contraponiendo al Perú y Bolivia contemporáneos un

Chile moderno, liberal, laico y racional, conectado con las élites intelectuales de Francia, Inglaterra, Italia, Alemania y otros países más avanzados que la debilitada España de la época.

Tras un examen de fuentes escritas y fotográficas, las conclusiones a las que llega Leiva Quijada son, resumidamente y entre otras, las que siguen: (1) se da un ejercicio cultural que busca mostrar la guerra como máquina de progreso; (2) fotografías y textos se juntan y construyen un correlato pedagógico, especialmente útil debido al alto grado de analfabetismo, es decir se educa con imágenes; (3) las fotografías refuerzan un discurso propagandístico y especialmente ideológico, para “asentar una visión de Patria y Nación” (Leiva, 2008, p. 143); (4) las fotografías “conforman una memoria guerrera que genera consenso” que articula un panteón de héroes para ser admirados por todo el pueblo y la élite. Este ejercicio positivista, mediante una construcción del otro y de una efectiva administración de la memoria, es impensable sin la fotografía, aún con todas las limitaciones técnicas de la época.⁵

5 Dichas limitaciones técnicas son especialmente tres: la fotografía aún no puede ser reproducida en periódicos y otros medios impresos; no puede ser aún teletransmitida; por el tamaño de las cámaras y placas usadas, además del largo tiempo de exposición, no es posible aún mostrar escenas de combate.

Figura 12
Morro de Arica.



Fuente: Museo Histórico Nacional. Díaz y Spencer, 1880. Impresión en monocromo.

Apenas diez años más tarde, estalla la salida militar a la crisis institucional entre el presidente Balmaceda y el Congreso Nacional, resultando en un conflicto mucho más corto, apenas ocho meses, pero mucho más letal que los cinco años que duró la Guerra del Pacífico (aproximadamente cinco mil muertos en la primera, contra tres mil fallecidos de la segunda). Toda la acción de esta guerra civil se desarrolló en suelo chileno, y junto a las mejoras tecnológicas, podría pensarse que fue un conflicto que pudo ser mucho más cubierto en terreno por el desarrollo de prensa o bien por la gran cantidad de fotógrafos y viajeros que circulaban a fines del siglo XIX por estas tierras. Sin embargo, la desproporcionalidad entre los archivos fotográficos de ambas guerras es muy grande, ciertamente en cantidad y calidad de fotografías, pero también en variedad y riqueza de datos, como por ejemplo, los nombres de los fotógrafos y de quienes poseían las copias.

Esta discrepancia puede ser tal vez explicada si sometemos el archivo de 1891 ya examinado a las cuatro conclusiones encontradas por Leiva Quija-

da acerca de las fotografías de la Guerra del Pacífico: la primera es mostrar a la guerra como máquina de progreso. Podríamos decir que sí, pensando en las abundantes fotos de buques y sus cubiertas y tripulaciones; ahora bien, considerando la cercanía y uniformidad de las fotos de R. Dyte para el estudio Garreaud, que son fotos bastante proclives a la causa de la Armada. Pero hay otras fotos, como las del mismo Dyte sobre la destrucción de Iquique, y por supuesto las atribuidas a Hagnauer, donde se observa lo contrario al progreso e incluso asoma un cuestionamiento a la racionalidad del conflicto (lo que se da directamente por los muertos y la destrucción afectan al propio país, contaminando la condición de “victoria” aún en el mejor de los casos).

La segunda condición, es establecer un correlato con fuentes escritas, con intención eminentemente pedagógica. Ello está ausente en este corpus; cualquier correlato con fuentes escritas ha sido establecido por historiadores varias décadas después e incluso, como comentamos en la introducción, hasta el presente son imágenes que desempeñan un papel meramente ilustrativo en la historiografía del conflicto basada muy mayormente en fuentes escritas, incluso las pocas de fuente directamente popular.⁶

La tercera característica es que las fotografías asienten un discurso nacional desde lo propagandístico e ideológico. Debido a la brevedad de la guerra de 1891 y a que culminó en el mismo corazón cívico y metropolitano del país, ello es difícil. En el caso de este corpus, imágenes que podrían acercarse son aquellas que toman partido en la designación de lo mostrado, como el caso ya visto de “Artillería Dictatorial”. Naturalmente, ello conversa con la terminología del bando congresista o “constitucionales” como se llamaban a sí mismos.

Finalmente, la cuarta característica, cual es la formación de una memoria guerrera que provoque consenso, es visualmente la que menos se observa en este corpus. Comencemos comentando una fotografía de la Guerra del Pacífico, también presente en la colección del Museo Histórico Nacional. Si recordamos el análisis de la *Pathosformel* ya visto, las dificultades comienzan de inmediato: no existe la desproporcionalidad entre vivos y muertos, no son estos últimos el centro visual de la fotografía, los armamentos y pertrechos no se ven destrozados, el horizonte está en la mitad inferior del cuadro, y la

6 Véase el caso del libro de Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular. 1886 – 1896*, comentado en el siguiente capítulo.

verdadera protagonista de la fotografía es la bandera chilena, escoltada por gallardos oficiales y soldados vencedores. En resumen, no es “lo muerto” el tema de la imagen, sino “lo triunfante”.

Mostrar otro uniforme provoca que el espectador objetivo, es decir chileno, los perciba como el enemigo, es decir que aquel preciso detalle anula por completo la posibilidad de que se sugiera una ambivalencia freudiana *heimlich /unheimlich*, ya que al soldado caído es el uniforme enemigo lo que lo despoja de toda familiaridad. En resumen, si bien hay elementos en esta foto que pudieran configurar alguna *Pathosformel*, evidentemente no convocan las mismas emociones que las analizadas anteriormente. En otras palabras, si bien se trata de una fotografía de guerra, desde el campo de batalla, y mostrando claramente soldados caídos, su construcción es tan distinta que desde un primer vistazo comunica otras cosas. Probablemente el elemento de la bandera nos haga mirar en otra dirección iconológica, para encontrar que esta fotografía de la Guerra del Pacífico, y la *Pathosformel* que asoma en ella, se emparentan directamente con fotografías de corte marcial e institucional en que el centro de la fotografía es la bandera izada en su gloria, y se emparentan indirectamente con otras imágenes que superponen banderas y glorias, como la muy conocida fotografía de Joe Rosenthal de 1945, *Flag raising on Iwo Jima*, o la misma *La Liberté guidant le peuple* de Eugène Delacroix. En ese sentido, lo connotativo se concentra en el binomio mirada-bandera, encarnando los ideales patrióticos inmediateistas, opuestos a las *Pathosformeln* analizadas.

Las fotografías de la Guerra Civil de 1891, por el contrario, son testimonio de lo que Giorgio Agamben rescata del griego como *stásis*, esa “guerra interna” que nace y se anida en el seno de algo tan íntimo como la familia, y que suspende la familiaridad, no únicamente desde el punto de vista moral sino que legal (Agamben, 2017), desde que las *Leyes* de Platón consideran “puro” al que mate a un adversario, aunque éste sea pariente o hermano. Junto a ello, la amnistía, otra creación griega, es la que se encarga del perdón a los involucrados, pero sobre todo de la administración de la memoria y el olvido; es más fácil olvidar crímenes que no han sido castigados. En esta *stásis*, la suspensión del orden político, el hermano de sangre puede ser ese adversario y enemigo, algo bastante más cruel que si lo es el mero extranjero. La abismal separación de los bandos los enfrenta a muerte, pero cuando la guerra termina y el interdicto institucional se resuelve, todos vuelven a ser

conciudadanos, amigos, familiares, vecinos y colegas. Los enemigos peruanos y bolivianos siguieron manteniendo su nacionalidad durante y después de la guerra; lo mismo ocurre con los chilenos. En Placilla y Concón, en esos días de 1891 disparar y matar a un hermano o compatriota no solamente era natural, sino que esperado y perdonado de antemano. Así como los bandos pierden su sentido y se disuelven al día siguiente de terminado el conflicto, las fotografías muestran precisamente ello, instantes fulgurantes que suspenden la historia, siguiendo a Benjamin. En las fotografías que hemos examinado de los campos de batalla de Placilla y Concón, tenemos certeza de que los caídos son chilenos.

En resumen, las fotografías de la Guerra Civil de 1891 no cumplen con las características encontradas por Leiva Quijada en las imágenes de la Guerra del Pacífico. La distancia en años es muy corta como para atribuir esto a un desvanecimiento del discurso positivista. Más bien puede deberse, proponemos aquí, que la Guerra Civil y todo lo que la rodeó fueron aquello que se contraponía ampliamente al ideario positivista. En efecto, tenemos la manifestación de un quiebre en un país comparativamente estable, cuya propia élite, bastante hermética y endogámica, no podía resolver sus propios problemas de confianza mutua, hasta el punto en que esos mismos líderes, apoyados por una prensa polarizada en extremo, muy tempranamente facilitaron la irrupción de los militares en la vida política del país.

El conocido adagio popular de que la historia la escriben los vencedores parece atenuarse en el caso de las guerras civiles, porque ¿quiénes son los vencedores, después de todo? En el caso español y estadounidense, la historiografía claramente ha tomado mayor partido por denunciar la infamia de los vencedores en el primer caso y los méritos del Norte antiesclavista en el segundo caso. En el caso chileno, a pesar del lenguaje predominante por parte del bando ganador y la prensa que lo apoyaba, el prestigio de los vencedores es discutible, y lo es aún más respecto del desprestigio que suele acompañar a los vencidos.

Conclusiones

A pesar del evidente valor de estas fotografías como documentos, aproximarse a ellas desde el campo de estudios propio de las artes visuales y las imágenes no solamente es apropiado y complementario a las escrituras más convencionales de la historia nacional, sino que permite aprovechar otras propuestas metodológicas y ejes analíticos, como las *Pathosformeln*, el anacronismo y la imagen dialéctica, todas herramientas que contribuyen a que un atento examen visual permita acercarse y arrojar nuevas luces sobre cuestiones formales y de contenido de las imágenes fotográficas, así como incidencias históricas que, a nuestro juicio, no han sido aun suficientemente cubiertas.

Algunas de las reflexiones y hallazgos más significativos entregados por esta investigación tienen relación con la demostración de la hipótesis de trabajo, la cual sucintamente apuntaba a encontrar en el corpus evidencia de una interrupción en la construcción del imaginario nacional que venía acelerándose desde el estallido y desarrollo de la Guerra del Pacífico. Este imaginario nacional, sometido a la tensión dialéctica entre las representaciones positivistas de la guerra (oficiales y bando congresista en general) y las representaciones más crudas de sus secuelas, entra en una suerte de disputa interna donde la respuesta a “¿qué es Chile?” ya no es sencilla. En ese intersticio, se observa que la primera mitad es historia contada, mientras que lo segundo no; las primeras imágenes romantizan la guerra, mientras que las segundas conmueven. En ese sentido, tomando las ideas de Didi-Huberman, la colección analizada del MHN constituye un corpus fotográfico dialéctico, por cuanto en sí mismo evidencia contradicciones internas que permean hacia la superficie del imaginario nacional.

Se ha buscado demostrar que, a la luz de un examen visual mediante las herramientas de las *Pathosformeln*, el anacronismo y la imagen dialéctica entre otras, las fotografías del conflicto cuestionan e interrumpen el desarrollo histórico (precisamente hegeliano y positivista) del imaginario nacional, justo cuando ese imaginario había recibido un gran impulso tras la victoria en la Guerra del Pacífico y la fama externa y la percepción interna del país, era de una nación unida, sabiamente conducida por su élite, valiente, trabajadora y aguerrida, capaz de ganar batallas, tener héroes épicos, desarrollarse y desprenderse de sus menos adelantados vecinos. Una década bastaría para que

visiones contrapuestas sobre cómo administrar las nuevas riquezas llevaran a un enfrentamiento militar, entre las mismas clases dirigentes chilenas, facilitada por la irrupción militar en la política local promovida por ambos bandos. Además, la mayor parte del costo, en términos de bajas, pérdidas y condiciones de vida por las décadas posteriores lo asumieron las clases bajas, quienes ya habían quitado el apoyo popular a Balmaceda quien a pesar de su discurso antiaristocrático recurrió a violentas represiones a las huelgas de los movimientos obreros, inaugurando una triste tradición chilena represiva de las fuerzas armadas y de orden chilenas.

Dicho desencuentro creó un nudo histórico sin resolver, lo que es evidenciado por la tensión dialéctica de algunas imágenes del conflicto. Por un lado, tenemos un conjunto de fotografías en donde visualmente se perpetúa la autopercepción chilena, de raigambre positivista, vista en las fotografías de la Guerra del Pacífico, mediante los retratos de gallardos oficiales y valientes tropas, que recuerdan la Guerra de Crimea y esa visión romántica de la guerra, junto a despliegues de la maquinaria de guerra que se expresa como sinónimo de progreso bélico e industrial y, por arrastre, de todas las otras formas de progreso. Por otro lado tenemos las fotografías para las cuales la pregunta hegeliana, “¿a qué principio, a qué propósito final se han ofrecido estos monstruosos sacrificios?” (cit. en Fisgativa, 2013, p. 158), no admite respuesta sensata, y que, a través de las *Pathosformeln* warburgianas, siembran esa duda en el espectador sobre el sentido de todo esto.

Desde las copias a la albúmina sobre papel, nos miran los rostros de soldados caídos, muertos por compatriotas, rodeados por cañones desarmados. La historiografía los ha ignorado, tal como dice Benjamin que siempre ocurre, porque los sacrificados y los vencidos son los mismos, y vienen mayoritariamente de esas clases bajas como los obreros de las salitreras, o los campesinos y peones que por el dinero anticipado del enganche planeaban pasar un tiempo limitado en las tropas. Los acompañan niños soldados, jóvenes que hoy consideraríamos menores de edad, y atrás han quedado mujeres que miran con desesperanza los restos de sus casas, destruidas por el deambular de la maquinaria de guerra. Como diría Georges Didi-Huberman, imágenes-síntomas que aparecen para interrumpir el curso normal de la representación y que, en ese sentido, interrumpen el proceso continuo del imaginario nacional.

Este conflicto dado por la ausencia de un tejido que explique cómo

reconciliar ambas formas de representación bélica, provoca ese fulgor benjaminiano que detiene el pensamiento sobre la historia, de forma análoga a como el nudo dentro de la *stásis*, aquel conflicto familiar esbozado por Agamben, suspende la idea de Nación, lo que inequívocamente suspende la continua construcción del imaginario nacional. O tal vez no falta ese tejido, sino que es una cicatriz tan atroz y dejada al descuido, que prefiere mantenerse oculta, configurando una herida permanente, como otras en la Historia de Chile.

Referencias

Agamben, G. (2017). *Stasis. La guerra civil como paradigma político. Homo sacer, II*, 2. Adriana Hidalgo Editora.

Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Paidós.

Benjamin, W. (2012). Sobre el concepto de Historia. En *Obras* (Libro I, Vol. 2). Abada.

Benjamin, W. (2013). Obra de los pasajes. En *Obras* (Libro V, vol. 1). Abada.

“Brady’s Photographs.; Pictures of the Dead at Antietam.” (1862, 20 de octubre). *The New York Times*, p. 5.

Collingwood-Selby, E. (2009). *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Metales Pesados.

Debray, R. (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Paidós.

Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.

Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.

Fisgativa, C. (2013). Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte (según Georges Didi-Huberman). *Filosofía UIS*, 12(1), 155-180.

Flusser, V. (2014). *Para una filosofía de la fotografía*. La Marca.

Leiva Quijada, G. (2008). Positivismo y conflicto en las fotografías de la Guerra del Pacífico. Un ejercicio visual de una modernidad periférica. En *Fotografía y Ciencias Sociales: la construcción del otro a través del discurso fotográfico* (pp. 97-149). Ediciones Universidad de La Frontera.

Rodríguez Villegas, H. (2001). *Historia de la fotografía: Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Centro Nacional Del Patrimonio Fotográfico.

Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo.

Trafton, J. (2016). *The American Civil War and the Hollywood War Film* [edición Kindle]. Palgrave Macmillan.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.

Populações Campesinas na Obra de Oscar Pereira da Silva (1867-1939)

Peasant Populations in The Paintings of Oscar Pereira da Silva (1867-1939)

Alex Silva Moreira¹

Resumo

Oscar Pereira da Silva (1867-1939) é um pintor do século XIX ligado a uma linguagem artística de prestígio à época. Com um perfil acadêmico carregado de notoriedade no cenário artístico paulistano, autor de trabalhos investigados como: a *“Escrava Romana (1894)”*, presente na Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP); a alegoria *“A noite (1927)”*, localizada no Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora, MG) e a *“Fundação de São Paulo (1909)”* situada no Museu do Ipiranga (São Paulo, SP), dentre outras. Com uma formação aos moldes de sua temporalidade, o esperado para um artista com potencial ao sucesso e circulação, conferindo prestígio e aceitação de seus pares. Oscar acompanhou de perto o momento da transição política da Monarquia à República, no episódico concurso do Prêmio da Viagem a Europa em 1887. Esta investigação incumbe-se da observação de algumas de suas obras, nas quais o artista retrata populações campesinas, realizam-se análises nas quais são verificados os ideais de homem e de mulher do campo por ele apresentados para conferir em que medida estes refletem, ou não, a realidade e o perfil da população da época. Em decorrência da ausência de estudos que enfoquem tais produções, serão avaliados no presente estudo, como as populações do campo figuram nas obras do renomado artista, e se estas se aproximam do ideal de homem/mulher do campo difundido naquele período.

¹ Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), campus Jorge Amado. Orientado pela Profa. Dra. Maria Luiza Zanatta de Souza. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), do curso de Arquitetura e Urbanismo, Campus Cachoeira do Sul. E-mail: alexsilvamoreira1997@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2262-8558

Palavras-chave: Pintura do século XIX; Populações camponesas; Oscar Pereira da Silva.

Abstract

Oscar Pereira da Silva (1867-1939) is a 19th century academic painter, recognized in the São Paulo art scene. His best-known works are: the “Escrava Romana (1894)”, present at the Pinacoteca of the State of São Paulo (São Paulo, SP); the allegory “A Noite (1927)”, located at the Mariano Procópio Museum (Juiz de Fora, MG) and the “Fundação de São Paulo (1909)” located at the Ipiranga Museum (São Paulo, SP), among others. These works in particular are subjects of recent research. The artist experienced the change of political regime, from the Monarchy to the Republic, in the episode of the *Prêmio da Viagem a Europa* in 1887. His level of artistic training was the most advanced at the time, guaranteeing success and circulation. In this investigation, we observe works that are not known by the public, in which peasant populations are portrayed. Just as we note the absence of research that focuses on such productions. Our analyses aim to reflect the artist’s production, the profile of the populations represented and their proximity to historical reality.

Keywords: 19th century painting; Peasant populations; Oscar Pereira da Silva.

Introdução

As inquietações que alimentam esta pesquisa começaram a ganhar corpo a partir de um primeiro contato com a obra “A reflexão do camponês”² do pintor Oscar Pereira da Silva, graças a sua publicação em um *site* de leilões. Em seguida, foram localizados, em dois *sites*, os registros nos quais foi possível observar o trânsito da obra em dois leilões, um em São Paulo e outro no Rio de Janeiro.

Após descobrir a existência da obra, fomos levados a investigar se o artista teria produzido outras pinturas similares. Foi quando nos deparamos com um conjunto de trabalhos que se ocupam de uma mesma temática, onde o artista retrata populações rurais com temperamentos e disposições diver-

² Para apreciar: <https://www.centurysarteeleiloes.com.br/peca.asp?id=50225>.

sas. O que nos causou grande surpresa foi a inexistência de estudos que compreendessem esta parcela de obras. Uma primeira abordagem sobre o tema foi apresentada no artigo *Reflexões sobre a iconografia campesina enquanto exemplar da cultura e da arte popular*, a partir da participação no VI Encontro de pesquisas em História da Arte, em 2021. Nesta ocasião nos foi oportunizado tratar de certas inquietações sobre a referida temática. Esse conjunto de obras revela uma atenção específica do artista para questões além da atmosfera que lhe rendeu um significativo prestígio.

Constatar que o artista tenha se dedicado à elaboração de representações como essas nos levou a perceber que outros artistas brasileiros já consagrados haviam tematizado sobre a ruralidade. No livro *Como estudar a arte do século XIX?* Coli (2005: p. 101) faz inferências a respeito de algumas obras de Almeida Júnior e concentra sua atenção às produções que retratam as populações rurais.

Em outro estudo exemplar, *Ressonância da representação do trabalho camponês medieval na arte de Jean-François Millet (1814-1875)*³, Paula de Souza Santos Graciolli Silva observa que a origem do artista francês influenciou suas pinturas, assinalando que certas iconografias campesinas proveem de cada contexto histórico em específico. Desta forma, compreende-se que cada período reflete qualidades que se dilatam e se misturam às novidades surgidas em cada momento histórico.

A partir do estudo desta autora, conseguimos amadurecer um pouco mais a respeito da relevância das iconografias campesinas. Compreendendo a onipresença de representações do camponês em diferentes suportes e finalidades, além do apontamento dela a partir de Régine Pernoud (1909-1998), da especificidade do período medieval quando se trata dessa ubiquidade, quando o comparamos a outros momentos históricos (2017: p. 13).

Gombrich (2015: p. 508) também aborda a vida e a obra de Milliet,

“[...] Nas academias, ainda era preponderante a ideia de que pinturas dignas devem representar personagens dignas, e de que trabalhadores e camponeses fornecem temas adequados somente para as cenas de *genre*, na tradição dos mestres holandeses (p. 337). Durante a Revolução de 1848, um grupo de artistas reuniu-se na aldeia francesa de Barbizon para seguir o programa de

3 SILVA, Paula de Souza Santos Graciolli. *Ressonâncias da representação do trabalho camponês medieval na arte de Jean-François Millet (1814-1875)*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo. 2017.

Constable e observar a natureza com novos olhos. Um deles, François Millet (1814-75) decidiu estender o programa das paisagens às figuras. Quis pintar cenas da vida camponesa tal como realmente era, pintar homens e mulheres trabalhando no campo. É curioso refletir que isso deveria ser considerado revolucionário, mas, na arte do passado, os camponeses eram geralmente vistos como labregos cômicos, conforme Bruegel os pintara (fig. 243, p. 295).”

Analisando os estudos de Paula Nathaiane de Jesus da Silva (2020)⁴ sobre o pintor, compreendemos que o artista fluminense possuía qualidades as quais evidenciam um personagem estrategista e atencioso, indo além do seu entorno. Segundo a autora, ele esteve muito atento ao que ocorria na Europa em geral, especialmente ao círculo parisiense, no que diz respeito às exposições e aos acontecimentos da cena artística, o que possui coerência ao considerar sua formação de base europeia e seu rigoroso comportamento frente a seu ofício.

O que nos permite supor que, ao pintar certas obras, Oscar poderia estar não apenas respondendo a uma demanda de seus clientes, mas também, de certa forma, estaria dialogando com certos movimentos⁵, como o *Romantismo*, o *Realismo* francês, cujas notícias lhe chegavam às vistas. Em especial, algumas obras como: “*Carregando água (1915)*”⁶, “*Lavadeira (sem data)*”⁷, e “*Caminho da Roça (1938)*”⁸, permitem averiguar nossas suposições que também apontam para outros movimentos artísticos dos quais o artista possa de alguma forma ter trazido reflexos sobre seus trabalhos.

Para além dessas questões estilísticas que podem ser evidenciadas;

4 Para consultar, um de seus trabalhos: SILVA, Paula Nathaiane de Jesus da. *A Noite no Museu Mariano Procópio: uma pintura alegórica de Oscar Pereira Da Silva*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Juiz de Fora. 2020. Este trabalho foi premiado, conforme: <https://www.pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=68659>.

5 ALVES (2019: p. 190) constata que: “Na década de 1910, as vanguardas artísticas já são uma realidade na Europa. A intenção ao mencionar isso não é fazer uma comparação ou mesmo mostrar a distância da nossa realidade artística com o mercado europeu. Pelo contrário, é salientar que nossos artistas estão em trânsito constante com a Europa – tida como centro para a vivência e ensino de arte – e, portanto, em contato direto ou indireto com todas as novidades que eclodiam naquele período. Se não iam para estudar, iam, como Parreiras, para trabalhar. Há, naturalmente, aqueles que se engajaram mais ou menos nos círculos artísticos das vanguardas, mas há também aqueles, como Parreiras que passaram na ilharga de tudo isso. Não por ignorância, mas por opção.”

6 Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/ABcUUe/>.

7 Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/cccPBz/>.

8 Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65195/caminho-na-roca>.

interessa-nos esquadrihar se tais iconografias representam uma pequena parcela na produção do artista ou se possuem sinuosidades potenciais para a criação de um horizonte de discussões acerca das subjetividades presentes nessas faturas. Afinal, quais seriam as implicações desse conjunto de obras na produção de Oscar Pereira da Silva?

A partir de referências importantes sobre o artista, neste estudo serão avaliados, em especial, alguns trabalhos até o momento mapeados, nos quais iremos abordar os aspectos gerais a respeito desse conjunto, bem como alguns aspectos mais específicos de seus processos compositivos.

Em nosso primeiro levantamento, em nível de apontamento, foram reunidas 34 obras, dentre elas 9 que retratam “carros de bois”. Ao retomarmos o estudo, realizamos o detalhamento das informações, conseguimos ainda observar o acréscimo de quatro obras: “*Criação da Vovó (1895)*”, “*Velho com Cachimbo (sem data)*”, “*Paisagem com Casebres (sem data)*” e “*Caminho na Roça (1938)*”.

Conforme as informações fornecidas pelo *Catálogo das Artes*, a *Enciclopédia do Itaú Cultural* e outras plataformas, foram localizadas as datas de algumas, bem como aspectos da vida do artista, os quais acreditamos pertinente avaliar para uma maior compreensão das obras.

Olhar panorâmico sobre a produção do pintor a partir do levantamento inicial

No quadro abaixo, podemos identificar alguns contrastes entre as informações dispostas que julgamos importante salientar para compreensão do contexto de certas obras:

Tabela 1: Obras de Oscar Pereira da Silva retratando populações camponesas.

Obra	Datação	Tipo	Dimensão
Cena de Fazenda	1890	Óleo sobre tela	37 cm x 27 cm
Caçador	1894	Óleo sobre tela	69 cm x 89 cm
Criação da Vovó	1895	Óleo sobre tela	123 cm x 95 cm
A Verdureira	1905	Óleo sobre madeira	17,5 cm x 19,5 cm
Gados no rio	1905	Óleo sobre tela	21 cm x 32 cm
Tropeiro	1905	Óleo sobre tela	49 cm x 28 cm
Cigano	1907	Óleo sobre tela colada sobre cartão	26 cm x 36 cm
Carregando água	1915	Óleo sobre madeira	26, 5 cm x 35 cm
Mulher Cozinhando	1915	Óleo sobre tela	60 cm x 50 cm
Violeiro Caipira	1918	Óleo sobre tela	103 cm x 92 cm
Carro de bois	1925	Óleo sobre tela	73 cm x 52 cm
Carro de bois	1925	Óleo sobre placa	35 cm x 27 cm
Carro de bois	1925	Óleo sobre tela	87,7 cm x 128 cm
Paisagem rural com casario	1930	Óleo sobre tela	27,5 cm x 48 cm
Carro de bois	1930	Óleo sobre tela	47 cm x 53 cm
Camponês	1936	Aquarela	23 cm x 33 cm
Mercado Caipira	1937	Óleo sobre tela	26 cm x 38 cm
Vendedores de Vasos	1937	Aquarela	33 cm x 23 cm
O Ferrador	1937	Óleo sobre tela	65 cm x 50 cm
Caminho na Roça	1938	Óleo sobre madeira	43, 50 cm x 25 cm
A chegada do lavrador	sem data	Óleo sobre madeira	24 cm x 31 cm
Animais	sem data	Óleo sobre tela	24 cm x 30 cm
Cabrito com cavalo	sem data	Óleo sobre tela	47 cm x 38 cm
Camponesa	sem data	Óleo sobre tela	22 cm x 50 cm
Camponesa	sem data	Óleo sobre tela	57 cm x 81 cm
Camponesa	sem data	Acrílica	50 cm x 73 cm
Camponesa no Jardim com Flores	sem data	Óleo sobre tela	27 cm x 39 cm
Casario	sem data	Óleo sobre tela colado em duratex	19 cm x 17 cm
Cozinha na Roça	sem data	Óleo sobre tela	33 cm x 37 cm
Debulhando Milho	sem data	Óleo sobre tela	45 cm x 33 cm
Feira	sem data	Óleo sobre madeira	24 cm x 33 cm
O Ferreiro	sem data	Óleo sobre tela	53 cm x 47 cm
Figuras	sem data	Óleo sobre madeira	32 cm x 37 cm

Figuras no campo	sem data	Óleo sobre madeira	38 cm x 57 cm
Lavadeira	sem data	Óleo sobre tela	71 cm x 130 cm
Retirada da Laguna - O guia Lopes	sem data	Óleo sobre cartão	45 cm x 30 cm
Pastor	sem data	Óleo sobre madeira	24 cm x 35 cm
Paisagem com casa de sapê	sem data	Óleo sobre compensado de madeira	43 cm x 28 cm
Paisagem Ribeirinha	sem data	Óleo sobre tela colada sobre cartão	51 cm x 33 cm
Paisagem Rural	sem data	Óleo sobre madeira	23,5 cm x 30 cm
Pescador	sem data	Óleo sobre cartão	18 cm x 21 cm
Sem título	sem data	Óleo sobre tela	85 cm x 40 cm
Senhora descascando legumes	sem data	Óleo sobre madeira	15 cm x 19 cm
Violeiro Caipira	sem data	Óleo sobre cartão	55 cm x 39 cm
Velho com Cachimbo	sem data	Óleo sobre tela	34 cm x 21 cm
Paisagem com Casebres	sem data	Óleo sobre madeira	32 cm x 41 cm
Carro de bois	sem data	Óleo sobre tela	50 cm x 70 cm
Carro de bois	sem data	Óleo sobre tela	45,5 cm x 37,5
Carro de bois	sem data	Aquarela	20 cm x 13,5 cm
Paisagem Rural	sem data	Óleo sobre tela	59 cm x 38 cm

Total de obras levantadas

50

De início, detivemo-nos aos aspectos formais das 50 obras pintadas por Oscar Pereira da Silva⁹, pensando nos suportes e nos materiais empregados: 27 são óleos sobre tela, 11 óleos sobre madeira, 3 aquarelas, 3 óleos sobre cartão, 2 óleos sobre tela colada sobre cartão, 1 óleo sobre placa, 1 óleo sobre compensado de madeira, 1 óleo sobre tela colado em Duratex e 1 acrílica.

Em seguida foram avaliadas as dimensões dos trabalhos. Tratam-se de obras relativamente pequenas, se comparadas às pinturas: “Escrava Romana (1984)”¹⁰, “Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500 (1900)”¹¹, “Fundação da cidade de São Paulo (1907)”¹² entre outras.

9 Para apreciação de todos os trabalhos levantados consultar: <https://photos.app.goo.gl/tZ4vRU5YgoVhVNhg9>.

10 Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/escrava-romana-roman-slave-oscar-pereira-da-silva/BAFbbNBn2utdUg?hl=pt-br>.

11 Fonte: https://artsandculture.google.com/asset/desembarque-de-pedro-%C3%81lvares-cabral-em-porto-seguro-1500/_AFagopsRT5Jow?hl=pt-PT.

12 Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/funda%C3%A7%C3%A3o-da-cidade-de-s%C3%A3o-paulo-oscar-pereira-da-silva/PAGmMSuEjCDagQ>.

E aquelas que apresentam menores dimensões são: “*Senhora descascando legumes (sem data)*”, “*Casario (sem data)*”, “*Carro de bois (sem data)*” com as medidas de 20 cm x 13,5 cm, o óleo sobre cartão “*Pescador (sem data)*” e “*A Verdureira (1905)*”. Já as maiores são “*Criação da Vovó (1985)*”, “*Violeiro Caipira (1918)*”, “*Mulher Cozinhando (1915)*”, “*Caçador (1894)*”, “*O Ferrador (1937)*”, o óleo sobre tela “*A Camponesa (sem data)*”, com as dimensões de 57 cm x 81 cm e o “*Sem Título (sem data)*”¹³. Outros ‘carros de bois’ foram realizados em 1925, com medidas entre 87,7 cm x 128 cm e “*Paisagem Rural (sem data)*” com as medidas 59 cm x 38 cm.

O tamanho das obras reflete as particularidades de cada gênero de pintura e o impacto visual buscado para atingir certas finalidades. Também revelam os temas de maior relevância, bem como, os aspectos mercadológicos dos trabalhos, denotando onde estiveram dispostos e construindo uma hierarquia entre os gêneros. Cada dimensão abriga os humores culturais de sua época e reverberam valores mais representativos nesta conservados.

Nestes termos, no que se refere ao século XIX, Alves (2019: p. 75-76) observa:

O que mais vemos pelas listas de obras colocadas em circulação nesse período e nas coleções privadas montadas então, são as paisagens, marinhas, telas de gênero e naturezas mortas. Pinturas históricas irão chamar mais a atenção daqueles compradores que o fazem para a esfera pública. Os nus pouco estarão presentes em prédios públicos ou em casas privadas e, na maioria das vezes, estão presentes em representações mitológicas ou telas com referência ao Oriente. Por fim, os retratos, eram comumente encomendados tanto por colecionadores privados quanto públicos. Uma característica, no entanto, era a diferença marcante entre uma compra pública e uma particular: o tamanho das telas compradas por colecionadores particulares tendia para o pequeno ou médio porte, mais adequados às casas burguesas⁹⁹, enquanto que as coleções públicas tinham menos restrições para adequar as telas a pequenos espaços, podendo, então, encomendar ou adquirir com mais facilidade obras de grande porte”.

Portanto, com tais elucidações, a autora mapeia as razões das dimensões das obras, bem como as finalidades, aproximando-nos um pouco mais das motivações de Oscar ao produzir este conjunto de obras em análise, levando-nos a uma maior proximidade do paladar pictórico da clientela com a qual ele dialogava. E refletindo especialmente sobre quem supostamente

13 Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DUceze/>.

possuía interesse por imagens de populações rurais, Silva (2017: p. 82) nos dá algumas pistas:

Como vimos, Jean-François Millet, durante boa parte de sua vida foi um camponês que retratou características e personagens rurais em suas obras junto à aprazíveis paisagens do campo. Muitas pessoas, naquela época, imaginavam que uma arte que retratava a vida de pessoas simples destinava-se também a pessoas simples quando, na realidade, ocorria o oposto. Geralmente, apenas as camadas mais conservadoras da sociedade procuravam na arte uma imagem de seu próprio modelo de vida, um retrato de seu ambiente social.¹⁹⁶

Silva (2017: p. 82) nos surpreende ao avaliar a circulação dessas imagens e seus apreciadores e ao demonstrar o diálogo cultivado entre artistas e essas iconografias que também tiveram destaque no estudo de Alves (2019). Quando analisou a *“Mulher Cozinhando (1915)”*, obra que do mesmo modo, para nosso estudo, parece dialogar com os trabalhos observados nas plataformas mencionadas anteriormente. De acordo com a autora, esta fonte primária partilha de um catálogo da exposição que Oscar participou em 1910, em Belém do Pará, com uma obra intitulada *“Canto de Cozinha (1915)”*. Enfatizamos ser uma obra premiada, avaliada por esta mesma autora como uma pintura de gênero. O que nos interessa destacar particularmente nesta obra é o fato de revelar um possível perfil de apreciadores destes trabalhos, endossando a informação de Silva (2017) de um público fruidor de iconografias campesinas.

A composição *“Canto de Cozinha (1915)”* adquirida por um político paraense, Deodoro Mendonça (1889-1968), colecionador e apreciador de obras de arte, segundo a biografia de Alves (2019: p. 70). Conforme a autora, a obra permaneceu nos círculos afetivo-familiares deste político.

No próximo tópico, discutiremos sobre algumas pinturas, analisando aspectos similares entre si, e como, iconograficamente, estas reverberam questões para além da produção do artista.

Similaridades encontradas nas obras de Oscar Pereira da Silva

Encontramos, nas representações campesinas executadas por Oscar, perfis campesinos mais próximos dos imigrantes de procedência europeia. Assim como Formico (2012: p. 126) levanta indagações a respeito das razões

para Oscar ter retratado, em sua obra “*Escrava Romana (1893)*”, uma escrava branca e não uma de perfil negro, abre-nos questionamentos sobre as escolhas do artista frente à realidade política e econômica do Brasil no século XIX.

As explicações da autora em relação às razões que o levaram a retratar uma escrava com essas qualidades, apontadas ao longo de todo o seu estudo, são as influências do mestre Gérôme nesta composição, do qual o artista tentava provavelmente se aproximar. Além de situar a cultura visual nos contextos de ensino que Oscar circulou, nos quais representações de perfis negros não eram uma prática comum (Formico, 2012: p. 126).

Dentre as pinturas, o óleo sobre madeira *A Verdureira (1905)* é a única obra em que podemos notar uma personagem com um perfil divergente das demais, na qual foi retratada uma mulher negra. Este é um trabalho evocativo de fotografias marcantes do século XIX.

Figura 01

A Verdureira, Oscar Pereira da Silva, 1905, óleo s/madeira, 17,5 cm x 19,5 cm.



Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AUeeG/>.

No que se refere à disposição corporal das personagens retratadas, encontramos no óleo sobre madeira intitulado *Figuras (sem data)*, em sua composição e número de personagens, um diálogo com “*A Verdureira (1905)*”, diferindo no aspecto emocional.

Figura 02

Figuras, Oscar Pereira da Silva, s. d., óleo s/madeira, 32 cm x 37 cm.



Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/APBBec/>.

Temos uma mulher sentada diante do que imaginamos ser a porta de sua casa, com uma criança debruçada em seu colo, rememorando-nos conhecidas iconografias cristãs, como por exemplo, as representações pictóricas do filho pródigo. O humor da cena transmite um senso de tristeza por parte do menino retratado, complementado com o consolo que encontrou em sua provável mãe.

As telas “*Violeiro Caipira (1918)*”, “*Violeiro Caipira (sem data)*”¹⁴, com as dimensões de 55 cm x 37 cm, “*Vendedores de Vasos (1937)*”, “*Cozinha na Roça (sem data)*”, “*Retirada da Laguna - O guia Lopes (sem data)*”, “*Velho com Cachimbo (sem data)*”, “*Carro de Boi (1925)*”, com as dimensões 35 cm x 27 cm, apresentam personagens masculinos com um vestuário que partilham similaridades entre si, bem como a “*Camponesa (sem data)*”, com as dimensões 22 cm x 50 cm e a “*Camponesa (sem data)*”, com as dimensões 57 cm x 81 cm, também possuem roupas com itens em comum, como podemos observar da figura 3 à figura 9:

¹⁴ Fonte: <http://www.artnet.com/artists/oscar-pereira-da-silva/violeiro-caipira-29uhubIOlmKxj3pDRM-lyQ2>.

Figura 03

Violeiro Caipira, Oscar Pereira da Silva, 1918, óleo s/tela, 103 cm x 92 cm.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural- <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3252/violeiro-caipira>.

Figura 04

Vendedores de Vasos, Oscar Pereira da Silva, 1937, Aquarela, 33 cm x 23 cm.



Fonte: Catálogo das Artes- <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DUAUe/>.

Figura 05

Cozinha na Roça, Oscar Pereira da Silva, s.d., óleo s/tela, 33 cm x 37 cm.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural- <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65194/cozinha-na-roca>.

Figura 06

Retirada da Laguna- O guia Lopes, Oscar Pereira da Silva, s.d., óleo s/cartão, 45 cm x 30 cm.



Fonte: Catálogo das artes- <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PDe-ccc/>.

Figura 07

Carro de Boi, Oscar Pereira da Silva, 1925, óleo s/tela, 35 cm x 27 cm.



Fonte: Catálogo das artes- <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DDUUA/>

Figura 08

Camponesa, Oscar Pereira da Silva, s.d., óleo s/tela, 22 cm x 50 cm.



Fonte: Catálogo das artes- <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PUU-zBc/>.

Figura 09

Camponesa, Oscar Pereira da Silva, s.d., óleo s/tela, 57 cm x 81 cm.



Fonte: Catálogo das artes- <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/UBBz/>.

Ainda estão sendo investigadas tais similaridades, e as próximas descobertas irão nos ajudar a compreender melhor o perfil campesino que Oscar retrata, ou quiçá documenta. Tal esforço pode revelar um traço cultural que desponta na forma de se vestir e, consequentemente, nas subjetividades dessas populações.

O olhar contemporâneo aponta para um vestuário que dialoga com o perfil dos gaúchos e volta-se para os séculos anteriores, em que nos deparamos com personagens extremamente importantes no processo de desenvolvimento econômico-social de São Paulo, os tropeiros.

Além dos pincéis de Oscar, encontramos obras em que esse tipo de vestimenta também é notável, como se observa através das figuras 10 a 12:

Figura 10

Rancho de Tropeiros, Charles Landseer, 1827, óleo s/madeira, 40 cm x 60 cm.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural- <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3257/rancho-de-tropeiros>.

Figura 11

Violeiro, José Ferraz de Almeida Júnior, s.d., óleo s/tela.



Fonte: ARTECULTURA- Revista Virtual de Artes, com ênfase na pintura do século XIX <https://rceliamendonca.com/tag/gustave-courbet/>.

Figura 12

O Descanso do Tropeiro, Carlos De Servi, s.d., óleo s/tela, 94 cm x 65 cm.



Fonte: Enciclopédia do Itaú Cultural- <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6922/o-descanso-do-tropeiro>.

Vale lembrar que Oscar Pereira da Silva fez parte do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), com esse detalhe em mãos, esperamos ver, neste conjunto de obras, a possibilidade de estarmos diante de mais uma implicação do artista. Se essas representações compreenderem os famosos tropeiros, acreditamos que o artista, representando esses personagens e situações, demonstra mais uma vez seu rigor, tal como seu comprometimento com a história que, aos seus olhos, esboçava uma coerência.

Em 1922, pinta uma série de obras para decorar o Museu Paulista, no episódio das Comemorações do Centenário da Independência, a convite de Afonso Taunay, o diretor do museu. Um evento que revela informações que acreditamos importantes, principalmente quando nos atemos às imagens que interessavam ao diretor, como assinala Lima Júnior (2015, p. 24),

Através do investimento direcionado às imagens criadas para o Museu, Afonso Taunay foi responsável pela difusão e fixação da ideia de um “nacionalismo paulista”, já esboçado pela historiografia produzida pelo IHGSP, que via o habitante de São Paulo, em suas várias gerações – bandeirante, tropeiro e cafeicultor -, como o responsável pelo progresso não só do estado de São Paulo, mas de todo o país³⁴.

O vínculo de Oscar com o IHGSP, as imagens que ao longo de sua trajetória produz, valendo a observação de sua idade, quando participou do processo decorativo do Museu Paulista estava com 60 anos de idade, revelando esta minúcia o nível de amadurecimento de suas convicções e consciência. Apesar de como nos acerca Lima Júnior (2015, p. 222), ao revelar alguns detalhes dos processos de composição e escolhas a serem retratadas para o Museu, Junior enfatiza ser a participação de Taunay decisiva e quase total. Oscar, ao que parece, partilhava deste senso civilizatório. Um novo aprofundamento, poderá nos permitir compreender mais a fundo essas figuras.

Conclusão

Reconhecemos a oportunidade de publicização de mais uma tentativa de trazer à superfície as obras do fluminense Oscar Pereira da Silva, que compreendem uma parcela expressiva, na qual observamos populações camponesas. Descobrimos, não só a fertilidade desse campo de discussões e associações entre e para além da produção do artista, constituindo essas iconografias como parte da *História da Arte*, revelando sua importância, como

também a evidência de nosso desejo de catalogação e organização de trabalhos dessa ordem.

Humildemente, apontamos nossa consciência, no que se refere a esse desejo de organização de obras do artista que apresentam tais iconografias e se encontram dispersas, ostentando um ganho para a historiografia da arte brasileira, valorizando a nossa *História da Arte Nacional* e essas populações, ainda presentes.

A presença dos tropeiros, enquanto figuras históricas ligadas aos *Bandeirantes* e também presentes na sociedade contemporânea, revela o compromisso do artista com a história, configurando um território de discussões que desejamos estabelecer em outras oportunidades a partir desse conjunto de trabalhos.

Referências

Alves, M. B. *Quando os artistas saem em viagem: Trânsito de pintores e pinturas no Brasil na virada do século XIX para o XX*. 2019. 280 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

Formico, M. R. A “*Escrava Romana*” de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil. 2012, 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2012.

Gombrich, E. H. *A História da arte*. 16 ed. Rio De Janeiro: Editora LTC – Livros Técnicos e Científicos, 2015.

LIMA Junior, C. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. 2015. 251 f. Mestrado (Dissertação em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015b.

Silva, P. N. J. *A Noite no Museu Mariano Procópio: uma pintura alegórica de Oscar Pereira Da Silva*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Juiz de Fora. 2020.

Silva, P. de S. G. *Ressonâncias da representação do trabalho camponês medieval na arte de Jean-François Millet (1814-1875)*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo. 2017.

**Julio Argentino Roca, imagen fronteriza. Entre la prensa satírica y la imagen oficial (1880 - 1904).
Iconografía de un héroe con Cara y sin Careta.**

***Julio Argentino Roca, border image. Between the satirical press and the official image (1880 - 1904).
Iconography of a hero with a face and without a mask.***

Agustina del Bianco¹

Luciano Pozo²

Pamela Navarro³

Valeria Viden⁴

Resumen

Esta investigación en proceso desarrolla una lectura sobre la imagen pública de Julio Argentino Roca, correspondiente a su segundo mandato como presidente de la República Argentina entre los años 1898 y 1904. Los primeros resultados abordan la noción de *bifronte*, en tanto cualidad de la imagen que evidencia fugas en las formas de representación de J. A. Roca, ya sea en aquellas imágenes que se corresponden al ideario oficial a través de retratos encargados por el Estado, como las que se encuentran en la prensa de la época, siendo la antítesis satírica y crítica que se presenta en las ediciones de la revista *Caras y Caretas*. El abordaje de este trabajo se basa en el estudio de imágenes, enmarcado en un enfoque de la historia social del arte y la cultura visual que permite evidenciar tensiones y encuentros en la construcción de la imagen de J. A. Roca, tomando como eje las disciplinas canónicas del arte

1 E-IDAES Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales - Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de San Martín/UNSAM, Argentina.

2 E-IDAES Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales - Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Universidad Nacional Noroeste. Buenos Aires / UNNOBA.

3 E-IDAES Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales - Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de San Martín/UNSAM, Argentina. Museo de Arte Contemporáneo Universidad/ MAC U. Chile.

4 E-IDAES Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales - Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de San Martín/UNSAM, Argentina. E-mail vviden@hotmail.com

(pintura, escultura, grabado y fotografía) en contraposición a la cultura gráfica de la revista *Caras y Caretas* que gana la calle como nuevo dispositivo de comunicación masiva.

Palabras Claves: Julio Argentino Roca, Historia del arte siglo XIX, cultura visual, prensa satírica.

Abstract

This investigation in process develops a reading about the public image of Julio Argentino Roca, that corresponds to his second term as president of the Argentine Republic between 1898 and 1904. The first results encompasses the notion of “Bifronte” (two-faced), whose quality of the image that evidences leaks in the forms of representation of J. A. Roca, either in those images that correspond to the official ideology through portraits commissioned by the State, such as those found in the press of the time, being the satirical and critical antithesis that it is presented in the editions of *Caras y Caretas* magazine. The approach of this work is based on the study of images, framed in an approach to the social history of art and visual culture that allows showing tensions and encounters in the construction of the image of J. A. Roca. It takes as its axis the canonical disciplines of art (painting, sculpture, engraving, and photography) as opposed to the graphic culture of the *Caras y Caretas* magazine that is gaining the street as a new mass communication device.

Keywords: Julio Argentino Roca - History of XIX century art - visual culture - satirical press

A lo largo de todas las épocas, las imágenes ligadas a los retratos conmemorativos y glorificantes han servido como instrumento político, social y cultural para construir un imaginario oficial ligado a la figura de héroes, presidentes, libertadores y próceres de las incipientes naciones en Latinoamérica. Imágenes idealistas, transmisoras de idearios y valores, que contribuyeron a la construcción de una imagen pública. (Burke, 2001)

Para mantenerse en el presente, y desde el pasado, los héroes necesitan superar desafíos y adversidades que están más allá de la escala humana. Sobre todo, necesitan de una narrativa literaria y visual que los ubique en una

dimensión ejemplar y trascendente. La imagen pública de J. A. Roca (1843-1914) presidente de la República Argentina⁵, encuentra en este trabajo una cualidad *bifronte*, en la cual se presenta a J. A. Roca héroe, con permanencia en el tiempo a partir de la construcción de la imagen oficial, la cual opera como mecanismo de gestación de ideas y sentimientos, que se puede rastrear a través de una genealogía patria⁶. “La invención inventada implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (Hobsbawm, 1983, p. 8). Como muchos de los hombres públicos de su tiempo, J. A. Roca⁷ construyó su carrera política a partir de su trayectoria militar. La Argentina del siglo XIX estuvo atravesada por múltiples guerras y conflictos armados. Las milicias fueron espacios donde se construyeron y consolidaron liderazgos políticos. A partir de la década de 1870, con la creciente consolidación del Estado argentino, la tensión en las fronteras creció. La campaña militar llamada “Conquista del Desierto” (1874-1884) puso fin a la soberanía de los pueblos indígenas e incorporó miles de hectáreas de tierras al mapa de Argentina. J. A. Roca fue el líder de esta acción militar, una acción clave de su candidatura presidencial, forjada al calor mismo de la avanzada del ejército hacia el sur. La línea de tiempo (Fig.1) ilustra sintéticamente hitos de la carrera militar y política del General J. A. Roca, devenido en dos oportunidades presidente de la República Argentina.

5 Julio Argentino Roca fue el representante más influyente de la denominada Generación del 80 y dirigió la política argentina durante más de treinta años a través del Partido Autonomista Nacional (PAN).

6 Aquí hacemos referencia a la circulación de la imagen oficial que se hacía de Julio Argentino Roca como general de las fuerzas armadas y como presidente de la Nación Argentina. Los dispositivos visuales utilizados para representar y construir al héroe van desde la pintura, la escultura, la numismática, la fotografía y el registro literario.

7 Para ampliar véase la biografía política de Julio A. Roca. Recuperado del Museo Roca - Instituto de Investigaciones históricas <https://museoroca.cultura.gob.ar/noticia/recordamos-el-nacimiento-de-julio-a-roca/> Consultado: julio 2022.

Fig. 1. Línea de tiempo. Biografía de J. A. Roca.

Fuente: gráfico creado por los autores.

Prácticas sociales de representación

En el caso particular de la construcción de imágenes canónicas de los héroes, presidentes y/o próceres tras una aparente preocupación iconográfica por encontrar y divulgar la “vera efigie”, el criterio que primó fue la reconstrucción ideal de su apariencia, siguiendo criterios de forma y estilo que se ajustaron más a consideraciones de índole moral y política, así como su adecuación a la función que debían cumplir. (Malosetti Costa, 2009, p. 112)

En contraposición, la cultura gráfica de sátira política de fines del siglo XIX pone en circulación e instala un tipo de representación basado en un lenguaje de caricatura burlesca, desarticulando la imagen oficial con un fuerte rol en la difusión de ideas y la conformación de un nuevo escenario para el debate social y político. Por su parte, el incipiente campo de la industria tipográfica se mostraba asimismo orgulloso en un papel de operador en la conformación discursiva del establecimiento Estado Nación, ya que el mayor volumen de papel impreso se entendía como signo importante del progreso civilizatorio de un país (Szir, 2013). La industria impresa cobró sentido en tanto se transformó en un instrumento político que divulgaba, criticaba y cuestionaba a los agentes oficiales que conformaban al poder político de la Nación Argentina.

En este contexto es que la revista *Caras y Caretas*⁸ se constituye así, como un instrumento de contrapoder y denuncia, problematizando, evidenciando y cuestionando la figura pública del presidente. La imagen de J. A. Roca, en su complejo entramado simbólico se la presenta en este recorrido como una *imagen fronteriza* dentro de una relación dialógica entre el oficialismo y la cultura gráfica de sátira política. El estudio de la imagen de J. A. Roca enmarcado en la imagen oficial y dentro de la prensa satírica que convivió durante su mandato presidencial ha sido poco explorado, es por ello que este análisis, desde el enfoque de la historia visual, pretende abrir debate en relación al papel que jugaron las imágenes en la construcción y transmisión de ideas y sentimientos respecto de las naciones y sus héroes en América Latina, poniendo en juego problemas o desconexiones entre estilo y política, arte y documento (Malosetti Costa, 2017, p. 182).

Territorialidad de la imagen. Representación del héroe

Las figuras de héroes muchas veces resultan personajes binarios, confundidos con su pueblo, su raza, su tierra o, como sintetizadores de los arquetipos colectivos más anhelados. Para permanecer y conocerse, repensar, y criticar, para cuestionar y problematizar la figura, los héroes necesitan de los recursos del lenguaje: la representación permite la relación de sus ideas con su imagen. Y esas imágenes aparecen como portadoras idealistas de valores.

Al igual que para los hombres de las guerras independentistas latinoamericanas, en el caso de Julio Argentino Roca, la construcción de la imagen del héroe deriva en una iconografía que viene acompañada de toda una parafernalia simbólica: uniforme, sombrero, bastón de mando, medallas, una gestualidad funcional a divulgar e instalar en la memoria colectiva de una sociedad y trascender a las futuras. Dicha deriva proviene de la retratística de los virreyes en América, y en otros de la retórica revolucionaria francesa y la iconografía napoleónica. Esta imagen formó parte de la iconografía que fue plasmada en diferentes soportes devenidos en artefactos, tanto desde un punto de vista visual como material que facilitaron su divulgación, ya sean

8 *Caras y Caretas* se presentó como un semanario festivo, literario, artístico y de actualidad desde el volumen N° 1 que data de fines del siglo XIX - 08/10/1898

fotografías oficiales, obras pictóricas, esculturas, monumentos, monedas, medallas conmemorativas, como tantos otros.

Este trabajo se centrará en una lectura analítica y comparativa en relación a la imagen de J. A. Roca dentro del complejo entramado social de circulación de la imagen oficial y de la imagen satírica de fines del siglo XIX. Se abordarán dos grupos diferenciales de imágenes, por un lado, la imagen oficial de corte aristocrático, burgués y elitista, y en contraposición la circulación popular de *Caras y Caretas*.

En la escultura conmemorativa (Fig. 2), se puede observar el busto de un Julio Argentino Roca en edad avanzada con una marcada tendencia realista. En una postura solemne y a la vez desafiante, los brazos cruzados descansan sobre su pecho, reafirmando su posición de poder y trascendencia, acompañada de una vestimenta diplomática.

La escultura de bulto redondo se encuentra realizada en mármol, posada sobre un pedestal que porta una serie de elementos de carácter simbólico y alegórico en relación al poder político. Se encuentra la bandera argentina, símbolo patrio que otorga identidad nacional a la República Argentina, un cañón largo en posición vertical apuntando hacia arriba y hojas de laurel como símbolo de poder y victoria o triunfo militar. En el centro de estos símbolos aparecen unas pequeñas manos enlazadas del Escudo Nacional como símbolo de la unión de las Provincias Unidas del Río de la Plata. El retrato, fue el medio elegido por las personalidades políticas para satisfacer el deseo de perpetuarse en el tiempo; ya sea la pintura, la fotografía o la escultura.

Julio Argentino Roca es representado bajo ciertos ideales canónicos de fines del siglo XIX, y en este el mármol, opera como un material noble y apropiado para expresar el ideal heroico y eterno, que responde de manera efectiva a la intención de mantener inalterable la imagen escultórica con el paso de los años.

Esta pieza es parte de la actual colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, la cual se encuentra sin fecha certera de creación. Su autor es el escultor italiano, activo en Buenos Aires para fines del siglo XIX, Héctor (Ettore) Ximenes, hecho que evidencia la tensión epocal de encomendar a artistas extranjeros la realización de retratos de héroes nacionales, denotando cierto prestigio europeo, como premisa de adelanto cultural y jerarquía social, pero en detrimento de dejar en manos extranjeras la con-

strucción de una identidad nacional.

De esta manera se da respuesta a la necesidad de un poder político, el cual se estructura a través de representaciones colectivas, donde lo imaginario y lo simbólico son dimensiones centrales para la estabilización de prácticas estratégicas de poder. Por medio de representaciones que reproducen un patrón iconográfico -siguiendo a Panofsky- se construyen una serie de símbolos eficaces para el ejercicio de la autoridad, en la construcción real y simbólica de “próceres”.

La ciudad en el XIX fue convirtiéndose en una suerte de lección pública de historia, donde los monumentos afirmaron sentidos de identidad y pertenencia a pueblos, grandes urbes y naciones. Como consecuencia se limita la libertad de los artistas en la elección de los motivos para llevar a cabo sus obras, cumpliendo con prácticas que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición. Esta idea es rastreada en la noción que postuló Hobsbawn cuando describe el concepto de *tradición inventada*.

La edición número 87 de *Caras y Caretas* (Fig. 3) del 2 de junio del año 1900, Manuel Mayol cofundador y dibujante de la revista, ilustra una caricatura en la que Julio A. Roca visita el taller del escultor francés Auguste Rodin. En la escena representada se puede observar al escultor, quien enseña a J. A. Roca su trabajo en el proceso de producción de un monumento que posiblemente será emplazado en el espacio público para conmemorar la figura del general y presidente de la Nación Argentina.

La sarcástica caricatura de la escultura muestra un J. A. Roca muy desfavorecido, con sus vestiduras y atributos militares, en una postura desgarbada, la mandíbula desarrollada y un abdomen notablemente prominente, sostenido cual soldadito de plomo por una mano proporcionalmente gigante, en cuya base se puede observar una pequeña herradura, con los extremos orientados hacia abajo, conocido como amuleto de la suerte. Ambos mantienen una conversación en la que Roca se muestra en desacuerdo con la imagen, desconociendo las formas con las cuales ha sido esculpido.

La ironía se aprecia en la figura del presidente, pero también en las formas exageradas en que fue resuelta la escultura alterando los aspectos tradicionales. Y en este sentido, la imagen gráfica de *Caras y Caretas* confronta con el busto de corte academicista, donde pueden observarse los puntos de tensión y encuentro que entran en juego dentro de las fronteras de una

imagen dualista. Ambos casos intentan construir una imagen de Roca para la historia. Lo cual, según Malosetti Costa, invita a pensar las imágenes como documentos y fuentes primarias para el análisis de la historia social y política de una nación y no sólo como mera ilustración de la palabra.

Marginalidad de la imagen. Sátira política en *Caras y Caretas*

El número 1 del semanario argentino *Caras y Caretas* sale a la calle el 8 de octubre de 1898 y desde entonces constituye un importante acervo documental para el estudio de la realidad nacional de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Inspirada en los magazines europeos, se trató de una publicación cuya circulación, pronto alcanzó de manera exitosa a un público masivo ávido de las novedades de actualidad local y del mundo, acompañando la construcción de una nación moderna marcaría un antes y un después en las publicaciones argentinas.

De la mano de su director José Sixto Álvarez (Fray Mocho), sus páginas compuestas por los tradicionales textos y pobladas de imágenes, abordaron temas amplios que viraban de los clásicos y frívolos acontecimientos sociales a las noticias de mayor valor informativo. Sus portadas de tinte fuertemente crítico se transformaron en una amenaza para el poder de turno, se centraron en personajes famosos por su actuación pública y estaban compuestas por una caricatura a todo color de página completa acompañada por un texto en rima breve.

Las portadas analizadas en el presente trabajo, entre los años 1899 y 1900, comprenden el segundo mandato de J. A. Roca. En ellas, los dibujantes José María Cao Luaces y Manuel Mayol Rubio, satirizaron con humor e ironía dicha figura política, y de cierta manera, contribuyeron a la construcción de una identidad.

En consecuencia, se puede evidenciar la fragilidad de una imagen en disputa, una imagen fronteriza sinónimo de poder y respeto, pero a su vez, sometida a una crítica satírica, donde la ilustración de caricaturas como representación marginal, constituía una imitación burlesca que exacerbaba algunos rasgos del modelo original desacreditando y volviendo grotesco al personaje o situación aludida.

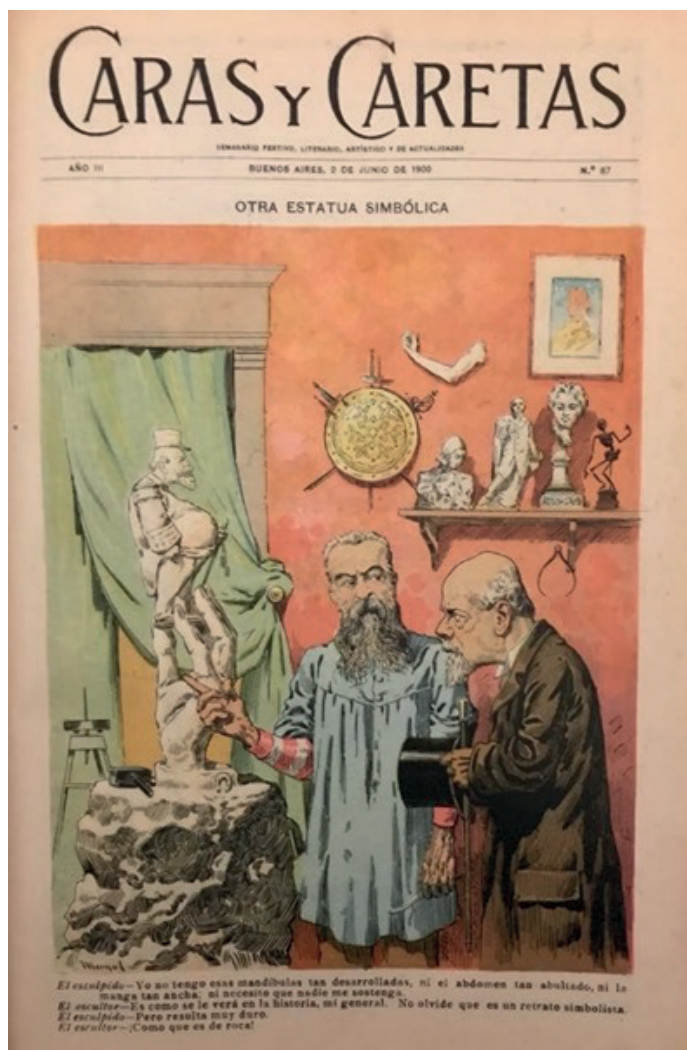
Fig. 2. Héctor (Ettore) Ximenes. *Retrato del General Roca*. Mármol, 74 x 59 cm.



Fuente: Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina. Fotografía: Gentileza MNBA. Archivo documental: Inventario 6565

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6565/>

Fig. 3. Portada revista *Caras y Caretas*, año III, N°87. Manuel Mayol. *Otra estatua simbólica*. 1900.



Fuente: Imágenes propiedad de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, República Argentina.

Fig. 4. Spencer y Cía. (Eduardo Clifford Spencer). *Abraço del Estrecho a bordo del acorazado O'Higgins*. 1899 (15 de febrero de 1899). Fotografía blanco y negro en papel positivo monocromo, 10,8 x 15,6 cm.



Fuente: Colección Museo Histórico Nacional, Chile. Fotografía: Gentileza MHN. Donación de José Luis Coe Lyon
<https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/22837>

Fig. 5. Portada revista *Caras y Caretas*, año II, N°21. Manuel Mayol. *La vuelta del descubridor*, 25 de febrero de 1899



Fuente: Imágenes propiedad de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, República Argentina.

Esta fotografía (Fig. 4) perteneciente a la colección del Museo Histórico Nacional de Chile, registró el encuentro diplomático entre los presidentes J. A. Roca y su par chileno, Federico Errázuriz Echaurren⁹ sobre el acorazado “O’Higgins”, el día 15 de febrero de 1899. El llamado “Abrazo del Estrecho”, evitó un conflicto limítrofe entre ambos países vecinos y el hito habría sentado precedente para las futuras relaciones. Rosendo Fraga, en su libro “Roca y Chile” relata detalles de este encuentro:

“En la mañana del 15 de febrero los tres buques levantan anclas en el fondeadero de Puerto Hambre y navegan por los canales fueguinos hasta Punta Arenas, distante cincuenta kilómetros. En ese puerto espera una escuadra chilena compuesta por el crucero acorazado O’Higgins, que lleva la insignia presidencial y a bordo del cual se encuentra el presidente de Chile Federico Errázuriz, junto con los cruceros livianos Zenteno y Errázuriz y los transportes Angamos y Casma. Integran la comitiva chilena los ministros: de Relaciones Exteriores Ventura Blanco Viel, de Guerra y Marina Carlos Concha Subercasseaux, de Justicia e Instrucción Pública Carlos Palacios Zapata, además del director de la Armada, vicealmirante Jorge Montt, ex Presidente de la República.

Cuando los buques chilenos avistan la llegada de los argentinos, dan durante largo rato las salvas de rigor, tras lo cual el presidente chileno envía una delegación a saludar a su colega argentino. Roca entonces deja el Moreno acompañado de los ministros de Relaciones Exteriores y de Marina junto con sus respectivos edecanes y se dirige al O’Higgins”¹⁰. (Fraga, 1996, p. 44)

Situados en el centro de la fotografía, los dos presidentes encabezan la comitiva. Roca, a la izquierda, figura con abrigo, con guantes blancos y sombrero en la mano derecha. Se distingue su banda presidencial únicamente por el escudo argentino que asoma a la altura del pecho. Así mismo, y como parte de su vestidura habitual, carga un sable en su costado derecho. Errázuriz, ubicado a la izquierda de Roca, viste un traje de chaqueta corta con la banda presidencial a la vista, guantes y sombrero en la mano izquierda. Ambos presidentes confluyen con su postura y con la mirada inclinada el uno hacia el otro, lo que contrasta con el resto de la comitiva que los acompaña, quienes miran directamente a la cámara, así como también lo hace la mayo-

9 Presidente de Chile entre 1896-1901.

10 Extracto de Rosendo Fraga: Roca y Chile, Colección Estudios N°31, Buenos Aires, Nueva Mayoría, 1996, p.44. Proporcionado por el Instituto de Investigaciones Históricas del Museo Roca.

ría del personal de la Armada chilena, que se ubica en los bordes del buque.

Según el Instituto de Investigaciones Históricas del Museo Roca de Buenos Aires, la fotografía original fue tomada por Eduardo Clifford Spencer, fotógrafo oficial del presidente Errázuriz y propietario de la casa fotográfica Spencer y Cía., con sede en las ciudades de Santiago y Valparaíso.³

Diez días después del celebrado encuentro, el 25 de febrero de 1899, se publicó la revista *Caras y Caretas* N° 21 (Fig. 5), cuya portada presentaba una caricatura de J. A. Roca titulada “La vuelta del descubridor” realizada por el dibujante Manuel Mayol, con claras alusiones a su regreso de Tierra del Fuego.

La ilustración muestra a Roca en el centro de la composición, enmarcado en un fondo circular de color gris verdoso, excediendo en escala a los personajes de atrás, quienes se forman a cada lado enfrentándose. Roca mira al cielo con una leve sonrisa en el rostro. Su atuendo se asemeja al de Cristóbal Colón, viste una túnica verde con cinturón prominente, pantimedias y capa roja, boina negra de la que asoma una melena plateada. Le rodea el cuello una corona de laureles (*Laurus nobilis*) que tiene amarrada una leyenda escrita: “Gloria al descubridor”. Sostiene en el brazo derecho una cuerda enrollada en la que pende otro cartel, esta vez con la leyenda “Cable a Tierra del Fuego”, y el extremo de la cuerda parece perderse en la sombra de Roca.

El grupo personas de la izquierda, está vestido con lanzas y armadura, mientras que el grupo de la derecha, están vestidos con indumentaria más rústica, de mantas y boinas. Incluso atrás asoma uno con una especie de penacho, aludiendo a los conquistados, versus los conquistadores. A cada lado de Roca, delante del grupo de gente, figuran dos pilares estandartes que alzan un cartel circular cada uno, coronándose de unas cintas rojas que descienden

11 El Instituto de Investigaciones Históricas del Museo Roca de Buenos Aires reproduce esta foto como parte de la museografía diseñada para la vitrina dedicada a la “Diplomacia” en el recorrido de la historia del presidente Roca, su copia proviene del Archivo General de la Nación de Argentina. Además, establecen que la autoría se obtuvo desde el sitio del Archivo Histarmar, donde una copia de la foto se difunde asociada al Archivo de Carlos Moneta, capitán del navío argentino acorazado “General Belgrano”, que participó de la comitiva de Roca en esta ocasión. La particularidad de esta copia es que en el borde blanco de la fotografía se distinguen los sellos del Estudio Spencer e incluye también la impresión del Escudo de Chile. Agradecemos al Museo Roca por compartirnos esta información. Disponible en sitio web de Histarmar: <http://www.histarmar.com.ar/ArchivoFotosGral/ArchivoMoneta/10-Estrecho%20de%20Magallanes%20Cx10.jpg> Consultado: octubre 2022.

por todo el pilar. Los carteles indican los nombres de las siguientes localidades, presumiblemente por donde se habría llevado la misión de Roca en su viaje al sur: el de la izquierda menciona las ciudades de Bahía Blanca, Puerto Madrid (jugando con la palabra original Madryn) y Santa Cruz; y el de la derecha, la ciudad chilena de Punta Arenas, el Canal Beagle y Ushuaia.

En la otra mano, Roca tiene un rollo que dice: “Petición de los Galenses”, haciendo referencia a su paso por la Colonia Galesa del Chubut, a donde tuvo que arribar por el escándalo suscitado cuando el sector autonomista galés más fuerte de dicha Colonia mandó una misión al Parlamento Inglés, con el objetivo de buscar consolidar un Protectorado de aquél país en Patagonia, con base en el Chubut. Comandada por Llwyd ap Iwan (hijo de Michael D. Jones y yerno de Lewis Jones, dos de los personajes dirigentes más importantes de la Colonia) y Thomas Benbow Phillips, la misión fundaba su intención “en los derechos británicos sobre las Islas Malvinas”, y buscaba extender esta posesión territorial a la parte continental. Esto causó un gran revuelo tanto en Inglaterra como en Argentina, que fue reflejado en varios diarios internacionales.

La caricatura creada por Mayol es compleja de descifrar en cuanto hace alusión a variados asuntos políticos de la época, aunque siempre otorgando algún guiño al lector. Otorga un claro contrapunto a la imagen oficial del “Abrazo del Estrecho” que circuló en ambos países y que hoy se resguarda en los mencionados patrimonios públicos, tanto en Chile como en Argentina.

Consideraciones finales

Imagen fronteriza en Julio Argentino Roca porque tanto los dispositivos oficiales del Estado Nación, como la prensa satírica en *Caras y Caretas*, contribuyen a la construcción y perpetuación, de la representación de la imagen de J. A. Roca. Ya sea desde el oficialismo o desde la gráfica crítica y de tono burlesco, se gesta una iconografía sobre J. A. Roca, que responde a intereses y funcionalidades diferentes. La imagen oficial, ideal, fundada en valores positivistas y civilizatorios heredados de la ilustración europea “con cara”, y una imagen crítica en la revista *Caras y Caretas*, donde al presidente J. A. Roca se lo ironiza y satiriza, “sin careta”. Estos dispositivos de circulación de imágenes decimonónicas instalaron un imaginario colectivo que heredamos sobre la compleja figura de Julio Argentino Roca. Es entonces que el abordaje de la

investigación y los estudios de casos de imágenes permiten evidenciar que la imagen fronteriza de J. A. Roca presenta puntos de tensión y encuentro en la construcción de la imagen del presidente. La representación en dispositivos oficiales o en la cultura gráfica de sátira política, encuentra un mismo fundamento, dejar registro de una verdadera cara del prócer argentino. Este trabajo aborda para su análisis imágenes pertenecientes a un corpus mayor de piezas, obras, imágenes y dispositivos.

Referencias

Burke, P. (2001) "Poder y protesta" en *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica

Cuadriello, J. (2021) *Para visualizar al héroe: mito, pacto y fundación en AAVV. El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*. México, MUNAL.

Fraga, R. (1996) *Roca y Chile*. Colección Estudios N°31. Buenos Aires. Nueva Mayoría.

Gómez S. A. (2015) *Caras y Caretas: El semanario como caricatura*. Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Jurídicos. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Hobsbawn, E y Terence, R. (1983) *La invención de la tradición*. Barcelona. Editorial Crítica, S.L

Luna, F. (2012) *Soy Roca*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

Malosetti Costa, L. (2009). ¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia en *Revista Crítica Cultural Volumen 4- N°2*. Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis. Brasil.

Malosetti Costa, L. (2017). Dossier. Los retratos de Gil de Castro en la Argentina. *Revista de Historia Americana y Argentina*, 52(1), 181-197. Recuperado a partir de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revihistoriargenyame/article/view/1224>

Szir, S. (2013) *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Cap.6. Buenos Aires. Edhasa

Szir, S. (2016) *Ilustrar e imprimir: una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Buenos Aires. Ampersand

Szir, S. (2017) *Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina*. Migracio-

nes y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX, en Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Dossier: Images, mémoires et sons, puesto en línea el 6 de junio de 2017. URL: <http://nuevomundo.revues.org/70851>

Bibliografía suplementaria

Archivo Histarmar de Historia y Arqueología Marítima. Provincia de Buenos Aires.

<http://www.histarmar.com.ar/>

Biblioteca Nacional Mariano Moreno. República Argentina

<https://www.bn.gov.ar/>

Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España. España

<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=3963057>

Museo Nacional de Bellas Artes Argentina. Buenos Aires. Argentina

<https://www.bellasartes.gob.ar/>

Museo Histórico Nacional, Chile

<https://www.fotografiapatrimonial.cl/>

Museo Roca - Instituto de Investigaciones Históricas. Buenos Aires. Argentina

<https://museoroca.cultura.gob.ar/>

¿Artistas de la nación? Una lectura de la biografía de artista en dos publicaciones periódicas colombianas

Artists of the nation? A Reading of the artist' biography in two Colombian periodical publications

Diana Carolina Toro Henao ¹

Resumen

Este trabajo busca estudiar la configuración de la “nación” en la construcción de las biografías de artista en dos publicaciones periódicas de gran relevancia para el desarrollo del campo artístico colombiano: el *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888) y *Lectura y Arte* (1903-1906). El *Papel Periódico Ilustrado* publicó, en el marco de su propósito de formación artística y letrada, una serie de biografías de personajes que consolidaría una especie de panteón de hombres ilustres. Dentro de este catálogo, destacan cuatro personajes del ámbito artístico: José M. Espinosa, José M. Groot, Francisco J. Matís y Ramón Torres Méndez. En relación con esta iniciativa, años más tarde, *Lectura y Arte* publica relatos biográficos de Epifanio Garay, Andrés de Santamaría, Ignacio Cano y Marco Tobón Mejía. En ambas publicaciones, los textos se acompañan de retratos dibujados en lo que parece ser una marca genérica de este tipo de escritos. En primer lugar, me propongo caracterizar las biografías prestando atención a aspectos como la formación, los reconocimientos y los retratos, desde la perspectiva de los estudios autoriales y biográficos. Luego, espero ahondar en las ideas de nación a partir de los lugares de enunciación en que se configuran los personajes siguiendo las discusiones que plantean Aníbal Quijano, María Lugones y Ángel Rama. Finalmente, partiendo de los plantea-

¹ Universidad de los Andes. UNIANDES, Colombia . E-mail: d.toroh@uniandes.edu.co ORCID: 0000-0003-0459-6799

mientos de Jesús Barbero, analizaré el lugar de estas publicaciones periódicas en la construcción de las ideas de nación.

Palabras clave: biografía de artista, nación, prensa del siglo XIX, Colombia.

Abstract

This paper wants to study the configuration of the nation in the construction of the artist's biographies in two periodical publications of great relevance to the development of art camp in Colombia: *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888) and *Lectura y Arte* (1903-1906). *Papel Periódico Ilustrado* published, in the view of his artistic and lettered formation purpose, a series of biographies of characters that consolidate a kind of pantheon of distinguished men. Inside this catalog, four characters stand out in artistic context: José M. Espinosa, José M. Groot, Francisco J. Matís y Ramón Torres Méndez. In connection with this initiative, years later, *Lectura y Arte* publishes biographical tales of Epifanio Garay, Andrés de Santamaría, Ignacio Cano, and Marco Tobón Mejía. In both publications, drawing portraits enclose texts in what can be seen as a generical mark of this type of paper. First, my purpose is to characterize the biographies giving attention to aspects such as formation, recognition, and portraits from the perspective of authorial and biographical studies. Then, I want to dig into the ideas of the nation since the enunciation places that configure the characters through discussions of Aníbal Quijano, María Lugones, and Angel Rama. Finally, since formulations from Jesús Barbero, I will analyze the place of these periodical publications in the construction of the ideas of the nation.

Keywords: artist's biography, nation, press from nineteenth century, Colombia

Introducción

Hacia finales del siglo XIX en Colombia y otros países de Suramérica se comienzan a consolidar proyectos de carácter intelectual y artístico como la publicación de periódicos y revistas que buscaban poner sobre la mesa asuntos claves en el proceso de consolidación de esa nación incipiente. Uno de estos asuntos es la preocupación por el arte y, en particular, por la configuración de un artista “nacional”, “colombiano”. Rodolfo Gutiérrez (2003) refiere que “la construcción de las ‘nacionalidades’ en Iberoamérica, a partir de las gestas emancipadoras, tuvo en el arte uno de sus fundamentos esenciales y un arma que, en manos de las clases dirigentes, se convirtió en herramienta eficaz de persuasión” (p. 341), es relevante destacar aquí cómo el arte tiene un papel en la conformación del ser moderno y, en ocasiones, una estrecha relación con el poder político. Siguiendo a Wilson Jiménez, debe recordarse el vínculo de *Papel Periódico Ilustrado*² (1881-1888) con el proyecto regeneracionista. Uno de los sustentos cultural y social de tal proyecto político podría afirmarse que fue el PPI: “sin ser un periódico oficial, participó activamente en el proceso de transición entre el radicalismo liberal y el proyecto regenerador, contribuyendo, en gran manera, a afianzar las estrategias de legitimación de este último” (Jiménez, 2003, p. 132).

Es indiscutible la importancia de esta publicación para el ámbito intelectual y artístico; la propuesta de Alberto Urdaneta, su director, contribuyó a consolidar el campo artístico. Sofía Arango afirma que las actividades derivadas de la Escuela de Grabado (relacionada con el periódico) y el PPI “fueron el preámbulo para alcanzar mayores logros en las artes plásticas del país en los años venideros, que coronaría con la tan anhelada fundación de una escuela de bellas artes” (Arango, 2011, p. 160). El PPI incluso marcó una ruta para otras iniciativas surgidas en esa vía como *Lectura y arte* (1903-1906) publicada en Medellín por Antonio Cano, Francisco Antonio Cano, Enrique Vidal y Marco Tobón Mejía. Si bien es notorio el interés y el alcance de la revista antioqueña respecto al gran programa de Urdaneta, en ambas publicaciones periódicas se incluyen textos que podrían catalogarse como “biografías de artista”, de acuerdo con una definición amplia del término. De acuerdo con Armando Momigliano (1986), la biografía se encuentra en la in-

2 Para facilitar la lectura, llamaré al *Papel Periódico Ilustrado* como PPI y a *Lectura y Arte* LyA.

tersección entre texto histórico (p. 12) y género literario (p. 22). Un problema fundamental es la relación con la verdad, es decir, frente al acercamiento a la persona “real”; sin embargo, este autor exhibe la complejidad de esa preocupación, pues en definitiva quien escribe se enfrenta a una selección de detalles y acontecimientos (Momigliano, 1986, p. 14). En la misma perspectiva, Griselda Pollock habla de una construcción de un sujeto por medio del texto; es decir, que el biógrafo selecciona y configura el artista a través de diversas estrategias (Pollock, 1980, p. 59). Dentro de la tradición biográfica, se destaca la labor de Giorgio Vasari (1948) quien consolida una manera de construir relatos biográficos que no solo tuvo gran influencia en los siglos posteriores, sino que posibilita contemplar ciertas características que han llamado el interés a la hora de configurar las vidas de los sujetos notables; por ejemplo, la fuerte relación entre la vida y la obra del artista, la introducción de anécdotas como estrategia retórica, la valoración de detalles como la educación y la admiración de sus trabajos, entre otros. Teniendo en cuenta estas precisiones, me pregunto ¿qué imagen de artista configuran el *Papel Periódico Ilustrado* y *Lectura y Arte*?

De acuerdo con el lugar que ocupan los periódicos y revistas en la ciudad letrada, los textos biográficos del PPI y LyA construyen una imagen de artista caracterizada por una identidad colonialista que pretende afianzarse en una idea de modernidad respaldada por el poder letrado de raigambre europea. Para dar cuenta de esta caracterización, se expondrá en primer lugar la imagen de artista consolidada entre ambas publicaciones en los perfiles biográficos de José María Espinosa, José Manuel Groot, Francisco Javier Matís, Ramón Torres Méndez, Epifanio Garay, Andrés de Santamaría, Ignacio Cano y Marco Tobón Mejía. A continuación, se ahondará en las ideas de nación esbozada desde los lugares de enunciación sobre los que se construyen los textos biográficos. Finalmente, se concluirá respecto al lugar de la prensa en relación con la construcción de un proyecto de nación.

¿Obreros del arte?

Como biografías de artista he considerado un corpus expandido, en la medida en que LyA introduce marcadas diferencias frente al tipo de biografías del PPI. Los textos son más cortos e incluyen no solo relatos de vida, también buscan rendir honores y reconocimientos a los autores destacando

su labor artística. La característica principal de tales apuntes biográficos en LyA, en consonancia con el PPI, es la inserción de retratos que acompañan los textos. A pesar de las diferencias entre las publicaciones, se construye una idea de arte a partir de la valoración de la obra desde la mimesis, la noción de verdad, y destrezas técnicas como el dibujo, el color, el equilibrio formal: “pero sí sé, porque conozco trabajos suyos en dicha Escuela, que la firmeza de su dibujo, la justa apreciación de valores y la comprensión inteligente del color, lo colocan muy alto” (Cano, 1903, p. 62). En la definición de los artistas se suelen mencionar la formación, el trabajo artístico y los reconocimientos.

La formación es una estrategia clave en la elaboración de los perfiles de los diferentes artistas. Si bien en la mayoría se resalta el talento y cómo es una característica admirable, también los redactores de los artículos se ocupan de contar, a veces desde anécdotas, cómo fue la formación. Por ejemplo, para el caso de Groot, Matís y Garay se aprecia la instrucción recibida de los pintores Mariano Hinojosa y Pedro Figueroa (Groot), de José Celestino Mutis (Matís) y W. Bouguereau y G. Ferrier de la Academia Julian en París (Cano). Mientras tanto, acerca de Torres Méndez y Tobón Mejía se describe un aprendizaje a través del estudio de la obra de los maestros, de la naturaleza y, para este último, su participación en la revista LyA: “Desde entonces, las obras de los grandes maestros fueron el objeto de sus más asiduos estudios; Rafael, Murillo, Mengs, Corregio, Viney y otros tantos fueron sus modelos” (Belver, 1887, p. 246); el carácter autodidacta de Torres Méndez se resalta en la cita, y se le da relevancia, asimismo, a la observación de los “modelos artísticos”, un asunto que se repite también para el caso de Tobón Mejía: “y así analiza con atención incesante a los maestros que puede ser reproducidos, (...) como busca en la naturaleza los recursos inagotables que ella da siempre a quien sabe pedírselos” (redactores, 1906, p. 215). Acerca de Andrés de Santamaría no se menciona específicamente cómo se formó, aunque se alude a su estudio del color y del dibujo. (Cano, 1904, p. 128).

Por otra parte, el trabajo artístico se comprende en relación con la dedicación y el esfuerzo por parte de los artistas, de modo tal que incluso se le llama a Ignacio Cano “obrero del arte” (206); este trabajo arduo se estima conveniente y necesario y da cuenta de la vocación: “su atrevimiento y su arrojo le hacen enfrentarse con asuntos difíciles como el que se impuso en sus *Dragones ingleses*” (Cano, 1904, p. 128), dice Cano respecto a Santamaría; en la misma línea, Caicedo destaca que Groot “continuaba sus estudios en su

propia casa, de donde no salía sino para acompañar a su padre en los cortos paseos que daba todos los días” (1884, p. 262); aquí observamos que mediante una anécdota se enfatiza en la dedicación de Groot para estudiar la pintura. Igualmente, Francisco A. Cano resalta la “constancia” como una característica de los “dotes artísticos” de Ignacio Cano (1903, p. 62).

Ahora, otro aspecto relevante para los autores de la biografías es la mención de los honores y reconocimientos que recibieron los pintores, siendo el mismo artículo un ejemplo de ese reconocimiento, pues se percibe que la publicación es ya una forma de honrarlos: “nos reconocemos insolventes para pagar la deuda de gratitud, afecto y amistad que teníamos para con el señor Groot; pero damos lo que tenemos, que la buena voluntad suplirá lo demás” (Caicedo, 1884, p. 266); por “damos” se refiere el escritor, y la comunidad letrada que rodea el PPI, precisamente al texto mediante el cual reconocen su obra y su figura. De igual forma, Bernardino Torres (1885) confiesa haber escrito sobre Francisco Javier Matís “rindiendo el debido tributo a su memoria, ellas son a la vez una justa y sincera ovación a su mérito y una muestra de gratitud a sus generosos sentimientos de bondad” (p. 235). La letra adquiere así un valor de honra, es una manera de afirmar que la ciudad letrada reconoce ese artista y le rinde homenaje. Se dibujan las fronteras de esa ciudad. Por otro lado, como reconocimiento se comprenden también nombramientos como directores de academias y colegios (Torres M., Santamaría), miembros de instituciones (Groot), premios (Torres M.) o aclamación por personajes notables extranjeros (Matís y Torres M.)

Resulta importante hacer alusión a los retratos que acompañan los textos ya que parecen ser característicos de ese género textual. Debe además recordarse el lugar fundamental que ocupan los retratos durante la consolidación de los proyectos de nación en América Latina. Expresa Gutiérrez “el retrato como objeto de prestigio y divulgación no fue exclusivo de los prohombres y autoridades políticas, sino que alcanzó también a los personajes de la sociedad que, con el ascenso de la burguesía, persiguieron como uno de sus gustos primordiales ser immortalizados en el lienzo” (2003, p.354); se puede afirmar que esa ola pictórica alcanzó a los mismos artistas, quienes se incorporarían a ese panteón de hombres ilustres y, en este sentido, la prensa cumplió un lugar de exhibición de los letrados “notables”.

Dentro de la galería de retratos de artistas del PPI y de LyA sobresalen el de Groot (figura 1) y Matís (figura 2) al incorporar objetos que ayudan a

comprender su labor artística. En el caso de Groot, dispuesto en un “metarretrato”, vemos al artista consagrarse en un cuadro; está rodeado de utensilios pictóricos. Mientras tanto, Matis en pose de pensador se encuentra sentado en su escritorio con un ejemplar botánico y un dibujo. En ambos casos, se sugiere la actividad del artista, la pintura en Groot y la ilustración botánica en Matis. A pesar de que los hombres no se representan en su juventud, sino más bien como adultos, Groot se destaca por mostrarse de mayor edad; un aspecto que solo se repite con Espinosa (figura 3). Los demás se ven como adultos, la mayoría usando un traje elegante que los destaca como “caballeros”. Torres M. (figura 4) difiere de todos ellos, es quien se encuentra más sencillamente ataviado; esto va en consonancia con la descripción de su carácter autodidacta y las dificultades económicas que se nombran en su relato biográfico.

Figura 1

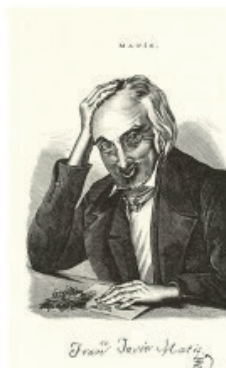
José Manuel Groot



Rodríguez, Antonio. Retrato de José Manuel Groot. 1884. Grabado. Papel Periódico Ilustrado.

Figura 2

Francisco Javier Matis



Rodríguez, Antonio. Retrato de Francisco Javier Matis. 1885. Grabado. Papel Periódico Ilustrado.

Figura 3

José María Espinosa



Rodríguez, Antonio. Retrato de José María Espinosa. 1883. Grabado. Papel Periódico Ilustrado.

Figura 4

Ramón Torres Méndez



Rodríguez, Antonio. Retrato de Ramón Torres Méndez. 1887. Grabado. Papel Periódico Ilustrado.

De igual forma, se destacan las poses y gestos de Garay (figura 5) y Santamaría (figura 6); los retratos parecen querer dar cuenta de su personalidad y carácter a través de las miradas, los gestos faciales y la disposición del cuerpo y el rostro. Se observa una conexión entre las posturas de Torres M. (figura 4) y Tobón (figura 7), ambos se muestran de perfil, en un primer plano

se contemplan los rasgos del rostro y neutralidad en la gestualidad. Casi todos coinciden en expresar miradas serias, concentradas, perdidas en un horizonte, a excepción de Matis que aparece mirando al espectador; ello incide en la forma en que se resalta, tal vez, su carácter intelectual, riguroso, estudioso. Respecto a los formatos, la mayoría son grabados, tomados de dibujos, excepto la fotografía de Ignacio Cano (figura 8), un ejemplo de la incorporación del cambio tecnológico en la prensa, lo que va a suponer un cambio en la manera en que se conciben los retratos.

El estudio de los textos biográficos permite contemplar que se establecen cuatro imágenes de artistas: el intelectual, dedicado también a la escritura y otras labores letradas (Groot), el científico (Matis), el soldado (Espínosa) y el pintor, quien se dedica especialmente a trabajos artísticos (Torres, Cano, Santamaría y Tobón). Esto es muestra de cómo a finales del siglo XIX, el arte y las labores artísticas se relacionaban con la escritura y la ciencia (botánica) y los artistas se desenvolvían además en otras tareas políticas, sociales o incluso bélicas. En este punto, es pertinente preguntar ¿qué ideas de nación se configuran alrededor de estos artistas?

Figura 5

Epifanio Garay



Cano, Francisco. Retrato de Epifanio Garay. 1903. Grabado. *Lectura y Arte*.

Figura 6

Andrés de Santamaría



Cano, Francisco. Retrato de Andrés de Santamaría. 1904. Grabado. *Lectura y Arte*.

Figura 7

Marco Tobón Mejía



Cano, Francisco. Retrato de Marco Tobón Mejía. 1906. Grabado. *Lectura y Arte*.

Figura 8

Ignacio Cano



Retrato de Ignacio Cano. 1905. Fotografía. *Lectura y Arte*.

El arte en la “parroquia”

En el prospecto del PPI, Urdaneta vincula su proyecto con el *Papel periódico de Santafé* (1791-1797), primer periódico colombiano, empresa de Manuel de Socorro Rodríguez, “a quien por esto puede considerar Colombia como el patriarca de su literatura y prócer de su periodismo” (Urdaneta 2); llaman la atención las palabras “patriarca” y “prócer”, en tanto desplazan términos usados para los libertadores y soldados, en un campo semántico bélico, hacia el mundo letrado. Esboza Ángel Rama (1984) “la letra apareció como la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder” (p. 74). Urdaneta demuestra ese lugar del poder al que llegaron los periodistas con su consideración de Rodríguez como “prócer”, además menciona su interés de desarrollar un proyecto similar (1881, p. 2) y, en consecuencia, decide nombrar su periódico en honor a esa primera publicación, con una doble intención: rendirle homenaje y a su vez hacer historia emprendiendo el primer periódico ilustrado del país con grabados en madera (Urdaneta, 1881, p. 3).

El propósito es dar a conocer “las bellezas del suelo de Colombia, de su historia, de su naturaleza, de su progreso, de sus aspiraciones, de su movimiento intelectual, de sus glorias” (Urdaneta, 1881, p. 3); en otras palabras, contribuir con la construcción de una idea de nación y una identidad nacional. Jiménez comprende que el PPI “pretendía establecer una línea temporal que legitimara el proyecto político-estatal regenerador” (2012, p.126); esta línea arrancaba desde la Conquista-Colonia reconociendo la herencia española (2012, p. 126). Siguió, pues, un “principio de continuidad histórica, a través del cual ‘las representaciones iconográficas se concentraran en tres repertorios: objetos, personajes y escudos’ (Jiménez, 2012, p. 127). En este marco, se ubican los artistas como parte de esos personajes que representaban un ideal de ciudadano colombiano en consonancia con la Regeneración. En este sentido, vemos que los perfiles publicados en PPI citan, de una forma u otra, al libertador Simón Bolívar, a veces como contexto y otras en relación con el personaje; por ejemplo, se enuncia que Groot cambió su postura política de liberal a conservadora enfatizando en que el partido liberal estaba en contra de las ideas de Bolívar (Caicedo, 1884, p. 263); en cambio, se destaca con especial interés que Espinosa realizó un retrato de Bolívar “muy admirado por los que lo conocieron” (Caicedo, 1883, p.178).

En LyA, al igual que en PPI, se establece como objetivo generar “un campo adecuado por las producciones de interés patrio universal” (redactores, 1906, p. 3), asimismo se espera contribuir con “el más ingrato de los cultivos en Colombia, el cultivo del espíritu” (redactores, 1906, p. 3). Como un propósito patriótico se busca ayudar en la formación letrada; en consecuencia, también publican el “retrato de la personalidad del día” (redactores, 1906, p. 3), un hombre notable. Ambas publicaciones se vinculan con la idea de formación de una identidad nacional desde la orilla letrada de ese mundo decimonónico.

De acuerdo con Aníbal Quijano (2007), la colonialidad eurocéntrica consolidó como uno de los núcleos principales una concepción de humanidad donde el mundo se entendía de forma binaria, en opuestos como primitivos-civilizados, tradicionales-modernos (p. 95). En este orden de ideas, los proyectos del PPI y LyA se inscribieron en este ordenamiento del mundo buscando instaurarse como “representantes” del lado civilizado, europeo, en el territorio nacional, replicando las oposiciones, a veces de forma explícita, otras implícitamente; por ejemplo, a partir de la creación de un panteón de personajes notables, hombres civilizados, caracterizados por ciertos valores cívicos y morales, propios del ciudadano colombiano. Esta colonialidad se entiende como uno de los elementos constitutivos del sistema capitalista, en el cual la prensa funciona como legitimadora de un patrón de poder que se caracteriza, por lo demás, por la letra; “la capitalización de su supremacía se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras (...) y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea (Rama, 1984, p. 33). De ahí que esas publicaciones periódicas se describan como colonialistas en la medida en que se configuran como bastiones de la ciudad letrada, defendiendo una noción de modernidad binarista y excluyente.

En el PPI, Caicedo expresa que Groot “no vivió en la esfera dorada del gran mundo, aunque socialmente esta era la que le correspondía por su honorable posición y limpia ascendencia” (1884, p. 265), como rasgos de esa idea de humanidad aquí se describe una posición jerárquica “dorada”, a la cual se accede a través de un lugar social cuya honorabilidad se vincula con una ascendencia “limpia”; vale aclarar que la biografía de Groot recalca el origen europeo de la familia (1884, p. 262). En línea con lo anterior, también Caicedo

nombra a Espinosa como “moderno Cincinato” (Caicedo, 1883, p. 178), la modernidad es vista como un halago, una cualidad; comprendida en el sentido que señala Michel Trouillot (2011) como un concepto construido por la separación de un “otro” y un “allá” (p. 85). Tal concepción es clave para entender tanto el proceso de construcción de la identidad nacional como la manera en que se ha entendido América Latina. Entonces hablar de nación colombiana significa hablar de modernidad en un contexto histórico latinoamericano y ello supone, a su vez, asumirla como un dispositivo que crea una comunidad al tiempo que clasifica y excluye a otros por medio de legitimar y sacralizar una visión de mundo simbolizado en la letra. Ese ser moderno es, por lo demás, un “Cincinato”; con este calificativo se refiere al político romano concebido como arquetipo de las virtudes romanas de integridad y rectitud. Esta modernidad se instala en el ideario romano y desde allí piensa el orden de la nación.

Ahora, la elaboración de ese panteón de ilustres también procura mostrar cómo estos artistas contribuyen a la patria. El contexto artístico en Colombia se describe como pobre en comparación con Europa: “más vínose a Colombia, en donde, para dar gusto a su parroquia, fue degenerando su estilo” (Cano, 1903, p. 63-64); Cano se refiere al regreso de Garay al país, a diferencia del estilo artístico europeo, el estilo colombiano se aprecia de menor calidad. En este sentido, vemos que esa clasificación propiciada por la modernidad se expande también al arte, las obras son valoradas a partir de una escala de valores que es, asimismo, binaria. Como apunta Quijano, el orden de las relaciones en el capitalismo mundial parte de tres instancias: trabajo, raza y género (2007, p. 117); con relación a la raza, el párrafo anterior expuso los valores sociales de ascendencia limpia y honrosa. Mientras tanto, desde la actividad artística, estos actores se disponen a enfatizar el esfuerzo, el trabajo como característica de los grandes artistas “[murió] dejando a la patria como legado, los frutos de su laboriosidad, beneficencia y patriotismo” (Torres, 1885, p. 235). De los diferentes artistas se resaltan similares contribuciones a la patria, es decir, parece ser que en la época había una consciencia de que, desde el arte, se estaban configurando también las ideas y sentimientos nacionales. Por ende, no es gratuito el interés en el movimiento de independencia “que supo conservar sobre el marfil y el lienzo con su diestro pincel los rasgos de aquellos que formaron la magna generación” (Caicedo, 1883, p. 182), ya que, como concibe Gutiérrez, el retrato desempeña un rol relevante en la

construcción de identidad nacional, en conexión con la devoción rendida a los santos; estos se erigen como “héroes de la patria” (2003, p. 352).

Por otra parte, se rinde tributo a la nación con las mismas obras de arte, de modo que contribuyen a enaltecer la historia del arte nacional (Cano, 1903, p. 66). Esta delimitación del arte nacional va de la mano con las concepciones colonialistas y modernas descritas anteriormente y son exhibidas en lugares como museos para consagrar esos valores. José Belver, por ejemplo, cuenta que Torres M. organiza una galería nacional de pinturas (1887, p. 247) pues algunas obras se estaban extraviando, lo cual era “una pérdida para la Patria” (1887, p. 247). Así pues, es importante preguntarse por aquello que no entró al museo, las otras modernidades, las otras ciudades que conviven con la ciudad letrada en la ciudad real.

Una de estas exclusiones fue la mujer, en el PPI Urdaneta refiere que no invitó a colaborar a las mujeres, porque esperaba lanzar el primer número para hacerlo y argumenta que espera la colaboración “preciosa” y “delicada” de los “estimables señoras y señoritas” (1881, p. 3). A pesar de esa “invitación”, la mujer estuvo ausente de estas publicaciones periódicas, como de tantas otras; además se entiende su participación bajo los términos “modernos” asignados a la mujer: la delicadeza y preciosidad. Así, las contribuciones no estaban realmente abiertas a toda escritura “femenina”. Se aprecia en este punto la tercera instancia esbozada por Quijano: el género. Resulta pertinente recordar cómo esta ciudad letrada se comprende desde un nivel de concepción de realidad “engenerizado”, tal y como lo define María Lugones, es decir en una doble instancia donde la colonialidad del poder y el sistema de género se autodeterminan. En este orden de ideas, cuestionar la colonialidad supone a la vez cuestionar el sistema de género. Solo así parece ser posible contemplar las otras aristas de la modernidad, mejor, de las modernidades.

Más allá de la prensa. Conclusión

Siguiendo a Jesús Martín Barbero (1987), concebir estas publicaciones periódicas como mediaciones implica pensarlas como procesos de comunicación desde la cultura (p. 227); esto es, desde la recepción, el consumo y el movimiento social y cultural a su alrededor, ya sea como aceptación o rechazo. De ahí que LyA pueda pensarse en relación con el PPI como un espacio de construcción nacional que se prolongó de un proyecto a otro, reivindicando

una serie de valores y concepciones ligadas, en este caso, al proyecto de nación letrada, colonialista, moderno. Asimismo, LyA demuestra una lectura del PPI y una asunción de su compromiso nacional mediante la continuación de la publicación de retratos y reseñas biográficas de personajes notables. El hecho de que Francisco Cano, también artista, realice varios de los artículos inserta un sentido adicional, una especie de diálogo entre concepciones artísticas.

En revisiones posteriores, valdría la pena ahondar en la propuesta de Barbero e indagar cómo fueron recibidas y consumidas estas configuraciones de los artistas, en archivos como cartas, correspondencias enviadas a los periódicos e incluso caricaturas, y otras expresiones aparecidas en el margen de la ciudad letrada. E incluso, se hace necesario, expandir en la noción de arte hacia una que incorpore miradas de otras modernidades y prácticas artísticas, tal como el arte contemporáneo nos ha enseñado a contemplar, así no solo se tendría en cuenta el análisis de lo tradicionalmente valorado como “arte” que resuena más bien como “arte culto”, sino las demás expresiones que dan cuenta de las configuraciones otras de modernidad, puesto que “la modernidad nunca fue, y nunca podría ser, lo que dice ser.” (Trouillot, 2011, p. 95).

Referencias

Fuentes primarias

Papel Periódico Ilustrado

Belvet, José. (1887). “Ramón Torres Méndez”. *Papel Periódico Ilustrado*, V (112), 245-247.

Caicedo Rojas, José. (1884). “José Manuel Groot”. *Papel Periódico Ilustrado*, III (65), 261-266.

Caicedo Rojas, José. (1883). “D. José María Espinosa”. *Papel Periódico Ilustrado*, II (35), 178-179.

Torres Torrente, Bernardino. (1885). “Francisco Javier Matis”. *Papel Periódico Ilustrado*, IV (87), 233-235.

Urdaneta, Alberto. (1881). “Papel Periódico Ilustrado”. *Papel Periódico Ilustrado*, I (1), 2-4.

Lectura y Arte

Cano, Francisco Antonio. (1903). "Epifanio Garay". *Lectura y Arte*, (4 y 5), 62-64.

Cano, Francisco Antonio. (1904). "Un artista". *Lectura y Arte*, (no. 7 y 8), 127-128.

Cano, Antonio; Vidal, Enrique; Tobón, Marco. (1905). "J. Ignacio Cano". *Lectura y Arte*, (11), 206-207.

Redactores. (1906). "Tobón Mejía". *Lectura y Arte*, (12), 215.

Redactores. (1903). "Lectura y Arte". *Lectura y Arte*, (1), 3.

Referencias

Arango, Sofía Stella. (2011). "Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia". *Historia y sociedad*, (21), 145-170.

Barbero, Jesús Martín. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México D.F.: Editorial Gustavo Gili.

Gutiérrez, Rodrigo. (2003). "Construyendo las identidades nacionales. Procesos e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)". En: Manuel Chust, Víctor Mínguez (eds.). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)* (pp. 281-306). Valencia: Universidad.

Gutiérrez, Rodrigo. (2003). "El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica". *Historia Mexicana*, (2), 341-390.

Jiménez Fernández, Wilson Ferney. (2012). "El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888)". *Historia, Crítica*, (47), 115-138.

Lugones, María. (2008). "Colonialidad y Género". *Tabula Rasa*, (9), 73-101.

Momigliano, Arnaldo. (1986). "Introducción: el estado ambiguo de la biografía" y "Teorías modernas sobre la biografía en la Antigüedad" (pp. 11-35). En *Génesis y desarrollo de la biografía en Grecia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Quijano, Aníbal. (2007). "Colonialidad del poder y clasificación social". En Santiago Castro y Ramón Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial: Reflexiones*

para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global (pp. 93-126). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Pollock, Griselda. (1980). "Artists, Mythologies and media, genius, madness and art history". *Screen*, 21, (3), 57-96.

Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Trouillot, Michel-Rolph. (2011). "Moderno de otro modo. Lecciones caribeñas desde el lugar del salvaje". *Tábula Rasa*, (14), 79-97

Vasari, Giorgio. (1948). *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Buenos Aires: Ed. Jackson.

Uma Pinacoteca brasileira em Lisboa: a coleção de José Salgueiro Esteves Brandão no Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty

A Brazilian Pinacoteca in Lisbon: the collection of José Salgueiro Esteves Brandão at the Itamaraty Historical and Diplomatic Museum

Natália Cristina de Aquino Gomes¹

Resumo

Este texto busca investigar a prática do colecionismo do brasileiro José Salgueiro Esteves Brandão, que ainda criança foi com os pais para Portugal e ao longo de sua vida constituiu uma coleção de arte denominada por ele como “Pinacoteca brasileira em Lisboa”. Abordaremos, então, alguns aspectos de sua coleção e como esta foi difundida nos periódicos brasileiros e portugueses da época, assim como as tentativas de deixá-la como legado para o Brasil até a sua efetivação com a doação para o Itamaraty, intermediada pela embaixada do Brasil em Portugal, para constituição do acervo do Museu Histórico e Diplomático do Palácio do Itamaraty.

Palavras-chave: Coleção; José Salgueiro Esteves Brandão; Pinacoteca brasileira em Lisboa.

Abstract

This text seeks to investigate the collecting practice of the Brazilian José Salgueiro Esteves Brandão, who, as a child, went with his parents to Portugal and throughout his life constituted an art collection called by him as “Brazilian

¹ Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP). Bolsista FAPESP n° de processo: 2021/05450-O. E-mail: natalia.gomes@unifesp.br. ORCID: 0000-0002-5598-2027

Pinacoteca in Lisbon”. We will then address some aspects of its collection and how it was disseminated in Brazilian and Portuguese periodicals at the time, as well as the attempts to leave it as a legacy for Brazil until its effectiveness with the donation to the Itamaraty, intermediated by the embassy of the Brazil in Portugal, to constitute the collection of the Historical and Diplomatic Museum of the Itamaraty Palace.

Keywords: *Collection; José Salgueiro Esteves Brandão; Brazilian Pinacoteca in Lisbon.*

Notas explicativas

Investigar a atuação e a produção de um artista por vezes nos leva a caminhos e análises diversas. Partimos, então, desta consideração para justificarmos a temática deste texto que se enquadra nos desdobramentos de uma pesquisa atual. O interesse pela coleção de José Salgueiro Esteves Brandão surgiu, em um primeiro momento, da descoberta que o pintor e diplomata brasileiro Mário Navarro da Costa (1883-1931) possui três obras no acervo do Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty na cidade do Rio de Janeiro e duas delas, “Marinha”² e “Cargo Boat”³, tem como procedência a coleção de José Salgueiro Esteves Brandão e, possivelmente, foram adquiridas quando Navarro da Costa serviu como auxiliar do Consulado Geral de Lisboa (1916-1918) ou quando atuou como Cônsul nesta repartição (1927-1928)⁴.

Essa procedência chamou-nos atenção e motivou-nos a investigá-la, tendo em vista a pesquisa de doutorado em andamento intitulada “Mário Navarro da Costa e Rodolfo Pinto do Couto: produção artística e protagonismo nas relações entre Portugal e Brasil (1911-1945)”, em curso no PPGHA-UNIFESP, sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias e fomento da Fundação de

2 Mário Navarro da Costa (1883-1931). *Marinha “Canoa de pesca – Brazil”*, s.d. Óleo sobre madeira, o, 195m x o,305m. Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty/ ERERIO/ MRE.

3 Mário Navarro da Costa (1883-1931). *Cargo Boat*, 1917. Óleo sobre tela, o,330m x o,410m. Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty/ ERERIO/ MRE.

4 Atualmente, no doutoramento, pesquisamos o período em que Navarro da Costa atuou no Consulado de Lisboa, isto é, analisamos suas atividades, produções e articulações em Portugal a favor da divulgação da arte e dos artistas brasileiros.

Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)⁵.

Ao consultarmos o inventário geral do acervo do Museu Histórico e Diplomático do Palácio Itamaraty, a fim de obter informações sobre as obras de autoria de Navarro da Costa, tivemos acesso a suas fichas catalográficas e a uma anotação realizada pelo colecionador sobre a tela “Cargo Boat”, que denota um caráter crítico e, ao mesmo tempo, de valorização da peça que compunha sua coleção. Conforme suas palavras “Navarro da Costa talentoso pintor, seus quadros são cheios de luz, colorido, alma e sentimento. São muito procurados e muito valorizados.”⁶

Desta forma, a figura de José Salgueiro Esteves Brandão permitirá, nesta oportunidade, investigar questões relativas a sua prática do colecionismo, abordar alguns aspectos de sua coleção e como esta foi difundida nos periódicos brasileiros e portugueses da época, assim como as tentativas de deixá-la como legado para o Brasil até a sua efetivação com a doação para o Itamaraty, intermediada pela embaixada do Brasil em Portugal, para constituição do acervo do Museu Histórico e Diplomático do Palácio do Itamaraty.

José Salgueiro Esteves Brandão: o colecionador

Nascido no Rio de Janeiro, em 7 de abril de 1883, filho de pai português e de mãe brasileira, José Salgueiro Esteves Brandão foi ainda criança, aos sete anos, para Portugal na companhia dos pais e não retornou ao Brasil ao longo de toda a sua vida, falecendo aos 72 anos. Do outro lado do Atlântico, nutriu um grande apreço pelas belas artes tornando-se um colecionador de arte luso-brasileira e constituindo um acervo de relevância (Fernandes, Paiva, 2009, p. 418-420). Apontamentos sobre sua biografia geralmente introduziam a apresentação da sua coleção, como podemos observar no periódico *A Noite*, de 21 de maio de 1935, em matéria intitulada “Museu brasileiro em Lisboa”:

5 Processo nº 2021/05450-O, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Ver: <https://bv.fapesp.br/pt/bolsas/201539/mario-navarro-da-costa-e-rodolfo-pinto-do-couto-producao-artistica-e-protagonismo-nas-relacoes-entre/>.

6 Trecho constante na ficha catalográfica da obra “Cargo Boat”. Consulta realizada presencialmente no Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty em 10 de maio de 2022. Agradecemos a Arthur Guerico, estagiário do setor de Museologia, por todo auxílio prestado e pelo envio de informações.

O Sr. José Salgueiro Esteves Brandão é uma das figuras mais interessantes e mais estimadas da importante colônia brasileira de Lisboa. Filho dum carioca e duma paulista, há 30 annos que veio para Portugal e não voltou ao Brasil, por estar prohibido de viajar por mar, pelos médicos:

- Tenciono, porém disse-nos, no verdadeiro e valiosissimo museu que é a sua casa da avenida da Republica, 46 – ir á Allemanha voar no ‘Zeppelin’, para ver se posso, por esse processo de transporte, voltar a ver a minha querida terra. [...] (A Noite. Supplemento. Secção de Rotogravura, 21 de maio de 1935, Edição 00290, p. 5).

Em pesquisa na hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, averiguamos a presença do nome do colecionador desde o início da década de 1930. Conforme, podemos verificar em nota publicada no *Diario de Noticias*, de 28 de março de 1931:

COPIAS DE UM OFFICIO DO BANCO DO BRASIL AO MINISTERIO DO EXTERIOR

O ministro enviou copias de um officio do director do Banco do Brasil ao seu collega do Exterior, afim de que sejam solicitadas, da embaixada do Brasil em Lisboa, informações a respeito do interesse que realmente tenham as collecções de objectos de arte pertencentes ao sr. José Salgueiro Esteves Brandão (Diário de Noticias, 28 de março de 1931, edição 00288, p. 6).

A menção ao colecionador reaparecerá em uma série de notícias divulgadas na imprensa brasileira em 1938 e justificam-se, pois, em testamento, datado em 1917, José Salgueiro Esteves Brandão deixaria sua coleção de arte ao Museu Pinacoteca da Escola Nacional de Bellas Artes. O trecho em questão foi reproduzido no periódico *O Cruzeiro*, de 15 de outubro de 1938:

Eu, abaixo-assignado, José Salgueiro Esteves Brandão, solteiro, maior, residente em Lisboa á data da celebração deste testamento, na Avenida da Republica, 46, rez-do-chão, cidadão brasileiro, natural da cidade do Rio de Janeiro, filho de Antonio José de Faria Brandão e de Maria Esteves Brandão, já fallecidos, venho, no uso de minhas faculdades mentaes e livre de qualquer coacção, dispôr de meus bens consignando a expressão da minha ultima vontade pela forma constante do presente testamento.

Do remanescente da minha herança instituo meu universal herdeiro o Museu Pinacotheca da Escola Nacional de Bellas Artes, da cidade do Rio de Janeiro, como manifestação do meu culto pelas Bellas Artes e pelo acrysolado amor que tenho pela minha querida pátria. (*O Cruzeiro*, 15 de outubro de 1938, edição 0050, p. 56).

Contudo, conforme discorreremos ao longo deste texto, tal intenção de deixar a coleção para o Brasil se efetivará por outras vias e após um longo

trâmite. Veremos também que José Salgueiro Esteves Brandão, grande entusiasta desta negociação, não se cansa até a conclusão de sua vontade. Dada essa breve apresentação do colecionador cabe agora conhecer alguns aspectos da Pinacoteca brasileira em Lisboa.

Uma Pinacoteca brasileira em Lisboa

Assim foi chamada a coleção de José Salgueiro Esteves Brandão em jornais brasileiros e portugueses. Esta foi a denominação noticiada no periódico carioca *Beira-Mar*, de maio de 1945:

UMA PINACOTECA BRASILEIRA EM LISBOA

Há em Lisboa, á Av. da Republica 46, uma pinacoteca brasileira. Constitui essa pinacoteca um dos maiores motivos de orgulho e alegria dos brasileiros que visitam Portugal. Deve-se a sua fundação a José Esteves Salgueiro, um brasileiro entusiasta e colecionador apaixonado. Dentre as telen famosas que possui essa pinacoteca, figuram, entre outras, algumas de Pedro Americo, Batista da Costa, Alvim Menje, Mario Navarro da Costa e Henrique Bernardelli. Uma das raridades da pinacoteca é o belo quadro de Pedro Americo O CAVELO MORTO. Fundado há cerca de 40 anos, esse museu é um patrimonio. A Pinacoteca Brasileira de Lisboa é mantida, atualmente, com grandes sacrificios. José Brandão só dispõe de vinte e cinco mil cruzeiros de verba anual, o que não permite enriquecer-lhe as coleções. (*Beira-Mar*: Copacabana, Ipanema, Leme. Rio de Janeiro. Edição 00776, Maio de 1945, p. 2, col. 4).

Como vemos, dificuldades financeiras e a ausência de herdeiros, possivelmente, motivaram o planejamento da doação da coleção para o Brasil. O intuito de divulgar a Pinacoteca brasileira em Lisboa esteve impresso em uma série de periódicos nacionais, entre os que ainda não foram citados, destacamos *O Jornal*⁷, a *Vida Doméstica*⁸ e a *Revista da Semana*⁹, que estamparam em suas páginas imagens da Pinacoteca Brasileira em Lisboa e de seu colecionador. A visitação de autoridades a coleção também foi outra estratégia adotada e, no *Diario de Pernambuco* de 3 de novembro de 1938, foi abordada a visita do ex-presidente Washington Luis:

O sr. Washington Luis, que tem visitado alguns pontos históricos dos arredores de Lisboa e feito algumas visitas, esteve na ultima segunda-feira, na Pinacotheca Brasileira, a convite do seu organizador, o sr. José Salgueiro Es-

7 O Jornal, 2 de outubro de 1938, edição 05922, p. 8.

8 Vida Doméstica, fevereiro de 1945, Edição 00323, p. 32.

9 Revista da Semana, 4 de agosto de 1951, ano LI, n.º 31, pp. 6, 7 e 8.

teves Brandão. Ali se demorou e eminente brasileiro, mais de quatro horas, admirando detidamente quantas preciosidades o sr. Brandão conseguiu reunir nestes 38 annos de dedicação e de patriotismo, a uma obra que, por seu fallecimento, passará ao Museu de Bellas-Artes do Rio de Janeiro.

O antigo presidente da Republica Brasileira louvou calorosamente o patriotismo do sr. José Brandão, em cujo livro de visitantes deixou as seguintes palavras:

‘Deixo aqui a impressão profunda que me causou hoje a visita á Pinacotheca Brasileira, do sr. José Brandão. E’ essa Pinacotheca rica, valiosa, mas mais ainda é a riqueza do patriotismo de seu organizador. Lisboa, 31 de outubro de 1938. – (a.) Washington Luis.’ [...] (Diario de Pernambuco, 3 de novembro de 1938, edição 00265, p. 5).

A denominação de Pinacoteca Brasileira também foi assunto discutido na época, tendo em vista que a coleção não se tratava propriamente de um conjunto de artistas brasileiros ou de temáticas nacionais. Conforme ressaltou Gustavo Barroso, na *Revista da Semana*, de 4 de agosto de 1951:

- Gustavo Barroso pensa, que uma Pinacoteca, aliás no caso mais propriamente uma coleção de objectos artísticos, para ter denominação de ‘brasileira’ deveria possuir trabalhos de gente brasileira ou pelo menos de assuntos brasileiros. No caso, porém, da Pinacoteca Brasileira em apreço, bem poucos são esses trabalhos que de fato tenham importância na vida artística do Brasil ou na sua história. (Revista da Semana, 4 de agosto de 1951, ano LI, n.º 31, p. 7).

Cabe sinalizar algo que não é evidenciado no comentário de Barroso, mas que aparece implícito, isto é, um certo menosprezo pela arte do século XIX, afinal grande parte da coleção de José Salgueiro Esteves Brandão era constituída por obras do período. Um outro entrave apontado por Barroso seria o aceite do deslocamento da coleção pelo estado português, pois:

[...] qual a garantida dada sobre a permissão, que será necessário obter do governo português, para terem os objetos em questão livre de saída de Portugal?

Essa pergunta do sr. Gustavo Barroso é motivada pela existência de uma lei que proíbe a saída de valores artísticos do território português. [...]. (Revista da Semana, 4 de agosto de 1951, ano LI, n.º 31, p. 7).

Em pesquisa aos documentos do arquivo digital do Ministério das Finanças de Portugal, identificamos o processo Z – 102¹⁰, relativo à Colecção de objectos de arte pertencentes a José Brandão e datados no ano de 1946. Nestes, são discutidos a possível aquisição ou doação de bens artísticos da propriedade de José Brandão que possuísem interesse para o património artístico português. Tal possibilidade existiu, tendo em vista que até aquele momento o governo brasileiro não teria concordado com a proposta de José Salgueiro Esteves Brandão e, então, ele considerou a hipótese de fazer uma doação ao governo português. Para isto foram consultados representantes das instituições culturais do estado, como Diogo de Macedo, o Diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea e, João Couto, o Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga. Em comum, estes e outros pareceres apontam para a qualidade de algumas peças, mas sinalizam que a coleção poderia ter mais interesse para o Brasil.

Em meio aos documentos deste processo, temos um levantamento realizado por João Pedro de Pimentel Mosca da Rocha Calixto, licenciado pela Universidade de Coimbra, que sintetizou a variedade da coleção, sendo esta formada por armas, porcelanas, bronzes de várias épocas, pinturas antigas e modernas, escultura, moedas de ouro, joias, gravuras e litografias de interesse Luso-Brasileiro.

Como já sinalizamos, em testamento lavrado em anos anteriores, José Salgueiro Esteves Brandão deixaria, após sua morte, a coleção ao Museu Pinacoteca da Escola Nacional de Bellas Artes. Com a criação do Museu Nacional de Belas Artes por iniciativa de Gustavo Capanema, ministro da Educação do governo Vargas, em 13 de janeiro de 1937 e inaugurado em 19 de agosto de 1938, Brandão se entusiasmou “[...] porque estava certo de que naquelas galerias do novo museu as peças que reuniu com o mais elevado sentimen-

10 Código de referência: PT/ACMF/DGFP/RP/LIS/LIS/BARTS/039. Título: Possível aquisição ou doação de bens artísticos da propriedade de José Brandão. Data produção inicial: 1946-02-18. Data produção final: 1947-05-26. Dimensão: Cx. 6. Assunto: “Processo relativo a possível aquisição ou doação de bens artísticos da propriedade do cidadão brasileiro José Salgueiro Esteves Brandão. Os bens em causa foram examinados pelo director do Museu Nacional de Arte Antiga e bem assim, pelo director do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Este responsável relata que toda a colecção será pertença do Estado Brasileiro, sendo certo que, algumas peças poderiam ter interesse ao património artístico português designadamente: retrato da actriz Emília Adelaide, por Miguel Lupi; retrato de Silva Porto, por António Ramalho; retrato do pintor brasileiro Rodolfo Amoedo, por Columbano.”. Disponível em: <https://purl.sgmf.pt/164517>

to artístico seriam convenientemente conservadas e admiradas.” (Jornal do Brasil, 13 de setembro de 1938, edição 00214, p. 6). No entanto, o desejo do colecionador só se realizou anos depois, na década de 1950, e para outro local por intermediação da Embaixada do Brasil, em Portugal.

A doação da coleção luso-brasileira ao Brasil

O *Diário Carioca*, de 31 de julho de 1951, noticiou a “Doação de Uma Coleção Luso-Brasileira ao Brasil”:

O Itamarati recebeu a doação de uma coleção luso-brasileira, feita pelo seu proprietário, sr. José Salgueiro Esteves Brandão, no valor de vários milhões de cruzeiros.

Enquanto viver o doador, a coleção será transformada em um museu, sendo o sr. Esteves Brandão nomeado seu conservador. Ao morrer, passará automaticamente para o governo brasileiro. (*Diário Carioca*, 31 de julho de 1951, Edição 07083, p. 8).

No dia seguinte, *A Noite* também repercutiu a notícia, a qual reproduzimos trechos, tendo em vista que reúne muitas das considerações realizadas até o momento e também oferece um breve panorama da coleção e de seu interesse ao patrimônio artístico nacional:

DOADA AO BRASIL VALIOSA COLEÇÃO LUSO-BRASILEIRA

Será automaticamente transferida para o patrimônio nacional quando ocorrer o falecimento do doador

Por intermédio da Embaixada do Brasil em Portugal, o Itamarati acaba de receber importante doação de valiosa coleção luso-brasileira, propriedade do Sr. José Salgueiro Esteves Brandão, [...]

A fim de que se tenha uma idéia do valor da coleção do Sr. Esteves Brandão, já examinada e avaliada por vários peritos e críticos de arte, basta acentuar que nela se encontram telas de Malhoa, Pedro Américo, Navarro da Costa, Henrique Bernardelli, J. Batista, Rodolfo Amoedo, Carlos Reis; desenhos e gravuras de Rugendas, Bordalo Pinheiro, Debret, Lebreton; móveis dos séculos XVII e XVIII; cerâmicas, esmaltes, miniaturas, metais trabalhados, armaria, inclusive uma espada atribuída a D. Pedro I, além de objetos de ourivesaria e joalheria, bem como um faqueiro, que pertenceu à Marquesa de Santos, 54 alfinetes de gravata com pedras preciosas, esculturas, livros, moedas raras, curiosidades diversas. Alguns artistas franceses e italianos estão também representados nessa coleção, que virá enriquecer, de maneira considerável, o patrimônio artístico nacional. (*A Noite*, 1 de agosto de 1951, edição 13856, p. 5).

A vinda da coleção para o Brasil se efetivará em poucos anos devido ao falecimento de José Salgueiro Esteves Brandão. Uma partida noticiada no primeiro número de *Duas Pátrias: revista documentário luso-brasileira*, de julho de 1954:

Faleceu em Lisboa, com 72 anos, o súbdito brasileiro e ilustre colecionador de arte, Sr. José Salgueiro Esteves Brandão, cuja morte foi muito sentida, pois era figura muito conhecida nos meios artísticos e jornalísticos de Portugal. Legou ao seus País, a sua casa de Lisboa que era um verdadeiro museu, com centenas de quadros, aquarelas, esculturas, gravuras, etc. (*Duas Pátrias*, n.º 1, julho de 1954, p. 88).

Desta forma, após sua morte, a coleção passa para a administração brasileira. Fato que também foi repercutido na imprensa com a chegada do acervo para o Museu Diplomático. Conforme noticiou *A Noite*, em 5 de junho de 1956:

O embaixador José Carlos de Macedo Soares, ministro das Relações Exteriores, recebeu, no Itamaraty, a 'Coleção José Salgueiro Esteves Brandão', que vai fazer parte do Museu Diplomático do Itamaraty. A referida coleção, orçada em cerca de quatro milhões de cruzeiros, é composta de trinta e nove caixotes, contendo armas do tempo do Império, imagens, quadros, objetos históricos e de arte. [...] (*A Noite*, 05 de junho de 1956, Edição 15331, p. 4).

A partir da incorporação da coleção ao acervo do Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty não identificamos outras notícias nos periódicos que recuperassem sua origem, a denominação de “Pinacoteca brasileira em Lisboa” ou de seu colecionador José Salgueiro Esteves Brandão. Acreditamos que essa ausência se justifica, pois como buscamos evidenciar na construção deste texto a divulgação da coleção ocorreu, sobretudo, como propaganda para seu deslocamento ao Brasil.

Considerações finais

À luz de nossas considerações finais, não podemos deixar de sublinhar uma importante observação acerca da coleção, pois quando estava em solo português era amplamente divulgada como “Pinacoteca brasileira em Lisboa”, mas quando chega ao Brasil passa a ter a denominação de coleção “Luso-brasileira”. Vemos, assim, uma agência política sobre o acervo em questão que reflete também questões relativas ao intercâmbio artístico e cul-

tural entre os dois países.

Até o momento não conseguimos ter acesso ao conjunto completo das peças que tem como procedência a coleção de José Salgueiro Esteves Brandão e que compõem o acervo do Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty. Contudo, a existência da coleção e o conhecimento de todo o processo até o depósito final em solo brasileiro demonstram-se um caso de interesse e análise.

Esperamos aprofundar essa investigação ao longo de nossa pesquisa de doutorado, pois peças deste acervo destacam-se nas questões relativas à circulação e transferência artística entre Brasil e Portugal. Por fim, procuramos apresentar, mesmo que brevemente o colecionador, dados relativos à chamada Pinacoteca brasileira em Lisboa e o longo processo de sua vinda para o Brasil, a fim de contribuir para sua divulgação e pesquisa.

Referências

A Noite. Suplemento. Secção de Rotogravura, 21 de maio de 1935, edição 00290, p. 5.

A Noite, 1 de agosto de 1951, edição 13856, p. 5.

A Noite, 05 de junho de 1956, edição 15331, p. 4.

Beira-Mar: Copacabana, Ipanema, Leme. Rio de Janeiro. Edição 00776, Maio de 1945, p. 2, col. 4.

Diario Carioca, 31 de julho de 1951, edição 07083, p. 8.

Diário de Noticias, 28 de março de 1931, edição 00288, p. 6.

Diario de Pernambuco, 3 de novembro de 1938, edição 00265, p. 5.

Duas Patrias: revista documentário luso-brasileira, n.º 1, julho de 1954, p. 84 e 88.

Fernandes, A., Paiva, O. (2009). *Emigração dos minhotos para o Brasil (1850-1910). Os bem sucedidos e os outros*. In: Sousa, F., Martins, I, Matos, I. Nas duas margens. Os portugueses no Brasil. Porto: Edições Afrontamento, pp. 411-423. Jornal do Brasil, 13 de setembro de 1938, edição 00214, p. 6.

O Cruzeiro: Revista, 15 de outubro de 1938, edição 0050, pp. 30, 31 e 56.
O Jornal, 2 de outubro de 1938, edição 05922, p. 8.

PT/ACMF/DGFP/RP/LIS/LIS/BARTS/039. *Possível aquisição ou doação de bens artísticos da propriedade de José Brandão*. Data produção inicial: 1946-02-18. Data produção final: 1947-05-26. Dimensão: Cx. 6. Disponível em: <https://purl.sgmf.pt/164517>

Revista da Semana, 4 de agosto de 1951, ano LI, n.º 31, pp. 6, 7 e 8.

Vida Doméstica, fevereiro de 1945, edição 00323, p. 32.

Doña Sara Braun Y Su Colección De Arte En La Colonia De Magallanes. Un Caso De Coleccionismo En El Margen.

The art collection owned by Mrs. Sara Braun, in the Magallanes Colony. A case of collecting on the margin.

Cecilia Paz Agüero Calvo¹

“La mayoría de la población del territorio de Magallanes es extranjera i a ella se debe su progreso”

(Vera, 1897, XII)

Resumen

Acercarse a la colección de obras formada por doña Sara Braun, hacia fines del siglo XIX en la Colonia de Magallanes, permite descubrir la libertad y autenticidad con que su gestora asignó a las obras la función a cumplir en relación a su vida personal. Asimismo, es una invitación a explorar la relación entre estas obras y un territorio en proceso de colonización en una nación que aún no cumplía un siglo de existencia independiente, y a confrontar la singularidad de esta colección frente a la tendencia que imperaba respecto de las colecciones formadas en los centros de poder del Chile republicano de la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras Clave: “Sara Braun”, “colección”, “arte”, “colonización”, “Magallanes”.

1 Universidad Adolfo Ibáñez. E-mail: caguero@alumnos.uai.cl

Abstract

Approaching the art collection owned by Mrs. Sara Braun, towards the end of the 19th century in the Magallanes colony, allows us to discover the freedom and authenticity with which its owner assigned to the pieces the goal that it should achieve in terms of her personal life. And so it is also an invitation to explore the relationship between this collection and a territory that was being colonized by a nation that hadn't even lived a century in full independence, and to confront the singularity of this collection against a prevailing tendency associated with other power centers formed in the republican Chile of the second half of the 19th century.

Keywords: Sara Braun, collection, art, colonization, Magallanes.

Introducción

El presente artículo tiene como objeto de estudio la colección compuesta por veinte pinturas – óleos y acuarelas – de distintas dimensiones, con temáticas mayoritariamente centradas en el paisaje y algunos retratos, y por diez esculturas de pequeño formato, con diversas temáticas, producidas por diversos artistas principalmente europeos y dos artistas chilenos, todos activos hacia mediados y fines del siglo XIX, formada por doña Sara Braun (fig. 1), hacia fines de la segunda mitad del siglo XIX en la Colonia de Magallanes, obras que actualmente se encuentran en el palacio que fue su residencia, ubicado en la ciudad de Punta Arenas, región de Magallanes y Antártica Chilena. Abordar esta colección, su singularidad y finalidad, así como acercarse a su propietaria en busca de rastros orientadores sobre su formación y finalidad en relación a la sociedad que ocupaba aquel territorio, resulta importante atendida la falta de información a su respecto, como asimismo a fin de visibilizar y poner en valor su creación y existencia en las condiciones geográfico – políticas de Magallanes hacia fines del siglo XIX, situación que le otorga características particulares que la distinguen del resto de las colecciones del Chile decimonónico.

Atendida la muy escasa información publicada hasta ahora, explorar esta colección y adentrarse en la personalidad de doña Sara Braun ha sido posible por rutas indiciarias, fragmentadas y claramente periféricas, alejadas de los intereses artísticos y culturales, aceptando el desafío de efectuar una aproximación desde la condición de territorio en colonización y de la

característica masculino – empresarial, propia del Chile de la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, será a través de la historia del desarrollo empresarial de la Colonia y de las figuras masculinas que rodearon la experiencia de doña Sara Braun, su padre Elías, su hermano Mauricio y su marido José Nogueira, que se intenta abrir las puertas a esta colección, a la función que cumplieron las obras que la componen, a la relación de estas con la Colonia de Magallanes y a su particularidad frente a las colecciones y coleccionistas de los centros de poder en el Chile republicano de la época.

A modo de marco teórico resulta pertinente al menos esbozar las condiciones de vida en aquel lejano territorio, que en nada se asemejaba al devenir y ambiciones del resto de Chile, hacia fines del siglo XIX. Asimismo, la persona de doña Sara Braun se aleja del estereotipo del quehacer femenino que en aquella época imperaba en el resto del país. Europea, pionera y empresaria exitosa son rasgos singulares que sellaron sus decisiones, así como aquella suerte de desapego por la figuración, el trato social y la obsesión por la imitación europeizante de la elite chilena de la época, elementos particulares que permiten, al menos por ahora, sostener a modo de hipótesis que la colección de arte formada por ella en el territorio en colonización de Magallanes, cumplió la función de acompañar su intimidad doméstica en medio del aislamiento, la rudeza y la precariedad de aquella geografía, ajustándose tanto a dichas condiciones como al carácter discreto y reservado de su dueña, por lo que, a diferencia de las colecciones acuñadas en los centros del poder político y social de Chile, la suya no constituyó herramienta de figuración social, impulso cultural o de otra naturaleza cercana al poder, a lo público o institucional.

Lo antecedentes que justifican el presente volumen, han sido recopilados tanto de bibliotecas privadas en las que ha sido posible encontrar crónicas de habitantes del territorio de Magallanes de la primera mitad del siglo XX que conocieron las circunstancias y aspectos de la vida de doña Sara Braun, así como de fuentes históricas en formato físico y virtual, además de incorporar información contenida en documentos oficiales, recabados de archivos de distintas instituciones.

La colonia de Magallanes 1843 – 1897. Babel en el fin del mundo

El artículo tercero de la segunda constitución política que rigió el ordenamiento jurídico del Chile republicano, fijó los límites geográficos del país señalando: “*El territorio del Chile conoce por límites naturales: Al sur el cabo de Hornos, al norte el despoblado de Atacama, al oriente Los Andes, al occidente el mar Pacífico*” (CPECH, 1822, art. 3ro, Tit. I, cap. I)².

Dos décadas más tarde, durante el gobierno de don Manuel Bulnes, el 21 de septiembre de 1843, en la Punta Santa Ana, el capitán de fragata, don Juan Williams, “*tomó posesión del Estrecho de Magallanes y sus territorios adyacentes en nombre del Gobierno de la República*” (Bonacic, 1939, p. 46). En 1853, el gobierno de don Manuel Montt, designa a Magallanes como territorio en colonización³. Hacia 1870 la Colonia de Magallanes, que había iniciado su vida como emplazamiento penal y militar en el Fuerte Bulnes (fig. 2), ya trasladada a Punta Arenas, contaba con algunos adelantos impulsados por la actividad del Gobernador Oscar Viel⁴, destacando el trazado del pueblo que permitió “*acotar físicamente aquella aldea mal formada*” (Martinic, 1992, p. 501).

Sin embargo, estaba lejos de ser algo más que un lejano y frío villorio de confinados y relegados. Por ello, hacia 1871, el inquieto gobernador proponía en su memoria administrativa 1868 – 1871: “*Convendría grandemente promover la emigración extranjera cuyos hábitos industriosos introducirían mejoras notables en las costumbres del pueblo*” (Martinic, 1992, p. 503), por cuanto sostenía que la Colonia requería una ampliación poblacional de mejor calidad y un “*mejoramiento cualitativo*” (Martinic, 1992, p. 517).

Es así como desde 1873, mientras en Santiago los alumnos de la Academia de Bellas Artes presentaban cuadros alegóricos a la industria y a las artes, en un homenaje al empresario carbonífero, coleccionista y mecenas recién fallecido, Luis Cousiño⁵ (Willumsen 2019, p.50), a la lejana y agreste Colonia de Magallanes comenzaban a arribar grupos de inmigrantes euro-

2 Fue promulgada el 30 de octubre de 1822, durante el gobierno de don Bernardo O’ Higgins y dejó de regir el 28 de febrero de 1823. Vease: <http://www.bcn.cl>

3 Véase: <http://memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-598975.html>.

4 Vease: <http://memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-598444.html>.

5 Vease: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93430.html>.

peos: suizos, rusos, españoles, británicos, franceses, portugueses, alemanes y de otras nacionalidades, atraídos por las condiciones del contrato de colonización que ofrecía, entre otros beneficios:

“una finca de 24 hectáreas por jefe de hogar más otras 12 hectáreas por cada hijo mayor de 14 años, tablas y clavos para edificación de vivienda, dos vacas y una yegua, mas ración de subsistencia para seis meses más otras facilidades” (Martinic, 1992, p.519).

Para fines de 1874, la población de la colonia no alcanzaba los 1.300 habitantes, *“en su mayoría europeos”* (Bonacic, 1939, p.107).

Hacia 1897 el escritor Robustiano Vera presenta el primer trabajo historiográfico acerca de la Colonia de Magallanes (fig. 3), la que describía como:

“La última población del límite sur de Chile. Apartada de los centros principales de comercio, no se ha sentido allí el progreso que sería de desear. Las comunicaciones son tardías i el cable todavía no nos pone en contacto con los pobladores de tan apartada región. ...el vapor i la electricidad no surcan esos suelos... Los pobladores de Magallanes viven por esto, aislados y entregados a sus propias fuerzas... La mayor parte son extranjeros que han ido allí por el deseo del trabajo...” Agrega, *“Las noches de invierno en Punta Arenas son largas i oscuras i en sus calles no hay veredas arregladas...”* *“sin estar sus calles bien alumbradas es condenar a esa población a vivir sin movimiento y sin sociedad”* (Vera, 1897, p. 5 -14).

Por su parte el cronista Luka Bonacic sostenía en 1939 que las condiciones higiénicas del villorrio en aquella época eran insalubres *“porque las calles se convertían en invierno en lodazales, lagunas y pantanos”* (Bonacic, 1939, p.180), destacando la falta de hospital y de agua potable a raíz de lo que *“la que se usaba era generalmente malsana”* (Bonacic, 1939, p. 180).

Esta sociedad en gestación, precaria hasta en sus esenciales necesidades, fronteriza y aislada, de múltiples lenguas y costumbres dispares, no ajena a las rivalidades traídas desde Europa, fue también lejana y extraña a los grandes centros de decisión y figuración social y política de Chile. Un territorio en el que era habitual la rudeza, con más preocupaciones materiales y de supervivencia que por aquellas relacionadas con el refinamiento y la educación del gusto, en una geografía de clima hostil fue el marco en que se gestó la voluntad y la experiencia de doña Sara Braun, así como la colección de arte materia del presente estudio.

De hija y esposa pionera a la elite empresarial del Chile de fines del siglo XIX

Elías Braun y Sofía Hamburguer formaron parte del primer grupo de inmigrantes europeos que arribaron a Punta Arenas en el verano de 1874. Nacidos en territorios que pertenecían al Imperio Ruso y de tradición judaica, *“se casaron en la localidad de Talsen (Letonia) en 1861 y allí nacieron sus hijos Sara, Mauricio y Oscar, a los que luego se sumaron Ana, quien nació en Paraguay, Fanny, Juan y Mayer, nacidos en Punta Arenas”* (Martinic, 2003, p. 56).

Dedicada en esta nueva tierra a la actividad comercial, la familia Braun entabló amistad con el marino y empresario portugués José Nogueira (fig. 4), *“quien había llegado a Punta Arenas hacia 1865 aproximadamente”*⁶(Martinic, 1986, p.21). Dedicado al comercio de pieles de lobo marino con Europa había hecho una fortuna importante, lo que, según Luka Bonacic, le permitió diversificar sus negocios hasta la explotación de yacimientos de oro en Tierra del Fuego⁷ (Bonacic, 1939, p.103), así como a la ganadería extensiva *“tras la introducción de ovejas desde las Flakland”* (Bonacic, 1939, p. 152). Es así como Elías Braun y José Nogueira *“formaron la sociedad Braun-Nogueira para la explotación ovejera y de abasto de carnes, hacia 1880”* (Martinic, 2003, p.59).

En tal contexto de amistad y negocios, el empresario portugués y Sara, hija mayor de Elías Braun, contrajeron matrimonio el 24 de junio de 1887. *“Ella contaba entonces con 24 años, él con 42”* (Martinic, 2003, p.60). Según el historiador Mateo Martinic, doña Sara Braun era una dama culta y de gran visión en los negocios, quien *“supo aconsejar a su marido en sus atrevidos emprendimientos ganaderos de fines de los años de 1880”* (Martinic y Baeriswyl, 2010, p.26). Hacia 1890, luego de numerosas gestiones, que según Martinic fueron conducidas por doña Sara Braun (Martinic, 1992, p.620), el gobierno de Chile concedió al empresario portugués 1.009.000 hectáreas en

6 Véase: <http://www.surdoc.cl> Museo Regional de Magallanes, certificado otorgado por el Viceconsulados de Portugal en El Callao, fechado el 13 de julio de 1865, que da cuenta de la filiación de don José Nogueira y permite, a modo indiciario, estimar la época de arribo del empresario portugués a la Colonia de Magallanes.

7 Véase: <http://memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-598948.html>.

la isla grande de Tierra del Fuego para dedicarlas a la ganadería⁸. Esta concepción fue causa de la constitución de la Sociedad Explotadora Tierra del Fuego, la que quedó aprobada definitivamente en 1893, después del fallecimiento, en Arequipa y a los 48 años, de José Nogueira, estableciendo su Casa central en Valparaíso. *“De las 2.000 acciones iniciales, 835, el 41,8 % quedó en manos del grupo Braun de Punta Arenas”* (Martinic, 1992, p.620), de las que una importante cuota correspondía a la, ahora, viuda Sara Braun, esto es, *“el 25% del capital social (630 acciones)”* (Bonacic, 1939, p. 295). Ella, asesorada por su hermano Mauricio, quien además asumió la dirección general de la empresa, impulsó y mantuvo su nivel accionario hasta el día de su fallecimiento, en 1955⁹.

Para atender sus intereses empresariales doña Sara Braun se estableció en Quilpué, un pequeño poblado cerca de Valparaíso, asumiendo en plenitud el manejo de sus negocios, llegando *“a ser así la primera y única empresaria, con cabal propiedad, de la historia magallánica y una de las poquísimas – si es que las hubo - de la historia nacional chilena contemporánea”* (Martinic, 2003, p. 63).

Al llegar el siglo XX la Sociedad Explotadora Tierra del Fuego poseía en sus tres estancias cerca de medio millón de animales. Asimismo, hacia 1906, doña Sara Braun formó la Sociedad Anónima Ganadera y Comercial Sara Braun, adquiriendo, además, amplias extensiones de terrenos para ganadería en Tierra del Fuego y Santa Cruz, Argentina, lo que exigió la constitución de la Sociedad Anónima Estancias Sara Braun *“cuya presidencia asumió, obviamente la hábil e inteligente empresaria”* (Martinic, 2003, p. 63).

Una vez a la cabeza de sus negocios y en pleno goce de su herencia, doña Sara Braun, a contar de 1895, comienza a dar forma a la iniciativa consistente en la construcción de una residencia en uno de los solares de la “manzana ubicada entre las calles Magallanes, Atacama, Valdivia y el terreno que posteriormente sería la Plaza Muñoz Gamero” (El Mercurio, edición No 74, diciembre 2010), centro de Punta Arenas en la Colonia de Magallanes,

8 Véase la obra de Fernando Durán (1943) “Sociedad Explotadora Tierra del Fuego 1893-1943”, Valparaíso: imprenta Universo. Recuperado de la colección Biblioteca Nacional. ID MC: MCC0047705. ID Biblioteca Nacional Digital. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl>

9 Véase texto de la cláusula séptima, octava y las cláusulas décima a décimo cuarta del Testamento otorgado por doña Sara Braun. Publicación Universidad de Magallanes. Instituto de la Patagonia. Centro de estudios del hombre austral, disponible en: <http://www.scielo.conicyt.cl/scielophp>

sitio cuya entrega gestionó de manera personal ante el Gobernador de la Colonia de la época¹⁰.

Doña Sara Braun, su residencia y su colección de arte en la Colonia de Magallanes

En 1897, Robustiano Vera destacó en su texto historiográfico sobre la Colonia de Magallanes: *“se ha construido allí un lindo palacio, como lo es el de don José Menéndez i se trabaja en otro, sino mejor será igual como lo es el de la señora Sara Braun v. de Nogueira”* (Vera, 1897, p. 5 -12). Según el arquitecto Dante Baeriswyl (2010), el proyecto arquitectónico se encargó a Numa Mayer, *“prestigiado profesional francés, establecido en Valparaíso”* (Martín y Baeriswyl 2010, p. 32). La construcción del palacio demoró 4 años (fig. 5), *“desde fines de 1895 hasta 1899, atendidas las grandes distancias que debieron recorrer la totalidad de los materiales, los que fueron traídos desde Europa”* (Martín y Baeriswyl, 2010, p. 38), lo que hizo de la residencia un espacio que nada tenía que envidiar a las construcciones señoriales del centro del país. En tal sentido, El Mercurio destacó hace algunos años: *“Cuando en el poblado de Punta Arenas no había más que un puñado de construcciones de madera y en un modesto entorno con calles barrosas, se erigió este palacio de estilo neoclásico”* (Fig. 6) (El Mercurio, edición No 754, diciembre 2010).

En esta obra de arquitectura residencial declarada Monumento Histórico Nacional en 1981¹¹, se encuentra la colección de arte materia del presente estudio. Allí aún comparte espacios con objetos de naturaleza decorativa y ornamental como jarrones, lámparas, mobiliario y pesados cortinajes. A su respecto, hasta ahora, no ha sido posible encontrar referencias directas que permitan ilustrar los criterios para la elección de las obras, así como la forma y época de adquisición, la función y jerarquía que su dueña atribuyó a las piezas que la constituyen. Por ello, cabe interrogar a las obras mismas, a la información en ellas contenida, unidas a su aspecto de conjunto y especial-

¹⁰ Véase carta de puño y letra de doña Sara Braun dirigida al Gobernador de la Colonia de Magallanes, sin información de fecha de presentación de la solicitud, disponible en Surdoc. cl, registro 16-796, Museo Regional de Magallanes. Recuperado de <http://www.surdoc.cl>

¹¹ Véase decreto No 9256, de fecha 04 de diciembre de 1981, del Ministerio de Educación Pública. Disponible en: <http://www.monumentos.gob.cl/monumentos-hitoricos/inmueble-denominado-palacio-sara-braun>

mente a los espacios que ocupan en la residencia, una vía, por cierto indicia-ria, a la que nuevamente obliga la reservada existencia de doña Sara Braun.

En tal sentido, cabe considerar que durante el tiempo que doña Sara Braun permaneció en la zona de Valparaíso a fin de asumir el control de sus negocios, atendida su cultura y origen, pudo tener interés en aspectos artísticos y encargar o adquirir obras de su personal gusto. Por otra parte, siguiendo a los autores Martinic y Baeriswyl (2010), en aquella época existió un dinámico comercio de objetos de arte mediante catálogos impresos *“que se difundían por el mundo occidental en procura del interés en la adquisición de esta clase de bienes”* (Martinic y Baeriswyl, 2010, p. 87). Además, atendida la situación favorable de Punta Arenas respecto de las rutas comerciales de navegación *“por la frecuencia y regularidad del tráfico de importantes compañías navieras”* (Martinic y Baeriswyl, 2010, p. 87), es posible estimar que por esta vía doña Sara Braun haya adquirido los objetos para su residencia *“con fines de comodidad y agrado”* (Martinic y Baeriswyl, 2010, p. 88), percepción que resulta viable toda vez que no hay constancia, hasta ahora, que doña Sara Braun haya efectuado viajes a tierras europeas, al menos, durante la segunda mitad del siglo XIX.

Esta modalidad en la adquisición de las obras que componen la colección formada por ella, la aleja de aquellas colecciones construidas por coleccionistas del centro de Chile, quienes como por ejemplo, el abogado, diplomático y político Augusto Matte¹², formó su colección de piezas de arte en Europa (Gallardo, 2019, p. 135- 136) y de cuya adquisición y traslado a Chile su gestor conservó la documentación respectiva, dando cuenta no solo de su interés por las obras y por la actividad artística europea, sino quizás, a modo de registro y constancia de su valor económico, situación que contrasta con la sencillez con que doña Sara Braun abordó la formación de su colección de obras para la residencia de la Colonia de Magallanes. Al respecto, no se ha encontrado aún antecedentes del valor económico de las obras, así como tampoco se ha ubicado rastros de catalogación o de intercambio comercial de obras, por lo que al menos desde la falta de indicios, es posible conjeturar que la inclinación demostrada por doña Sara Braun hacia la adquisición de piezas artísticas no se sustentó sobre la idea de inversión o como herramienta para el crecimiento de su fortuna, por cuanto esta ya era digna de destacar frente a

12 Véase http://bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Augusto_Matte_Perez

la elite del centro de Chile, así como tampoco puede sostenerse que su gestora haya tenido para su formación la finalidad de incrementar fama o prestigio social o cultural o destacar en el ámbito público de la Colonia.

Obras pictóricas

Los retratos de doña Sara Braun y de don José Nogueira que presiden el comedor principal de la residencia (fig. 7 y 8), hoy denominado salón del piano, probablemente fueron encargados por doña Sara Braun durante su estadía en Valparaíso. En efecto, estas obras fueron realizadas en óleo sobre tela “*hacia 1889 -1890*” (Martinic y Baeriswyl, 2010, p. 130), por el artista Manuel Antonio Caro¹³ (1835 – 1903), avecindado en la misma ciudad. De aquella ubicación destacada, atendido además su autor y la relevancia de los retratados, es posible sostener la jerarquía principal de las obras.

En la misma estancia, acompañan a estos retratos, en los muros adyacentes, dos paisajes también ejecutados en óleo sobre tela, titulados “*Cascadas*” y “*Atardecer Boscoso*”, ambos de 170 x 100 cm, y un paisaje rural titulado “*Casa de piedra*” de 100 x 60 cm, de autores desconocidos, de cuya ubicación, temática y dimensiones también es posible inferir su importancia en la colección.

Por su parte en el recibidor de la residencia (fig. 9), comparten espacio un bodegón titulado “*Florero azul*” de 45 x 60 cm y un retrato titulado “*Niña de la sandía*” de 32 x 48 cm., ambos ejecutados en óleo sobre cartón, por el fotógrafo y pintor Luis Boudat¹⁴.

En el salón dorado (fig. 10 y 11), estancia destinada a la actividad social de la residencia, destacan las obras tituladas “*Naufragio*” de 125 x 90 cm., del pintor M.J.Posselt, la obra “*Paisaje otoñal*”, de similares dimensiones del artista H. Gabriel y la obra “*Reflejos*” de 150 x 70 cm., de K. Werra, todas ejecutadas en óleo sobre lienzo.

En el piso superior de la residencia, destinado inicialmente a espacios privados, dispuestas en dos habitaciones, hoy habilitadas como estancias de esparcimiento para los socios del Club de la Unión de Magallanes, seis

13 Véase <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40017.html>

14 Véase <http://www.culturadigital.udp.cl/index.php/autor/luis-boudat-ducollier>

acuarelas (fig.12) de similares dimensiones, todas del autor Carl Carlson¹⁵, que representan en su totalidad paisajes marítimos magallánicos.

Esculturas

De pequeño formato, las esculturas que componen la colección, en general, se encuentran dispuestas sobre el mobiliario de la residencia, tanto en el gran comedor, como en el recibidor, el salón dorado y en el piso superior. Ello, permite estimar una función de estas obras más cercana a la ornamentación que a la exhibición artística y, siguiendo igualmente rastros periféricos, es posible estimar que su elección haya sido realizada por medio del estudio de catálogos impresos, aproximación a la que es posible arribar por encontrar, en la actualidad al menos, dos páginas digitales de venta o subasta en las que ha sido posible encontrar las mismas obras creadas por algunos de los escultores que forman parte de la colección¹⁶.

Las esculturas “Profesora y alumno”, vaciada en bronce sobre mármol blanco, de 57 cm., del artista J. Causse, “El niño pescador”, también realizada en bronce, de 70 cm., de Eugène Compté D’Astanieres, la obra “Niña con bebé en la espalda”, ejecutada en mármol blanco de 66 cm., del artista A. Y. Luquelle y “Marinero en la proa de su velero”, ejecutada en bronce de 60 cm., de artista desconocido, se encuentran en el comedor principal de la residencia, en el extremo opuesto a aquel en el que se encuentran ubicados los retratos de doña Sara Braun y de don José Nogueira.

Por su parte en el recibidor de la residencia, sobre una vitrina descansa una escultura en bronce titulada “Cheval prime”, de 40 cm., del artista E. Fremiet, en tanto que en el acceso al salón dorado destaca el grupo escultórico titulado “El rapto de las sabinas” de 90 cm., atribuido a Jean de Boulogne, sin otra información, el que constituye una reproducción de la obra original¹⁷.

15 Según los autores Martinic y Baeriswyl, el artista era “*un capital inglés que navegaba habitualmente entre Europa y América pasando por el Estrecho de Magallanes hasta el puerto de Valparaíso entre los años 1892 y 1894, recorriendo los canales capturando en sus obras los paisajes que le cautivaron*” (Martinic y Baeriswyl, 2010, p. 144.)

16 Véase información disponible en: <http://www.mutualart.com> y <http://www.artnet.com>

17 La obra original fue realizada en mármol a fines de 1579 por Jean de Boulogne. Para mayor información véase el texto de González Julian, 2015 “El rapto de las sabinas”, disponible en: <http://www.educacion.ufm.edu>

Las esculturas en bronce L'Industrie, de 83 cm., del escultor Adrien Etienne Gaudet, "Honor y patria" de Emile Laporte cierran las obras dispuestas en las áreas sociales de la residencia, en tanto, una única escultura "Busto de mujer", de 40 cm., también realizado en bronce, preside el hall de distribución de piso superior.

La colección de arte de doña Sara Braun. De la intimidad cotidiana al remanente hereditario

La ubicación de las obras en la residencia, unido a las temáticas elegidas y de que dan cuenta las pinturas, en su mayoría paisajes marinos, boscosos y rurales, las que por lo demás *"habían ido ganando terreno, no sin dificultad, en los círculos oficiales europeos, siendo bien asimilado recién en la segunda mitad del siglo XIX"* (Willumsen, 2019, p. 68), así como la escala de las esculturas, su disposición ornamental y la variedad de sus temáticas, considerando igualmente que el inmueble ni en su diseño original, ni con posterioridad a su construcción, contaba con espacios especialmente destinados a la conservación, cuidado y exhibición de las obras pese a su generosa amplitud, refuerza la propuesta de una colección decorativa destinada a acompañar un ámbito cotidiano, de alguien quizás más interesado en el sencillo goce de lo conocido, lo natural y lo agradable.

Por otra parte, no se ha encontrado hasta ahora, rastros referenciales en torno a alguna intención de doña Sara Braun de utilizar esta colección de obras a fin de influir en la educación del buen gusto de la incipiente sociedad magallánica o de servir de guía a futuros artistas de la colonia u otras finalidades sociales, exhibitorias o para asegurar presencia en ámbitos de figuración y poder. Tampoco es posible estimar, atendida la escasa información existente, que doña Sara Braun haya manifestado algún interés en el mecenazgo, a diferencia de coleccionistas del centro de Chile, que como don Augusto Matte (Gallardo, 2019, p. 143) y don Luis Cousiño (Willumsen, 2019, p. 55), y otros destacados integrantes de la elite chilena realizaron una importante actividad en tal aspecto hacia mediados y fines del siglo XIX, apoyando la producción artística de creadores nacionales, mediante el patrocinio económico y el encargo de obras.

Atendida la precariedad de la Colonia de Magallanes resulta coherente que la atención de doña Sara Braun se orientara hacia el constante ejercicio

de la filantropía¹⁸, actividad de la que efectivamente existe registro y que fue apreciada por la comunidad de la época. Al respecto, la prensa local destacó en una nota posterior al fallecimiento de doña Sara Braun.

“Su dinero no lo atesoró para guardarlo con avaricia, sino que lo utilizó para crear empresas, multiplicar negocios y dar los medios de vida a varias generaciones. Y no solo eso: dio como pudo; donó generosamente, procurando que era siempre su mano la que se tendía abierta, cuidando las formas de mantener la dignidad en obsequio de los pobres, evitando ofender con su dadivosidad, casi haciendo saber a los que la rodeaban que lo suyo no era caridad, sino una especie de derecho bien adquirido” (Gallegos, 2015, “s.f”).

En efecto, al tiempo de la formación de la colección en estudio, los habitantes de la Colonia de Magallanes enfrentaban la necesidad de luchar por la supervivencia. Al respecto Robustiano Vera describía a Magallanes como un pueblo aislado el que:

“casi se puede decir que está separado de la República por las distancias a que se encuentra, su desarrollo ha tenido que ser perezoso i tardío por las grandes dificultades con que tropieza el laborioso comercio i el audaz empresario de esas localidades” (Vera, 1897, p. 241).

Los habitantes de la Colonia de Magallanes, ocupados en el desarrollo de su hábitat y en la búsqueda de la riqueza material que les había sido esquiva en sus tierras natales o al menos en hacerse de una vida mejor, en un medio hostil y precario, se mostraban más bien ajenos al interés por la educación del refinamiento y del gusto al estilo de Europa, así como tampoco fue de interés en aquella época para aquellos hombres y mujeres pioneros integrarse al *“creciente consumo artístico de la elite chilena del siglo XIX”* (Gallardo, 2019, p. 131).

No ha sido posible, por ahora, dar con rastros o indicios, en orden a estimar que la colección formada por doña Sara Braun haya sido requerida o se haya visto enfrentada a abrirse al ámbito público de la Colonia, por lo que resulta de mayor factibilidad sostener que tuvieron acceso a esta colección solo quienes resultaban cercanos a su gestora y quienes por alguna razón visitaron la residencia.

18 Véase Aros, Carmen (2003). 100 años de Historia y solidaridad de la Cruz roja chilena, filial Punta Arenas”. Punta Arenas: La prensa Austral. Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0056299. IDBN: 735067. Biblioteca nacional digital Digital: <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Finalmente constituye antecedente relevante y significativo para fortalecer la hipótesis propuesta, el contenido de tres cláusulas del testamento otorgado por doña Sara Braun con fecha 13 de abril de 1954, en la ciudad de Viña del Mar, en cuya virtud declara su voluntad en orden a:

“Quinto: Lego a mi sobrina Fanny Gazitua Braun de Oyuela mi casa habitación de la calle Álvarez número cuatrocientos noventa de Viña del Mar con todo cuanto haya en ella el día de mi fallecimiento, es decir, con todos los muebles, cuadros, tapices, objetos de arte, joyas, libros y sus estantes, documentos, papeles, dinero, colecciones artísticas, medallas, armas, ropa de vestir y de cama, vehículos, etcétera, inclusive mis efectos personales, en una palabra, le lego dicha casa a puertas cerradas.

Sexto: Lego a doña Elena Gazitua de Lazo el inmueble que poseo en Santiago calle Sazié número dos mil ciento veintiocho.

Décimo sexto: En el remanente de mis bienes instituyo herederos a mi hermano Juan Braun H., a mi sobrina Fanny Gazitua Braun de Oyuela; a mis sobrinos Arturo y Carlos Gazitua Braun...” (Gallegos, 2015, “s.f.”).

Así entonces del tenor de la voluntad testamentaria, cabe deducir que doña Sara Braun centró la jerarquía de su interés ordenatorio respecto de los bienes de su sucesión en las propiedades de Viña del Mar y Santiago así como en el destino de su cúmulo accionario de la Sociedad Explotadora Tierra del Fuego, haciendo referencia a su residencia en la Colonia de Magallanes, a los bienes y objetos que en ella se encontraban bajo la expresión “*remanente*”, ante lo cual es dable concluir que de asignar algún valor económico o incluso simbólico a la colección formada para dicha residencia solo tuvo lugar bajo la idea de un residual.

Asimismo, de dichas cláusulas es posible estimar que la gran empresaria no tuvo interés en la formación de una colección destinada a una posterior donación o a imprimir por su intermedio un impulso institucional de sus obras, las que consideró como un activo privado y aun íntimo reseñándolo en su testamento sencillamente como un sobrante. Ello marcó una nueva particularidad y diferencia con aquellas colecciones formadas por integrantes de la elite que habitaba el centro de Chile, en tanto estas últimas buscaban visibilidad por la vía de incorporar sus colecciones a la vida pública en Museos e instituciones con fines culturales, en tanto, la colección formada por doña Sara Braun tuvo como destino desaparecer en las sobras quedadas en la lejana Colonia de Magallanes.

Conclusión

Sobre los hombros de la colección de arte formada por doña Sara Braun en la colonia de Magallanes no pesaron las grandes aspiraciones de los coleccionistas y de las colecciones del centro del naciente Chile republicano de la segunda mitad del siglo XIX. No hubo necesidad ni interés en convertir sus piezas en protagonistas de las lejanas exposiciones, salones, ni de formar parte de museos del Chile de la época. Tampoco hubo demanda por su exhibición en el ámbito público a nivel local. No fue de interés de la empresaria y benefactora destacar en el despertar artístico de la Colonia, ni fue su búsqueda estimular el amor al arte. Doña Sara Braun contaba con u origen europeo, con una inmensa fortuna material, un espíritu filantrópico y una delicada falta de ostentación. Su colección tuvo, en consecuencia, una sencilla tarea: acompañar la intimidad cotidiana de su dueña a modo de agradable ornamentación de su residencia en la colonia de Magallanes, mientras vivió allí.

Así, analizados en conjunto los fragmentarios elementos bibliográficos a que ha sido posible acceder y estimando como un desafío pendiente hurgar con mayor profundidad en las historia de doña Sara Braun, por medio de la búsqueda de antecedentes directos que permitan ilustrar con mayor certeza su interés y gusto por las manifestaciones artísticas, así como acerca del sentido que le atribuyó a su colección, esfuerzo que va más allá de las posibilidades actuales, cabe concluir a manera de aproximación inicial que la colección estudiada tuvo una función íntima, relacionada con aspectos decorativos y ornamentales de su residencia austral, distanciándose de las pretensiones de las colecciones de los centros de poder del Chile de la época.

Ni doña Sara Braun ni su lejana Magallanes estaba interesada en despertar el gusto artístico al modo europeo. Su sociedad estaba apenas en gestación y su energía y esfuerzo apuntaba a sobrevivir en un presente siempre difícil en los límites del mundo. Ella, su fortuna, su colección y su Colonia, si bien inmersas en la geografía del naciente Chile republicano fueron definitivamente marginales.

Imágenes

Figura 1

Fotografía de doña Sara Braun



Autor: casa Spencer. Fotografía. Revelado a la albúmina. 30 x 40 cm. Sin información de fecha de ejecución. Colección escritorio Maurico Braun. Museo Regional de Magallanes. Punta Arenas. Fuente: <http://www.surdoc.cl/registro/16-193>

Figura 2

Fuerte Bulnes, Punta Santa Ana. 1843



Autor desconocido. Fotografía. Sin información de dimensiones. Sin información de ubicación

Fuente: http://www.taringa.net/+imagenes/fotos-antiguas-de-punta-arenas-y-tierra-del-fuego-chile_gncxt

Figura 3

Vista del poblado de Punta Arenas en 1885

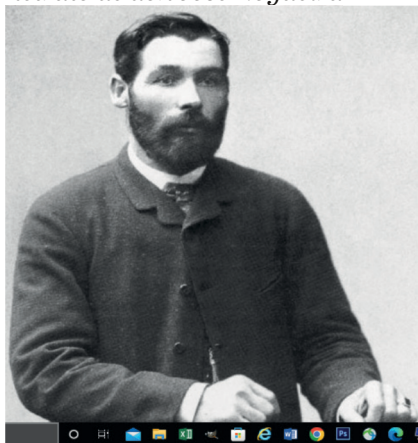


Autor desconocido. Fotografía. Sin información de dimensiones. Sin información de ubicación

Fuente: Martinic, M. y Baeriswyl, D. (2010) p. 17.

Figura 4

Retrato de don José Nogueira



Autor desconocido. Fotografía. Sin información de dimensiones. Sin información de fecha y ubicación.

Fuente: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-74459.html>.

Figura 5

Residencia de doña Sara Braun en construcción 1896



Autor Desconocido. Fotografía. Sin información de dimensiones. Sin información de ubicación.

Fuente: Martinic, M. y Baeriswyl, D. (2010) p. 33

Figura 6

Residencia de doña Sara Braun en 1910



Autor desconocido. Fotografía. Sin información de dimensiones. Sin información de ubicación.

Fuente: <http://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/galeria/la-construccion-de-punta-arenas>

Figura 7

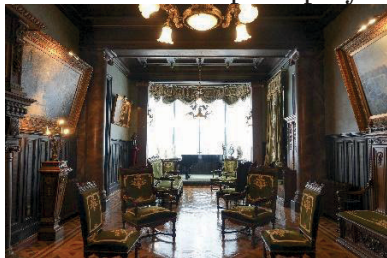
*Retratos de doña Sara Braun y don José Nogueira y
Vista del Comedor Principal Palacio Sara Braun*



Autor: Manuel Antonio Caro. Óleo sobre tela. 80 x 120 cm. 1889-90. Palacio Sara Braun. Punta Arenas. Fuente: archivo digital. Fotografía de la autora 2022.

Figura 8

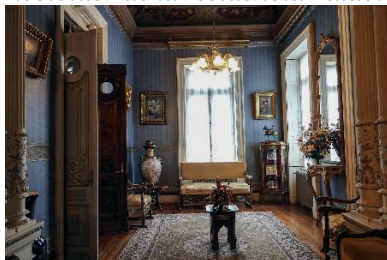
Vista del Comedor principal y esculturas de pequeño formato.



Fuente: archivo digital. Fotografía de la autora 2022.

Figura 9

Recibidor de la residencia Palacio Sara Braun



Fuente: Archivo digital. Fotografía de la autora, 2022.

Figura 10

Salón Dorado palacio Sara Braun



Fuente: Archivo Digital. Fotografía de la autora, 2022.

Figura 11

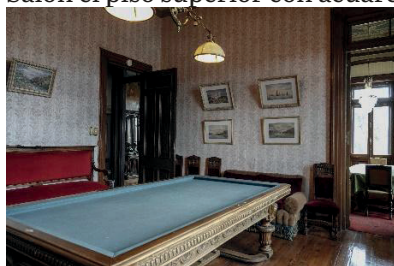
Salón Dorado palacio Sara Braun y esculturas



Fuente: Archivo Digital. Fotografía de la autora, 2022.

Figura 12

Salón el piso superior con acuarelas



Autor: Carl Carlson. Acuarelas sobre papel. 44 x 27 cm. sin información de fecha de ejecución. Palacio Sara Braun. Punta Arenas. Fuente: Archivo Digital. Fotografía de la autora, 2022.

Referencias

Bonacic-Doric, L. (1939). *Resumen Histórico del Estrecho y la Colonia de Magallanes*.

Santiago: Imp. La Nacional.

Martinic, M. (1977). *Historia del Estrecho de Magallanes*. Santiago: Editorial Andres Bello.

Martinic, M. (1986). *Nogueira el pionero*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes.

Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0018202. ID.BN:234455. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Martinic, M. (1988). *Punta Arenas en su primer medio siglo 1848- 1898*. Punta Arenas: Impresos

Vanic Limitada. Recuperado de: Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0053169. ID.BN: 258580. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Martinic, M. (1992). *Historia de la región magallánica, volumen I*. Punta Arenas: Universidad de Magallanes.

Martinic, M. (2001). *Menendez y Braun: Prohombres patagónicos*. Punta Arenas: Ediciones

Universidad de Magallanes. Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0053160. ID.BN: 599650. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Martinic, M. (2003). *Mujeres magallánicas*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes.

Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0053167. ID.BN: - Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Martinic, M. y Baeriswyl, D. (2010). *Palacio Sara Braun. Ícono patrimonial de Punta Arenas*.

Punta Arenas: La Prensa Austral.

Vera, R. (1897). *La Colonia de Magallanes y Tierra del Fuego (1843-1897)*. Santiago: Imprenta

de la Gaceta. Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0047684. ID.BN: 69385. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

achilena.gob.cl

Artículos

Gallardo, X. (2019). “Viajes, desplazamientos y circuitos en la Colección de arte de Augusto Matte Pérez”. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Intus Legere Historia/ISSN 0718-5456/EISN 0719-8949/año 2019, vol.13 No2 p.130-155.

Gallegos, F. (2015). “Testamento otorgado por doña Sara Braun Hamburguer. Publicación Universidad de Magallanes. Instituto de la Patagonia. Centro de estudios del hombre austral. Disponible en: <http://www.Scielo.conicyt.cl/scielophp>. Fecha de última consulta: 2 de junio de 2020.

Willumsen, R. (2019). “Luis Cousiño. Su colección y relación con el arte nacional. Intus Legere Historia/ISSN 0718-5456/EISN 0719-8949/año 2019, vol.13 No2 p.48-74.

Sitios Web

Constitución Política del Estado de Chile (1822). Santiago: Imprenta del Estado. Disponible en: http://www.bcn.cl/books/constitucion_politica_del_estado_de_chile_1822/index.html#p=22. Fecha de última consulta: 3 de junio de 2020.

Decreto No 9256, Ministerio de Educación Pública. 4 de diciembre de 1981. Declara Monumento Histórico Nacional Palacio Sara Braun. Disponible en: <http://www.monumentos.gob.cl/servicios/decretos>. Fecha de última consulta 13 de noviembre de 2022.

Otra Bibliografía Suplementaria

Aros, C. (2003). *100 años de historia y solidaridad de la Cruz Roja Chilena, filial Punta Arenas*.

Punta Arenas: La Prensa Austral. Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MCO056299. ID.BN: 735067. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Durán, F. (1943). *Sociedad Explotadora Tierra del Fuego 1893-1943*. Valparaíso: Imprenta

Universo. Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MCO047705.

ID.BN: 306164. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Informe del Sr. Fiscal sobre concesión de terrenos al Sr. Nogueira i transferida a la Sociedad Explotadora Tierra del Fuego i su inscripción en el Registro de Punta Arenas. (1905). Valparaíso: Sociedad Imprenta i Litografía Universo. Recuperado de: Recuperado de Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0073893. ID.BN: 883499. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Navarro, L. (1907). Censo Jeneral de población i edificación, industria, ganadería i minería del territorio de Magallanes, República de Chile, levantado por acuerdo de la comisión de Alcaldes el día 8 de septiembre de 1906. Tomos I y II". Punta Arenas: Talleres de la imprenta El Magallanes. Recuperado de: Colección Biblioteca Nacional. ID MC: MC0047689. ID.BN: 66279. Biblioteca Nacional Digital. <http://www.memoriachilena.gob.cl>

Artículos

Bergot, S. (2019). "Conformación y devenir de las colección de arte de Maximiano Errázuriz

Valdivieso (1870-1941). Un capital familiar entre lo económico y lo socio-cultural". Intus Legere Historia/ISSN 0718-5456/EISN 0719-8949/año 2019, vol.13 No2 p.75-103.

Cruz, E. (2019). "Marcial González Ibieta y su colección de arte desde lo público a lo privado".

Intus Legere Historia/ISSN 0718-5456/EISN 0719-8949/año 2019, vol.13 No2 p.3- 25.

Martínez, J. (2019). "Coleccionismo, filantropía y Construcción nacional. El caso de Francisco

Echaurren Huidobro". Universidad Adolfo Ibáñez. Intus Legere Historia/ISSN 0718-5456/EISN 0719-8949/año 2019, vol.13 No2 p.104- 129.

ARTIGOS

A PÉROLA DA HILEIA: UMA BREVE HISTÓRIA DA CÚPULA DO TEATRO AMAZONAS – MANAUS¹

THE PEARL OF THE HYLEIA: A BRIEF HISTORY OF THE DOME OF THE TEATRO AMAZONAS – MANAUS

Bruno Miranda Braga²

Resumo: O Teatro Amazonas, com sua monumentalidade, expressividade e beleza, encanta a todos. Ele se tornou o emblema e o ícone da cidade, especialmente por sua peculiar cúpula multicolorida. Falar do Teatro Amazonas é falar da cidade de Manaus ao fim do século XIX. Manaus cresceu e enriqueceu à custa dos trabalhos e da comercialização da borracha, o que acarretou seu embelezamento urbano. A história da construção de um “teatro de alvenaria” na cidade era almejada pela população enriquecida que visava projetar seus “modos estrangeiros” na Floresta Amazônica. Nesse sentido, dentre os edifícios construídos, o do Teatro sobressai pelas particularidades presentes no prédio, especialmente por sua enigmática cúpula. Debruço-me neste texto sobre a apresentação dos aspectos da construção e da simbologia deste elemento diante da monumentalidade e da paisagem da cidade.

Palavras-chave: Cúpula; Teatro Amazonas; Manaus; Arquitetura; Monumento.

Abstract: The Teatro Amazonas with its monumentality, expressiveness and beauty enchants everyone, and has become the emblem, the icon of the city, especially for its peculiar multicolored dome. Manaus grew, enriched at the expense of the works and the commercialization of rubber which led to its urban aformoseamento. The history of the construction of a “masonry theater” in the city was the desire of the enriched population that saw to project its “foreign ways” in the Amazon Forest, in this sense, among the buildings built, the Theater stands out for the particularities present in the building,

¹ Versão modificada da comunicação intitulada “Uma possível história da Cúpula do Teatro Amazonas – Manaus”, apresentada no 3º Encontro Internacional e 7º Seminário Fluminense de Pós-Graduandos em História, História e Parcerias, 2021.

² Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP. E-mail: brunomirandahistor@hotmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7000-2456>

especially for the enigmatic Dome. I focus on this text to present aspects of the construction and symbology of this element before the monumentality and landscape of the city.

Keywords: Summit; Amazonas Theater; Manaus; Architecture; Monument.

1. As cúpulas têm história

Ao longo da história, o uso e a arquitetura dos, e nos, espaços assume funções semióticas repletas de expressividade, o que marca a sociedade e os pensamentos, bem como a ciência de então. Dos pré-históricos dólmens até os mais modernos arranha-céus, a arquitetura dos ecúmenos diz algo sobre suas gentes, diz algo sobre a cultura do período em questão.

De acordo com o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, Michaelis, em arquitetura, cúpula é uma “cobertura abobadada, em forma de taça com a abertura voltada para baixo, construída sobre plano circular, oval ou poligonal.” Além disso, o dicionário nos diz que cúpula em arquitetura é uma “parte superior convexa externa hemisférica desse tipo de cobertura; domo, zimbório.” (DICIONÁRIO MICHAELIS, versão online) Logo, uma cúpula é aqui entendida como um “elemento arquitetônico” posto por sobre edifícios com diferentes simbolizações, remetendo a diferentes usos e conceitos.

Esse elemento arquitetônico é difícil de definir precisamente e, segundo especialistas, isso gera muitas controvérsias. De acordo com a tipologia do edifício, existem diferentes termos especializados para defini-la. Cúpulas podem repousar “sobre uma rotunda ou tambor, e pode ser apoiada por colunas ou pilares que fazem a transição para a cúpula através de retângulos ou pendentes. Uma lanterna pode cobrir um óculo e pode ter outra cúpula.”

Segundo a plataforma internacional HiSoUR³, especializada em arte e cultura histórica, as cúpulas têm uma longa linhagem arquitetônica que remonta à pré-história e foram construídas de lama, neve, pedra, madeira, tijolo, concreto, metal, vidro e plástico ao longo dos séculos. O simbolismo associado às cúpulas inclui tradições mortuárias, celestes e governamentais

3 A HiSoUR é uma plataforma sem fins lucrativos que oferece valorização do trabalho de arte on-line totalmente gratuita. De acordo com o site, o principal recurso on-line para a arte internacional, uma plataforma on-line que conecta galerias e colecionadores de todo o mundo, é nosso objetivo trazer transparência ao mundo da arte. Na plataforma é possível encontrar e acessar textos de especialistas em diferentes assuntos que envolvem arte, história, arquitetura e outros.

que também se desenvolveram com o tempo.

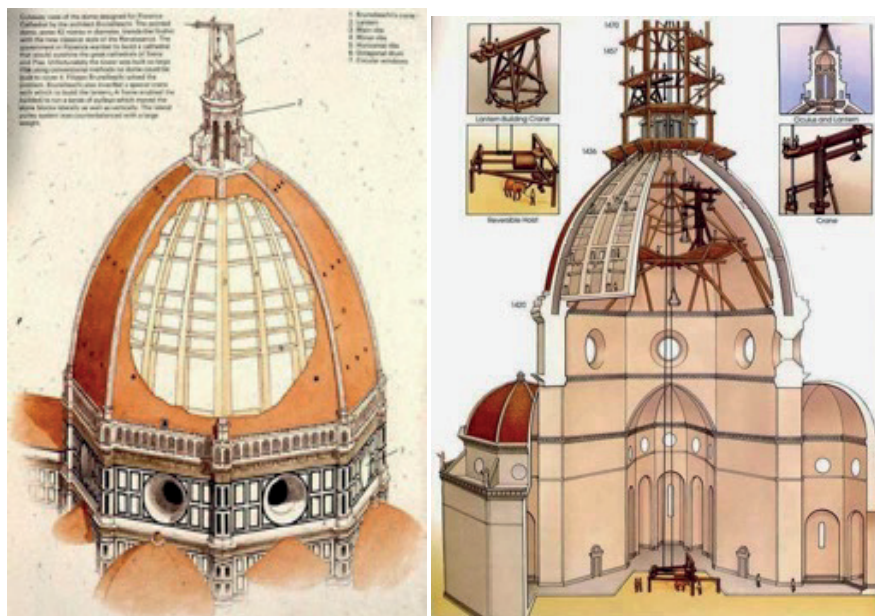
As cúpulas, portanto, possuem uma história intrínseca aos aspectos estéticos e os conceitos de humanidade, política e cultura no momento em que foram produzidas. É importante verificar e destacar o local onde está posta a cúpula. E não me refiro ao prédio, mas ao espaço, território, assim, o conhecimento daquela sociedade estará permeado pelos aspectos da cúpula.

Pérsia, Irã, Egito, Turquia, China, Roma, Bizâncio, Arábia, Rússia até a Itália Renascentista viram surgir, aperfeiçoar e demolir cúpulas ao longo dos tempos. De fato, é com Filippo Brunelleschi e a sua Cúpula sobre a Catedral de Florença, construída entre 1420 e 1436 (e a lanterna que cobre a cúpula, completada em 1467), que as cúpulas passam a ostentar o alto valor científico e matemático que essa arquitetura envolvia. Foi também nesse período (a Renascença) que uma “combinação de abóbadas de abóbada, tambor, pendentes e barril desenvolveu-se como as formas estruturais características de grandes igrejas” do período. Nisso, Florença saiu à frente garantindo-se como primeira cidade italiana a desenvolver o novo “estilo cupular”, depois, Roma e Veneza também acompanharam o estilo.

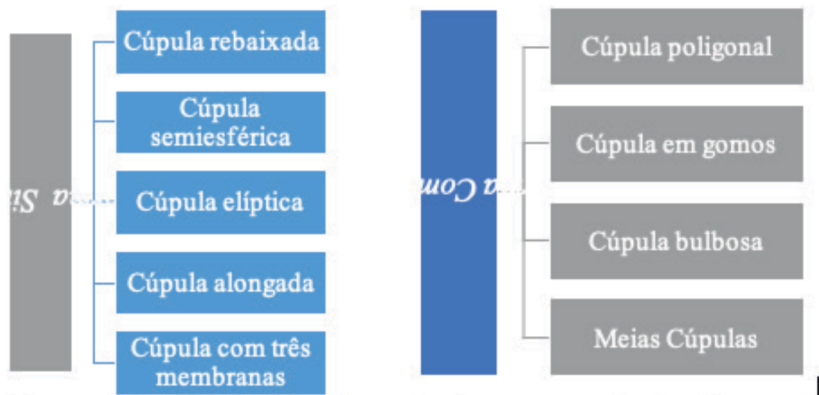
As cúpulas de Brunelleschi em San Lorenzo e a Capela Pazzi as estabeleceram como um elemento-chave da arquitetura renascentista. Seu plano para a cúpula da Capela Pazzi na Basílica de Santa Croce de Florença (1430-52) ilustra o entusiasmo da Renascença pela geometria e pelo círculo como a forma suprema da geometria. Essa ênfase nos fundamentos geométricos seria muito influente. (CRAGOE, 2014, p. 135)

As basílicas cristãs primitivas também possuíam cúpulas, como a da Basílica de Santa Sofia, na Turquia. “Os telhados cônicos das absides apesar de não serem cúpulas destacam as formas maciças da construção.” (CRAGOE, 2014, p. 135)

Imagem 01: Aspectos da Arquitetura da Cúpula da Catedral de Florença.

Disponível em: <https://cittadelgiglio.com/brunelleschi-e-cupula-do-duomo>

A arquitetura considera diferentes tipos de cúpula, de acordo com suas dimensões, ornados e estilos. Consideramos para este texto o proposto por Cragoe (2014, pp. 136-139), que apontou duas formas específicas que agregam diferentes tipos de cúpulas, como vemos nos esquemas a seguir:



Nesse sentido, todo o conjunto da construção segue uma estruturação que melhor reúne os elementos esteticamente dispostos. A cúpula do Teatro Amazonas se insere, nesse sentido, como algo pensado e feito para ser inserido no prédio, como mostrarei a seguir. Penso que, ao contrário do que já foi proposto por diferentes autores, a cúpula não estava projetada desde o início e a informação de que “foi algo encontrado por um político em uma viagem à Europa” não condiz com a ousadia, os cálculos e a ciência da arquitetura empregada na construção do monumento.

2. *Bravi for tutti!* Um Theatro lírico no trópico úmido, o Teatro Amazonas

A ideia, motivação, solicitação ou promessa política para a construção de um teatro lírico de alvenaria na cidade de Manaus é bastante antiga. A sociedade da província do Amazonas, desde sua criação em 05 de setembro de 1850, quis que a capital provincial fosse tão dignificada quanto eram as demais capitais do império.

Em 14 de janeiro de 1881, a lei nº 546 designa formalmente a construção do Theatro em Manaus. Um ano depois, o segundo vice-presidente da província, Dr. José Paranaguá, solicitou em ofício que o tesouro promovesse a “desapropriação do terreno a Oeste da praça de S. Sebastião, entre as ruas de José Clemente, Progresso e Commendador Clementina para ser n’elle edificado o theatro.” (RELATÓRIO PROVINCIAL, 17 de março 1882) É nesse período,

1881-1882, que surge, de acordo com o historiador Mario Ypiranga Monteiro (2003, p. 24), a “grande ideia” do teatro. O autor sugere que a vida lírica era intensa na cidade, que os “pequenos teatros” passaram a não atender às demandas de público, o que exigia um teatro maior e mais suntuoso. Ainda de acordo com o historiador citado, a primeira iniciativa orientada na tentativa de “doar-se à capital” um teatro maior, “mais faustoso e cômodo, deve-se tão somente ao deputado provincial Antônio José Fernandes Júnior, projeto que tomou o número 45, apresentado na sessão da Assembleia Legislativa Provincial no dia 21 de maio de 1881.”

Se contarmos de 1881 até 1896, temos um total de 15 anos necessários à concretização inicial do Teatro Amazonas⁴. Nesse sentido, nos anos de sua construção, é possível que muitas controvérsias, discussões, mudanças tenham ocorrido, impregnando na arquitetura do teatro singularidades do período. Inicialmente, o teatro foi chamado de Teatro Provincial, mas a denominação mudou com o tempo de sua execução.

Seguindo as determinações da presidência da província e da lei nº 593, o presidente José Paranaguá em 1883, após a avaliação de uma comissão que julgava as plantas, determinou o vencedor e como seguir a obra. Concorreram dois projetos: “um de C. Celeste Saccardi, de 249:883\$3290, outro organizado no gabinete portuguez de engenharia em Lisboa, e apresentado pele commerciante d’esta praça, Bernardo Antonio de Oliveira Braga, importancia de réis 500:002\$250.” Para julgar e designar um parecer, o presidente havia nomeado um júri nos termos da lei 592 de 29 de maio de 1882, que fora composto por especialistas, sendo os engenheiros “bacharel Joaquim Leovigildo de Sousa Coelho, João Carlos Antony e Charles B. Brisbin, e dos mestres de obras José Pires dos Santos e Ismael Victorio Gomes”, este júri optou pela proposta apresentada pelo Gabinete Portugues de Engenharia, uma vez que o projeto de Saccardi apresentava “deficiências”.

4 Segundo pesquisadores como Otoni Mesquita, ao dia de sua inauguração, o Teatro Amazonas ainda estava em finalização e obras de acabamento como decoração interna da sala de espetáculos, do Salão Nobre e externas, as fachadas, escadarias.

[...] visto omitir as fachadas lateraes e posterior, não contemplar no orçamento o embaço, reboco, caiação e pintura do edificio, soalho e forro da platêa ladrilho da entrada e saguão, *mão de obra da armação da cupola etc.*, além de calcular abaixo do seu custo real o preço da alvenaria e do ferro empregado para pavimento dos camarotes; o que elevaria o orçamento á cifra nunca inferior a 400.000\$000. Além d'isso o plano, segunda o parecer do jury, não poderia ser executado sem grandes alterações, indispensaveis á solidez e elegancia do edificio. (RELATORIO PROVINCIAL 25 de março de 188. O grifo é meu.)

Por este excerto, que informa sobre a mão de obra da armação da cúpula, corroboro que possivelmente a cúpula já fazia parte dos projetos originais. Ela não surgiu sem razão. Reitero que cúpulas têm sentido de destacar monumentos, e essa era uma das lógicas da criação do Teatro Amazonas. Prosseguindo o relato, José Paranaguá mostrou que a proposta do Gabinete Português atendeu e respondeu ao que esperava, contendo no projeto todas as “condições artísticas com relação à solidez, belleza e commodidade do edificio, não obstante exceder o seu custo à cifra da despeza autorisada, o qual, entretanto, deveria ficar muito reduzido, desde que se fizesse o abatimento das quantidades calculadas em excesso.” A partir disso, o presidente apontou o local para sediar o teatro: seria no terreno em frente à praça de Paysandú que “reúne as vantagens de ser perfeitamente ventilado e estar colocado no centro da cidade.” Assim, a ideia criou corpo, e foi aos poucos sendo construída, desafiando os padrões da cidade, inovando e alterando a paisagem.

Em 1884, os indicativos são de que a obra estava a todo vapor. No seu relatório de finalização do mandato e entrega da província a Guilherme Moreira, José Paranaguá mostrou que o nivelamento do local, o aplainamento, já estava acontecendo. No dia 14 de fevereiro de 1884, numa manhã ensolarada de Manaus, em cerimônia oficial, ocorreu o “assentamento da primeira pedra para a construção do edificio.” (RELATÓRIO PROVINCIAL, 16 de fevereiro de 1884) A partir de então, o teatro e sua construção começam a ser a “menina

dos olhos” dos administradores públicos, e alvo de intensa movimentação.

Otoni Mesquita (2006, pp. 208-209) mostra que entre 1885-1886, a Assembleia Legislativa entrou em conflito com a empresa contratada para a obra, fato que ocasionou o tardar das obras. Apenas em 1891 o assunto “theatro” foi retomado quando “o presidente Gregório Thaumaturgo de Azevedo” pediu ao Congresso Amazonense “autorização para resolver a questão do contrato para a construção de um teatro na capital, sugerindo a rescisão do mesmo e indenização do contratante, propondo ainda” que optassem pela construção de outro teatro “adaptado ao clima e modesto em suas dimensões.” A confusão não parecia ter fim, e o sonho dourado de um teatro no Amazonas parecia ter sido um pesadelo.

Finalmente, em 31 de agosto de 1892, já em um novo momento político, na República, e no esplendor da belle époque manauara, a lei nº 3, “autoriza o governo a liquidar as contas relativas à construção do teatro, mas a questão só foi definitivamente solucionada em novembro daquele ano, quando o governador Eduardo Ribeiro” acordou com o representante do contratado para liquidar o contrato “pela importância de 60:000\$000 réis.” Em 1893, as obras foram retomadas e Eduardo Ribeiro passou a “importar operários de outros Estados brasileiros. Em maio daquele ano, contratou-se Manuel Coelho de Castro para construir o teatro, e, em julho, o governador anunciava a chegada da primeira ‘leva de artistas’ à região.”

Após esses impasses, mudanças, “pompas e circunstâncias”, na noite esplendorosa de 31 de dezembro de 1896, numa cerimônia que contou com a apresentação da Companhia Lírica Italiana, o Teatro Amazonas foi solenemente inaugurado. Eduardo Ribeiro, o audacioso administrador público, mesmo com todo empenho, não conseguiu inaugurá-lo em seu mandato, embora tenha sido o governador que de fato dedicou-se a esse monumento.⁵

5 Muito já se escreveu sobre a vida de Eduardo e sua relação com a cidade de Manaus. Alguns trabalhos, especialmente os ligados a uma história ufanista da cidade, o apontam como o “grande idealizador” o responsável por mudar a cidade. Outros questionam que o fato de ter construído tanto deveu-se em razão do favorável momento econômico que o estado detinha devido aos negócios da borracha.

3. A enigmática Cúpula multicolorida: como ela veio parar em Manaus e por sobre o Teatro?

A cúpula do Teatro Amazonas tornou-se um emblema da cidade. Tomou as vistas, e se incorporou “forçosamente” à luxuriante floresta. A cidadezinha que até os anos de 1848 era uma Vila de beira de rio, em menos de cinquenta anos erigiu seu majestoso *Theatro Lyrico*. O historiador Eric Hobsbawm (2014, p. 56), ao analisar a Era dos Impérios (1875-1914), nos diz que o progresso era “tão poderoso, tão universal e tão desejável”, que todos queriam participar dele, e aceitar o seu convite à modernidade, assim como em Manaus:

Em breve não seria erguida uma ópera, aquela catedral característica da cultura burguesa, em Manaus, 1.600 quilômetros acima da foz do Amazonas, no meio da floresta equatorial primitiva, com os lucros do *boom* da borracha, cujas vítimas indígenas sequer teriam lamentavelmente oportunidade de apreciar *Il Trovatore*?

A modernidade ergueu essa catedral da cultura burguesa. Como apontou o renomado historiador, grande parte da população local, especialmente os indígenas, pouco usufruíram deste espaço. Mas essa é outra história.⁶ Sem dúvida, a construção do Teatro Amazonas engendrou forças e inovações tecnológicas e de arquitetura, tendo na cúpula o esplendor da modernidade.

A história da cúpula não começa em solo amazônico, muito menos brasileiro. De origem belga, a cúpula foi uma das inovações da era férrea com fundição, característica da modernidade oitocentista. Naquele momento, na “aurora da Revolução Industrial, encontravam-se na Bélgica numerosas instalações metalúrgicas, cujas implantações resultavam da presença abundante de madeira, água e minério de ferro.” Mecanizando cada vez mais suas instalações, a Bélgica começou “a se voltar para a exportação, o que a própria rede ferroviária facilitou ligando as empresas ao porto de Antuérpia” (PIRSON, 2014, p. 327).

6 A Ilusão do Fausto, de Edinea Mascarenhas, A cidade sobre os ombros, de Maria Luiza Ugarte, Quando viver ameaça à Ordem Urbana, de Deusa Costa, Manaus uma Aldeia que virou Paris, deste autor, entre outros mostram bem as ambiguidades, lutas sociais e resistências de grupos populares durante a belle époque manauara. Ambos trabalhos, são frutos de rigorosas pesquisas acadêmicas para titulação de mestre em História Social.

A empresa responsável por criar a estrutura férrea da cúpula foi a *Compagnie Centrale de Construction de Haine-Saint-Pierre*. Essa companhia, atualmente extinta, foi criada em 1871, no auge da expansão da mineração de carvão e do transporte ferroviário na região de La Louvière (Valônia, Bélgica). Nesse ano, o senhor Pierre-Joseph Hiard, um entusiasta da modernidade, se estabeleceu em Haine-St-Pierre, e iniciou sua vida profissional na *Fabrique de Fer*, tornando-se um prodigioso empreendedor e magnata de materiais compostos por ligas férreas. A Companhia Central de Construção teve uma dimensão internacional gigantesca. Ao final do século XIX, o mercado belga tornou-se lugar de ampla concorrência em termos de importação e exportação de materiais circulantes, equipamento de vias, pontes, estruturas de aço, viadutos, etc.

A Compagnie Centrale de Construction segue esta dimensão internacional de um jeito excepcional para a época. O equipamento ferroviário - material ou estacionários -, pontes e estruturas foram efetivamente exportados para todos os continentes. Katanga, os Caminhos de Ferro Siam, Chile, Brasil, China, Argentina eram tantos clientes ... (PATRIMÔNIO BELGA NO BRASIL. Site.)

O arquiteto Bernard Pirson⁷ afirma que muitas estruturas de cobertura, de cúpulas e elementos decorativos foram realizadas na América Latina por empresas belgas. Esses elementos, segundo o autor, são composições de projetos maiores, sendo identificados mais pelos catálogos de construtoras. Um desses lugares foi a cidade de Manaus, e um desses projetos foi o Teatro Amazonas, na estrutura interna da cúpula. A foto a seguir, datada possivelmente de 1885, mostra uma pré-montagem da cúpula em Haine-Saint-Pierre. Trata-se de um documento importantíssimo que enfatiza a estrutura férrea da Cúpula, bem como a dimensão de seu tamanho do outro lado do Ocidente, antes de estar na América.

⁷ Especialista em arquitetura belga, realizou uma importante pesquisa sobre a arquitetura belga no além mar no século XIX, defendendo sua dissertação de mestrado intitulada *"Architecture métallique démontable au XIXe siècle exportée d'Europe vers les pays d'Outre-mer: une contribution belge : Les Forges d'Aiseau"*.

Figura 02: Cúpula do Teatro Amazonas em pré-montagem em Haine-Saint-Pierre.

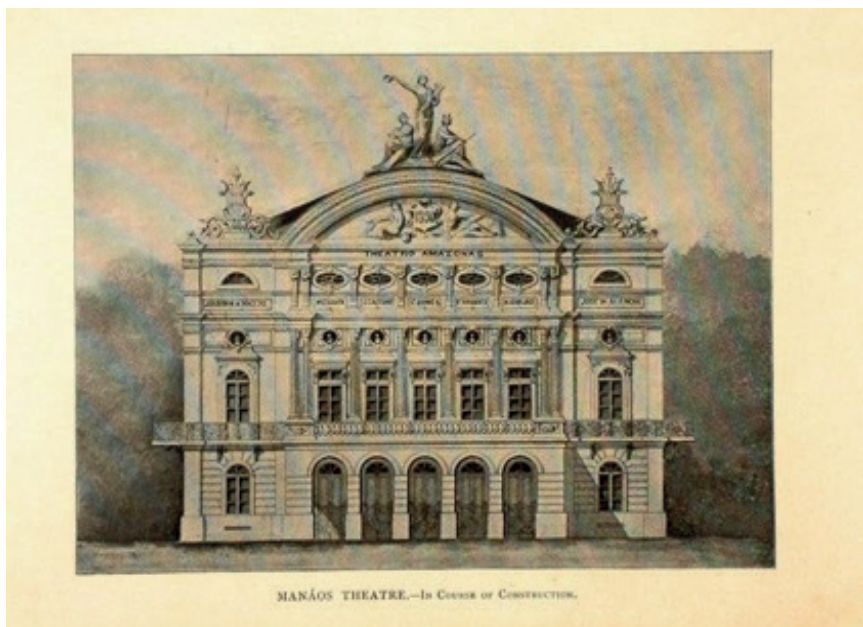


Disponível em: <https://teatroamazonas.com.br/fotos-antigas-do-teatro-amazonas/>

Em 1885, como apontei anteriormente, as obras estavam paradas devido a conflitos entre a empresa executora da obra e a província. Porém, a estrutura da cúpula, ao que tudo indica, estava em testes de pré-montagem e já havia, provavelmente, sido encomendada. É bem possível que a foto acima seja datada a posteriori de 1885.⁸ Bernard Pirson (2014, p. 332) indica que a cúpula do Teatro Amazonas foi “fabricada depois de 1885 pela empresa *Compagnie Centrale de Construction de Haine-Saint-Pierre*.” Mesmo com toda essa ambiguidade, a cúpula já estava projetada e sendo executada. A partir disso, temos a origem, o início daquilo que se tornou emblema de Manaus. A figura seguinte, parte do álbum souvenir da Exposição de Chicago de 1893, mostra uma possível fachada do Teatro em construção. O detalhe é a ausência da cúpula.

⁸ Como toda a história que envolve a cúpula, a datação exata da foto gera um misto de hesitações. No site do Teatro encontramos o indicativo de “provavelmente 1885”, o que concordamos. Há autores que afirmam ser de 1885, e outros indicam anos posteriores.

Figura 03: Manáos Theatre – In course of construction. (Teatro Manáos - Em construção, trad. Livre.)

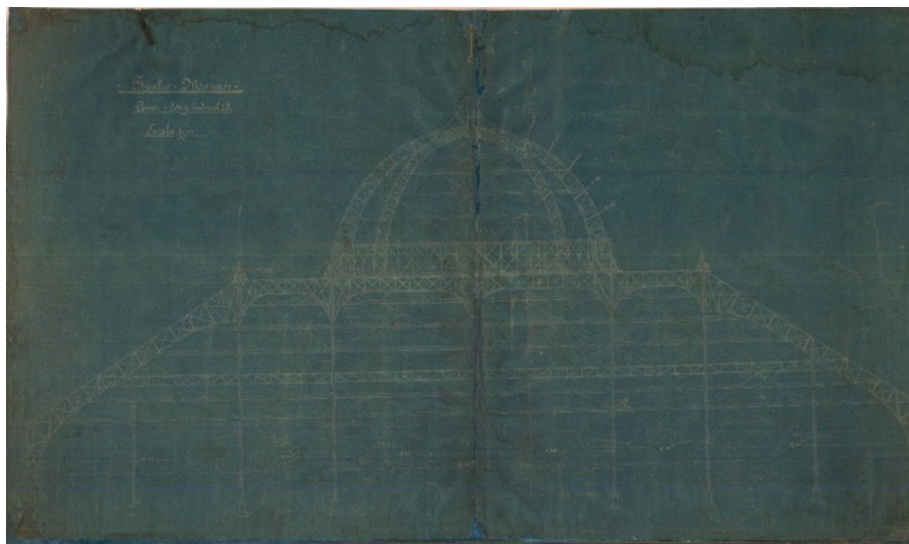


Fonte: Álbum: The city of Manáos and the country of rubber tree. Acervo pessoal.

Pouco se sabe sobre as plantas e projetos da execução do Teatro, uma vez que tais fontes não foram preservadas pelos administradores e pelo pessoal do período. Essa imagem, de acordo com Otoni Mesquita (2006. p. 215), apresenta um projeto de fachada bastante parecido com o atual, com a ausência da cúpula e a presença de alguns elementos decorativos colocados sobre a platibanda e sobre o frontão. Ainda concordando com o referido autor, não se descarta a ideia de ser uma possível planta realizada pelo artista Crispim do Amaral, “sob a orientação de Eduardo Ribeiro, que pretendia inaugurar a obra durante seu mandato.” De toda forma, acredito que se tratava apenas de um projeto feito à para verificação de como seria essa fachada sem a cúpula, que, possivelmente em 1893 já estava sendo confeccionada e esperada.

A próxima figura, um projeto da cúpula metálica datado de 1894, alude a uma questão muito importante para este texto.

Figura 04: Projeto de cúpula metálica desenhado por Willy von Bancel, 1894.



Acervo: Acervo Histórico do Teatro Amazonas

Pouco se sabe sobre a vida do desenhista da referida imagem. Segundo as escassas fontes, ele viveu em Manaus como funcionário do governo e se estabeleceu como desenhista e projetista de edificações e cartas. Com esse desenho, é possível verificar que a cúpula já era pensada e já estava a caminho de ser posta no local que está até os nossos dias: sob o Teatro Amazonas.

Como todo grande patrimônio histórico, o Teatro Amazonas reflete os ideais do período de sua execução, e funciona como um documento-monumento, no sentido que Jacques Le Goff (1996, p. 538) deu ao termo: uma vez que documentos não são inócuos, todo documento é sempre também monumento. Ele resulta de um amplo esforço das sociedades históricas “para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento verdade.” Nesse sentido, muitas coisas e muitos pensamentos já foram escritos sobre a cúpula e sua história, competindo a nós, historiadores, constantemente revermos as questões postas outrora. Aos poucos, a cúpula cumpriu o seu papel de “renovar a paisagem” e dar ares modernos à selva que a circundava.

Figura 05: Panorama de Manaus, com destaque para o Teatro Amazonas, 1896.



Fonte: Álbum Vistas de Manaus –
Autoria: Huebner, George. Acervo do Instituto Moreira Salles.

A cúpula era vista de todas as áreas da cidade, sua suntuosidade era consenso, mas sua beleza era alvo de críticas e ofensas ao bom gosto e ao estilo do Teatro como um todo. A foto acima é um registro de George Huebner datado de aproximadamente 1896⁹. Como o Teatro Amazonas foi inaugurado em 31 de dezembro daquele ano, suponho que o registro tenha acontecido um mês antes, ou, me atrevo a dizer, dias antes, para resguardar a onipresença do construto.

Quanto ao formato da cúpula do Teatro Amazonas, trata-se de uma cúpula alongada. Sobre este tipo, considerado de formato simples, o oposto do que se julga em relação à cúpula apoiada em um tambor, pode-se dizer que

⁹ No site Brasileira Fotográfica há um indicativo que a fotografia fora produzida por cerca de 1900. Em minha dissertação de mestrado em história social, defendida em 2016 no Programa de Pós-Graduação em História da UFAM, indiquei o ano de 1896, tomando alguns autores como indicativo, e o estudo da paisagem presente na fotografia: é visível que o Palácio da Justiça, ainda estava em seus alicerces, o referido prédio foi inaugurado em abril de 1900. Outro ponto é o entorno do Teatro, que se encontra em plena ausência. Em 1900, segundo as fontes, as obras de qualificação do entorno estavam acontecendo.

“apresenta laterais verticais que parecem prolongar a superfície da cúpula. Esta característica cria uma forma alta e elegante, mas nesse caso as janelas para iluminar o interior são necessariamente menores do que aquelas que seria possível em um tambor.” (CRAGOE, 2014, op. cit. p. 137)

Figura 06: A cúpula vista de cima

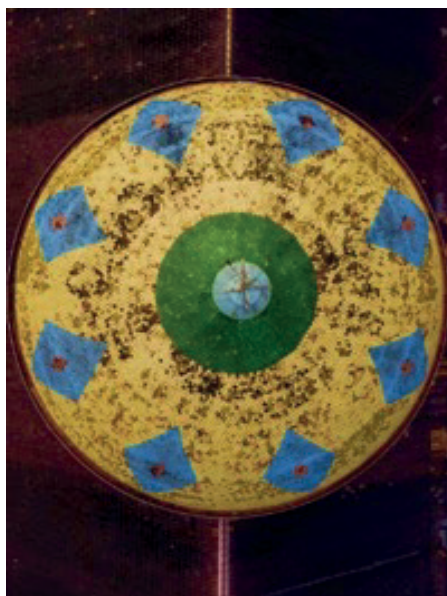


Foto: Michel Dantas – SEC/AM

Figura 07: A cúpula vista de frente do lado esquerdo do Teatro a partir do Largo



Foto: Bruno M. Braga, 2021

A cúpula é composta por telhas e vidros coloridos que parecem des- toar do estilo do prédio como um todo. O Teatro Amazonas é considerado um estilo eclético em termos arquitetônicos, por “misturar” elementos de dife- rentes vertentes e períodos/escolas artísticas. Ferro e vidro eram os elemen- tos mais elegantes e modernos na segunda metade do Oitocentos. As telhas coloridas seguem em verde, amarelo, azul e vermelho. Parece haver um con- senso entre pesquisadores e historiadores no que se refere às razões dessas cores, bem como a nítida alusão à bandeira da recém-instalada república bra- sileira. Aliás, essa temática e coloração no edifício foram razão de diferentes celeumas na assembleia no final do século XIX, uma vez que o embate entre republicanos e monarquistas estava presente também na política manauara.

Boa parte do poder público e da sociedade considerava a cúpula “feia”, “uma aberração”, “de mau gosto”. Segundo os memorialistas da cidade, no dia seguinte à inauguração do Teatro a cúpula foi referida pejorativamente,

inclusive, como “papagaio”. Em abril de 1896, o cidadão Lourenço Machado fora contratado para executar a pintura da cúpula, recebendo a importância de 930\$100 para este fim. (DIARIO OFFICIAL, 14 de janeiro de 1896) Em 08 de junho de 1896, o redator do Jornal Commercio do Amazonas, informou que já estava “preparado o desenho da cupola do Theatro Amazonas. Ao que nos parece, brevemente veremos reformada aquella obra.” (JORNAL COMMERCIO DO AMAZONAS. Quarta-feira, 8 de junho de 1896).

No ano de 1898, os embates em torno do simbolismo e da estética da cúpula chegaram ao extremo. Na manhã ensolarada de 1º de fevereiro daquele ano, o governador, em ofício encaminhado ao diretor das obras públicas, autorizou-o “a chamar concurrentes para colocação das calhas no Theatro Amazonas e retirar a cupula do mesmo, dezendo o modo pelo qual proceda este serviço.” (DIARIO OFFICIAL, 1º de fevereiro de 1898) Isso mesmo, foi aberto um concurso para contratar um serviço para demolir a cúpula. O caso foi prolongado e tenso.

Dezenove dias depois dessa primeira chamada, o edital de retirada da cúpula foi formalmente escrito e publicado:

EDITAL DA DIRECTORIA DE OBRAS PUBLICAS
De ordem do cidadão dr. Director interino, devidamente autorizado pelo cidadão dr. Secretario da Industria, chamo concurrente por espaço de seis (6) dias a contar da data da publicação d'este, para o serviço de demolição da cupula do Theatro Amazonas e construção da cubertura, de telhas envernizadas iguaes ás já existentes no Theatro, em substituição da referida cupula. Quaesquer esclarecimentos a respeito serão fornecidos aos interessados n'esta Directoria. Cada proposta deverá vir acompanhada de uma guia de deposito feito no Thesouro, da quantia de (3:000\$) tres contos de réis para a garatia do cotracto. As prooppostas serão recebidas n'esta Secretaria até as 12 horas do dia 25 do corrennte, e abertas a uma hora da tarde do mesmo dia perante o conselho de arrematação da Secretaria da Industria e na presença dos interessados. Secretaria da Directoria de Obras Publicas, em 20 de fevereiro de 1898.

O Official
Joaquim Wolfango F. Teixeira. (DIARIO OFFICIAL,
20 de fevereiro de 1898.

O edital era tão audacioso quanto misterioso. Em fevereiro de 1898, era governador do estado o sr. Fileto Pires Ferreira, que teve amplo apoio de Eduardo Ribeiro para ser eleito. Fileto seguia, ao que parece, a linha de seu antecessor. Mas como explicar uma possível “destruição” daquilo que Eduardo Ribeiro mais sonhou em ver construído? Segundo pesquisadores da história política do Amazonas, havia uma intensa manipulação nesse meio desse período. Era o ápice da economia da borracha, e todos queriam cargos e comandos públicos. A tentativa de retirada da cúpula parece, então, ter sido uma forma de apaziguar disputas não propriamente em torno de gostos ou questões estéticas, mas sim referentes a jogos políticos e alianças partidárias. A chamada circulou por semanas, estendendo-se até a data de 22 de março de 1898. Em 12 de abril, num ofício da Secretaria da Indústria ao Diretor das Obras Públicas, o senhor secretário comunicou a “anulação da proposta para substituição da cupula do Theatro e autorizando abrir nova concorrência.” (DIARIO OFFICIAL, 12 de abril de 1898).

Nesse momento, em abril de 1898, o governo estava nas mãos de José Cardoso Ramalho Jr., pois Fileto estava em Paris, possivelmente cuidando de problemas de saúde. Ramalho Jr. e seu séquito, que eram oposição a Fileto e a Eduardo Ribeiro, arquitetaram um golpe que incluiu uma “falsa renúncia” do governador em viagem e se mantiveram no poder até 1900. E a cúpula do Teatro Amazonas foi mantida em seu lugar. Em 26 de maio de 1898, oficialmente o secretário dos negócios da indústria mandou “fazer publico que nesta data foi anulada a concorrência para a retirada da cupola do Theatro Amazonas.” (DIARIO OFFICIAL. 26 de maio de 1898). Assim, a cúpula permaneceu e se tornou o emblema, o símbolo maior da cidade de Manaus.

Ao longo desses 127 anos completos, o Teatro Amazonas foi alvo de diferentes pesquisas em diferentes escalas acadêmicas e áreas de conhecimento. A obra como um todo foi pensada para agradar gostos e particularidades daquilo que chamo “elite da borracha”. Os manauaras daqueles anos finais do século XIX possivelmente atribuíam outros sentidos ao monumento e à cúpula, em especial. Sabemos que a ornamentação, tanto da sala de espetáculos quanto do salão nobre, mesclam sentidos de arte e pensamentos europeus “se divertindo na Amazônia”. Nesse sentido, propomos que para o caso da cúpula não foi diferente.

A Cidade e a Cúpula: Considerações finais

Partindo do alto da Cúpula, podemos dividir a estrutura da cúpula em três partes:

- 1) No primeiro ponto está o cume; a ponta é inicialmente em telhas verdes, seguida por amarelo predominante e losangos em azul celeste com o meio em vermelho e uma linha; finalizando, temos uma linha multicolorida formada por conjunto de três cores: azul celeste, alaranjado e verde;
- 2) A linha de vidros coloridos bem no centro são as janelas, que se apresentam nas cores azul e vermelho;
- 3) Abaixo dos vidros, voltam-se às escamas multicoloridas, uma linha com um conjunto de escamas azuis, vermelhas e amarelas. Seguindo, inicia-se a parte em verde bandeira, e os losangos amarelos, centralizados com losangos azuis, aludindo sem dúvida à bandeira do Brasil.

Por que uma cúpula neste formato? Neste estilo? Ela alude a quê? Se tomarmos como base as casas de ópera europeias que serviram de base para o desenho do Teatro Amazonas, seja o Alla Scala de Milão, ou o Teatro da Ópera de Paris, de Charles Garnier, seus aspectos eram mais discretos e “formais”; o próprio Theatro da Paz, em Belém do Pará, fundado em 1878, segue uma linha de ornados externos mais “formais.” Penso que a opção por esse estilo de cúpula diz muito mais sobre o Amazonas do que pensamos. Se internamente, houve diversas solicitações para incrementar, mesclar o estrangeiro com o local, creio que a cúpula seria o ápice disso. É bem verdade que as fontes silenciam muito sobre as razões da obra e sua simbologia, como apontou Otoni Mesquita, mas é muito possível que a escolha da cúpula e a predominância da cor amarela quisessem remeter também às ocas, às casas indígenas que tanto existiam no Amazonas oitocentista, e, assim, tornar o prédio peculiar, retratando peculiaridades locais em sua arquitetura.

Referências

COMPAGNIE CENTRALE DE CONSTRUCTION HAINE-SAINT-PIERRE (1871 - 1961). Patrimônio Belga no Brasil. Disponível em: <http://www.belgianclub.com.br/pt-br/creator/compagnie-centrale-de-construction-haine-saint-pierre-1871-1961>

CRAGOE, C. D. *Como decifrar arquitetura*: um guia visual completo dos estilos. Trad. de Ricky Goodwin. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

DIARIO OFFICIAL do Estado Federado do Amazonas. Manáos, terça-feira, 14 de janeiro de 1896. Ofício da repartição das Obras Públicas ao governador, no expediente do dia 18 de outubro de 1895. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028843&pesq=%22cupula%22&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=10193>

DIARIO OFFICIAL, Manáos, terça-feira, 12 de abril de 1898. Ofício da Secretaria da Industria ao Director das Obras Publicas. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028843&pesq=%22cupula%22&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=10193>

DIARIO OFFICIAL. Manáos, domingo, 20 de fevereiro de 1898. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028843&pesq=%22cupula%22&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=10193>

DIARIO OFFICIAL. Manáos, domingo, 26 de maio de 1898. Edital da Secretaria de Industria. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028843&pesq=%22cupula%22&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=9794>

DIARIO OFFICIAL. Manáos, terça-feira 1 de fevereiro de 1898. Ofício da presidência ao Director das Obras Publicas. Expediente do mês de janeiro. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028843&pesq=%22cupula%22&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=9658>

DICIONÁRIO MICHAELIS, versão on-line. <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/c%C3%BA>

HISTORY OF DOME. HISTÓRIA DA CÚPULA. Arquitetura. Plataforma HiSoUR. Disponível em: <https://www.hisour.com/pt/history-of-dome-32037/>

HOBBSAWM, E. J. *A Era dos Impérios 1875-1914*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

JORNAL COMMERCIO DO AMAZONAS. Quarta-feira, 8 de junho de 1896. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=301337&pesq=%22cupula%22&pasta=ano%20189&hf=memoria.bn.br&pagfis=558>

LE GOFF, J. *História e memória*. Trad. de Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

MESQUITA, O. *Manaus: História e Arquitetura*. Manaus: Editora Valer/Prefeitura de Manaus/UNINORTE, 2006.

MONTEIRO, M. Y. *Teatro Amazonas*. 2ª ed. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2003.

PIRSON, B. Arquitetura industrial belga no Brasil no século XIX. in: STOLS, Eddy, MASCARO, L. P. e BUENO, C. (orgs.) *Brasil e Bélgica: Cinco séculos de conexões e interações*. São Paulo: Narrativa Um, 2014.

RELATORIO Apresentado á Assembléa Legislativa do Amazonas na abertura da Segunda Sessão da décima sexta legislatura em 25 de março de 1883, pelo presidente José Lustosa da Cunha Paranaguá. Manáos: typ. do Amazonas de José Carneiro dos Santos, 1883. Acervo do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas IGHA.

RELATORIO COM QUE em 17 de março de 1882 o 2º vice-presidente da Província do Amazonas Dr. Romulado de Souza Paes de Andrade entregou a administração ao Dr. José Lustosa da Cunha Paranaguá. Manáos: Typ. Do Amazonas, 1882. Acervo do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas IGHA.

RELATORIO com que o presidente da Província do Amazonas, Dr. José Lustosa da Cunha Paranaguá, entregou a administração da mesma província ao 1º vice-presidete Coronel Guilherme José Moreira em 16 de fevereiro de 1884. Manáos: typ do Amazonas de J.C. dos Santos, 1884.

Micro-histórias, conflitos e apagamentos: a experiência da restauração religiosa brasileira

Microhistories, conflicts and elimination: Brazilian religious revival experience

Klency Kakazu de Brito Yang¹

Resumo: Este artigo tem como tema a ordem beneditina brasileira e a permanência do grupo após a formação do Estado laico no Brasil (1889). Os mosteiros brasileiros receberam religiosos europeus da mesma ordem, porém de outra congregação, com o fim de repovoamento; neste processo houve disputas políticas que reverberaram na arte. Este artigo tem como objetivo tratar dessa reverberação; para tanto, abordamos a micro-história dos brasileiros em relação à macro-história das casas envolvidas, num estudo de caso com exploração documental. Concluiu-se que houve uma sobreposição da arte dos beuronenses sobre a cultura local, assim como uma permanência de algumas pinturas parietais que tiveram como suporte o patrimônio arquitetônico brasileiro.

Palavras-chave: Arte religiosa; Arte de Beuron; beneditinos; mosteiros; Peter Lenz.

Abstract: This paper aimed to bring the Brazilian Benedictine Order and its history after begins laicism in Brazil (1889). European monks arrived in the Brazilian monasteries due to religious restoration, so in the same order but different congregations, the target was to populate the places; however, this movement brought political conflicts and art modification. This study aimed

¹ Doutoranda, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo – FAU/USP. Bolsa Capes: DS 88887.676021/2022-00, Fapesp: 2021/12611-0. E-mail: klency@usp.br
ORCID: 0000-0002-3743-0528

to understand this moment, also caring about the entanglements facing Brazilian's microhistory within the order macrohistory. It is a case study with documental exploration. Ending, we observe the Beuronese art position on Brazilian art. Some paintings are still on the walls, and others do not. Maybe, to preserve the Brazilian colonial atmosphere in monasteries, the paintings were erased.

Keywords: Religious Art; Beuron Art; Benedictine; monasteries; Peter Lenz.

A missão de repovoamento dos espaços brasileiros

Em 1889 houve a Proclamação da República no Brasil e a formação de um Estado laico. Os mosteiros brasileiros estavam esvaziados, com poucos membros idosos e doentes. Essas casas guardavam os registros da comunidade e um notável acervo artístico e bibliográfico, aos quais se somava um extenso patrimônio composto de propriedades rurais e urbanas e casas monásticas bem localizadas em importantes centros do país como Olinda, Paraíba, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo.

Nesse contexto, diferentes grupos se apresentavam com o direito de herdar o legado material desses religiosos, uma vez que, com a morte do último monge brasileiro, a ordem religiosa fecharia suas portas, e a salvação para o grupo seria a existência de novas vocações. Assim, enquanto a comunidade laica reivindicava o legado artístico e cultural, os políticos desejavam as propriedades rurais e urbanas para fins diversos.

Este artigo apresenta a micro-história dos beneditinos brasileiros e a sobrevivência do seu legado como parte de uma rede mais ampla que vem de encontro à política da Santa Sé, a qual buscava se posicionar institucionalmente após a formação dos estados nacionais. A questão da micro-história beneditina será abordada aqui por dois aspectos: a dos frades brasileiros e a dos monges restauradores, considerando a reverberação da cultura visual beuronense que conectou os continentes.

A situação dos mosteiros brasileiros era delicada, com frades idosos e casas vazias; embora desejassem a continuação do seu legado, eles tinham poucas esperanças. Nesse contexto, Frei Domingos da Transfiguração Machado (1824-1908) foi eleito Abade Geral da Congregação Brasileira e se viu na

difícil missão de dar continuidade a esse legado, enquanto seus companheiros o consideravam “o coveiro” da congregação (Scherer, 1980). Diante desse quadro de desalento, Frei Domingos solicitou ajuda à Santa Sé, que encarregou a Congregação de Beuron da missão de renovar as casas brasileiras.

A escolha dessa missão recaiu sobre a Congregação de Beuron porque o Papa Leão XIII (1810-1903) tinha forte conexão e confiança em Hildebrand de Hemptinne (1849-1913). Ele o indicou como primeiro Abade Primaz da Congregação Beneditina e como responsável pelo Colégio de Santo Anselmo, o qual se tornou importante centro de formação católica na Itália. Ademais, o grupo já estava engajado na restauração da vida beneditina na Europa (Missonne, 2005), o que justificou a escolha do Papa.

Contudo, as negociações entre as congregações brasileira e europeia foram acirradas até conseguirem um acordo. Por exemplo, para dificultar a situação brasileira, os abades das casas de São Paulo e do Rio de Janeiro discordavam do Abade Geral em relação a buscar ajuda externa, o que culminou na divisão em dois grupos com opiniões distintas: de um lado, os mosteiros do sul (São Paulo e Rio de Janeiro) contrários à vinda de estrangeiros; de outro, os demais mosteiros (Paraíba, Bahia, Salvador, Olinda), favoráveis à vinda. Essa divisão, dentro de um grupo já diminuto, ocorreu porque o abade do Rio de Janeiro, Frei João das Mercês Ramos (1893-1903), era um forte opositor aos estrangeiros, tendo o abade de São Paulo, Frei Pedro da Ascensão Moreira (-1900) como aliado. Ambos desejavam a permanência da rotina existente, o que não seria possível com a vinda de restauradores, pois a chegada de novos monges significava o retorno da disciplina monacal.

Outra coisa que contribuiu para a acirrada negociação foi o desejo da Congregação de Beuron em construir um mosteiro ao sul do país, onde o clima seria mais favorável aos europeus. Esse mosteiro possuiria proventos que garantiriam a subsistência dos monges restauradores. Devido à cisão entre os brasileiros, tal projeto tornou-se algo impossível de se realizar (Scherer, 1980). Por fim, acabou-se optando pelo mosteiro de Olinda, que ficaria à inteira disposição dos monges europeus.

O que pareceu um acordo justo e racional encontrou uma questão delicada na prática. Os beneditinos seguem a Regra de São Bento, em que seus religiosos fazem dois votos: o de obediência ao abade da casa e o de estabilidade ao local. Isso quer dizer que, diferente das ordens conventuais, os monges têm um vínculo com o local de seu voto religioso, onde muitas vezes passam

sua vida inteira, sendo sepultados no claustro da casa. Os monges europeus deixaram suas casas de origem, transferindo sua estabilidade para o Brasil e optando inclusive pela nacionalidade brasileira. O Frei José de Santa Júlia Botelho (- , 1903) foi Abade de Olinda desde 1881. Com a chegada dos beuronenses em 1895, ele renunciou ao cargo em favor deles e se mudou para o Mosteiro da Paraíba, que se encontrava abandonado. Idoso, Frei José Botelho foi enviado para morar sozinho em um mosteiro que estava há muito tempo fechado, ainda que sua presença em Olinda em nada teria atrapalhado a vida monacal dos restauradores.

Para restaurar a vida monástica local, a ajuda externa era vital. Sem ela, haveria a extinção do grupo e a dispersão do seu legado cultural, religioso e patrimonial. A vinda do grupo garantiria o processo de iniciação e aprendizagem dos noviços, que passava pela orientação e acompanhamento de monges experientes que tinham a missão de garantir a evolução e a educação do candidato nos seus anos iniciais.

Desta forma, os mosteiros alemães eram os menos engajados, pois as casas germânicas não enviavam monges experientes, uma vez que estes poderiam fazer falta em suas casas – o oposto da casa belga de Maredsous. Isso indignou Dom Adalberto Swiersen, o qual era mestre de noviços e foi enviado por Beuron para verificar a evolução da missão em 1902. Dom Adalberto, após visitar todas as casas brasileiras, concluiu que haviam três a quatro mosteiros distribuídos pelo país em importantes cidades, vigiados por todos os brasileiros, tanto os amigos como os inimigos – uma missão hercúlea para uma dúzia de homens, sendo que apenas quatro ou cinco eram efetivamente úteis (Scherer, 1980). Assim, Dom Adalberto entendia como “úteis” os homens experientes com condições de agregar a essa missão, na relação mestre-aprendiz.

Realmente ele tinha razão: os inimigos prestavam atenção. Muitos inimigos foram captados pelo abade do Rio de Janeiro, Frei João Ramos, tendo feito forte campanha em sua comunidade contra os religiosos estrangeiros, o que resultou na revolta da população no evento do Capítulo Geral da Congregação. O Capítulo reuniu-se sob o desejo que Frei Domingos Machado assumisse o Mosteiro carioca no lugar de Frei João Ramos, acusado de improbidade na sua gestão. O tumulto foi tanto que soldados da cavalaria foram chamados para dispersar a população irada, que gritava morte aos monges estrangeiros... Michael Scherer (1980, p.140) explicou que nesse evento “O

mosteiro ficou sendo guardado por 380 soldados, diante de cada cela foi colocado um soldado armado de fuzil com baioneta”.

A situação ganhou repercussão com a participação do Barão de Rio Branco, José Maria da Silva Paranhos Júnior (1845-1912), e o Presidente da República Francisco de Paula Rodrigues Alves (1848-1919), garantindo a segurança do encontro. Eles apoiavam Frei Domingos para não sentir-se intimidado pelos agitadores, uma vez que Frei João Ramos era acusado de desviar dinheiro e de financiar campanhas contra a presença de estrangeiros (Scherer, 1980). A revolta da população era compreensível, pois acreditava-se que a riqueza da casa seria enviada para a Europa.

Os beneditinos fluminenses que estiveram a pique de desaparecer, com um único monge, conseguiram manter a tradição do seu ginásio e escolas populares, datados de meados do século XIX, e de uma editora, a Lúmen Christi (Costa, 1980). Ainda em 1905, os religiosos fundaram uma escola no Alto da Boa Vista para formação de outros monges, e o local também era visitado para veraneio dos monges durante os tórridos dias do verão (id.). O Mosteiro de São Paulo foi a sede da primeira escola superior de Filosofia, agregada à Universidade de Louvain, na Bélgica (id.). Enfim, a vinda dos monges europeus foi importante para a continuação do legado beneditino brasileiro, em especial para preservação do acervo artístico e cultural deste grupo.

Os monges restauradores da Congregação de Beuron eram egressos de diferentes países como Alemanha, Bélgica, Áustria e República Tcheca. Essas casas estavam engajadas no fortalecimento papal, investindo seu patrimônio humano, financeiro e artístico nessa causa. A escolha da congregação de Beuron se deveu à proximidade entre o Papa Leão XIII com o Abade Primaz Hildebrand Hemptinne e os clãs fundadores da casa de Maredsous na Bélgica, os Denée e os van Caloen, que se conheciam de longa data. Ademais, o Papa havia sido núncio apostólico na Bélgica (1843) e essas famílias apoiavam o ultramontanismo (Misonne, 2005).

O responsável pela missão brasileira foi Dom Gerard van Coloen (1853-1932), filho do Barão Van Coloen da nobreza belga e de Maredsous, que desembarcou em Olinda (1895) como prior. O mosteiro de Olinda tornou-se a primeira casa brasileira a ser repovoada pelos beuronenses, cuja liturgia era desenvolvida através da arte, pelo canto gregoriano e pela cultura visual. A Crônica de Olinda (1895, p.5) narra essa chegada:

Felizmente, pisamos em terra firme e logo dirigimo-nos à estação da Aurora, onde nos esperava uma surpresa, pois aí estava para nos receber o Revmo. D. José Botelho, que apesar da idade avançada veio ao encontro de seus novos irmãos (...) Chegamos à praça que se estende diante da igreja e do mosteiro e já de longe avistamos o venerável D. Domingos da Transfiguração Machado, estava de frente da igreja atendendo a nossa chegada, via-se em seu semblante de bondade transluzir o seu contentamento de ver finalmente depois de tantos anos repovoarem-se os mosteiros de São Bento.

Quanto ao estado em que encontraram a igreja e o mosteiro de Olinda, o cronista documentou que o local estava degradado e abandonado, com goteiras e móveis quebrados e atacados por cupins; livros e paramentos, pelas traças:

No coro superior o que logo atraía nossa atenção foi o belo crucifixo não menos encantaram-nos os belos acentos do coro, mas vimos logo que em todos acentos faltavam as dobradiças (...) os sinos estavam aí em soma de três, estando dois lascados (...) neste lugar muitas traves e taboas espalhadas pelo chão não havendo falta de víboras, lagartixas e de aranhas por entre as traves (CRÔNICA DE OLINDA, 1895, p.6).

Coisa que havia em grande abundância eram os morcegos que reinavam com poder ilimitado em toda casa, não respeitando nem sequer a igreja (op. cit., p.7). No mesmo dia da chegada, 17 de agosto, o Santo Ofício foi rezado no coro superior da igreja, dando como iniciada a rotina monacal e o repovoamento dos claustros brasileiros.

Os monges restauradores procuraram adaptar os espaços brasileiros à cultura da casa de origem. Assim, trataram de reproduzir a cultura visual existente no seu lar anterior para o atual, como forma de tornar o novo espaço mais aconchegante. Naquele momento, esses locais difundiam a arte beuronense, mais do que uma expressão artística, uma ferramenta para fins litúrgicos e pedagógicos, voltada para ensinar e orientar o caminho dos fiéis, leigos e religiosos.

A Escola de Arte de Beuron e as suas conexões

O movimento de renovação ligado à Congregação de Beuron iniciou-se pelo Mosteiro de mesmo nome em 1863, por dois jovens que desejavam a restauração da fé católica na Alemanha aos moldes do Mosteiro de Solemes na França. Eles eram os irmãos Mauro Wolter (1825-90) e Plácido Wolter (1828-1908). O Mosteiro francês promovia a retomada da antiga tradição do canto gregoriano, e Beuron seguiu o seu exemplo não apenas no campo da música, mas também no das artes visuais, com a fundação de uma escola claustral. A Escola de Arte de Beuron (c. 1870) foi fundada pelo Abade Mauro Wolter e dois artistas egressos da Escola de Artes de Munique, o escultor e arquiteto Peter Lenz (1832-1928) e o pintor Jacob Wüger (1829-92). Posteriormente, ambos tornaram-se religiosos, com os nomes de Desidério e Gabriel respectivamente (Yang, 2016).

Em Munique, esses artistas foram alunos do pintor Nazareno Peter von Cornelius (1783-1867). Ele os indicou a uma bolsa de viagem para a Itália oferecida pelo Governo da Prússia. Em 1863, os jovens juntaram-se em Roma ao sodalício artístico alemão dos Nazarenos, que se alinhava com o interesse ideológico dos jovens artistas em participar de uma comunidade aos moldes das extintas irmandades de ofício. Em sintonia com os ideais do grupo, os dois jovens desejavam estimular a produção coletiva de arte voltada exclusivamente para a temática religiosa, porém seu radicalismo encontrou a oposição do líder, Johann Friedrich Overbeck (1789-1869)² (Metken, 1977). Então, em 1868, Peter Lenz seguiu para o Mosteiro de Beuron, onde construiu uma capela votiva, a Capela de São Mauro (1870) (figura 1A), seguindo sua recém-desenvolvida Teoria Estética. O mosteiro tornou-se referência para um estilo decorativo peculiar que passou a ser conhecido como beuronense, dentro e fora dos muros beneditinos.

A Teoria Estética de Lenz buscava na arte dos povos antigos (gregos, babilônios e egípcios) uma “pureza” baseada na estilização geométrica. Para Lenz, dentro da natureza, as formas, as medidas, as cores e as figuras mais simples e básicas eram as mais nobres e puras, as que melhor representavam o sagrado (Lenz, 2002). Um exemplo da realização prática desses princípios são as figuras ideais de Adão e Eva no desenho da figura 1B. O resultado são

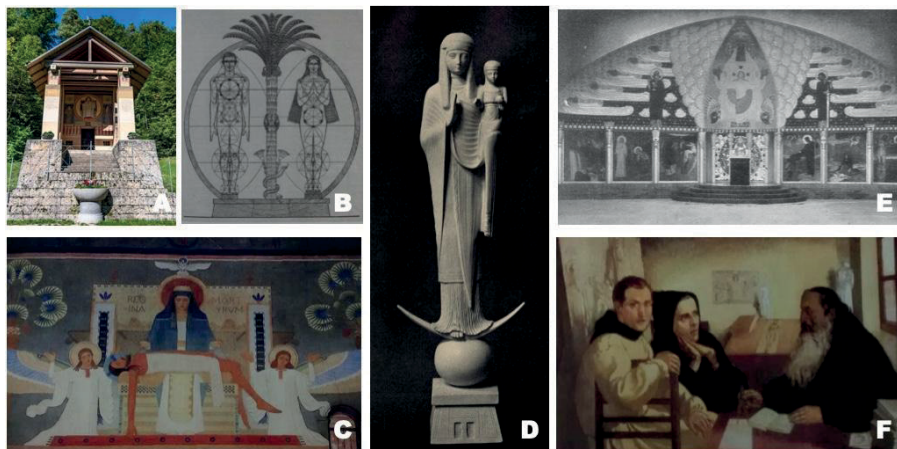
² Metken escreveu sobre a querela entre Lenz e Overbeck. Os dois tinham visões diferentes de como abordar a arte religiosa: Lenz desejava um “mosteiro de artistas”; Overbeck não tinha esta intenção e desejava trabalhar com outros temas além da arte religiosa.

imagens lineares, estáticas, simétricas e hieráticas como, por exemplo, a “Pietà” (figura 1C), pintura mural conservada na Igreja de São Gabriel, em Praga e a escultura da Ísis Madona (figura 1 D).

Mesmo remetendo a uma cultura oriental e pagã distante do modelo romano, essas criações foram aceitas no âmbito da arte sacra católica, tanto que quando houve a restauração da *Torreta* do Mosteiro de Monte Cassino na Itália (1876-1880), o grupo de monges-artistas foi encarregado da obra. Mais tarde, eles trabalharam na decoração da cripta, do átrio e do refeitório do mesmo local (1898-1913), casa mãe dos beneditinos, na celebração do Jubileu de 14 séculos de nascimento do Patriarca São Bento, evento que atraiu representantes católicos do mundo inteiro.

Figura 1

Fotografias da cultura beuronense – montagem da autora – 05/03/2022



Fonte: A – *Capela de São Mauro*, 2019, fotografia colorida, Beuron; B- *Cânone Adão e Eva*, [s.d]In: LENZ, 2002; C – *Pietà do Mosteiro de São Gabriel*, 2019, pintura parietal, fotografia colorida, Praga, República Tcheca, D – Ísis Madona; E – *Secessão Viena, Painel do Salão Principal XXIV Secessão de Viena*, 1905, cartão postal, Arquivo da Secessão de Viena, Áustria; e F –Maurice Denis, *Moines de Beuron*, 1903, ost, Museu Departamental Maurice Denis, França.

Sua proposta estética teve repercussão fora do âmbito da arte sacra e atraiu grupos de artistas de vanguarda, como os *Nabi*, na França, e os da Secessão de Viena. Em 1905, a teoria estética de Lenz foi traduzida para o

francês por Paul Sérusier (1864-1927) e teve a introdução escrita por Maurice Denis (1870-1943) (Lenz, 2002). Um ano antes, os *Nabi* estiveram em Monte Cassino visitando os monges-artistas, e Denis retratou Peter Lenz com dois de seus discípulos: o ex-Nabi Willibrord Verkade (1868-1946) e Adelbert Gresnigt (1877-1956) (figura 1F) (Yang, 2021b). Verkade mediou a amizade dos *Nabi* com Lenz, bem como a tradução e publicação de sua teoria para o francês.

No ano seguinte a essa pintura (1 F), em 1905, Verkade deixou Monte Cassino e retornou a Beuron. Ao chegar, foi designado à Áustria, onde conheceria o grupo da Secessão de Viena, o qual havia convidado os beuronenses para tomar parte na XXIV Exposição daquele ano (Yang, 2021a). Beuron estava reticente em participar de um evento de arte moderna (Vienna Secession, s.d.), mas Verkade lhe apresentou de forma favorável o convite da Secessão e assumiu o trabalho de representar os monges-artistas. Ele realizou o painel principal do evento na sala central do edifício-sede dos secessionistas (figura 1 E). A negociação de tamanho espaço privilegiado na mostra de arte contribuiu para a autorização do abade a participar do evento.

Retornando à atuação dos monges beuronenses no Brasil, o Mosteiro de São Paulo foi o terceiro a ser restaurado, após o de Olinda e o da Bahia, com a chegada de um grupo de religiosos em 12 de setembro de 1900 (Scherer, 1980). O mosteiro tornou-se logo um ponto de referência para os imigrantes católicos de diferentes nacionalidades: portugueses, espanhóis, franceses, italianos, ingleses e alemães³. São Paulo tornou-se um centro multicultural com a chegada da mão-de-obra dos imigrantes europeus, e o Mosteiro paulistano estava em sinergia com tal diversidade cultural.

Em 1913, o abade de São Paulo, o restaurador Miguel Kruse (1864-1929), visitou o Mosteiro de Monte Cassino nas comemorações do Jubileu de São Bento e convidou o monge-artista Adelbert Gresnigt para fazer o programa artístico de sua recém-construída igreja. Em 1914, Gresnigt, junto com seu ajudante Clement Frischauf (1869-1944), chegaram à cidade com o objetivo de desenvolver o programa decorativo da nova igreja e do mosteiro de São Bento. No entanto, com o início da Primeira Guerra Mundial, os dois permaneceram no país para executar as obras (Figura 2 A, B, C, D e E) (Yang, 2021c).

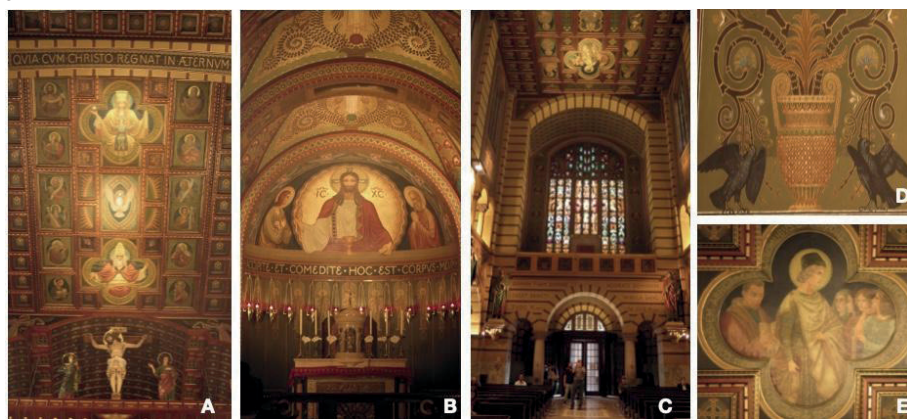
O conjunto arquitetônico foi projetado pelo arquiteto e professor da

3 Emílio Scherer explica que os imigrantes europeus tornaram o local um ponto de referência na cidade, pois era possível atender as missas e confissões nos diferentes idiomas. Nesse período, imigrantes de diferentes nacionalidades chegavam à cidade em busca de trabalho. Longe de casa, na missa, era possível ouvir o idioma da sua terra natal.

Universidade de Munique, Richard Berndt (1875-1955), que propôs uma construção em estilo neorromânico, inaugurada em 1922. O escultor belga Adrian van Emelen (1868-1943)⁴, irmão do prior dessa casa, executou as esculturas dos Doze Apóstolos (figura 2 C, esculturas laterais), da Pietà, de Santa Ana e de Santa Gertrudes no Mosteiro de São Bento. As imagens foram moldadas em gesso no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (LAOSP). Affonso d'Escrag-nolle Taunay (1876-1958), diretor do Museu Paulista (Museu do Ipiranga), era professor no Ginásio de São Bento e convidou o mesmo artista para executar as figuras dos bandeirantes Manoel Preto e Francisco de Brito Peixoto para o museu. Van Emelen legou ao museu uma coleção de pinturas de temas etnográficos e de costumes que estão sendo revisitadas com o restauro da casa (Storm, 2018).

Figura 2

Fotografias da Igreja do Mosteiro de São Paulo – montagem da autora – 9/11/2018



Fonte: *Basílica de Nossa Senhora da Assunção*, 2018, fotografia colorida, Mosteiro de São Paulo A –Teto; B- Capela do Santíssimo Sacramento; C –Nave; D – Detalhe decorativo; e E – Detalhe do teto.

As imagens do Calvário (figura 2 A), no centro da abside, foram produzidas pelo escultor alsaciano Heinrich Waderé (1865-1950), bem como as imagens dos altares laterais de São Bento, São José e São João Baptista, e a

4 Adrian Van Emelen era irmão do beneditino Dom Amaro, monge ativo e próximo do abade Miguel Kruse. Adrian imigrou com a família, sua produção foi extensa sendo que o Museu Paulista possui em seu acervo um conjunto de pinturas em telas com tipos paulistas de sua autoria.

imagem do Sagrado Coração de Jesus, que se encontra no altar votivo dentro da igreja. No lado externo, na fachada, a imagem de três metros de São Bento e a dos dois anjos com martelos, todas elas em bronze, compõem a entrada principal (Mosteiro de São Paulo, 1977). A igreja conta com seis sinos de 14 toneladas, provenientes da cidade de Lauinger, o órgão da de Mengen (Marino, 1988) e os vitrais da Casa Meyer de Munique (Fagundes Junior, 2009), todos alemães. As figuras em pedra na lateral externa da edificação, de Frei Mauro Teixeira, Padre Anchieta e Amador Bueno, foram realizadas pelo italiano Mantovani (Marino, 1988). Gresnigt desenhou os medalhões de Fernão Dias Paes, Frei Domingos da Transfiguração Machado e do Papa Leão XIII em bronze, que foram produzidos na Fundação Artística Paulistana de Sinos (Mosteiro de São Paulo, 1977).

As pinturas murais do mosteiro de São Bento seguem o modelo estético da Escola de Arte de Beuron, com características autorais dos seus monges-pintores, Gresnigt e Frischau (figura 2 A, B, C, D e E). Embora a arte de Beuron seja um trabalho anônimo e coletivo, Gresnigt se fez representar na nave da igreja ao se representar nas costas de São Bento, jovem com vestuário em vermelho (figura 2 E). Esse estilo foi recebido como uma novidade pela sociedade local. Instigada pelos jornais da época (O Estado, 1913), ela ansiava conhecer o interior da nova igreja, que, por sua vez, possuía uma arquitetura monumental com uma fachada imponente, distinta das igrejas paulistanas das outras ordens religiosas.

O estabelecimento do complexo religioso no coração da capital promoveu a circulação de arte e cultura, coincidindo com a afirmação da cidade como centro moderno e pujante no contexto nacional. Tal circulação foi reforçada com a chegada de mão de obra imigrante, não apenas trazendo novos saberes como adaptando seu saber à realidade e disponibilidade locais. A produção de conhecimentos e materialidades transnacionais e transculturais tornam-se assim relevantes para entender a circulação e apropriação de saberes e fazeres artísticos, resultantes dessa interação (Kaufmann, 2015). Da mesma forma, permitem entender o investimento cultural e educacional das elites financeiras e políticas daquele momento, pois esses subsídios reverberavam na produção artística e nas escolhas visuais da cidade.

Essas relações sociais, culturais, políticas e econômicas conectam pessoas e grupos através de teias invisíveis de interesses, os quais justificam suas escolhas pessoais e coletivas e que reverberam para além do seu tempo

e espaço. Na história da arte, o estudo dessa circulação de modelos, artistas e técnicas permite formular uma nova geografia das artes, onde fronteiras são desfeitas enquanto novas surgem, redesenhando-se e apresentando-se novos contextos globais (Auge, 2010) a partir das interações com outras culturas (Elkins, 2006). As histórias dos diferentes locais são conectadas (Gruzinski, 2014), provocando-se uma globalização que não pode ser vista como algo horizontal e homogêneo, mas sim como um processo onde pequenas (micro) múltiplas histórias concorrem e agregam-se a um contexto maior (macro) (Barros, 2007; Conrad, 2016). Desse modo, a história pode ser estudada pelos eventos, lugares e sociedades individuais sob a lente da história global (Conrad, 2016), onde os objetos e a cultura transnacionais se apresentam (Kaufmann, 2015).

Graças à amizade com Taunay, Kruse manteve proximidade com o círculo da poderosa família Silva Prado. E após o falecimento precoce de Antônio Caio da Silva Prado (1853-1889), foi o orientador espiritual de sua filha, a Irmã Gertrudes Cecília da Silva Prado (1878-1944), a primeira abadessa beneditina da América Latina (1911), responsável pela fundação de mosteiros femininos na Argentina, Uruguai e Chile.

O prefeito de São Paulo, Antonio Silva Prado (1840-1929), atendeu “às expectativas dos moradores ricos e aos desejos de progresso urbano [na] intenção de transformar o centro paulistano ‘numa agradável formação urbana européia’ (Queiroz, 2004, p.24). Antonio Prado contemplou “um milhão de metros quadrados de ruas com macadame e paralelepípedos [...] abertura das avenidas Tiradentes e Higienópolis [...] retificação das ruas XV de Novembro, Álvares Penteado e Quintino Boicaúva; o ajardinamento da Praça da República” (id.); assim como, “as melhorias no largo do Paissandú e no Jardim da Luz, no pátio do Rosário, a construção do Mercado Municipal (1903) e do Theatro Municipal; como também, a preparação da cidade para a chegada da energia elétrica (1911)” (id.) e o Museu do Ipiranga (1895) (Souza, 2004).

Em 1922, o Museu do Ipiranga preparou-se para as comemorações do primeiro Centenário da Independência do Brasil, que pretendia colocar São Paulo como protagonista dessa narrativa (Oliveira, 2017). Esse período pujante e transformador do espaço urbano nos interessa pela motivação de um grupo social em transformar a estética da cidade, atendendo ao gosto desses investidores. O início do século XX foi marcado por obras urbanas relevantes e que permaneceram até os dias atuais. Ainda nesse ano, houve a Semana de

Arte Moderna, apoiada por membros da família Silva Prado, e promotora de significativa modernização no campo das artes e da cultura.

Em 1915, a cidade de São Paulo era responsável por 40% “da produção nacional [de bens] consolidando sua função de importante metrópole regional” (Souza, 2004, p.530). Dessa forma, o Triângulo formado pelas sedes das ordens religiosas que se estabeleceram no centro da cidade se transformou no polo cultural e financeiro da nova metrópole. Nesse “espaço contido entre as ruas São Bento, Direita e XV de Novembro, localizava-se o espaço nobre da cidade destacando-se os bancos, casas de chá, escritórios, serviços públicos e um comércio varejista inspirado nos moldes franceses” (Souza, 2004, p.530). Foi nessa região que a igreja, com o programa completo em arte beuronense, foi construída.

A renovação da decoração arquitetônica e artística promovida pela presença dos monges de Beuron dentro dos muros do mosteiro de São Paulo entre os anos de 1914 e 1922 pode ser considerada como um elemento significativo no contexto de todos os acontecimentos mencionados, já que ela se inseriu no processo de modernização cultural da metrópole paulista, num confronto dialético com as iniciativas de Affonso Taunay no Museu do Ipiranga, a atividade do Liceu de Artes e Ofícios e, particularmente, a renovação dos espaços católicos da cidade promovida pelo arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938), culminando na reedificação da Sé de São Paulo e na substancial reconfiguração dos espaços religiosos no contexto urbano, envolvendo a circulação dos modelos beuronenses.

A produção da Escola de Arte de Beuron, ainda que difundida internacionalmente, pode ser reconduzida à teoria estética enunciada nos escritos de Peter Lenz. Sua produção, no entanto, é exígua, restringindo-se a um intervalo temporal que se inicia na segunda metade do século XIX e finda na primeira metade do século XX, com a morte dos seus discípulos. O recorte temporal em nosso território inicia-se com a Restauração Religiosa em Olinde e com a chegada dos beuronenses em 1895, e segue por algumas décadas após a saída dos monges-artistas do mosteiro de São Paulo.

Segundo Hubert Krins (2007), especialista em história da arte do arquivo da Arquibadia de Beuron, após as duas Guerras Mundiais, as principais obras beuronenses preservadas encontram-se na Igreja de São Gabriel em Praga, na Basílica do Mosteiro de São Bento de São Paulo no Brasil e na Basílica da Imaculada Conceição no Missouri, nos Estados Unidos. Krins

afirma que o modelo existente na igreja de São Paulo se trata de um exemplar relevante e íntegro, pouco conhecido por seus pares⁵.

Uma questão interessante nessa teia de relações ocorreu com o Mosteiro de *Sint Andries-Zeverkerken* em Bruges, fundado em 1898 pelo chefe da restauração beneditina no Brasil, o belga Gerardo van Caloen, abade do Mosteiro de Olinda, numa propriedade da sua família. Van Caloen desejava que *Sint Andries* fosse com uma procuração da congregação brasileira a fim de captar vocações na Europa para o Brasil. *Sint Andries* foi um priorado do Mosteiro de Olinda na Bélgica até 1920, quando se emancipou. A família Van Caloen formava parte da nobreza belga ultramontana e patrocinou financeiramente os mosteiros brasileiros para que um de seus membros alcançasse elevados cargos religiosos como Bispo Titular de *Phocéa* (1906) e Abade do Mosteiro do Rio de Janeiro. Através do prelado belga se estabeleceu uma teia de conexões entre o Brasil e a Bélgica/Alemanha, com o envio de religiosos, entre os quais o artista Gaspar Elsenbuch, pintor da Capela de São Gerardo no Rio de Janeiro (1909), indo, posteriormente, para a Missão do Rio Branco na Amazônia.

Considerações finais

A produção dos monges-artistas e de leigos que realizaram arte religiosa para os espaços litúrgicos e laicos continua sendo uma temática a ser explorada e inserida na historiografia da arte local e regional. Existe uma teia de artistas, técnicas e modelos que circularam e reverberaram com modelos que atendiam a um público identificado com essa cultura visual por razões que acreditamos estar relacionadas com um interesse artístico e cultural além do religioso. Os artistas beuronenses trouxeram uma arte em diálogo com uma vanguarda europeia e que pode ter influenciado a cultura decorativa dos espaços paulistanos num momento de pujança econômica e de desenvolvimento urbano, com aumento populacional significativo de imigrantes.

Este trabalho possui a lacuna de não apresentar os documentos que elucidam as motivações do abade de São Paulo e as do artista encarregado do programa artístico de São Paulo, Adelbert Gresnicht. Os outros locais que possuem remanescentes desse modelo artístico também carecem de dados

5 Informação dada durante troca de e-mails entre a pesquisadora e o Dr. Hubert Krins. Nossa discussão focava a difusão internacional da arte beuronense e os princípios da Escola de Arte de Beuron.

ou descritivos que permitam elucidar as motivações que levaram a suas escolhas artísticas. Tal lacuna documental pode provocar um viés na análise dos poucos documentos existentes, levando a uma interpretação tendenciosa.

Os próximos passos deste estudo consistem em procurar mais dados e documentos que permitam elucidar a trajetória desses monges-artistas em território nacional e entender a reverberação, ou não, do trabalho desse grupo.

Referências

- AUGE, M.. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: EDUFAL/UNESP, 2010.
- BARROS, J.. Sobre a feitura da micro-história. *OPIS*, vol. 7, no. 9, p. 167-185, 2007.
- CONRAD, S.. Competing approaches. In: *What is global History?* New Jersey: Princeton University, 2016
- COSTA, L.; et ali. *Brasil 1900-1910*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980
- ELKINS, J.. Art History as a global discipline. In: *Is Art History Global?* New York: Routledge, 2006.
- FAGUNDES JUNIOR, C.. *Cultura e fé em São Paulo: arte e arquitetura*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- GRUZINSK, S.. *Ventos do leste, ventos do oeste: um índio pode ser moderno?* Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Edusp, 2014.
- KAUFMANN, T. *Circulations in the Global Art History*. London/New York: Routledge, 2015
- KRINS, H.. *La Scuola d'arti di Beuron*. Roma: Jaca Books, 2007
- LENZ, D. OSB. *The Aesthetic of Beuron and other writings*. London: Francis Boutle Publisher, 2002
- MARINO, J. *Mosteiro de São Bento de São Paulo*. São Paulo: Companhia Antarctica Paulista/Mosteiro de São Bento/São Paulo, 1988
- MISONNE, D. *Em parcourant l'histoire de Maredsous*. Denée: Édition de Maredsous, 2005

- METKEN, G.. *Die Nazarener*. Frankfurt: Städelchen, 1977
- MOSTEIRO DE OLINDA. *Crônica do Mosteiro de Olinda – Ano do Senhor*. Arquivo do Mosteiro de Olinda, 1895
- MOSTEIRO DE SÃO PAULO. *Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento da cidade de São Paulo*. São Paulo: O Mosteiro. Transcrição do manuscrito original de 1766 por Martinho Johnson, 1977
- O ESTADO (1913). *Mosteiro de São Bento 1598-1913*. O Estado de São Paulo, Caderno Geral, São Paulo, 29 set. 2013.
- OLIVEIRA, C. *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: escrita da historiografia, séculos XIX e XX*. São Paulo: MP/USP, 2017.
- QUEIROZ, S. *Política e poder na cidade de São Paulo: 1889-1954*. São Paulo: Paz e Terra/Petrobras, 2004
- SCHERER, M. *Frei Domingos da Transfiguração Machado: o restaurador da Congregação Beneditina do Brasil*. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1980
- SCHERER, M.. *D. Miguel Kruse, abade do Mosteiro de São Paulo, 1864-1929*. Munique: Academia Beneditina Bávara/ Mosteiro de São Bonifácio, 1963.
- SOUZA, M.. *Metrópole e paisagem: caminhos e descaminhos da urbanização*. São Paulo: Paz e Terra/Petrobras, 2004
- STORM, M. (2018). *Ad. H. Van Emelen: a trajetória de um artista belga em São Paulo*. São Paulo: Edição do autor, 2018.
- TAUNAY, A.. *História Antiga da Abadia de São Paulo (1598-1772)*. São Paulo, 1927.
- VIENNA SECESSION. *Vienna Secession: Art Nouveau in Vienna and Germany 1895-1918*. Disponível em: <https://www.theviennasecession.com/vienna-secession/>. Acesso em: 15 outubro 2021.
- YANG, K.. *A pintura beuronense na Basílica do Mosteiro Beneditino de São Paulo: 1914-1922*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016
- YANG, K. A arte religiosa na Secessão de Viena de 1905: a arte beuronense tecendo a fé. In.: *EHA 2021*. Campinas: Unicamp, 2021a (prelo).
- YANG, K. A pintura cassinense do mestre Peter Lenz com seus discípulos

Gresnigt e Verkade realizada por Maurice Denis em 1904. *In.: EPHA* 2021. Guarulhos: Unifesp, 2021b (prelo).

YANG, K. A Escola Beneditina de Beuron no Brasil e a restauração religiosa pela arte. *In.: Estudos Avançados*. São Paulo: USP, 2021c.

TRADUÇÃO

Porque Hamburgo não deve perder o filósofo Cassirer

Why Hamburg should not lose the philosopher Cassirer

Serzenando Vieira Neto¹

Resumo

Em junho de 1928, Aby Warburg publica no *Hamburger Fremdenblatt* uma obstinada defesa da permanência do filósofo Ernst Cassirer na cidade de Hamburgo. O texto, que representa um rico documento para o estudo da biografia de Warburg, é também um testemunho vivo da importância de Cassirer para o aprimoramento do estudo da imagem a partir da concepção do símbolo como substrato geral da expressão humana.

Palavras-chave: Aby Warburg; Ernst Cassirer; Historiografia da Arte; História das Ideias; Hamburgo.

Abstract

In June 1928, Aby Warburg published in the *Hamburger Fremdenblatt* an obstinate defense for the permanence of the philosopher Ernst Cassirer in Hamburg. The text is not only a rich document for studying Warburg's biography, but it is also a living testimony of Cassirer's importance for the improvement of the study of the image through the conception of the symbol as a general substrate of human expression.

Keywords: Aby Warburg; Ernst Cassirer; Art Historiography; History of Ideas; Hamburg.

¹ Doutor em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: savieiraneto@yahoo.com.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8704-5724>

Apresentação

Alguns meses antes de sua morte, Aby Warburg (1866–1929) relata como sua trajetória intelectual se encontra, na peculiar dualidade que se apresentava em *Spaccio de la Besta Trionfante* de Giordano Bruno, com o repertório conceitual de seu amigo Ernst Cassirer (1874–1945). Empregando uma belíssima metáfora, Warburg fala sobre a “encruzilhada, na qual o experimento do pensador do puro pensamento encontra de forma precisa o do historiador da pura irracionalidade” (Warburg, 2021, v.1, p. 743).

A fortuita interlocução entre esses dois estudiosos remete aos princípios da década de 1920. Como sabemos, Cassirer só tomou conhecimento da existência de Warburg e de sua biblioteca depois de sua nomeação para a cátedra de filosofia da Universidade de Hamburgo, em 1919 (Cassirer, 2003, p. 125). O curto período de convivência, entretanto, não ofusca a relevância biográfica dessa relação, tampouco sua importância para a história das ideias. Como Cassirer relembra em certa ocasião, sua amizade com Warburg é um daqueles raros casos em que ocorre uma afinidade imediata, um mútuo entendimento (Cassirer, 2004, p. 370).

De fato, as conjunções e desdobramentos que se apresentam a partir dessa relação são decisivas; da inserção e atuação de Cassirer na comunidade da Biblioteca Warburg de Ciências da Cultura até a influência dessa instituição na construção de sua obra-prima, a “Filosofia das formas simbólicas”. Aqui, no entanto, nosso interesse não recai sobre as ricas reflexões filosófico-conceituais que derivam desse episódio da história intelectual. Direcionamo-nos tão somente a um evento pontual, que revela a concatenação e complementaridade entre as pesquisas desses dois estudiosos.

O episódio a que nos referimos é a “disputa por Cassirer”, que começa a tomar forma em maio de 1928, alcançando seu ponto auge com a publicação do texto “Porque Hamburgo não deve perder o filósofo Cassirer”.

No âmago da disputa encontra-se o convite para a cátedra de filosofia da Universidade de Frankfurt². O convite fazia parte do projeto do decano da universidade, Kurt Riezler, de atrair para a instituição um grupo de promissores intelectuais. No geral, a empreitada foi bem-sucedida, conseguindo angariar notáveis estudiosos, como Ernst Kantorowicz, Adolph Lowe, Karl Mannheim, Paul Tillich, Max Wertheimer. Caso aceitasse, Cassirer daria um

2 As universidades de Bonn e Berlim também mostraram interesse por Cassirer (McEwan, 2004, p. 74).

importante passo na evolução de sua carreira. Entretanto, ao mesmo tempo, deixaria para trás um pujante ambiente intelectual.

As memórias da viúva Toni Cassirer registram os meandros desse episódio e as incertezas envolvendo a decisão. Durante algumas semanas acontece uma verdadeira disputa em torno do nome do filósofo (Cassirer, 2003, p. 170 et seq.). Prontamente, Warburg se colocou como um ferrenho defensor de sua permanência em Hamburgo. Em 30 de maio ele escreve nos diários de sua biblioteca sobre o risco de “perder” o amigo. Para Warburg, ele e Cassirer possuíam uma harmonia muito produtiva, uma espécie de unidade laboral: “Nós dois juntos seríamos uma unidade superior; devo tê-lo aqui por pelo menos cinco anos” (Warburg, 2001, p. 263). Como a cidade manteria um de seus mais proeminentes professores? “O que Hamburg poderia fazer por ele?” (Warburg, 2001, p. 263) Warburg gostaria de ver Cassirer desempenhando um papel de destaque na política municipal. Apesar do estilo discreto e da relutância do amigo em assumir qualquer posição que implicasse em maior exposição, ele estava convicto de que o filósofo deveria se tornar o reitor da universidade: “[Cassirer] deveria ser reitor no ano de Lessing!” (Warburg, 2001, p. 263)³.

Poucos dias mais tarde, Warburg volta a registrar alguns detalhes da disputa em torno do nome do filósofo, desta vez, criticando a hesitação do amigo: “Ambos os Cassirers têm a opinião absolutamente errônea de que nossas relações permaneceriam igualmente frutíferas mesmo se ele não estivesse aqui” (Warburg, 2001, p. 271). Outro problema que se colocava para Warburg era a debandada de eminentes estudantes, o que poderia implicar em uma perda ainda maior para sua biblioteca: “Se Wind e Solmitz forem com Cassirer para Frankfurt, o crescimento da Biblioteca Warburg terá um prejuízo irreparável” (Warburg, 2001, p. 271). Em 13 de junho, em carta ao seu irmão Max, Aby Warburg reforça a necessidade de uma intervenção efetiva na política municipal para que pudessem “mantê-lo aqui a todo custo” (Warburg, 2021, v. 1, p. 712). Warburg estava convencido de que os fundamentos teóricos do seu pensamento se vinculavam umbilicalmente ao programa de Cassirer. A propulsão fundamental do seu projeto, isto é, o estudo do elemento simbólico, reforçava-se a partir desse intercâmbio: “O ato fundamental de meu senso de vocação científica, a vontade de conhecer o simbólico, recebeu um impulso modelar de Cassirer” (Warburg, 2021, v. 1, p. 713).

3 Warburg se refere ao ano do bicentenário do nascimento de Lessing (1929).

O episódio ultrapassa o âmbito das missivas quando Warburg defende publicamente que Hamburgo deveria se utilizar de todos os meios possíveis para manter Cassirer. O artigo publicado no periódico *Hamburger Fremdenblatt* em 23 de junho de 1928 discorre sobre a política universitária, o papel da jovem instituição na cidade hanseática, o significado do filósofo e sua relação com a Biblioteca Warburg de Ciências da Cultura. Em seu texto, Warburg destaca o alinhamento de Cassirer à tradição intelectual alemã e indica algumas de suas principais contribuições filosóficas, como a construção de uma nova filosofia baseada no conceito de símbolo e sua visão abrangente das ciências humanas.

Após a publicação do texto no *Hamburger Fremdenblatt*, Kurt Riezler envia uma carta a Warburg reiterando as vantagens que a mudança de atmosfera traria para a atuação e produção de Cassirer, isso porque a Universidade de Frankfurt ofereceria um ambiente propício para uma nova fase de seu trabalho (Cassirer, 2003, p. 171). Em sua resposta ao decano, Warburg enfatiza que a transferência significava uma perda definitiva, já que o filósofo dificilmente retornaria a Hamburgo (Warburg, 2021, v. 1, p. 716-717).

A insistência de Warburg teve efeito. Em 10 de julho de 1928, em carta ao seu amigo Kurt Goldstein, Cassirer revela como a relação com Warburg pesava a favor de sua permanência em Hamburgo. Apesar da tentadora proposta de Kurt Riezler, sua relação com o “historiador da pura irracionalidade” era demasiadamente relevante para que ele arriscasse qualquer afastamento abrupto (Cassirer, p. 107-108). Com isso, Cassirer opta por permanecer em Hamburgo, dando uma prova cabal de seu apreço não só por Warburg, mas também pela cidade hanseática: “Tudo foi feito da parte dos amigos, da universidade e das autoridades municipais, tornando para mim a separação algo quase impossível” (Cassirer, 2009, p. 108).

Um ano mais tarde, em 26 de julho 1929, Cassirer foi escolhido como reitor da universidade⁴. Esse ato consolida de forma memorável e simbólica as reivindicações e o projeto de Warburg: Cassirer, o primeiro e único judeu a assumir a reitoria de uma universidade alemã durante a República de Weimar.

4 Cassirer ocupou o cargo entre 1 de outubro de 1929 e 1 de outubro de 1930.

Porque Hamburgo não deve perder o filósofo Cassirer⁵

“O professor catedrático de filosofia da Universidade de Hamburgo, o Prof. Dr. Ernst Cassirer, recebeu um convite para a cátedra da Universidade de Frankfurt”.

Essa fórmula, comum nas nomeações, no máximo evocará a ideia em muitos leitores instruídos de que dois professores estão na iminência de enfrentar as inconveniências da mudança e da falta de moradia: o que se vai e aquele que o substituirá.

A forma de encarar a vida deixada pela guerra favorece um modo tão confortável de ver as coisas; o inexorável: “cai o homem da frente”, que não deveria perguntar até que ponto o substituto está à altura de sua tarefa, ecoa meio inconscientemente.

Não estamos mais em tempos de guerra. Tanto mais temos a obrigação de cultivar com a mais imperativa diligência o solo real e espiritual da Alemanha, que permaneceu de pé porque foi protegido por uma muralha de incontáveis soldados mortos em batalha.

A criação da Universidade de Hamburgo depois da guerra era e é um sintoma da vontade de ressurgir através da atividade intelectual, cuja fonte de energia nenhum tratado de Versailles pôde enterrar. A reviravolta da política interna na Alemanha deve ao menos contabilizar isto como um privilégio, que alguém como Ernst Cassirer recebeu por meio da Universidade de Hamburgo aquela responsabilidade de liderança que ele, há muito, tinha direito⁶.

Professores e estudantes da faculdade de filosofia, na medida em que são guiados pela busca desinteressada pela verdade, sabem o que esse filósofo significa para Hamburgo. Ele não é apenas um fiel administrador do patrimônio dos grandes pensadores alemães – Leibniz, Kant, Goethe, Hegel –, mas também ousou a ser o primeiro a, através do emprego de todo instrumental conceitual capaz de dissociar, definir a essência do símbolo como substrato de uma filosofia geral que o obrigava a lançar um olhar conjunto sobre as sequências de fatos quase inextricáveis das áreas que configuram a vida religiosa, social, linguística e artística no presente e no passado como função de uma unidade suprapessoal.

⁵ O texto, originalmente publicado em 1928, foi republicado na coletânea *Werke in einem Band* (Warburg, 2010, p. 700-703).

⁶ Em virtude de sua ascendência judaica, Cassirer permaneceu por longos anos em postos acadêmicos de pouco destaque. Foi na Universidade de Hamburgo que ele ocupou sua primeira cátedra, precisamente, vinte anos após o seu doutoramento (1899). [Nota do Tradutor]

Em sua “Filosofia das formas simbólicas” o problema é compreendido em traços grandes e claros; em estudos particulares como “Forma conceitual no pensamento mítico” (1922), “Linguagem e mito” (1925), “Indivíduo e cosmo na filosofia do Renascimento” (1927), esse problema primordial da atribuição de causas simbólicas é tratado de forma complementar e ampliada. Esses últimos estudos surgiram em conexão estreita com a Biblioteca Warburg de Ciências da Cultura, que se propôs a investigar o problema do simbólico a partir de outro ângulo.

Não resta a menor dúvida, para todos os que participam das tentativas de avanço desse instituto, de que a partida de Cassirer prejudicaria da forma mais sensível esse jovem órgão em seu subsequente desenvolvimento. Isso sem falar do estímulo concedido à biblioteca através de sua autoridade e presença imediata. Aqueles estudantes, que agora vêm a Hamburgo e querem aprofundar as raízes de sua pesquisa no duplo terreno do poder da diferenciação conceitual e da recepção crítico-visual do elemento pictórico, sofreriam com sua saída. Se se pode esperar que a próxima geração esteja preparada para apreender a lógica conceitual e a atribuição imaginativa de causas como função de *uma* capacidade de orientação unitária; essa esperança por si só ancoraria a reivindicação incondicional de que professor Cassirer permaneça em seu posto no Norte.

De fato, as musas conferem uma recompensa aos que se dedicam sem reserva ao seu serviço, uma forma maravilhosa de provisão para a velhice: um confiável administrador de ideias é capaz de contrapor o transitório com a vontade e a capacidade de crescimento interior atemporal.

Se o professor Cassirer partisse porque tivesse mesmo que acreditar que encontraria um ambiente mais amplo e compreensivo em Frankfurt, nenhum colega de profissão o culparia pessoalmente, mas avaliaria se Hamburgo poderia mostrar de maneira crível ao nosso professor que também a universidade hanseática precisa dele como um importante órgão vital e como um dirigente, cujo desenvolvimento pessoal significaria também um inestimável fortalecimento da própria ideia universitária. É certo que a universidade e as autoridades do ensino superior mostram e mostrarão, desde já, de todas as maneiras, que não querem perdê-lo sob nenhuma circunstância. Entretanto, no tocante a essa questão, os vários círculos de letrados deveriam perceber internamente de maneira clara aquilo que deve fazer falta aos professores oriundos das antigas cidades universitárias: o regozijo geral,

primitivo ou educacionalmente consciente da universidade. Somente se a cidade-estado de Hamburgo perceber e dignificar a universidade em todas as direções como um órgão recém-desenvolvido do entendimento, não apenas do restante da Alemanha, mas de todo o mundo que pensa, escreve e fala, haverá um terreno seguro no qual a construção da universidade não apenas padece, mas também se cultiva com um alegre sentido de responsabilidade: toda demanda que se justifica por um desenvolvimento adicional e de bom estilo não se passaria, de antemão, por uma exigência desagradável. Do contrário, por exemplo, a universidade já teria, há muito tempo, como ela mesmo deseja, preenchido as cátedras de arqueologia e musicologia, cuja ausência representa uma anormalidade, prejudicando previamente a reputação e atuação da Universidade de Hamburgo.

Hamburgo não pode copiar os demais estados alemães, seguindo a refinada hierarquia da comunidade universitária assentada em uma existência de séculos, que culmina na figura do curador, o qual descende dos círculos de atuação do alto escalão e cuja única tarefa é cuidar do crescimento geral da universidade.

Para isto, porém, quando se trata de novas ideias universitárias, Hamburgo deveria fazer um uso mais livre e despreocupado do seu direito ancestral de *merchant adventurer*, para o qual o risco é o prazer de viver.

Deixe que nos encorajemos com uma consoladora prosperidade, como o jovem Goethe em Estrasburgo, quando encontrou aquele trecho da bíblia no livro de sentenças enviado pelo conselheiro Moritz: “Amplie o lugar da sua tenda e estenda os tapetes de suas habitações, não os poupe. Alongue suas cordas e fixe bem suas estacas. Porque você quebrará para esquerda e para direita” (Isaías, 45: 2-3).

* * *

Por que este artigo foi escrito? Para que não seja dito mais tarde que, à época, não se encontrou ninguém sensato que tivesse dito: tratem com a devida seriedade a questão da partida desse filósofo, que já se mostra um modelo insubstituível graças à sua unidade de humanidade e ciência. É bem *provável* que ele leve o ambiente de Frankfurt a uma frutífera prosperidade, em contrapartida, é *certo* que com a sua “mudança” o corpo docente de Hamburgo, em seu penoso e recente crescimento, experimentaria um abalo crítico.

Warum Hamburg den Philosophen Cassirer nicht verlieren darf

“Der ordentliche Professor der Philosophie an der Hamburgischen Universität, Professor Dr. Ernst Cassirer hat einen Ruf an die Frankfurter Universität erhalten”.

Diese bei Berufungen übliche Formel wird bei vielen und gebildeten Lesern höchstens die Vorstellung hervorrufen, daß zwei Professoren Unbequemlichkeiten durch Umzug und Wohnungsnot bevorstehen: dem einen, der geht, und dem anderen, der neu herkommt.

Aus dem Kriege nachwirkende Lebensanschauung, begünstigt eine derartig bequeme Auffassungsweise; das unerbittliche: “Vordermann fällt aus”, das nicht danach fragen durfte, inwieweit der Stellvertreter seiner Aufgabe gewachsen sei, klingt halb unbewußt nach.

Wir sind nicht mehr im Kriege. Um so mehr haben wir die Pflicht, Deutschlands wirklichen und geistigen Boden, der unzerstört blieb, weil ihn ein Wall von ungezählten Gefallenen umfriedete, mit der gebotenen Sorgfalt zu bestellen.

Die Schöpfung der Universität Hamburg nach dem Kriege war und ist ein Symptom des Willens zur Wiedergeburt durch geistige Tat, deren Energiequelle kein Vertrag von Versailles verschütten konnte, und der innerpolitische Umschwung in Deutschland darf wenigstens dies als einen Vorzug verbuchen, daß jemand wie Ernst Cassirer durch die Universität Hamburg jene führerschaftliche Verantwortlichkeit empfing, auf die er längst ein Anrecht gehabt hatte.

Lehrer und Studenten der philosophischen Fakultät, soweit sie vom kategorischen Imperativ des interesselosen Suchens nach der Wahrheit kommandiert werden, wissen, was dieser Philosoph für Hamburg bedeutet. Er ist nicht nur der getreue Erbgutverwalter der großen deutschen Denker – Leibniz, Kant, Goethe, Hegel –, sondern hat es auch als Pionier durch Anwendung des ganzen Rüstzeuges des begrifflichen Scheidungsvermögens zuerst gewagt, das Wesen des Symbols als Substrat einer Gesamtphilosophie herauszustellen, die von ihm verlangt, die kaum entwirrbaren Tatsachenreihen aus dem Gebiete des religiösen, sozialen, sprachlichen und künstlerisch gestaltenden Lebens in Vergangenheit und Gegenwart als Funktion überpersönlicher Einheit zusammenzuschauen.

In seiner "Philosophie der symbolischen Formen" wird das Problem in großen klaren Linien umfaßt; in Einzelstudien "Begriffsform im mythischen Denken" (1922), "Sprache und Mythos" (1925), "Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance" (1927) wird dieses Urproblem der symbolischen Ursachensetzung ergänzend und erweiternd behandelt. Die letzteren Studien sind im engen Zusammenhang mit der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg entstanden, die das Problem des Symbolischen von anderer Seite her zu erforschen sich zum Ziele gesetzt hat.

Für jeden, der an den Vorstoß-Versuchen dieses Instituts Anteil nimmt, kann es nicht zweifelhaft sein, daß der Weggang Cassirers dieses junge Organ auf das Empfindlichste in seiner Weiterentwicklung beeinträchtigen würde. Ganz abgesehen von der Ermutigung, die durch seine unmittelbare autoritative Gegenwart der Bibliothek zuteil wird, würde durch seinen Fortgang derjenige Teil der Studenten zu leiden haben, die jetzt nach Hamburg kommen und die Wurzel ihres Forschertums in den zwiefachen Boden begrifflicher Scheidungskraft und visuell-kritischer Aufnahme des bildhaften Elements senken wollen. Wenn erhofft werden kann, daß eine spätere Generation begriffliche Logik und phantasiemäßige Ursachensetzung als Funktion *eines* einheitlichen Orientierungsvermögens zu erfassen bereit sein wird, so wäre schon allein aus dieser Hoffnung heraus begründet, daß man unbedingt fordern muß, daß Professor Cassirer auf seinem Posten im Norden verbleibt.

Freilich: Die Musen verleihen denen, die sich ihrem Dienste rückhaltlos widmen, als Gegengabe eine wunderbare Form der Altersversorgung: ein getreuer Ideenverwalter vermag der Vergänglichkeit den Willen und die Fähigkeit zum zeitlosen inneren Wachstum entgegensetzen.

Wenn Professor Cassirer gehen würde, weil er eben glauben müßte, in Frankfurt eine breitere und verständnisvollere Umwelt zu finden, so wird ihm dies kein Kollege vom Ideendienst persönlich verargen, wohl aber Umschau halten, ob Hamburg unserem Professor glaubwürdig dartun kann, daß auch die hanseatische Universität ihn als lebenswichtiges und führendes Organ braucht, dessen weitere persönliche Entfaltung zugleich eine unschätzbare Stärkung des Universitätsgedankens an sich bedeuten würde. Daß die Universität und die Hochschulbehörde ihm bereits auf jede Weise zeigen und zeigen werden, daß man ihn unter keinen Umständen verlieren möchte, ist sicher. Aber auch die vielen Kreise der Gebildeten sollten sich innerlich ein-

mal bei dieser Gelegenheit klar machen, was Professoren, die aus den alten Universitätsstädten kommen, hier fehlen muß: die allgemeine, primitive oder bildungsbewußte Freude an der Universität. Erst wenn der Stadtstaat Hamburg die Universität nach jeder Richtung hin als ein neuentwickeltes Organ der Verständigung nicht nur mit dem übrigen Deutschland, sondern der ganzen denkenden, sprechenden und schreibenden Welt empfindet und ehrt, ist der feste Boden da, auf dem der Ausbau der Universität nicht nur erduldet, sondern freudigem Verantwortungsgefühl bestellt werden würde: jede an sich berechnete Forderung nach weiterer stilgemäßer Entfaltung würde dann nicht zunächst als ein unerfreuliches Ansinnen gelten. Sonst hätte die Universität z. B. schon längst, wie sie selbst es wünscht, die ordentlichen Professuren der Archäologie und der Musikwissenschaft besetzt, deren Fehlen eine Anormalität bedeutet, die die Hamburgische Universität von vornherein in Ansehen und Wirkung schädigt.

Hamburg kann den übrigen deutschen Staaten gewiß nicht die auf jahrhundertelanger Existenz beruhende feine Hierarchie der Universitätsgemeinschaften nachbilden, die in einem Kurator, der den höchsten amtlichen Wirkungskreisen entstammt und dessen alleinige Aufgabe es ist, das allgemeine Wachstum der Universität zu betreuen, gipfelt.

Dafür sollte Hamburg aber neuen Universitäts-Ideen gegenüber von seinem angestammten Recht des *merchant adventurer*, für den Risiko Lebenslust ist, unbefangeneren und freieren Gebrauch machen.

Lassen wir uns, wie der junge Goethe in Straßburg, mit jener Bibelstelle, die er in seinen vom Legationsrat Moritz geschenkten Spruchbuch fand, zu tröstlichem Aufschwung ermutigen: "Mache den Raum Deiner Hütten weit und breite aus die Teppiche Deiner Wohnung, spare seiner nicht. Dehne Deine Seile lang und stecke Deine Nägel fest. Denn Du wirst ausbrechen zur Rechten und zur Linken" (Jesaias 54, Vers 2 bis 3).

* * *

Warum dieser Artikel geschrieben wurde? Damit es später nicht einmal heißt: es fand sich damals kein Warner, der gesagt hätte: behandelt die Frage des Wegganges dieses Philosophen, der schon durch seine Einheitlichkeit von Menschentum und Wissenschaft vorbildlich und unersetzlich ist, mit der gebührenden Ernsthaftigkeit. Es ist sehr wohl *möglich*, daß er

Frankfurt Boden zu fruchtbarem Gedeihen zwingt, *sicher* ist hingegen, daß durch seinen “Umzug” Hamburgs Lehrkörper in seinem mühseligen jungen Wachstum eine bedenkliche Erschütterung erfahren würde.

Referências

Cassirer, E. (2004). *Aufsätze und kleine Schriften (1927–1931)*. Hamburg: Meiner.

Cassirer, E. (2009). *Ausgewählter wissenschaftlicher Briefwechsel*. Hamburg: Meiner.

Cassirer, T. (2003). *Mein Leben mit Ernst Cassirer*. Hamburg: Meiner. (Publicação original em: 1981).

McEwan, D. (2004). “Wanderstrassen der Kultur”: die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929. Hamburg, München: Dölling und Galitz.

Warburg, A. (2001). *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*. Berlin: Akademie.

Warburg, A. (2010). *Werke in einem Band*. Berlin: Suhrkamp.

Warburg, A. (2021). *Briefe: 1886–1929*. 2 vols. Berlin, Boston: De Gruyter.

Arqueologia das imagens e lógica retrospectiva

Nota sobre o “Manetismo” de Warburg¹

Archaeology of images and retrospective logic. Note on Warburg’s “Manetism”

Andrea Pinotti²

Tradução e Apresentação: Naiara Damas³

Apresentação

Este ensaio foi publicado originalmente na Revista *Images Re-vues: histoire, anthropologie et théorie de l'art*⁴, em 2013, em um volume especial dedicado ao tema da “sobrevivência de Aby Warburg” [*Survivance d'Aby Warburg*]. A contribuição de Andrea Pinotti, que hoje trazemos para o público brasileiro, é especialmente importante, na medida em que apresenta o potencial da obra warburguiana para pensar o tempo da história de uma perspectiva não-linear que ajude a superar o que ele chama de “historicismo ingênuo”. Autor de uma obra vasta e transversal no campo da estética, dos estudos visuais e da história da arte e da cultura, as publicações mais destacadas de Pinotti são: *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione* (1999); *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, 2001; *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, 2001; *Quadro e tipo. L'estetico in Burckhardt*, 2004; *Estetica della pittura*, 2007; *Il rovescio dell' imagine. Destra e sinistra nell'arte*, 2010; *Empatia. Storia di un'idea da Platone al pos-tumano*, 2011; *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi* (co-autor com A. Somaini), 2016; *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, 2021.

1 Gostaria de agradecer a Sabine Forero Mendoza, cujos comentários gentis e valiosos foram decisivos para o formato final deste texto.

2 Professor associado de Estética da Universidade de Milão e Diretor de Programa no *Collège International de Philosophie* de Paris.

3 Professora de História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), E-mail: naiaradamas@gmail.com ORCID: 0000-0003-3555-0160

4 A autorização para a tradução e publicação deste artigo foi obtida por escrito junto ao autor.

Arqueologia das imagens e lógica retrospectiva: Nota sobre o “Manetismo” de Warburg

1. O século XX conheceu um “cezanismo” tanto na literatura (Rilke, D.H. Lawrence, Gertrud Stein, Hemingway, Virginia Woolf, para citar apenas alguns nomes), quanto na filosofia (Merleau Ponty, Heidegger, Lyotard, Deleuze, Maldiney). Recorreu-se a Cézanne para “pensar em pintura” [*penser en peinture*], para pensar em imagens o que não poderia ser pensado de outra maneira, o que não poderia ser pensado com conceitos.⁵ Mas esse século também conheceu um “manetismo”, do qual Aby Warburg é um representante eminente. Tentaremos analisar aqui essa questão, partindo da caracterização tradicional de Manet como pintor da ruptura.

2. Baudelaire, que apesar da admiração por seu amigo Manet (uma “correspondência profunda”, segundo Valéry (1932/1946) não o havia identificado como o “pintor da vida moderna”, escreveu-lhe, em carta de 1865, uma frase destinada a se tornar famosa: “Você é apenas o primeiro na decrepitude de sua arte” (Baudelaire, 1973, p. 497).⁶ No entanto, o que pareceu a Baudelaire como uma “decrepitude” inaugurada por Manet iria justamente assumir, nos anos seguintes, o significado de um novo horizonte pictórico, um horizonte aberto por um escândalo.

3. Conhecemos os gritos horrorizados que saudaram o *Déjeuner sur l'herbe* [O almoço na relva] [Fig. 1], exposto em 1863 no Salão Anexo, paralelo ao Salão oficial.

⁵ Ver os ensaios recolhidos em: G. Cianci; E. Franzini; A. Negri (2001).

⁶ Sobre a relação entre os dois, ver: M. Fried (1984), J. A. Hiddleston (1992)

Figura 1

Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (título original: *O Banho*), 1863, óleo sobre tela, Paris, Musée d'Orsay.



4. Eles foram precedidos por um “verdadeiro motim” quando o quadro foi apresentado, antes da abertura do Salão, na galeria Martinet. Quatro anos depois, Émile Zola recordou a reação do público e comentou: “Assobios e vaias, como é de costume, anunciaram que um novo artista original tinha acabado de se revelar” (1867/1879, p. 352). Mas embora notando que uma mulher nua na companhia de homens vestidos não era de todo incomum (no Louvre era possível encontrar “mais de cinquenta quadros” do mesmo tipo), ele explica que a intenção de Manet não era certamente a de provocar um escândalo fácil por meio de um tema tão grosseiramente obsceno. “Os pintores – especialmente Édouard Manet, que é um pintor analítico – não têm essa preocupação com o tema que tanto atormenta a multidão; o tema para eles é um pretexto para pintar, enquanto que para a multidão existe apenas o tema. Assim, certamente, a mulher nua em *Déjeuner sur l'herbe* está ali apenas para dar ao artista a oportunidade de pintar um pouco de carne” (Zola, 1867/1879,

p. 355-356).

5. Novo e original aos olhos de Zola, Manet assim o é não por causa do que pinta, mas pela forma como pinta: “O artista não pinta nem a história nem a alma; o que chamamos de composição não existe para ele” (Zola, 1867/1879, p. 346). Ele não deve ser julgado como um moralista ou um escritor que transpõe para a imagem conteúdos elaborados em outro lugar: ele é um pintor, “sabe pintar, e pronto” (Zola, 1867/1879, p. 346). Com essas palavras, Zola inaugura, em 1867, uma corrente interpretativa que transformou Manet no representante de uma ruptura entre o passado (a pintura do quê, do tema, ilustrativa e narrativa) e o futuro (a pintura do como, dedicada exclusivamente à execução de seus próprios meios, à composição de linhas e cores). Essa corrente foi retomada e aprofundada durante o século XX pelos teóricos da pintura, em particular por aqueles que consideravam a arte chamada abstrata, ou não-figurativa, como não se referindo a nada mais do que a si mesma, uma vez que suprimiu qualquer referente externo.

6. Alguns anos depois, na esteira de Zola, Stéphane Mallarmé confirma a ideia de que havia uma novidade absoluta na pintura de Manet: em um artigo originalmente publicado em inglês, *Os Impressionistas e Edouard Manet*, ele fala da “suprema originalidade” de um “inovador ousado, de suas “novas leis do espaço e da luz”. E conclui: Manet “parece ignorar tudo o que foi feito pelos outros na arte” (Mallarmé, 1876).⁷

7. Em razão desse papel revolucionário, Manet não deixou de atrair a atenção de filósofos interessados no campo da figuração: Michel Foucault, por exemplo, numa conferência em 1971 dedicada ao pintor, fala de uma “ruptura profunda” em relação à arte de Manet, uma expressão significativa, se pensarmos na sua insistência na questão das continuidades e rupturas dos paradigmas da representação: “Manet é aquele que, pela primeira vez na arte ocidental, pelo menos desde o Renascimento, ou pelo menos desde o *Quattrocento*, se permitiu – dentro das suas próprias pinturas, naquilo mesmo que elas representavam – utilizar e jogar com as propriedades materiais do espaço sobre o qual pintava” (Foucault, 1971).⁸

8. Reconduzir a pintura às suas propriedades materiais significa denunciar a sua condição como coisa, ao mesmo tempo em que suspende o pacto ilusionista tácito firmado com o observador: Manet “reinventa, ou tal-

⁷ Ver a tradução francesa de: P. Verdier (1989).

⁸ Resumo com ilustrações em: <http://foucault.info/documents/manet/>

vez invente, a pintura-objeto, a pintura como materialidade, como uma coisa colorida iluminada por uma luz externa, diante da qual ou em torno da qual o espectador se move”. E é justamente a questão de uma fonte de luz externa, que se derrama sobre o quadro como sobre qualquer outro objeto não-artístico pendurado na parede – um casaco pendurado num cabide, uma caçaro-la pendurada num prego –, que tende a assumir um significado central em *Déjeuner sur l’herbe*: comentando essa obra, Foucault destaca o conflito, no interior do próprio do quadro, entre uma fonte de luz tradicional, uma fonte de luz interna à pintura vinda da parte superior esquerda, e uma fonte externa, frontal e perpendicular: “Dois sistemas discordantes e hesitantes de iluminação em profundidade”.

9. No entanto, já em 1955, Georges Bataille havia insistido na função de ruptura da pintura de Manet (embora ainda figurativa): “O nome de Manet – assim começa o seu ensaio – tem um significado especial na história da pintura. Manet não é apenas um grande pintor: ele rompeu com aqueles que o precederam; ele inaugurou o período em que vivemos” (Bataille, 1955/1979, p. 115). Bataille enfatizou, assim, a indiferença soberana ao tema, a negação da eloquência e dos significados, a superação das aspirações ilusionistas tridimensionais da superfície pictórica, a rejeição, enfim, de tudo o que fosse, de alguma forma, extra-pictórico.

10. Em outras palavras, uma supressão do conteúdo que André Malraux, já antes, em 1951, havia mencionado em *As vozes do silêncio*: “A Execução de Maximilien, de Manet, é o *Três de Maio*, de Goya, subtraindo, no entanto, o que aquele quadro significa. A direção que Manet tentou dar à pintura rejeitava esses significados” (Malraux, 1951/2004, p. 301-302). De acordo com Malraux, Manet marcaria “a origem da pintura moderna”: “Foi preciso esperar por Manet para que a tradição pictórica fosse dilacerada tal como a tradição literária tinha sido pelos grandes poetas do início do século” (Malraux, 1951/2004, p. 300; p. 298).

11. Encontramos uma interpretação semelhante sobre a novidade de Manet entre os teóricos anglo-saxões. Primeiro, Clement Greenberg que, em seu ensaio intitulado *Pintura modernista*, fala igualmente de uma ruptura, de um novo começo na arte: “Os quadros de Manet se tornaram os primeiros quadros modernistas em virtude da franqueza com que declararam as superfícies planas em que foram pintados” (1960, p. 2).

12. Até mesmo Michael Fried, o qual, apesar de sua herança greenber-

guiana, dedicou um longo artigo em 1969 às “fontes” de Manet – isto é, aos “temas” que Manet recuperou daqueles que o precederam –, acaba reconhecendo finalmente que, a respeito desse artista, devemos falar de um *novo* gênero de pintura que se identifica com a pintura *tout court*: “a unidade que eu chamei de pintura *como um todo*”. Nesta interpretação, é mais uma vez a mesma pintura que desempenha um papel crucial: “Os quadros mais ambiciosos de Manet na primeira metade da década de 1860 (...) talvez possam ser considerados como um novo *gênero* de pintura, que na realidade buscava compreender e assim superar todos os outros. O *Déjeuner sur l’herbe* representa uma espécie de culminação desse desenvolvimento, sendo ao mesmo tempo uma paisagem, um retrato e uma natureza morta – para não falar das implicações de seu uso da arte anterior” (Fried, 1996, p. 505, n. 224).

13. Em 1986, Rosalind Krauss se pronunciou duramente contra a leitura formalista e modernista de Manet (mais precisamente contra aquela de Bataille, intérprete de Manet). É verdade que Bataille, embora tenha aparentemente se distanciado da sua própria teoria da imagem, tinha enfatizado o papel do pintor como iniciador da autonomia da arte pura, o que desagradou profundamente a Krauss. “Viramos as páginas do livro de Georges Bataille sobre Manet com uma sensação cada vez maior de decepção. Será realmente Bataille quem está nos dizendo mais uma vez que a realização de Manet foi a destruição do tema para que em seu lugar, entre as suas ruínas, surgisse a pintura pura – “a pintura pela pintura”, como ele escreve, “uma canção para os olhos de formas e cores entrelaçadas”? (Kraus, 1986, p. 147)

14. Mas a decepção logo dá lugar a uma reivindicação antimodernista, seja de Bataille ou de Manet, a quem Krauss liga a um começo completamente diferente: Manet “é o início da arte moderna, uma arte que celebra a autonomia silenciosa da visão. Mas por detrás deste começo está outro começo, totalmente alternativo” (1986, p. 151). Trata-se de uma alternativa ao modernismo que não pertence à “fetichização modernista da visão” (Kraus, 1986, p. 147), mas que é, ao contrário, “ofuscante”, “destruidora do olhar”, e na qual a representação ousa não ser nem apropriativa nem produtiva” (Kraus, 1986, p. 152).

15. Dez anos mais tarde, em *Formless* (1997), Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois retomam Manet como ponto de partida de uma conferência hoje famosa, dedicada a desconstruir a própria oposição entre forma e conteúdo e, ao fazê-lo, salvar Bataille da interpretação formalista, reivindicando a

sua originalidade no domínio do “informe”. Escreve Bois: “Bataille escreveu a respeito de Manet: ‘Separar o tema e restabelecê-lo numa base diferente não significa negligenciar o tema; o mesmo acontece no sacrifício, que toma liberdades com a vítima e até a mata, mas não se pode dizer que a *negligencie*’. É este tipo de alteração que queremos descrever e alcançar” (1997, p. 21). A perspectiva é, portanto, diferente, mas Manet continua sendo reconhecido como um ponto de partida.

16. E, no entanto, numa inspeção mais atenta, Bataille não tinha apenas falado de uma ruptura em relação à arte de Manet. Ele focou também numa característica “estranha” do pintor parisiense: “Um dos aspectos mais estranhos da arte de Manet tem a ver com os seus empréstimos. Várias vezes Manet *emprestou* os dados esquemáticos de uma pintura ou de uma gravura antiga. Sabemos há muito tempo que a composição do *Déjeuner sur l’herbe* está presente no *Julgamento de Paris*, de Rafael, levado à gravura por Marcantonio⁹ (Bataille, 1955/1979, p. 143). Por que este itálico no *emprestou*? Assim como a *Vênus de Urbino*, de Ticiano, tomada como modelo para *Olimpia*, em *Déjeuner*, trata-se também de uma “metamorfose”, de uma “passagem de um mundo ao outro” (Bataille, 1955/1979, p. 143): “O *Déjeuner sur l’herbe* foi ele próprio a negação do *Concerto campestre* [Fig. 2], onde Giorgione, no caso de haver introduzido mulheres nuas junto aos músicos do Renascimento, o havia feito baseando-se na fábula grega. Manet tirou apenas o tema da pintura do Louvre (como já disse, ele tirou de uma gravura o esquema gráfico do seu quadro).

17. No que diz respeito ao tema e ao esquema, ambos mitológicos, ele introduziu o mundo atual, encontrando nesta mudança o que desejava, a inversão do passado, o nascimento de uma nova ordem (Bataille, 1955/1979, p. 145)”.

18. *Emprestar* significa, portanto, retomar, não para imitar, repetir, confirmar, mas para transformar, variar e, no limite, inverter. Continuar para romper ou romper para continuar?

⁹ Nota do Tradutor: Bataille se refere, aqui, ao gravador italiano Marcantonio Raimondi (c. 1480 – c. 1534).

Figura 2

Giorgione/Ticiano, *Concerto campestre*, em torno de 1509, óleo sobre tela, Paris, Museu do Louvre

**Continuidade**

19. “Faz muito tempo que sabemos...”, dizia Bataille em 1955. Desde quando, exatamente, sabemos quais foram os modelos de Manet para o seu *Déjeuner*? Desde sempre. Exibido em 1863, o quadro foi, no ano seguinte, reconduzido por Ernest Chesneau às suas origens clássicas, ao *Julgamento de Paris* (perdido) de Rafael, executado em gravura por Marcantonio Raimondi [Fig.3]: “É difícil de acreditar que M. Manet tenha tomado emprestado de Raphael uma de suas composições. No entanto, infelizmente, isto é verdade. Basta comparar o seu *Déjeuner sur l’herbe* a um certo grupo do *Julgamento de Paris*” (Chesneau, 1864, p. 190, n. 1).

Figura 3

Marcantonio Raimondi, *O Julgamento de Paris*, 1515-1516, gravura feita a partir de um desenho perdido de Rafael



20. Em 1908, essa ascendência foi confirmada e aprofundada por Gustav Pauli, futuro diretor do *Kunsthalle* de Hamburgo (nomeado sucessor de Alfred Lichtwark, de 1914 a 1933), num artigo intitulado *Rafael e Manet* [*Raffael und Manet*] (Pauli, 1908).¹⁰

21. E foi a Pauli que Aby Warburg se referiu de imediato, em 1929, quando ditou a Gertrud Bing algumas anotações muito densas sobre o *Déjeuner*. Na ocasião, ele estava muito consciente de ter se envolvido numa operação delicada: “De todos os quadros modernos”, admite já de saída, “nenhum apresenta mais dificuldades ao crítico de arte preocupado em estabelecer o papel decisivo e essencial das relações formais e temáticas com a tradição, do que o *Déjeuner sur l’herbe* de Manet” (Warburg, 1929/2011, p. 126). No entanto, ele não desistiu da empreitada, apoiando-se, sobretudo, no fato de o próprio Manet¹¹ ter se referido ao *Concerto campestre* (uma obra que, no seu tempo, foi atribuída a Giorgione, mas que hoje em dia a maioria dos críticos tende a

¹⁰ O artigo de Pauli foi imediatamente apresentado aos leitores franceses por Jean Meryem, que o resumiu em sua nota (1908, p. 25-25). Sobre a relação entre Manet e Raimondi, ver: (Farwell, 1969); (Centanni, 2004)

¹¹ Ver: Moreau-Nélaton (1926, vol. I, p. 48-49); Proust (1913, p. 43)

atribuir a Ticiano) como modelo – o “*Vorbild*”, como diz Warburg – justificando a sua própria composição. Desde os primeiros parágrafos, Warburg revela suas cartas, explicando o que significam para ele as noções de originalidade e novidade no que diz respeito à arte em geral e, mais especificamente, no que se refere à Manet. “Será que Manet, o homem que avançou em direção à luz, precisava – eis a pergunta que fazemos hoje – de se colocar, por meio deste passo para trás, como um fiel administrador do patrimônio do passado, aquele cuja figuração imediata ensinou ao mundo que não se pode pretender encontrar um estilo criador de novos valores expressivos sem participar no patrimônio universal do espírito, uma vez que estes tiram a sua força penetrante não da rejeição das formas antigas, mas dos desvios sutis provocados por sua transformação?” (Warburg, 1929/2011, p. 126)

22. Até então, Warburg tinha falado da relação essencial e orgânica de Manet (como de todo artista digno desse nome) com a história da arte e a tradição, mas não da maneira como essa relação se efetivava. “*Vorbild*” – esse é o termo que qualifica o *Concerto campestre* de Giorgione como modelo para o quadro de Manet. Ou seja, como uma imagem (*Bild*) que, ao mesmo tempo, está diante dos olhos do artista que se inspira nela para a sua obra (se entendermos *vor* no sentido espacial) e que existiu em uma época anterior à da imagem derivada dela (se entendermos *vor* no sentido temporal).

23. Mas este *Vorbild* de Giorgione não é o primeiro modelo, e Rafael e Marcantonio (cuja gravura inspirou, por sua vez, uma decoração mural realizada por volta de 1630, conservada atualmente na Villa d’Este em Tivoli) [Fig 4], são eles próprios apenas mediadores (*Vermittler*)¹²: devemos recuar ainda mais na longa cadeia de imagens para identificar a origem da série.

12. Essa constelação iconográfica pode ser encontrada na prancha n. 55 [Fig. 5] do *Atlas*. Ver: (Warburg, 2000)

Figura 4

Nicolaes Berchem. O julgamento de Páris. c. 1650, decoração pareital a partir da gravura de Marcantonio Raimondi, Tivoli, Villa D'Este.



Figura 5

Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne* [Atlas Mnemosyne] (2000), prancha, n. 55



24. E é precisamente com *Le Déjeuner* – essa obra que se tornou famosa como ponto de ruptura da tradição e como cesura da continuidade das imagens – que podemos regressar ao estrato primitivo, indicando o modelo antigo (“*das antike Vorbild*”) “com uma precisão que permanece sendo excepcional na ciência da arte” (Warburg, 1929/2011, p. 126). Trata-se de dois baixos-relevos que pertencem a sarcófagos helenísticos representando o Julgamento de Paris¹³: um está encravado na fachada da Academia da França na Villa Medici [Fig. 6] e o outro, também em Roma, na fachada do Casino na Villa Doria Pamphili [Fig. 7]¹⁴.

13 Sobre isso, ver: Damisch (1997) (com referência à Warburg intérprete de Manet, p. 199-211).

14 Warburg refere-se ao catálogo de C. Robert (1890, vol. II, pp. 13-20), il. IV-V. Ambos os sarcófagos podem ser encontrados na prancha 4 [Fig. 8] do *Atlas* (Warburg, 2000).

Figura 6

O Julgamento de Paris, sarcófago romano, sec. II, Rome, Villa Medici.

**Figura 7**

Acima: O Julgamento de Paris, sarcófago romano, sec. II, Roma, Villa Doria Pamphili; abaixo: reconstrução gráfica do Codex Coburgensis, em: (Robert, 1890, prancha IV, il. 10).



Figura 8

Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne* [Atlas Mnemosyne] (2000),
prancha, n. 4



25. Em seu artigo, Pauli mencionou os historiadores de arte que tinham indicado tal derivação: Otto Jahn, em 1849, e Anton Springer, em 1878. Mas Henry Thode (1881, p. 25) lembrou que Sandrart, já em 1675, tinha explicado a relação entre Marcantonio e Rafael com o sarcófago da Villa Medici: “... o Julgamento de Paris, [...] semelhante ao conhecido *Basso Rilievo* antigo, que ainda pode ser visto no Palazzo di Medici em Roma” [... *das Urtheil des Paris, [...] nach Inhalt des bekandten Antichen Basso Rilievo, so noch bey dem Palazzo di Medici in Rom zu sehen ist*] (Sandrart, 1675, p. 205).

26. Contudo, numa análise mais aprofundada, Warburg observa que não há uma simples repetição de um modelo iconográfico ao longo dos séculos. Se adotarmos uma visão “micrológica”, podemos observar “desvios aparentemente insignificantes [*anscheinend ganz unbedeutenden Abwei-*”

chungem] no jogo dos gestos e do rosto”, capazes de operar uma verdadeira “inversão energética da humanidade representada” (Warburg, 1929/2011, p. 126). No baixo-relevo, os olhares dos semideuses dirigem-se com temor para o céu (“*Phobos cultuel*” [temor cultural], diz Warburg, típico de um motivo funerário), enquanto no desenho de Rafael gravado por Raimondi, o olhar da figura à esquerda do grupo está voltado explicitamente para o espectador como um sinal de fé terrena, seguindo uma orientação posteriormente retomada pelo próprio Manet. Esta é uma escolha intencional, como atesta outra gravura sobre o mesmo tema de Giulio Bonasone [Fig. 9] (um contemporâneo de Raimondi), mencionado por Warburg: apesar da inversão lateral direita-esquerda, o artista permanece fiel ao modelo antigo, preservando ao mesmo tempo a orientação vertical do olhar para o céu.

Figura 9

Giulio Bonasone (c. 1510-1576). *O julgamento de Paris*. c. 1565.



27. O próprio Warburg é, portanto, obrigado a admitir que – apesar da impressionante “exatidão” da reconstrução da genealogia iconográfica estabelecida algumas linhas acima, apesar da “composição tipicamente antiquizante” da gravura de Raimondi – essa não é de modo algum uma “reprodução

fiel” (Warburg, 1929/2011, p. 128) do sarcófago antigo. Muito pelo contrário: “desvia-se, neste ponto, do esquema antigo” (p. 130). O olhar do personagem dirigido ao espectador é explicitamente definido como de “carácter não-antigo” (p. 133). Isto é demonstrado indiretamente por outro exemplo, um sarcófago da Villa Ludovisi: quem acreditou na autenticidade da ninfa (já desaparecida do relevo na época de Warburg, mas reproduzida em desenhos e gravuras [Fig. 10]), cujo olhar estava voltado para o exterior, enganou-se: era uma “falsificação” (p. 133).

Figura 10

Acima: *O Julgamento de Paris*, fragmento de um sarcófago romano, sec. II, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Altemps (coleção Ludovisi); abaixo: reconstrução Pamphili; abaixo: reconstrução gráfica do Codex Coburgensis, em: (Robert, 1890, vol. II, p. 17)



28. Se levarmos em conta este detalhe crucial da orientação do olhar na constelação de imagens que constituem o conjunto de antecedentes de *Le Déjeuner*, parece que a Antiguidade não se situa “*vor*” (diante e antes) da sua redescoberta moderna: a imagem do Renascimento, embora “inspirada” pelo protótipo helenístico, não o repete. Aqui (mas o discurso poderia ser confirmado para outras reconstruções, igualmente incompletas, de cadeias de imagem feitas por Warburg), o modelo enquanto *Vorbild* caracteriza-se mais

por sua ausência do que por sua presença. Disso resulta que o protótipo antigo não é menos construído do que reconstituído. Segundo um movimento de retroação, o *Vorbild* revela-se ao mesmo tempo como *Nachbild*: o protótipo como pré-tipo, como pré-imagem, apresentando-se também como pós-imagem, instituída *a posteriori* pelo artista moderno. Assim, a Antiguidade revela-se tanto como um modelo para o Renascimento quanto o fruto de sua invenção, o que demonstra a potência produtiva e não apenas reprodutiva da memória, colocando em evidência a verdadeira *poiesis* de *Mnemosine*. O inventário das pré-cunhagens pré-formações (“*Inventar der Vorprägungen*”) da consciência coletiva da imaginação ocidental, que Warburg pretendia fornecer em seu projeto titânico e inacabado do atlas *Mnemosyne*, deve, portanto, ser entendido também como um repertório de pós-formações.

O “*a posteriori*” – *L’après-coup*

29. Entre os intérpretes de Warburg, foi sobretudo Georges Didi-Huberman quem insistiu de maneira convincente nas implicações diferenciais da “vida póstuma” [*Nachleben*] como repetição icônica, no fato de que o que se repete não é o mesmo, mas o que difere. A este respeito, as suas referências privilegiadas são *Diferença e Repetição* de Deleuze (“só o estranho é familiar e só a diferença é que se repete”) (1968/1993, p. 145) (ed. bras.: 1988, p. 185) e, acima de tudo, Freud. Segundo Didi-Huberman, existe uma estreita analogia entre o modo de pensar o tempo da origem, próprio da concepção warburguiana da “sobrevivência das imagens”, e a concepção freudiana de posterioridade: “A *Nachträglichkeit* freudiana seria, exatamente, o que é a *Nachleben* warburguiana para a lembrança das ‘fontes’ que afetam a história das imagens. Nos dois casos, com efeito, a origem só se constitui no *atraso* de sua manifestação” (2002, p. 332) (ed. bras.: 2013, p. 289).

30. É no *Esboço de uma Psicologia Científica* que, pela primeira vez, encontramos de certa forma a ideia de um *Nachbild* [pós-imagem] que se projetaria sobre o *Vorbild* [modelo], constituindo-o como tal. Didi-Huberman resume esta descoberta nos seguintes termos: “Isto aconteceu por volta de 1895: naquele ano, Freud compreendeu que a origem não devia ser pensada como um ponto fixo, mesmo que situado em lugar de destaque na linha do devir. A *origem não para de se desdobrar* – em direção ao passado, certamente, mas também *em direção ao futuro*, se assim podemos nos expressar. A gran-

de hipótese de Freud sobre o tempo psíquico adquire aqui todo o seu peso. Encarna-se na ideia capital e paradoxal da ‘posteridade’ [*Nachträglichkeit*]. Esta pressupõe. Em toda formação do inconsciente – particularmente no sintoma histérico –, um *processo intervalar* que Freud teria descoberto na própria dialética do recalçamento: ‘Nunca deixamos de descobrir que uma lembrança recalcada só se transformou em trauma *a posteriori*’. Esta simples descoberta arrebatava tudo. A partir desse momento, a origem já não pode ser reduzida a uma fonte factual, seja qual for a sua ‘antiguidade’ cronológica (já que é uma imagem mnêmica que, *só depois*, adquire valor de trauma)” (Didi-Huberman, 2002, p. 331) (ed. bras.: 2013, p. 289)¹⁵.

31. A rigor, não é o acontecimento originário (entendido como um *factum* traumático historicamente situado em um ponto preciso do passado) que se *repete* no sintoma: ele só se torna acontecimento *a posteriori* [*après-coup*] (*ex-post*, por assim dizer), convertendo-se, por sua vez, num sintoma que “deriva” e, a seu modo, reitera. O próprio acontecimento se *converte* assim, posteriormente, na origem do qual o sintoma é entendido como o futuro, um futuro “causado” por tal e tal fato do passado.

Movimentos retrógrados

32. Além da aproximação da concepção freudiana de *Nachträglichkeit* [*a posteriori*] e da ideia de repetição das diferenças elaboradas por Deleuze (pelo Deleuze bergsoniano¹⁶), não parece incongruente sublinhar a proximidade entre a teoria da origem figural de Warburg e a doutrina da verdade proposta por um de seus contemporâneos famosos, Henri Bergson, um pensador que não deixou de atrair a atenção do historiador de arte (como indicado pelas notas “Bergson” na *Zettelkasten*, n. 51, preservadas no arquivo Warburg em Londres).

33. Em 1934, ao aproximar-se do fim de sua vida, o autor de *Matéria e Memória* (texto escrito em 1896 e cujo terceiro capítulo é significativamente intitulado “Da Sobrevivência das Imagens”) retoma, na primeira parte de *O Pensamento e o Movente*, intitulada “Crescimento da Verdade. Movimento retrógrado do verdadeiro”, as reflexões realizadas alguns anos antes, em 1913, por ocasião de duas conferências ministradas na Universidade de Columbia,

15 A citação é retirada de: Freud (1895/1973, p. 366)

16 Ver: G. Deleuze (1966).

em Nova York (Bergson, 1934/1969).¹⁷ Ao passar pelos temas fundadores de sua própria filosofia (a relação entre espaço e tempo, as noções de duração e intuição, as categorias de possibilidade e movimento), Bergson sublinha a existência de uma singular “lógica de retrospectção” (Bergson, 1969, p. 15) que ele caracteriza assim: “As coisas e os acontecimentos produzem-se em momentos determinados; o juízo que constata a aparição da coisa ou do acontecimento só pode vir após eles; tem, portanto, sua data. Mas essa data apaga-se de imediato, em virtude do princípio, arraigado em nossa inteligência, de que toda verdade é eterna. Se o juízo é presentemente verdadeiro, deve, ao que nos parece, tê-lo sido sempre. Por mais que não estivesse ainda formulado, punha-se a si próprio de direito, antes de ser posto de fato. A toda afirmação verdadeira atribuímos assim um efeito retroativo; ou antes, imprimimo-lhe um movimento retrógrado” (Bergson, 1969, p. 13) (ed. bras.: 2006, p. 16).

34. Tal ilusão, baseada na convicção de que a ideia pode preceder a coisa, ou a possibilidade da realidade (como se ideia e coisa, possibilidade e realidade não ocorressem ao mesmo tempo), implica, segundo Bergson, consequências que ele não hesita em qualificar de “inumeráveis”. Consideraremos aqui apenas aquela que nos parece diretamente relevante no que diz respeito à perspectiva “arqueológica” da teoria de Warburg sobre a origem das imagens. Vejamos o “exemplo simples” proposto por Bergson de um movimento retrógrado observável na história da cultura. “Nada nos impede hoje de vincular o romantismo do século dezanove àquilo que já havia de romântico nos clássicos. Mas o aspecto romântico do classicismo só se desentranhou pelo efeito retroativo do romantismo uma vez surgido. Se não tivesse havido um Rousseau, um Chateaubriand, um Vigny, um Victor Hugo, não apenas nunca teríamos percebido, mas também *não teria realmente havido* romantismo nos clássicos de outrora, pois esse romantismo dos clássicos só se realiza ao recortarmos, em sua obra, um determinado aspecto, e o recorte, com sua forma particular, existia tão pouco na literatura clássica antes da aparição do romantismo”. Dessa maneira, diz Bergson, o romantismo criou retroativamente “sua própria prefiguração no passado e uma explicação de si mesmo por seus antecedentes” (Bergson, 1969, p. 14) (ed. bras.: 2006, p. 18).

35. Prefiguração: lembremos que em seu ensaio sobre Manet, Warburg falou da “função prefiguradora” (*vorprägende Funktion*) das divindades

17 Na nota n. 1, p. 13 desta edição, Bergson se refere às conferências apresentadas em 1913 na Universidade de Columbia, sob o título de *Spiritualité et liberté* e *The Method of Philosophy, an outline of a Theory of Knowledge*, e cujos trechos foram publicados em *Mélanges* (Bergson (1972, pp. 975-989).

mitológicas para o quadro do século XIX. Tal prefiguração é, segundo Bergson, uma “ilusão” (Bergson, 1969, p. 13) (ed. bras.: 2006, p. 16), mas o próprio fato de admitir “inumeráveis” consequências nos sugere que devemos levar em conta a sua eficácia.

36. Um ouvinte das lições de Bergson na Sorbonne com um grande futuro literário, Thomas Stearns Eliot¹⁸, desenvolveu uma doutrina da poesia que compreende a relação com o passado como uma relação ativa, na medida em que o próprio passado é atual. Seu famoso ensaio de 1919, *Tradição e Talento Individual*, propõe uma concepção de história da literatura entendida como um campo que configura um sistema e um pensamento à luz da relação entre o presente e o passado. “Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa ideia de ordem, da forma da literatura europeia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (Eliot, 1919/1999, p. 29) (ed. bras.: 1989, p. 39-40).

37. O passado não é uma dimensão temporal fechada em si mesma, não é formado por um conjunto de fatos que teriam acontecido de uma vez por todas e que determinam mecanicamente, segundo uma rigorosa concatenação de causas antecedentes, uma série de efeitos sucessivos inevitáveis. O passado, pelo contrário, está aberto para o presente, determinando-o tanto quanto é determinado por ele, numa relação de correlação e reciprocidade.

38. Leitor sagaz de Eliot e Bergson, Jorge Luis Borges extraiu destas premissas a mais rigorosa conclusão: no ensaio de 1951 dedicado pelo escritor argentino a *Kafka e seus precursores*, ficamos sabendo que aqueles que prefiguram Kafka, como o filósofo Zenão, o prosador chinês do século IX Han Yu, Kierkegaard, Robert Browning, Léon Bloy e Lord Dunsany, são comple-

18 Nos Arquivos T.S. Eliot da Universidade de Harvard, com o número de inventário “Série: IV. Notes, cartas peculiares, curiosidades, etc.”, foram coletadas, no número 130, as anotações relativas às conferências de Bergson proferidas em Paris, em 1910-1911, e, no número 132, o manuscrito de um texto sobre Bergson, que é contemporâneo às anotações. Sobre a influência de Bergson sobre Eliot, ver: Ph. Le Brun (1967, p. 149-161; p. 274-286); P. Douglass (1986).

tamente irreduzíveis um ao outro. “Se não me engano”, comenta Borges, “as peças heterogêneas que enumerei se parecem com Kafka; se não me engano, nem todas se parecem entre si. Esse último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos reside a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria” (Borges, 1951/1993, p. 751) (ed. bras.: 2007, p. 129). A obra kafkiana não se limita a evocar, citar e aludir a esses autores, tão diferentes entre si; sua obra literalmente os institui *ex-post*, *a posteriori*, como semelhanças, na verdade, como elementos de um sistema, os membros de uma classe. A escrita de Kafka não apenas cria a tradição que a sucederá (movimento anterógrado), de acordo com nossa perspectiva historicista habitual, mas também – e talvez sobretudo – a tradição que a precede (movimento retrógrado). Poderíamos, a este respeito, falar de plágio “a priori” ou “por antecipação” (Pinotti, 2002) (Bayard, 2009).

39. Se quiser compreender a temporalidade complexa que rege esses fenômenos, a história da cultura (e a história das imagens, que constitui um capítulo fundamental dela, como afirmava Warburg), não pode se dar ao luxo de considerar esse duplo movimento como um simples paradoxo nem tratá-lo como uma pura ilusão. Deve, ao contrário se encarregar plenamente da incessante dialética entre pré e pós-formação, livrando-se de todo historicismo ingênuo e de toda crença ingênua na possibilidade da novidade absoluta.

Referências

- Bataille, G. (1979) Manet. In *Œuvres complètes*, vol. 9. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, C. (1973). Lettre à Manet du 11 mai 1865. In Pichois, C. (ed.) *Correspondance*, vol. II, Paris: Gallimard.
- Bayard, P. (2009). *Le plagiat par anticipation*. Paris: Minuit.
- Bergson, H. (1969). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai. In *La pensée et le mouvant* (1934). Paris: PUF.
- Bergson, H. (1972). *Mélanges*. Paris: PUF.
- Bergson, H. (2006). *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes.

- Bois, Y.-A. (1997). The Use Value of “Formless”. In Bois, Y.-A. & Kraus, R. (1997). *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books.
- Borges, J. L. (1993). Kafka et ses précurseurs (1951). In *Autres Inquisitions. Œuvres complètes*, Paris: Gallimard.
- Borges, J. L. (2007). Kafka e seus precusores. In: *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Centanni, M. (2004). Ninfa impertinente: Victorine e la Patera di Parabiago (a proposito dei modelli del “Déjeuner sur l’herbe” di Manet e, prima, di Raffaello). *La Rivista di Engramma*, 36, 2004.
- Chesneau, E. (1864). *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*. Paris: Didier.
- Cianci, G., Franzini, E., & Negri, A. (2001) *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. Milano: Edizioni Bocca.
- Damisch, H. (1997). *Le jugement de Paris: iconologie analytique 1, éd. revue et augmentée*, Paris, Flammarion.
- Deleuze, G. (1993). *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- Deleuze, G. (1988). *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- Deleuze, G. (1966). *Le bergsonisme*. Paris: PUF.
- Douglass, P. (1986). *Bergson, Eliot, and American Literature*. Lexington-KY: University Press of Kentucky.
- Eliot, T. S. (1950/1999). La Tradition et le talent individuel (1919). In *Essais choisis*. Paris: Seuil.
- Eliot, T. S. (1989). Tradição e talento individual. In *Ensaio*. São Paulo: Art Editora.
- Farwell, B. (1969). Manet's “Espada” and Marcantonio. *Metropolitan Museum Journal*, 2, 197-207.
- Freud, S. (1973). Esquisse d’une psychologie scientifique (1895). In *La Naissance de la psychanalyse*. Paris: PUF.
- Fried, M. (1984). Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet. *Critical Inquiry*, 10(3), 510-542.

- Fried, M. (1969). Manet's Sources. *Artforum*, 7, 28-82.
- Fried, M. (1996). *Manet's Sources. In Manet's Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1971). *La peinture de Manet*. In <http://foucault.info/documents/manet/>.
- Greenberg, C. (1960). *Modernist Painting*. In <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>.
- Hiddleston, J. A. (1992) Baudelaire, Manet, and Modernity. *The Modern Language Review*, 87(3), 567-575.
- Jahn, O. (1849). Über einige Darstellungen des Parisurtheils. Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. *Philologisch-Historische Klass*, vol. I, 55-69.
- Krauss, R. (1986). Antivision. *October*, 36, 147-154.
- Le Brun, Ph. (1967). T. S. Eliot and Henri Bergson. *The Review of English Studies*, 18, 70-71.
- Mallarmé, S. (1876). The Impressionists and Edouard Manet. *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, 9, 117-122.
- Malraux, A. (2004). *Les voix du silence. In Ecrits sur l'art, 2 vols*. Paris: Gallimard.
- Meryem, J. (1908). Raphaël et Manet. *L'Art et les Artistes*, 3, 24-25.
- Moreau-Nélaton, É. (1926). *Manetraconté par lui-même, 2 vols*. Paris: Laurens.
- Pinotti, A. (2002). Citazioni a posteriori e plagi a priori. Borges, Eliot, Warburg, Goethe, *Leitmotiv*, 2, 37-43. (<http://www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv020204.pdf>).
- Proust, A. (1913). *Edouard Manet. Souvenirs*. Paris: Laurens.
- Robert, C. (1890). *Die antiken Sarkophagreliefs*. Berlin: Grote - Gebr. Mann.
- Springer, A. (1878). *Raffael und Michelangelo*. Leipzig: E.A. Seemann.
- Thode, H. (1881). *Die Antiken in den Stichen Marcantonio's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's*. Leipzig: E.A. Seemann.

- Valéry, P. (1946). Triomphe de Manet. In *Pièces sur l'art*. Paris, Gallimard.
- Verdier, P. (1989) Les impressionnistes et Édouard Manet. In Riout, D. *Les Écrivains devant l'impressionnisme*. Paris: Macula.
- Hiddleston, J. A. (1992) Baudelaire, Manet, and Modernity. *The Modern Language Review*, 87(3), 567-575.
- Von Sandrart, J. (1675). Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg II, Buch II ("Italienische Künstler"). In ([http://ta.sandrart.net/edition/text/view/420? query=paris&truncation=#querystring1](http://ta.sandrart.net/edition/text/view/420?query=paris&truncation=#querystring1)).
- Warburg, A. (2011). Le "Déjeuner sur l'herbe" de Manet. La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature. In Ghelardi, M. (2011). *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-29*. Paris: Les presses du réel.
- Zola, E. (1879). Edouard Manet. In *Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques*. Paris: Charpentier.

Archéologie des images et logique rétrospective: Note sur le « Manétisme » de Warburg

Andrea Pinotti

1 Le Vingtième siècle a connu un «cézannisme», en littérature (Rilke, D.H. Lawrence, Gertrud Stein, Hemingway, Virginia Woolf, pour ne citer que quelques noms) comme en philosophie (Merleau Ponty, Heidegger, Lyotard, Deleuze, Maldiney). On a utilisé Cézanne pour «penser en peinture», pour penser en image ce qui ne se laissait penser autrement, ce qui ne pouvait pas être pensé avec les concepts². Mais ce siècle a aussi connu un «manétisme», dont Aby Warburg constitue un représentant éminent. On tentera ici d'en rendre compte à partir de la caractérisation traditionnelle de Manet comme peintre de la rupture.

2 Baudelaire qui, malgré l'admiration qu'il éprouvait pour son ami Manet (une «profonde correspondance», selon Valéry)³ ne l'avait pas identifié comme le «peintre de la vie moderne», lui avait lancé, dans une lettre de 1865, une formule destinée à devenir fameuse : «Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art»⁴. Mais, ce qui apparaissait à Baudelaire comme une «décrépitude» inaugurée par Manet allait justement prendre, dans les années suivantes, la signification d'un nouvel horizon pictural, un horizon ouvert par un scandale.

3 On connaît les cris horrifiés qui avaient accueilli le Déjeuner sur l'herbe [FIG. 1], exposé en 1863 dans un Salon-Annexe, parallèle au Salon officiel.

4 Ils avaient été précédés par une «véritable émeute» quand la toile avait été dévoilée, avant l'ouverture du Salon, à la galerie Martinet. Quatre ans plus tard, Émile Zola se souvient de la réaction du public et la commente en ces termes : «Des sifflets et des huées, comme il est d'usage, annoncèrent qu'un nouvel artiste original venait de se révéler»⁵. Néanmoins, tout en remarquant qu'une femme nue en compagnie d'hommes habillés n'était pas chose tout à fait inhabituelle (au Louvre on pouvait repérer «plus de cinquante tableaux» similaires), il explique que l'intention de Manet n'était certes pas de susciter un esclandre facile au moyen d'un sujet si grossièrement obscène : «Les peintres, surtout Édouard Manet, qui est un peintre analyste, n'ont pas

cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout ; le sujet pour eux est un prétexte à peindre, tandis que pour la foule le sujet seul existe. Ainsi, assurément, la femme nue du Déjeuner sur l'herbe n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair»⁶.

5 Neuf, original aux yeux de Zola, Manet l'est non pour ce qu'il peint, mais plutôt pour la manière dont il peint : «L'artiste ne peint ni l'histoire ni l'âme ; ce qu'on appelle composition n'existe pas pour lui»⁷. Il ne doit pas être jugé comme un moraliste ou un écrivain qui transpose en image un contenu élaboré ailleurs : il est un peintre, «il sait peindre, et voilà tout»⁸. Par ces mots, Zola inaugure, en 1867, une lignée interprétative qui fait de Manet la figure d'une césure entre le passé (la peinture du quoi, du sujet, illustrative et narrative) et le futur (la peinture du comment, consacrée exclusivement à la mise en œuvre de ses propres moyens, à la composition de lignes et de couleurs), lignée reprise et approfondie durant le XXe siècle par les théoriciens de la peinture, en particulier par ceux qui considèrent l'art dit abstrait ou encore non-figuratif comme ne se rapportant à rien d'autre qu'à lui-même, puisqu'il a supprimé tout référent extérieur.

6 Dans le sillage de Zola, quelques années plus tard, Stéphane Mallarmé confirme l'idée qu'il y a une nouveauté absolue dans la peinture de Manet : dans un article publié originairement en anglais, «The Impressionists and Edouard Manet», il parle de la « supreme originality » d'un « bold innovator », de ses « new laws of space and light ». Et il conclut : Manet « seems to ignore all that has been done in art by others »⁹.

7 En raison de ce rôle révolutionnaire, Manet ne manque pas d'attirer l'attention des philosophes intéressés par le domaine de la figuration : Michel Foucault, par exemple, dans une conférence dédiée au peintre en 1971, parle d'une « rupture en profondeur » à propos de l'art de Manet, expression prégnante, si l'on pense à l'insistance qui est la sienne sur la question des continuités et des ruptures des paradigmes représentationnels : « Manet est celui qui pour la première fois dans l'art occidental, au moins depuis la Renaissance, au moins depuis le Quattrocento, s'est permis d'utiliser et de faire jouer, à l'intérieur même de ses tableaux, à l'intérieur même de ce qu'ils représentaient, les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peignait »¹⁰.

8 Reconduire le tableau à ses propriétés matérielles signifie dénoncer son caractère de chose, tout en suspendant le tacite pacte illusionniste signé avec l'observateur : Manet « réinvente, ou peut-être invente-t-il, le ta-

bleau-objet, le tableau comme matérialité, comme chose colorée que vient éclairer une lumière extérieure et devant lequel ou autour duquel vient tourner le spectateur». Et c'est justement la question d'une source de lumière externe, qui se répand sur le tableau comme sur n'importe quel autre objet non artistique accroché au mur – un veston suspendu à un portemanteau, une casserole pendue à un clou – qui tend à assumer une signification centrale dans le *Déjeuner sur l'herbe* : commentant cette œuvre, Foucault souligne le conflit, au sein du tableau, entre une source de lumière traditionnelle, une source lumineuse interne au tableau provenant d'en haut à gauche, et une source externe, frontale et perpendiculaire : «Deux systèmes discordants et hésitants d'éclairage en profondeur».

9 Or, en 1955 déjà, Georges Bataille avait insisté sur la fonction de rupture de la peinture (bien qu'encore figurative) de Manet : «Le nom de Manet – ainsi commence son essai – a dans l'histoire de la peinture un sens à part. Manet n'est pas seulement un très grand peintre : il a tranché avec ceux qui l'ont précédé ; il ouvrit la période où nous vivons»¹¹. Il soulignait ainsi l'indifférence souveraine pour le sujet, la négation de l'éloquence et des significations, le dépassement des aspirations illusionnistes tridimensionnelles de la surface picturale, le rejet, enfin, de tout ce qui, en quelque façon, était extra-pictural.

10 Autrement dit, une suppression du contenu dont André Malraux, plus tôt encore, en 1951, avait fait état dans *Les voix du silence* : «L'Exécution de Maximilien de Manet, c'est le *Trois Mai* de Goya, moins ce que ce tableau signifie [...]. L'orientation que Manet tentait de donner à la peinture rejetait ces significations»¹². Selon Malraux, Manet marquerait «l'origine de la peinture moderne» : «Pour que la tradition picturale soit déchirée comme l'avait été la tradition littéraire par les grands poètes au début du siècle, il faut attendre Manet»¹³.

11 On retrouve une interprétation similaire de la nouveauté de Manet chez les théoriciens anglo-saxons. D'abord chez Clement Greenberg qui, dans l'essai intitulé *Modernist Painting* (1960) parle de la même manière d'une césure, d'un nouveau commencement de l'art : «Manet's became the first Modernist pictures by virtue of the frankness with which they declared the flat surfaces on which they were painted»¹⁴.

12 Et même Michael Fried qui – malgré son héritage greenberguien – a consacré en 1969 un long article aux «sources» de Manet, donc à ce que

Manet reprend à ceux qui l'ont précédé en termes de «sujet», admet finalement qu'il faut parler, à propos de cet artiste, d'un nouveau genre de peinture s'identifiant avec la peinture tout court : «the unity that I have called painting altogether». Dans cette interprétation, c'est encore une fois le même tableau qui joue un rôle crucial : «Manet's most ambitious paintings of the first half of the 1860s [...] may perhaps be thought of as constituting a new genre of painting, which in effect sought to comprehend, and thereby to supersede, all the others. The Déjeuner sur l'herbe represents a kind of culmination of this development, being at once landscape, portrait, and still life – to say nothing of the implications of its use of previous art»¹⁵.

13 Contre la lecture formaliste et moderniste de Manet (plus précisément contre celle de Bataille, interprète de Manet), Rosalind Krauss s'est durement exprimée en 1986. Il est vrai que Bataille, tout en s'éloignant apparemment de sa propre théorie de l'image, avait souligné le rôle du peintre en tant qu'initiateur de l'autonomie de l'art pur, ce qui mécontentait profondément Krauss : «One turns the pages of Georges Bataille's book on Manet with a mounting sense of disappointment. Is it really Bataille who is telling us once again that Manet's achievement was the destruction of subject matter so that in its place, from among its ruins, should arise pure painting- "painting," as he writes, "for its own sake, a song for the eyes of interwoven forms and colors"?»¹⁶.

14 Mais la désillusion laisse bientôt place à une revendication anti-moderniste, et de Bataille et de Manet, rattaché quant à lui par Krauss à un commencement tout à fait différent : Manet «is the beginning of modern art, an art that celebrates the silent autonomy of vision. But behind this beginning is another, wholly alternate beginning»¹⁷. Il s'agit là d'une alternative au modernisme qui n'appartient pas à la «modernist fetishization of sight»¹⁸, mais qui est plutôt «"blinding," "sight-destroying," and in which representation dares to be neither appropriative nor productive»¹⁹.

15 Dix ans plus tard, dans *Formless* (1997), Rosalind Krauss et Yves-Alain Bois prennent une fois encore Manet comme point de départ d'une lecture désormais célèbre, vouée à déconstruire l'opposition même de la forme et du contenu et, par là même, à sauver Bataille de l'interprétation formaliste en revendiquant son originalité dans le domaine de l'«informe». Et Bois écrit : «Bataille wrote of Manet: "To break up the subject and re establish it on a different basis is not to neglect the subject; so it is in a sacrifice, which takes

liberties with the victim and even kills it, but cannot be said to neglect it.” It is this type of alteration that we want both to describe and to attempt»²⁰. La perspective est différente donc, mais Manet est toujours reconnu comme un point de départ

16 Et pourtant Bataille, à bien y regarder, n'avait pas seulement parlé de rupture à propos de l'art de Manet. Il s'était en outre arrêté sur une caractéristique «étrange» du peintre parisien : «Un des aspects les plus étranges de l'art de Manet tient à ses emprunts. Plusieurs fois, Manet emprunta la donnée schématique ou d'un tableau, ou d'une gravure ancienne. Nous savons depuis longtemps que la composition du Déjeuner sur l'herbe est donnée dans Le Jugement de Pâris de Raphaël, que Marc-Antoine a gravé»²¹. Pourquoi cet italique, «emprunta» ? Comme c'est le cas avec la Venus d'Urbino de Titien, prise pour modèle de l'Olympia, il s'agit aussi, dans le Déjeuner, d'une «métamorphose», d'un «passage d'un monde à l'autre»²²: «Le Déjeuner sur l'herbe était lui-même la négation de ce Concert champêtre [Fig. 2] où Giorgione, s'il avait introduit des femmes nues près des musiciens de la Renaissance, l'avait fait sous le bénéfice de la fable grecque. Manet ne tira du tableau du Louvre que le thème (il tira, comme je l'ai dit, le schéma graphique de son tableau d'une gravure...).

17 Mais dans le thème et le schéma, l'un et l'autre mythologiques, il introduisit le monde présent, trouvant dans ce changement ce qu'il voulait, le renversement du passé, la naissance d'un ordre nouveau»²³.

18 Emprunter signifie dès lors reprendre, non pour imiter, répéter, confirmer, mais plutôt pour transformer, varier, et, à la limite inverser. Continuer pour rompre ou rompre pour continuer?

Continuité

19 « Nous savons depuis longtemps... » disait Bataille en 1955. Depuis quand, au juste, sait-on quels furent les modèles de Manet pour son Déjeuner? Depuis toujours. Exposé en 1863, le tableau était, dès l'année suivante, reconduit par Ernest Chesneau à ses origines classiques, à un Jugement de Pâris (perdu) de Raphaël, gravé par Marcantonio

Raimondi [Fig.3] : «Il est à peine croyable que M. Manet ait emprunté à Raphaël une de ses compositions. Cela n'est, hélas! que trop vrai cependant.

Que l'on compare son Déjeuner sur l'herbe à certain groupe du Jugement de Pâris»²⁴.

20 Cette ascendance fut confirmée et approfondie en 1908 par Gustav Pauli, le futur directeur de la Kunsthalle de Hambourg (nommé successeur d'Alfred Lichtwark, de 1914 à 1933), dans un article intitulé *Raffael und Manet*²⁵.

21 Et c'est à Pauli qu'Aby Warburg se rattache d'emblée, en 1929, quand il dicte à Gertrud Bing des notes très denses sur le Déjeuner. Il est alors bien conscient de se livrer à une opération délicate : «De tous les tableaux modernes –admet-il en ouverture–, aucun ne présente davantage de difficultés au critique d'art soucieux d'établir le rôle déterminant, essentiel, des rapports formels et thématiques avec la tradition, que Le Déjeuner sur l'herbe de Manet»²⁶. Pourtant, il ne renonce pas à l'entreprise, s'appuyant d'abord sur le fait que Manet lui-même²⁷ s'était référé au Concert champêtre (une œuvre qui, en son temps, était attribuée à Giorgione, alors qu'aujourd'hui la majorité des critiques tend à l'assigner à Titien) comme au modèle – le «Vorbild», comme le dit Warburg – justifiant sa propre composition. Dès les premiers paragraphes, Warburg dévoile ses cartes, en expliquant ce que les notions d'originalité et de nouveauté signifient pour lui, en ce qui concerne l'art en général, et, plus particulièrement en ce qui concerne Manet : «Manet, l'homme qui s'avancait vers la lumière, avait-il besoin – telle est la question que nous posons aujourd'hui – de se poser par ce retour en arrière en administrateur fidèle de l'héritage du passé, lui dont la figuration immédiate apprenait au monde qu'on ne saurait prétendre, sans prendre part au patrimoine universel de l'esprit, trouver un style créateur de nouvelles valeurs expressives, dès lors que celles-ci puissent leur force de pénétration non pas dans le rejet des formes anciennes, mais dans les écarts subtils induits par leur transformation ?»²⁸.

22 Jusqu'alors, Warburg parlait du rapport essentiel et organique de Manet (comme de chaque artiste digne de ce nom) avec l'histoire de l'art et la tradition, mais non de la manière dont un tel rapport était rendu effectif. «Vorbild», tel est le terme qui qualifie le Concert champêtre de Giorgione comme modèle du tableau de Manet. C'est-à-dire en tant qu'image (Bild), tout à la fois placée devant les yeux de l'artiste qui s'en inspire pour son œuvre (si on entend *vor* dans un sens spatial) et ayant existé dans une époque antérieure à celle de l'image qui en dérive (si l'on entend *vor* dans un sens temporel).

23 Mais ce Vorbild de Giorgione n'est pas le premier modèle, et Raphaël et Marcantonio (dont la gravure a inspiré, à son tour, une décoration pariétale réalisée autour de 1630, aujourd'hui conservée à la Villa d'Este à Tivoli [Fig. 4]) ne sont eux-mêmes que des médiateurs (Vermittler)²⁹: il faut remonter plus haut, le long de la chaîne des images, pour identifier l'origine de la série.

24 Et c'est précisément avec le Déjeuner, cette œuvre devenue célèbre comme point de rupture de la tradition et comme césure du continuum des images que l'on peut retourner à la strate primitive, et indiquer le modèle antique («das antike Vorbild») «avec une exactitude qui reste exceptionnelle dans la science de l'art»³⁰. Il s'agit de deux bas-reliefs qui appartiennent à des sarcophages hellénistiques représentant le Jugement de Pâris³¹: l'un est muré dans la façade de l'Académie de France, à la Villa Médicis [Fig.6], l'autre est inséré, également à Rome, dans la façade du Casino de la Villa Doria Pamphili [Fig.7]³².

25 Dans son article, Pauli mentionnait les historiens de l'art qui avaient indiqué une telle dérivation : Otto Jahn, en 1849³³ et Anton Springer, en 1878³⁴. Mais Henry Thode³⁵ a rappelé que Sandrart, dès 1675, avait explicité la relation reliant Marcantonio et Raphaël avec le sarcophage de Villa Médicis : « ... das Urtheil des Paris, [...] nach Inhalt des bekandten Antichen Basso Rilievo, so noch bey dem Palazzo di Medici in Rom zu sehen ist »³⁶.

26 Cependant, à l'occasion d'une analyse plus approfondie, Warburg observe qu'il n'y a pas simple répétition d'un modèle iconographique à travers les siècles. Si l'on adopte un regard «micrologique», on peut observer «des écarts en apparence insignifiants [anscheinend ganz unbedeutenden Abweichungen] dans le jeu des gestes et du visage», capables d'opérer une véritable «inversion énergétique de l'humanité représentée»³⁷. Sur le bas-relief, les regards des demi-dieux sont orientés avec crainte vers le ciel («Phobos cultuel», dit Warburg, propre à un motif funéraire), tandis que dans le dessin de Raphaël gravé par Raimondi, le regard de la figure à gauche du groupe est explicitement tourné vers le spectateur en signe de foi terrestre, selon une orientation reprise plus tard par Manet lui-même. Il s'agit d'un choix intentionnel, comme le prouve une autre gravure sur le même thème de Giulio Bonasone [Fig. 9] (un artiste contemporain de Raimondi), évoquée par Warburg : malgré l'inversion latérale droite-gauche, l'artiste reste fidèle au modèle an-

tique, tout en sauvegardant l'orientation verticale des regards vers le ciel.

27 Warburg lui-même est donc obligé d'admettre que – malgré l'éclatante «exactitude» de la reconstruction de la généalogie iconographique établie quelques lignes au-dessus, malgré la «composition typiquement antiquisante» de la gravure de Raimondi – celle-ci n'est pas du tout la «reproduction fidèle»³⁸ du sarcophage ancien. Bien au contraire : elle «s'écarte sur ce point du schéma antique»³⁹. Le regard du personnage dirigé vers le spectateur est explicitement défini comme un «caractère non antique»⁴⁰. Ceci est indirectement démontré par un autre exemple, un sarcophage de la Villa Ludovisi : ceux qui ont cru à l'authenticité de la nymphe (déjà disparue du relief au temps de Warburg, mais reproduite dans des dessins et gravures [Fig.10]) dont le regard se tournait vers l'extérieur, se sont trompés : il s'agissait d'une «falsification»⁴¹.

28 Si l'on prend en compte ce détail crucial de l'orientation du regard dans la constellation d'images constituant l'ensemble des antécédents du Déjeuner, il appert que l'Antiquité ne se situe pas «vor» (devant et avant) sa redécouverte moderne : l'image de la Renaissance, tout en s'«inspirant» du prototype hellénistique, ne le répète pourtant pas. Ici (mais le discours pourrait être confirmé pour d'autres reconstitutions de chaînes d'images opérées par Warburg, également lacunaires), le modèle en tant que Vorbild se caractérise plus par son absence que par sa présence. Il en résulte que le prototype antique n'est pas moins construit que reconstitué. Selon un mouvement de rétroaction, le Vorbild se révèle en même temps Nachbild : le prototype comme pré-type, comme pré-image, se présente aussi comme une post-image, instituée a posteriori par l'artiste moderne. Ainsi, l'Antiquité s'avère autant un modèle pour la Renaissance que le fruit de son invention, ce qui manifeste la puissance productive et pas seulement reproductive de la mémoire, ce qui montre la véritable poiesis de Mnemosyne. L'inventaire des pré-formations («Inventar der Vorprägungen») de la conscience collective de l'imaginaire occidental, que Warburg entendait fournir dans son projet titanesque et inachevé de l'atlas Mnemosyne, doit donc être également compris comme un répertoire de post-formations.

L'après-coup

29 Parmi les interprètes de Warburg, c'est surtout Georges Didi-

-Huberman qui a insisté de manière convaincante sur les implications différentielles du *Nachleben* comme répétition iconique, sur le fait que ce qui se répète n'est pas le même, mais ce qui diffère. À cet égard, ses références privilégiées sont le Deleuze de *Différence et répétition* («il n'y a que l'étrange qui soit familier, et seulement la différence qui se répète»⁴²) et surtout Freud. Il y a, selon Didi-Huberman, une analogie étroite entre la manière de penser le temps de l'origine, propre à la conception warburghienne de la «survivance des images», et la conception freudienne de la postériorité : «La *Nachträglichkeit* freudienne serait exactement à la mémoire des “traumatismes” affectant l'histoire des symptômes ce que le *Nachleben* warburgien est à la mémoire des “sources” affectant l'histoire des images. Dans les deux cas, en effet, l'origine ne se constitue que dans le retard de sa manifestation»⁴³.

30 C'est dans l'Esquisse d'une psychologie scientifique que, pour la première fois, on rencontre en quelque sorte l'idée d'un *Nachbild* qui se projetterait sur le *Vorbild*, le constituant par là comme tel. Didi-Huberman résume en ces termes cette découverte : «Cela se passe vers 1895 : cette année-là, Freud comprend que l'origine n'est pas à penser comme un point fixe, fût-il haut placé dans la ligne du devenir. L'origine ne cesse de se feuilleter : vers le passé, bien sûr, mais aussi vers le futur, si l'on peut dire. La grande hypothèse de Freud sur le temps psychique prend ici toute sa mesure. Elle s'incarne dans la notion, capitale et paradoxale, de l'“après-coup” (*Nachträglichkeit*). Elle suppose, en toute formation de l'inconscient – particulièrement dans le symptôme hystérique – un processus intervallaire que Freud aura découvert dans la dialectique même du refoulement : “Nous ne manquons jamais de découvrir qu'un souvenir refoulé ne s'est transformé qu'après coup [*nachträglich*] en traumatisme”. Cette simple découverte emporte tout avec elle. Désormais, l'origine ne pourra plus se réduire à une source factuelle, quelle que soit son “antiquité” chronologique (puisque c'est une image de mémoire qui, après coup, prend valeur de traumatisme)»⁴⁴.

31 À proprement parler, ce n'est donc pas l'événement originaire (entendu comme un *factum* traumatique historiquement situé en un point précis du passé) qui se répète dans le symptôme : il n'est cet événement que dans l'après-coup (*ex-post*, pour ainsi dire), devenant à son tour symptôme qui “dérive” et, à sa manière, réitère. L'événement lui même devient ainsi, ultérieurement, l'origine dont le symptôme est compris comme le futur, un futur «causé» par tel ou tel fait passé.

Mouvements rétrogrades

32 Au-delà du rapprochement de la conception freudienne de la *Nachträglichkeit* et de l'idée de la répétition des différences élaborée par Deleuze (par le bergsonien Deleuze⁴⁵), il ne nous semble pas incongru de souligner la proximité entre la théorie de l'origine figurale de Warburg et la doctrine de la vérité proposée par un de ses contemporains célèbres, Henri Bergson, penseur qui ne manqua d'attirer l'attention de l'historien de l'art (comme l'indiquent les notes « Bergson » du Zettelkasten, n. 51, conservé dans les archives Warburg de Londres).

33 En 1934, alors qu'il approche de la fin de sa vie, l'auteur de *Matière et mémoire* (texte écrit en 1896 et dont le troisième chapitre est significativement intitulé « De la survivance des images ») revient, dans la première partie de *La pensée et le mouvant* intitulée *Croissance de la vérité*. Mouvement rétrograde du vrai, à des réflexions consignées quelques années auparavant, en 1913, à l'occasion de deux conférences données à la Columbia University de New York⁴⁶. Tout en parcourant les thèmes fondateurs de sa propre philosophie (le rapport entre l'espace et le temps, les notions de durée et d'intuition, les catégories de possibilité et de mouvement), Bergson souligne l'existence d'une singulière « logique de rétrospection »⁴⁷ qu'il caractérise ainsi : « Les choses et les événements se produisent à des moments déterminés ; le jugement qui constate l'apparition de la chose ou de l'événement ne peut venir qu'après eux ; il a donc sa date. Mais cette date s'efface aussitôt, en vertu du principe, ancré dans notre intelligence, que toute vérité est éternelle. Si le jugement est vrai à présent, il doit, nous semble-t-il, l'avoir été toujours. Il avait beau n'être pas encore formulé : il se posait lui-même en droit, avant d'être posé en fait. À toute affirmation vraie nous attribuons ainsi un effet rétroactif ; ou plutôt nous lui imprimons un mouvement rétrograde »⁴⁸.

34 Une telle illusion, fondée sur la conviction que l'idée puisse précéder la chose, ou la possibilité la réalité (comme si idée et chose, possibilité et réalité ne se produisaient pas au même moment), implique, selon Bergson, des conséquences qu'il n'hésite pas à dire « innombrables ». Nous envisagerons ici seulement celle qui paraît directement pertinente au regard de la perspective « archéologique » de la théorie warburgienne de l'origine des images. Voyons l'« exemple simple » proposé par Bergson d'un mouvement rétrograde observable dans l'histoire de la culture : « Rien ne nous empêche

aujourd'hui de rattacher le romantisme du dix-neuvième siècle à ce qu'il y avait déjà de romantique chez les classiques. Mais l'aspect romantique du classicisme ne s'est dégagé que par l'effet rétroactif du romantisme une fois apparu. S'il n'y avait pas eu un Rousseau, un Chateaubriand, un Vigny, un Victor Hugo, non seulement on n'aurait jamais aperçu, mais encore il n'y aurait réellement pas eu de romantisme chez les classiques d'autrefois, car ce romantisme des classiques ne se réalise que par le découpage, dans leur œuvre, d'un certain aspect, et la découpeure, avec sa forme particulière, n'existait pas plus dans la littérature classique avant l'apparition du romantisme». De cette manière, dit Bergson, le romantisme a créé rétroactivement «sa propre préfiguration dans le passé, et une explication de lui-même par ses antécédents»⁴⁹.

35 Préfiguration : rappelons-nous que dans son essai sur Manet, Warburg parlait de «fonction pré-figurante» (*vorprägende Funktion*) des divinités mythologiques pour le tableau du XIX^e siècle. Une telle préfiguration est, selon Bergson, une «illusion»⁵⁰, mais le seul fait qu'il en admette d'«innombrables» conséquences nous suggère qu'il faut tenir compte de son efficacité.

36 Un auditeur des leçons bergsoniennes à la Sorbonne destiné à un grand avenir littéraire, Thomas Stearns Eliot⁵¹, a développé une doctrine de la poésie qui comprend le rapport avec le passé comme un rapport actif dans la mesure où le passé lui-même est actuel. Son célèbre essai de 1919, *Tradition et talent individuel*, livre une conception de l'histoire de la littérature entendue comme un champ formant système et pensée à la lumière du rapport entre présent et passé : «Les monuments existants forment entre eux un ordre idéal que modifie l'introduction de la nouvelle (vraiment "nouvelle") œuvre d'art. L'ordre existant est complet avant que n'arrive l'œuvre nouvelle ; pour que l'ordre subsiste après l'addition de l'élément nouveau, il faut que l'ordre existant tout entier soit changé, si peu que ce soit ; et les rapports, les proportions, les valeurs de chaque œuvre d'art par rapport à l'ensemble sont ainsi rajustés ; et c'est en ceci que l'ancien et le nouveau se conforment l'un à l'autre. Quiconque a admis cette idée de l'ordre, de la forme de la littérature européenne, de la littérature anglaise, ne trouvera pas absurde que le passé soit modifié par le présent, tout autant que le présent est dirigé par le passé»⁵².

37 Le passé, donc, n'est pas une dimension temporelle repliée sur elle-même, il n'est pas constitué d'un ensemble de faits qui auraient eu lieu

une fois pour toutes et qui détermineraient mécaniquement, le long d'une rigoureuse chaîne, une série d'effets successifs inévitables, procédant de causes antécédentes. Le passé, bien au contraire, est ouvert au présent, il détermine le présent autant qu'il est déterminé par lui, dans un rapport de corrélation et de réciprocité.

38 Lecteur sagace d'Eliot et de Bergson, Jorge Luis Borges a tiré la conséquence la plus rigoureuse de ces prémisses : dans l'essai de 1951 dédié par l'écrivain argentin à Kafka et ses précurseurs, on apprend que ceux qui préfigurent Kafka, comme le philosophe Zénon, le prosateur chinois du *gème* siècle Han Yu, Kierkegaard, Robert Browning, Léon Bloy et Lord Dunsany, sont tout à fait irréductibles les uns aux autres. « Si je ne me trompe pas – remarque Borges –, les textes disparates que je viens d'énumérer ressemblent à Kafka, mais ils ne se ressemblent pas tous entre eux. Ce dernier fait est le plus significatif. Dans chacun de ces morceaux se trouve, à quelque degré, la singularité de Kafka, mais si Kafka n'avait pas écrit, personne ne pourrait s'en apercevoir. À vrai dire, elle n'existerait pas »⁵³. Ces auteurs, si différents l'un de l'autre, l'œuvre kafkaïenne ne se limite pas à les évoquer, à les citer, à y faire allusion ; son œuvre les institue littéralement *ex-post*, après coup, comme ressemblants, en fait les éléments d'un système, les membres d'une classe. L'écriture de Kafka, non seulement crée la tradition qui la suivra (mouvement antérograde), conformément à notre habituelle perspective historiciste, mais encore – et peut-être surtout – la tradition qui la précède (mouvement rétrograde). On pourrait, à ce propos, parler d'un plagiat « *a priori* » ou « *par anticipation* »⁵⁴.

39 Si elle veut parvenir à saisir la temporalité complexe qui gouverne ces phénomènes, l'histoire de la culture (et l'histoire des images qui en constitue un chapitre fondamental, ainsi que Warburg l'a posé), ne peut se permettre de considérer ce double mouvement comme un simple paradoxe, ni le traiter comme une pure illusion. Elle doit, au contraire, prendre pleinement en charge l'incessante dialectique entre *pré-* et *post-*formation, en se débarrassant de tout historicisme naïf et de toute croyance ingénue en la possibilité d'une absolue nouveauté.

Notes

1. Je tiens à remercier Sabine Forero Mendoza dont les remarques bienveillantes et précieuses furent décisives pour la mise en forme finale de ce texte.
2. Voir les essais recueillis dans *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*, éd. par G. Cianci, E. Franzini et A. Negri, Milano, Edizioni Bocca, 2001.
3. P. Valéry, *Triomphe de Manet* (1932), dans *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 161-175, ici p. 166.
4. Ch. Baudelaire, *Lettre à Manet* du 11 mai 1865, dans *Correspondance*, éd. par C. Pichois, 2 vols., Paris, Gallimard, 1973, vol. II, p. 497. Sur le rapport entre les deux, voir M. Fried, *Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet*, « *Critical Inquiry* », 10/3, 1984, pp. 510-542 ; J. A. Hiddleston, *Baudelaire, Manet, and Modernity*, « *The Modern Language Review* », 87/3, 1992, pp. 567-575.
5. E. Zola, *Edouard Manet* (1867), dans *Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques*, Paris, Charpentier, 1879, p. 352.
6. *Ibid.*, pp. 355-356.
7. *Ibid.*, p. 346.
8. *Ibid.*
9. S. Mallarmé, *The Impressionists and Edouard Manet*, « *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio* », 9, 1876, pp. 117-122. Voir la traduction française par P. Verdier, *Les impressionnistes et Édouard Manet*, dans *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, éd. par D. Riout, Paris, Macula, 1989, pp. 93-104.
10. M. Foucault, *La peinture de Manet*, conférence donnée à Tunis, le 20 Mai 1971 ; résumé avec illustrations : <http://foucault.info/documents/manet/>.
11. G. Bataille, *Manet* (1955), dans *Œuvres complètes*, vol. 9, Paris, Gallimard,

1979, pp. 103-167, ici p. 115.

12. A. Malraux, *Les voix du silence* (1951), dans *Ecrits sur l'art*, 2 vols., Paris, Gallimard, 2004, vol. I, pp. 301-302.

13. Ibid., pp. 300 et 298.

14. C. Greenberg, *Modernist Painting* (1960), (<http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>), p. 2.

15. M. Fried, *Manet's Sources*, « *Artforum* », 7, 1969, pp. 28-82 ; repr. in *Manet's Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 505, note 224. 16. R. Krauss, *Antivision*, « *October* », 36, 1986, pp. 147-154, ici p. 147.

17. Ibid., p. 151.

18. Ibid., p. 147.

19. Ibid., p. 152.

20. Y.-A. Bois, *The Use Value of « Formless »*, dans Y.-A. Bois-R. Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, p. 21.

21. G. Bataille, *Manet*, op. cit, p. 143.

22. Ibid.

23. Ibid., p. 145.

24. E. Chesneau, *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier, 1864, p. 190, note 1.

25. G. Pauli, *Raffael und Manet*, « *Monatshefte für Kunstwissenschaft* », 1, 1908, pp. 53-55. L'article de Pauli fut immédiatement présenté aux lecteurs français par Jean Meryem, qui en donna une synthèse dans sa note *Raphäel et Manet*, « *L'Art et les Artistes* », 3, 1908, pp. 24-25. Sur le rapport entre Manet et Raimondi voir B. Farwell, *Manet's "Espada" and Marcantonio*, « *Metropoli-*

tan Museum Journal », 2, 1969, pp. 197-207; M. Centanni, Ninfa impertinente: Victorine e la Patera di Parabiago (a proposito dei modelli del “Déjeuner sur l’herbe” di Manet e, prima, di Raffaello), « La Rivista di Engramma », 36, 2004 (http://www.engramma.it/engramma_v4/rivista/saggio/36/036_manet_saggio.html).

26. A. Warburg, Le « Déjeuner sur l’herbe » de Manet. La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l’évolution du sentiment moderne de la nature (1929), trad. française par S. Zilberfarb dans Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-29, éd. par M. Ghelardi, Paris, Les presses du réel, 2011, p. 126.

27. Voir É. Moreau-Nélaton, Manet raconté par lui-même, 2 vols., Paris, Laurens, vol. I, pp. 48-49; A. Proust, Edouard Manet. Souvenirs, Paris, Laurens, 1913, p. 43.

28. A. Warburg, Le « Déjeuner sur l’herbe » de Manet, op. cit., p. 126.

29. On peut retrouver cette constellation iconographique sur la planche 55 [Fig.5] de l’Atlas (voir A. Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne, éd. par M. Warnke, Berlin, Akademie Verlag, 2000).

30. A. Warburg, Le « Déjeuner sur l’herbe » de Manet, op. cit., p. 126.

31. A ce propos, voir H. Damisch, Le jugement de Paris : iconologie analytique 1, éd. revue et augmentée, Paris, Flammarion, 1997 (avec référence à Warburg interprète de Manet, pp. 199-211).

32. Warburg renvoie au catalogue réalisé par C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Berlin, Grote - Gebr. Mann, 1890, vol. II, pp. 13-20, ill. IV-V. On peut retrouver les deux sarcophages sur la planche 4 [Fig. 8] de l’Atlas (op. cit.)

33. O. Jahn, Über einige Darstellungen des Parisurtheils, « Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse », 1849, vol. I, pp. 55-69.

34. A. Springer, Raffael und Michelangelo, Leipzig, E.A. Seemann, 1878, pp. 310-311.

35. H. Thode, *Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's*, Leipzig, E.A. Seemann, 1881, p. 25.

36. J. von Sandrart, *Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675, II, Buch II ("Italienische Künstler"), p. 205 (<http://ta.sandrart.net/edition/text/view/420?query=paris&truncation=#querystring1>).

37. A. Warburg, *Le « Déjeuner sur l'herbe » de Manet*, op. cit., p. 126.

38. Ibid., p. 128.

39. Ibid., p. 130.

40. Ibid., p. 133.

41. Ibid.

42. G. Deleuze, *Différence et répétition* (1968), 7ème éd., Paris, PUF, 1993, p. 145.

43. G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 332.

44. Ibid., p. 331. La citation de Freud est tirée de l'*Esquisse d'une psychologie scientifique* (1895), dans *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973, p. 366.

45. Voir, G. Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 1966.

46. H. Bergson, *Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai*, dans *La pensée et le mouvant* (1934), Paris, PUF, 1969, pp. 6-17. Dans la note 1, p. 13 de cette édition, Bergson renvoie aux conférences données en 1913 à la Columbia University sous le titre *Spiritualité et liberté* et *The Method of Philosophy, an outline of a Theory of Knowledge*, conférences dont quelques extraits sont publiés dans *Mélanges*, Paris, PUF, 1972, pp. 975-989.

47. H. Bergson, *Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai*, op.

cit., p. 15.

48. Ibid., p. 13.

49. Ibid., p. 14.

50. Ibid., p. 13.

51. Dans les archives T.S. Eliot conservées à la Harvard University, sous le numéro d'inventaire « Series: IV. Notes, odd letters, trivia, etc. », sont recueillies, au numéro 130, des annotations relatives aux conférences de Bergson données à Paris en 1910-1911 et au numéro 132, le manuscrit d'un texte sur Bergson, contemporain aux annotations. À propos de l'influence exercée par Bergson sur Eliot, voir Ph. Le Brun, T. S. Eliot and Henri Bergson, « The Review of English Studies », 18, 70-71, 1967, pp. 149-161 et pp. 274-286 ; P. Douglass, Bergson, Eliot, and American Literature, Lexington-KY, University Press of Kentucky, 1986.

52. T.S. Eliot, La Tradition et le talent individuel (1919), dans Essais choisis, trad. française par H. Fluchère, Paris, Seuil, 1950 ; rééd. 1999, p. 29.

53. J. L. Borges, Kafka et ses précurseurs (1951), dans Autres Inquisitions, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1993, vol. I, p. 751.

54. A. Pinotti, Citazioni a posteriori e plagi a priori. Borges, Eliot, Warburg, Goethe, « Leitmotiv », 2, 2002, pp. 37-43 (<http://www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv020204.pdf>); P. Bayard, Le plagiat par anticipation, Paris, Minuit, 2009.

RESENHA

THIS MUST BE THE PLACE: LATIN AMERICAN ARTISTS IN NEW YORK 1965–75 / RESENHA DE EXPOSIÇÃO

Allan André Lourenço¹

Curadora: Aimé Iglesias Lukin

Local: Nova Iorque, Estados Unidos

Instituição: Americas Society/Council of the Americas

This Must Be the Place (Esse deve ser o lugar), nome de uma canção da banda de rock norte-americana *Talking Heads*, compõe o título da recente exposição organizada na *Americas Society* sob a curadoria de Aimé Iglesias Lukin, historiadora da arte argentina e curadora chefe desta instituição. A exposição aconteceu em duas partes. A primeira delas ocorreu entre os meses de setembro e dezembro de 2021 e a segunda entre os meses de fevereiro e maio de 2022. A mostra reuniu o trabalho de artistas migrantes latino-americanos ativos na cidade de Nova Iorque entre os anos de 1965 e 1975, período marcado por intensas agitações políticas e sociais, tanto nos Estados Unidos quanto na maioria dos países da América Latina. Na visão da curadoria, ao compartilharem entre si a experiência da migração, esses artistas atuaram como “infiltradores no ventre da besta imperial”, reagindo à crise das utopias modernas latino-americanas e ao intervencionismo estadunidense na região.

O recorte temporal indicado na exposição (1965-1975) está estreitamente relacionado a uma série de desdobramentos históricos, que compreendem desde questões ligadas ao campo das artes visuais como também

¹ Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail: allan.al@outlook.com.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1035-5959>

questões de ordem política e social. Como consequência do avanço da Guerra Fria, o governo e o setor privado estadunidense criaram em meados dos anos 1960 diversos programas de diplomacia cultural na América Latina, a exemplo do *Center for Inter-American Relations* – conhecido hoje como *Americas Society*. O intercâmbio estabelecido entre América do Norte e América Latina permitiu a circulação nos Estados Unidos de uma nova geração de artistas cuja produção se distanciava das expressões artistas latino-americanas correntes no mercado de arte internacional, a exemplo do abstracionismo e do muralismo mexicano. Como resultado, acompanha-se a partir de 1965 uma maior preocupação com os problemas formais e experimentais do fazer artístico, expandindo os limites do que a arte poderia ou deveria ser.

Em geral, os trabalhos dos artistas e coletivos presentes na exposição foram abordados pela curadoria a partir de dois conceitos importantes da arte contemporânea. Ao reconhecer no corpo dessas obras uma proposta de expansão do objeto artístico através do uso de novos meios em seus trabalhos, bem como da tentativa de aproximação da arte com a vida, esses trabalhos foram compreendidos, histórica e teoricamente, através da categoria de neovanguarda elaborada por Hal Foster (1994).² Ademais, sem reduzir a dimensão política que perpassa a maioria desses artistas e suas produções, a exposição recuperou os estudos realizados nos anos 1990 daquilo que ficou conhecido nos termos de um *conceitualismo político ou ideológico*, especialmente através do trabalho da pesquisadora Mari Carmen Ramírez (1993) e do artista Luis Camnitzer (1999).

2 Em divergência à crítica de Peter Bürger, que compreende a atuação das neovanguardas como farsa, Foster propõe que as neovanguardas produziram novas experiências estéticas, novas formas de intervenção política e a construção de novos critérios do que pode ser arte.

Figura 1

Vista da exposição This Must Be the Place

Fonte: Registro de Arturo Sánchez, Américas Society, Nova Iorque.



Reconhecer a qualidade inovadora e crítica dos artistas migrantes latino-americanos ainda nos anos 1960 é de extrema importância, haja vista sua ausência nas principais exposições sobre arte conceitual nos Estados Unidos – salvo uma pequena participação de artistas sul-americanos na mostra *Information* de 1970, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque com a curadoria de Kynaston MacShine (Lourenço, 2022). Assim como Mari Carmen Ramírez, a curadora Aimé Iglesias Lukin reconhece que o caráter político é um dos fatores determinantes do ineditismo da arte contemporânea latino-americana. Além disso, é retomado na exposição o esforço desenvolvido por Ramírez em situar a produção latino-americana como uma antecipação dos debates sobre identidade e política que floresceriam na arte e no pensamento norte-americano apenas na década de 1980 com o feminismo e o multiculturalismo.

Reunidos a partir de experiências migratórias diversas, os artistas presentes na exposição não representam um quadro homogêneo, mas uma rede sobreposta de interesses e atuações que compreendem desde publicações independentes até intervenções em espaços públicos e ativismo político.

co. Ao todo, participaram 39 artistas com obras individuais, distribuídos na seguinte proporção em relação a sua nacionalidade: Argentina e Brasil, com onze artistas cada; Chile, com cinco artistas; Cuba, Colômbia, Venezuela e Porto Rico, com dois artistas cada; e Paraguai, República Dominicana, Estados Unidos e Uruguai, com apenas um artista cada.

Entre os coletivos, participaram da exposição onze agrupamentos, alguns inclusive com membros que integraram a exposição com obras individuais. Tomados em conjunto, as atuações desses grupos são notáveis pela sua diversidade e abrangência, compreendendo a realização de ações educativas e a criação de espaços de aprendizagem, a fundação de instituições culturais, a produção de publicações impressas, a realização de eventos pontuais e também o exercício do ativismo político direto através de ações performativas. Dada sua especificidade, a maioria das contribuições desses coletivos apareceram na mostra na forma de documentos, tais como pôsteres, textos e registros fotográficos. Dentre os coletivos dedicados ao ensino e pesquisa experimental nas artes visuais, encontram-se registros documentais do *Young Filmmakers Foundation*, do CHARAS e do *Taller Boricua*. De cunho institucional, dedicado à criação de um espaço para a arte latino-americana, caribenha, porto-riquenha e nuyoricana, a mostra incorporou um pôster d'*El Museo del Barrio*, fundado em 1969 como fruto das agitações dos movimentos para garantia dos direitos civis nos Estados Unidos.

No campo das publicações impressas, destaca-se o livro *Contrabie-nal*, de 1971. Organizado pelo *Museo Latinoamericano* e pelo *Movimiento por la Independencia Cultural de Latinoamérica*, a publicação foi uma resposta de diversos artistas ao boicote internacional da XI Bienal de São Paulo. Nessa linha, também foram incluídas na exposição a revista *Cha/Cha/Cha* – dedicada à investigação da produção artística latino-americana e à promoção do trabalho de artistas latino-americanos residentes nos Estados Unidos –, e um pôster do grupo *New York Graphic Workshop*, conhecidos por incorporarem estratégias conceitualistas para questionar os entendimentos tradicionais da gravura.

Outros documentos importantes foram exibidos na mostra, frutos de eventos pontuais que ocorreram em Nova Iorque, a exemplo do pôster criado por Hélio Oiticica para o *Latin American Fair of Opinion*. O evento buscou educar o público sobre a situação do Brasil sob o regime militar por meio da música, poesia, filmes, painéis de discussão e peças teatrais. *This Must Be the*

place também exibiu uma fotografia do concerto *An Evening with Salvador Allende*, realizado em homenagem às vítimas do regime de Augusto Pinochet, no Chile. Na imagem, Marcelo Montealegre, Bob Dylan e Dave Van Ronck se despedem da plateia neste evento realizado em 1974, no Madison Square Garden.

Alguns registros da exposição exibiram práticas artísticas diretamente atreladas ao ativismo político, como na fotografia de uma marcha contra a guerra do Vietnã, registrada por Máximo Colón, membro do grupo *The Young Lords Party*. Essa organização ativista porto-riquenha incluía ações performativas em suas ações. Um de seus atos mais emblemáticos ocorreu em 1969 no que ficou conhecido como Ofensiva do Lixo (*Garbage Offensive*), nos quais seus membros protestaram contra a falta de saneamento no East Harlem, empilhando lixo na Terceira Avenida, causando engarrafamentos. De modo análogo, a mostra também incorporou o registro de um famoso mural do grupo ativista Brigada Ramona Parra, do Chile. Nesse caso, trata-se do registro de sua recriação por agentes culturais de Nova Iorque, em solidariedade a resistência chilena.

This Must Be the Place foi uma exposição que contribuiu positivamente para a ampliação do debate sobre a participação latino-americana na história da arte contemporânea, especialmente em torno das expressões ligadas ao conceitualismo em seu sentido mais amplo. Ao situar as tensões produtivas provocadas em Nova Iorque com a migração de artistas latino-americanos, a mostra conseguiu contornar certos vícios presentes em muitas exibições que ignoram a produção da região, colocando-a como um acontecimento “tardio” ou uma mera “imitação” das tendências artísticas já consolidadas nos países centrais. Ainda que a exposição contribua para a criação dessas fraturas, expondo a fragilidade da imagem da arte norte-americana e europeia como ponto zero da neovanguarda, sua concepção conserva alguns equívocos no tratamento desse conjunto de produções. A principal delas, decerto, está na insistência em homogeneizar a produção artística latino-americana dos anos 1960 e 1970 a partir de categorias subversivas. Como consequência, a exposição reproduz uma dicotomia entre ideologia (América Latina) e tautologia (Estados Unidos) que impossibilita uma leitura mais dinâmica e complexa da história do conceitualismo e da contribuição latino-americana para a neovanguarda.

Referências

Beke, L., Camnitzer, L., Farver, J., & Weiss, R. (1999). *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* (p. vii). New York: Queens Museum of Art.

Lourenço, A. A. (2022). *Information: a presença sul-americana em uma exposição de arte conceitual internacional*. *Revista Concinnitas*, 23(43), 120-136.

Ramírez, M. C. (1993). *Blueprint circuits: Conceptual art and politics in Latin America*. *Latin American Artists of the Twentieth Century*, 156-167.

