

La historia del arte en diálogo con otras disciplinas

Raquel Abella, Angela Brandão y Fernando Guzmán - Editores





LA HISTORIA DEL ARTE EN DIÁLOGO CON OTRAS DISCIPLINAS

IX JORNADAS DE HISTORIA DEL ARTE

DEL 5 AL 7 DE OCTUBRE DE 2016

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

FACULTAD DE ARTES LIBERALES - UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ

CENTRO DE RESTAURACIÓN Y ESTUDIOS ARTÍSTICOS (CREA)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

“La Historia del Arte en diálogo con otras disciplinas”

IX Jornadas de Historia del Arte

Del 5 al 7 de octubre de 2016

Museo de Historia Natural

Valparaíso - Chile

Imágenes de portada: Colecciones del Museo Histórico Nacional

ISBN: N° 978-956-7297-43-6

© de la edición Museo Histórico Nacional

© de las ponencias según se indica, cada autor

Nota: Los autores son responsables del contenido de sus trabajos, así como también de las autorizaciones existentes para el uso de las imágenes adjuntas en sus ponencias.

Diseño e impresión: Productora Gráfica Andros Ltda.

1ª edición

Santiago de Chile

Septiembre de 2016

Tiraje: 500 ejemplares

Esta publicación se ha realizado gracias al aporte del Museo Histórico Nacional, dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), perteneciente al Ministerio de Educación de Chile.

Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción parcial o total.

■ ■	PRESENTACIÓN	7
■ ■	MEMORIA	9
	Fernanda Cortés – Museo a Cielo Abierto en San Miguel y la construcción estética de la memoria	10
	Juan Manuel Martínez – Recuperación de vestigios, contextos y memorias. Disociación y valorización, un largo camino	20
	Elaine Dias – Arte, historia y literatura en las exposiciones generales de la Academia Imperial de Bellas Artes: los franceses Moreaux y Sisson en la construcción de la memoria nacional brasileña	31
■ ■	MATERIALIDAD	39
	Gabriela Siracusano – ¿Ver para creer? Algunas reflexiones sobre arte, materia y sacralidad	40
	Luis Javier Cuesta – De la historia de la indumentaria a la historia de la restauración. Buscando nuevos significados a <i>la portentosa imagen de Nuestra Señora de los Remedios</i>	47
	Alejandra Petersen Castiello – Félix Bernardelli: un agente decisivo en el desarrollo del modernismo mexicano, 1896-1908. Aproximación al contexto y a la materialidad	59
	Helen Burgos Ellis – Did the Aztecs use sulfuric acid? The evidence provided by the six burned pages of the <i>Codex Borgia</i>	68
■ ■	HISTORIA SOCIAL Y CIENCIAS SOCIALES	77
	Angela Brandão – Artesanos y esclavos en Brasil colonial: una historia social para el arte	78
	Marina Mazze Cerchiaro – Esculpiendo a nação: diálogos entre história, arte e antropologia	86
	Renata Cristina de Oliveira Maia Zago – Arte e política: a bienal nacional de 1972	93
	Beatriz Pinheiro de Campos – Arte Incomum ou arte dos “loucos”? A primeira exposição do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro e a crítica de arte brasileira	101
	Flavia Galli Tatsch – Gravuras do Festival de Relíquias de Nuremberg: deslocamento do tempo, do espaço e a peregrinação em âmbito privado	110
■ ■	HISTORIA CULTURAL	119
	Raúl Molina Otárola – El sol y la luna: iconografía y representación en la cosmovisión y en el arte barroco andino	120
	Carmen Peña Fuenzalida – Del Museo al Escenario. <i>El caso de La Zamacueca</i> de Caro y <i>La Reina del Mercado</i> de Rugendas	130
	Katherine Vyhmeister Fábregas – Historia cultural urbana: una propuesta interdisciplinaria para el estudio del Santiago de la segunda mitad del siglo XIX	141
	Pablo Andrade Blanco – La ciudad invisible. Imaginario urbano y patrimonio	153

■ ■	CRÍTICA, HISTORIOGRAFÍA Y METODOLOGÍA	163
	María de Fátima Morethy Couto - Cuando la crítica hace historia. La recepción de la obra de Lygia Clark en la Europa de la década de 1960	164
	Marcele Linhares Viana - O lugar das artes decorativas na historiografia da arte nos séculos XVIII, XIX e XX	174
	Fernanda Pitta - História figurada: modelos historiográficos e modelos pictóricos na pintura de história de fins do século XIX, o caso de <i>A Partida da Monção</i> (1897), de José Ferraz de Almeida Júnior	181
	Solène Bergot - El "arte" desde la historia. Alcances epistemológicos y metodológicos desde un estudio de caso: los archivos de la Casa de Remates Ramón Eyzaguirre (1890)	191
	Thamara Venâncio de Almeida - Videoarte no Brasil: A estruturação de um campo artístico na contemporaneidade	197



El Museo Histórico Nacional es una centenaria institución cultural cuya misión principal es dar a conocer la historia de Chile mediante sus valiosas colecciones patrimoniales. En paralelo, se relaciona con la comunidad mediante una variedad de actividades que promueve y organiza –exposiciones temporales, actividades educativas y de divulgación, publicaciones, conferencias y charlas, entre otras–, habitualmente en colaboración con otras instituciones.

En aquel contexto y desde el 2003 se propuso en conjunto con la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez y el Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA, organizar las Jornadas de Historia del Arte, con el objetivo de generar una instancia de encuentro, diálogo y participación académica vinculada con la historia del arte y otras disciplinas afines a ella, que además ha servido en varias ocasiones para reflexionar y estudiar las propias colecciones históricas que el museo atesora y resguarda. Desde el 2014 la Universidade Federal de São Paulo se sumó como coorganizadora del evento, lo que sin duda ha nutrido el encuentro y determinado su internacionalización.

De esta manera, la realización de estas jornadas tiene por objetivo propiciar la investigación, fomentar las reuniones de expertos, y la publicación de textos especializados en la materia. Desde su creación se han celebrado en Valparaíso, Santiago y São Paulo ocho exitosas jornadas, lo que nos permite afirmar su consolidada trayectoria en el mundo académico, siendo un referente único no solo a nivel local, sino también regional, ya que las jornadas han contado con el aporte de destacados académicos a nivel internacional, que han enriquecido las discusiones y reflexiones de los distintos encuentros.

Cada una de las jornadas se ha acompañado de una publicación que ha dejado constancia y evidencia de las investigaciones presentadas en ellas. Esto ha permitido que las hipótesis y estudios contenidos en estas ediciones se hayan convertido en artículos que en la actualidad son obras de consulta y referencia. Como museo creemos y apuntamos a la circulación y socialización del conocimiento, siendo la presente publicación una materialización de nuestra visión como institución pública.

Queremos agradecer al Museo de Historia Natural de Valparaíso el préstamo del espacio para la celebración del encuentro este año; a todos aquellos que se interesan en su realización –desde ponencistas y conferencistas hasta asistentes al evento–, así como también reconocer y destacar la fructífera colaboración entre las cuatro instituciones organizadoras, quienes con una visión innovadora propiciaron un encuentro que se ha consolidado ya como un referente para los estudiosos y amantes de la historia del arte.

Deseamos poder continuar contribuyendo al desarrollo de estas jornadas, promoviendo con ello las discusiones entre especialistas en la materia, las que consideramos un aporte indisoluble al quehacer de nuestra propia institución.

MEMORIA



MUSEO A CIELO ABIERTO EN SAN MIGUEL Y LA CONSTRUCCIÓN ESTÉTICA DE LA MEMORIA

FERNANDA CORTÉS¹

RESUMEN

El presente trabajo aborda los murales del Museo a Cielo Abierto en San Miguel, realizando un análisis a partir del establecimiento de categorías que permiten reunirlos en distintos grupos. Por medio del estudio de estas imágenes es posible vislumbrar un discurso visual que releva el lugar de la población San Miguel dentro del relato nacional y local. De esta manera, los murales se transforman en artefactos visuales que constituyen una construcción estética del relato comunitario, donde la memoria funciona como engranaje central de significación.

ABSTRACT

This paper addresses the mural paintings of the Museo a Cielo Abierto in San Miguel, analyzing them through the establishment of categories that bring them together in different groups. Through this analysis it is possible to envision a visual discourse that enhances the place of this particular population within the national and local story. Thus, the mural paintings become visual artifacts, and together they constitute an aesthetic story, where memory functions as the central gear of significance.

INTRODUCCIÓN

El Museo a Cielo Abierto en San Miguel es un proyecto de intervención artística instalado en los muros ciegos de un complejo habitacional en la zona sur de Santiago, en la población San Miguel. Esta población², inicialmente denominada Miguel Munizaga Mossino, comenzó a ser habitada hacia 1960, en su mayoría por obreros de las compañías manufactureras de productos de cobre Madeco y Mademsa. Con familias numerosas, existía una agitada vida comunitaria, gracias a las juntas de vecinos, centros de madres y clubes deportivos. Sin embargo, la dictadura militar y su consiguiente coyuntura política afectaron y polarizaron esta población. De forma inevitable, el paso del tiempo fue dejando rastros, tanto materiales como en su comunidad. Hacia el 2009 el deterioro espacial y social se hacía evidente e inaguantable: “*ya habíamos esperado cincuenta años y lo único que pasó fue que la población estaba cada día más fea y más pobre*”³. De este modo, a raíz de una conversación entre dos vecinos del sector, David Villarroel y Roberto Hernández, surgió la idea de instalar murales que reflejaran al Chile del Bicentenario. Con esto en mente se generó el Centro Cultural Mixart⁴ y el 2010 postularon al Fondart Bicentenario, y obtuvieron el beneficio.

El Museo a Cielo Abierto en San Miguel fue inaugurado en 2010 y actualmente está formado por 40 murales, de 80 metros cuadrados aproximadamente, en cuya creación participaron muralistas y grafiteros, tanto chilenos como extranjeros. Los vecinos tuvieron un rol central en la ejecución del proyecto, pues por ellos pasaba aprobar o no el

1 Magíster en Historia del Arte en la Universidad Adolfo Ibáñez. Docente de Historia de Chile en la Universidad Adolfo Ibáñez de Viña del Mar. Contacto: fda.cortes@gmail.com.

2 Conformada por siete manzanas, con edificios de hormigón armado de cuatro pisos y tres tipos de casas de dos pisos.

3 Fajardo, M.: “Cómo el arte salvó a una población entera de perderse en el abandono”. En: *El Mostrador*, 12 de diciembre de 2013. Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/12/12/como-el-arte-salvo-a-una-poblacion-de-desaparecer/>.

4 Para constituirse como personalidad jurídica y agilizar trámites.

mural que se instalaría en su vivienda. "El arte callejero se convirtió en la herramienta principal, la más creativa y la más eficiente para poder dar la lucha y poder reactivar nuestra población que se estaba muriendo"⁵.

¿Es posible otorgar un rol al concepto de memoria en la instalación y el arraigo del Museo a Cielo Abierto en San Miguel? ¿De qué manera operaría esta memoria? ¿Es acaso un elemento esencial en la modificación del espacio comunitario?

En el presente análisis se sostiene que en el Museo a Cielo Abierto en San Miguel se produce una construcción estética del relato comunitario, en el que la memoria funciona como engranaje central de significación.

MURALES Y DIVISIÓN METODOLÓGICA

Los 40 murales que en la actualidad conforman el Museo a Cielo Abierto en San Miguel se han ido pintando por etapas. Es por esto que resultó necesaria la figura de un director de arte, que en este caso correspondió a Alejandro "Mono" González, muralista chileno y antiguo integrante de las Brigadas Ramona Parra⁶. La labor de González consistió en dar coherencia a las obras, teniendo en cuenta una posible proyección del Museo. Al observar su iconografía es posible distinguir distintos motivos o temas, es por eso que se propone una división por categorías cuyo objetivo es únicamente metodológico. A continuación se establece la numeración de categorías dentro de las cuales se clasifican los murales⁷, de acuerdo con su iconografía y las alusiones sociales y culturales que elaboran.

- 1) **Valores/recuerdos:** *Día del Joven combatiente, Los ciclos de la vida, Fuerza, Nuestros hijos, Señales de vida, Seres de luz, Integración, Casa en el árbol.*
- 2) **Identidad**
 - 2.a **Local:** *Nuestra feria, Los habitantes, Juanito San Miguel.*
 - 2.b **Nacional:** *Hermanos, Loicas, Humanidad, Tribus urbanas, Escritores chilenos, Mitología chilota, Homenaje a los trabajadores que luchan, Mely Wuayra, Mujeres.*
 - 2.c **Latinoamericana:** *Somos latinos, Interconectados, Latinoamérica, Carnaval latinoamericano.*
- 3) **Lucha/resistencia:** *Resignación, Neoliberalismo por la razón o la fuerza, Lucha por los derechos elementales, Horse, Tala.*
- 4) **Espiritualidad:** *Ofrenda, Sanación equilibrio, Camino a la iluminación.*
- 5) **Motivos:** *Las flores, Fixie, Manos, La jardinera, Niña colgando ropa, Mi niña.*
- 6) **Personajes:** *Padre Hurtado, Los Prisioneros.*

Más allá de que esta división posea un carácter metodológico, es probable que la agrupación aquí establecida no esté en concordancia con la perspectiva de otro(s). Lo relevante aquí no es el nombre de la categoría, ni la cantidad de ellas, lo importante es que cualquiera que sea el nombre o concepto que nombre a cada categoría, existe una posibilidad de agrupación y una línea subyacente al relato visual. En este caso, hablar de: Valores/recuerdos, Identidad, Lucha/resistencia, Espiritualidad, Motivos y Personajes, alude y vincula a cada mural con el concepto de remembranza sobre un pasado común, apunta al rescate y la creación de un universo en imágenes –a una memoria–, por tanto representa y releva a esta comunidad en relación con la historia nacional.

ANCLAJE TERRITORIAL

Referirse al origen del proyecto y al modo donde es implementado, da luces acerca de qué este museo funciona como mecanismo social que se vincula de manera directa con la comunidad, pudiendo así producir una

5 Fajardo, M., *Op. Cit.*

6 Las Brigadas Ramona Parra corresponden a grupos de jóvenes muralistas organizados, que por medio de la pintura mural realizaron intervenciones de carácter político durante la década del setenta (e incluso un par de años antes de eso). Tenían una estrecha vinculación con las Juventudes Comunistas de Chile y, por ende, con el Partido Comunista de Chile.

7 Cada mural posee un determinado título, otorgado por el artista o colectivo creador del mismo.

construcción estética del relato que los une. El objetivo de quienes crean este museo aspira a realizar un giro en el panorama de la población:

(...) cambiar la realidad gris de la población y más aún, convertirla en el tiempo en un ícono turístico y un ejemplo de reactivación de toda una comunidad a través del arte (...) Los murales no tienen solo la intención de limpiar y decorar los muros, sino también ser una muestra de la cultura pictórica (educar con el tema), y como guinda de la torta integrar por primera vez a los vecinos en el desarrollo de los mismo a través de su aprobación a los bocetos realizados por los artistas, creando de este modo un vínculo emocional y de pertenencia con el Mural⁸.

Por tanto, desde su origen, este museo aspira a la intervención del espacio con el deseo de vincular a la población con su territorio e historia. Al ser un proyecto que emana desde la comunidad, todo se resuelve a nivel local, entre ellos, con una perspectiva de carácter horizontal en sus ejecuciones, aspecto que atraviesa de modo transversal al Museo a Cielo Abierto en San Miguel. Esto se refleja en la creación del Centro Cultural Mixart, que les permitió constituirse como personalidad jurídica y de esta manera agilizar los procesos de obtención de financiamiento y trámites asociados. Este centro cultural está formado por vecinos de la población, de diferentes edades. De esta manera, la comunidad está vinculada con el Museo en todos los niveles, desde el origen (pues la idea surge desde los habitantes de la población) y en su constitución formal, pues son los vecinos quienes conforman el centro cultural. Pero ¿de qué manera se vincula la comunidad con las imágenes presentes en el Museo a Cielo Abierto en San Miguel?

El sociólogo Rafael Echeverría plantea que los seres humanos son seres lingüísticos, que están constantemente interpretándose a sí mismos y al mundo que los rodea:

Una cosa es, se nos podría contradecir, el relato y, otra cosa muy diferente, el sujeto del relato. Pero el punto es precisamente que el individuo no puede ser separado de su relato. Ese relato es constitutivo de lo que el individuo es, ya que es, en los relatos que hacemos de nosotros y de otros, donde generamos lo que somos⁹.

Si bien Echeverría se refiere al relato lingüístico y el modo en que este soporta y da sentido a la existencia del ser humano, este mismo relato llevado a un carácter visual podría tener efectos similares en los individuos. Se sostiene, entonces, que las imágenes del Museo a Cielo Abierto en San Miguel constituyen un relato social que vincula a la comunidad con los murales. Este relato tendrá distintos matices; en su despliegue permitirá dilucidar por qué los murales funcionan como artefactos visuales que se constituyen en torno al concepto de memoria.

Para realizar un primer acercamiento a este relato se hará uso de algunos de los murales de la categoría "Valores/ recuerdos". Esta denominación se relaciona con aspectos de importancia en la vida de la comunidad, que de cierta manera establecen directrices para comprender la orientación de este relato. Por ejemplo, en el mural *Día del Joven combatiente* [Figura 1], realizado por Dasic, muralista nacional, se observa a un(a) encapuchado(a) (no queda claro si es hombre o mujer). La mirada hacia el cielo, la mano levantada, la calidez de los colores parecieran sugerir la fuerza de una promesa, la esperanza de algo aún no cumplido. Se trata de un encapuchado retratado con colores intensos, en una instancia que nada tiene que ver con la violencia; pareciera haber una reivindicación de las aspiraciones de lucha de ese joven, donde lo relevante es la motivación interna, esa luz que sale de su pecho. Este mural pareciera rescatar un anhelo de justicia, sin embargo su nombre: *Día del Joven combatiente* da cuenta de una realidad opuesta, pues alude a la muerte de los hermanos Rafael y Eduardo Toledo que mueren el 29 de marzo de 1985 asesinados por carabineros durante la dictadura militar. Este es un hecho que se rescata y refacciona en una imagen que recupera el valor del deseo de lucha.

8 Centro Cultural Mixart: "Museo a Cielo Abierto en San Miguel", 2010. Disponible en: <http://www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl/murales/>.

9 Echeverría, R: *Ontología del lenguaje*. Santiago, J. C. Sáez, 2003, pág. 56.



Figura 1: *Día del joven Combatiente*, Dasic Fernández

Por su parte, el mural *Fuerza*, realizado por el colectivo sureño A la pinta, muestra a un niño empujando tras de sí un carro que contiene distintas cosas: árboles, casas, animales, conexión a la luz. El contenido del carro es sostenido por un globo aerostático, sin que el niño se dé cuenta. Este mural pareciera revelar una lucha cotidiana, el esfuerzo físico, a pesar de que el niño está feliz y cree cargar con el carro, que en realidad está conectado al globo. Nuevamente aparece una noción de esperanza, los colores cálidos reivindican ese esfuerzo físico, con esperanzas de recompensa.

Por otro lado, los murales *Casa en el árbol* y *Señales de vida*, realizados por el colectivo La Mano y Ecos Muralista, respectivamente, relevan el valor de la vida al aire libre, a propósito de las plazas y calles de esta comunidad, les muestra que es necesario cuidar esos espacios porque son entornos esenciales y la vida urbana pareciera ir alejándolas cada vez más.

Mediante los murales que se reúnen bajo la categoría de "Valores/recuerdos" es posible observar cómo aspectos de distinta índole son materializados en la imagen mural. Se trata de valores, efemérides y otros aspectos de la vida. Este relato visual se realiza a partir del territorio y la comunidad que lo habita, son imágenes que se generan "a partir del" contexto de la población, es una lectura que cobra sentido en el espacio donde está presente, debido a la memoria que comparten como comunidad. Por eso se habla de "territorio", porque el lugar tiene un vínculo de pertenencia con sus habitantes y lo que ellos deciden plasmar en sus murales les permite reapropiarse de ese espacio. En este caso se habla de una recuperación sectorial, de su propia comunidad, pero es una recuperación que opera desde la construcción visual de un relato común.

Guisela Latorre sostiene que "*el espacio urbano es un sitio paradójico, donde el poder y la resistencia se negocian*"¹⁰. En este sentido, el ejercicio de reapropiación del espacio se ejerce desde una resistencia¹¹ que no cede al abandono

10 Latorre, G.: Clase magistral "Museos a cielo abierto en Santiago: Murales, graffiti, democratización urbana". Universidad de Chile, Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI). Disponible en: <http://www.icei.uchile.cl/videos/110405/charla-sobre-museos-a-cielo-abierto-en-santiago> [Acceso: 24 de marzo de 2015].

11 Es importante establecer que, en este caso, cuando se habla de "resistencia" se hace referencia a una de carácter semiológico, es decir, a la selección de murales e imágenes que represente a los habitantes de la población, a su historia como conjunto, a un relato y una memoria que posee un matiz específico y compartido. Es a partir de esta realización que es posible plantear una construcción estética del pasado que comparten.

ni tampoco al interés de las inmobiliarias¹² por el sector, sino que reinterpreta a su comunidad desde la imagen, legitimándola.

IDENTIDAD Y REGISTRO DE PERTENENCIA

Esta resistencia semiológica –antes mencionada– toma mayor profundidad al observar lo que acontece con la categoría de “Identidad”, dividida en tres partes¹³. La categoría “Identidad local” reúne murales que retratan aspectos propios de la comunidad de San Miguel. En el mural *Nuestra feria* [Figura 2], realizado por Salazart, se retrata la feria libre Tristán Matta que funciona los domingos en la población.



Figura 2: *Nuestra feria*, Salazart

“En el mural se observan diversos elementos como los bloques de la población. En el centro, la carreta tirada por un feriante representa la humildad y simpleza en comparación con los macromercados (...) a la derecha se aprecia el ‘Pajarito’ entregando una bolsa aludiendo al gentil feriante quien atiende a muchas personas día a día”¹⁴.

Por lo tanto, este mural retrata un acontecimiento comercial de carácter local, que reúne a la población y que los identifica como grupo.

En el mural *Los habitantes*, realizado por “Mono” González, aparecen rostros de distintos colores en medio de una interacción, todos parte de un mismo espacio.

“(...) se tomó como base una vista de la planta (desde arriba) de una habitación poblada por seres humanos, es un mapa del recorrido humano, de un espacio o departamento en la diversidad (representado por los diversos colores)”¹⁵.

12 Previo a la creación del Museo a Cielo Abierto en San Miguel hubo varias inmobiliarias de la capital interesadas en comprar ese terreno para construir edificios nuevos. Los habitantes se negaron, ya que la mayoría reside en el lugar hace mucho tiempo, y luego se instaló el proyecto del museo, por lo que el acecho de las inmobiliarias dejó de ser una preocupación.

13 Identidad local, Identidad nacional e Identidad latinoamericana.

14 Centro Cultural Mixart, *Op. Cit.*

15 *Ibid.*

En este caso se retrata la realidad social de la población, en cuyos espacios se genera el encuentro. Por eso *Los habitantes* son rostros de distintos colores compartiendo en un mismo lugar. De esta manera, la identidad local se expresa por medio de aspectos identitarios únicos de la comunidad de San Miguel: la feria Tristán Matta y el carácter diverso de sus propios habitantes. El relato visual que se realiza de la comunidad releva aspectos positivos de la población, se entrega una representación con elementos propios, pero de carácter convocatorio, ya que todos los habitantes pueden sentirse reflejados en estas imágenes. En la categoría de “Identidad local” se refuerza nuevamente el vínculo entre territorio y comunidad, a partir de la generación de imágenes que dan cuenta de esa pertenencia. El relato visual delimita, por medio de este primer nivel de identidad, quiénes son y qué caracteriza a quienes viven en la población San Miguel. Es decir, se define –utilizando historias comunes– el carácter de los sujetos que comparten el relato donde se hilvana la memoria.

Un segundo nivel de esta categoría, que corresponde a la “Identidad nacional”, da cuenta de los elementos que se seleccionan de la chilenidad para representar aquello considerado como “nacional” en este relato visual. Hay elementos de la naturaleza, como es el caso de *Loicas* (realizado por Charquipunk); aspectos mitológicos, como en el mural *Mitología chilota* (pintado por Sofrenia y Reciclandomuros); alusión a la literatura nacional con el mural *Escritores chilenos* (de Gesak Graffitero); valoración de la figura femenina en la sociedad nacional, con el mural *Mujeres* (del colectivo La Mano); presencia de subgrupos sociales, como en el mural *Tribus urbanas* (por el colectivo Santiago Under Crew) y de la labor de los trabajadores chilenos como eje central del desarrollo del país, con el mural *Homenaje a los trabajadores que luchan* (realizado por el colectivo 12 Brilllos). También hay murales que representan un aspecto no visibilizado del país: los pueblos originarios. El mural *Hermanos* (realizado por Académicos de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina), *Humanidad* (pintado por Degra, Nao, Teo, Yono y Mona), y *Mely Wuayra* (de Aislap), hacen referencia a la cultura de estos pueblos y a la escasa valoración que existe de ellos a nivel nacional.

Es a partir de estas imágenes que se construye el imaginario de la identidad nacional, lo relevante es observar los elementos que se rescatan para realizar un relato de “lo chileno”. De acuerdo con el relato visual del Museo a Cielo Abierto en San Miguel, los mapuches, los onas y tantos otros pueblos son componentes tan chilenos y nacionales como las loicas, la mitología chilota o los escritores del país.

El tercer y último nivel de la categoría de “Identidad” corresponde a la “Identidad latinoamericana”. Hay cuatro murales que se refieren a esto, los murales *Somos latinos* (por Payo Teodoro Schmidt), *Interconectados* (del colectivo Depanité), *Latinoamérica* (realizado por el colectivo La Mano) y *Carnaval latinoamericano* (pintado por Charquipunk y Larobotdemadera). La reiteración del motivo latinoamericano se expresa en estos murales por medio del colorido y la noción de vínculo más allá de fronteras nacionales. La idea de unidad y conexión se expresa de forma muy clara en el mural *Latinoamérica*, en el que el continente está dibujado sin divisiones territoriales y del cual emergen rostros con rasgos indígenas, haciendo alusión a la pertenencia de estos pueblos al territorio americano. Por su parte, el mural *Interconectados* representa de manera literal en su iconografía el vínculo entre los pueblos, pues aparecen cuerpos sin rostro unidos por las extremidades, por medio de abrazos, tocándose los pies y las manos. De esta manera, el mural *Interconectados* parece un solo cuerpo compuesto por el contacto físico de muchos cuerpos, de distintos colores. Los murales *Somos latinos* y *Carnaval latinoamericano* rescatan el colorido y la variedad cultural propios de la región.

Por tanto, a partir de la categoría “Identidad” –en sus tres niveles: local, nacional y latinoamericana– se genera una redefinición de la población San Miguel como comunidad, de lo identificado como nacional y del vínculo latinoamericano, del que se sienten parte. Hay una redefinición de lo más cercano, en términos territoriales, a lo más lejano. A partir de los murales, como intervención en el espacio público, se produce un cambio y una reapropiación del territorio, desplegándose así un cambio semiológico que acontece desde la comunidad de San Miguel. Es la definición de un relato visual que constituye la construcción estética de su memoria.

La materialización simbólica de un lugar o espacio vivido en una imagen, permite que se puedan establecer algunas interpretaciones acerca de la importancia de esa imagen, pues en su proceso de conformación se

*activan maniobras de origen individual y colectivo, logrando con ello que ese espacio demarcado, llamado diferencial, ejerza una importante influencia en la aprehensión del lugar*¹⁶.

De esta manera, en el Museo a Cielo Abierto en San Miguel la resistencia opera desde un relato visual que redefine los espacios y propone una nueva lectura acerca de lo local, nacional y latinoamericano. Los murales funcionan como los artefactos que hacen posible el giro semiológico, pues es mediante su posicionamiento en el espacio público que se detona el proceso de redefinición espacial, pudiendo así generar la materialización de un relato que deriva en construcción de memoria.

MUSEO A CIELO ABIERTO COMO ESPACIO DE MEMORIA

*Queríamos buscar una inmunidad, una burbuja que por un lado nos diera una sobrevida (...) pero que también nos permitiera generar lazos o lograr debatir temas como el impacto del golpe militar y la dictadura en el barrio, algo que nunca se ha hecho*¹⁷.

El relato visual que se despliega en el Museo permite abordar temáticas de gran carga ideológica, lo que es posible observar en la categoría "Lucha/resistencia". El mural *Neoliberalismo por la razón o la fuerza* [Figura 3] (realizado por el colectivo 12 Brillos) instala una lectura marcadamente ideológica sobre el modelo económico neoliberal, con la figura central de Pinochet y el Palacio de La Moneda siendo bombardeado tras él. Sobre la casa de gobierno se ubican unas manos que todo lo controlan, apoderándose de la justicia y el derecho. El mural es atravesado por una representación del país, invadido por tanques en todas sus regiones. Abajo quedan las luchas populares, el expresidente Salvador Allende y las consignas de la Unidad Popular. En este mural se instala de manera bastante explícita una problemática nacional, que polarizó al país desde los años setenta y cuyos resabios aún existen en la actualidad. El título del mural indica una postura de resistencia ante el dominio del modelo económico, pero el simple hecho de que este mural forme parte del relato visual del Museo implica la resistencia.



Figura 3: *Neoliberalismo por la razón o la fuerza*, colectivo 12 Brillos

16 Gómez Balza hace referencia a la columna de Bolívar, ubicada en la ciudad de Mérida, Venezuela. Gómez, J.: "La construcción de un imaginario plástico y su vinculación con la historia cultural urbana. La columna de Bolívar en Mérida-Venezuela". En: Drien, M., Espantoso, T. y Vanegas, C. (eds.): *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina*. Santiago, Universidad Adolfo Ibáñez, Centro de Estudios del Patrimonio, 2013, pág. 120.

17 Fajardo, M., *Op. Cit.*

En el mural *Lucha por los derechos elementales* (realizado por Olfer) también se hace alusión a la resistencia y a la lucha popular. En el centro hay un trabajador con un casco, niños a su alrededor, todos reunidos en torno a un cuaderno abierto, como si estuviesen debatiendo y anotando ideas. En la parte superior hay presencia de integrantes de pueblos originarios, como si todos fueran parte de una misma lucha. En este caso, la resistencia opera del mismo modo que en el mural anterior, pues la mera instalación de la temática de lucha popular es una resistencia en términos de relato. Es la imagen ineludible de un pasado que requiere visualización.

Por su parte, los murales *Horse* (realizado por Roa) y *Tala* (del dúo Agotok) ofrecen resistencia al modo en que los seres humanos están descuidando la naturaleza. Por tanto, los murales que componen la categoría de “Lucha/resistencia” operan como plataformas para abordar temas polémicos o de gran conflicto social. Es a partir de esto que estos murales –y los demás– funcionan como artefactos visuales, porque permiten visibilizar temas que pueden resultar conflictivos al no ir en concordancia con la lectura generalizada que se tiene de ellos. Así entendido, el Museo a Cielo Abierto en San Miguel se constituye como un espacio de memoria porque otorga espacio material y simbólico para instalar elementos conflictivos o polémicos del pasado chileno y local, existentes en la población.

EL CARÁCTER ESTÉTICO DEL MUSEO A CIELO ABIERTO EN SAN MIGUEL

Otra categoría a indagar es la de “Espiritualidad”, que reúne los murales *Ofrenda* (realizado por Ian), *Sanación equilibrio* (del colectivo Las Abusa) y *Camino hacia la iluminación* (por Seta fuerte). En estos murales se retrata la conexión del ser humano con la naturaleza a un nivel espiritual. En este sentido, los murales ofrecen una lectura múltiple hacia las posibilidades espirituales del ser humano, no encasillando a la población ni al Museo en una determinada creencia.

La categoría de “Motivos” está compuesta por murales que parecieran tener un objetivo netamente estético, como *Las flores* (creado por el colectivo Están pintando), *Manos* (por Coas) o *La jardinera* (realizado por Crazy's Crew), entre otros. Estos murales dan vida a muros ciegos y de esta manera llevan color a espacios antes vacíos. Es decir, son murales que funcionan como un mecanismo más del relato visual que ahí se construye.

PERSONAJES QUE MARCAN LA HISTORIA LOCAL

Desde otro ángulo, la categoría de “Personajes” está conformada por los murales *Padre Hurtado* (creado por Tamah) y *Los Prisioneros* [Figura 4] (de Peña, Jano, Basti, Gesak, Hozeh, Pobre Pablo y Ecos). En este caso se releva la importancia de individuos que adquieren carácter icónico dentro de la población, el Padre Hurtado por su labor social y Los Prisioneros como personajes que formaron alguna vez parte de la comunidad.

De esta manera, los murales, por medio de las distintas categorías, construyen un relato visual que acontece desde una sucesión de imágenes y que en su instalación material va cimentando o documentando la construcción¹⁸ de memoria.

“(…) el grafiti invita a cierto tipo de contemplación reflexiva de la realidad social, esto es, de provocación a través de una práctica artística que se relaciona directamente con el espectador (..) el grafiti logró posicionarse justamente por no sucumbir totalmente a la tentación de la reglamentación y empezó a llamar la atención sobre los problemas más apremiantes de la sociedad actual: el consumismo, la mercantilización de todos los ámbitos del ser humano, la vida cotidiana y la realidad política del país, entre otros”¹⁹.

18 Se habla de “construcción de memoria” no porque esta se elabore de la nada, ni porque deba ser creada, sino porque en el proceso práctico de la instalación material del mural acontece también un hecho estético, que corresponde al modo en que esa realidad común referida es representada.

19 Pérez, N.: “El ‘graffiti tour’ ¿Una imagen de la ciudad desde el margen?”. En: Drien, M., Espantoso, T. y Vanegas, C. (eds.), *Op. Cit.*: pág. 63.



Figura 4: *Los Prisioneros*, Peña, Jano, Basti, Gesak, Hozeh, Pobre Pablo y Ecos

Es decir, el Museo a Cielo Abierto en San Miguel da cuenta de una conjunción temática que atañe a la población que lo acoge. Esa resonancia se relaciona con un relato visual que emana desde la comunidad. Es justamente aquí donde se instala la memoria como engranaje central de significación.

Este relato opera desde la resistencia, en oposición a la urbe metropolitana, como alegato visual donde la comunidad busca y obtiene su legitimidad, determinada de acuerdo con sus propios términos. Es en este mismo proceso en que la memoria cobra sentido, pues por medio de la definición visual se produce un rescate simbólico de los elementos centrales que constituyen a la comunidad. Es decir, por medio de la instalación reiterativa de los murales se produce una construcción estética del pasado común, de una memoria compartida. Y quizás es justamente eso lo que permite comprender el éxito de este proyecto mural, pues existe una sintonía entre la recuperación espacial y lo ahí retratado. Esa sintonía también puede ser comprendida como una correspondencia entre espacio y memoria, es decir, en la materialidad física del mural se plasma la imagen de un pasado que requiere ser procesado, visto y no ignorado. De este modo, la memoria –constituida y reflejada en los murales– funciona como una construcción estética de una historia que atañe al espacio que interviene y a las personas que lo habitan.

CONCLUSIÓN

El Museo a Cielo Abierto en San Miguel como fenómeno artístico, ideológico y, por sobre todo, social “obliga” a mirar. Los murales son más que solo imágenes, pues se accede a un espacio definido por rasgos sociales y determinaciones materiales de una comunidad particular. A un museo a cielo abierto no se puede ir y “solo” contemplar los murales, porque estos entran en diálogo con el muro que los soporta, las personas que habitan tras ellos, los que juegan o pasean por la calle, los ruidos, el movimiento. Este proceso dialógico está especialmente presente en el caso del Museo a Cielo Abierto en San Miguel. En este lugar se concreta de forma efectiva la vinculación entre comunidad, territorio y relato, se asiste a un espacio de sentido donde todo está presente. Es por esto que se sostiene que los murales de este museo funcionan como artefactos visuales que construyen estéticamente un relato comunitario, porque son imágenes insertas en el espacio público que renuevan el lugar y cuentan una historia. Esta tiene relación con la perspectiva local de lo que acontece a nivel nacional y en su propio sector. De esta manera, por medio del rescate espacial y simbólico del lugar que acoge al Museo a Cielo Abierto en San Miguel se devela el impacto de la memoria como engranaje central de significación, pues todo resuena en esa memoria, haciendo eco en las distintas facciones de su constitución.

BIBLIOGRAFÍA

Centro Cultural Mixart: "Museo a Cielo Abierto en San Miguel", 2010. Disponible en:

<http://www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl/murales/>.

Echeverría, R.: *Ontología del lenguaje*. Santiago, J. C. Sáez, 2003.

Fajardo, M.: "Cómo el arte salvó a una población entera de perderse en el abandono". En: *El Mostrador*. Disponible en:

<http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/12/12/como-el-arte-salvo-a-una-poblacion-de-desaparecer/>
[Acceso: 12 de diciembre de 2013].

Gómez, J.: "La construcción de un imaginario plástico y su vinculación con la historia cultural urbana. La columna de Bolívar en Mérida-Venezuela". En: Drien, M., Espantoso, T. y Vanegas, Carolina (eds.): *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina*. Santiago, Universidad Adolfo Ibáñez, Centro de Estudios del Patrimonio, 2013.

Latorre, G.: Clase magistral "Museos a cielo abierto en Santiago: Murales, graffiti, democratización urbana". Universidad de Chile, Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI). Disponible en: <http://www.icei.uchile.cl/videos/110405/charla-sobre-museos-a-cielo-abierto-en-santiago> [Acceso: 24 de marzo de 2015].

Pérez, N.: "El 'graffiti tour' ¿Una imagen de la ciudad desde el margen?". En: Drien, M., Espantoso, T. y Vanegas, C. (eds.): *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina*. Santiago, Universidad Adolfo Ibáñez, Centro de Estudios del Patrimonio, 2013.

RECUPERACIÓN DE VESTIGIOS, CONTEXTOS Y MEMORIAS. DISOCIACIÓN Y VALORIZACIÓN, UN LARGO CAMINO

JUAN MANUEL MARTÍNEZ¹

RESUMEN

El presente texto aborda algunos ejemplos de restauración de pintura de caballete, que dan cuenta de campos de trabajo con conexiones disciplinares. En ellos, las herramientas de la historia del arte –como la iconología– y otros métodos de estudios patrimoniales –como la valorización de significados de bienes patrimoniales– son absolutamente necesarios. Se trata de un ejercicio que introduce a la historia del arte en campos en los que no solo la documentación y la investigación de fuentes primarias o secundarias fundamentan su discurso, sino también el estudio de materiales y la relación con la ciencia de la restauración, donde confluyen diferentes disciplinas.

ABSTRACT

This paper addresses a number of examples of restoration of easel painting, which account for disciplinary labor camps with connections. Among them, the tools of art history –such as Iconology– and other methods of heritage studies –as the valorization of meanings in heritage assets– are absolutely necessary. It is an exercise that introduces the art history in fields where not only documentation and research of primary or secondary sources support its speech, but also the study of materials and the relationship with the science of restoration, where different disciplines converge.

EL CAMINO ENTRE DISOCIACIÓN Y VALORIZACIÓN

El presente texto pretende ser una reflexión que se adentra en un campo de interrelaciones entre la restauración, la historia del arte, la documentación patrimonial y la valorización de colecciones, en este caso de carácter público.

Mediante pinturas que han sido restauradas en el Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR)² se ha articulado un campo de discusión con diferentes disciplinas, donde no solo se han planteado desafíos técnicos, sino también teóricos y contextuales.

Dentro de los agentes de deterioro de bienes patrimoniales³ se ha planteado en estos últimos años la disociación, la que: "(...) surge de la tendencia natural de los sistemas ordenados a deshacerse a lo largo del tiempo"⁴. Esta tiene consecuencias, en principio de daños no materiales, sino que más bien: "(...) provoca la pérdida de objetos, de su información relacionada o de la capacidad para recuperar o asociar objetos e información"⁵.

1 Historiador del arte. Investigador asociado del Laboratorio de Pintura, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Dibam. Contacto: martinez.juanmanuel1963@gmail.com.

2 El Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) es una institución dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) del Ministerio de Educación de Chile, cuyo objetivo es organizar y ejecutar políticas de conservación y restauración del patrimonio a nivel nacional.

3 Los agentes de deterioro corresponden a: fuerzas físicas, robos y actos vandálicos, fuego, agua, plagas, contaminantes, luz y UV, temperatura incorrecta, humedad relativa incorrecta y disociación. Cfr.: VV.AA.: *Agentes de deterioro*. Ottawa, Canadian Conservation Institute, 2009. (traducción del Centro Nacional de Conservación y Restauración). Disponible en: <http://www.cncr.cl/611/w3-article-56474.html>.

4 Waller, R.; Cato, P.: "Disociación." En: *Agentes de deterioro*, Op. Cit.: pág. 1

5 *Ibid.*

A diferencia de otros agentes, este en particular afecta aspectos legales, intelectuales o culturales de los objetos, como también el valor de conjunto de una colección, y cuyos efectos: *"Pueden implicar algún nivel de compromiso o incluso la pérdida de los objetos, de las colecciones y de la información que le otorga valor, a través de su contexto y significado"*⁶.

Es la pérdida de la información de los objetos y de su historia y contexto de creación, como también de los datos que la pueden relacionar, en específico en el contexto de colecciones patrimoniales. Por lo que el abordaje de un objeto para su restauración no puede obviar este elemento, que en muchos casos pasa a ser central en la problemática de la recuperación de pinturas, como es el ejemplo que en este texto se quiere exponer.

Esto determina que se genere una problemática en los cambios de valoración de significado que puede llegar a tener el patrimonio a lo largo de su historia material. La confusión, producto de la falta de información, marca también una variable de disociación, considerada como un nuevo agente de deterioro. En este caso, disociación y valorización interactúan en la pérdida o la recuperación del valor de un bien patrimonial.

En este sentido, las herramientas que entrega la historia del arte, en especial la metodología de la iconología, nos permiten intentar resolver la disociación, como un agente de daño en los objetos patrimoniales. Una herramienta fundamental usada desde antes de mediados del siglo XX y en adelante, en el ámbito de la documentación museal.

Desde Warburg y Panofsky, la iconología en la historia del arte es el método que descifra el contenido de las obras de arte:

"Generalmente se trata de mensajes dirigidos por los artistas o por las personas que les encargan la obra a sus destinatarios. La iconología analiza contenidos de las obras que una vez fueron absolutamente conscientes, antes de que su legibilidad fuera sepultada por el paso del tiempo".

Sin duda, la distancia histórica y cultural entre la creación del objeto y el actual espectador es, en muchos casos, el resultado de su ilegibilidad y la fuente de su disociación. Pero este itinerario no solo cambia su lectura, sino también su valoración de significado.

En el ámbito patrimonial, y específicamente en el ámbito museal, se puede aplicar la evaluación de significado como un ejercicio de importancia en los procesos de investigación. Esta se convierte en una síntesis en la comprensión de los significados y valores de objetos o colecciones, haciendo de manera legible para cualquier comunidad o público su lectura. Es una síntesis, ya que en este proceso se abordan todos los elementos que contribuyen al significado de un bien, entre los cuales se incluyen el tema histórico, el contexto, la procedencia y la memoria, entre otros aspectos.

El valor de significado⁸ se convierte en una herramienta para evaluar la importancia de los objetos patrimoniales en su más extensa definición. Es una síntesis de los elementos artísticos, científicos, históricos, sociales y espirituales de un bien patrimonial. Su formulación se puede transformar en una ayuda a la hora de la toma de decisiones que afectan a su conservación, restauración, documentación, recursos financieros y trabajo para su acceso documental, tanto presencial como digital.

ESTUDIOS DE CASOS

En febrero de 2012 ingresaron al Laboratorio de Pintura cinco pinturas sobre metal, pertenecientes a la colección del Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca. La restauración de estas obras se enmarcó dentro del Programa

6 *Ibid.*: pág. 2.

7 Wyss, B.: *La voluntad de arte. Sobre la mentalidad moderna*. Madrid, Abada Editores, 2010, pág. 8.

8 Russell, R. y Winkworth, K.: *Significance 2.0. A Guide to Assessing The Significance of Collections* (2ª ed.). Queensland, Collections Council of Australia Ltd., 2009, pág. 2.

de estudio y restauración de obras: Puesta en valor de las colecciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) y de otras instituciones u organizaciones que cautelan patrimonio de uso público, que se realiza anualmente en el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR).

La restauración de estas obras planteó desafíos, tanto por su materialidad como por su iconografía⁹. En este sentido, tan importante como su abordaje material y su conservación fueron los estudios desde los puntos de vista estético, histórico e iconográfico. En el caso de cuatro de ellas, su título no correspondía con la imagen representada. Esta problemática se arrastraba desde su ingreso, primero, al Museo Nacional de Bellas Artes, en 1911, mediante el legado de Eusebio Lillo y Robles¹⁰, debido a que posiblemente el coleccionista le otorgó esos títulos a dichas obras; posteriormente fueron traspasadas al Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca, donde los títulos se han mantenido por más de cien años [Figura 1].



Figura 1: Galería Lillo, Santiago, 1905. En: Silva Vildósola, C.: "Entrevista a Eusebio Lillo". Revista *Zig-Zag*. Santiago, 17 de septiembre de 1905, pp. 39-42. (Fotografía: Archivo CNCR)

Eusebio Lillo falleció el 8 de julio de 1910, dejando en su testamento su colección de pintura al Museo Nacional de Bellas Artes. Su legado no estuvo exento de polémica, ya que la Comisión de Bellas Artes no quiso recibir en su totalidad dicha colección, que contaba con 124 obras¹¹. Finalmente, en 1911 se recibió la totalidad de las obras, algunas de ellas fueron exhibidas y las otras almacenadas o enviadas a la Escuela de Bellas Artes. En 1929, una parte de esta colección fue enviada a Talca, para formar parte de la colección fundacional del Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca. Entre estas pinturas figuraban tres óleos sobre cobre, correspondientes al siglo XVII, de la escuela flamenca. Estas obras aparecen citadas en 1922 en el "Catálogo del Museo de Bellas Artes"¹² como: *Castigo del traidor* y *Azotados por el hambre*, títulos alusivos a temas alegóricos y mitológicos. Ambas pinturas fueron compradas presumiblemente por Eusebio Lillo en Europa, y eran parte de la colección que poseía en su casa de la calle Chacabuco en Santiago, lugar que se convirtió en un centro de reunión social e intelectual a comienzos del siglo XX. En el caso de *Los discípulos de Emaús*, es posible que esta obra coincida con la que se denomina *Paisaje*¹³, citada en el catálogo del Museo de 1922. [Figura 2].

9 Una publicación que aborda estos casos en profundidad es Cox, C.; Martínez, J. M.; Ossa, C.; Pérez, M.; Velásquez, R. (eds.): *De cobre, colores y valores. Resignificación y restauración de cinco pinturas sobre láminas de metal*. Santiago, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2016. El presente artículo es tributario de dicha publicación.

10 Eusebio Lillo y Robles (1826-1910) fue un intelectual y poeta destacado en el ambiente nacional. Fue uno de los integrantes de la comisión que se formó en 1887 para la formación del Museo Nacional de Bellas Artes. Eran de conocimiento público su afición por el arte y su quehacer como coleccionista, lo que determinó una extensa galería de pintura.

11 Silva Castro, R.: *Eusebio Lillo (1826-1910)*. Santiago, Ed. Andrés Bello, 1964, pág. 147.

12 Cousiño, L.: *Catálogo del Museo de Bellas Artes*. Santiago, Soc. Imprenta y Litográfica Universo, 1922.

13 *Ibid.*: N° 167, pág. 74.



Figura 2: *Los discípulos de Emaús*, autor desconocido, óleo sobre cobre, 52 x 71 cm. Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, n° de inventario 1.24, n° de registro SUR 7-24. (Fotografía: Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

La disociación de información aparece en estas pinturas. *Las siete obras de misericordia*¹⁴, que había sido titulada como *Azotados por el hambre*¹⁵, fue un motivo que se hizo muy popular gracias a la obra de Caravaggio para la iglesia del Monte Pío de la Misericordia. Esta imagen es parte constituyente de la doctrina católica, así lo expresa el actual Catecismo de la Iglesia católica:

*"Las obras de misericordia son acciones caritativas mediante las cuales ayudamos a nuestro prójimo en sus necesidades corporales y espirituales (cfr. Is 58. 6-7; Hb 13. 3). Instruir, aconsejar, consolar, confortar, son obras espirituales de misericordia, como también lo son perdonar y sufrir con paciencia. Las obras de misericordia corporales consisten especialmente en dar de comer al hambriento, dar techo a quien no lo tiene, vestir al desnudo, visitar a los enfermos y a los presos, enterrar a los muertos (cfr. Mt 25.31-46). Entre estas obras, la limosna hecha a los pobres (cfr. Tb 4. 5-11; Si 17. 22) es uno de los principales testimonios de la caridad fraterna; es también una práctica de justicia que agrada a Dios (...) (cfr. Mt 6. 2-4)"*¹⁶.

Tanto en el Nuevo Testamento, en el discurso evangélico de las bienaventuranzas en el Evangelio de San Mateo¹⁷ como en el Evangelio de San Lucas se mencionan las obras de misericordia¹⁸. En este último, después del discurso inaugural de las bienaventuranzas se hace mención específicamente a la misericordia y la beneficencia:

*"Sed compasivos, como vuestro Padre es compasivo. No juzguéis y no seréis juzgados, no condenéis y no seréis condenados; perdonad y seréis perdonados. Dad y se os dará: una medida buena, apretada, remecida, rebosante pondrán en el halda de vuestros vestidos. Porque con la medida con que midáis se os medirá"*¹⁹.

En el cristianismo, y específicamente en el catolicismo, estas obras conforman las acciones caritativas por el bien común y el bienestar básico de una comunidad, y responden a este mandato evangélico como a la tradición de la Iglesia y de su doctrina. Siguiendo el relato evangélico en San Mateo, en su discurso escatológico el evangelista da cuenta del Juicio Final en el que Cristo en su venida gloriosa juzgará a los hombres no según sus acciones

14 *Las siete obras de misericordia*, autor desconocido, siglo XVII, posiblemente segunda mitad. Óleo sobre cobre, 55,9 x 72,4 cm (sin marco); 79,5 x 96,2 cm (con marco), Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca (n° de inventario 1.5, n° de registro SUR 7-5). Cfr: Pérez, M.: *"Las siete obras de misericordia*, autor desconocido, siglo XVII (Informe de intervención)". Santiago, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2012 (no publicado). Identificación del tema gracias a la colaboración del señor Jesús Porres, catedrático de la Universidad de Córdoba, España.

15 Cousiño, L., *Op. Cit.*: pág. 172.

16 Iglesia Católica: *Catecismo de la Iglesia Católica*. Tercera parte, La Vida en Cristo, Artículo 2447, 1992, pág. 534.

17 Evangelio según San Mateo 5. 1-12.

18 Evangelio según San Lucas 6. 20-23.

19 Evangelio según San Lucas 6. 36-38.

excepcionales, sino por las obras de misericordia: "Porque tuve hambre, y me disteis de comer; tuve sed, y me disteis de beber; era forastero, y me acogisteis; estaba desnudo, y me vestisteis; enfermo, y me visitasteis; en la cárcel, y vinisteis a verme"²⁰.

Si observamos la representación de *La parábola del banquete de las bodas reales, la alegoría del vestido nupcial* [Figura 3], la representación es fiel al relato bíblico, en primer plano figura la imagen de los hambrientos, con la ejemplificación de la entrega del pan a mujeres, niños y hombres, cumpliendo así el precepto cristiano del compartir²¹. La figura femenina en primer plano representaría la imagen de la caridad, ya que un niño está siendo amamantado, reforzando la idea de la necesidad del pan a la madre. En el gótico, esta iconografía se representaba como una mujer que realiza obras de caridad²². Esta imagen femenina se puede remitir a la propuesta formulada por Cesare Ripa²³. No obstante, a finales del siglo XVIII el neoclasicismo trató este tema como modelo moral de piedad²⁴.



Figura 3: *Las siete obras de misericordia*, autor desconocido, siglo XVII, posiblemente segunda mitad. Óleo sobre cobre, 55,9 x 72,4 cm (sin marco); 79,5 x 96,2 cm (con marco), Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca (n° de inventario 1.5, n° de registro SUR 7-5). (Fotografía Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

La obra *La parábola del banquete de las bodas reales, la alegoría del vestido nupcial*²⁵ aparece en el Catálogo del Museo Bellas Artes de 1922 con el título *Castigo del traidor*²⁶, con la autoría de Van Hert, en la sección de obras no exhibidas.

La obra se inserta en una parábola que se despliega en cuatro relatos: los invitados descorteses e invitación de nuevos comensales, la alegoría del castigo infringido por el rey a los que mataron a sus siervos, la alegoría del vestido nupcial y, finalmente, la sentencia doctrinal²⁷. Estas alegorías conforman la Parábola del banquete de las

20 Evangelio según San Mateo 25. 35-36.

21 Evangelio según San Lucas 3. 11.

22 Hall, J.: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, Alianza Editorial, 1974, pág. 74.

23 Ripa, C.: *Iconología*. Tomo I. Madrid, Akal Ediciones, 1996, pp. 162-163.

24 Hall, J., *Op. Cit.*: pág. 74.

25 *La parábola del banquete de las bodas reales, la alegoría del vestido nupcial*. Firmado: Willem van Herp, 1655. Óleo sobre cobre, 62,3 x 78,3 cm. Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca (n° de inventario 1.238, n° de registro SUR 7-241). Cfr.: Pérez, M.: "La parábola del banquete de las bodas reales, la alegoría del vestido nupcial. Firmado: Willem van Herp, 1655 (Informe de intervención)". Santiago, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2012 (no publicado).

Se agradece la colaboración del P. Lorenzo Lütjens P. SCH. en la identificación de la obra.

26 Cousiño, L., *Op. Cit.*: N° 104, pág. 171.

27 De Tuyá, M.: *Biblia comentada*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. 1964, pág. 478.

bodas reales²⁸, y esta obra corresponde a la escenificación de la última parte, específicamente a los versículos dedicados al invitado sin un vestido de bodas:

“Entró el rey a ver los comensales, y al notar que había allí a uno que no tenía traje de boda, le dice: Amigo, ¿cómo has entrado aquí sin traje de boda? Él se quedó callado. Entonces el rey dijo a los sirvientes: Atadlo de pies y manos, y echadle a las tinieblas de fuera: allí será el llanto y el rechinar de dientes. Porque muchos son los llamados, mas pocos escogidos”²⁹.

El relato en el Evangelio según San Mateo es más extenso y con mayores detalles que el de Lucas. La parábola expuesta en San Mateo añade un problema particular, por cuanto toda la historia tiene dos partes y dos puntos culminantes. La primera da cuenta de la historia de un rey que proyecta la celebración de las bodas de su hijo, concluyendo con la invitación de los nuevos huéspedes en lugar de los que fueron invitados en primer lugar³⁰. La segunda parte tiene como punto culminante la separación de un huésped sin traje de boda³¹, que es la escena que se representa.

En la cultura hebraica y del Cercano Oriente era costumbre que el anfitrión proveyera a los invitados de la ropa adecuada. Los invitados debían viajar a estos eventos, por lo que eran aseados y se les facilitaba ropa adecuada para un banquete de bodas. No usar el vestuario previsto mostraba una ofensa a la hospitalidad. De la misma manera, el rehusar la invitación a una boda era una afrenta, así da cuenta de esto el pasaje bíblico precedente:

“Tomando Jesús de nuevo la palabra les habló en parábolas, diciendo: El Reino de los Cielos es semejante a un rey que celebró el banquete de bodas de su hijo. Envió sus siervos a llamar a los invitados a la boda, pero no quisieron venir. Envió todavía otros siervos, con este encargo: Decid a los invitados: ‘Mirad, mi banquete está preparado, se han matado ya mis novillos y animales cebados, y todo está a punto; venid a la boda.’ Pero ellos, sin hacer caso, se fueron el uno a su campo, el otro a su negocio, y los demás agarraron a los siervos, los escarnecieron y los mataron. Se airó el rey y, enviando sus tropas, dio muerte a aquellos homicidas y prendió fuego a su ciudad. Entonces dice a sus siervos: ‘La boda está preparada, pero los invitados no eran dignos. Id, pues, a los cruces de los caminos y, a cuantos encontréis, invítadlos a la boda.’ Los siervos salieron a los caminos, reunieron a todos los que encontraron, malos y buenos, y así la sala se llenó de comensales”³².

El autor de la obra, según su firma, corresponde a Guillermo van Herp (Willem van Herp o Guillaume van Herp, Amberes ca. 1614-1677)³³, quien se especializó en obras para gabinetes de pintura religiosa, de formato menor, proveniente del mundo flamenco. Van Herp trabajó en 1651 para un marchante, Matthijs Musson, quien enviaba obras de Amberes a Cádiz. La carrera de van Herp se perfila entre 1625 y 1629. Trabajó con un aprendiz de Damien Wortelmans y Hans Biemans, formó parte del gremio de pintores de San Lucas entre 1637 y 1638, y desde 1651 a 1663 pintó sobre cobre o lo que se denominaba *plaeten*³⁴.

En esta misma serie se encuentra la pintura *Los discípulos de Emaús*³⁵, de la que no se ha confirmado su procedencia. La imagen representada corresponde al pasaje de los discípulos de Emaús, cuyo relato aparece en el Evangelio de San Marcos³⁶, pero es en el Evangelio de San Lucas donde el episodio es narrado de forma más detallada, y es el

28 Evangelio según San Mateo 22. 1-14.

29 Evangelio según San Mateo 22. 11-14.

30 Evangelio según San Mateo 22. 10.

31 Evangelio según San Mateo 22. 13.

32 Evangelio según San Mateo 22.1-10, también en San Lucas 14. 16-24.

33 Ver biografía y firma en Bénézit, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs*. Tomo 5. Paris, Librairie Gründ, 1976, pág. 511.

34 Turner, J. (ed.): *The Dictionary of Art*. Oxford, Grove-Oxford University Press, 1996. Tomo 14, pág. 467.

35 *Los discípulos de Emaús*, autor desconocido. Óleo sobre cobre, 52 x 71 cm (sin marco), 68 x 86,5 cm (con marco). Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca. n° de inventario 1.24, n° de registro SUR 7-24. Cfr.: Pérez, M.: “*Los discípulos de Emaús*, autor desconocido (Informe de intervención)”. Santiago, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2012 (no publicado).

36 Evangelio según San Marcos 16. 12-13.

que se ha utilizado como fuente literaria para construir la iconografía respectiva: visualizados como peregrinos que vuelven a su pueblo después de haber cumplido los ritos pascuales. Esto correspondería en el calendario judío al primer día de la semana³⁷. Así comienza el relato, con estos dos peregrinos que, sin embargo, corresponden a dos discípulos que van saliendo de Jerusalén después de los hechos de la muerte y resurrección de su maestro, Jesús:

"Aquel mismo día iban dos de ellos a un pueblo llamado Emaús, que distaba sesenta estadios de Jerusalén, y conversaban entre sí sobre todo lo que había pasado. Y sucedió que, mientras ellos conversaban y discutían, el mismo Jesús se acercó y siguió con ellos; pero sus ojos estaban retenidos para que no le conocieran. Él les dijo: '¿De qué discutís entre vosotros mientras vais andando?' Ellos se pararon con aire entristecido"³⁸.

En lo que respecta al paisaje, se ve en el fondo un castillo. La representación del pueblo de Emaús como un castillo o fortaleza se debe a la traducción de la Vulgata, que lo denominó *castellum*, por lo que las representaciones se basaron en ese concepto³⁹. No obstante, en la traducción griega se la denomina *kóme*, aldea. Sobre el lugar, Emaús, hay diferentes interpretaciones. Una de ellas da cuenta de que Emaús está a setenta estadios de la ciudad de Jerusalén (11,5 km) y sería la actual El-Qubeibeh y, la otra, a ciento setenta estadios (30 km), que correspondería a la actual Amwas. Es la primera interpretación la más aceptada⁴⁰.

En esta serie de cobres del Museo de Talca se encuentra la denominada *El ermitaño*, que iconográficamente corresponde a la representación de San Antonio Abad⁴¹, procedente de la colección de Eusebio Lillo. La obra aparece en el catálogo del Museo de 1922 con el título San Jerónimo⁴².



Figura 4: *La parábola del banquete de las bodas reales, la alegoría del vestido nupcial*, firmado por Willen van Herp, 1655, óleo sobre cobre, 62,3 x 78,3 cm. Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca, n° de inventario 1.238, n° de registro SUR 7-241. (Fotografía Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

La representación muestra a San Antonio atacado por los demonios, en su vida retirada, cuando se dispone a realizar sus oraciones, con su libro de horas. Las principales fuentes para conocer la vida de San Antonio se encuentran en las *Vitae Patrum* (Vida de los Padres), escrito en latín, que reúne varias hagiografías que provienen

37 De Tuyá, M., *Op. Cit.*: pág. 929.

38 Evangelio según San Lucas 24. 13-17.

39 Réau, L.: *Iconografía del arte cristiano, iconografía de la Biblia–Nuevo Testamento*. Tomo 1, Volumen 2. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pág. 585.

40 De Tuyá, M., *Op. Cit.*: pág. 929.

41 *San Antonio Abad*, autor desconocido, siglo XVIII, posiblemente segunda mitad. Óleo sobre metal, 24,7 x 18,6 cm, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca n° de inventario 1.27, n° de registro SUR 7-27. Cfr. Pérez, M.: "*San Antonio Abad*, autor desconocido (Informe de intervención)". Santiago, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2012 (no publicado).

42 Cousiño, L., *Op. Cit.*: N° 11, pág. 175.

de distintos autores. La que se refiere a San Antonio, inserta en esta enciclopedia de santos, fue la escrita en griego por San Atanasio. No obstante, la fuente más popular acerca de la vida del santo se encuentra en la obra denominada *Legenda Aurea* (Leyenda Dorada), escrita en latín hacia el año 1264 por el dominico genovés fray Santiago de Vorágine o de la Varazze, quien popularizó la vida de este santo⁴³. En esta obra, el dominico estructuró la hagiografía de San Antonio Abad o San Antón, en relación con las obras escritas por San Atanasio y San Jerónimo, y su iconografía es caracterizada por un eremita, permanentemente asediado por el demonio en sus diferentes formas [Figura 5].

Desde la contemporaneidad, se puede citar como ejemplo una pintura tratada el 2013, de un artista vivo y presente en el proceso de restauración y en la investigación de la obra. Es el caso de la pintura de Samy Benmayor (Santiago de Chile, 1956) *Calzoncillo y la lengua del erizo*⁴⁴ [Figura 6], pintura a la que en el momento de su intervención se requirió investigar el contexto de su creación.

La obra representa un momento muy particular en la vida de su autor, ya que corresponde a una serie de obras denominadas *Se me nubla la cabeza, te quiero y no puedo amarte más*, las que fueron exhibidas como corpus en una exhibición en la Galería Sur de Santiago, en septiembre de 1984. La serie corresponde a doce pinturas producidas entre enero y septiembre de ese año. Tanto la obra como la serie son importantes para el pintor, ya que representan un carácter fundacional en su producción pictórica, como lo ha declarado él mismo en el catálogo de la exhibición y en diversas entrevistas⁴⁵. El carácter fundacional en su obra se relaciona con un sustento autobiográfico y representó un momento en su vida lleno de tensiones interiores, con preguntas respecto del amor, lo sexual, lo genital, que provenían de los fantasmas de su adolescencia, su familia, el dolor, la pena y la pasión⁴⁶.



Figura 5: *San Antonio Abad*, autor desconocido, siglo XVIII (posiblemente segunda mitad de siglo), óleo sobre metal, 24,7 x 18,6 cm. Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca, n° de inventario 1.27, n° de registro SUR 7-27. (Fotografía: Archivo CNCR. Rivas, V., 2013)

43 Réau, L.: *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos*. Tomo 2, Volumen 3. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pág. 108.

44 *Calzoncillo y la lengua del erizo*, Samy Benmayor, Santiago de Chile, 1984. Óleo sobre tela, 160 x 220 cm (sin marco). Cfr. Angulo, F.: *Obra de la Colección de Arte Contemporáneo de la Galería Gabriela Mistral*. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013.

45 Una de ellas se realizó en una visita de Benmayor al Laboratorio del Pintura cuando la obra comenzó a ser restaurada en el 2013.

46 Archivo Centro Nacional de Conservación y Restauración.: *Entrevista realizada a Samy Benmayor el 27 de junio del 2013*. Santiago, 2013 (no publicado).



Figura 6: Equipo del Laboratorio de Pintura del CNCR y de la Galería Gabriela Mistral junto con Samy Benmayor y su obra *Calzoncillo y la lengua del erizo*. Santiago de Chile, 1956. (Fotografía: Archivo CNCR, 2013)

Específicamente, la pintura *Calzoncillo y la lengua del erizo* hace alusión a lo sensual y erótico. Benmayor relacionó la lengua de erizo con el placer, metáfora de una mujer que sexualmente lo iba a devorar. Por otra parte, sus calzoncillos, los que aparecen representados en la obra, son un símbolo de ansiedad sexual. La expresión plástica es fuerte: colores vibrantes y zonas oscuras, trazos de pincel gruesos con pintura negra y mucha materia de óleo en la superficie de la tela.

Según el artista, la obra presenta errores y equivocaciones que se corrigieron, por lo que en la pintura aparecen borrones y empastes sobre la tela, representando una forma de trabajo a base del error y la experimentación, una idea central en su pintura de ese período. El error y la equivocación liberaban al artista y le permitían continuar explorando nuevos lenguajes plásticos. La obra, como la serie en general, no está firmada por voluntad del propio artista, respondiendo a una forma de rebeldía frente a la sociedad.

Benmayor estudió en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile desde 1976 a 1982. Su obra, en ese período, se relacionó con el neoexpresionismo y la transvanguardia, corrientes en la pintura del momento y en las que se enmarca la presente obra. Los errores o arrepentimientos en la pintura y sus correcciones son expresiones de esos estilos pictóricos. Junto con otros artistas de su generación, realizaron obras que cambiaron la lógica artística del momento, influenciada por la coyuntura política del Chile de comienzos de la década de 1980. Marcaron una presencia pública y diferenciadora con la escena artística nacional, haciéndola coincidir con fenómenos artísticos internacionales. Es en ese contexto de valoración que en el 2000 la obra fue exhibida en la muestra *Historias de transferencia y densidad - Chile 100 años* en el Museo Nacional de Bellas Artes. Restaurada en el 2013, fue presentada en la Feria Chaco de ese año en la Estación Mapocho⁴⁷.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Los ejemplos citados dan cuenta de campos de trabajo con conexiones disciplinares, donde las herramientas de la historia del arte, como la iconología, aportan información decisiva. A esto se suman otros métodos, como es el *Significance 2.0.*, acerca de la valorización de significados de bienes patrimoniales. Este ejercicio introduce a la historia del arte en campos donde no solo la documentación y la investigación de fuentes primarias o secundarias fundamentan su discurso, sino también el estudio de materiales y la relación con la ciencia de la restauración,

47 Obra cedida en comodato por el artista para la exposición colectiva *10 años después*, realizada en la Galería Gabriela Mistral en 1993. En septiembre del 2013 la pintura fue ingresada como colección pública del Estado. Cfr: Loewenthal, F.; Pezoa, X.: *Colección de arte contemporáneo 2015*, GGM, CNCA. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015, pág. 40.

donde confluyen diferentes disciplinas⁴⁸. Esto se hace particularmente necesario en el medio patrimonial chileno, donde estos ejercicios y reflexiones son escasos. De la misma manera, se formula un llamado a la utilización de la pintura y su materialidad como fuentes de estudio, en especial para la historia del arte, que la puede poner en tensión con otras disciplinas, con el fin de generar nuevos conocimientos. Este ejercicio puede devolver la información perdida de una pintura, como se trató en los ejemplos citados, con el fin de recuperar o lograr una valorización en el ámbito cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Bénézit, E.:** *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs*. Tomo 5. Paris, Librairie Gründ, 1976.
- Cousiño, L.:** *Catálogo del Museo de Bellas Artes*. Santiago, Soc. Imprenta y Litográfica Universo, 1922.
- Cox, C.; Martínez, J. M., Ossa, C., Pérez, M., Velásquez, R. (eds.):** *De cobre, colores y valores. Resignificación y restauración de cinco pinturas sobre láminas de metal*. Santiago, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2016.
- De Tuya, M.:** *Biblia comentada*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.
- Hall, J.:** *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- Iglesia Católica:** *Biblia de Jerusalén*. Edición española. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.
- Iglesia Católica:** *Catecismo de la Iglesia Católica*. Santo Domingo, Librería Juan Pablo II, 1992.
- Loewenthal, F., Pezoa, X.:** *Colección de arte contemporáneo 2015, GGM, CNCA*. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015.
- Ossa, C.; Benavente, A., Martínez, J. M., Molina, R.:** "Compartiendo decisiones en torno a los valores. La (no) restauración de una pintura". En: *Conserva* N° 20. Santiago, Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), 2015, pp. 131-139.
- Ripa, C.:** *Iconología*. Tomo I. Madrid, Akal Ediciones, 1996.
- Réau, L.:** *Iconografía del arte cristiano, iconografía de la Biblia*. Nuevo Testamento, Tomo 1, Volumen 2. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- Réau, L.:** *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos*, Tomo 2, Volumen 3. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- Russell, R. y Winkworth, K.:** *Significance 2.0. A Guide to Assessing The Significance of Collections* (2ª ed.). Ottawa, Collections Council of Australia Ltd., Adelaida, 2009.
- Silva Castro, R.:** *Eusebio Lillo (1826-1910)*. Santiago, Ed. Andrés Bello, 1964.
- Silva Vildósola, C.:** "Entrevista a Eusebio Lillo". Revista *Zig-Zag*. Santiago, 17 de septiembre de 1905, pp. 39-42.
- Turner, J. (ed.):** *The Dictionary of Art*. Oxford, Grove-Oxford University Press, 1996.
- VV.AA.:** "Agentes de deterioro". Canadian Conservation Institute, traducción del Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2009. Disponible en: <http://www.cncr.cl/611/w3-article-56474.html>.
- Waller, R.; Cato, P.:** *Disociación*. Canadian Conservation Institute, traducción del Centro Nacional de Conservación y Restauración. Disponible en: <http://www.cncr.cl/611/w3-article-56474.html>.
- Wyss, B.:** *La voluntad de arte. Sobre la mentalidad moderna*. Madrid, Abada Editores, 2010.

48 Cfr: Ossa, C.; Benavente, A., Martínez, J. M., Molina, R.: "Compartiendo decisiones en torno a los valores. La (no) restauración de una pintura". En: *Conserva* N° 20. Santiago, Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), 2015, pp. 131-139.

DOCUMENTACIÓN INÉDITA

Angulo, T.: *Calzoncillo y la lengua del erizo*, Samy Benmayor. 1984 (Informe de Intervención). Santiago, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2013 (no publicado).

Archivo Centro Nacional de Conservación y Restauración: *Entrevista realizada a Samy Benmayor el 27 de junio del 2013*. Santiago, 2013 (no publicado).

Informes de intervención, entrevistas y créditos fotográficos corresponden al Archivo del Centro Nacional de Conservación y Restauración, Santiago de Chile.

Pérez, M.: "*La parábola del banquete de las bodas reales, la alegoría del vestido nupcial*. Firmado: Willem van Herp, 1655 (Informe de intervención)". Santiago, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2012 (no publicado).

Pérez, M.: "*Las siete obras de misericordia*, autor desconocido, siglo XVII (Informe de intervención)". Santiago, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2012 (no publicado).

Pérez, M.: "*Los discípulos de Emaús*, autor desconocido (Informe de intervención)". Santiago, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2012 (no publicado).

Pérez, M.: "*San Antonio Abad*, autor desconocido (Informe de intervención)". Santiago, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2012 (no publicado).

ARTE, HISTORIA Y LITERATURA EN LAS EXPOSICIONES GENERALES DE LA ACADEMIA IMPERIAL DE BELLAS ARTES: LOS FRANCESES MOREAUX Y SISSON EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA NACIONAL BRASILEÑA

ELAINE DIAS¹

RESUMEN

En esta comunicación discutiremos la participación de los artistas franceses François-René Moreaux y Sébastien Auguste Sisson en las exposiciones generales de la Academia Imperial de Bellas Artes brasileña, importante instrumento de divulgación de sus obras y reconocimiento social. Analizaremos la recepción de sus producciones y sus papeles dentro y fuera de la Academia como agentes de la construcción visual del Imperio de Pedro II entre las décadas de 1840 y 1860, destacando los diálogos entre la historia y la literatura, elementos fundamentales para la formación de esta memoria nacional.

ABSTRACT

In this paper, we will discuss the participation of French artists François-René Moreaux and Sébastien Auguste Sisson in the general exhibitions of the Brazilian Academia Imperial de Belas Artes (Imperial Academy of Fine Arts), an important instrument for the dissemination of their works and social recognition. We will analyze the reception of their productions and their roles inside and outside the academy as agents of the visual construction of the Peter II's Empire between the 1840s and 1860s, highlighting the dialogue between history and literature, key elements for the formation of this national memory.

Las exposiciones generales de la Academia Imperial de Bellas Artes de Río de Janeiro, creadas en 1840, resultaron fundamentales para el desarrollo del sistema del arte y un medio importante de difusión de las obras de los artistas. La apreciación de la crítica y el reconocimiento social, así como los encargos públicos y privados, fueron algunos de los elementos que surgieron como consecuencia de su participación en este evento.

Anteriormente limitada a los alumnos de la Academia, el director Félix-Émile Taunay extendió la participación a todos los artistas, entre ellos los extranjeros que pasaban por Río de Janeiro o aquellos que mantenían sus talleres allí, siguiendo el ejemplo del Salón francés. Todos debían pasar por el escrutinio de un jurado compuesto por profesores de la institución. La medida permitió la circulación de modelos y métodos artísticos y estimuló la competencia y la emulación entre todos los artistas².

Entre su inicio en 1840 y la última exposición que tuvo lugar en el período imperial en 1884, 80 franceses participaron del evento. Algunos artistas fueron representados a partir de obras que pertenecían a "propietarios" o coleccionistas nacionales y extranjeros que las prestaron para las exposiciones. Otros –alrededor de 36 artistas– mantenían sus talleres en Río de Janeiro, recibían encargos públicos y privados, participaban también de la enseñanza artística y realizaban exposiciones particulares, además de las oficiales de la Academia Imperial. A partir de estas actividades resulta posible entrever el modo en que estos artistas desempeñaron un papel importante en la construcción visual de la memoria nacional.

1 Doctora en Historia por la Universidade Estadual de Campinas. Docente del curso de Historia de Arte de la Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Contacto: elaine.dias@unifesp.br.

2 Cfr: Dias, E.: *Paisagem e Academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil. 1824-1851*. Campinas, Ed. Da Unicamp, 2009.

Para esta comunicación nos interesa analizar la participación de algunos de estos artistas franceses, entre ellos el pintor François-René Moreaux y el grabador Auguste Sébastien Sisson. Por medio de la pintura de historia y sobre todo de los retratos, estos artistas contribuyeron en la formación de esta memoria visual del imperio de Pedro II, dialogando con la historia y la literatura.

La inauguración de la Exposición General en 1840 se asociaba con ciertas decisiones vinculadas a la inminente coronación del joven Pedro II el año siguiente. Gomes Pereira ha señalado la importancia de la creación de las instituciones por medio de la “elite intelectual y artística”, tales como el Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), y:

“(...) as antigas, como a Academia de Belas Artes, passam por reformas nesse período, obedecendo a um projeto bastante claro: criar os fundamentos culturais da nação, escrever e discutir a história do país, como forma de lançar as bases de seu futuro. Assim, grande parte do esforço do Segundo Reinado, inclusive o enorme investimento em projetos artísticos, remete a um projeto político de criação de símbolos nacionais e de formulação de um verdadeiro imaginário para a nação”³.

Este evento de la Academia ofrecía el camino para muchos artistas extranjeros que se interesaron en integrar este proyecto, con el objetivo, al mismo tiempo, de expandir su producción hacia la esfera privada, en la corte de Pedro II. Sus participaciones en estas exposiciones generaron comentarios del cuerpo académico, apreciaciones de la crítica del arte y eventuales premios, elementos fundamentales para la recepción y la posterior búsqueda de nuevos encargos.

Un primer acercamiento a la integración de estos artistas en la sociedad y en la institución académica, realizada por medio de la consulta de algunos documentos de la gestión del director Félix-Émile Taunay (1834-1851) y de la revista *Correio Mercantil e Instructivo*, revela datos interesantes para problematizar esta investigación todavía en curso.

En referencia a la documentación académica, algunos artistas sobresalieron en este campo, en particular aquellos que permanecieron en Río de Janeiro por un largo período y cuyas obras fueron adquiridas por Pedro II. Este es el caso de nuestro primer artista, el pintor francés François-René Moreaux, que obtuvo cierto éxito en el sistema artístico todavía en consolidación y en el desarrollo de la memoria visual brasileña. Con 11 apariciones en las exposiciones generales⁴, se convirtió en un artista de cierta reputación en la Academia y más allá. En 1842 participó con una pintura que representaba la coronación de Pedro II⁵, bien recibida por el cuerpo académico:

“(...) fica evidente que a Congregação sem dissidência, acha no quadro da Coroação uma harmonia geral e suave, grande transparência de tons, principalmente na tribuna das Princesas, riqueza de cores, a bela fusão dellas com toque magistraes nos acessórios; a respeito do desenho, posições variadas e airosas, correção suficiente e elegancia nas extremidades, bellos ares nas cabeças e expressão geral de atenção solene adequada a cerimonia, com parecenças satisfatórias, menos em alguns personagens ao que será fácil remediar. [...] os primeiros planos podião tal vez receber um grau de força: entretanto, a luz ambiente de um interior abranda tudo; enfim o aspecto geral satisfaz e agrada: é um quadro que pode, com louvor para o artista e credito para a nossa época, levar à posteridade as exactas lembranças de uma solenidade grandiosa. Há unanimidade empropor-se para o autor a mercê de uma condecoração”⁶.

Con esta obra Moreaux fue premiado con el hábito de la Orden de Cristo del Emperador. Su pintura integró el proceso de formación de la iconografía nacional en un período importante de la historia de Brasil, apenas un año

3 Pereira, S.: *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte, C/Arte, 2008, pp. 27-28.

4 Cfr.: Maciel Levy, C. R.: *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, Período Monárquico*. Rio de Janeiro, Ed. Pinakotheke, 1990.

5 Conservada en el Museu Imperial, en Petrópolis.

6 Acta de 24/12/1842. Arquivo - Museu d. João VI, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro.

después del evento de la coronación. Los académicos consideraron el supuesto carácter documental de su obra, es decir, "llevar a la posteridad los exactos recuerdos" del evento máximo de la política de Brasil.

El tema había sido representado por Manuel de Araújo Porto Alegre en el año anterior, pero la pintura de Moreaux, aunque de calidad inferior a la de Porto Alegre, tuvo mucha repercusión en el medio académico, lo que resultó en la compra de la obra por parte de Pedro II. Como ya ha postulado Leticia Squeff, Moreaux optó por un grupo frontal de personajes en el primer plano, con el emperador de rodillas, a punto de ser coronado por el Primado de Río de Janeiro, Antonio Romualdo de Seixas, además de figuras relacionadas con el Imperio y la familia imperial en el fondo. Porto Alegre prefirió enfatizar la arquitectura, iluminar al emperador con su cetro y la Constitución posicionada en las escaleras, en detrimento de la ceremonia religiosa de la coronación. Según Squeff:

"Na obra do francês, a cerimônia religiosa ocupa o centro da representação, para onde convergem todos os olhares, dos personagens representados e também o do espectador. Comesse recurso bastante direto, a obra retoma um tema que remonta à tradição medieval: o poder do rei é conferido por Deus. O antigo pacto da Igreja com o monarca fornece as bases para o novo momento na história do Império brasileiro. É a exaltação da monarquia em seus termos mais tradicionais. (...) Já o episódio escolhido por Porto Alegre ocorreu logo após a cerimônia na Capela Imperial. (...) O cenário é pagão: a igreja é substituída por um templo à grega. O momento escolhido é o do encontro do imperador, já coroado, com seus súditos. (...) Ao reunir, numa só imagem, membros da Igreja, Corte e políticos, o artista constrói uma rica simbologia da monarquia brasileira. Nesse sentido, um detalhe da representação é muito significativo. Na pequena mesa colocada ao lado da escada estão a Constituição – confeccionada num enorme pergaminho especialmente para a cerimônia – e o missal. Juntos, um sobre o outro, eles simbolizam o teor da monarquia brasileira. A lei sagrada e a lei instituída pelos homens balizam o poder do monarca. A sacração divina tem de ser referendada pelo pacto com os cidadãos".

La pintura de Porto Alegre parece estar más cerca de la composición de François Gerard, *Le Sacre de Charles X à Reims* –como ya ha dicho Maraliz Christo⁸– y también de Jean-Baptiste Debret, su maestro en la Academia brasileña y en Francia, en la pintura de la *Coronación de Pedro I*, en particular por el énfasis en la arquitectura. Moreaux optó por una composición diferente de la realizada por Porto Alegre, ofreciendo a la iconografía del emperador cierta novedad en la representación al vincularlo a Carlomagno, como explica Maraliz Christo. Así, se desliga la Coronación de Pedro II a la de Pedro I, y se renueva el tema ya presente en la iconografía de Brasil antes de la configuración política recién instalada. Dos años más tarde, sin embargo, el pintor estableció un vínculo entre estos dos extremos al pintar, precisamente, la *Proclamación de la Independencia*. Moreaux retomó como tema el evento de 1822 y consagró así los logros de la historia de Brasil y su relación familiar con Pedro II. El pintor se aproximó a la corte del emperador y la pintura de historia fue sin duda un género clave para glorificar este momento político, exaltar la imagen del nuevo soberano y ser instrumento de su propaganda.

Moreaux mantuvo relaciones más allá de la Academia y del universo de pinturas para Pedro II, al inaugurar en 1858 la llamada Galería e Escola de Pintura. Según el *Correio Mercantil*, la escuela ofrecía enseñanzas de dibujo, geometría, arquitectura, etc., y aparentemente fue financiada por el comendador Souza Ribeiro, un coleccionista importante de la capital de Brasil. En la misma escuela, también se inauguró una exposición pública de interés educativo e histórico:

"Grande Exposição de Pintura – composta de quadros originais dos mais célebres da antiga Italia⁹ e figurando entre estas belas produções de tantos gênios o magnífico assunto da Proclamação da Independência,

7 Squeff, L.: "Um rei Invisível." En: *Revista de História*, 18/9/2007. Disponible en: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/um-rei-invisivel>.

8 Christo, M.: "A pintura de história no Brasil do Século XIX: Panorama Introdutório." En: *Arbor*. v. CLXXXV, N° 740. Madrid, 2009, pp.1152-1153.

9 En el mismo periódico, en 6/9/1858, se encuentra la información de que las obras italianas habían pertenecido a la galería del Cardinal Fesch, en Italia.

*ou o Grito do Ypiranga, obra-prima do Sr. Moreau. Não é uma exposição passageira e destinada somente a umrecreioefêmero do publico, mas exposição permanente, o que tem por fim além de satisfazer permanentemente a curiosidade e aogosto, emgeral, dos apreciadores das belas-artes, dar ensino gratuito em alguns dos salões da casa a todos os nacionais e estrangeiros que o desejem, franqueando-se-lhes para o estudo esses grandes modelos de pintura, escultura e arquitetura, para o que estão preparados e dispostos os melhores artistas da corte*¹⁰.

Además de Moreaux, otros artistas que hicieron uso de la Academia como un lugar de exhibición y difusión de su trabajo, dieron continuidad a su producción en los talleres y pequeñas exposiciones públicas –en su mayoría en estrecha línea con la política imperial– y en escuelas de arte paralelas a la formación académica. Moreaux, además de varios encargos y la dirección de esta escuela, también figuraba en el Liceu de Artes e Ofícios, una institución artística creada en 1857, convirtiéndose en profesor de dibujo y director en lugar de Francisco Bittencourt da Silva, arquitecto formado en la Academia de Bellas Artes.

Aparentemente, los directores y maestros de la Academia mantenían una relación de amistad con los artistas, algo que apuntaló sin duda la expansión del gusto artístico en la ciudad y la futura inclusión de sus propios alumnos. También hay que señalar que entre 1852 y 1859 las exposiciones generales se suspendieron en la Academia, lo que condujo a los artistas a la creación de otras vías de difusión y expansión de su trabajo, situación que habría acelerado la creación de escuelas de arte como esta de Moreaux y la aparición de otros espacios expositivos¹¹.

Si consideramos otros géneros y técnicas artísticas, además de la pintura de historia, del retrato y de la importancia de Moreaux en este género, el grabado también tendrá su espacio entre los artistas franceses que llegaron aquí, volviéndose un medio importante para la propaganda política y cultural del nuevo Imperio. Este es el caso de Sébastien Auguste Sisson, que llegó a Brasil en 1852. El artista comenzó una intensa colaboración con revistas y publicaciones, una extensa producción en su estudio y exhibió sus grabados en las exposiciones generales y en otros lugares. En el campo de la cultura y del teatro ofreció, en 1854, la venta de un retrato litografiado, de su autoría, que representaba a Mme. Charton (Anne-Arsène Charton-Demeur) actriz y cantante francesa de ópera que también interpretó *La Traviata* en Río de Janeiro en 1866¹². Todavía en el campo teatral, también grabó los retratos de João Caetano, del tenor Arthur Gentil en 1863 y de la actriz Anna de la Grange, que también fue retratada por Louis Auguste Moreaux, hermano de François-René, en 1860. La práctica del grabado de retratos de actores era común en Francia e Inglaterra, al menos desde 1820, pero se popularizó sobre todo en la década de 1840, cuando se pusieron de moda los grabados de escenas teatrales –especialmente de Shakespeare– y de los principales actores en sus personajes¹³.

Sisson también dibujó el retrato del emperador y sus ministros para ser litografiado –el Marqués de Paraná, Consejeros Pedreira, Nabucco, Visconde de Abaeté, Bellegarde y Paranhos¹⁴– y otras figuras importantes de la corte de Pedro II. También realizó el grabado de una pintura de paisaje de Agostinho José da Motta, titulada *No meio da Serra*¹⁵. Esta es la primera representación de la fábrica de papel Orianda, de Augusto Capanema, que será posteriormente pintada por Motta en 1862, modernizando la pintura de paisaje en Brasil. Esta imagen grabada fue producida en 1856 por orden de la princesa Isabel, y ha contribuido no solo a la difusión y la divulgación de la

10 *Correio Mercantil e Instructivo*, 5/9/1858.

11 Después de la muerte de Moreaux, en 1860, la escuela pasó a ser dirigida por Jules Le Chevreil, que pocos años después vuelve a ser profesor de la Academia Imperial de Belas Artes.

12 Sisson realiza otro grabado de Mme. Charton en este periodo. *Correio Mercantil*, 6/02/1856.

13 Montier, M.: *L'évenement d'une iconographie shakespearienne en France: le cas des éditions illustrées au XIXe siècle*. Publications numériques du Céredi, 2015. Disponible en: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?l-avenement-d-une-iconographie.html>

14 *Correio Mercantil*, 26/05/1855.

15 Conservada en la Seção de Iconografia - Arquivo Histórico do Museu Imperial, en Petrópolis.

obra de Motta, una vez que aparece impresa en la revista *Brazil Illustrado*¹⁶—revista donde Sisson trabajaba—, pero también al reconocimiento de la pequeña industria en Río de Janeiro y de los primeros aspectos progresistas del gobierno de Pedro II por medio de la pintura y del grabado.

Un año más tarde, Sisson preparó uno de los trabajos más importantes para la construcción y la organización de la memoria política y social brasileña: la publicación de *Galeria dos Brasileiros ilustres, retratos dos homens mais ilustres do Brasil na política, sciencias e letras desde a guerra da independência até os nossos dias*¹⁷. El libro, editado entre 1857 y 1861, contiene 89 grabados y un breve texto biográfico con algunas autorías relacionadas con el escritor José de Alencar. Sisson realizó las litografías de todos los retratos a partir de las fotografías del francés Victor Frond, también residente en Río de Janeiro. Este último fue autor, en 1859, junto con Charles Ribeyrolles, de *O Brasil pitoresco*¹⁸. En su galería patrocinada por Pedro II figuraban también el Marqués de Paraná, el senador Euzebio de Queiroz, el Barón de Mauá, José Clemente Pereira, José Bonifacio de Andrada y también el Emperador y su familia. Los retratos fueron todos altamente elogiados por la semejanza con el retratado y algunos de los grabados fueron también exhibidos en las exposiciones generales en 1860, 1864 y 1867.

La idea del hombre ilustre fue explotada desde la creación del Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ampliada por la literatura y la Academia Imperial de Belas Artes, con el objetivo de exaltar la memoria política y las virtudes de quienes construyeron la nación, fortaleciendo aún más las raíces y el ejemplo contemporáneo después de la coronación de Pedro II. François-René Moreaux también había participado en un proyecto similar a este de Sisson, pero especialmente con la pintura de retratos en fascículos denominado *Galeria Contemporânea Brasileira ou Coleção de Trinta Retratos de Brasileiros Célebres*¹⁹, litografiados por Heaton y Rensburg en 1841.

Félix-Émile Taunay ya había exaltado en sus discursos académicos los modelos históricos y virtuosos de los grandes líderes por medio de la mención a Plutarco y las *Vidas de hombres ilustres*, idea fundamental también para el IHGB que tenía, desde 1839, el epígrafe “Brasileiros ilustres pelas ciências, letras, armas, virtudes, etc.”. Además, la aparición del *Plutarco brasileiro* de João Manuel Pereira da Silva, publicado en 1847²⁰, se integraba a los refuerzos por exaltar la memoria nacional y la idea de progreso.

En la exposición de 1846 Taunay presentó una colección de bustos conservados en la Academia, y destacó en su discurso los conceptos de “gloria”, “posteridad”, “el desprecio de los placeres”, donde los “retratos y sus expresiones, llevados a las generaciones futuras, irán a animar a los descendientes de esta generación los mismos esfuerzos, los mismos actos de virtud”²¹. Es evidente el proyecto de la educación moral mediante las bellas artes, apoyado por la referencia a algunas vidas de Plutarco y por las lecciones contemporáneas de Victor Cousin en *Du beau et de l'art*. Citado en sus discursos, Taunay señala, por medio de Cousin, que los artistas deben hacer un “servicio a la sociedad” para unir la belleza física con la moral en la representación de la virtud de los grandes hombres brasileños.

La galería de hombres ilustres, la importancia del retrato y su carácter educativo ya estaba en marcha en Europa desde el siglo XVII, y se convirtió en un modelo atractivo para Taunay y retomado por Sisson en su publicación de 1856. En las artes, la galería del Palais Cardinal con sus retratos de hombres ilustres y la Galerie des “Grands Hommes” du Louvre, ideada por el conde d’Angiviller en 1776, cumplieron con eficacia este papel, al asociar la

16 *Correio Mercantil*, 10/07/1856.

17 Acerca del trabajo de Sisson, *cf.*: Menezes, P.R.J. de: *Imagem e biografia na litografia de Sebastião Sisson*. Dissertação Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

18 *Cf.* Silva M.A.C. da: *Um monumento ao Brasil: considerações acerca da recepção do livro*. São Paulo, UNICAMP, 2011; y Segala, L.: *Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond, 1857-1861*. Rio de Janeiro, Museu Nacional da UFRJ, 1998.

19 Morales de los Rios Filho, A.: *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2000, pág. 461.

20 Enders, A.: “O Plutarco Brasileiro: A Produção dos Vultos Nacionais no Segundo Reinado”. En: *Estudos Históricos*. V. 14, No. 25. Rio de Janeiro, 2000.

21 Discurso de la Sesión Pública de 1846. Taunay publica los discursos en el *Jornal do Commercio* y también están conservados en el Arquivo do Museu d. João VI - EBA-UFRJ. La traducción es mía.

virtud antigua con la contemporánea. También la Protomoteca del Campidoglio con la serie de bustos de hombres de diferentes campos de conocimiento y poder hechas por Antonio Canova, y el templo clásico de Walhalla, en Alemania, fueron modelos importantes para Taunay en Brasil.

La galería de Sisson cumplió, en cierto modo, un paso más en el proyecto de construcción nacional en las décadas de 1850 y 1860, basado en el Brasil independiente y en el fortalecimiento de nuestros hombres ilustres “en la actualidad, periodo de progreso y de la civilización”²², en total consonancia con el IHGB, como ya han dicho Segala y Guimaraes²³ en sus estudios. En la introducción de su galería, Sisson explica las raíces de su obra y exalta el retrato del héroe:

“(...) um incentivo poderoso, que convida os filhos a seguir o exemplo dos pais, o que faz suceder por novos os antigos beneméritos (...) Encontra-se finalmente um encanto indizível em ter junto da história do herói, ou do homem eminente, a imagem de seu rosto: então parece que se renova o passado, ou que se testemunha cenas brilhantes, de que se estavelonge: então como que se vê o estadista meditando no seu gabinete, como se admira o orador na tribuna, o poeta exaltando-se em suas obras de mais feliz e ardente inspiração”²⁴.

Sisson se consagró en Brasil por medio de su publicación, pero resulta imprescindible resaltar la importancia de su participación en las exposiciones generales y en el contexto artístico en el que apareció su obra literaria y litográfica, ya que en 1859 y 1860 Vitor Meirelles presentó el bosquejo de la *Primera Misa en Brasil*, pintura que el artista exhibiría en el salón francés en 1861.

El programa iconográfico imperial que incluía las raíces de la historia de Brasil y la afirmación de sus personajes más importantes estaba siendo construido dentro y fuera de la Academia. Además de esta institución, Sisson se valió de otras herramientas de comunicación de su trabajo en este programa, lo que confirma su condición de artista de la corte. Expuso obras de figuras importantes y de la familia imperial en su propio estudio y en la Casa Bernasconi, al igual que otros artistas, protagonizando también pequeñas exposiciones que se desarrollaron fuera del ámbito académico.

En este punto, Sisson buscó el éxito de su trabajo al intentar separarse, en cierto modo, de la relación inmediata con los fotógrafos asociados con su litografía, como Víctor Frond. En este sentido, es interesante lo que sucede con la famosa imagen del emperador y su familia en la lección de geometría, presentada en la Exposición General de 1860 y publicada en el *Correio Mercantil* de 27 de noviembre de ese mismo año:

“Vimos ontem um belo trabalho do Sr. Augusto Sisson. É um quadro representando a Família Imperial. Suas altezas ouvem um apreleção de geometria, que lhes é dada por sua Magestade o Imperador e a que assiste sua Magestade a Imperatriz. O retrato do Imperador distingue-se pela semelhança, e todas as figuras pelo bem acabado das roupagens e naturalidade das posições. Esse trabalho é feito sobre uma photographia do Sr. Frond, e está impresso com nitidez”²⁵.

Sisson se opone en parte a la autoría del fotógrafo Frond en el *Correio Mercantil* de 29 de noviembre de 1860:

“Sr. Redactor do Correio Mercantil. No seu número de 27 do corrente, dando conta da estampa representando a Augusta Família Imperial, disse Vm que era copia de uma photographia do Sr. Frond. Devo declarar que só as cabeças de algumas photographias servirão; e que essas mesmas photographias me tinham sido entregues por ordem de Sua Magestade a Imperatriz. As photographias do Sr. Frond de nada servirão absolutamente para a composição do grupo e a posição dos personagens (...) Rio 28 novembro 1860”²⁶.

22 Sisson, S.A.: “Introdução”. En: *Galeria dos Brasileiros ilustres*. Río de Janeiro, Lithographia de Sisson, 1861. La traducción es mía.

23 Guimaraes, M.L.S.: “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de umahistória nacional”. En: *Estudos Históricos*, Río de Janeiro, CPDOC/Vértice, 1. 1988.

24 Sisson, S.A., *Op. Cit.* La traducción es mía.

25 *Correio Mercantil e Instructivo*, 27/11/1860.

26 *Correio Mercantil e Instructivo*, 29/11/1860.

Las palabras de Sisson revelan la necesidad de explicaciones de su propia autoría y producción, además de su relación con los fotógrafos de la época, sobre todo con Frond, cuyas fotografías fueron la base de los grabados de la galería de los brasileños ilustres. A pesar de este problema de atribución, que sigue siendo discutido –y que está más allá del alcance de esta comunicación–, debemos destacar la posición del grabador en este momento.

Sisson contribuyó en gran medida a la promoción de la imagen del emperador como hombre de las artes, de la cultura, del poder y de familia en varias litografías, todas bien recibidas por los periódicos de la época, lo que contribuyó también para la valorización del grabado y de la fotografía, como ya ha afirmado Luciano Migliaccio²⁷. Sisson recibió el título de litógrafo y diseñador de la Casa Imperial en agosto de 1866, y alcanzó el máximo de su profesión en la corte de Pedro II al conquistar los privilegios de esta categoría.

Moreaux y Sisson dialogaron con elementos históricos y literarios fundamentales para el nacionalismo del siglo XIX, con especial énfasis en la figura del emperador. Las exposiciones generales de la Academia Imperial de Belas Artes y todos los desdoblamientos del campo artístico fueron esenciales para la consolidación de este proceso, contribuyendo enormemente para sus proyecciones. Moreaux y Sisson produjeron, cada uno a su manera, los aspectos relevantes para la construcción del corpus visual de la historia de Brasil, todavía en formación.

BIBLIOGRAFÍA

- Christo, M.:** “A pintura de história no Brasil do Século XIX: Panorama Introdutório”. En: *Arbor*. N° 740, v. CLXXXV. Madrid, 2009.
- Dias, E.:** *Paisagem e Academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil. 1824-1851*. Campinas, Ed. Da Unicamp, 2009.
- Enders, A.:** “O Plutarco Brasileiro: A Produção dos Vultos Nacionais no Segundo Reinado”. En: *Estudos Históricos*. V. 14, N° 25. Río de Janeiro, 2000.
- Guimarães, M.L.S.:** “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”. En: *Estudos Históricos*. CPDOC/Vértice, 1, Río de Janeiro, 1988.
- Maciel Levy, C.R.:** *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, Período Monárquico*. Río de Janeiro, Ed. Pinakothek, 1990.
- Menezes, P.R.J. de:** *Imagem e biografia na litografia de Sebastião Sisson*. Dissertação Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História Social. Río de Janeiro, Universidade Federal do Río de Janeiro, 2008.
- Migliaccio, L.:** “A iconografia nacional na coleção Brasileira”. En: *Coleção Brasileira*. São Paulo, Fundação Estudar, Via Imprensa Edições de Arte, 2006.
- Montier, M.:** *L'évenement d'une iconographie shakespearienne en France: le cas des éditions illustrées au XIXe siècle*. Publications numériques du Ceredi, 2015. Disponible en: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?l-avenement-d-une-iconographie.html>.
- Morales de los Rios Filho, A.:** *O Rio de Janeiro Imperial*. Río de Janeiro, Topbooks, 2000.
- Pereira, S.:** *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte, C/Arte, 2008.
- Segala, L.:** *Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond, 1857-1861*. Tese de doutorado em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, Río de Janeiro, 1998.
- Silva, M.A.C. da:** “Um monumento ao Brasil: considerações acerca da recepção do livro. En “*Brasil pitoresco*”, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles - (1859-1861). Tese de doutorado. São Paulo, UNICAMP, Campinas, 2011.
- Sisson, S. A.:** *Galeria dos Brasileiros ilustres*. Río de Janeiro, Lithographia de Sisson, 1861.
- Squeff, L.:** “Um rei Invisível”. En: *Revista de História*. 18/9/2007. Disponible en: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/um-rei-invisivel>.

27 Migliaccio, L.: “A iconografia nacional na coleção Brasileira”. En: *Coleção Brasileira*. São Paulo, Fundação Estudar, Via Imprensa Edições de Arte, 2006.

MATERIALIDAD



¿VER PARA CREER? ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE ARTE, MATERIA Y SACRALIDAD

GABRIELA SIRACUSANO¹

RESUMEN

Este estudio pretende reflexionar acerca de la analogía entre la fe y lo divino en relación con las imágenes que representan los ideales evangelizadores en América Latina, desde el proceso de conquista con la trasposición de elementos desde el mundo hispánico, e incluyendo asociaciones asimiladas desde lo prehispánico. También incide en la presunta producción sagrada de las imágenes y las prácticas de culto que se han prolongado en el tiempo, como podría ser la devoción asociada a tocar las imágenes. Sin duda la imaginería fue la mejor aliada de los evangelizadores para convertir a los paganos e ilustrarles respecto de las sagradas escrituras.

ABSTRACT

This study aims to reflect on the analogy between the faith and the sacred in relation to the images that represent the ideal evangelizers in Latin America, from the process of conquest with the transposition of elements from the Hispanic world, and including associations from the prehispanic world. Also it impinges on the alleged sacred production of images and practices which have been extended in time, as it could be the associated with touching devotion images worship practices. No doubt the imagery was the best ally of the evangelizers to convert pagans and illustrate them on the holy scriptures.

"(...) en la Capilla de una Iglesia, pintaba un Pintor famoso una Imagen de la Virgen, i que havindola bosquejado el Rostro, los hombros, i un brazo, estando diseñando la mano con que tenia el Niño preciosísimo, el tabladillo sobre que estaba puesto para pintarla, i en que tenia las colores, se desenlajó de los maderos, que en dos agujeros de la pared se sostenian, i viendo el turbado Artifice, que se iba precipitando al suelo, que era distancia tan grande, que antes de llegar á él se hiciera pedaços, dijo a la Imagen Santissima, que pintaba: Virgen tenedme. O estupenda maravilla! Que apenas, la turbada lengua pronunció estas palabras quando la piadosa Señora sacó el brazo pintado de la pared, i asíó por el suio al Pintor, i le tuvo firme. El tablado vino al suelo con las colores, que estando en vasos grandes, i habiendo fuego para destemplarlas, por ser Pintura al temple, hico gran ruido, que la gente de la Iglesia, pensó que por lo menos techo de la Capilla se havia desenquadrado de sus fundamentos, i venido al suelo; pero hechando a vér si del Alma del Pintor podía haver algún remedio, porque del Cuerpo ia no hacían caso, alçaron los ojos, i vieron la Virgen aun no pintada, con un brazo fuera de la pared, teniendo al Hombre: clamaron todos Misericordia, i alabando á la sin par intercesora nuestra, pusieron escaleras, i en aviendole bajado al suelo, encongíó el brazo, i le volvió como el Pintor le tenia en el primer bosquejo"².

Lope de Vega describe esta escena en *El peregrino en su patria*, de 1604. Una imagen pintada bidimensional aún inconclusa que, ante la invocación desesperada de su artífice, cobra vida, se despegas de su soporte y se vuelve corpórea, para salvarlo de una caída mortal. El brazo y la mano de la Virgen que sostienen al niño, apenas bosquejados con colores al temple, se autocompletan y se vuelven cuerpo, se vuelven carne al momento del

>> 40

1 Doctora en Historia del Arte. Profesora adjunta, Universidad de Buenos Aires. Investigadora de carrera del CONICET. Contacto: gasasiracusano@gmail.com.
2 Lope de Vega, F.: *El peregrino en su patria*. Madrid, Francisco Martínez Abad imp., 1733 [1604], pp. 55-56.

salvataje, para tornarse nuevamente pincelada a la vista de quienes vienen a socorrer al afamado –y afortunado– pintor.

Estamos en presencia de un fenómeno que cuenta con una larga tradición en la historia de las imágenes religiosas ligadas a sucesos milagrosos. Si bien el impacto de lo visual se presenta como fundamental en episodios como el que describe el literato español –particularmente en lo referido a apariciones–, quisiera en esta oportunidad detenerme sobre otro sentido. Me refiero al tacto y su estrecho vínculo con el universo de lo sagrado y lo poderoso en términos religiosos y, por otro lado, con las cualidades de dicho sentido en relación con la materialidad de las imágenes sagradas y las prácticas culturales implicadas en ellas.

Por cierto, resulta indudable que tanto el sentido de la vista como las apelaciones a lo visible y lo invisible en términos de consolidación de la fe y de la creencia de lo divino han estado siempre presentes en los discursos de la doctrina cristiana y en su consecuente producción de imágenes, cobrando un especial protagonismo en la retórica barroca y contrarreformista de los siglos XVII y XVIII. En América, como parte del proceso de conquista y evangelización, esta apelación a lo visual permitió no solo una comunicación más directa con aquellos con los que se debía “acortar” distancias idiomáticas –los primeros catecismos solo tenían imágenes–, sino que también contribuyó a la discusión respecto de ciertos problemas que planteaba la prédica de la creencia en un dios invisible –o, mejor dicho, solo visible ante los ojos del alma–, pero representado iconográficamente de numerosas formas. Dentro de estos planteamientos, la pregunta por la invisibilidad de la presencia real de lo divino resultaría insoslayable³. Los sermones del padre Fernando de Avendaño publicados en Lima a mediados del siglo XVII son un ejemplo de ello:

“Pero dirame alguno; Padre, como podemos creer firmemente aquello que no vemos por los ojos? Mirad Hijos, en esso consiste el merito de la Fe de Dios, en creer firmemente los Mysterios, que Dios nos revela, aunque no lo veamos (...) Dezidme, hijos, aveis visto alguna vez a vuestra alma? Respondereisme: no Padre, nunca la hemos visto. Aveis visto al Rey nuestro señor, que está en Castilla? No Padre, nunca le he visto. Visteis o conocisteis al Inca Huanacpac? No Padre: porque murio antes que yo naciera (...) Pues aora os buelvo a preguntar. Creeis firmemente, y sin genero de duda, que teneis alma, aunque nunca la hayais visto? Si Padre. Creeis que tenemos Rey en Castilla, aunque nunca lo hayamos visto? Si Padre. Creeis que hubo Inca Huainacpac? Si Padre (...)”⁴.

Según sus argumentos, Dios solo era visible mediante la fe: “Dios en quanto Dios no se puede ver con los ojos; empero Dios en quanto Hombre y porque tenía cuerpo lo vieron infinitos hombres (...)”⁵. En el Virreinato del Perú, esta insistencia en lo invisible se redoblaría ante el peligro que supondrían las prácticas culturales nativas sobre todo tipo de manifestaciones visibles entendidas como *huacas*. Y es que el culto cristiano a lo sagrado –latría, en el caso de Dios Padre, Cristo y la Santísima Trinidad; hiperdulía en el caso de la Virgen, y dulía en el caso de los ángeles, los santos y sus reliquias–, se correspondía, en el caso de sus representaciones, con el acento puesto en su carácter transitivo. Las imágenes no debían ser en sí la presencia de lo sagrado, sino la presencia visible de una ausencia: “(...) aunque en las pinturas, e imagines, los pintores pintan a San Miguel armado, y con una espada en la mano, no aveis de entender que San Miguel tiene cuerpo, y carne como nosotros, sino que los pintores no pudieran de otra manera pintar un espíritu, ni los ojos los pudieren ver, sino lo pintaran como si fuera hombre”⁶.

Sin embargo, precisamente esta disyuntiva era la que, en el caso de las imágenes devocionales y milagrosas, activaba el riesgo de traspasar el delgado límite que las separaba del culto idolátrico. Muchos más si pensamos que, en los Andes, la introducción de un culto vino a sustituir en numerosas oportunidades la posible presencia de

3 Respecto de este tema, cfr.: Belting, H.: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid, Akal, 2009, pp. 65-68.

4 Avendaño, F. de.: “Sermón I, de la necesidad de la Fe”. En: *Sermones de los Misterios de Nuestra Santa Fe Católica, en lengua castellana y la General del Inca*. Impugnarse los errores particulares que los indios han tenido. Parte primera. Lima, John Carter Brown Library (manusc. 1648), pág. 5.

5 Avendaño, F. de.: *Op. Cit.*: pág. 19.

6 Avendaño, F. de.: *Op. Cit.*: pág. 77.

otro entendido como idolátrico. Dentro de este proceso, la figura de María cobraría especial protagonismo. María, concebida como idea en la mente de Dios Padre antes de todos los tiempos, creada luego como imagen en el Taller Celestial, y reproducida *ad infinitum* en los obradores de pintura y escultura coloniales, sería la protagonista de apariciones y acciones milagrosas. Como intercesora, abogada y mediadora entre los hombres y el Hijo, o como protectora ante acontecimientos históricos, enfermedades y catástrofes terrenales, la imagen de María, sus apariciones y milagros se desplegaron en registros escritos y visuales americanos de manera frecuente. En dichos portentos, al asombro sobre lo visto por los testigos “(...) milagro de la Madre de Dios en este rreyno, que lo uieron a uista de ojos los yndios deste rreyno”⁷–, se sumaba su propia cualidad como emisora de luz. Un ejemplo de esto lo encontramos en las variadas formas en que se relató y representó pictóricamente la aparición de la Virgen en el sitio de Cuzco en 1535, suceso en el que María apagó los fuegos y cegó a los incas con una emisión propia de luz divina:

“una señora muy hermosa todo bestido de una bestidura muy blanca mas blanca que la nieve y la cara muy resplandeciente mas que el sol de velle se espantaron los yndios y dizen que leechava tierra en los ojos a los yndios infieles (...)”⁸.

“Estando ya los indios para arremeter con los cristianos, se les apareció en el aire Nuestra Señora con el Niño Jesús en brazos, con grandísimo resplandor y hermosura, y se puso delante de ellos. Los infieles, mirando esa maravilla, quedaron pasmados: sentían que les caía en los ojos un polvo, ya como arena, ya como rocío, con que se les quitó la vista de los ojos que no sabían dónde estaban”⁹.

La asociación de términos ojos- vista- luz- sacralidad recorre muchas de las páginas de las Sagradas Escrituras y los textos religiosos que acompañaron el proceso de conquista. Así como Cristo fue asociado al Sol, María lo sería con la Luna, entre otras asociaciones. “Madre e hijo, siguiendo la tradición europea, fueron representados en América dentro de una mandorla resplandeciente, o bien sobre un fondo dorado de Gloria que evocaba a la vez la naturaleza divina de sus personas y el mundo celestial prometido a los justos. El brillo del oro, la reverberación producida por las velas en los altares o la luz solar filtrada por las ventanas de alabastro sobre la madera áurea de los retablos, y la técnica del estofado contribuyeron a reforzar este sentido”¹⁰. Por otra parte, dentro de este juego de lo visto y lo no visto, la utilización del velo como elemento litúrgico que cubre y descubre imágenes contribuyó a la manifestación de lo sagrado, así como las pinturas corredizas que se instalaban en los altares.

Ahora bien, ¿es que este “ver para creer” agota el estímulo que las imágenes pueden ofrecer en el intento por evocar y, por qué no, manifestar, la presencia de lo sagrado?

En principio podemos afirmar que no. Junto con la vista, el sentido del tacto se presenta como el otro ingrediente fundamental en este fenómeno y, dentro de su esfera, las manos aparecen como protagonistas destacadas. En el Texto Sagrado, estas aparecen ligadas al trabajo, a la pureza, y su contraparte, el pecado, a los milagros de sanación, a la creación divina y su contraparte, la creación de ídolos.

“Y el resto de la humanidad, los que no fueron muertos por estas plagas, no se arrepintieron de las obras de sus manos ni dejaron de adorar a los demonios y a los ídolos de oro, de plata, de bronce, de piedra y de madera, que no pueden ver ni oír ni andar”¹¹.

7 Guamán Poma de Ayala, F.: *Nueva Crónica y buen gobierno*. Copenhague, Biblioteca Real de Dinamarca, 1615, pág. 403. La versión consultada es la reproducción digital del manuscrito original. Consultoría académica a cargo de Rolena Adorno. Manuscrito en propiedad de la Kongelige Bibliotek. Gl. Kgl.S. 2232, 4.

8 *Ibid.*: pág. 405. Avendaño lo relata así: “No fue menor el milagro el que hizo la Madre de Dios en la ciudad de Cuzco, quando los indios pusieron fuego en la casa en que estaban los Españoles, que ganaron la ciudad, y vieron los indios que una señora muy hermosa apagava el fuego, volvieron ellos a encender la paja y la señora bolvia a apagarla.” Sermón I, pág. 9.

9 de la Vega, G.: *Historia general del Perú*, II Parte, Libro II, Cap. XXV. Montevideo, Dirección General de Publicaciones, 1963.

10 Burucúa, J., Siracusano, G. y Jáuregui, A.: “Colores en los Andes. Sacralidades prehispánicas y cristianas.” En: *Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México D.F., IIE-UNAM, 1999.

11 Apocalipsis, 9:20.

En la esfera de lo terrestre y lo visible, la alternativa a las obras de manos de los hombres –templos e ídolos– estaría en la presencia de imágenes *akheiropoieta*. “A” es un sufijo de negación, *kheir* (χείρ), en griego, significa mano y *poieo* (ποιέω) alude a la capacidad de hacer o crear. Es decir, que este tipo de imágenes son aquellas hechas sin la intervención de manos humanas o, dicho de otro modo, son imágenes hechas por mano divina. El *Mandylon* de Edessa, la *Hodegetria*, el *Paño de la Verónica* (*Verolcono*, o imagen verdadera), el Santo Sudario de Turín o la Guadalupe americana, son algunos ejemplos. Llamativamente todas ellas son imágenes bidimensionales, creadas durante los primeros siglos de cristianismo –salvo la *Guadalupe*– a partir de la creencia en el contacto divino con un soporte o con la ayuda de santos y ángeles. La posibilidad de una imagen tridimensional habría sido un riesgo en el contexto iconoclasta. Ya lo denunciaba el *paragone*: mientras el origen de la pintura se encontraba en la sombra, aludiendo al mito de Butades, el de la escultura –arte de lo palpable– se arraigaba en la idolatría.

Sin embargo, sin caer en este extremo de efectiva presencia divina, la creación de imágenes devocionales de bulto hechas por manos humanas y su consecuente carga de sacralidad se inserta en la raíz misma del culto, y la tradición española, transferida a América respecto de este a partir de la conquista, encontró en las imágenes de bulto tridimensionales las aliadas ideales. En esta relación íntima entre imagen y devotos que trasciende los tiempos, las manos y el tacto adquieren un especial protagonismo. En primer lugar, desde el costado del fiel, la escena del tacto de lo sagrado involucra, obviamente, la creencia en un intercambio físico por medio del cual la imagen, participante de la sacralidad divina, otorgaría a quien la toca los beneficios de sus portentos. Asimismo, se reproduce en dicho acto otra escena: la del contacto como confirmación de fe, más allá de la vista. El pasaje de la incredulidad de Tomás del evangelio de San Juan la describe:

“Le dijeron, pues, los otros discípulos: Al Señor hemos visto. Él les dijo: Si no viere en sus manos la señal de los clavos, y metiere mi dedo en el lugar de los clavos, y metiere mi mano en su costado, no creeré. Ocho días después, estaban otra vez sus discípulos dentro, y con ellos Tomás. Llegó Jesús, estando las puertas cerradas, y se puso en medio y les dijo: Paz a vosotros. Luego dijo a Tomás: Pon aquí tu dedo, y mira mis manos, y acerca tu mano, y métela en mi costado; y no seas incrédulo, sino creyente”¹².

Esta escena fue reproducida pictóricamente tanto en Europa como en América. Tal vez es en la pintura de Caravaggio donde el contrapunto entre ver y tocar que plantea el texto sagrado se hace más claro. Mientras la vista de Santo Tomás parece detenerse en una de las marcas de las manos de Cristo, su dedo se introduce crudamente en la profundidad de la carne herida del Hijo.

Podríamos decir, entonces, que todas estas acciones –tocar para recibir y tocar para creer– se funden y se evocan en las múltiples formas que adquieren las prácticas devocionales hacia las imágenes, más específicamente hacia su materialidad. Tocar las imágenes milagrosas forma parte de las prácticas del culto. Retener algo de su materia, también.

En 2009, mientras realizamos trabajos de conservación sobre la *Virgen del Milagro* y el *Señor del Milagro de Salta* (Argentina), sin duda el contacto con su materialidad era necesario. Sin embargo, ni bien estas tareas se finalizaron y las imágenes volvieron a su *locus* aurático, su camarín, el contacto directo con las mismas solo le era concedido a la feligresía, más específicamente a sus camareras, quienes tienen la hereditaria exclusividad de cuidarlas, adornarlas, vestir las y desvestirlas dentro de un espacio simbólico distinto. En cuanto a retener algo de materia sagrada, sabemos del poder conferido al contacto con las reliquias. En el caso de las de Salta o en el de la *Virgen de Copacabana* –esculturas de madera policromada–, los trabajos de restauración nos permitieron evidenciar hasta qué extremo esta necesidad se activa: algodones e hisopos utilizados para su limpieza desaparecían o eran requeridos por los feligreses todos los días, ante la imposibilidad de tocarla directamente, para poseer parte de su materialidad.

Pero no son solo los fieles quienes ejecutan el contacto con lo sagrado. Las imágenes “tocadas al original”, es decir, copias o facsímiles de imágenes milagrosas que fueron fabricadas y puestas en contacto directo con el original con finalidad apostólica, son un ejemplo. Así lo atestiguaba Calderón de la Barca:

12 Evangelio según San Juan, 20.25-27.

*“Siempre llevaron consigo
A las partes donde fueron
imágenes de la Virgen,
Por el original mismo
Fabricadas, y tocadas
A ella misma en alma y cuerpo”¹³.*

En efecto, durante los siglos XVII y XVIII su proliferación fue acentuada y el continente americano fue escenario de su distribución, ya que el fin último de las “tocadas al original” era la propagación y el afianzamiento del culto en lugares lejanos, a partir de la idea de participar de su sacralidad y reasegurar la fuerza activa del original, como bien ha señalado Belting¹⁴.

Ahora bien, tanto las originales como las “tocadas al original” comparten una condición singular. Como ya he expresado en otras oportunidades, estas imágenes sagradas se presentan a los ojos del fiel como “cuerpos vivos”, vivos simulacros corporales que sienten, emiten fluidos (lágrimas, sudor, sangre), y sufren –respecto de esto último, el registro del traslado en ambulancia del *Señor del Milagro* hacia el hospital de Salta para realizarle una tomografía computada no podría ser más contundente... – ¿Cómo se concibe este cambio? ¿Maderas, piedras, óleos o pigmentos devenidos en materia “viva”? Victor Stoichiță estudió la construcción de la idea de la fabricación de simulacros en relación con el mito fundacional de Pigmalión y las variantes del texto de Ovidio. Su excelente trabajo nos habla de la transformación simbólica de materiales como el marfil o la cera en huesos y carne, y de cómo en la historia del arte de Occidente ha sido fundamental la dimensión de lo háptico o táctil en el proceso de dar vida a las imágenes, sin olvidar mencionar el poder de animación de la *pietas*, junto con la mímesis y el eros¹⁵.

Tomando en cuenta, entonces, estos razonamientos avancemos sobre el último aspecto que quiero compartir con ustedes, esto es, la manera en que estos simulacros sagrados son concebidos como cuerpos vivos en las prácticas devocionales y el lugar que ocupa el contacto manual, no ya de los fieles a las imágenes, sino el conferido *a las propias imágenes* en sus portentos para con los fieles.

La historia de la *Virgen de Copacabana*, la de su fabricación y sus milagros, desbordan de episodios en los que manos humanas y divinas, como también las manos de la propia imagen, contribuyeron a la construcción de esta hierofanía andina. Según el relato de Ramos Gavilán de la orden agustina, fueron las manos del indio Tito Yupanqui las que esculpieron, estofaron y policromaron la maltratada talla. Fueron las manos de la gracia las que convirtieron los ancestrales polvos de colores andinos en “divinísimas misturas”. Fue la mano diestra de Dios –aquella de la misericordia¹⁶– la que obraría el milagro de darle luminosidad a su fallida aplicación del oro en su vestido, más allá de que hemos demostrado la pericia y excelencia de Yupanqui en la ejecución de dicha técnica. En cuanto a la imagen propiamente dicha, su primer milagro se perpetró sobre sí misma, precisamente sobre su mano: una noche la imagen habría modificado el ángulo de su muñeca para sostener bien al niño y a la vez no ocultar con él su bello rostro. En cuanto a otros milagros relatados por el agustino y vinculados a sus apariciones, unos refieren a la facultad taumatúrgica de sus manos y otros a su potencia salvadora ante desastres y peligros. Nuevamente, sus manos serían las protagonistas, como en el caso del indio minero que había quedado sepultado bajo la tierra y a quien la *“Señora hermosísima, vestida de Blanco le avía cogido de la mano y que por entre todas aquellas peñas le avía puesto en aquel hueco”*¹⁷, o el episodio acontecido en un ingenio para molienda de la plata en Potosí, en que un

13 Calderón de la Barca, P.: “La Virgen del Sagrario, su origen, pérdida y restauración.” En: Keil, J. J.: *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*. Leipsique, Casa de Ernesto Fleischer, 1827, pág. 407.

14 Belting, H.: *Op. Cit.*: pág. 15.

15 Stoichiță, V.: *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid, Siruela, 2006, pp. 19-36.

16 Ramos Gavilán, A., pág. 327 (N. de la E., datos entregados por la autora).

17 *Ibid.*: pág. 368.

indio fue arrojado por un español dentro del mortero donde una gran rueda molía las piedras para así obtener el metal preciado¹⁸. Uno de los pocos grabados que presenta la edición de 1621 muestra el instante en que la Virgen detiene con su mano los mazos del ingenio.

Fuerza, movimiento y destreza táctil que, en el caso de simulacros materiales como la Copacabana, se repiten a lo largo de la historia de los discursos devocionales, a la vez que colaboran en la percepción y la concepción de estas imágenes como “cuerpos vivos”, cuerpos capaces de romper los límites del letargo matérico para volverse sensibles, blandos, cálidos, mórbidos. El episodio que relata cómo en 1618 la imagen abrió milagrosamente los dedos de su mano de madera policromada para recibir el anillo que le regalara un soldado, dice así:

“La mano derecha tiene sembrada de sortijas ricas, a contemplación de aquel célebre milagro, con que mostró agradarse de un presente que le hizo un soldado, que aviendo perdido al juego todo su caudal, reservó un anillo para esta Señora, y queriéndose poner en uno de los dedos no halló traça, por estar pegados los unos con los otros; pero a deshora hallaron desviados entre sí los dedos últimos, como están el día de oy, dando lugar la Virgen a que se le pudiesse el anillo ofrecido”¹⁹.

Este testimonio se condice con el relato, reproducido hasta la actualidad por los fieles, acerca de cómo la *Virgen del Milagro de Salta* abrió sus dedos para recibir las sortijas regaladas por sus fieles. La merma de su policromía, producto del uso de dichas alhajas, fue una explicación científica que sucumbió frente a esta creencia e imposibilitó su restauración en el 2010.

Similar capacidad de volverse cuerpo animado lo observamos en el testimonio otorgado a la prensa por la camarera de la imagen de *Nuestra Señora del Carmen* de Santiago de Chile, quemada intencionalmente el 18 de abril del 2008: “se le calcinaron los dedos igual conservó el rosario en su mano (...) no se le cayó el niño Jesús (...) El niño se podría haber caído, pero lo tiene sujeto, lo apretó como una madre”²⁰.

En síntesis, el canon entre lo intocable, inalcanzable e invisible, y lo palpable y lo asible, pareciera ser la condición de posibilidad de las imágenes que sostienen la polifonía de lo sacro. En los reinos de España, la retórica cristiana supo pulsar este contrapunto de la forma más eficaz y original. Oro, plata, piedras preciosas, maderas y pastas, pigmentos y lacas, tafetanes y telas encoladas, plumas y alas de coleópteros, ojos de vidrio, dientes de nácar y humanos, paladares de espejo, fluidos sanguinolentos, cabellos, uñas y pieles –tanto animales como humanas– fueron los materiales utilizados para tensar los límites de lo hierático.

Es precisamente esta tensión entre un distanciamiento e interdicción a tocar las imágenes (y que nos toquen) y una efectivización de lo palpable, la que les confiere la extrema potencia de volverse cuerpos vivos y sensibles, ante los ojos de la fe.

En cierta medida, los casos que he analizado evocan, con su energía sagrada –dynamis–, lo que Belting llamó –la era de la imagen–, aun cuando responden a tiempos en los que se produjo un cambio radical: de la imagen de culto a la imagen artística. Sin embargo, tal como él advierte, el aura de lo sagrado daría paso al aura de lo artístico²¹. Esa presencia aurática renovada encontraría en los museos un nuevo escenario. El testimonio de Goethe, durante su visita a la galería de Dresde en 1768, lo expresaría con claridad:

“La hora en la que la galería abría sus puertas, impacientemente esperada, arribó. Entré en este lugar santísimo y mi asombro superó toda idea que había tenido al respecto (...) Todo contribuía a crear una impresión solemne (...) que recordaba la emoción con la que se penetra en la Casa de Dios; esta emoción se incrementaba aún

18 *Ibid.*: pág. 373.

19 *Ibid.*: pág. 420.

20 “Comentarios de Ana María Risopatrón” (camarera, a cargo del cuidado de la imagen). En: *El Mercurio* [online] 24 de abril de 2008. Disponible en: <http://www.emol.com/noticias/nacional/2008/04/24/301721/iglesia-busca-en-francia-asesoria-para-restaurar-a-virgen-del-carmen.html>.

21 Belting, H., *Op. Cit.*: pág. 639.

*más a la vista de las obras maestras expuestas, verdaderos objetos de veneración en este templo consagrado al culto del arte*²².

La prohibición de tocar las obras, presente en los museos del mundo, no solo responde a criterios de conservación. También recupera algo de esa tradición que he esbozado en esta charla. Una tradición en la que ver las imágenes a distancia refuerza un acto de fe (fe en que son el original y no una copia, fe en su atribución y en la pericia aplicada en su factura, fe en los valores que encarnan y fe en que merecen estar donde están), pero tocarlas (una fascinación a la que muchos fantasean con sucumbir²³) implicaría el compartir parte de su energía creativa y, por qué no, la quimera de despertarlas a la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Avenidaño, F. de. :** *Sermones de los Misterios de Nuestra Santa Fe Católica, en lengua castellana y la General del Inca.* Impugnase los errores particulares que los indios han tenido [manuscrito]. Parte primera. Lima, John Carter Brown Library, 1648.
- Belting, H.:** *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte.* Madrid, Akal, 2009.
- Burucúa, J., Siracusano, G. y Jáuregui, A.:** "Colores en los Andes. Sacralidades prehispánicas y cristianas". En: *Coloquio Internacional de Historia del Arte.* México D.F., IIE-UNAM, 1999.
- de la Vega, G.:** *Historia general del Perú.* Montevideo, Dirección General de Publicaciones, 1963.
- Guamán Poma de Ayala, F.:** *Nueva Crónica y buen gobierno* [manuscrito]. Copenhague, Biblioteca Real de Dinamarca, 1615.
- Keil, J.J.:** *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca.* Leipsique, Casa de Ernesto Fleischer, 1827.
- Kultermann, U.:** *La historia de la historia del arte.* Madrid, Akal, 1996.
- Lope de Vega, F.:** *El peregrino en su patria.* Madrid, Francisco Martínez Abad imp., 1733.
- Stoichiță, V.:** *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock.* Madrid, Siruela, 2006.

22 Kultermann, U.: *La historia de la historia del arte.* Madrid, Akal, 1996, pág. 102.

23 La película *El mesías salvaje*, de Ken Russell (1972), es un ejemplo de ello.

DE LA HISTORIA DE LA INDUMENTARIA A LA HISTORIA DE LA RESTAURACIÓN. BUSCANDO NUEVOS SIGNIFICADOS A *LA PORTENTOSA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS*

LUIS JAVIER CUESTA¹

RESUMEN

Este texto se propone indagar en la búsqueda de nuevos significados acerca de una escultura de devoción ancestral en el ámbito del arte del Virreinato de la Nueva España y reflexionar respecto del impacto de su historia material, sea por medio de los complejos ajuares litúrgicos y su significado histórico, sea mediante la materialidad ontológica de la obra y su "integridad" a lo largo de las intervenciones que ha sufrido en su "historia particular". Esperamos extraer nuevas significaciones que serían imposibles desde campos del conocimiento más convencionales.

ABSTRACT

This text aims to investigate into searching of new meanings on a sculpture of ancestral devotion in the field of New Spain's Viceroyalty art and to reflect on the impact of its material history, either through complex liturgical trousseaus and its historical meaning, either through the ontological materiality of the work and its "integrity" over the interventions it has suffered in its "particular history". Our goal is to extract new meanings that would be impossible from more conventional fields of knowledge.

INTRODUCCIÓN

Hace cuatro años, en uno de los coloquios "Encrucijada" sobre escultura virreinal, discutía con mi amiga Gabriela Siracusano acerca de la Virgen del Carmen, reina y madre de Chile que fue quemada intencionalmente en abril de 1985, y que era su objeto de estudio en ese momento.

La discusión giraba en torno a si las vestimentas y los ropajes con que se revisten las imágenes sagradas, así como los barnices, los yesos y los pigmentos de los sucesivos estofados, restauraciones y repintes de dichas imágenes, no podrían ser considerados también una suerte de "atentado" a la materialidad de las esculturas.

En esta instancia, en mi opinión, entran en juego algunas cuestiones que ponen en relación una mirada histórico-artística (científica, si queremos), con otra muy diferente que viene dada por las voluntades y los sentimientos de los fieles que tienen una devoción particular por la imagen.

¿Cómo tratar a una pieza a la que todavía acuden a rendir devoción miles de personas todos los días, o decenas e incluso cientos de miles el día de su fiesta, el 1 de septiembre, algunos de ellos peregrinos llegados de muy lejos? ¿Cómo estudiar y comprender su existencia material frente a una audiencia que la concibe como un cuerpo "sagrado" independientemente de si ese cuerpo está "vestido" o "dañado"? ¿Qué relación existe entre cuerpo escultórico y carácter sacro en estos casos?

1 Doctora en Historia del Arte. Profesora adjunta, Universidad de Buenos Aires. Investigadora de carrera del CONICET. Contacto: gasasiracusano@gmail.com.

Y en el caso que me va a ocupar hoy en particular: en 1940 la imagen de la Virgen de los Remedios de la ciudad de México [Figura 1] (en su santuario de Totoltepec, hoy Naucalpan, en el Estado de México), sufre una restauración muy radical (entre otras cosas, que ya tendremos ocasión de discutir más adelante, al niño se le alargó el cuello con el fin de facilitar el cambio de su atavío; niño del que, por otra parte, se llegó a dudar en algún momento de su carácter original)². ¿Cómo afecta esa restauración al estudio de su existencia material? Y, en ese mismo orden de cosas, y como decíamos antes, ¿cómo afecta el uso de sus ropajes litúrgicos [Figura 2], a la lectura visual y material de la escultura?, ¿cómo podemos entender la existencia “oculta” de la talla escultórica (oculta al menos en su materialidad) frente a su existencia como hecho histórico-religioso como historia?



Figura 1 (izquierda): *Virgen de los Remedios*, escultura en madera

Figura 2 (derecha): *Virgen de los Remedios* con sus vestiduras litúrgicas

O tal vez la pregunta correcta sería: ¿a quiénes afectan todos esos hechos? En un ambiente historiográfico reciente propicio a las cuestiones ontológicas acerca de la materialidad de las obras artísticas, como podemos ver en Belting y su *Antropología de la imagen*³, o en las disquisiciones en el “giro icónico” de Gottfried Boehm⁴, o en los estudios de Siracusano respecto del arte virreinal andino, parecería que somos los historiadores los más preocupados por esa integridad prístina de la obra, frente a los fieles mucho más interesados en el mantenimiento del “carácter” (y utilizo esa palabra casi en su sentido *winkelmanniano*) de su imagen devocional.

Para intentar conciliar estas dos visiones, tal vez sería importante echar nuestra mirada atrás hacia las concepciones pasadas de cómo la imagen de Nuestra Señora de los Remedios se fue insertando en las prácticas devocionales que afectaban su culto a lo largo de la época virreinal.

Pero antes, incluiremos algunos datos y una breve historia: la imagen de la Virgen de los Remedios que se venera hoy en su santuario de Totoltepec al noroeste de la Ciudad de México, es una talla de madera de 27 cm de altura, que sostiene en su mano izquierda una figura del Niño Dios de apenas 6 cm. Todos los historiadores que se han

2 Estrada de Gerlero, E.: “Nuestra señora de los Remedios. Criterios novohispanos sobre la restauración de las imágenes.” En: Bargellini, Clara (ed.): *Historia del Arte y restauración. 7° Coloquio del Seminario de estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa*. México, UNAM/IIE, 2000, pp. 75-90.

3 Belting, H.: *Likeness and Presence: a History of the Image before the Era of Art*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.

4 Profesor del Kunsthistorisches Seminar der Universität Basel, Suiza. Conferencia inaugural “Showing versus Saying. Elements of Iconic Criticism”. En: XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Los estatutos de la imagen: creación – manifestación – percepción*, del 9 al 11 de octubre de 2012.

enfrentado con la imagen⁵ insisten en su semejanza con la Conquistadora de San Francisco de Puebla y en una posible adscripción flamenca (concretamente de Malinas), aunque también hay unanimidad de que se trata de una talla de mayor tosquedad que su contraparte poblana (Margarita Estella, de hecho, apunta a la posibilidad de que sea una copia española de un ejemplar flamenco⁶).

Según la tradición, la imagen llegó a América en 1519, de la mano de Juan Rodríguez de Villafuerte, capitán de las tropas de Hernán Cortés. Durante la huida de la Noche Triste, en 1520, la talla fue ocultada en el cerro donde hoy se encuentra su santuario y en 1540, como vemos en el grabado de Francisco de Silverio, la Virgen se hizo hallar en un maguey por el cacique indígena Juan Tovar (Juan Cecuauhtzin o Juan del Águila) [Figura 3]. Allí mismo se construyó en 1550 un primer santuario⁷ que fue reedificado en 1575, año de fundación de la cofradía homónima. Desde 1577 la imagen fue llevada en procesión hasta la catedral de México con ocasión sobre todo de sequías o, a veces, de epidemias (eso ocurrió 354 veces hasta 1922⁸).



Figura 3: *El descubrimiento de la Virgen de los Remedios*, Francisco Silverio, grabado, Real Academia de la Historia, Madrid, ca. 1760

- 5 Ussel, A.: *Esculturas de la Virgen María en Nueva España, 1519-1821*. México, INAH/SEP/Museo Nacional de Historia, 1975; Moysen, X.: "Una imagen colonial del siglo XVI." En: *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 21, septiembre de 1965; Obregón, G.: *El aporte flamenco en México*. *Artes de México*, XIX, núm. 150, 1972, pp. 67-92; Estella, M.: "Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas." En: *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid, CSIC, 1990.
- 6 Ussel, A., *Op. Cit.*: pág. 81.
- 7 Miranda presenta documentación de que la ermita fue fundada tal vez por Hernán Cortés y los conquistadores poco después de la Conquista. La primera referencia a la ermita de los Remedios se encontraría en el acta de cabildo de la Ciudad de México del 31 de julio de 1528. Cfr. Miranda Godínez, F.: *Dos cultos fundantes: los Remedios y Guadalupe (1521-1649): Historia documental*. Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2001, pp. 41-42. Solange Alberro también piensa que la ermita de los Remedios se fundó en ese año de 1528, cfr. Alberro, S.: "Remedios y Guadalupe: de la unión a la discordia." En: García Aylluardo, C. y Ramos Medina, M. (coords.): *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, vol. II, Mujeres, instituciones y culto a María, 1994, pp. 138-139; cita los Anales de Tlatelolco y México, Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, Colección Antigua, vol. 273, núm. 12, pág. 97, y núm. 13, pág. 635.
- 8 Todos los datos en Matabuena, T. y Rodríguez, M.: "Introducción." En: Florencia, F. de: *La milagrosa invención de un tesoro escondido...* México, D.F., UIA, 2008.

Por tanto, a lo largo de todo el virreinato, Nuestra Señora de los Remedios fue, junto con la Virgen de Guadalupe, la Virgen de la Piedad y la Virgen de la Bala, una de las cuatro devociones marianas más destacadas de la Ciudad de México, inmortalizadas en el conocido libro, "Baluartes de México", de Mariano Fernández y Veytia⁹.

En el siglo XIX, y aunque hay mucha polémica todavía al respecto, parece claro que los intentos de promover una identidad política (la famosa "Generala"), para la Virgen de los Remedios [Figura 4] (tanto si era en contra de la invasión francesa de 1808¹⁰ como si era en contra de los insurgentes a partir de 1810), contribuyeron de manera decisiva a una decadencia gradual de la devoción popular a partir de la Independencia¹¹. La Guadalupana pasó a ser considerada como la devoción mariana por excelencia (si es que no lo era ya desde la proclamación pontificia de 1754) a la hora de forjar la nación, frente a Nuestra Señora de los Remedios que simbolizaba el dominio imperial español¹².



Figura 4: *Virgen de los Remedios con banda y espada como general de los ejércitos españoles*, anónimo, óleo sobre lienzo, Colección Colegio de las Vizcaínas, 1813. La inscripción reza: "En beinte y siete dias del mes de abril del año d 1813 se asentaron por patriotas y siervas de esta ssmá sª todas las colegialas del colegio de nro sr Ygnacio"

- 9 Fernández y Veytia, M.: *Baluartes de México. Descripción histórica de las cuatro milagrosas imágenes de Nuestra Señora que se veneran en la muy leal e imperial ciudad de México*. México, Imprenta de Andrés Valadés, 1820. Cfr. Obregón, G.: "Baluartes de México". En: *Artes de México*, núm. 113, año 15, 1968, pp. 24-40.
- 10 González Díaz, B.A.: *Sermón que en las publicas, solemnes y devotas rogativas hechas a Maria Santisima de los Remedios por la muy noble y fidelísima Ciudad de Mexico por todo el Venerable Clero Secular y Regular de esta Corte Imperial, por las observantes religiosas de todos los monasterios y por todos los respetables cuerpos de esta Gran Capital, para la restauración de nuestra Católica Monarquía, para la restitución de nuestro amado Soberano el señor D. Fernando VII a su trono y de nuestro Santísimo Padre el señor Pio VII a su silla y para confusión de Napoleón Bonaparte, usurpador del trono de los Borbones, protector de los impíos y perseguidor de la Religión de Jesucristo dixo el día 2 de Agosto de l año de 1810 (...)*. México, Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 1810, pág. 23. El sermón se pronunció en el santuario de la Virgen de los Remedios "a presencia de su prodigiosa imagen a la que debe España la conquista de este reino, a la que recurre México en todas sus necesidades y en la que ha hallado siempre el remedio de sus males", en Herrejón, C.: *Del sermón al discurso cívico, 1760-1834*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2003, pág. 288.
- 11 Connaughton, B. y Taylor, W. B.: "Vías culturales hacia la Independencia en México". En: Mayer, A. (ed.): *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*. México, UNAM, 2007, pág. 209.
- 12 Taylor, W. B.: "La Virgen de Guadalupe, Nuestra Señora de los Remedios y la cultura política del periodo de Independencia". En: Mayer, A. (ed.): *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*. México, UNAM, 2007, pág. 213.

LA ESCULTURA Y SUS IMÁGENES

Una vez conocidos los hechos fundamentales acerca del culto, regresemos a las visiones de la imagen a lo largo del tiempo. Para ello vamos a utilizar fundamentalmente tres tipos de fuentes: unas, las propias imágenes de la escultura; otras, sus *ekphrasis*¹³, los momentos en los que la imagen es referida en los textos respecto de la devoción; otra, la última, sus coyunturas, los momentos en los que su materialidad está siendo agredida más intensamente (me refiero, claro, a sus restauraciones, y en particular a la de 1940).

Elijo estas fuentes influido, entre otros, por los estudios de Ilona Katzew en los que defiende cómo en la Nueva España textos e imágenes eran frecuentemente géneros inseparables y una rica fuente para la comprensión de cómo era construida la memoria histórica¹⁴, pero a la vez sostiene que si las pinturas eran antiguas tenían el poder de la escritura¹⁵.

Como sabemos, en el largo periodo que atravesó la Virgen de los Remedios en el proceso de extensión de su culto desde el siglo XVI, una gran cantidad de esculturas pintadas se reprodujeron por los territorios americanos y fue este un género especialmente apreciado para la representación de devociones marianas. Efectivamente, las “vírgenes de bulto” o representaciones pictóricas de las estatuas de María constituyeron una iconografía muy extendida en todos los reinos hispánicos, en la que la imagen sagrada se nos muestra de forma muy teatral, potenciando el carácter tridimensional –“real”, en definitiva– de estas *verae imagines* y, por ende, su carácter icónico¹⁶.

En este caso en particular, como dice Martha Reta, Nuestra Señora de los Remedios ha gozado a lo largo del tiempo de variadas representaciones, ya sean pictóricas o gráficas, y aluden a temas o momentos de la historia o a la tradición de su accidentado origen¹⁷. Quiero poner el acento en las palabras historia y tradición. Efectivamente, lo que se representa en esas imágenes pictóricas no es la talla ni es la escultura. Lo que se representa en realidad es un relato, una narración *achereopoiética* o en el mejor de los casos la imagen que pudo ver el artista encargado de la representación o el fiel en el ejercicio diario de su devoción, pero no definitivamente la realidad histórico-material de la talla en madera, que, al parecer, transitó oculta, invisible, violentada en su existencia, en definitiva, durante siglos.

De la mano de la palabra representación, y en consonancia con aquellas imágenes tendentes a resignificar todo recuerdo de una realidad anterior, ya fuere como grabados, óleos sobre lienzos, tablas o cobres, se procedió a fijar la iconografía de la Virgen de los Remedios como *res picta*, mediante la didáctica de la imagen y su capacidad de seducir a partir de su incorporación del relato de la aparición, consiguiendo así “mover el ánimo” de sus nuevos devotos.

13 La *ekphrasis* es uno de los intercambios más comunes entre la pintura y la literatura, consistente en la descripción literaria de una obra artística, sobre todo de la pintura, narrando o describiéndola por medio de la palabra. La etimología griega (*ek* y *phrasis*, ‘externo’ y ‘hablar’ respectivamente), remite al uso del verbo *ekphrazein*, para proclamar o llamar a un objeto inanimado por su nombre.

14 “Texts and images were often inseparable genres, and a rich source for understanding how historical memory was constructed”. Katzew, I.: “Stars in the Sea of the Church: The Indian in Eighteenth-Century New Spanish Painting”. En: Rishel, J. y Stratton-Pruitt, S. (eds.): *The Arts in Latin America 1492-1820*. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2006, pág. 336.

15 *Ibid.*: pág. 342, citando a Díaz de la Vega, J.M.: *Memorias piadosas de la nación yndiana recogidas de varios autores por el P.F. Joseph Díaz de la Vega Predicador gral e Hijo de la Prov. a del Santo Evangelio de México*. Manuscrito, 1782. Col. Boturini, MS 9/4886. Real Academia de la Historia, Madrid.

16 Así se puso de manifiesto en la reciente exposición *Pintura de los Reinos*, en la que se dedicó una sección completa a estas “vírgenes de bulto” en las que destacaban los ejemplos novohispanos de Villalpando o Correa. Gutiérrez Haces, J. (coord.): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico. Siglos XVI-XVIII*. México, D.F., Fomento Cultural Banamex, 2008.

17 Reta, M.: “Nuestra Señora de los Remedios” en Cuadriello, J. (ed.): *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*. México, D.F., Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004, pág. 151.

En este sentido, y en relación con los frescos de Alonso de Villasaña (que fueron comisionados en 1595 y hoy están perdidos¹⁸), no creemos que introducirlos en esta discusión cambie demasiado nuestras conclusiones; ya las primeras representaciones que conocemos parecen orientarse en esa dirección.

Se trata de dos grabados: uno es el que aparece en la portada del libro *La milagrosa invención de un tesoro escondido del jesuita Francisco de Florencia*, publicado en 1685 [Figura 5]; el otro, ligeramente anterior (de 1678), fue publicado por Romero de Terreros [Figura 6]¹⁹.

Se trata, en ambos casos, de dos imágenes muy similares en las que el protagonismo de los ropajes tales que cubren tanto a la Madre como al Niño, así como la imponente presencia de la peana que denuncia el carácter escultórico de la imagen, son innegables. No podemos dejar de recordar por la coincidencia en fechas que, aunque se trate de una práctica indudablemente más antigua²⁰ (ese hecho ya había sido proscrito por el III Concilio en México en 1585, que ordenó que las vestiduras debían tallarse en el mismo material que la escultura, y tanto Luis de Cisneros como Florencia recogen el hecho para el siglo XVI²¹), los ropajes de la Virgen de los Remedios están documentados desde la fecha de 1675 (efectivamente, en esa fecha existe un inventario con los vestidos y las joyas de Nuestra Señora que se empleaban para engalanar la imagen²²). Regresando a las imágenes, habría que decir que solo la presencia de candelabros, lámparas y algunos exvotos distinguen la imagen ligeramente más elaborada del libro de Florencia.

18 Gómez de Orozco, F.: "Las pinturas de Alonso de Villasaña en el Santuario de los Remedios". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IV, n° 14, México, D.F., 1946.

19 Romero de Terreros, M.: *Grabados y grabadores en la Nueva España*. México, D.F., Ediciones de arte mexicano, 1948, pp. 55 y 407.

20 Wilder, E.: *Mexico in Sculpture*. Cambridge, Harvard University, 1950, citado en Calzada Martínez, H.: *La escultura articulada en el Distrito Federal: arte, ingenio y movimiento*. Tesis de maestría en Historia del Arte. México, D.F., UNAM, 2011.

21 "Las tallas se cubrían con ricas indumentarias y joyas, moda introducida desde el siglo XV". Martínez, I. y Reta, M.: "Lenice Rivera 'Isagoge'". En: Cuadriello, Jaime (ed.): *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*. México, D.F., Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004, pág. 133.

22 Oregel Cuevas, V.: "Fechas memorables sobre la basílica de Nuestra Señora de los Remedios en Naucalpan". Estado de México, s/f, pág. 9:

"un vestido de ámbar bordado de perlas y aljófar" con "una corona imperial de oro y perlas, con nueve diamantes en la cruz que tiene sobre la corona y cinco calabazas que cuelgan dentro de la corona"; "un cetro de oro con un diamante grande en punta, por remate"; "una sortija en forma de teja, que tiene en la mano del cetro, con treinta y cuatro diamantes medianos y en medio uno grande, cuadrado"; "en el pecho una joya en forma de losa de oro, con treinta y ocho diamantes, ocho rubíes y un zafiro azul en medió; otra joya más abajo, en forma de un niño, con una cruz de oro y treinta y cuatro diamantes; otra joya en forma de rana, con sus cadenas de oro, con once diamantes triángulos y una calabaza con dos perlas grandes pendientes de la cadenilla y una grande y buena"; "el cuello un bejuquillo de oro de China, de rosetas, de dos vueltas; ocho granos netos en la garganta; un hilo de aljófar redondo alrededor de la valona, con una calabacita; cantidad de jazmines de perlas sembradas en el cabello; una corona pequeña para el Niño, de oro y esmalte, con cuatro diamantes; una sortija de oro con siete diamantes; en la mano un mundo con tres diamantes; un topacio mediano, guarnecido de oro, que tiene en medio del vestido y parece de cristal; un pedazo de bejuquillo de oro, de dos vueltas con una lagartija esmaltada de verde, con una esmeralda"; y todo ello sobre "una peana de plata sobredorada, con cuatro esmaltes de oro y cuatro piedras en él".

"Tiene fuera de esto, la Señora y su Niño, cada uno dieciséis vestidos enteros, con sus mantos de gran precio, porque todos son de la tela y brocado de todos colores, los más de ellos bordados de pedrería fina".

Según el Padre Florencia había "cien frontales de brocado real, de terciopelo, de, raso de todos colores, con sus frontalerías, muchas de ellas bordadas de oro, con sus casullas y albas en gran número. Un cofre forrado de terciopelo verde claveteado de, oro, de vara y sesma de largo y dos tercios de ancho, lleno de paliás y corporales de inestimable valor, de bordadura de oro y matices, que son más de doscientas paliás... Varios ricos ornamentos de todos colores según los tiempos; dos de ellos con casullas, dalmáticas y frontales; uno de brocado amarillo con cenefas de terciopelo verde; otro de brocado carmesí, con cenefas bordadas de la misma suerte, y para que se vea lo que este segundo vale, sólo la frontera de él costó a Tomás Aguirre setecientos pesos... Un palió riquísimo de brocado. Un punzón de oro con una perla neta redonda, del tamaño de una castaña pequeña, que sirve de cetro real a la Señora, y es una singular presea. Un vestido riquísimo de cuero de ámbar bordado de oro, con los misterios de la vida de la Virgen, regalo del Exmo. Sr. Virrey Marqués de Villena".



Figura 5: Primera página del libro *L'invention miraculeuse d'un trésor caché*, del jesuita Francisco de Florence, publicado en 1685. Xilografía 9,7x8,5 cm



Figura 6: *Virgen de los Remedios*, 1678

La pintura novohispana del siglo XVIII no introdujo demasiados cambios en la forma en que Nuestra Señora de los Remedios era codificada. Mientras que se siguió presentando la imagen escultórica "oculta" por sus consuetudinarios ropajes, la importancia conferida al relato de la aparición obligó a la presencia de dos elementos claves en esa codificación: la planta de maguey –arraigado de María con el territorio beneficiado por ella– y don Juan de Tovar (la presencia del indígena como protagonista en las mariofanías novohispanas ha sido ya exhaustivamente estudiado,

entre otros por Jaime Cuadriello, y no vamos a detenernos demasiado en ello²³). Así se nos muestra en el óleo anónimo de la Pinacoteca de la Profesa²⁴ (ca. 1750), o en el grabado de Francisco Silverio de la Real Academia de Historia de Madrid que hemos mencionado antes²⁵, aunque en ocasiones solo uno de esos dos elementos icónicos aparece, como en el óleo sobre cobre atribuido a Miguel Cabrera, de la Proclamación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España (ca. 1756).

Por medio de estas obras podemos observar cómo la imagen de Nuestra Señora de los Remedios ya se hallaba plenamente codificada y, pese al decaimiento del culto en el siglo XIX, no admitía demasiadas variaciones. Así, el grabado de Montes de Oca que ilustra el libro de Carrillo y Pérez (ca. 1808) solo sustituye el maguey por el baldaquino del santuario (que quizá no remitía tanto a la realidad de la tierra como la planta, lo que era probablemente muy conveniente en esos años).

El óleo que se guarda en el colegio de San Ignacio o de las Vizcaínas, y que ya mencionamos, no se aparta de la iconografía habitual excepto por las implicaciones políticas de la banda del generalato y el sable que portan tanto María como el Niño.

Finalmente, en la litografía de mediados de siglo de Víctor Debray es quizá donde más se acentúa el carácter objetual de la imagen, pero, al mismo tiempo, donde más lejos estamos de apreciar valores escultóricos propios de la talla (se trata sin duda de la más anacrónicamente “novohispana” de las tres imágenes decimonónicas).

Este topos ancestral que separaba a la escultura de bulto y su materialidad, de su visualidad como relato, se manifestará claramente a principios del siglo XX cuando observamos estos dos grabados de Guadalupe Posadas [Figura 7]. En ellos el poder icónico de la leyenda de los Remedios llega incluso a la elipsis de la imagen, sustituida en este caso particular por la Virgen de Guadalupe, pero manteniendo el maguey como elemento cuya potencia es suficiente para evocar la tradición de los Remedios.



Figura 7: *Los llamados 'Guadalupanos' se apoderan del Santuario de Ntra. Sra. De Los Remedios. Una Portentosa Aparición De la Virgen de Guadalupe*, grabado en periódico, 16x24 pulgadas. México, Antonio Vanegas Arroyo, 1925. "El Boletín", Jean Charlot Collection University of Hawai Library

23 Cuadriello, J. (comp.): "Tierra de prodigios. La ventura como destino". En: *Pinceles de la Historia: el origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*. México, D.F., MUNAL, 1999, pp. 180-227. Cfr. Katzew, I., *Op. Cit.*: pp. 342-343.

24 Anónimo, *El descubrimiento de la Virgen de los Remedios*, ca. 1750, óleo sobre lienzo, 141 x 64 cm. Pinacoteca de la Profesa.

25 Silverio, F.: *El descubrimiento de la Virgen de los Remedios*, ca. 1760, grabado. Real Academia de la Historia de Madrid.

LA ESCULTURA Y SUS TEXTOS

No deja de ser interesante que en los tres textos fundantes del culto a los Remedios aparezca la palabra imagen mencionada en todos los títulos y repetida una y otra vez en los textos, a saber: la “Santa Imagen” en Luis de Cisneros [Figura 8], la “admirable imagen” en Francisco de Florencia o la “portentosa imagen” en Carrillo y Pérez.



Figura 8: *Historia del principio, origen, progresos y venidas a México y milagros de la Santa Imagen de nuestra Señora de los Remedios extramuros de México*, 1621

Pero, por oposición, las referencias a la materialidad de la escultura, a su existencia física, a sus dimensiones, a su apariencia, son muy escasas –por no decir prácticamente inexistentes– en esos textos. Fuera del epigrama latino que acompaña la xilografía en Florencia: “*Virginis exiguum effigiem mirabere!*” (¡Admirad esta pequeña imagen de la Virgen!), que hace referencia al pequeño tamaño de la escultura, topos que se hará recurrente en los tres textos. Sin embargo, no encontramos, estrictamente hablando, *ekphrasis* de la talla en ellos.

Parece posible pensar que el ocultamiento de la existencia física de la talla tiene que ver con esa alteración de la devoción, esa desviación hacia la historia milagrosa de la aparición y su relato como bases fundamentales de la misma devoción ante las cuales la venerable esculturita de madera de 26 centímetros parecía más bien un inconveniente que una ventaja, ¡y es que la Virgen de los Remedios no contó nunca con su Maravilla Americana!!

LA RESTAURACIÓN DE 1940

Pero la talla no aparece “oculta” o “agredida” solo en sus imágenes o en sus textos. En 1940, y con ocasión del 400 aniversario de su descubrimiento, la escultura sufrió una profunda restauración ante su agudo desgaste. No era, evidentemente, la primera intervención por la que la obra pasaba. Como nos dio a conocer Estrada de Gerlero, entre 1758 y 1764 se entabló una intensa polémica en el Cabildo de México para retocar el rostro de la imagen²⁶, en la que en principio se decidió que el retoque de la imagen se efectuara con la mayor veneración, por un buen

26 Estrada de Gerlero, I., *Op. Cit.*, citando el documento *Proposición del señor rector don Joseph Francisco de Cuevas y Aguirre para que sean retocadas las Imágenes de Nuestra Señora de los Remedios y del Santo Niño que se halla sumamente maltratada por su antigüedad*. Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF), Ramo Santuario de Nuestra Señora de los Remedios, 3900, leg. 6, pág. 23.

escultor y con testigos presentes, dos capitulares y dos del cabildo eclesiástico²⁷, aunque eventualmente se tomó la decisión de no tocar la escultura arguyendo razones relacionadas con la percepción de la antigüedad y su importancia para la veneración de la imagen.

En 1940, y como puede juzgarse por las imágenes, las pérdidas de la capa pictórica eran generalizadas y especialmente profundas en el rostro o las manos. La intervención fue particularmente agresiva con la figura del Niño, como comentábamos antes, y parece evidente que se alteraron los esquemas de la policromía. No parece, sin embargo, que estas modificaciones hayan contribuido a una sustitución de la carga sagrada de esta escultura, lo que parecería reafirmar nuestra idea de que la materialidad de la imagen y su carácter sagrado no estaban en una unión perfecta.

CONCLUSIONES

Dispuestas para ser expuestas en altares o retablos de capillas, colegios o conventos –así como también en libros–, las imágenes de la Virgen de los Remedios completaban con su portentoso simulacro lo que la palabra escrita sentenciaba en las historias escritas acerca de ella.

El control de las imágenes religiosas y de sus significados fue siempre un problema fundamental en el Virreinato y, después, en el México independiente²⁸. Los fieles se hallaban profundamente comprometidos con esas imágenes religiosas cuya visualidad estaba, como hemos visto, establecida casi de forma ancestral. El relato que esa visualidad planteaba debía ser respetado escrupulosamente y cualquier intento de alterarlo debía ser sopesado también de manera escrupulosa²⁹.

Sin embargo, en lo que a nosotros respecta, en la actualidad no estamos seguros de que la Virgen de los Remedios haya sido vista como una escultura tallada en madera, sino más bien personificada en su ajuar ritual como la encarnación de un relato que su materialidad probablemente habría hecho incoherente. Y es que como dice Iván Martínez: *“Las tallas se cubrían con ricas indumentarias y joyas, lo que alteraba la venerabilidad del icono asociada a sus formas primitivas como señas de antigüedad, favoreciendo así otro tipo de acercamiento por parte del devoto”*³⁰.

Su ocultamiento ancestral, bien mediante esa encarnación, o de sus vestiduras, bien mediante sus modificaciones o sus restauraciones, habría hecho posible algo que en principio sería impensable: cuando parecía que la dimensión matérica de las esculturas religiosas había sido fundamental para conferirles un estatuto sacro, cuando parecía que en las imágenes devotas su materia era parte de su eficacia devocional, tal vez podríamos pensar, como hemos visto, que asistimos en la imagen de la Virgen de los Remedios a una disociación entre la materialidad de la imagen y su sacralidad, entre su carácter objetual y su carácter sagrado.

27 *Ibid.*

28 *“Un recurso permanente de disputa religiosa y alta emoción a nivel local que podía convertirse en un problema político instantáneo para los funcionarios estatales era el control de las estatuas y pinturas de Cristo o de los Santos, y sus significados morales y políticos”*. En: Connaughton, B. y Taylor, W. B.: *“Vías culturales hacia la Independencia en México”*. En: Mayer, A. (ed.): *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*. México, D.F., UNAM, 2007, pág. 206.

29 *“No fue inusual que los devotos estuvieran profundamente comprometidos con estas imágenes religiosas que habían estado entre ellos por generaciones y que eran asociadas con el favor divino. Los curas y gobernantes más circunspectos reconocían que podían aspirar a agregar algo al significado de ciertas imágenes, pero procurar reprimir, degradar o alterar dichas imágenes era siempre una propuesta destinada al fracaso”*. *Ibid.*

30 Martínez, I. y Reta, M., *Op. Cit.*: pág. 133.

FUENTES

- Cisneros, L. de:** *Historia del principio, origen, progresos y venidas a México y milagros de la Santa Imagen de nuestra Señora de los Remedios extramuros de México*. Naucalpan, 1999.
- Díaz de la Vega, J. M.:** *Memorias piadosas de la nación yndiana recogidas de varios autores por el P.F. Joseph Díaz de la Vega Prediador gral e Hijo de la Prov.a del Santo Evangelio de México*. Manuscrito, 1782. Madrid, Real Academia de la Historia, Col. Boturini, MS 9/4886.
- Carrillo y Pérez, I.:** *Lo máximo en lo mínimo. La portentosa imagen de Nuestra Señora de los Remedios, conquistadora y patrona de la imperial Ciudad de México*. México, D.F., Imprenta de Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 1808.
- Fernández de Veytia, M.:** *Baluartes de México. Descripción histórica de las cuatro milagrosas Imágenes de Nuestra Señora que se veneran en la muy leal e imperial Ciudad de México*. México, D.F., Imprenta de Andrés Valdés, 1820.
- Florencia, F. de:** *La milagrosa invención de un tesoro escondido en un campo que halló un venturoso cacique, y escondió en su casa, para gozarlos a sus solas: patente ya en el santuario de los remedios en su admirable imagen de Ntra. Señora; señalada en milagros...* (estudio introductorio de Matabuena, T. y Rodríguez, M.) México, D.F., Universidad Iberoamericana, 2008.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberro, S.:** "Remedios y Guadalupe: de la unión a la discordia". En: García Ayluardo, C. y Ramos Medina, M. (coords.): *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano, vol. II, Mujeres, instituciones y culto a María*. México, D.F., INAHUIA Condumex, 1994, pp. 151-164.
- Alberro, S.:** "Remedios y Guadalupe, mujeres águila". En: *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla*. México, siglos XVI-XVII. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Connaughton, B. y Taylor, W. B.:** "Vías culturales hacia la Independencia en México". En: Mayer, A. (ed.): *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*. México, D.F., UNAM, 2007, pp. 203-213.
- Cuadriello, J. (ed.):** *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*. México, D.F., Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004.
- Estrada de Gerlero, E.:** "Nuestra señora de los Remedios. Criterios novohispanos sobre la restauración de las imágenes". En: Bargellini, C. (ed.): *Historia del Arte y restauración. 7º Coloquio del Seminario de estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa*. México, D. F., UNAM/IIE, 2000, pp. 75-90.
- Herrejón, C.:** *Del sermón al discurso cívico, 1760-1834*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2003.
- Maquívar, C.:** "La escultura devocional". En: *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España*, vol. 1. México, D.F., UNAM/CONACULTA, 1994, pp. 301-316.
- Maquívar, C.:** *El imaginero novohispano y su obra*. Colección Obra Diversa. México, D.F., INAH, 1996.
- Maquívar, C.:** *Los Adornadores del Credo Divino: Imagineros Barrocos Novohispanos*. México, D.F., INAH, 1996.
- Miranda Godínez, F.:** *Dos cultos fundantes: los Remedios y Guadalupe (1521-1649): historia documental*. Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2001.
- Pereda, F.:** *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2007.
- Riva Palacio, V.:** *México a través de los siglos*. México, D.F., 1889.

- Rodríguez de Ceballos, A.:** "Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos". En: *Los siglos de oro en los Virreinos de América. 1550-1700*. Catálogo de exposición, Madrid, noviembre 1999-febrero 2000, pp. 89-105.
- Taylor, W.B.** "La Virgen de Guadalupe, Nuestra Señora de los Remedios y la cultura política del periodo de Independencia". En: Mayer, A. (ed.): *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*. México, D.F., UNAM, 2007, pp. 214-240.
- Tovar de Teresa, G.:** *México barroco*. México, D.F., SAHOP, 1982.
- Tovar de Teresa, G.:** *Los escultores mestizos del barroco novohispano*. México, D.F., Serfin, 1990.
- Trusted, H.:** "Exotic Devotion: Sculpture in Viceregal America and Brazil, 1520-1820". En: *The Arts in Latin America*. Catálogo de la exposición en el Philadelphia Museum of Art, Antiguo Colegio de San Ildefonso de México y el LA County Museum, Philadelphia, septiembre 2006-septiembre 2007, 2006, pp. 248-257.
- VV.AA.:** *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario*. México, D.F., IIE/UNAM, INAH, SEP, 1990.
- VV.AA.:** *Escultura*. Museo Nacional del Virreinato, México, D.F., 2008.

FÉLIX BERNARDELLI: UN AGENTE DECISIVO EN EL DESARROLLO DEL MODERNISMO MEXICANO, 1896-1908. APROXIMACIÓN AL CONTEXTO Y A LA MATERIALIDAD

ALEJANDRA PETERSEN CASTIELLO¹

RESUMEN

Basado en el contexto histórico y material, este artículo argumenta que Félix Bernardelli fue una figura decisiva para el desarrollo del arte en México durante el primer tercio del siglo XX. Esta investigación tiene como objetivos principales retomar la figura de Bernardelli como esencial para la comprensión del arte moderno mexicano y abrir la discusión del estudio de los materiales pictóricos como punto de partida para comprender la construcción del conocimiento e identidades, en este caso dentro de la academia de Bernardelli. Este artículo se desprende del avance de mi disertación de maestría que culminará en 2017.

ABSTRACT

Based on historical and material contexts, this paper argues that Félix Bernardelli was a decisive figure for the development of Mexican art during the first third of the twentieth century. This research has two primary objectives: to reconsider Bernardelli as an essential figure to understand Mexican modern art; and to open the discussion around the study of painting materials as a tool to comprehend the construction of knowledge and identities, in this case parting from Bernardelli's academy. This paper is part of my master's dissertation that will be completed in 2017.

INTRODUCCIÓN

Félix Bernardelli fue una figura primordial en el desarrollo artístico mexicano. Desde la ciudad de Guadalajara, impulsó una academia de pintura que tuvo profundas repercusiones en jóvenes pintores, entre ellos, Gerardo Murillo, "Dr. Atl"; Roberto Montenegro, Jorge Enciso, José María Lupercio y Luis de la Torre, quienes jugaron un papel esencial en el desenvolvimiento del arte mexicano del primer tercio del siglo XX.

A pesar de la innovadora investigación de Laura González Matute de 1996, titulada *Félix Bernardelli y su taller*, Bernardelli continúa siendo una figura marginal en la historia del arte mexicano; solo aparece como una somera referencia a los antecedentes de sus discípulos. En este sentido, esta investigación tiene dos objetivos principales: por una parte, dar a conocer la figura de Bernardelli dentro de una visión más amplia de su contexto, que permitirá comprender su postura desde la academia de Guadalajara; por otra parte, abrir la discusión de la injerencia del estudio de los materiales pictóricos como herramienta para discernir aquellos puntos de inflexión que sirvieron de plataforma a los discípulos de Bernardelli. De manera más amplia, esta investigación da luz en la comprensión de las dinámicas artísticas en América en la segunda mitad del siglo XIX.

La primera parte de este artículo trata los antecedentes familiares y formativos de Bernardelli; mientras que la segunda atañe a su vida en Guadalajara. Estas dos secciones resultarán esenciales para comprender la red de

1 Licenciada en restauración y conservación de bienes muebles por la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente en Guadalajara, estudiante de maestría en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Contacto: alejandrapetersen@gmail.com.

vínculos e influencias que caracterizaron su taller. La tercera parte considera la obra del círculo de Bernardelli como ejemplo para ahondar en la importancia de retomar la materialidad de las obras como punto de partida para evidenciar influencias y construcción de una identidad dentro del taller de Bernardelli. Es en este punto donde las intersecciones disciplinarias entre historia del arte y la conservación juegan un papel esencial para vincular la materialidad con su relevancia histórica.

LA FAMILIA BERNARDELLI Y SU DESPLAZAMIENTO POR UNA AMÉRICA EUROPEIZADA

En una época donde la movilidad artística apenas comenzaba, la familia Bernardelli-Thierry dio cuenta de ser artistas con un gran ímpetu viajero². Educados en escuelas de renombre como la *Scala di Milano*, la pareja Bernardelli-Thierry emprendió giras por Europa antes de viajar a México y de ahí desplazarse al sur del continente americano³.

Su constante desplazamiento los desasoció de una identidad nacional específica; sin embargo, este desarraigo no fue limitante al momento de encontrar foros y audiencias en los distintos centros urbanos de América. Fue así como durante su estancia en México la pareja Bernardelli-Thierry formó parte de la Compañía Nacional de Danza; en 1859 se presentaron en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, para después recorrer Montevideo, Rosario y Buenos Aires⁴. Finalmente, en 1881 la familia se mudó a Río de Janeiro donde Óscar Bernardelli formó parte de la Orquesta Imperial de la ciudad y ambos fueron mentores de las hijas de Pedro II en las áreas de música y francés⁵.

Ya fuera en México, Chile, Argentina o Brasil, la pareja Bernardelli-Thierry fue bien recibida por un nivel social que aspiraba a una estética europea en la arquitectura, la moda, la música y las artes visuales. Sin importar la posición geográfica, la condición europea de la pareja funcionó como factor validador que encajó en las pretensiones de estas sociedades. Fue esta coyuntura en la que la pareja encontró un nicho que utilizó a su favor, llegando incluso a llamar la atención de Pedro II en Brasil. Tanto la visión internacional del mundo de los Bernardelli-Thierry como el apetito de instituciones americanas-europeizadas de contar con europeos en sus filas, fueron cuestiones que permearon la educación y la carrera profesional de sus hijos.

Los hijos de la familia Bernardelli-Thierry nacieron dentro de esta incesante movilidad: Rodolfo y Francisca en Guadalajara, en la década de los cincuenta, Henrique en Valparaíso en 1857 y Félix en Río Grande do Sul en 1866⁶. La familia demostró tener la capacidad de no constreñirse a los recursos culturales que cierto lugar ofertaba [Figura 1]. Por el contrario, los medios para la educación de sus hijos fueron independientes a las circunstancias y provinieron desde el interior de la familia: los hermanos Bernardelli aprendieron a tocar instrumentos musicales gracias al padre –Félix se convirtió en un destacado violinista– y hablaron con fluidez italiano y francés. Aún más importante, el impulso hacia el ámbito de las artes desde el seno familiar llevó a los Bernardelli a convertirse en líderes en su campo. Rodolfo fue director de la *Academia de Belas Artes* en Río de Janeiro durante 25 años y el escultor más destacado de su generación; Henrique, por su parte, fue gran paisajista, pintor decorativo y profesor de la Academia.

2 Para más información acerca del desplazamiento de la pareja Bernardelli-Thierry, *cfr.* Octavio, R.: *Minhas Memórias dos Outros*, vol. 2. Rio de Janeiro, José Olympio, 1934, pp. 366-419.

3 Moreira, P.: *Literary and Cultural Relations between Brazil and Mexico: Deep Undercurrents*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 14-15.

4 *Ibid.*: pág. 15.

5 *Ibid.*

6 Francisca se quedó en Guadalajara al cuidado de tutores y la familia Bernardelli-Thierry no volvió a saber de ella hasta finales de la década de los ochenta, cuando retomaron contacto. *Cfr.* Octavio, R., *Op. Cit.*



Figura 1: La formación de los hermanos Bernardelli estuvo marcada por la música y las artes. En esta fotografía posan en lo que pareciera ser un estudio. De izquierda a derecha: Rodolfo, Félix, Óscar (el padre) y Henrique Bernardelli. Benardelli, ca. 1895

Al igual que sus hermanos Rodolfo y Henrique, Félix estudió en la *Academia de Belas Artes* de Río de Janeiro. Asimismo, como sus hermanos, prosiguió sus estudios en Europa, en donde permaneció ocho años. Es factible que Bernardelli haya estado en París estudiando en algunas academias privadas, entre las que se han mencionado la de Gabriel Ferrier, William Bouguereau y Gustav Moreau⁷. Sin embargo, es probable que Bernardelli pasara más tiempo en Italia, no solo por sus antecedentes familiares y el precedente de sus hermanos –que también hicieron estancias en Roma–, sino también por la preferencia de la *Academia de Belas Artes* por los recintos educativos italianos⁸.

Al terminar su estancia en Europa, Bernardelli llegó a Guadalajara en 1895. Llevó consigo un bagaje artístico y conceptual que puso en práctica en la academia de pintura y dibujo que abrió en la ciudad.

FÉLIX BERNARDELLI EN GUADALAJARA: ANTEPONIÉNDOSE A LAS CARENCIAS DE UN SISTEMA CULTURAL PERIFÉRICO A LA CIUDAD DE MÉXICO

A finales del siglo XIX la centralización del arte en la Ciudad de México –desde la Academia de San Carlos– reducía la capacidad de innovación en las periferias. Es decir, el discurso artístico nacional se manufacturaba desde la capital dejando a los estados relegados a un aislamiento cultural. A pesar de ser la segunda ciudad más grande del país, los intentos por abrir una academia de arte estatal en Guadalajara se vieron truncados por falta de capital político y económico⁹; las posibilidades para el estudio del arte estaban relegadas a unas cuantas clases en liceos u ocasionales talleres impartidos por pintores que iban de paso¹⁰.

7 González Matute, L. y Lozano, L. M.: *Félix Bernardelli y su taller*. Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas y Museo Nacional de San Carlos, 1996, pág. 40.

8 Para más información de las relaciones entre la Academia de Río de Janeiro e Italia ver: Dazzi, C.: “Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma”. En: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 10, jul.-dec. 2009, pp. 17-42.

9 Camacho Becerra, A.: *Las tareas del artista: enseñanza y práctica del dibujo en Jalisco (1790-1900)*. Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2015, pág. 99.

10 *Ibid*: pág. 60.

Una sociedad emprendedora y ávida de opciones culturales hizo que la llegada de Bernardelli a Guadalajara fuera un detonante para las actividades culturales de la ciudad¹¹. Al igual que sus padres, Bernardelli se inmiscuyó en un estrato social conservador que se proyectaba a sí mismo con un estilo de vida europeizado; así lo demostró al anunciarse en los diarios de la ciudad como “Profesor de las Academias de París y Roma”¹². En Guadalajara Bernardelli fue bien recibido: desde su llegada participó en conciertos y exhibiciones; formó parte del grupo intelectual El Ateneo, además dio clases de música y pintura. Aun así, Bernardelli debió fortalecer una red de vínculos e influencias a larga distancia que le permitieran sostener cierta autonomía central para contrarrestar el centralismo intelectual del país.

Esta red de lazos sociales y conceptuales partió de la formación previa de Bernardelli en Brasil y Europa. En este sentido, Bernardelli no fue una figura aislada en su emplazamiento simbólico, sino un personaje que, desde su posicionamiento independiente, se encontraba al centro de un universo intelectual. Fue así que Bernardelli mantuvo una cercana comunicación y amistad con algunos de los intelectuales y artistas más sobresalientes de su época, no solo en Brasil con sus hermanos Henrique y Rodolfo, sino también en Europa y México: por ejemplo, con el arquitecto Adamo Boari, el periodista Manuel Caballero, el poeta Juan José Tablada, el pintor Antonio Fabrés, entre otros, como lo atestigua la correspondencia que mantuvo con ellos¹³. Las conexiones que Bernardelli creó en su entorno se sobrepusieron a las carencias del sistema artístico regional mexicano, y creó un microcosmos de productividad pictórica y de dibujos, donde los alumnos extraían de su maestro un repertorio técnico y conceptual que daba forma a su enseñanza.

Aunque en Guadalajara ya habían existido pequeñas escuelas de arte lideradas por artistas¹⁴, la fuerza motora y el alcance que tuvo la academia de Bernardelli fue única en la ciudad. Para muchos de sus discípulos, Bernardelli fue un factor coyuntural que los impulsaría a convertirse en figuras destacadas del incipiente modernismo mexicano [Figura 2]. Algunos de sus alumnos más sobresalientes fueron: Gerardo Murillo “Dr. Atl”, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, José María Lupercio, Rafael Ponce de León y Luis de la Torre. Dentro de la academia, la posición de Bernardelli como líder es indiscutible: breves dedicatorias en fotografías y acuarelas, además de correspondencia, denotan una mezcla de amistad y reverencia entre maestro y discípulos.

Bernardelli no se limitó a la enseñanza dentro de su academia; también impulsó y recomendó a sus alumnos para estudiar en la Ciudad de México y en Europa. Las cartas de recomendación para sus alumnos eran bien recibidas por Antonio Fabrés, entonces director de pintura de la Academia de San Carlos, como lo advierte una carta que Ponce de León dirigió a Bernardelli: “Fabrés (...) me recibió bastante bien: más cuando supo que usted me mandaba, yo no sé qué le diría usted en el carta, el caso es que hasta me abrazó”¹⁵.

El hecho de que Bernardelli impulsara a sus alumnos a viajar a Europa o estudiar en la Academia de San Carlos atestigua la visión que este artista tenía del mundo en el que estaba inmerso. Bernardelli estaba consciente de la importancia de que sus discípulos persiguieran sus objetivos fuera de Guadalajara para que las probabilidades de propulsar su carrera fueran mayores. Sin embargo, él permaneció en una posición periférica, conviviendo y sopesando los extremos desde una frontera contingente: por un lado, declinando las posibilidades que ofrecían los centros artísticos metropolitanos; por otro, impulsando a sus alumnos a inscribirse a ese sistema dominante. En otras palabras, la postura de Bernardelli no fue desafiante, por el contrario, cohabitó con naturalidad en lo céntrico y lo periférico, utilizando sus propios recursos para mantener una urdimbre intelectual.

11 Bernardelli ya había estado en Guadalajara en 1886. En esa ocasión acompañó a su madre a encontrarse con su hermana Francisca “Fanny”, a quien había recontactado en años recientes. Para más información sobre las circunstancias en las que Fanny permaneció en Guadalajara y el reencuentro, ver Octavio, R., *Op. Cit.*

12 González Matute, L. y Lozano, L. M., *Op. Cit.*: pág. 58.

13 Correspondencia en la Colección Corvera Bernardelli.

14 En 1872 Felipe Castro abrió un estudio donde daba clases; profesores extranjeros también ofrecían clases de dibujo, como Emilio Vos y José Antonio Izaguirre. En Camacho Becerra, A., *Op. Cit.*, pág. 60.

15 Carta de Rafael Ponce de León a Félix Bernardelli, México, 23 de septiembre de 1903, Colección Corvera Bernardelli.



Figura 2: Félix Bernardelli (al centro) con sus discípulos, ca. 1898. En sentido de las manecillas del reloj: José María Lupercio, Rafael Ponce de León, alumno no identificado, Roberto Montenegro y Gerardo Murillo. La figura central de Bernardelli, alzada en un taburete y rodeado de sus alumnos evidencia el posicionamiento de liderazgo de Bernardelli dentro del grupo. Colección Corvera Bernardelli

Las razones por las que Bernardelli permaneció en Guadalajara no son del todo claras. Del diario de la esposa de Bernardelli, Concepción Sánchez Aldana, se puede inferir que Bernardelli consideró mudarse a la Ciudad de México poco antes de contraer matrimonio en 1899¹⁶; sin embargo, después de una estancia de algunos meses en la capital regresó a Guadalajara. Es probable que la situación que se vivía en la Academia de San Carlos no resultara atractiva para Bernardelli: la dirección de Santiago Rebull y su apego a las teorías estéticas del movimiento alemán nazareno de principios del siglo XIX pudieron haberle resultado anticuadas¹⁷; también es posible que la jerarquía institucional de la academia no fuera acorde a su naturaleza. La decisión de no establecerse en la Ciudad de México muestra, una vez más, que en ese momento las aspiraciones de Bernardelli no eran fama y reconocimiento, sino encauzar sus habilidades a un fin productivo.

Bernardelli regresó a Guadalajara resuelto a combinar sus actividades en la academia con la elaboración de pintura mural decorativa como una fuente más estable de ingresos¹⁸. Esta decisión estuvo ciertamente influenciada por sus hermanos en Brasil: su hermano Henrique, desde la década de 1890, recibía comisiones importantes para decorar los muros de edificios públicos, entre las que sobresalen las pinturas decorativas en el Teatro Municipal y en la Biblioteca Nacional, ambos en Río de Janeiro¹⁹. Bernardelli recibió comisiones para decorar interiores de residencias, iglesias y fachadas. En una fotografía tomada alrededor de 1903 son evidentes las figuras estilo *art nouveau* en la decoración de la fachada de una librería [Figura 3].

16 Bernardelli, C., Corvera, I. B., Kravzov, Y. (eds.): *De espinas y flores: diario íntimo (mayo 1895-abril 1928)*. México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana, 2012, pág. 134.

17 Charlot, J.: *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*. Texas, Austin, Universidad de Texas, 1962, pág. 140.

18 Bernardelli, C.; Corvera, I. B.; Kravzov, Y. (eds.), *Op. Cit.*: pp. 134, 136.

19 Enciclopédia Itaú Cultural, 2016. Disponible en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.



Figura 3: En Guadalajara, Bernardelli combinó las actividades musicales y académicas con la pintura decorativa de fachadas e interiores de iglesias y residencias. Esto le permitió tener una fuente de ingresos más estable. En la fotografía, Bernardelli (en la escalera a la izquierda) decora la fachada de una tienda de libros con figuras y tipografía al estilo *Art Nouveau*. Colección Corvera Bernardelli

En cuanto a la escuela de Bernardelli, esta denotó un ámbito de aprendizaje organizado a la usanza academista. Dos fotografías muestran la manera en la que se llevaban a cabo las clases dentro de esta escuela [Figuras 4 y 5]. Ambas fotografías fueron tomadas en la misma habitación, un tanto austera, cuyos muros aparecen tapizados con ejercicios de dibujo y pintura, donde se aglomeran una docena de jóvenes frente a sus caballetes. En la primera fotografía, los alumnos dibujan a partir de dos modelos de yeso ubicados al centro del aula: una cabeza y un pie de gran formato; en la segunda, esbozan desnudos y, aunque el modelo no se percibe en la fotografía, es de suponer que posaba al fondo de la habitación. Tanto el dibujo a partir de formas escultóricas como de desnudos tiene sus bases en una tradición academista que Bernardelli retomó de su aprendizaje en Brasil, Italia y Francia. Sin embargo, dentro de su plan de estudios también incorporó el uso de la acuarela y la pintura al aire libre, elementos que le otorgaron al taller y a la academia un aura más diversa.



Figuras 4 y 5: En el taller de Bernardelli se practicaban técnicas de aprendizaje a la usanza academista, por ejemplo copias al carbón a partir de figuras escultóricas (izquierda) y dibujos a partir de poses al desnudo (derecha). En la figura 5 Bernardelli se distingue al centro con traje claro revisando el trabajo de los alumnos. Colección Corvera Bernardelli

En Guadalajara, lejos de las rigurosas instituciones metropolitanas, Bernardelli encontró una oportunidad de desarrollarse libremente en diversos ámbitos; ya fuera en la pintura decorativa o en la enseñanza academista, Bernardelli encontró en las carencias institucionales fortalezas sociales. Así, la influencia que tuvo en sus alumnos resonó a lo largo de su carrera y la evidencia concreta de esta se encuentra en la materialidad, como discutiré en el siguiente apartado.

LAS TÉCNICAS PICTÓRICAS EN EL TALLER DE BERNARDELLI: UNA APROXIMACIÓN A LA MATERIALIDAD COMO COYUNTURA EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD

Desde la academia de Bernardelli, en la frontera de la construcción del imaginario nacional, se gestaba un nuevo haz creativo que devendría en una fuerza motora esencial para el desarrollo del arte moderno del país. Sin embargo, las actividades que se realizaban en la academia –dibujo de formas escultóricas, desnudos, además de acuarelas y paisajes al aire libre– hablan de una escuela de pintura bien organizada, pero no necesariamente de la coyuntura que llevó a gran parte de los alumnos de Bernardelli a integrar los principales círculos artísticos del país. Para determinar esta inflexión es necesario acercarse al circuito productivo de las obras de arte: a los nexos en el círculo artístico, la elección de materiales y a la producción misma.

El primer vínculo y evidencia de estas alianzas, desde la producción de la obra hacia los agentes involucrados en su manufactura, es la materialidad. Sin embargo, la aproximación a la materialidad no suele ser común en la historia del arte. Esto quizá se deba a que hablar de materialidad no significa discutir las cualidades estéticas o expresivas de la obra; tampoco su contenido simbólico o potencial metafórico y abstracto²⁰. Lidar con lo material implica trasladarse desde una postura de espectador al lado opuesto de la obra; es decir, a lo sucedido previamente a que la obra se dé por terminada. Por otro lado, hablar de lo material significa transgredir la historia del arte hacia otras disciplinas que contribuyan a su entendimiento. Es en este aspecto donde la mancuerna con conservación de arte resulta provechosa: esta disciplina aporta las herramientas tanto técnicas como léxicas para construir el puente que permita enriquecer nuestra perspectiva de las dinámicas artísticas.

Para empezar a construir este puente interdisciplinar resulta imprescindible comprender la metodología de la conservación. En esta disciplina se investigan en profundidad las técnicas de manufactura de la pieza, previamente a realizar una intervención. En una pintura, por ejemplo, se determina si el lienzo fue comprado o preparado en un taller; si se utilizaron bases de preparación magras o grasas para otorgar un cierto mate o brillante terminado a las obras; si las pinturas al óleo son industriales o artesanales, o si finalmente la obra fue barnizada o no. En este entendimiento de los materiales y la manera sucesiva en la que fueron aplicados, se pueden dilucidar las elecciones técnicas de los artistas. Estas elecciones tienen un carácter personal que va más allá de la imagen que recrean y que se traduce en el conocimiento social, la percepción y la construcción de identidades²¹.

En una primera instancia, es evidente que Bernardelli no se mostró adepto a un motivo o una técnica específica. Con la misma naturalidad con la que elaboró pinturas en muros, llevó a cabo paisajes al aire libre y desnudos académicos; pintó al óleo, con acuarela o lápiz; sobre lienzo, cartón, madera o papel. Este eclecticismo también es aparente en sus temáticas y estilos: Bernardelli pintó obras con terminados de corte academista, pero también paisajes con pinceladas que remiten a trazos impresionistas. Eventualmente, Bernardelli también incluyó en sus temáticas motivos *art nouveau*, como fue el caso de la pintura decorativa mostrada anteriormente.

Este amplio repertorio técnico caracterizó a Bernardelli y a su taller. Sus alumnos siguieron su ejemplo y enseñanza, tanto en ejercicios al aire libre como dentro de la academia. Los paisajes de Bernardelli como de algunos de sus alumnos, entre ellos José María Lupercio, muestran un paisaje amplio, en algunos casos con figuras humanas llevando a cabo actividades cotidianas [Figuras 6 y 7]. Por otro lado, el conocimiento de las vanguardias europeas resultó atractivo a los asistentes de la academia, y particularmente a Gerardo Murillo. En sus obras más tempranas es evidente la pincelada corta y libre, con especial énfasis en la recreación de una atmósfera. Estas características

20 Para una discusión de la problemática en historia del arte de abordar la cuestión material ver: Lange-Berndt, P. (ed.): "How to be Complicit with Materials". En *Materiality*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2015, pág. 16.

21 Esta vinculación de la historia del arte con la materialidad de las obras la tomo de Soafer, J. (ed.): *Material Identities*. Oxford, Blackwell, 2007, pág. 1. En la introducción del libro, Soafer llamó a cuestionar los límites de las disciplinas, para construir el conocimiento social y la percepción del arte.

resuenan con la obra de Bernardelli *Figura en el jardín*, donde las pinceladas precisas y texturizadas dan cuenta de un estilo más preocupado de las impresiones [Figuras 8 y 9].

Aunque estas comparaciones a partir de la superficie de la obra sean atractivas y otorguen algunas pistas sobre la relación alumno-maestro, no son evidencia concreta de las actividades que se realizaban dentro del taller; como tampoco lo es de las interrelaciones que construyeron una identidad dentro de la academia. En este sentido, la segunda parte de mi proyecto de disertación se enfocará en el análisis de los materiales y la técnica de manufactura para identificar los puntos de quiebre medulares en las enseñanzas de Bernardelli. Mientras tanto, abro la discusión al puente que la conservación del arte puede generar entre historia y materialidad.



Figuras 6 y 7: Bernardelli solía llevar a sus discípulos a practicar la pintura al aire libre. Estas sesiones se llevaban a cabo en las inmediaciones de Guadalajara, en este caso probablemente al poblado de Zapopan. (izquierda) José María Lupercio, *Paisaje*, s/f, óleo sobre tela, Colección de la Peña; (derecha) Félix Bernardelli, s/t, s/f, óleo sobre tela, Colección Corvera Bernardelli



Figuras 8 y 9: Estos dos cuadros atestiguan la pincelada corta y texturizada, con énfasis en detectar la atmósfera del momento. Bernardelli, quien había tenido contacto con los movimientos vanguardistas europeos, fue punto de contacto para los asistentes del taller. Gerardo Murillo *Dr. Atl*, s/t, óleo sobre tela, Colección Corvera Bernardelli (izquierda) y Félix Bernardelli, *Figura en el jardín*, óleo sobre tela, Colección Corvera Bernardelli (derecha)

CONCLUSIONES

Félix Bernardelli fue un factor coyuntural para el ámbito cultural de Guadalajara. De manera más específica, Bernardelli influyó la trayectoria artística de jóvenes pintores que se aglutinaron en torno a la academia que abrió en esta ciudad. Las ideas y las técnicas que se enseñaron en este espacio provinieron de la formación previa de Bernardelli, tanto en el ámbito familiar como en la *Academia de Belas Artes* en Río de Janeiro, Francia e Italia.

Bernardelli fue un pintor ecléctico que no adscribió a un único estilo o técnica. Por el contrario, se movió con naturalidad entre lo académico y lo vanguardista; entre la pintura mural decorativa y la acuarela. Esta libertad de acción fue posible gracias a que, a su llegada a México, no se inscribió en alguna institución dominante, como podría ser la Academia de San Carlos. La decisión de quedarse en Guadalajara, que en ese momento no contaba con escuelas de arte estatales, le permitió desplazarse entre distintas actividades, técnicas y estilos.

Este eclecticismo permeó también sus actividades de docencia. Así, en su academia Bernardelli enseñó dibujo a partir de formas escultóricas y modelos al desnudo, paisaje al aire libre, técnicas al estilo impresionista, así como pintura con acuarela. Es en este cúmulo de enseñanzas donde se puede identificar la coyuntura que llevó a algunos de sus alumnos a convertirse en figuras cruciales para el desarrollo del modernismo mexicano. De manera más específica, son los materiales los que dan cuenta de los detalles de esta articulación y donde podemos vislumbrar una nueva manera de extender nuestro conocimiento de las dinámicas artísticas.

BIBLIOGRAFÍA

Colección y Archivo Corvera Bernardelli, Ciudad de México.

Bernardelli, C.; Corvera, I. B.; Kravzov, Y. (eds.): *De espinas y flores: diario íntimo (mayo 1895-abril 1928)*. México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.

Camacho Becerra, A.: "Las tareas del artista: enseñanza y práctica del dibujo en Jalisco (1790-1900)". Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2015.

Charlot, J.: *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*. Texas, Austin, Universidad de Texas, 1962.

Enciclopédia Itaú Cultural, 2016. Disponible en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/> [última revisión: 7 de marzo de 2016].

Dazzi, C.: "Mereilles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma". En: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, no 10, jul.-dec. 2009, pp. 17-42.

González Matute, L.; Lozano, L. M.: *Félix Bernardelli y su taller*. Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas y Museo Nacional de San Carlos, 1996.

Lange-Berndt, P. (ed.): *Materiality*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2015.

Moreira, P.: *Literary and Cultural Relations Between Brazil and Mexico: Deep Undercurrents*. Nueva York, PalgraveMacmillan, 2013.

Octavio, R.: *Minhas Memórias dos Outros*, vol. 2. Rio de Janeiro, José Olympio, 1934.

Soafer, J. (ed.): *Material Identities*. Oxford, Blackwell, 2007.

DID THE AZTECS USE SULFURIC ACID? THE EVIDENCE PROVIDED BY THE SIX BURNED PAGES OF THE *CODEX BORGIA*¹

HELEN BURGOS ELLIS²

RESUMEN

Descripciones en la literatura académica del manuscrito precolombino azteca conocido como *Códice Borgia* consistentemente reportan que el daño que se puede observar en seis de sus páginas fue causado con fuego. Sin embargo, una inspección detallada de estas páginas demuestra que el fuego no necesariamente causó este daño. Propongo que la evidencia física en el *Códice Borgia*, el registro etnohistórico en el que sabios aztecas explican el empleo de pirita para secar sus manuscritos pintados, y estudios químicos de agentes deshidratantes, sugieren que los aztecas pueden haber sabido cómo producir el ácido sulfúrico y usarlo para tratar sus libros.

ABSTRACT

Scholarly descriptions of the pre-Columbian Aztec manuscript known as the *Codex Borgia* consistently report that the damage that can be seen on six of its pages was caused by fire. However, a detailed inspection of these pages shows that this damage may not have been caused by fire. In this article I propose that the physical evidence in the *Codex Borgia*, ethnohistoric records in which Aztec sages explain the use of pyrite to dry painted manuscripts, and chemical studies of dehydrating agents, suggest that the Aztecs may have known how to produce sulfuric acid and used it to treat their painted books.

INTRODUCTION

Aztec artists in Late Postclassic (ca. 1250-1521) Central Mexico manufactured screenfold manuscripts of great beauty. They made them with animal hide or bark-tree paper³ by gluing numerous strips (each of different widths but trimmed to be of the same length) to make an even longer strip that then they folded back and forth to create the screenfold's pages. A white gesso covering to the whole surface is one of the ways Aztec artists prepared the screenfold for polychrome painting. Aztec books differ from their European counterparts in that numerous pages can be viewed simultaneously. Like European books, however, each page of an Aztec screenfold has two sides, and scholars call the manuscript's front side the obverse and the back, the reverse.

According to the ethnohistoric record compiled in the sixteenth century by indigenous scribes, Catholic friars, conquistadors, and other Spanish officials, prior to the arrival of Europeans these screenfolds were ubiquitous and highly esteemed artifacts. Very few pre-Columbian screenfold, however, survived the destruction related to the Conquest. Reportedly, Catholic officials burned most of these manuscripts because they considered them to contain heresy. One of the few surviving manuscripts is the *Codex Borgia*, a pre-Columbian Aztec (Eastern Nahuatl) screenfold that was likely painted in the Puebla-Tlaxcala region in Central Mexico. The *Codex Borgia* is named after its European owner Cardinal Stefano Borgia (1731-1804) and is currently conserved at the Biblioteca Apostólica Vaticana in Italy. Although the 500-year old –or much older– manuscript is in remarkably good condition overall,

1 ¿Usaban los aztecas el ácido sulfúrico? La evidencia que proveen las seis páginas quemadas del *Códice Borgia*.

2 Ph. D. in Art History and M. A. in Latin American Studies. Lecturer in the Department of Chicana (o) and Latina (o) studies at both CSULA and UCLA. Research at the Getty Institute. Contact: hellis@getty.edu.

3 Usually from *amatl*.

one notable form of damage, and the focus of this article, is that sustained on pages 1, 2, 74, 75, 76, and the front cover. Since each page has two sides, the obverse and the reverse, the damaged pages are the front cover/76, 1/75, and 2/74. Scholars—starting with Father José Lino Fábrega (1746-1797) who wrote the first commentary on the *Codex Borgia*—have argued that fire caused the damage on these pages⁴.

In what follows I raise the possibility that given the *Codex Borgia's* excellent physical condition (i.e., its leather, white gesso cover, and polychrome imagery), to ensure their manuscripts' conservation and durability, the Aztecs must have used specific painting materials and chemical agents [Fig. 1]. The humidity of the Central Mexican basin is an ideal environment for insects and conversely a doubly hostile one for artifacts like screenfolds, making more likely the possibility that the Aztecs treated their manuscripts with chemicals to conserve them. Moreover, in the last five hundred years alone, the surviving pre-Columbian manuscripts have demonstrated a remarkable resilience, indicating that these were manufactured with long-lasting materials and treated to withstand inauspicious conditions⁵. Accordingly, the present work raises the issue of materiality and conservation, topics that in the scholarship on indigenous Mesoamerican manuscripts have not yet been addressed.



Fig. 1: *Geneva Bible* (left) dating from 1610 afflicted with powdery leather; it was rebound circa 1709, and restored in 2009. (Reproduced with permission from Sage Old Books, Australia)
Page 20 of the Aztec *Codex Borgia* (right) dating from the Late Postclassic Period (ca. 1250–1521). (Reproduced with permission from the Biblioteca Apostolica Vaticana)

In the present work I seek to call attention to this lacuna and thus I will: 1) discuss the *Codex Borgia's* historic record and present the main hypotheses in the scholarship explaining what could have burned the six pages; 2) describe the burns; 3) present ethnohistoric information showing that in the sixteenth century Aztecs sages reported using pyrite to dry their painted manuscripts; 4) introduce modern chemical studies showing that pyrite is the raw material used in manufacturing sulfuric acid, a corrosive but also preserving acid that dehydrates; and finally, 5) argue that all this evidence indicates that the Aztecs seem to have known how to produce sulfuric acid or another similar agent and may have used it to preserve their painted books.

Sulfuric acid (or oil of vitrol) is manufactured from pyrite and has countless other applications including the dehydration and preservation of leather, paper, and cloth as well as the production of fertilizers, insecticides,

4 Fábrega, A.J.L.: "Códice Borgiano. Interpretación del Códice." *Anales del Museo Nacional*, Vol. 5. Imprenta del Museo Nacional, Mexico City, 1900, p. 5.
5 See: Dirksen, V.: "The Degradation and Conservation of Leather." In *Journal of Conservation and Museum Studies* 3, 1997, pp. 6-10; and Miholic, S.: "Art Chemistry." *The Scientific Monthly* 63 (6), 1946, pp. 458-462.

and rubber vulcanization⁶. Significantly, each of these areas was highly developed among pre-Columbian Mesoamericans including the Aztecs. That they would have known how to produce and use sulfuric acid should not be surprising. Scientists have shown that the Aztecs and other Mesoamericans developed highly complex societies and that their most notable scientific advances include the fields of: chemistry (e.g., discovery of the vulcanization process that developed the material known as rubber)⁷, biology and/or botany (e.g., genetic manipulation of a grass that they transformed into the maize plant)⁸, and medicine (e.g., the identification of cranial anatomy implying some surgical implications)⁹.

MAIN ARGUMENT

The burns on the pages of the *Codex Borgia* are medium sized and in the shape of an inverted triangle located at the top and to one side of each page [Fig. 2]. Page 75/76 has sustained the most loss, with almost a quarter of the page lost. While the information in the archival record is contradictory, it nevertheless consistently reports that fire burned the *Codex Borgia's* pages. However, for a number of reasons, the physical evidence does not seem to support the hypothesis that fire caused the damage.



Fig. 2: Page 1 of the Aztec *Codex Borgia*. (Reproduced with permission from the Biblioteca Apostolica Vaticana)

- 6 Van Soest, H.A.B.; Stambolov, T. and Hallebeek, P. B.: "Conservation of Leather." *Studies in Conservation* 29 (1), 1984, pp. 21-31.
- 7 Hosler, D.; Burkett, S. and Tarkanian, M.: "Prehistoric Polymers: Rubber Processing in Ancient Mesoamerica." *Science*, 284, 1999, pp. 1988-1991; Tarkanian, M. and Hosler, D.: "America's First Polymer Scientists: Rubber Processing, Use, and Transport in Mesoamerica." *Latin American Antiquity* 22 (4), 2011, pp. 469-486.
- 8 Doebley, J.: "The Genetics of Maize Evolution." *Annual Review of Genetics* 38, 2004, pp. 37-59; Ellis, H.: *Maize, Quetzalcoatl, and Grass Imagery: Science in the Central Mexican Codex Borgia*. PhD diss., University of California, Los Angeles, 2015; and Matsuoka, Y. et al.: "A Single Domestication for Maize Shown by Multilocus Microsatellite Genotyping." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 99 (9), 2002, pp. 6080-6084.
- 9 López-Serna, R. et al.: "Knowledge of Skull Base Anatomy and Surgical Implications of Human Sacrifice among pre-Columbian Mesoamerican Cultures." *Neurosurgical Focus* 33 (2), 2012, pp. E1-E5.

The scholarship on the *Codex Borgia's* historic record provides scant information on what may have caused the burns. Besides Fábrega's commentary, a letter dated August 30, 1795, that the Mexican archaeologist Antonio de León y Gama (1735-1802) wrote to Andrés Cavo (1739-1803), a Mexican exiled in Italy, is the earliest archival evidence acknowledging the existence of the *Codex Borgia* and discussing its whereabouts in Europe at the time. In his letter, de León y Gama states: "I reiterate to you my gratitude for your promise to send me an issue of the commentary on Cardinal Borgia's Mexican book, which I will infinitely appreciate"¹⁰. Also in 1796, the naturalist Etienne Borson wrote a letter to the botanist Carlo Allioni describing Cardinal Borgia's holdings of antique artifacts, mentioning that it includes a Mexican manuscript, which, he explains, Fábrega was studying¹¹.

There is little concrete evidence of the *Codex Borgia's* whereabouts before 1795. Franz Ehrle, a prefect at the Biblioteca Apostólica Vaticana, reported a story often repeated at the Congregazione di Propaganda Fide, an organization of the *Sancta Sedes* or the Holy See that managed the administrative, diplomatic, and ecclesiastic affairs of the Catholic Church. Pope Gregory XV founded this administrative entity in 1622 to encourage the Church's proselytizing efforts across the globe¹². The oral story told at the Congregazione said that in 1762 the Aztec manuscript was saved from a fire during an *auto-da-fé*¹³ in Mexico. This is when, according to the account, Cardinal Borgia acquired the manuscript at the Congregazione, and also explains the burns on its pages. Ehrle, however, questions the veracity of this story because he cites another oral tradition repeated at the Congregazione reporting that the manuscript was already under the Holy See's auspices by 1762¹⁴.

After some research and inspection of the manuscript itself, Ehrle argued –and in the early twentieth century the leading linguist Walter Lehmann concurred– that the *Codex Borgia* must have been in Italy by the sixteenth century because of the following inscription on page 68 of the manuscript: "*In queste carte sono lidi de la settimana, verbigracia dominica, lunez*"¹⁵. Ehrle and Lehmann agree that a Mexican or Spaniard must have written this gloss because it is rendered in poor Italian and also because it resembles the syntax and penmanship expected of a foreigner in Italy in the sixteenth century¹⁶.

10 The original Antonio de León de Gama letters and other related documents are housed at the Archivio Generale della Compagnia di Gesù in Rome, in *Vitae 1005, Epistulae scriptae ab ex-Iesuitis vel Mexicanis in Italia veladillos, 1774-1819*. Regarding various aspects of these archives, consult Anders, F., Maarten J., and L. Reyes García: "Los templos del cielo y de la oscuridad, oráculos y liturgia: Libro explicativo del llamado Códice Borgia." *Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz; Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid; Fondo de Cultura Económica, Mexico City, 1993*, pp. 16-18.

11 Borson, E.: "Lettre á M. le medecin Allioni Professeur émérite de botanique, a l'Université Royale de Turin, Directeur du Jardin public des plantes, et membre des plus célèbres académies de l'Europe, sur les beaux arts et en particulier, sur le cabinet d'antiquités et d'histoire naturelle de S. E. Monseigneur le Cardinal Borgia a Velletri. Par l'Abbé Etienne Borson, Docteur en Théologie, Doyen de la Collégiale de Chamoux, et membre de l'Académie des Beaux Arts de Florence." National Library of Naples, Rome, 1796, p. 39.

12 Kowalski, N. and Metzler, J.: "Inventory of the Historical Archives of the Sacred Congregation for the Evangelization of Peoples or "De Propaganda Fide". Pontificia Universitas Urbaniana, Rome. 1983. Lamalle, E.: "L'archivio generale di un grande ordine religioso: Quello della Compagnia di Gesù." *Archiva Ecclesiae Archiva Ecclesiae* 24-25 (1), 1981-1982, pp. 89-120; and Pásztor, L.: "Guida delle fonti per la storia dell'America Latina negli archivi della Santa Sede e negli archivi ecclesiastici d'Italia." Vatican, Rome, 1970.

13 Literally "act of faith" during the Catholic Inquisition, it denoted public executions or destruction by fire of objects as a form of publicly denouncing and punishing heresy.

14 Ehrle, F.: *Il Manoscritto Messicano Borgiano del Museo Etnográfico della S. Congregazione di Propaganda Fide, Riprodotto in fotocromografia a spese di Duca di Loubat a cura della Biblioteca Vaticana*. Stabilimento Danesi, Rome, 1898.

15 In these cards are the days of the week, for example, Sunday, Monday. *Ibid.*, p. 8.

16 Lehmann, W.: "Les peintures Mixtéco-Zapotèques et quelques documents apparentés." *Journal de la Société des Américanistes* 2 (2), 1905, pp. 252. Lehmann declares (p. 252, note 1): "Des études minutieuses m'ont donné la conviction que les Codices les plus importantes sont venus en Europe au courant du XVI siècle" (Painstaking studies have provided me with the conviction that the most important codices came to Europe in the sixteenth century) but does not cite such studies or give further details.

Alexander von Humboldt studied the manuscript in 1805 and reported that Cardinal Borgia's nephew and sole heir informed him that the manuscript had been part of the Giustiniani family's estate¹⁷. Von Humboldt explains that when this family owned the manuscript, the servants' children subjected it to fire while playing with it and that this explains the burned pages¹⁸. This version of events portrays the Cardinal Borgia as personally rescuing the manuscript from fire at the Giustiniani's estate, but not during an *auto-da-fé*.

Significant inconsistencies, therefore, remain in the literature recounting how, why, or when the screenfold's six pages sustained the burns. Fábrega's commentary should offer the most detailed information concerning the manuscript's historical record given that he personally spoke with Cardinal Borgia. Therefore he would have had the greatest access to significant details including how and when the Cardinal obtained the manuscript. However, Fábrega merely mentions –rather vaguely– that the pages were burned, and does not specify the manner in which the Cardinal obtained the manuscript. He only states:

*"Among the esteemed artifacts of the ancient nations that collectively can be admired in Your Eminency's rich and erudite museum, one of them is the Mexican Codex [the Codex Borgia]. This rare and ancient vestige from that nation had the great fortune of escaping the flames, as its first few charred pages demonstrate; and after circulating unrecognized through plazas and cabinets in America and in Europe, it fortunately came to Your Eminency's possession, as you had for many years already had desired to possess an artifact from that nation"*¹⁹.

Ferdinand Anders et al. have convincingly challenged von Humboldt's contention that Cardinal Borgia personally saved the manuscript from fire. They point out that earlier, Fábrega specified that the manuscript had been saved from fire "many centuries" ago, before it became Cardinal Borgia's possession²⁰.

A more in-depth study of the extant archival evidence may clarify certain aspects of the *Codex Borgia's* history in Europe and shed light on how or why the pages were thus burned. Although there is no consensus or definitive information, currently most scholars accept that the manuscript was probably burned during an *auto-da-fé*. Karl Anton Nowotny also argued against von Humboldt's story and advanced the idea that the screenfold was saved from an *auto-da-fé* without providing conclusive proof. In his analysis of the screenfold's physical aspects, Nowotny only reported that the burned pages were restored with leather in 1963²¹.

I am in the first stages of conducting archival, material, and chemical analysis to better understand how the manuscript's six pages were damaged. My preliminary research of ethnohistoric material and evaluation of the physical characteristics of the manuscript's burns have yielded some promising results. The *Florentine Codex* is one of the most important early Colonial sources on Mesoamericans; it is an encyclopedic oeuvre whose compilation was spearheaded by the Franciscan Friar Bernardino de Sahagún in close consultation and collaboration with a number of Aztec sages. Significantly, in the *Florentine Codex*, Aztec sages reveal that they used iron pyrite as

17 He wrote: "*Le manuscrit de Velletri paroît avoir appartenue à la famille Giustiniani*" (The Velletri manuscript seems to have belonged to the Giustiniani family). Humboldt, A. von: *Vue des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, v. 1. Librairie Grecque, Latine, Allemande, Rue des Fossés, Montmartre, Paris, 1816, pp. 248-249.

18 *Ibid.*, pp. 249.

19 "Entre los apreciables monumentos de las Naciones más antiguas que reunidos se admiran en el rico y erudito museo de V. Ema., [Vuestra Eminencia, literally "Your Eminence"] uno de ellos es el Códice Mexicano. Este raro resto de la antigüedad de aquel pueblo, tuvo la suerte de escapar de las llamas, como lo demuestran sus primeras páginas chamuscadas; y despues de haber girado desconocido, muchos siglos, por plazas y gabinetes de la América y de la Europa, afortunadamente llegó á las manos de V. Ema., que há muchos años deseaba poseer un monumento de aquella Nación." Fábrega, *Op. Cit.*: p. 1.

20 Anders, *Op. Cit.*: p. 5. I agree with Anders et al., and add that this ready accessibility to information from Cardinal Borgia makes Fábrega's vagueness all the more puzzling.

21 Nowotny, K. A.: "Tlacuilolli: Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts, with a Catalogue of the Borgia Group." Translated and edited by George A. Everett Jr. and Edward B. Sisson. University of Oklahoma Press, Norman, 2005 [1961], p. 15.

“a means of drying things” reiterating: “thus it is a medium for drying paintings (manuscripts)”²². Accompanying this information is an image featuring an open book, three containers or vessels that are probably being used for processing pyrite, and an Aztec man handling a stone [Fig. 3]. Likewise, the Spaniard Fray Alonso de Molina, whom King Phillip commissioned in the 1550s to work on a Nahuatl and Spanish dictionary, includes an entry, “apetztlī” that he translates as “margaxita”²³. The *Diccionario de la Real Academia Española* defines *margajita* also *marcasita* as *pirita* (pyrite)²⁴.



Fig. 3: Aztec processing pyrite to “dry paintings”. Detail, *Florentine Codex*, Bk. 11, fol. 216r. (Reproduced with permission from the Biblioteca Medicea Laurenziana)

Because of this information in the ethnohistoric record, I am currently working with chemists to understand sulfuric acid’s dehydrating properties as well as the history of how humans discovered and began to use it. This collaboration seeks to understand especially the manner in which pre-Columbian Aztec artists could have produced and used this mineral in connection with the preservation of paintings, including screenfolds.

Today, sulfuric acid is a well-known dehydrating agent manufactured from pyrite, and while it can be highly corrosive, it can also be used to dehydrate and conserve. Scientists have found that “sulfuric acid is a dehydrating substance” that unless used properly and in the right concentration will destroy –usually by burning– on contact [Fig. 4]²⁵. Chemical laboratory studies of sulfuric acid used as a dehydrating agent on cotton, a cellulosic material, demonstrated that when used properly “the sulfuric acid treatment (...) has an effect of conserving the fiber morphology”²⁶. In the *Codex Borgia*, there is severe darkening of the area immediately surrounding each of the burned areas in every damaged page, but surprisingly, the imagery is still very much discernible through these darkened areas. On page 75, for example, there is a darkened area measuring about a centimeter in width, and not only are the outlines of the figures clearly visible, but also some of the colors are still discernible indicating as well that the damage may not have been caused by a direct exposure to fire [Fig. 5]. In addition, from each one of the five damaged pages –this does not apply to the front cover page because it does not contain any painting– there is evidence that liquid flowed in a downward manner from the burn site, creating large and translucent patches or stains in the form of “clouds” suggesting or perhaps even corroborating that what happened to the pages of the manuscript caused dehydration (e.g., page 1, see fig. 1).

22 Sahagún, F. B. de: *Códice Florentino: El Gobierno de la República edita en facsimil el manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana Códice Florentino para mayor conocimiento de la historia del pueblo de México*. 3 vols. Giunti Barbéra and the Archivo General de la Nación, Florence. 1979, Bk. 11, Ch. 10, fol. 216r.

23 Molina, A. de: *Vocabulario de la lengua mexicana*. B. G. Teubner, Leipzig, 1880, fol. 6v.

24 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.a ed. Espasa, Madrid., 2014.

25 Suyong, R.; Osamura, Y. and Morokuma, K.: “Coexistence of Neutral and Ion-Pair Clusters of Hydrated Sulfuric Acid $H_2SO_4(H_2O)_n$ (n=1-5)–A Molecular Orbital Study”. *The Journal of Physical Chemistry A*. 103, 1999, pp. 3535-3547.

26 Dae-Young, K. et al.: “High-yield carbonization of cellulose by sulfuric acid impregnation.” *Cellulose* 8, 2001, pp. 29-33.



Fig. 4: Sulfuric acid burning cellulose. (Reproduced with permission, see: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sulphuric_acid_on_a_piece_of_towel.JPG)

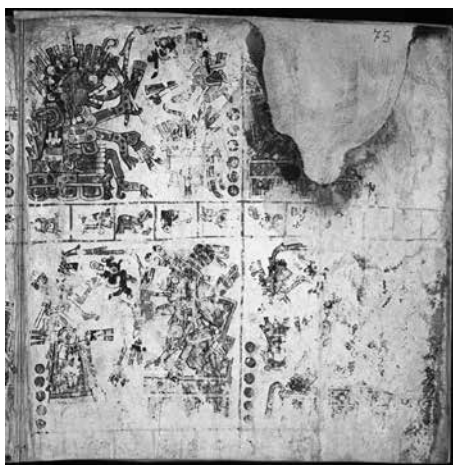


Fig. 5: Page 75 of the Aztec *Codex Borgia*. (Reproduced with permission from the Biblioteca Apostolica Vaticana)

CONCLUSION

In sum, the physical evidence, the ethnohistoric record, as well as the translucent stains that the damage left in its wake, all indicate that the burns on pages 1, 2, 74, 75, 76, and the front cover of the *Codex Borgia* may have been caused through contact with a chemical dehydrating agent, rather than by burning with fire. That the archival evidence is inconclusive about what exactly caused six of the manuscript's pages to burn, leads me to believe that there is more to this story. The most significant and promising evidence, however, comes from a careful inspection of the manuscript's burns as well as from reports from the Aztecs, who themselves wrote or communicated to Spanish officials that they used pyrite –and I add, the raw material for making sulfuric acid, a chemical agent that preserves and dehydrates– to dry their paintings. The *Codex Borgia* itself and the Aztec accounts in the early Colonial period, therefore, provide scholars of indigenous peoples and the history of science with some very tantalizing evidence.

BIBLIOGRAPHY

- Borson, E.:** *Lettre á M. le medecin Allioni Professeur émérite de botanique, a l'Université Royale de Turin, Directeur du Jardin public des plantes, et membre des plus célèbres académies de l'Europe, sur les beaux arts et en particulier, sur le cabinet d'antiquités et d'histoire naturelle de S. E. Monseigneur le Cardinal Borgia a Velletri. Par l'Abbé Etienne Borson, Docteur en Théologie, Doyen de la Collégiale de Chamoux, et membre de l'Académie des Beaux Arts de Florence.* Rome, National Library of Naples, 1796.
- Dirksen, V.:** "The Degradation and Conservation of Leather". In: *Journal of Conservation and Museum Studies* 3, 1997, pp. 6-10.
- Doebley, J.:** "The Genetics of Maize Evolution". In: *Annual Review of Genetics* 38, 2004, pp. 37-59.
- Ehrle, F.:** *Il Manoscritto Messicano Borgiano del Museo Etnográfico della S. Congregazione di Propaganda Fide, Riprodotto in fotocromografia a spese di Duca di Loubat a cura della Biblioteca Vaticana.* Rome, Stabilimento Danesi, 1898.
- Ellis, H.:** *Maize, Quetzalcoatl, and Grass Imagery: Science in the Central Mexican Codex Borgia.* PhD diss. Los Angeles, University of California, 2015.
- Fábrega, A.J.L.:** "Códice Borgiano. Interpretación del Códice". In: *Anales del Museo Nacional.* Vol. 5. Mexico City, Imprenta del Museo Nacional, 1900 [ca. 1792-1797].
- Hosler, D.; Burkett, S. and Tarkanian, M.:** "Prehistoric Polymers: Rubber Processing in Ancient Mesoamerica". In: *Science*, 284, 1999, pp. 1988-1991.
- Humboldt, A. von:** *Vue des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, v. 1. Paris, Librairie Grecque, Latine, Allemande, Rue des Fossés, Montmartre, 1816.
- Kowalski, N. and Metzler, J.:** *Inventory of the Historical Archives of the Sacred Congregation for the Evangelization of Peoples or 'De Propaganda Fide'.* Rome, Pontificia Universitas Urbaniana, 1983.
- Lamalle, Edmond:** "L'archivio generale di un grande ordine religioso: Quello della Compagnia di Gesù". In: *Archiva Ecclesiae Archiva Ecclesiae* 24-25 (1), 1981-1982, pp. 89-120.
- Lehmann, W.:** "Les Peintures Mixtéco-Zapotèques et Quelques Documents Apparentés". In: *Journal de la Société des Américanistes* 2 (1), 1905, pp. 241-280.
- López-Serna, R. et al.:** "Knowledge of Skull Base Anatomy and Surgical Implications of Human Sacrifice Among Pre-Columbian Mesoamerican Cultures". In: *Neurosurgical Focus* 33 (2), 2012, pp. E1-E5.
- Matsuoka, Y. et al.:** "A Single Domestication for Maize Shown by Multilocus Microsatellite Genotyping". In: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 99 (9), 2002, pp. 6080-6084.
- Miholic, S.:** "Art Chemistry". In: *The Scientific Monthly* 63 (6), 1946, pp. 458-462.
- Pásztor, L.:** *Guida delle fonti per la storia dell'America Latina negli archivi della Santa Sede e negli archivi ecclesiastici d'Italia.* Rome, Vatican, 1970.
- Tarkanian, M. and Hosler, D.:** "America's First Polymer Scientists: Rubber Processing, Use, and Transport in Mesoamerica". In: *Latin American Antiquity* 22 (4), 2011, pp. 469-468.
- Van Soest, H.A.B.; Stambolov, T. and Hallebeek, P.B.:** "Conservation of Leather". In: *Studies in Conservation* 29 (1), 1984, pp. 21-31.

HISTORIA SOCIAL Y CIENCIAS SOCIALES



ARTESANOS Y ESCLAVOS EN BRASIL COLONIAL: UNA HISTORIA SOCIAL PARA EL ARTE*

ANGELA BRANDÃO¹

RESUMEN

El arte brasileño del período colonial puede ser comprendido por medio de una historia social capaz de revelar personajes, muchas veces anónimos, que actuaban en las actividades artísticas. En detrimento de una imagen individualizada del artista, el carácter colectivo del trabajo de los artesanos y los escasos registros acerca de sus vidas direccionan la lectura de sus testamentos como una oportunidad para conocerlos por medio de estos documentos, y advertir no solo aspectos de sus condiciones de existencia, sino especialmente la presencia de esclavos enumerados entre sus bienes, potencialmente activos desde un punto de vista de las tareas artísticas.

ABSTRACT

The Brazilian art from the Colonial period can be understood through a social history, which is able to reveal characters –often anonymous– that worked in the artistic doings. In detriment to an individual image of the artist, the collective character of the work of artisans and the few documents on their lives direct the reading of their death inventories as an opportunity to recognize there not only aspects of their living conditions, but especially the presence of slaves among its possessions, potentially active from the point of view of artistic tasks.

La historia del arte se constituyó como disciplina autónoma en el curso de la segunda mitad del siglo XIX, cuando desarrolló, de modo específico pero variado, sus objetos, métodos y conceptos. La constitución de este campo del conocimiento no representó un diálogo sordo con otras disciplinas, sino todo lo contrario, la historia del arte siempre estuvo entrelazada con otras diversas formas de conocimiento.

La base teórico-metodológica más general para este texto se aproxima, sin embargo, a las premisas de una historia social del arte. No tanto en los términos de Arnold Hauser, propuestos en su obra *Historia social del arte y de la literatura*², sino más bien en un conjunto de autores³, entre ellos podríamos mencionar al menos a Martin Wackernagel⁴. Nos interesa, sobre todo, el concepto propuesto por Wackernagel de “espacio de vida de los artistas” o “mundo de los artistas”. Se trata de una historia del arte en la que el enfoque de observación no se concentra tanto en el objeto artístico en su aspecto visual, sino más bien en los mecanismos sociales de producción artística y, en nuestro caso, en la caracterización social del artista.

Para eso son fundamentales, sin duda, las perspectivas histórico-sociales, en lo que se refiere al contexto portugués, de los escritos de Vitor Serrão, sobre todo la base teórica contenida en su libro *O Maneirismo em Portugal e o*

* Resultado del Proyecto de Investigación con apoyo del CNPq, Processo: 471680/2013-3. Chamada: Univ 2013 Faixa C y de Beca de Iniciación Científica PIBIC – CNPq, con participación de la alumna Fernanda Domenech.

1 Académica, Universidade Federal de São Paulo. Contacto: brandaoangela@hotmail.com.

2 Hauser, A.: *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

3 Baxandall, M.: *O olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1991; Castel, A.: *Arte y Humanismo*. Madrid, Cátedra, Madrid, 1982; Francastel, P.: *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

4 Wackernagel, M.: *Mondo delgi artisti nel Rinascimento Fioretino: committenti, botteghe e mercato dell'arte*. Roma, Carocci, 1994. Cfr.: Fernandes, C. S.; M. Wackernagel: “O ‘espaço de vida’ dos artistas no Renascimento florentino”. En: *Ghrebh*, vol. 2, 2010, pág. 16; Disponible en: <http://revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=issue&op=view&path%5B%5D=9&path%5B%5D=showToc>.

*Estatuto Social dos Pintores Portugueses*⁵. El autor aclaró sus premisas en el prefacio del libro: “El trabajo, filtrándose naturalmente, dada la especificidad del tema, en los terrenos de una Historia Económica y Social, de una Sociología y análisis de las mentalidades, de una Historia del Derecho Civil, etc., no deja de ser sobre todo un ensayo en el dominio de la Historia del Arte”⁶.

Y, más adelante:

“(…) creemos que no existe contradicción en considerar simultáneamente la obra como objeto estético y como documento explícito de su época específica, de modo que ambos aspectos son complementarios y se interconectan íntimamente. Dentro de una metodología sociológico-dialéctica en que la producción artística, mientras analizada estéticamente, está también en conexión con el estudio de las ideologías envolventes (ideología de las ‘zonas’ política, religiosa, económica, moral, cultural, etc., en referencia a un espacio y a un tiempo determinados) (...)”⁷.

Con relación al arte brasileño colonial, después de dos importantes textos de la década de 1940, publicados en la Revista del SPHAN (*Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional*), como el de Salomão Vasconcelos, *Ofícios Mecânicos em Vila Rica durante o Século XVIII*⁸ y el artículo de Noronha Santos, *Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro*⁹; la historiografía más reciente contribuye con la comprensión cada vez más clara del papel de los oficiales mecánicos en la producción artística de los siglos XVII y XVIII en Brasil. Sería suficiente mencionar, aquí, el subcapítulo “Categorias profissionais e condições de trabalho”, publicado en el libro *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*¹⁰ de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, o la reflexión constante en el texto *A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna, de Jeaneth Xavier de Araújo*¹¹. Es cierto que los estudios pioneros de Maria Helena Flexor¹² y de Caio Boschi¹³ han orientado las investigaciones en torno a una historia social del arte colonial brasileño.

Entre los problemas que se van aclarando por la historiografía mencionada se pueden localizar tanto la relevancia del papel de los maestros de oficios en la construcción de las iglesias en Brasil de los siglos XVII y XVIII, en detrimento de los autores de proyectos, así como la diversidad de trabajadores que integraban estos sitios de obras. También la organización de sus trabajos en corporaciones, por una serie de legislaciones (compiladas en las ordenanzas llamadas de *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos*¹⁴), y por procedimientos de fiscalización (jueces de oficio, cartas de exámenes, licencias, etc.)¹⁵, así como los límites de esas reglamentaciones portuguesas de los artesanos que actuaban en Brasil.

5 Serrão, V.: “História da Arte em Portugal”. Editorial Presença, Lisboa, 2001. En: Serrão, V.: “O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses”. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

6 *Ibid.*: pág. 16. La traducción es mía.

7 *Ibid.*

8 Vasconcelos, S. de: “Ofícios Mecânicos em Vila Rica Durante o Século XVIII”. En: *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n° 4, 1940, pp. 331-360.

9 Santos, N.: “Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro”. En: *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n° 6, 1942, pp. 295-317.

10 Oliveira, M. A. R. de.: *O Rococó Religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus*. São Paulo, Cosac & Naif, 2006.

11 Araújo, J.X. de.: “A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna”. En Campos, A.A. (org.): *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte, C/Arte, 2005. Ver también: Boschi, C.C.: *O Barroco Mineiro: artes e trabalhos*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

12 Flexor, M. H.: *Oficiais Mecânicos na Cidade de Salvador*. Salvador, Prefeitura do Município de Salvador, 1974.

13 Boschi, C. C.: *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

14 *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sãpre leal cidade de Lixboa – 1572*. Publicado y con prefacio del Dr. Vergílio Correia. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926.

15 Oliveira, M.A.R., *Op. Cit.*: pág. 173 y ss. Ver también: Meneses, J. N. C.: “Homens que não mineram: oficiais mecânicos nas Minas Gerais Setecentistas”. En: Resende, M. E. y Villalta, L. C. (org.): *História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas*, Vol. I, pág. 377 y ss. y Meneses, J. N. C.: *Artes Fabris e Serviços Braçais. Ofícios Mecânicos e as Câmaras do Final do Antigo Regime. Minas Gerais e Lisboa, 1750-1808*. Tesis de Doctorado. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2003.

Los hombres que tomaron para sí, en el período colonial brasileño, la responsabilidad de construir las calles de las ciudades, sus puentes y fuentes monumentales; erigir sus caseríos, sus edificios administrativos, sus palacios de gobernadores y palacios episcopales, sus iglesias con escaleras monumentales, y todas las decoraciones externas en piedra y portadas escultóricas; las decoraciones internas, con sus tallas y oro, su policromía y estatuaria, esos hombres no fueron artistas como los entendemos hoy, sino artesanos. Muchas veces no eran los autores de los llamados “riscos” –los proyectos o dibujos–, sino intérpretes y ejecutores de proyectos de otros.

Esos artesanos especializados –en muchos casos, altamente especializados– produjeron sus obras a base de un sistema de trabajo, que aunque remoto y lejano, estaba organizado bajo una estructura medieval portuguesa de las corporaciones de oficios –cuyas reglas consuetudinarias fueron compiladas en un documento manuscrito en 1576: el *Livro dos regimentos dos officiais mecânicos*¹⁶, las que se mantuvieron prácticamente inalteradas hasta el siglo XVIII. Esas reglas fueron aplicadas, con muchas variaciones y límites, también en territorio brasileño.

Los artesanos que actuaron en el Brasil colonial, como no eran personajes según el modelo de artista concebido a partir del Renacimiento italiano, no podrían ser reconocidos en su individualidad o por su genio artístico, sino todo lo contrario: sus historias se han mantenido bajo el anonimato y la colectividad. En Brasil actuaron en distintos frentes de trabajo artístico y en diversas regiones, llegados desde Portugal en busca de remuneraciones provenientes de los encargos de obras en regiones y períodos de florecimiento económico, como el caso de la región de Minas Gerais del final del siglo XVII y en el curso del siglo XVIII. Muchos artesanos, venidos desde Portugal con su conocimiento adquirido y su oficio ya establecido, formaron, en sus oficinas, grupos de trabajadores en entrenamiento, los aprendices, llamados moleques, y algunos ayudantes esclavos. Todo eso era previsto y aceptado por el mencionado *Livro dos regimentos*.

Nuestros personajes, muchas veces anónimos no nos dejaron, como era de suponerse, ningún documento relacionado con su producción artística, ninguna “literatura artística” (para utilizar el término de Schlosser¹⁷); nada que se pueda comparar al espíritu manierista: ni diarios, ni cartas, ni poemas, ni tratados. Julius Schlosser diferenciaba, en su conocido libro elaborado en las primeras décadas del siglo XX, *La literatura artística: manual de las fuentes de la historia del arte moderno*, los testigos literarios que se refieren en sentido teórico al arte, por un lado, y los testigos impersonales, por otro. En sus palabras:

*“El concepto mismo de ciencia de las fuentes necesita de una limitación: se entienden aquí las fuentes escritas, secundarias, indirectas; sobre todo en el sentido histórico, los testigos literarios, que se refieren en sentido teórico al arte, según el lado histórico, estético o técnico, mientras los testigos, por así decirse, impersonales, inscripciones, documentos e inventarios, dicen respecto a otras disciplinas y pueden ser aquí solo materia de un apéndice”*¹⁸.

Como el interés de Schlosser, en aquel momento, se dirigía al primer grupo de fuentes, de carácter literario, a aquellos documentos objetivos, como los inventarios, restaban nada más que ligeras menciones en su libro, en forma de apéndice.

Nuestros artesanos eran, desde el punto de vista de la producción literaria, ágrafos. Toda la documentación sobre sus vidas se resumió, básicamente, a los “testigos impersonales”: registros de nacimiento y bautismo, cartas de exámenes de oficio o autorizaciones para el ejercicio de la profesión, recibos de pagos y registros en libros de gastos de hermandades y templos, citas en procesos que envolvían controversias respecto de contratos de obras, contratos no cumplidos, etc., y, finalmente, sus testamentos, inventarios de muerte y certificados de defunción. Entre los más importantes esfuerzos de “nominar” artesanos “anónimos” y de reunir la

16 *Livro dos Regimentos dos officiais mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa, Op. Cit.*

17 Magnino, J. S.: *La Letteratura Artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Milano, Paperbacks classici, 2000.

18 *Ibid.*: pág. 1. La traducción es mía.

documentación que existe bajo sus firmas, deben ser mencionados, al menos, los diccionarios de Judith Martins y de Marieta Alves¹⁹.

Muchos estudiosos del arte brasileño colonial se han dedicado a comprender la vida de esos trabajadores, su formación, sus métodos, sus instrumentos de trabajo o sus gremios en forma de las llamadas *bandeiras*, en las que se consigna su participación en las hermandades, su actuación como autores de proyectos y ejecutores, las condiciones de trabajo y la transferencia de sus conocimientos a los aprendices, así como la actuación de los esclavos en sus talleres.

Concentramos nuestro esfuerzo en el contexto de la ciudad de Mariana, Minas Gerais, del siglo XVIII, sobre la fuente primaria constituida por los inventarios de los artesanos. Muchos inventarios de muerte de artesanos han sido localizados, transcritos y utilizados para componer el conjunto de los documentos en torno a un nombre—entrada del diccionario de Judith Martins, como sabemos. Sin embargo, tomados como punto de partida, los nombres identificados en otros documentos y organizados en el diccionario pueden servir para la localización de inventarios de artesanos, fuentes todavía no transcritas o interpretadas.

Presentamos aquí, entonces, un primer boceto para el uso de nombres del diccionario de Judith Martins como guion para la transcripción de los inventarios que se encuentran conservados en la *Casa Setecentista* de Mariana, del 1º y 2º Oficios. Inicialmente, el propósito de la transcripción de los inventarios de artesanos actuantes y fallecidos en la ciudad de Mariana—siglo XVIII o comienzos del XIX y, por tanto, actuantes en la misma segunda mitad del XVIII—era localizar la descripción de bibliotecas, las llamadas “librerías”. Nuestra expectativa de encontrar, entre los bienes dejados por los artesanos, cualquier referencia a sus conocimientos teóricos concernientes a las artes fue frustrada a cada paso.

Hasta el momento solamente hemos encontrado la conocida y citada referencia a los libros que pertenecieron al pintor Manoel da Costa Ataíde, en su inventario de muerte, de 1832: “*una Biblia con Grabados, un Segredo de las Artes y un Diccionario de Francés*”²⁰. Esta era la reducida biblioteca de uno de los más importantes artistas del contexto de Mariana de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, si consideramos nada más que su inventario de muerte. Podemos suponer que la relación de libros del difunto no siempre era considerada junto con sus demás pertenencias. Conocemos ejemplares de inventarios en los que la “librería” es descrita en documento aparte.

Sin embargo, las fuentes nos han llevado a redireccionar nuestros objetivos. Las fuentes hablan por sí mismas. Hace falta seguir las y dejarlas hablar, como quería Jacques Le Goff, basándose en la máxima de Michel Foucault: queremos proponer una interpretación que monumentalice el documento. Entendemos aquí el pensamiento de Michel Foucault aplicado a la práctica historiográfica de Jacques Le Goff²¹, en el conocido juego de palabras que se refería, por cierto, a algo más que eso: “el documento como monumento”.

(...) la historia tradicional se dedicaba a ‘memorizar’ los monumentos del pasado, a transformarlos en documentos y a hacer hablar los vestigios, que en sí no son verbales o, en silencio, dicen algo de distinto de lo que de hecho dicen; en nuestros días, la historia es lo que transforma documentos en monumentos y que despliega, donde se descifran rastros dejados por los hombres, donde se tentaba reconocer en profundidad lo que habían sido, una masa de elementos que deben ser aislados, agrupados, tornados pertinentes, interrelacionados, organizados en conjuntos”²².

19 Martins, J.: *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974; Alves, M.: *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

20 Inventário de Manoel da Costa Ataíde. Cod. 68-1479. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.

21 Le Goff, J.: “Documento/Monumento”. En: *História e memória*. Campinas, Unicamp, 1990.

22 Foucault, M.: *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009, pág. 8. La traducción es mía.

Fue necesario monumentalizar los documentos, leer los inventarios de los artesanos fallecidos en Mariana en el siglo XVIII, sin pretensiones definidas, sin intereses previos, con la mirada abierta a las indicaciones del mundo más íntimo que rodeaba a un artífice en el momento de su muerte: sus inmuebles rurales y urbanos, sus esclavos, sus herramientas de trabajo, sus ropas, sus pertenencias, sus objetos, sus sábanas, porcelanas y tejidos, sus piezas de devoción, sus oratorios personales con imágenes sacras, sus deudas.

En el ejercicio de “escuchar” las fuentes, podríamos destacar varios aspectos acerca de la vida y la forma de trabajo de los artesanos. Uno de los aspectos que nos parece relevante es la presencia de esclavos descritos entre sus bienes. En el inventario ya citado del pintor Manoel da Costa Ataíde, de 1832, constan tres esclavos, dos hombres y una mujer.

En el inventario del carpintero Sebastião Martins da Costa²³, muerto en 1769, consta un total considerable de 14 esclavos, todos ellos con alto valor de evaluación, si se compara con los precios que aparecen en los demás inventarios. La valoración del esclavo dependía, como se sabe, de su edad, su estado de salud, pero también de sus habilidades.

El sistema de trabajo de los artesanos en Portugal, compilado en forma de leyes en el *Livro dos regimentos* y transpuesto con modificaciones para la Colonia, previa a la existencia de los aprendices en las oficinas, loggias o talleres, como vimos. Se proponía el derecho de los maestros sobre sus aprendices, en el sentido de que un artesano no podía llamar para trabajar consigo a un aprendiz “perteneciente” a otro oficial: “ningún oficial de dicho oficio será tan osado que tome ni recoja en su casa aprendiz u obrero que esté con otro oficial mientras dura el tiempo en que tal obrero o aprendiz sea obligado a estar con su maestro”²⁴. También se buscaba limitar el número de aprendices en cada taller. El capítulo relativo a los albañiles y carpinteros dice: “Y ordenan que ningún albañil o carpintero sea tan osado que tenga cada uno más que dos criados aprendices para que se les puedan enseñar y cuidarles desde cerca y ver continuamente qué están haciendo y por mucho engaño que se sigue a lo poco que los maestros pongan las manos en las obras cuando tienen más aprendices que los dichos dos”²⁵.

La participación de los esclavos africanos y sus descendientes en los talleres, como aprendices y ayudantes, no está suficientemente aclarada por la historia del arte colonial en Brasil, ni tampoco el alcance artístico de sus expresiones. Sin embargo, los Regimentos ya presentaban el problema de esta participación de esclavos en determinados trabajos, en una perspectiva negativa, al prohibir su presencia y la transmisión de conocimientos para ellos. Podemos leer en las leyes relativas al trabajo de los orfebres: “oficio de tanta importancia y que tanta fidelidad y limpieza requiere, mandan que ningún orfebre de oro sea tan osado que en esta ciudad y su término enseñe a ningún esclavo, negro o blanco, ni indio, el dicho oficio, ni los tenga en sus tiendas (...)”²⁶.

Duarte Rodrigues Romão, albañil fallecido en Mariana en 1735, poseía 12 esclavos²⁷. Como vimos, Sebastião Martins da Costa, carpintero, muerto en la ciudad de Mariana en 1769, poseía 14 esclavos²⁸. Francisco Correa de Alvarenga, albañil muerto en 1735, poseía cerca de treinta esclavos²⁹. Antônio Alves Ferreira, pintor y capitán

23 Inventário de Sebastião Martins da Costa. Cod. 89-1923. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.

24 *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sēpre leal cidade de Lixboa – 1572*. Op. Cit.: pág. 24. La traducción es mía.

25 *Ibid.*: pág. 107.

26 *Ibid.*: pág. 8.

27 Inventário de Duarte Rodrigues Romão. Cod. 105-2168. Inventários do Cartório do 1º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.

28 Inventário de Sebastião Martins da Costa. Cod. 89-1923. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.

29 Inventário de Francisco Correa de Alvarenga a. Cod. 89-1873. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.

mayor, poseía una enorme cantidad de esclavos, un total de 58, no sabemos si por su actividad como capitán mayor o por su oficio de pintor³⁰.

En todos los inventarios de artesanos consultados hasta el momento encontramos un significativo número de esclavos. No tenemos datos suficientes, en el estado actual de esta investigación, para concluir que la presencia de esclavos en los inventarios de artesanos en una ciudad de Minas Gerais del siglo XVIII represente una prueba definitiva de su actuación como participantes de las actividades artísticas de sus señores.

Sin embargo, hay que considerar el significativo caso del inventario de José Pereira Arouca. Este maestro albañil y carpintero, que se transformó en un importante constructor en el contexto de Minas Gerais *setecentista*, era nacido en Arouca, próximo a Porto, en Portugal, cerca 1733. En 1753, ya se hallaba en Mariana. Aún joven, por tanto, habría emigrado para Brasil, pero ya iniciado en su profesión de maestro albañil y carpintero, tal vez discípulo de José Pereira dos Santos. Afonso Costa Santos Veiga dice, en su pequeño libro dedicado al constructor³¹, que habría llegado a Brasil ya con su formación completa, adquirida aun durante su niñez y juventud, en la escuela de albañiles del Monasterio de Arouca (Portugal), construido en el siglo X, pero que pasaba por reformas después de un incendio, ocurrido en 1725. Su actuación como constructor añadía, al anonimato característico de los trabajos artísticos y artesanales realizados en Brasil colonial, un elemento más. A partir de los contratos de construcción firmados por Arouca, se estableció una red de contratos de subcontratación, la que tornó aún más complejo el sistema de atribución y de identificación de autoría³². Él firmaba documentos relativos a la ejecución de obras que no eran propias de su oficio, sino que habían sido realizadas por el artista bajo su contratación. El testamento de 1793, considerado inválido por dejar todos sus bienes para su propia alma, y el inventario de Arouca permiten reconocer que consiguió reunir una verdadera fortuna como constructor: varias propiedades, más de quince esclavos, además de muchas cantidades de dinero referentes a obras que estaba aún por recibir³³.

Justamente, en el inventario de José Pereira Arouca encontramos la peculiar identificación de las habilidades de cada esclavo. Al describir al esclavo, el escritor del inventario añadió: "*João Caetano Crioulo de edad de treinta y nueve años oficial de carpintero; João Angola de edad de cuarenta años, oficial de carpintero; Matheus Catumba de edad de cuarenta años, albañil*"³⁴, y así en adelante. Formaban, en su conjunto, un pequeño equipo de constructores, carpinteros, albañiles, montadores, etc.

Debemos, es cierto, considerar la peculiaridad de un personaje como José Pereira Arouca, pero no podemos descartar un análisis más completo para verificar exhaustivamente la presencia de esclavos con identificación de oficio en inventarios de artesanos del siglo XVIII. En la objetividad característica de esta documentación, capaz de instigar la investigación histórico-artística sin permitirle las respuestas completas, podemos reconocer la importancia de los inventarios de artesanos para comprender diferentes aspectos de las tareas artísticas en el Brasil colonial, especialmente en lo que se refiere a la presencia de esclavos, guiados por una perspectiva social para la historia del arte.

30 Inventário de Antônio Alves Ferreira. Cod. 36-843. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.

31 Veiga, A.C.S.: *José Pereira Arouca. Mestre Pedreiro e Carpinteiro. Mariana – Minas Gerais (Século XVIII)*. Arouca, Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda, 1999.

32 Trindade, C.R.: *Arquidiocese de Mariana: subsídios para sua história*. Vol. I, São Paulo, Escola de Profissionais do Coração de Jesus 1928, pp. 206-209; Martins, J.: "Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais". Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e da Cultura, Rio de Janeiro, 1974, pp. 67-68.

33 Testamento de José Pereira Arouca – Caixa 1 – 6 Inventários Avulsos. Casa Setecentista, Mariana – MG.

34 Inventário de José Pereira Arouca – Caixa 1 – 6 Inventários Avulsos. Casa Setecentista, Mariana – MG.

BIBLIOGRAFÍA

- Alves, M.:** *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Salvador, Universidade Federal da Bahia; Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- Araujo, J.X. de:** "A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna". En: Campos, A.A. (org.): *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte, C/Arte, 2005.
- Baxandall, M.O.:** *Olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1991.
- Boschi, C.C.:** *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- Chastel, A.:** *Arte y humanismo*. Madrid, Cátedra, 1982.
- Fernandes, C.S. y Wackernagel, M.:** "O 'espaço de vida' dos artistas no Renascimento florentino". En: Ghrebh, v. 2, 2010, Disponible en: <http://revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=issue&op=view&path%5B%5D=9&path%5B%5D=showToc>.
- Flexor, M.H.:** *Oficiais Mecânicos na Cidade de Salvador*. Salvador, Prefeitura do Município de Salvador, 1974.
- Foucault, M.:** *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009.
- Francastel, P.:** *Pintura e sociedade*. Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1990.
- Hauser, A.:** *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- Le Goff, J.:** "Documento/Monumento". En: *História e memória*. Campinas, Unicamp, 1990.
- Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa – 1572. Publicado y con prefacio por el Dr. Vergílio Correia*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926.
- Martins, J.:** *Dicionário de Artistas e Artífices dos Século XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e da Cultura, 1974.
- Meneses, J.N.C.:** "Homens que não mineram: oficiais mecânicos nas Minas Gerais Setecentistas". En: Resende, M.E. y Villalta, L.C. (orgs.): *História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas*. Vol. I. Belo Horizonte, Autêntica / Companhia do Tempo, 2007, pág. 377 y ss.
- Meneses, J.N.C.:** *Artes Fabris e Serviços Braçais. Ofícios Mecânicos e as Câmaras do Final do Antigo Regime. Minas Gerais e Lisboa 1750-1808*. Tesis de doctorado. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2003.
- Oliveira, M.A.R. de:** *O Rococó Religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus*. São Paulo, Cosac & Naif, 2006.
- Santos, N.:** "Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro". En: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro, nº 6, 1942, pp. 295-317.
- Schlosser Magnino, J.:** *La Letteratura Artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Milano, Paperbacks classici, 2000.
- Serrão, V.:** *História da Arte em Portugal*. Lisboa, Editorial Presença, 2001.
- Serrão, V.:** *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.
- Trindade, C. R.:** *Arquidiocese de Mariana: subsídios para sua história*. Vol. I. São Paulo, Escola de Profissionais do Coração de Jesus, 1928.
- Vasconcelos, S. de:** "Ofícios Mecânicos em Vila Rica Durante o Século XVIII". En: *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, nº 4, 1940, pp. 331-360.
- Veiga, A. C. S.:** *José Pereira Arouca. Mestre Pedreiro e Carpinteiro. Mariana – Minas Gerais (Século XVIII)*. Arouca, Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda, 1999.

Wackernagel, M.: *Il Mondo delgi artisti nel Rinascimento Fioretino: commitenti, botteghe e mercato dell'arte*. Roma, Carocci, 1994.

DOCUMENTACIÓN INÉDITA

Inventário de Antônio Alves Ferreira. Cod. 36-843. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.

Inventário de Duarte Rodrigues Romão. Cod. 105-2168. Inventários do Cartório do 1º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.

Inventário de Francisco Correa de Alvarenga. Cod. 89-1873. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.

Inventário de José Pereira Arouca – Caixa 1 – 6 Inventários Avulsos. Casa Setecentista, Mariana – MG.

Inventário de Manoel da Costa Ataíde. Cod. 68-1479. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.

Inventário de Sebastião Martins da Costa. Cod. 89-1923. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.

Testamento de José Pereira Arouca – Caixa 1 – 6 Inventários Avulsos. Casa Setecentista, Mariana – MG.

ESCULPINDO A NAÇÃO: DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA, ARTE E ANTROPOLOGIA

MARINA MAZZE CERCHIARO¹

RESUMO

Esta comunicação visa refletir sobre as contribuições dos diálogos entre história da arte, história social e antropologia com base em minha pesquisa de mestrado sobre as encomendas de esculturas realizadas para o Ministério da Educação e Saúde, durante o Estado Novo no Brasil (1937-1945). Por meio da análise das esculturas –*Homem Brasileiro* e *Moça Reclinada*, de Celso Antônio, e *Mulher*, de Adriana Janacópulos–, pretendo demonstrar como a história social pode ser fundamental para a compreensão das obras de arte e como a história da arte permite revelar as próprias obras como criadoras de discursos complexos e ambíguos.

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the contributions of dialogues between art history, social history and anthropology based on my master's research on the sculptures commissioned by the Ministry of Education and Health, during the Estado Novo in Brazil (1937-1945). Through the analysis of the sculptures –*Homem Brasileiro*, *Mulher Reclinada*, by Celso Antonio, and *Mulher*, by Adriana Janacópulos– I intend to demonstrate how social history can be critical to the understanding the meanings of this works and how art history can reveal the own works in generating complex and ambiguous speeches.

O prédio do Ministério da Educação e Saúde (MES), erguido durante a gestão do ministro Gustavo Capanema, fazia parte do projeto do governo ditatorial de Getúlio Vargas de imprimir sua marca na capital federal, na época o Rio de Janeiro, por meio da construção de palácios para abrigar ministérios e órgãos públicos. O edifício, considerado um dos símbolos da arquitetura moderna brasileira, foi projetado por Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer e teve o arquiteto franco-suíço Le Corbusier como consultor. Com o intuito de atribuir caráter nacional ao prédio, foram realizadas diversas obras de arte: 19 painéis de Candido Portinari, oito painéis de azulejos feitos pelo pintor e por Paulo Rossi-Ossir e um conjunto de esculturas, produzidas entre 1937 e 1947, intituladas *Mãe*, *Moça Reclinada* e *Moça Ajoelhada*, de Celso Antônio de Menezes; *Mulher*, de Adriana Janacópulos; *Juventude Brasileira* e *Moça em Pé*, de Bruno Giorgi; e *Prometeu Libertado*, de Jacques Lipchitz.

Para o ministro, a escultura principal do ministério era *Homem Brasileiro*, porque simbolizava as funções do MES de “preparar, compor e afeiçoar o homem do Brasil”². Para a realização dessa escultura, Gustavo Capanema contactou três artistas –Celso Antônio, Victor Brecheret e Ernesto de Fiori–. Buscando obter respaldo científico, consultou o antropólogo Roquette-Pinto e o biotipologista Rocha Vaz para que emitissem parecer sobre o tipo ideal de homem futuro. Apesar do empenho do ministro, a obra acabou não sendo executada.

- 1 Mestra pelo programa de pós-graduação multidisciplinar em culturas e identidades brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo IEB/USP. Contacto: mmcerchiaro@gmail.com.
- 2 Cfr. Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, de 14 de junho de 1937. Reproduzida em: Lissovsky, M.; SÁ, P. “Colunas da educação: a construção do ministério da Educação e Saúde (1935-1945)”. 1ª edição. Rio de Janeiro, Minc/Iphan; Fundação Getulio Vargas/CPDOC, 1996, pp. 224-225.

Para a compreensão do processo de encomenda dessa obra e de sua não execução, recorreremos à história social e da cultura. Em termos metodológicos, o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg³ –que propõe que o historiador, de modo semelhante ao detetive, deve procurar ler as pistas, os indícios e, a partir deles, reconstruir algo que ocorreu– foi essencial para inferirmos que a proposta de *Homem Brasileiro* de Celso Antônio não era uma encomenda do ministro, mas um projeto anterior do escultor, escolhido pelos arquitetos para integrar o edifício.

Essa escultura já estava presente nos esboços de projetos arquitetônicos apresentados para o edifício do MES entre 1936 e 1937. No primeiro projeto, formulado pela equipe de arquitetos brasileiros, o homem aparecia em pé. Nos projetos propostos por Le Corbusier –sendo um para a praia de Santa Luzia e outro para a Esplanada do Castelo–, a figura masculina encontrava-se sentada, posição esta mantida na opção definitiva, desenvolvida pela equipe brasileira. Essa alteração é relatada por Lúcio Costa em depoimento:

“Esse projeto inicial compunha-se de um bloco mais alto na posição do atual edifício, já com a fachada sul envidraçada e quebra-sol na fachada norte, mas dispondo de pavimento térreo com saguão ligado ao auditório, ou seja norte, duas alas de menor altura, sobre pilotis baixos, enquadrando a entrada com pórtico carroçável precedido por um espelho d’água e pela escultura do Celso Antônio intitulada Homem de Pé, cujo modelo estava pronto.

(...) assim, acatamos suas recomendações (...), bem como a preferência assinalada no seu risco por outra escultura de Celso Antônio que não a escolhida por nós, o Homem Sentado”.

A declaração de Lúcio Costa demonstra que a escultura *Homem Brasileiro* não era inicialmente uma proposta do ministro, mas da equipe de arquitetos. Revela também que não se tratava da encomenda de uma nova obra, mas da escolha de obras já realizadas por Celso Antônio.

Entre 1930 e 1934, o paisagista Burle Marx estudou pintura e arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, tendo sido aluno de Celso Antônio. Em 1934, Burle Marx foi convidado pelo então governador de Pernambuco, Carlos de Lima Cavalcanti, para chefiar o Setor de Parques e Jardins da Diretoria de Arquitetura e Construção (DAC) do estado, cargo que ocupou até 1937. Nesse período, o paisagista realizou vários projetos urbanísticos de praças e jardins em Recife e, para alguns deles, planejou a inserção de esculturas. Nos desenhos que fez para a Praça Euclides da Cunha, em 1935, aparece a escultura de um homem em pé, que seria executada por Celso Antônio⁵. Segundo depoimento do paisagista⁶, essa obra representaria o sertanejo, figurado como “um homem forte, o tipo racial do norte do país” que, assim como os cactos, contribuiria para caracterizar a paisagem regionalista. No entanto, essa escultura não foi executada, reaparecendo, curiosamente, nos desenhos para o prédio do MES, realizados em 1937, simbolizando não mais o “brasileiro do norte”, mas o tipo nacional.

Celso Antônio havia exposto no Salão da Escola Nacional de Belas Artes, entre 12 de agosto e 29 de setembro de 1931, uma obra em gesso denominada *Homem Sentado*. Essa escultura é muito semelhante a *Homem Brasileiro*, que Celso Antônio realizou para o MES. A hipótese de que seja uma versão ampliada de *Homem Sentado* é comprovada pelo orçamento da obra, datado de 1º de junho de 1937 e assinado por Celso Antônio. Nele, o título da escultura, “Homem Sentado”, por duas vezes aparece rasurado e substituído por “Homem Brasileiro”, o que nos leva a concluir que a escultura proposta por Celso Antônio não era propriamente uma encomenda original, mas obra já executada pelo artista em pequena dimensão. Essa constatação permite compreender *Homem Brasileiro* como um projeto político-estético autoral realizado pelo próprio escultor.

3 Ginzburg, C.: “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pág. 177.

4 Costa, L.: “Mise au point, 1940”. In: Xavier, A. (org.) *Depoimentos de uma Geração: Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo, Cosac Naify, 2003, pp. 136 e 138.

5 Ferreira, A. A.; Ono, F. C.; Silva, J. M.: “O Recife da década de 1930, Roberto Burle Marx e a gênese dos jardins públicos modernos” (transcrição de documento). In: *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*. Vol. 5, nº 9, julho de 2013.

6 *Ibid*: pág. 3.

Esse projeto foi pautado tanto em um diálogo com a escultura modernista classicizante francesa –no caso de *Homem Sentado*, a principal referência é provavelmente o *Atleta*, de Charles Despiau– quanto em um discurso de valorização dos elementos negros e índios que buscava positivar as raças antes consideradas degeneradas. Esse discurso foi bastante difundido pelo próprio Estado Novo⁷, mas também por artistas modernistas⁸. Conforme entrevista concedida em 1931 ao *Diário da Noite*⁹, Celso Antônio acreditava que a “arte de um povo” estava relacionada à história de vida desse povo. Para ele, o artista, por questões de determinismo racial, seria levado a se interessar pelos assuntos da própria terra, tornando-se um “historiador plástico” e, como tal, deveria “historiar”, ou seja, “descrever”, “pintar” e “contar” esse povo e seus modos de vida. Pela concepção do escultor, o artista deveria representar o nacional por meio de “padrões étnicos” brasileiros. Para ele, o homem do futuro seria muito parecido racialmente com o do presente. É o índio –e também o negro, como evidenciam suas obras– que, na miscigenação com o homem ocidental branco, “influencia” e se faz notar, e não o contrário, como postulado pelas teorias de branqueamento.

No entanto, o projeto político e estético de Celso Antônio difere-se do de outros artistas modernistas que também tinham como tema de suas obras o povo brasileiro, representado muitas vezes por personagens afro-brasileiros, como Di Cavalcanti e Cândido Portinari. Essas diferenças se tornam claras quando comparamos a *tela O Remador* (1929), de Di Cavalcanti, a *Homem Sentado* (ca. 1931). Ambas as obras buscam fixar tipos nacionais e retratam homens negros e robustos em posição semelhante. No entanto, em *Remador* –e também em outras telas pintadas nesse período–, mais do que retratar o negro, Di procura forjar um “estilo de vida negro”, construído pela paisagem e por meio de elementos culturais, como a música, a dança e a sensualidade das mulatas. Diferentemente, Celso Antônio, em *Homem Sentado*, representa o homem nu na postura sentada sem qualquer atributo que remeta ao ambiente, seja natural ou cultural. Seu interesse incide em figurar o negro como um tipo racial, apenas.

Di Cavalcanti parece fazer na arte o mesmo que intentava a antropologia culturalista¹⁰ no plano do pensamento intelectual: valorizar o negro como modo de vida, dignificá-lo por meio da cultura. Já, Celso Antônio busca positivar o negro pela própria raça. Afasta-se, assim, de Di e dos culturalistas, criando em *Homem Sentado* uma narrativa particular a respeito do homem negro.

A ideia de construir a imagem do homem brasileiro pela raça pauta também o projeto do ministro e dos intelectuais consultados por Gustavo Capanema. Das discussões em torno da encomenda, surgiram várias imagens de homem brasileiro, entre elas: o “branco moreno” em marcha, sugerido por Roquette-Pinto; o “homem médio” branco, “português da região central, concebido por Rocha Vaz; e o jovem realizador, forte, inteligente e capaz de criar, idealizado pelo ministro. Essas propostas tinham em comum a pretensão de construir uma nação que pudesse ser a um só tempo brasileira e civilizada, valendo-se da retórica racial. A ideia consistia em simbolizar um homem mestiço, mas embranquecido cultural, moral e fisicamente. Nessa narrativa, os “fantasmas”¹¹ da nação, que deveriam ser expurgados, eram o negro, historicamente interpretado como símbolo do atraso do país; o imigrante, que estava à margem do projeto de construção da nacionalidade que o governo empreendia; e o pobre doente, problema social que a educação e a eugenia deveriam combater.

No entanto, esse discurso acabou sendo contestado pelas esculturas propostas. Celso Antônio concebeu um homem negro sentado. Ernesto de Fiori produziu dois homens, um pensativo e alheio e outro sereno e nobre, mas ambíguo. O que resultou no fracasso do projeto.

7 Cfr. Gomes, A.C.: *História e historiadores*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1996.

8 Cfr. Moraes, E.J.: “Modernismo revisitado”. In: *Estudos Históricos*, 1(2), 1988, pp. 220-238.

9 Menezes, C.A.S.: “Dois artistas modernistas na Escola de Belas Artes”. In: *Diário da Noite*, São Paulo, 25/4/1931.

10 Cfr. Cunha, O.M.G.: “Sua alma em sua palma: identificando a raça e inventando a nação”. In: Pandolfi, D. (org.): *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999.

11 Terminologia baseada nos termos de Avery Gordon. Cfr. Gordon, A.F.: “Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination”. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2008.

Para entender esse fracasso, fez-se necessário travar diálogos com estudos pertencentes ao domínio da história social e da antropologia referentes às questões raciais¹². Eles demonstram que, nas décadas de 1930, as teorias raciais e de embranquecimento já vinham sofrendo fortes críticas. Intelectuais e cientistas não buscavam mais na raça a explicação para os problemas do país, mas em elementos sociais ou culturais, como a falta de educação e saúde. Ademais, o “mestiço branco” era uma imagem rejeitada por intelectuais e artistas modernistas, que almejavam representar a brasilidade. Isso significava apresentar o diferencial do “povo” brasileiro em relação ao europeu e envolvia a escolha dos tipos raciais negro e indígena, entendidos como os mais aptos para simbolizar a alteridade e a singularidade do país. Não era mais possível, portanto, representar o “homem novo” por meio de diretrizes forjadas no século XIX. Tornava-se premente atualizar o discurso.

Essa atualização pautaria o segundo projeto de figuração do ideal de regeneração do homem brasileiro, este, sim, consumado. Nele, a categoria de raça se articulava com a gestão da sexualidade, conforme demonstra a análise das esculturas *Moça Reclinada*, de Celso Antônio, e *Mulher*, de Adriana Janacópulos.

A escultura *Moça Reclinada* foi realizada para o MES entre 1938 e 1942 e colocada no jardim do gabinete do ministro juntamente com a obra *Mulher*, de Adriana Janacópulos, onde permaneceu até os anos 1970. A escultura de uma mulher reclinada, assim como a de *Homem Brasileiro*, já estava prevista nos croquis dos arquitetos para o edifício do ministério. A encomenda tinha sido primeiramente feita ao escultor Ernesto De Fiori, que apresentou cinco versões. Suas proposições, porém, não haviam agradado aos arquitetos. De Fiori produziu obras de dramaticidade contida, voltadas para questões subjetivas e, portanto, contrárias a monumentalidade desejada por Lúcio Costa¹³. Além disso, os elementos de brasilidade almejados pelos arquitetos também estavam ausentes nas obras.

Lúcio Costa pediu então que Celso Antônio propusesse uma maquete para a escultura. O artista criou uma mulher robusta repousando sobre um tecido drapeado que agradou muito ao arquiteto, provavelmente por ter várias semelhanças com a figura feminina esboçada no desenho de Lúcio Costa para o Pavilhão do Brasil em Nova York. Nele, a mulher aparece reclinada frontalmente, como a de Celso Antônio, exceto pela posição das pernas, que se encontram uma repousando no plinto e a outra flexionada. A principal diferença da obra de Celso Antônio para o desenho de Lúcio Costa é que a mulher não inclina o tronco nem as pernas para a lateral. Tal posição, pouco comum na representação de mulheres reclinadas, talvez seja uma alusão a *Jeune Fille Allongée*, de Maillol (1921). Ao dispensar o esforço dos braços para a sustentação do corpo, permite a utilização de dois gestos clássicos de sensualidade: a mão atrás da cabeça e a mão sobre a perna, recorrentes nas obras de vários artistas modernos do período, como em *La Source* (1921), de Picasso. Nessa tela, vemos quatro banhistas: uma em pé, com a mão sobre o sexo, aludindo a *Vênus*, de Ticiano; outra sentada, com a mão atrás da cabeça, remetendo à pose da odalisca; a terceira reclinada de lado no chão, com a mão sobre a coxa; e um nu feminino de costas, lembrando as banhistas de Ingres.

Observamos, além da tradição clássica e do orientalismo, um terceiro filtro pelo qual Celso Antônio executa *Moça Reclinada*: a noção de mestiçagem. De acordo com Leneide Duarte-Plon, o escultor tinha como modelos moças com traços fisionômicos de indígenas e “mulatas”, “pois sua obsessão era fixar em pedra ou bronze o tipo de brasileira por excelência, a mistura de raças que resultou no homem e na mulher brasileira”¹⁴.

Moça Reclinada, portanto, é fruto tanto de pesquisas do artista em direção à composição da brasileira mestiça quanto de reflexões sobre posições sensuais clássicas. Ao colocarmos em diálogo essas conclusões, depreendidas de uma investigação própria da história da arte, com as reflexões de estudos antropológicos sobre a figura da mestiça no pensamento intelectual brasileiro do fim da década de 1930, percebemos que essa obra encarna um ideal singular de nação.

12 Cfr. Cunha, O.M.G.: *Op. Cit.*; Schwarcz, L.M.: *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

13 Cfr. Zanini, W.: *Ernesto de Fiori (1884-1945)*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da USP, 1975.

14 Duarte-Plon, L.: *Celso Antônio e a condenação da arte*. Rio de Janeiro, Niterói Livros, 2011, pág. 71.

Laura Moutinho¹⁵ mostra que autores clássicos da historiografia brasileira, como Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Prado, Oliveira Vianna e Gilberto Freyre, produziram discursos de nação pautados na mestiçagem e na imagem da mulher sexualizada. Segundo eles, o mito de origem fundador do Brasil é personificado na figura do casal formado pelo homem branco, elemento ativo, e a mulher mulata, construída como sensual, irresistível e inferior ao homem branco. Nessas narrativas, a mestiça subjugada e erótica encarnaria a singularidade da nação brasileira: uma nação “feita na cama” e no sexo inter-racial¹⁶.

Se, com *Moça Reclinada*, o ministério buscou promover uma imagem de nação ligada a ideias de mestiçagem, em *Mulher*, de Adriana Janacópulos, o discurso converte-se no de nação como civilização. O crítico de arte Celso Kelly assim descreve *Mulher*:

“(...) A obra, ora concluída, alinha-se à produção de Adriana Janacópulos como sendo seu monumento mais forte e expressivo. É figura de mulher, sentada, em tamanho maior que o natural, construída com grande rigor simétrico, com uma surpreendente harmonia de linhas. É grandiosa, é sóbria, é exata. Ser exato em arte é uma coisa bastante difícil. Importa em ser justo: justo na composição, justo na execução. Nesse monumento, não há artifícios, não há enfeites, não há engodo. O que dele resulta é a beleza da forma e o esplendor da matéria, um granito tratado com alma, uma pedra de onde sai a figura serena, tranquila, cheia de seiva, robusta e sadia de uma mulher-padrão para o Ministério da Educação e Saúde, sem os requintes de fim de raça nem os amaneirados dos salões mundanos”¹⁷.

Mas, afinal, o que seria a “mulher-padrão”, à qual Celso Kelly se refere, e como Janacópulos a representa?

Joan Scott¹⁸ chama a atenção para o fato de os períodos de guerra serem momentos de desordem nos quais as identidades de gênero tornam-se mais fluidas. Com a volta da paz, a gradual redistribuição do poder social, econômico, político e cultural tende a reconfigurar com rigidez as distinções entre feminino e masculino. Susan Besse¹⁹ lembra que a obsessão com os papéis e comportamentos femininos que marcou as décadas de 1920 e 1930 era uma forma de as elites lidarem com essas mudanças. Para essas elites, regenerar a família era primordial, já que a consideravam a instituição capaz de promover o progresso econômico e, ao mesmo tempo, manter a ordem social. A eugenia assumia então grande importância ao propor o aperfeiçoamento da raça como modo de superar o atraso social do país. Assim, o casamento, a maternidade, o controle da sexualidade e a educação feminina ganhavam o centro dos debates.

Nesse contexto, a mulher-padrão concebida por discursos conservadores era racialmente branca, de proporções harmoniosas, saudável de acordo com padrões antropométricos, robusta, forte e feminina. Aquela que, por meio da higiene, dos esportes e da disciplina, civiliza-se. *Mulher*, de Adriana Janacópulos, aproxima-se dessas representações, constituindo uma imagem de feminino oposta a *Moça Reclinada*, de Celso Antônio.

15 Moutinho, L.A.: “Lubricidade do casal miscigenador: ‘raça’, mestiçagem, gênero e erotismo em autores clássicos da historiografia brasileira”. In: *Razão, ‘cor’ e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais ‘inter-raciais’ no Brasil e na África do Sul*. São Paulo, Editora da Unesp, 2004.

16 Estamos usando a noção de “nação feita na cama” seguindo a terminologia de John Norvell e Laura Moutinho. Cfr. Norvell, J. A.: “Brancura desconfortável das camadas médias brasileiras”. In: Maggie, Y.; Rezende, C. (orgs.): *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011, pág. 55; Moutinho, L.: “A lubricidade do casal miscigenador: raça, mestiçagem, gênero e erotismo em autores clássicos da historiografia brasileira”. In: *Razão, ‘cor’ e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais ‘inter-raciais’ no Brasil e na África do Sul*. São Paulo, Editora da Unesp, 2004.

17 Kelly, C.A.J.: *A Noite*. Rio de Janeiro, 21 maio 1942.

18 Scott, J.: “Rewriting History”. In: Margaret Higonnet, et al. (orgs.): *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*. Yale University Press, Yale, 1987, pp. 19-30.

19 Besse, S.K.: *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo, Unesp, 1999.

Celso Kelly²⁰, em crítica mencionada, descreve a escultura como “figura de mulher sentada”. Tal posição é um topos recorrente na história da arte ocidental. A sensualidade e o erotismo marcam várias das esculturas de mulheres sentadas realizadas durante as décadas de 1920 e 1930, como vemos em *Jeunesse* (1933) e *L'Offrande* (1936), de Robert Wlérick, ou em *Leda* (1902) e *Grande Femme Assise* (1920), de Maillol. Em todas elas, o olhar da mulher não encontra o do espectador; antes, a mulher parece servir como objeto passivo para um olhar masculino²¹.

Há outras formas de figurar mulheres sentadas no período. As obras *Femme* (1936), de Daniel Bacqué, *Jeune Fille* (1936), de Maillol, *Nu Assise* (1923), de Charles Despiau, e *Calme Hellénique* (1928-1929), de Wlérick, apresentam mulheres nuas sentadas sobre blocos. Com as costas eretas, olhar evasivo para o horizonte e mãos apoiadas sobre as coxas ou sobre o bloco, elas denotam repouso, interiorização e contemplação.

Não é essa a solução que propõe a escultura *Mulher*, de Janacópulos. Ainda que “serena”, seu olhar não é evasivo. O tronco, levemente inclinado para a frente, as escápulas saltadas e as mãos apoiadas nas arestas da parte traseira do bloco não demonstram repouso; sugerem esforço, dando a sensação de ação, como se a figura estivesse prestes a se levantar. O ato de levantar significa sair da posição de ócio para a de ação. A mulher é, portanto, representada como sujeito ativo.

Assim, se, ao esculpir *Mulher*, Adriana Janacópulos responde a uma necessidade política, a solução apresentada pela escultora rompe com a tradição artística francesa de sua época, mas ao mesmo tempo não adere totalmente às representações veiculadas pelos meios de comunicação. É uma resposta ousada para um problema conservador. Só pode ser entendida dentro dos debates do período, no qual se articulam discursos tanto de “emancipação feminina” quanto de manutenção das desigualdades de gênero, num processo de “modernização conservadora”²².

Moça Reclinada, de Celso Antônio, e *Mulher*, de Adriana Janacópulos, podem ser tomadas como imagens simbólicas dos conflitos acerca das representações possíveis do ideal de feminilidade na primeira Era Vargas. A escultura de Celso evidencia a escolha por um tipo racial, o da mestiça, que mistura características de indígenas e negros. A posição do corpo revela a opção por um discurso sobre o feminino atrelado à passividade e ao erotismo, expresso por poses sensuais, recorrentes na história da arte. Já a obra *Mulher* representa, no plano racial, uma branca. A figuração transmite valores associados ao culto de um corpo feminino robusto, sadio, higiênico e ativo, dialogando com as teorias eugenistas da época. A postura, sentada no bloco, com o corpo ereto e em prontidão, ensaiando se levantar, contrasta com a indolência passiva de *Moça Reclinada*. Enquanto *Mulher* parece pertencer ao mundo da cultura, *Moça Reclinada* remete à natureza²³.

Sob essa perspectiva, *Moça Reclinada* e *Mulher* constituem imagens opostas do feminino. No projeto escultórico do MES, porém, podem ser compreendidas como complementares, uma vez que narram a passagem do estado de natureza para o de civilização. São imagens da dupla tarefa de que se incumbem intelectuais, artistas e governantes da década de 1930: a de recuperar a essência do brasileiro, seu caráter “primitivo”, que atribuiu singularidade à nação, e a de tornar o país moderno e civilizado. Cabia ao governo – e em particular ao MES – transformar esse Brasil “feito na cama” em uma nação “feita no lar”, e a mulher tornava-se uma metáfora poderosa desse processo.

O diálogo entre história social, estudos de gênero e história da arte se mostrou profícuo em duas direções. De um lado, o contexto político e histórico forneceu o lastro necessário para a compreensão das intenções políticas por

20 Kelly, C.A.J.: *A Noite*. Rio de Janeiro, 21 maio 1942.

21 “(...) os homens atuam e as mulheres aparecem. Os homens olham as mulheres. As mulheres veem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres mas também a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo, ela vira um objeto – e mais particularmente um objeto da visão: um panorama”. Berger, J.: *Modos de ver*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999, pp. 48-49.

22 O termo é utilizado por Susan Besse. Cfr. Besse, S.K.: *Op. Cit.*

23 Dialogamos com proposições da antropóloga Shery Ortner. Cfr. Ortner, S.: “Is Female to Male as Nature Is to Culture?” In: *Anthropological Theory*. Vol. 4. New York City, McGraw Hill, 2008, pág. 86.

trás das imagens, desvelando os projetos do ministro de construção da imagem da nação. Por outro lado, a história da arte serviu como contraponto à história social e aos estudos de gênero, evitando que as análises da obra se resumissem aos discursos políticos e sociais da época. Por fim, a investigação das obras e da trajetória dos artistas permitiu entrever projetos discursivos sobre gênero, raça e nação diversos daqueles propagados pelo ministro, revelando formas de resistência e de subversão.

BIBLIOGRAFÍA

Berger, J.: *Modos de ver*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

Besse, S.K.: *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo, Unesp, 1999.

Cunha, O.M.G.: "Sua alma em sua palma: identificando a raça e inventando a nação. In: Pandolfi, D. (org.): *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999.

Duarte-Plon, L.: *Celso Antônio e a condenação da arte*. Rio de Janeiro, Niterói Livros, 2011.

Ferreira, A.A.; Ono, F.C.; Silva, J.M.: "O Recife da década de 1930, Roberto Burle Marx e a gênese dos jardins públicos modernos" (transcrição de documento). In: *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*. Vol. 5, nº 9, julho de 2013.

Gomes, A.C.: *História e historiadores*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1996.

Gordon, A.F.: *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2008.

Lisovsky, M.; SÁ, P.: *Colunas da educação: a construção do ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Minc/Iphan; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.

Moraes, E.J.: "Modernismo revisitado". In: *Estudos Históricos*, 1(2), 1988, pp. 220-238.

Moutinho, L.: "A lubricidade do casal miscigenador: 'raça', mestiçagem, gênero e erotismo em autores clássicos da historiografia brasileira. In: *Razão, 'cor' e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais "inter-raciais" no Brasil e na África do Sul*. São Paulo, Editora da Unesp, 2004.

Norvell, J.A.: "Brancura desconfortável das camadas médias brasileiras". In: Maggie, Y.; Rezende, C. (orgs.): *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.

Ortner, S.: "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" In: *Anthropological Theory*. Vol. 4. New York City, McGraw Hill, 2008.

Schwarcz, L.M.: *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Scott, J.: "Rewriting History". In: Margaret H. et al (orgs.): *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*. Yale, Yale University Press, 1987, pp. 19-30.

Xavier, A. (org.): *Depoimentos de uma Geração: Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

Zanini, W.: *Ernesto de Fiori (1884-1945)*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da USP, 1975.

ARTE E POLÍTICA: A BIENAL NACIONAL DE 1972

RENATA CRISTINA DE OLIVEIRA MAIA ZAGO¹

RESUMEN

Durante la década de 1970, hubo un período de crisis de la Fundación Bienal y concomitantemente una promesa de renovación de la estructura de la Bienal de São Paulo. La creación de una exposición exclusiva de Brasil marcó el intento de la institución para el cumplimiento de su compromiso. La primera exposición, en 1970, comenzó la nueva y compleja misión. Sin embargo, la segunda edición de la única feria nacional de 1972, surgieron contradicciones. La intención de este artículo es discutir sobre la realización de un evento que no está vinculado solo a la historia de las Bienales o las artes del país, sino sobre todo con la situación política en la que Brasil se encontraba en ese momento, y que implicó una conciencia cívica y nacionalista. A través de este programa, se puede mantener una alineación entre el Estado autoritario y la Fundación Bienal.

RESUMO

Durante a década de 1970 houve um período de crise da Fundação Bienal e concomitantemente uma promessa de renovação na estrutura da Bienal de São Paulo. A criação de mostras exclusivamente brasileiras assinalaram a tentativa da instituição para a efetivação desse compromisso. A primeira mostra, em 1970, deu início a nova e complexa missão. Entretanto, na segunda edição da mostra exclusivamente nacional, de 1972, surgiram constantes contradições. Pretende-se discutir nesse artigo a realização de um evento que não está ligado somente à história das Bienais ou das artes do país, mas principalmente à situação política na qual o Brasil se encontrava naquele momento, que envolvia uma consciência cívica e nacionalista. Por meio desta mostra, pode-se sustentar um alinhamento entre o Estado autoritário e a Fundação Bienal de São Paulo.

ABSTRACT

During the 1970s, there was a crisis period of the Biennial Foundation and simultaneously a promise of renewal in the structure of the Bienal de São Paulo. The creation of exclusively Brazilian exhibitions signaled the institution's attempt for the realization of this commitment. This new and complex mission was initiated by the first exhibition, in 1970. However, the second edition of the exhibition, two years later, was characterized by constant contradictions. This article will focus on this exhibition, which is not only connected to the history of the Bienals and the arts in Brazil, but mainly to the political situation at that time, defined by civic and nationalistic consciousness. This exhibition gives evidence of an alignment between the authoritarian state and the São Paulo Biennial Foundation.

BIENAL NACIONAL. ARTE E POLÍTICA NO BRASIL

As Bienais (Internacionais) de São Paulo são mostras já conhecidas de todos. Marcadas ora pela irreverência, ora pelo conservadorismo, sempre aparecem conectadas a polêmicas e/ou questionamentos críticos e são parte integrante e importante da história da arte. Mas e as *Bienais Nacionais de São Paulo*?

1 Pós-doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagem, do Instituto de Artes e Design na Universidade Federal de Juiz de Fora, bolsista do Programa Nacional de Pós-doutoramento da Capes. Contato: renatamaiazago@gmail.com.

A primeira mostra, de uma série de quatro, concretizou-se num momento propício: após o boicote à Bienal Internacional de São Paulo de 1969, em meio a uma agitação marcada por debates políticos e culturais que certamente reverberavam internamente, na micropolítica da Fundação Bienal.

Durante a década de 1970, houve um período de crise da instituição (Fundação Bienal) e concomitantemente uma promessa de renovação na estrutura da Bienal de São Paulo. A criação de mostras exclusivamente brasileiras assinalaram a tentativa da instituição para a efetivação desse compromisso. No entanto, ideias e conceitos diferentes seriam necessários para abarcar a arte produzida no período. A escolha da Fundação Bienal seria então possibilitar a descoberta de novos artistas ao invés de insistir na presença daqueles já consagrados que iniciaram o citado boicote no final da década anterior. A primeira mostra, em 1970, deu início à nova e complexa missão, primeiramente realizando mostras regionais em diversos Estados Brasileiros, encaminhando para São Paulo artistas novatos que dialogavam com os preceitos de arte propostos no edital da mostra e, posteriormente elegendo artistas que figurariam na Bienal Internacional do ano seguinte.

Entretanto, na segunda edição da mostra exclusivamente nacional, de 1972, surgiram constantes contradições. A exemplo, observou-se a divisão da exposição em duas seções: a *Mostra do Sesquicentenário da Independência* e a exposição *Brasil, Plástica-72*, duas mostras distintas, com organizações e propostas diferentes. Pretende-se então discutir nesse artigo a realização de um evento que não está ligado somente à história das Bienais ou das artes do país, mas sim à situação política na qual o Brasil se encontrava naquele momento, que envolvia uma consciência cívica e nacionalista. Por meio desta mostra, pode-se sustentar um alinhamento entre o Estado autoritário e a Fundação Bienal. Segundo o regulamento da mostra, seu objetivo seria "*Consagrar, em evento de exaltação cívica, povo e expressões artísticas de todo o Brasil*"².

ALTERAÇÕES NO PERCURSO: IDEALIZAÇÃO DE DUAS MOSTRAS DISTINTAS

A segunda edição da Bienal Nacional de São Paulo ocorreu, como prevista, em 1972, entre os dias 25 de agosto e 30 de setembro, "*sob o patrocínio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Esporte e Turismo, supervisão da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, direção e organização da Fundação Bienal de São Paulo*"³.

A segunda Bienal Nacional, assim como a primeira, ainda não apresentava em seu título o termo "Nacional". No entanto, na apresentação do catálogo, escrita tradicionalmente por Francisco Matarazzo Sobrinho, ao agradecer os artistas participantes, destaca: "*Quero agradecer a todos os que compareceram, selecionados nas regionais da Mostra do Sesquicentenário da Independência e de Brasil, Plástica 72, que se afirma como uma autêntica Bienal Nacional*"⁴.

Desenvolvendo melhor a ideia da mostra nacional, o presidente da Bienal escreve, ainda na apresentação do catálogo, que o propósito é a criação de uma Bienal Nacional "*que represente uma mobilização de fato dos artistas brasileiros. Sua sugestão seria reapresentar artistas já consagrados ao lado das "novas gerações (...)" permitindo dessa forma uma aproximação mais intensa da arte com o público*"⁵.

O termo "nacional" é apresentado novamente por Matarazzo Sobrinho, em seu discurso de abertura. O nacionalismo, por ele proposto, parece seguir a mesma ideologia do nacionalismo proposto pelo Estado autoritário. Na ânsia por um resultado cada vez mais amplo desse evento, produtivo e "*capaz de despertar e mobilizar efetivamente os meios*

2 "Regulamento". In: *Catálogo Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência / Brasil, Plástica 72*. São Paulo, Fundação Bienal, 1972, pág. 86.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

*artísticos do país para um trabalho consciente, em que a criação de cada um será uma contribuição à evolução das artes visuais em termos verdadeiramente nacionais*⁶.

Porém, divergindo da proposta inicial elaborada para a Pré-Bienal de 1970, a principal função da Bienal Nacional de 1972 deixou de ser a escolha da representação brasileira para a Bienal Internacional do ano seguinte. Não se encontra no Regulamento, tampouco na documentação pesquisada, qualquer informação que afirme que os artistas premiados nesta Bienal Nacional de 1972 figurariam na próxima Bienal Internacional, como foi o caso da I Bienal Nacional ou Pré-Bienal de 1970. Há uma cláusula no regulamento que propõe que a experiência com a mostra nacional possibilita a definição de critérios para a Bienal Internacional. Desta forma, a exposição teria como um de seus objetivos “possibilitar uma ampla informação e confronto da produção artística contemporânea de todo país, facilitando a fixação de critérios para a representação do Brasil na XII Bienal Internacional de São Paulo”⁷. Para a XII Bienal Internacional de São Paulo, em 1973, também houve seleções regionais, mas a Bienal Nacional de 1972, de fato, não serviu como uma pré-bienal, possivelmente porque estava vinculada às comemorações do Sesquicentenário da Independência.

A exposição nacional de 1972 foi então, como mencionado anteriormente, dividida em duas seções: a *Mostra do Sesquicentenário da Independência e a exposição Brasil, Plástica-72*. A primeira foi organizada pelo Major Vicente de Almeida e estava inserida nas comemorações oficiais do Sesquicentenário da Independência, e a segunda foi coordenada por Mário Wilches, então secretário geral da Fundação Bienal, e representava a mostra idealizada pela instituição que seria a Bienal Nacional deste ano de 1972. Os júris de seleção também foram constituídos por diferentes críticos. Em documento encontrado no Arquivo Histórico da Bienal, relatando o discurso de inauguração da mostra, é possível comprovar a aliança da Bienal Nacional com a mostra comemorativa dos 150 anos da independência do Brasil. “*Em nome da comissão Executiva do Sesquicentenário falou o Major Vicente de Almeida, destacando que a fusão da Mostra de Arte do Sesquicentenário com Brasil, Plástica 72, proporcionou novas perspectivas à programação cultural dos 150 anos da independência do Brasil*”⁸.

Da mesma forma como a primeira Bienal Nacional de 1970, essa mostra de 1972 contou com seleções estabelecidas em mostras regionais. De acordo com ofício enviado pela Fundação Bienal para divulgação do evento,

“(...) poderão vir para a Bienal Nacional, sem qualquer outra seleção, os artistas selecionados para as prévias locais. Os que não participarem nessas mostras (Porto Alegre, Recife, Fortaleza e Rio) poderão também vir para Brasil, Plástica 72, mas seus trabalhos serão submetidos à seleção de júri de três críticos de arte, em São Paulo”⁹.

Dessa maneira, a participação nas mostras regionais facilitaria a presença dos artistas na Bienal Nacional, uma vez que “*as obras dos participantes das mostras regionais viriam automática e gratuitamente para São Paulo*”¹⁰.

A seguir, as duas seções são estudadas separadamente, na tentativa de entender a função de cada uma delas para uma melhor compreensão da mostra de 1972 como um todo.

MOSTRA DO SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA

A Fundação Bienal está habituada a realizar mostras comemorativas desde sua criação, seja em homenagem às próprias Bienais ou em tributo a fatos considerados importantes por seus gestores em diversos períodos de sua história.

6 *Discurso de abertura da mostra*, reproduzido no *Catálogo Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência/Brasil, Plástica 72*. São Paulo, Fundação Bienal, 1972.

7 “Regulamento”. In: *Catálogo Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência: Op. Cit.*

8 Documento para divulgação na imprensa da seguinte notícia: Brasil, Plástica 72 inaugurada dia 28.

9 Ofício BN/0197/72 encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

10 *Idem*.

Assim, uma seção comemorativa foi preparada para a edição de 1972 da Bienal Nacional: a *Mostra do Sesquicentenário da Independência*. No entanto, a comemoração, neste caso, é um evento que não está necessariamente ligado à história das Bienais, mas à situação política na qual o Brasil se encontrava naquele momento, que compreendia uma consciência cívica e nacionalista. Por meio da análise desta mostra, pode-se sustentar um alinhamento entre o Estado autoritário e a Fundação Bienal.

O momento das comemorações do Sesquicentenário da Independência talvez seja aquele que melhor sintetiza a euforia gerada pelo *Milagre brasileiro*¹¹. Uma festa grandiosa, prevista para ter a duração de quase seis meses, mobilizou o país inteiro, apelando para o imaginário cívico-nacionalista brasileiro. As festividades do Sesquicentenário tiveram início em 21 de abril de 1972, dia de Tiradentes, com a realização do “I Encontro Cívico Nacional” que reuniu “em praças públicas o povo para ouvir o pronunciamento do Presidente da República, assistir o hasteamento da Bandeira e cantar o Hino Nacional”, sendo esta programação realizada em todo o país¹², ao que se seguiu o traslado dos despojos de D. Pedro I de Portugal para o Brasil¹³, também realizado em abril. A programação estendeu-se até a semana da Pátria, em setembro desse mesmo ano, encerrando-se com os desfiles militares do dia 7, em todo o país, e a inauguração do monumento à Independência no Museu do Ipiranga, em São Paulo. As comemorações incluíram também a reedição de importantes obras que tratavam da emancipação brasileira, privilegiando o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) como *responsável* pela construção de uma identidade nacional; a organização de um campeonato internacional de futebol (Taça Independência)¹⁴; a realização do filme *Independência ou Morte*, do cineasta Carlos Coimbra¹⁵ e a já mencionada inauguração do monumento do Ipiranga, que abrigaria os restos mortais de D. Pedro I¹⁶.

As comemorações do Sesquicentenário da Independência foram uma ocasião importante para se observar a adesão e o consentimento social com relação ao regime. É um momento no qual é possível observar as formas pelas quais os mais diversos segmentos da sociedade reivindicaram sua participação num evento, que ao fim, servia como forma de legitimação do governo. As ideias de patriotismo e civismo foram colocadas em prática em diversas festas e comemorações em todo o Brasil. Assim, uma das características que garantiram o sucesso da festa foi justamente sua capacidade de mobilizar e tocar a vida cotidiana das pessoas. Ora, uma comemoração que se propõe uma duração de quase seis meses, não sobrevive apenas de grandes eventos, embora estes tenham sido relativamente numerosos e grandiosos. Dessa forma, a Bienal também se insere nas comemorações do Sesquicentenário da Independência.

-
- 11 Os festejos do Sesquicentenário se inseriam num contexto complexo, após a edição do Ato Institucional número 5 em 1968 e o consequente aumento substantivo da repressão contra os grupos de oposição ao regime. Ao mesmo tempo, é o momento em que “o capitalismo brasileiro, continuando e aprofundando a linha ascendente inaugurada em 1967, deu um gigantesco salto para frente”, é o chamado *Milagre Brasileiro*, quando o país, “comparado a um imenso canteiro de obras, foi tomado por incontida euforia desenvolvimentista” In: Reis, A.: *Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000, pp. 54-56.
 - 12 Fundo Comissão Executiva da Comemoração do Sesquicentenário da Independência. Arquivo Nacional/SDE - Documentos Públicos, código IJ. Pasta 51. Recorte de Jornal: “Encontro Cívico abre hoje o ano do Sesquicentenário”. In: *O Estado – Fortaleza/Ceará*, 21/04/1972.
 - 13 Cfr.: “A volta do Imperador”. In: *O Cruzeiro*, 26/04/1972. Os despojos de D. Pedro I foram trazidos para o Rio de Janeiro, onde ficaram por alguns dias na Quinta da Boa Vista. Em seguida percorreram diversas cidades do Brasil, até finalmente serem levados a São Paulo, onde a Independência foi proclamada.
 - 14 O torneio aconteceu entre 11 de junho e 6 de julho de 1972 e reuniu seleções de todo o mundo, dentre as quais – e além da seleção brasileira, tri-campeã mundial de 1970 -, as seleções da Argentina, Uruguai, Tchecoslováquia, Rússia, Iugoslávia e Portugal. Cfr.: “A taça mais cara do mundo”. In: *O Cruzeiro*, junho de 1972.
 - 15 O filme não foi realizado pelo Estado brasileiro, mas, “sem dúvida se pode afirmar que *Independência ou Morte* apresenta a visão oficial” da Independência, encampada pela ditadura brasileira quando das comemorações do Sesquicentenário. Cfr.: Pinto de Pinto, C.E.: *Inconfidência ou Morte! O embate ideológico entre o governo militar e os cinema-novistas através dos filmes de reconstrução histórica*. Rio de Janeiro, 2002. 90 f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orientador: Marco Morel, pág. 53.
 - 16 “Colorido fim de festa”. In: *Veja*, 13/09/1972.

De acordo com ofício emitido pela Fundação Bienal a todos os artistas participantes da Pré-Bienal de 1972: “*Este ano essa mostra está sendo realizada juntamente com a exposição do Sesquicentenário, que programou apresentações regionais em Porto Alegre (...) Recife, Fortaleza e Rio*”¹⁷.

Ademais, deve-se lembrar de que a Fundação Bienal tornou-se cada vez mais dependente das verbas governamentais. Além disso, ao examinarem-se as mostras prévias que serviram de seleção para a seção *Mostra do Sesquicentenário da Independência*, destaca-se uma mostra regional organizada em Porto Alegre pelo Exército.

No entanto, levantar questões acerca do alinhamento político da Bienal não significa, de imediato, que as obras apresentadas nas mostras foram inexpressivas ou que os artistas participantes provavelmente apoiassem o regime. Uma das funções principais deste estudo seria exatamente discutir esse ponto. Entretanto, poucas referências iconográficas foram resgatadas até então.

Segundo o Major Vicente de Almeida: “*A consagração do evento cívico, nas quatro mostras regionais de Porto Alegre, Rio, Fortaleza e Recife e agora nesta exposição final de São Paulo, consagrou o povo com a mais legítima expressão da arte brasileira, especialmente a juventude de todo o Brasil*”¹⁸.

EXPOSIÇÕES REGIONAIS ORGANIZADAS PELA COORDENAÇÃO DA MOSTRA DO SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA

Como foi apontado anteriormente, realizaram-se quatro exposições prévias regionais. Sua função era selecionar artistas para figurarem na mostra nacional, em São Paulo. Cada uma delas contou com um júri de seleção distinto. Em Porto Alegre, denominada *Mostra de Artes Olimpíada Exército 72*, o júri foi constituído pelo crítico Walmir Ayala, pela gravadora Anna Letycia Quadros e pelo pintor Euclides Luiz Santos.

Nesta mostra houve a distribuição de prêmios aquisição. O grande prêmio foi atribuído pelo “Governo do Estado do Rio Grande do Sul” a Ilsa Monteiro. A “Comissão de Desportos do Exército” também concedeu um prêmio a Tashiko Fukushima. Houve um prêmio aquisitivo chamado “III Exército” atribuído a Noelia de Paula. Distribuíram além de prêmios aquisitivos, prêmios honoríficos, medalhas de ouro, prata e bronze.

A estrutura desta exposição realizada em Porto Alegre, bem como daquelas realizadas em outras regiões, assemelhasse a um modelo utilizado pelos Salões de Belas Artes e por alguns Salões de Arte Moderna e Contemporânea em suas primeiras edições, além das edições das Bienais Internacionais de São Paulo anteriores à X Bienal, realizada em 1969 na qual fora eliminada a premiação. A distribuição de prêmios de caráter consagratório ocorreu nas mostras prévias realizadas também no Rio de Janeiro e no Ceará.

Entretanto, no Rio de Janeiro e no Ceará, os prêmios atribuídos não foram aquisitivos. No Rio de Janeiro, a chamada *Mostra de Artes Copa Independência*, que teve em seu júri os críticos José Geraldo Vieira, Lisetta Levy e Wolfgang Pfeiffer, atribuiu os seguintes prêmios em dinheiro: “Governador do Estado da Guanabara” a Equipe Triângulo; “Confederação Brasileira de Desportos” a Victor Décio Gerhard; e “Secretaria de Educação e Cultura” a Waldyr Joaquim de Mattos.

A *Mostra de Artes – Jogos Universitários*, no Ceará, atribuiu prêmios por meio de um júri formado por Jayme Mauricio, Olívio Tavares de Araújo e Oswaldo Goldenrich. Os prêmios “Governador do Estado do Ceará” foram dados a Heloysa Ferreira Juaçaba e a Francisco Helio Rola. A premiação da “Confederação Brasileira de Desportos Universitários” foi concedida a Roberto Galvão e os artistas Zenon Barreto e Gilberto de Oliveira levaram os prêmios “Departamento de Desportos de Educação Física”.

17 BN/0197/72, SP, maio de 1972.

18 *Ídem*.

Em Recife, a *Mostra de Artes Festival de Desportos* contou com um júri formado pelos críticos José Roberto Teixeira Leite, Euclides Luiz Santos e Lerida Geada, mas não ofereceu premiação regional.

BRASIL-PLÁSTICA 72

A coordenação da mostra Brasil, Plástica 72 foi realizada por Mario Wilches, que na ocasião era secretário-geral da Fundação Bienal de São Paulo. Os júris de seleção da mostra foram organizados pelas seguintes cidades: a triagem das obras expostas em São Paulo foi efetuada por um júri composto por José Geraldo Vieira, Waldir Ayala e Ivo Zanini; em Curitiba, a seleção foi realizada pelos críticos Eduardo Rocha Virmond, Lisetta Levy e pela gravadora Betty Giudice; em Florianópolis a escolha foi feita pelo Museu de arte de Santa Catarina –não constam nomes de jurados na documentação–; em Goiânia, realizou-se com a cooperação do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura; e em Belém a seleção foi realizada com a colaboração da Fundação Cultural do Estado do Pará.

Diversamente das prévias da Mostra do Sesquicentenário, nas exposições prévias para a seção Brasil – Plástica 72 não houve prêmios honoríficos e os prêmios aquisitivos foram o Grande Prêmio Brasil e o Prêmio Brasil-Plástica 72. Também foram outorgados prêmios de Pesquisa, Revelação e Estímulo. Esta seção da II Bienal Nacional contou com três Salas Especiais. Segundo o artigo quarto do Capítulo IV do Regulamento da mostra:

“Serão apresentadas na Exposição Brasil – Plástica 72, as seguintes salas especiais: Arte Conceitual; Arte e Tecnologia; e Sala de pesquisas reunindo artistas de vanguarda, não incluídos nos itens a e b, os quais, como aqueles, serão convidados pela assessoria técnica de artes visuais da Fundação Bienal de São Paulo”¹⁹.

Segundo o catálogo, houve uma Sala Especial seguindo as temáticas: *Arte Conceitual, Arte e Tecnologia, Arte Ambiental e Proposições e Pesquisas Diversas*. Todos os artistas participantes foram convidados, como demonstra acima o trecho transcrito do regulamento. No entanto, eles também estavam concorrendo aos prêmios distribuídos pela seção *Brasil - Plástica 72* da Bienal Nacional. Acrescendo-se, ainda, que com exceção do Grupo Aparente, formado por Acácia Ribeiro, Augusto Francisco, Novelli Jr. Albuquerque e Marcelo Antomazzi; Lucia Helena de Souto Martini; e Tashiko Fukushima, premiados na categoria *Revelação e Estímulo*, todos os outros premiados eram artistas convidados. A essa categoria de premiação, só poderiam concorrer artistas “até 25 anos de idade, considerando especialmente a elaboração material e a força de comunicação da obra”²⁰.

PREMIAÇÃO EM SÃO PAULO: MOSTRA DO SESQUICENTENÁRIO E BRASIL, PLÁSTICA-72

O júri de premiação foi constituído por cinco críticos de arte. Antonio Bento e José Roberto Teixeira Leite, indicados pela ABCA; Jayme Mauricio, indicado pela Mostra de Arte do Sesquicentenário da Independência; Lisetta Levy, indicada pela Fundação Bienal; e Ivo Zanini, indicado pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do estado de São Paulo. Este júri atuou na escolha da premiação de todas as mostras.

Os artistas premiados na Mostra de Arte do Sesquicentenário da Independência foram os seguintes: Anderson Tavares Medeiros, do Ceará, e Ilsa Monteiro, do Rio Grande do Sul (Prêmio Sesquicentenário da Independência do Brasil, oferecido à melhor obra selecionada nas Mostras de Arte regionais); Nelly Gutmacher e Décio Gerhard, ambos da Guanabara (Prêmio Governo do Estado de São Paulo, oferecido à obra classificada em segundo lugar nas Mostras de Arte regionais); Alfredo Fontes, da Guanabara e Ivens Fontoura, do Paraná (Prêmio Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, oferecido à obra classificada em terceiro lugar nas Mostras de Arte regionais).

19 *Catálogo Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência*. Op. Cit.: pág. 88.

20 *Idem*: pág. 80.

Já os artistas premiados na mostra Brasil, Plástica 72 foram os seguintes: Equipe Gerty Saruê – Antonio Lizarraga (Grande Prêmio Brasil – Independência: outorgado à obra mais relevante, independente da técnica); Aldir Mendes, José Baravelli, Mari Yoshimoto e Sergio Ederly e Valdir Sarubi (Brasil Plástica 1972: cinco prêmios outorgados aos artistas mais representativos independente da técnica); Cléber Machado e Sergio Porto, da Guanabara e Sulamita Mareines (Pesquisa-72: três prêmios atribuídos a artistas com trabalhos de pesquisas); Grupo Aparente (formado por Acácia Ribeiro, Augusto Francisco, Novelli Jr. Albuquerque e Marcelo Antomazzi), Lucia Helena de Souto Martini e Tashiko Fukushima (Revelação e Estímulo: três prêmios atribuídos a jovens artistas até 25 anos de idade, considerando especialmente a elaboração material e a força de comunicação da obra).

O júri da mostra ainda atribuiu Referências Especiais a: Márcia Demanges, Helke Hering Bell, João Carlos Goldberg, Lucia Schaimberg, Antonio Celso Sparapan e Grupo Alucinatório, formado por Emílio Fontana e Mariselda Buejamny e, além disso, o júri aprovou ainda um voto de louvor à montagem da exposição.

Outra peculiaridade dessa mostra foi o fato de alguns artistas já com prêmios regulamentares na Bienal Internacional de São Paulo que figuraram *hors-concours* em Brasil-Plástica 72. Foram eles: Roberto Paulo Leal, Mario Cravo Neto, Luiz Alphonsus, Humberto Espíndola e Lívio Levi.

Por meio das informações existentes no catálogo e na documentação desta mostra, pode-se perceber que os artistas premiados, em especial aqueles que participaram das salas especiais, ou seja, convidados pela Assessoria de Artes Visuais da Fundação Bienal, figuraram em diversas mostras no mesmo período.

Observando-se a premiação, não há dúvida de que *Brasil Plástica-72* trouxe uma tentativa de inovação ao propor uma *Sala Especial de arte conceitual, arte e tecnologia, arte ambiental, proposições e pesquisas diversas*, atentando talvez para os acontecimentos mais recentes do contexto artístico atual. Já que as obras apresentadas na mostra não foram encontradas, alguns artistas premiados que figuravam no circuito artístico do período foram selecionados para uma possibilidade de compreensão da estruturação e das escolhas da mostra em questão.

Nesse caso, as escolhas têm relações com estudos prévios da autora, sobretudo artistas que tiveram suas trajetórias marcadas pela participação em Salões de Arte Contemporânea do período. Alguns artistas já reconhecidos no período são convidados para figurar nesta Bienal, como o exemplo de Luis Paulo Baravelli, José Resende e Frederico Nasser. Em 1970, Baravelli funda a Escola Brasil²¹, juntamente com Resende, Nasser e Carlos Fajardo. Fajardo também participou da mostra, via seleção. Nesse período abordou-se um novo conceito de desenho que foi herdado pela Escola Brasil. O desenho deixou de ser compreendido simplesmente como traços sobre uma superfície plana, para ser considerado a base da atividade intelectual do artista. Assim, foi ampliado para o espaço tridimensional ou desenvolvido por meio de outras propostas e materiais. No catálogo da Bienal Nacional, os quatro artistas citados apresentaram desenhos com “técnica mista”.

A Equipe Três também aparecia constantemente nas mostras do período. Formada por Genilson Soares, Francisco Inara e Lydia Okumura, no mesmo ano apresentou uma intervenção na parte externa do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, na edição do Salão de Arte Contemporânea de 1972. No ano anterior, 1971, os integrantes deste Grupo Três juntamente com o artista Carlos Asp desenvolveram o trabalho *A Cerca da Natureza* na V JAC, formado por três painéis de madeira pintada com têmpera nas rampas de acesso do MAC-USP (Ibirapuera), de acordo com a descrição da pesquisadora Dária Jaremtchuk²². Já no caso da Bienal Nacional, os artistas inscreveram-se como Equipe, mas apresentaram obras separadamente. Segundo depoimento da artista

21 Cabe aqui ressaltar que as origens da Escola Brasil devem-se às atividades ocorridas na década anterior, 1960, em especial ao artista Wesley Duke Lee e a sua nova visão da arte, como a valorização da produção intelectual e conceitual. Cfr.: Costa, C. T. da.: *Wesley Duke Lee*. São Paulo, Edusp, 2005. Além disso, o projeto da Escola Brasil está ancorado na idéia de que o aprendizado da arte passa prioritariamente pela experiência em ateliês e não pelo ensino formalizado, como em escolas tradicionais. Uma proposta anti- acadêmica aparece tanto no espaço físico, quanto na rotina de trabalho.

22 Jaremtchuk, D.: *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São, 1999. Dissertação (Mestrado em Artes), pág. 53.

Lydia Okumura²³, seu trabalho foi o único que representava um ambiente ou uma instalação. Na realidade, a artista apresentou três obras: Espelho imaginário, descrito por ela como “anulação do espaço”; Desdobramentos, descrito como “ocupação especial e temporal dos espaços modulares”; e Dentro-fora. No catálogo da mostra, bem como na documentação textual, as três obras aparecem na categoria “técnica-mista”. Não há registro, não há descrição.

Gerty Saruê e Antonio Lizarraga, ganhadores do Grande Prêmio Brasil – Independência, também aparecem inscritos como Equipe e, segundo o catálogo da mostra, apresentam uma obra denominada *Alternativa urbana*, cuja técnica seria “pré-moldadas de concreto com material cedido pela Sobraf S/A Fundições.”²⁴ Um dado interessante dessa mostra são as fichas de inscrição dos artistas. Apesar do Regulamento não expressar que as obras ainda aparecem divididas por categorias ou técnicas artísticas, salvo as obras inscritas nestas Salas Especiais, que foram, em sua maioria, classificadas com o termo “técnica mista”, lembrando que se tratam de artistas convidados, todos os artistas que passaram pelo crivo do júri deveriam inscrever suas obras nas categorias tradicionais –desenho, pintura, gravura e escultura–. É claro que, como se é esperado, houve exceções que foram denominadas no catálogo como “arte conceitual, objeto, montagem ou técnica mista” nas descrições do catálogo.

Dessa forma, podemos concluir que apesar do discurso nacionalista presente na mostra, da preocupação com o sentimento ativado pelo Sesquicentenário da Independência, como foi visto, é possível perceber uma preocupação dos organizadores da mostra Brasil Plástica 72, no caso da Assessoria Técnica de Artes Visuais da Fundação Bienal, em torná-la mais atual, em consonância com a *vanguarda* do período.

BIBLIOGRAFÍA

Discurso de abertura da mostra (documento digitado). Sem data. Reproduzido também no Catálogo Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência / Brasil, Plástica 72. São Paulo, Fundação Bienal, 1972.

Jaremtchuk, D.: *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP* (Tesis Mestrado em Artes). São Paulo, Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, 1999.

“Regulamento”. In: *Catálogo Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência / Brasil, Plástica 72*. São Paulo, Fundação Bienal, 1972.

Reis, A.: *Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.

DOCUMENTACIÓN INÉDITA

Documento para divulgação na imprensa da seguinte notícia: Brasil, Plástica 72 inaugurada dia 28.

Fundo Comissão Executiva da Comemoração do Sesquicentenário da Independência. Arquivo Nacional/SDE - Documentos Públicos, código 1J. Pasta 51. Recorte de Jornal: “Encontro Cívico abre hoje o ano do Sesquicentenário”. In: *O Estado – Fortaleza/Ceará*, 21/04/1972.

Ofício BN/0197/72 encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

23 Depoimento cedido a autora por e-mail em dezembro de 2012.

24 Catálogo Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência / Brasil, Plástica 72. *Op. Cit.*, pág. 72.

ARTE INCOMUM OU ARTE DOS “LOUCOS”¹? A PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DO CENTRO PSIQUIÁTRICO DO ENGENHO DE DENTRO E A CRÍTICA DE ARTE BRASILEIRA

BEATRIZ PINHEIRO DE CAMPOS²

RESUMO

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa intensa sobre a crítica de arte brasileira e seu posicionamento acerca da chegada da arte abstrata e de seus fundamentos no Brasil, em finais da década de 1940. O artigo faz uma análise das questões que cercam particularmente a Arte Incomum e as exposições dos internos do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro/BR, demonstrando o quanto importante é a conjuntura dos estudos sobre o inconsciente e os avanços da psiquiatria para a arte no Brasil, e como essa conjuntura influenciou diretamente as posições e construções do conceito de arte abstrata por parte dos críticos de arte brasileiros, aqui representados por Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito.

ABSTRACT

This work is the result of a research of the Brazilian art criticism and its positioning on the arrival of abstract art and its foundations in Brazil, in the late 1940. The article is an analysis of the issues that particularly surrounding the Arte Incomum and the exhibitions of the patients of the psychiatric center Engenho de Dentro, in Rio de Janeiro / BR, presenting how important the context of the new studies on the unconscious and the advances on the psychiatry branch for art in Brazil, and how this context directly influenced the positions and constructions of the concept of abstract art by Brazilian art critics, here represented by Mario Pedrosa and Quirino Campofiorito.

No cenário artístico nacional, com a criação das vanguardas abstrato-formais no início da década de 1950 e muito antes disso a crítica de arte desenvolve, árdua e gradualmente, o tema do abstracionismo. Alguns críticos expõem o seu ponto de vista no que concerne à pintura de paisagem, por exemplo, possibilitam outras discussões, permitindo que se compreenda como cada crítico lidaria com outras expressões, que culminariam na visibilidade da arte abstrata em si.

Pode-se dizer que a discussão que inauguraria a problemática em torno da arte abstrata e, principalmente, a mudança de perspectiva que a arte brasileira tomaria, para a crítica de arte, foi o debate sobre as obras produzidas pelos internos do Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Antes de comentar o debate entre Campofiorito e Pedrosa sobre os trabalhos produzidos pelos internos, é necessário expor, brevemente, a história da criação de um ateliê artístico no Centro Psiquiátrico –um acontecimento pioneiro não só no Brasil, mas mundial–, para tanto, é preciso olhar para a história da psiquiatria chefe do Centro, a Dra. Nise da Silveira, a qual é de extrema importância não só para o advento das artes do inconsciente, mas também por sua luta pela humanização dos manicômios. Nise, apoiada pelo renomado psiquiatra Carl Jung, com o qual se

- 1 Os termos “loucura” e “loucos” aparecem neste texto entre aspas, e, apesar de não ser a melhor maneira para se tratar do assunto, ainda assim são os termos mais usuais e de fácil entendimento e, principalmente, são os termos que aparecem nas fontes aqui estudadas. Como este trabalho não pretende se pautar nesta discussão exclusivamente, a do uso de tais termos na atualidade, foi determinado que os termos apareceriam entre aspas, pois tais denominações, apesar de serem elucidativas, podem soar ainda como preconceituosas, antiquadas e politicamente incorretas.
- 2 Doutoranda em Artes Visuais (Fundamentos Teóricos), Departamento de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Contacto: bbeatrizcampos@gmail.com.

correspondeu durante muitos anos, foi a peça fundamental para a inclusão das artes como forma de tratamento terapêutico nos centros brasileiros, e também para promover uma ampla visão das obras produzidas pelos internos, gerando novas concepções a respeito da arte do inconsciente.

Nise da Silveira³ inicia seu percurso para a revolução do tratamento psiquiátrico no Brasil, cursando, em 1926, a Faculdade de Medicina na Bahia, defendendo tese sobre a criminalidade da mulher no Brasil. Ao mudar-se para o Rio de Janeiro residir no Hospital da Praia Vermelha, inicia contato com pacientes psiquiátricos, o qual só cessa com sua morte, em 1999. Em 1933 é aprovada no concurso para psiquiatra, inicia sua carreira no Centro Psiquiátrico Nacional, mas em 1936, acusada por suas leituras e comportamentos subversivos e comunistas é presa pela Ditadura Vargas⁴. Detida por quase dois anos ficou afastada do serviço público por mais oito anos, sendo anistiada em 1944 quando retorna ao seu trabalho no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, hoje Instituto Municipal Nise da Silveira. Desde seu afastamento em 1936, ao seu retorno em 1944, novas técnicas de tratamento surgiram, como a lobotomia, o eletrochoque e o coma insulínico. Recusando tratar os pacientes com tais técnicas rumou à terapia ocupacional como tratamento central dos pacientes psiquiátricos.

A partir dessa decisão, Nise inicia uma busca pelo enquadramento da arte como terapia de tratamento para os seus pacientes psiquiátricos, criando o ateliê de pintura e modelagem, e inicia o tratamento dos enfermos do centro a partir da arte. Em 22 de dezembro de 1946, seus pacientes já haviam produzido trabalhos suficientes para uma primeira exposição, iniciada naquela data. Tal exposição marcaria tanto a carreira de Nise, os seus fundamentos de tratamento e a percepção a respeito das artes no território nacional, ocorreu em 04 de fevereiro de 1947. A exposição de 1947, diferentemente da primeira, de 1946, que aconteceu no próprio Centro Psiquiátrico, foi instalada no primeiro andar do prédio do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Além das obras já expostas em 1946, a exposição de 1947 continha também trabalhos mais recentes, totalizando 245 pinturas, tanto de adultos e crianças. Foi nessa exposição que o crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa teve seu primeiro contato com os pacientes do Engenho de Dentro e seus trabalhos, também com as concepções de tratamento da Dra. Nise da Silveira.

Em 31 de março de 1947, encerrando a exposição, Pedrosa faz uma conferência, intitulada "*Arte, necessidade vital*", expondo, pela primeira vez, as bases da arte que ele mesmo cunhou como "*Arte Virgen*", e que seria assunto de muitos de seus escritos a partir de então. Segundo Arantes, na introdução ao volume em que organizou os textos de Pedrosa, intitulado "*Forma e Percepção Estética*", tal conferência do crítico foi um dos escritos mais sugestivos e originais da carreira de Pedrosa, representando para a época "*um marco no debate estético, sobretudo por chamar a atenção, de modo muito refletido e documentado, para o papel educativo e terapêutico da arte*"⁵. A importância dessa conferência para a fortuna crítica de Pedrosa é inegável, e a partir dela surgiram outras bases de

3 Mello, L.C.: *Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Curitiba, Museu Oscar Niemeyer, 2009.

4 Getúlio Vargas foi eleito presidente da república em 1934, eleito indiretamente pela Assembleia Constituinte. A constituição de 1934 marcou o início do processo de democratização do país, dando sequência às reivindicações revolucionárias, mas, ao mesmo tempo, fez com que as bases governistas fossem influenciadas diretamente pelos movimentos conservadores europeus que surgiam na época, como o nazismo e o fascismo. Ao mesmo tempo, acontecia a expansão de grupos comunistas no Brasil, fortalecidos então pela consolidação do regime soviético, e isso causava extremo temor entre os conservadores. E justamente sob a alegação de conter o "perigo vermelho", o presidente Vargas declarou estado de sítio em fins de 1935, seguido pela declaração de estado de guerra no ano seguinte, em que todos os direitos civis foram suspensos e todos aqueles considerados "uma ameaça à paz nacional" passaram a ser perseguidos. O governo federal, com plenos poderes, perseguiu, prendeu e torturou sem que houvesse qualquer controle por parte das instituições ou da sociedade. Em 1936, foram presos os líderes comunistas Luís Carlos Prestes e Olga Benário. Olga, que era judia, seria mais tarde deportada grávida pelo governo Vargas para a Alemanha, e morreria nos campos de concentração nazistas. A forte concentração de poder no Executivo federal, em curso desde fins de 1935, a aliança com a hierarquia militar e com setores das oligarquias, criaram as condições para o golpe político de Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937, inaugurando um dos períodos mais autoritários da história do país, que viria a ser conhecido como Estado Novo. Para mais sobre o período Vargas, ver: Pandolfi, D. (org.): *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, pág. 345.

5 Pedrosa, M.; Atantes, O. (org.): *Forma e percepção estética*. Textos escolhidos II. São Paulo, EDUSP, 1996, pág. 11.

pensamento para compor outros textos importantes, inclusive sua tese “*Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*”⁶. Arantes pontua que nessa conferência o crítico estaria “*decidido a recomeçar de zero, surpreendendo a arte em seus fundamentos vitais e psíquicos, no que ela teria de mais pessoal e ao mesmo tempo universal, evitando dissociar subjetividade e objetividade, primitivismo e lucidez plena*”⁷.

A conferência de Pedrosa propõe uma análise das artes desde as culturas egípcias e da Ásia menor (que tiveram suas artes descobertas pelos arqueólogos ainda no século XIX), passando pelas artes greco-romanas, que influenciaram os trabalhos dos renascentistas, até as manifestações que culminariam em uma nova maneira de perceber a arte, que, para o crítico, aparecem nas propostas impressionistas e nas teorias formuladas por Gauguin. Pedrosa então coloca como foi importante a mudança de *status* que a arte teve após as descobertas que envolviam as expressões artísticas de povos que eram ditos “primitivos”, ou seja, que ainda não possuíam nenhuma conexão com a civilização europeia em seu auge. Para o crítico, a descoberta das artes dos povos africanos e de indígenas de todos os cantos proporcionou uma guinada no que tangia à especulação em torno do que era arte; agora a “qualidade” técnica se tornaria um fator duvidoso para se julgar uma obra, pois a “*arte não é mais produto de altas culturas intelectuais e científicas. Povos primitivos também às fazem*”⁸.

A mudança que ocorre no *status* das artes será uma base forte para a maioria das questões que Pedrosa colocará em seu trabalho; e não é somente o status social da arte que tenderia a mudar com a descoberta das expressões artísticas de povos primitivos, mas as questões mais técnicas que envolviam a arte da época também mudam, principalmente porque tal arte (africana, indígena) passa a influenciar intensamente a produção dos artistas da época, disso Gauguin é um exemplo. Assim, a perspectiva e a noção de espaço mudam; o tridimensionalismo obrigatório é descartado; o ateliê sai da sua costumeira locação interior e a pintura passa a ser vista em conexão direta com a natureza, com o ar livre; e é nesse momento que surgem as primeiras criações impressionistas.

A História da Arte presencia um rompimento importante das artes com a objetividade racionalista e um dos principais acontecimentos que norteia tal crise, segundo Pedrosa, é a descoberta do inconsciente pela psicologia e pela psiquiatria. A descoberta do inconsciente afeta a produção artística em sua raiz, e o racionalismo acadêmico cada vez mais preso a uma estética que aos poucos não responde às questões do mundo moderno; o inconsciente o retira de sua zona de conforto. Essa mudança é importante, para a expressão artística que despontava então, a Arte Incomum⁹ e para o advento das principais correntes artísticas da modernidade, pois “*o mundo das artes, pela primeira vez, começa a ter condições para abordar o problema preliminar, mas fundamental das suas origens psíquicas, o mecanismo da subjetividade dessa atividade antes da obra realizada*”¹⁰.

Em torno desse acontecimento é que Pedrosa cunha o termo Arte Incomum, ao se referir à produção dos artistas do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro. Para Pedrosa, essa produção é sintomática, pois redefine uma nova abordagem para o objeto artístico e põe em discussão o artista, o gênio que existe por trás da pintura.

6 Pedrosa, M.: “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte”. In: Pedrosa, M.; Arantes, O. (org.), *Op. Cit.*: pp. 103-230.

7 Pedrosa, M.; Arantes, O. (org.), *Op. Cit.*: pág. 11.

8 Pedrosa, M.: “Arte, necessidade vital”. In: Pedrosa, M.; Arantes, O. (org.). *Idem*: pág. 43.

9 Optou-se, para este trabalho, que a expressão que denota os trabalhos apresentados pelos artistas do engenho de Dentro será colocada como Arte Incomum, pois o conceito de Pedrosa, o de arte virgem, engloba, além das produções como as do Engenho de Dentro, as produções infantis, as pinturas feitas por crianças, e, de alguma forma, também a arte produzida pelos povos “primitivos.” E a expressão mais conhecida para tratar das relações entre arte e “loucura,” que é a arte bruta, também não se relaciona diretamente com os trabalhos dos internos, pois vai além das questões da saúde mental (para mais sobre ver: Dubuffet, Jean, sobre a arte bruta. In: Argan, G.C. *A arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 534-560; pp. 660-661. No caso, a expressão Arte Incomum descreve com mais precisão a arte produzida pelos artistas do Centro Psiquiátrico, pois aponta diretamente para um momento de ruptura; lembrando que a expressão incomum aqui não aparece, de maneira alguma, com uma conotação pejorativa, pelo contrário; incomum neste caso é aquele que não representa o ordinário, mas que rompe com a perspectiva comum com que se vê e aprecia a arte.

10 Pedrosa, M., *Op. Cit.*: pág. 43.

Sendo assim, como poderia um “louco” ser artista? Ao apoiar diretamente o trabalho dos internos do Engenho de Dentro, Pedrosa propõe uma nova abordagem para a relação entre produção/produtores de arte e uma nova visão sobre as pessoas afetadas por problemas psicológicos. Quando os “loucos” são vistos como artistas, como defini-los como tal, se as artes são a grande expressão da intelectualidade? A máscara criada em torno artista/gênio/intelectual cai, levando os “restos residuais de um intelectualismo abstrato”. O mundo das artes, então, descobriria as primeiras lições que o inconsciente poderia proporcionar, e Pedrosa busca em obras de outros artistas importantes como Van Gogh, William Blake, Strindberg e Hölderlin, a resposta para a pergunta: podiam os “loucos” produzir arte? Sim, responde Pedrosa, um grande artista pode ser encontrado em qualquer lugar, independentemente de sua raça, classe social e condição/imposição mental. Pedrosa diz: “*O que falta, diga-se de passagem, nessas amostras embrionárias de arte que aqui temos –matéria emotiva da criação formal– é a vontade realizadora, aquela terrível vontade quase inumana que vence o próprio caos interior em Van Gogh (...)*”¹¹. Tal vontade é o que distingue, para Pedrosa, expressões artísticas de obras de arte, e não a posição social, ou, nesse caso, a condição mental de uma pessoa.

O crítico aprofunda o seu pensamento de que a arte está a serviço dos sentidos, Pedrosa rompe com as ideias do ensino artístico desde os seus primeiros textos, mas é em “*Arte, necessidade vital*” que o crítico deixa claro quais seriam os grandes vilões da arte: a academia (o intelectualismo artístico) e o mercado das artes, que, aos poucos, tiram da arte o que lhe é essencial: a ligação com qualquer ser humano, em qualquer escala. Isso somente a arte consegue, pois “*não há nem pode haver, na verdade, barreiras ao mundo encantado das formas; não há filas para se entrar no seu recinto, que não é de ninguém, que é comum a todos os homens indistintamente*”¹². Essas seriam as primeiras incursões de Pedrosa em seu ideal pela arte livre, a arte que levaria a uma revolução mudando a sociedade em sua raiz.

O encontro de Pedrosa e da crítica de arte com os trabalhos dos artistas do Engenho e Dentro possibilitou uma nova abordagem em todo o sistema artístico. As questões em torno da produção artística fora dos “nichos especializados”, ou seja, da academia, era uma ideia que ia de encontro a todo o sistema artístico brasileiro, com todos os moldes de ensino artístico até então adotados. A ideia de que um grande artista poderia surgir de qualquer lugar, inclusive de uma instituição de saúde mental, tirava da academia o “monopólio” da produção artística. O texto “*Arte, necessidade vital*” tornou-se um marco para a crítica de arte, pois funda pensamentos que até então não tinham sido explorados no terreno das artes plásticas no Brasil, e quiçá nem internacionalmente.

A exposição realizada em 1947 gerou grande impacto na imprensa da época, e os críticos de arte expuseram suas opiniões sobre a mostra, como Rubem Navarra, no *Diário de Notícias*; Antonio Bento, no *Diário Carioca*; e Marc Berkovitz, no *Brazil-Herald*. Mas foram Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito que criaram um verdadeiro debate em torno da exposição, que ficou muito conhecido¹³. O crítico Quirino Campofiorito comentou sobre a exposição e sua importância, em texto datado de 19 de fevereiro de 1947, intitulado *Exposição do Centro Psiquiátrico*¹⁴, pois se tratava “*do resultado de uma iniciativa grandemente importante e que entre nós se realiza pela orientação da ilustre doutora Nise da Silveira*”¹⁵. Nesse texto, o crítico lamenta por não poder ter visto e que a mesma deveria ser comentada por ele, não só pelo seu valor científico, mas principalmente pelo valor artístico que a mostra propunha.

“Embora não nos seja dado ver o conjunto ora exposto, muitos dos trabalhos que aí podem ser apreciados, nos foi possível conhecer graças ao professor de desenho do Centro Psiquiátrico. Não podemos revelar-lhe o nome porque escapa-nos da memória. Falo-e-mos na primeira oportunidade. É um jovem inteligente e ativo

11 Pedrosa, M., *Op. Cit.*: pág. 50.

12 *Ibid.*: pág. 56.

13 *Ídem.*

14 Campofiorito, Q.: “Exposição do Centro Psiquiátrico”. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 19 de fev. de 1947. (Acervo Quirino de Hilda Campofiorito, Solar do Jambeiro, Niterói-RJ).

15 *Ídem.*

(...), a revelar a satisfação constante que o domina por poder desencumbir-se com a sua melhor dedicação de tão nobre e comovente mister. Esse de levar a criaturas de mentalidade débil, um alento, uma expansão, um estimulante para os seus instintos ainda sensíveis, uma luz para esses espíritos que só vêm diante de si o negro vácuo de uma indiferença que se agiganta sempre mais no tristíssimo desequilíbrio orgânico que os deprime. Os instintos vivos sem o controle da razão¹⁶.

Nesse trecho é possível perceber que Campofiorito depende sobre a exposição do Engenho de Dentro fosse vista como preconceituosa e antiquada. A maneira pela qual o crítico se refere aos internos e a suas enfermidades dá abertura para posteriores análises de que suas palavras são preconceituosas. De fato são, quando são colocadas na atualidade, mas seriam elas preconceituosas na época em que o crítico as pronunciou? Essa é uma pergunta deveras importante, para evitar anacronismos. Não se pode esquecer de que a luta pela humanização dos manicômios inicia-se nessa época, inclusive por meio das propostas psiquiátricas de Jung¹⁷, mas ela se torna efetiva e muda realmente a maneira de se pensar o “louco” somente em 1960, com o início da luta antimanicomial.

A luta antimanicomial, que surge na Europa na década de 1960, pregava uma maneira diferente de se perceber a “loucura”, que já não recebia mais tal nomenclatura preconceituosa. A realidade da sociedade moderna era a pura “loucura”, a distorção do mundo; o “louco” apenas vivia numa realidade pura que, por isso, entrava em constante choque com a sociedade em que vivia. Um dos grandes pensadores que encabeçou essa luta antimanicomial na Europa foi o filósofo Michel Foucault, e uma de suas grandes obras é exatamente a “*História da Loucura*”¹⁸.

Pode-se inferir que as colocações de Campofiorito faziam parte de um imaginário da “loucura” que era muito constante na época, havia ainda preconceitos em relação à “loucura”, por isso a utilização de expressões como “débeis mentais”, como faz Campofiorito, não gerava sentido de preconceito formando uma teia de pensamento responsável, cada uma com seu âmbito e graus diferentes oportunizaram várias noções e conceitos do mundo das artes que ecoaram desde aquele cenário artístico até os dias de hoje.

Isso de maneira alguma retira o teor preconceituoso da fala do crítico, mas põe em dúvida que tais palavras seriam, à época, antiquadas. Apesar dos usos de termos polêmicos ao tratar tanto dos internos quanto de suas enfermidades, Campofiorito não nega em seu texto de 1947, a importância da exposição e da iniciativa dos psiquiatras que trabalharam para que a mesma ocorresse, e fala que exposições como essa também teriam ocorrido em outros países, como nos Estados Unidos e na União Soviética. O crítico chega a apontar quais seriam as qualidades importantes da mostra com relação ao estudo aprofundado das artes plásticas como um todo.

“Não se trata, numa exposição semelhante, de apenas apreciar-se o fenômeno artístico. Conquanto este ofereça excelentes referências para um estudioso de Arte, é a função desta como elemento de extravasamento mental e sensorial, que cabe apreciar com a melhor insistência. O progresso da psiquiatria revela-nos essa força do subconsciente, que ao artista garante as melhores características de sua personalidade, e que no débil

16 *Idem*.

17 Jung foi um grande apoiador do trabalho de Nise da Silveira, com quem a psiquiatra contava e cujas teorias foram base para muitos dos novos tratamentos que aplicou aos pacientes do Engenho de Dentro. Jung, inclusive, participou da inauguração do Museu de Imagens do Inconsciente, em 20 de maio de 1952. O acervo do Museu conta com obras de Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, Fernando Diniz e Octávio Inácio. Em 1980, foi publicado, pelo Ministério da Educação e Cultura e pela FUNARTE, a Coleção Museus Brasileiros. O Museu de Imagens do Inconsciente recebeu o segundo volume, que possui texto introdutório de Mário Pedrosa, histórico feito por Nise da Silveira e estudos das obras e dos artistas feitos por vários críticos, como Ferreira Gullar, Sérgio Milliet e José Lins do Rego. Por seu valor artístico e científico, foram tombadas pelo Iphan, em 2003, oito coleções individuais, uma coleção de seis autores e outras 53.133 obras. Atualmente, as coleções principais são as de Adelina Gomes, Artur Amora, Carlos Pertuis, Fernando Diniz, Isaac Liberato, Octávio Inácio, Raphael Domingues e Emygdio de Barros. Para mais informações sobre o Museu, ver: Museu de Imagens do Inconsciente. Disponível em <http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br>, acesso em 12 maio, 2013.

18 Foucault, M.: *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972; Ver também Freinet, C.: “Sobre a pedagogia moderna”. In: Freinet, C.: *Ensaio de Psicologia Sensível*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

mental se torna em estado inconsciente, sem controle, e por isso de fácil extravasamento e absoluta eloquência psicológica”¹⁹.

Nesse trecho de 1947, a posição em torno da mostra ser de grande teor científico, marca a crítica de Campofiorito. O crítico coloca que a grande excelência de mostras como a dos internos do Engenho de Dentro consiste na percepção de como a produção artística fluía dentro dos internos, diferenciando-se da produção de outros artistas, afirmando que certas concepções plásticas dependem de uma força do subconsciente para serem praticadas o que não retira a necessidade do consciente, do racional, na produção do artista. Ele apenas deveria aprender mais sobre a movimentação do inconsciente para conseguir desenvolvê-la no campo artístico.

Esse se torna o tema da discussão que Pedrosa e Campofiorito tiveram quando os artistas do Engenho de Dentro expuseram seus trabalhos novamente, em 1949, na exposição “9 Artistas de Engenho de Dentro”²⁰. É preciso frisar que, no momento dessa segunda exposição, o debate crítico havia tomado um rumo diferente das discussões que ocorreram em 1947. Em 1949, a questão da abstração já tomava um grande e fundamental espaço no cenário artístico brasileiro, fazendo com que o debate em torno da Arte Incomum fosse muito mais complexo do que pudesse parecer. No momento da segunda exposição, houve a participação do crítico de arte suíço Léon Degand (então diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo) o qual, visitou as obras dos artistas do Engenho de Dentro e ficou maravilhado. A partir de então, com o apoio de Pedrosa e de outros, como Lourival Gomes Machado, Degand propôs essa segunda exposição, que pretendia ter (e teve) uma abrangência muito maior do que a primeira²¹. A participação efetiva de todo o grupo inserido numa renovação do cenário artístico brasileiro não foi bem recebida por críticos como Campofiorito, que eram abertamente contra a abstração formal e a favor do figurativismo e do realismo na pintura brasileira.

As críticas que Campofiorito faz em relação à exposição de 1949 não mudam no que concerne à experiência do inconsciente, na qual os artistas da época deveriam se basear para colherem mais informações sobre como se dava a produção artística. O crítico não nega a importância da mostra e também não toca diretamente na questão dos internos serem vistos como artistas. O que incomoda Campofiorito é o fato de que as obras tenham chamado mais a atenção por seu valor artístico do que pelo seu valor científico. Para o crítico, a exposição se centra no esforço de utilizar a arte como tratamento terapêutico para os internos, e de reforçar como essa ideia é importante para a ciência, para o tratamento médico. Mas a crítica brasileira não se pauta necessariamente nesse ponto. As obras ganharam outra análise, voltada totalmente para o ramo das artes, e não da medicina, como via Campofiorito, que criticou abertamente aqueles que elevaram tais manifestações e fugiram totalmente da questão científica. Por essa tomada de posição suas críticas ficaram conhecidas como as que negaram as qualidades artísticas dos trabalhos apresentados pelos artistas do Engenho de Dentro. Não é possível, no entanto, perceber nos textos de Campofiorito uma negação das propriedades artísticas dos artistas que expunham seus trabalhos. Na realidade, o crítico constrói a ideia de que a produção artística está ligada ao amadurecimento, ao estudo, à disciplina; e este é ponto central do crítico: o artista era um profissional. Por isso uma obra de arte poderia sim surgir dos trabalhos feitos pelos enfermos do Engenho de Dentro, mas nessa relação com a arte deveria haver uma conexão com a arte que possibilitasse um amadurecimento, um pré-conhecimento do métier.

19 Campofiorito, Q.: *Op. Cit.*

20 A exposição foi inaugurada em 12 de outubro de 1949, no grande salão do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Os artistas que expuseram foram: Adelina, Carlos, Emygdio, José, Kleber, Lúcio, Raphael, Vicente e Wilson. A seleção desses artistas ocorreu devido à repercussão da primeira exposição e em virtude dos artistas que mais se sobressaíram no olhar da crítica, sobretudo Emygdio de Barros e Raphael Domingues, que despertaram grande interesse não só de Pedrosa como de outros críticos. In: Silveira, N. “O Museu de Imagens do Inconsciente—histórico”. In: *Museu de Imagens do Inconsciente*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Plásticas, Fundação Nacional de Arte (Funarte), 1980, pág. 192. (Col. Museus Brasileiros, 2), pp. 13-30.

21 Para mais sobre as exposições e sobre a questão da arte e “loucura” numa perspectiva de análise psicanalítica ver: Dionísio, G. H.: *O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*. Rio de Janeiro, Fiocruz, 1. ed., v. 1., 2012, pág. 193.

“A loucura pode não anular inteiramente a sensibilidade artística do indivíduo afetado em seu equilíbrio mental. Seus instantes de lucidez sempre lhe permitirão a fantasia artística, e ele poderá produzir coisa com algum interesse nesses momentos felizes. Mas para isso, parece-nos, deverá o enfermo já haver demonstrado curiosidade pela arte e havê-la mesmo praticado antes que a moléstia o atingisse. (...) Não apreciamos, pois a super estimação da fantasia do esquizofrênico no terreno da arte, porque seria aceitar a existência de genialidade em qualquer doente desse mal que se dispusesse a desenhar, pintar ou modelar e a fixar nas características desses trabalhos, apenas as expressões de seus inconscientes pensamentos, e não raras vezes a exibição involuntariamente incontida de seus excessos sensuais”²².

Campofiorito não aceita que uma pessoa que não tivesse tido nenhum contato com as artes fosse produtora de uma obra de arte. A negação aqui não está no conteúdo das obras expostas no Engenho de Dentro, mas na apreciação do artista que poderia surgir sem um aprendizado, sem um *métier*. Isso alocaria a produção artística em terreno livre, independente de academias ou de escolas, e a produção artística não precisaria nem da lógica, nem da racionalidade.

As mostras dos artistas do Engenho de Dentro abrem a discussão a respeito da crise da racionalidade nas artes, levando à crise da representação e da figuração, Campofiorito percebe essa ligação e não deixa de fazer duras críticas ao processo que, para ele, favorecia outras expressões artísticas, numa referência clara ao abstracionismo formal. Campofiorito chega a dizer que o apoio incondicional da crítica aos trabalhos dos artistas do Engenho de Dentro soa como um “pretexto”²³ para o apoio que viria à arte abstrata.

“Percorrendo essa exposição no Centro Psiquiátrico Nacional, tiramos conclusões excelentes sobre certas obsessões artísticas de indivíduos sãos, para quem a arte é um simples pesquisar de originalidades, um pretexto para escândalos sociais, pura e simplesmente uma exorbitância de liberdades intelectuais senão sensuais. Frutos dos tempos que correm, quando vemos a ciência avançar, sem, na mesma medida de progresso, socorrer o homem na altura de suas reais possibilidade”²⁴.

As questões da racionalidade e da quebra dos modelos de produção artística da época são, também, as bases para que Pedrosa apoie os trabalhos, pois eles corroboram com a ideia que o crítico tinha da arte –livre, independente– e de sua função –a de propagar a apreciação sensorial em todos os níveis–. Em crítica datada de 14 de dezembro de 1949, apenas alguns dias após as declarações de Campofiorito, Pedrosa rebate o crítico e suas indagações. O que é apontado no texto publicado no “*Correio da Manhã*” se refere à maneira como Campofiorito se coloca em relação aos internos, o uso da palavra “débeis mentais”, e a atribuição dos trabalhos dos artistas como obras de arte. Pedrosa questiona: por que não podem ser aceitos? A não aceitação e a impossibilidade da Por que não pode a crítica atestá-los como obras significativas, e os produtores das mesmas como grandes artistas?

Pela primeira vez, Pedrosa cita diretamente Campofiorito, e coloca sua opinião e de outros críticos, como uma opinião preconceituosa e caduca, que em alguns momentos beira à hostilidade²⁵.

“Nise da Silveira passa a explicar para os Campofioritos espantados a razão de ser daquela atribuição, e escreve: Talvez esta opinião de um conhecedor de arte deixe surpresa e perturbada. É que os loucos são considerados comumente seres embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de legítimos artistas, - que se afirmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana.

22 Campofiorito, Q.: *Op. Cit.*

23 *Ibid.*

24 *Ídem.*

25 Pedrosa, M.: *Os artistas do Engenho de Dentro*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, Sessão Artes Plásticas, 14 de dez. de 1949. (Acervo Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital).

*Está vendo, Campofiorito, a resposta do psiquiatra que você procurava? Todo o trabalho da Dra. Nise da Silveira consistiu precisamente em demonstrar a razão pela qual é possível ser-se louco e artista ao mesmo tempo. Ela quis demonstrar precisamente que não há razão para espanto com tal afirmação*²⁶.

A maneira como Pedrosa cita o nome do crítico no plural –“os Campofioritos espantados”– denota claramente que a opinião do crítico não era isolada; Pedrosa fala a todos os que se posicionavam como Campofiorito. “Os Campofioritos” espantados, na realidade, nada mais poderiam ser do que uma parte, que parecia ser grande, da sociedade brasileira que estava inconformada com a atenção que os “loucos” do Engenho de Dentro recebiam. O fato de tais internos poderem exercer a atividade que mais se liga à expressão humana, àquela que nos faz racionais e pensantes, intelectuais, se chocava diretamente com a realidade cultural e social de então.

É importante pontuar que Campofiorito também brigava, à sua maneira, pela renovação do ensino artístico no Brasil. Para ele, a academia de então só satisfazia às necessidades do século XIX; daí sua busca por uma renovação, que só era possível por ele acreditar no ensino de Artes como fonte fundamental para a produção artística, justificando a defesa da profissionalização do artista.

É possível perceber que a discussão em torno da produção artística pendia da concepção de Pedrosa – arte independente, livre, sujeita aos sentidos –à de Campofiorito– ligada ao amadurecimento, ao estudo, à disciplina. O contexto de 1949²⁷, que marcou a chegada do abstracionismo no território nacional, foi turbulento para ambos os críticos, e provocou uma guinada no cenário artístico brasileiro, mudando diretamente a opinião da crítica de arte. A exposição do Engenho de Dentro também possibilitou uma nova abordagem da arte por Pedrosa, que mais tarde seria duramente criticada não só por Campofiorito, como por outros críticos.

As problemáticas que surgem com as questões em torno da Arte Incomum, como cunhou Pedrosa, ou da arte dos “loucos”, como disse Campofiorito, serão constantes a partir de então. A crise da racionalidade na arte, que aqui é demonstrada diretamente pelos trabalhos dos internos do Engenho de Dentro, afeta o curso da opinião crítica. Trata-se, se ampliado o contexto, de uma grande crise do ensino acadêmico das artes, mesmo engessado por moldes modernos, mas ao mesmo tempo parecendo antiquados ao olhar contemporâneo. Não é à toa que a maioria das vanguardas artísticas brasileiras, aqui citando a Semana de Arte Moderna (1922) e as vanguardas abstrato-formais (1951), surgem fora da academia, acontecimentos que também estão ligados à ascensão da cidade de São Paulo no cenário artístico brasileiro. Esse contexto está relacionado diretamente ao surgimento das correntes abstrato-formais no Brasil, e também à conscientização em torno da arte abstrata. A partir de então os críticos tomaram suas posições a favor da abstração ou da figuração, numa batalha entre racionalidade e inconsciente.

26 *Ídem.*

27 Essa questão será abordada isoladamente na parte 3, no qual será discutido o contexto de 1949 e as discussões em torno da arte abstrata e da figuração.

BIBLIOGRAFÍA

- Arantes, O.B.F.:** *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/Studio Nobel 1993.
- Arantes, O.B.F.:** *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- Argan, G.C.:** *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.
- Argan, G.C.:** *Arte Moderna*. (Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti). 2 reimp. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- Campofiorito, Q.:** *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothke, Cinco volumes, 1983.
- Campofiorito, Q.:** *Sylvio Pinto: vida e obra em depoimentos*. Rio de Janeiro, Cabicieri Editorial, 1985.
- Campofiorito, Q.:** *Retrospectiva*. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes (catálogo de exposição comemorativa), 1992.
- Campofiorito, Q.:** *Entrevista com Campofiorito*. Niterói, Dissertação de Mestrado em Ciências da Arte, UFF, 2000. Entrevista concedida à Fábio Ricardo Reis de Macêdo.
- Foucault, M.:** *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- Pedrosa, M.:** *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Pedrosa, M.:** *A política das artes*. Coleção Mário Pedrosa. Textos Escolhidos I. Otília Arantes (org.), São Paulo, Edusp, 1995.
- Pedrosa, M.:** *Forma e percepção estética*. Coleção Mário Pedrosa: Textos Escolhidos II. Otília Arantes (org.), São Paulo, Edusp, 1995.
- Pedrosa, M.:** *Acadêmicos e Modernos*. Coleção Mário Pedrosa: Textos Escolhidos II. Otília Arantes (org.), São Paulo, Edusp, 2004.
- Pedrosa, M.:** *Modernidade cá e lá*. Coleção Mário Pedrosa: Textos Escolhidos IV. Otília Arantes (org.), São Paulo, Edusp, 2000.
- Pedrosa, M.:** *Dimensões da arte*. Coleção Letras e Artes, José Simeão Leal (direção). Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1964.

GRAVURAS DO FESTIVAL DE RELÍQUIAS DE NUREMBERG: DESLOCAMENTO DO TEMPO, DO ESPAÇO E A PEREGRINAÇÃO EM ÂMBITO PRIVADO

FLAVIA GALLI TATSCH¹

RESUMO

Este artigo reflete sobre o papel das gravuras em festivais de relíquias na Idade Média Tardia. Tomando como exemplo o festival de Nuremberg, o ensaio amplia a análise das estampas para além da História da Arte e procura entender como elas se tornaram uma poderosa ferramenta em um novo processo de salvação, impulsionado pelo deslocamento do tempo, do espaço e pela devoção em âmbito privado.

ABSTRACT

This article reflects on the role of prints in Festival of Relics in the Late Middle Ages. Taking as an example the festival of Nuremberg, the essay extends the analysis of prints beyond the History of Art and seeks to understand how they have become a powerful tool for a new process of salvation, driven by the displacement of time, space and devotion in private.

INTRODUÇÃO

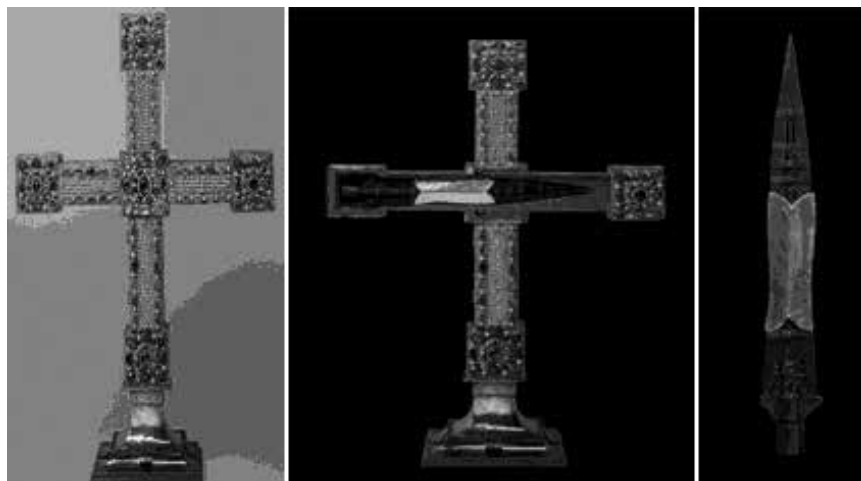
Na Idade Média Tardia, homens e mulheres acreditavam que os benefícios da piedade e da devoção podiam ser alcançados a partir dos raios invisíveis que as relíquias enviavam diretamente às suas almas e isto se dava a partir do olhar. Como explica Merback, somente vendo com seus próprios olhos seria possível desempenhar em tempo real uma ação sensual que produzisse “a conexão necessária para ativar as forças salvíficas do objeto”². A devoção passava pelo desejo de “ver”, ou melhor, de “tocar visualmente” as relíquias sagradas para daí poder receber a graça, o que só poderia acontecer na presença da mesma. Ou seja, fazia-se necessário vislumbrar sua materialidade³, o que só acontecia em uma determinada localização geográfica, a do santuário que o abrigava e, para se conseguir isso, um determinado deslocamento fazia-se necessário.

Em várias cidades, centenas de peregrinos assistiam aos Festivais das Relíquias que aconteciam normalmente junto a feiras. Nessas ocasiões, tribunas vinham construídas para que as missas aí fossem celebradas e os objetos sagrados mostrados às multidões. Nesta comunicação, interessa-me abordar somente um desses eventos: o Festival da Lança Sagrada, no qual as *regalia* (insígnias e joias) dos imperadores do Sacro Império Romano, as relíquias de santos e alguns instrumentos da Paixão do Cristo –*Arma Christi*–, eram exibidos para o público.

Essa coleção, que teve início com os reis merovíngios no século V, contava com o orbe, a coroa, o cetro e o manto utilizados na coroação de Carlos Magno, com o manto de São Martinho de Tours, com um fragmento da *Verdadeira*

- 1 Historiadora, professora e investigadora. Departamento de História da Arte, UNIFESP. Contacto: gtfllavia@gmail.com.
- 2 Merback, M. B.: “Shifting Contours of Sanctity”. In: *Violence, Memory, and Visual Culture at the Host-Miracle Shrines of Germany and Austria*. Chicago and London, The University of Chicago, 2012, pág. 160.
- 3 Entendo a materialidade não somente em termos dos fragmentos de corpos sagrados ou os objetos que os tocaram, como também os materiais empregados na elaboração dos relicários que negociavam entre “o mundo da matéria e o mundo do espírito”, no sentido dado por Herbert Kessler: “matéria, cor e ornamento serviam para atrair os observadores medievais do caótico mundo da vida real e para construir a experiência espiritual”. Kessler, H.: *Seeing Medieval Art*. University of Toronto Press, Toronto, 2011, pág. 42.

Cruz e com a Lança Sagrada, utilizada por Longinus para ferir Cristo. Segundo Liutprando de Cremona, a lança teria pertencido a ninguém menos que Constantino, o grande⁴; tal genealogia dos proprietários acabou por estimular a crença de que o prego e a lança tornariam vitoriosa a pessoa que os possuísse⁵. Ambos foram inseridos naquela que viria a ser conhecida como a Cruz Imperial usada, a partir da metade do século XI, nas coroações dos regentes do Sacro Império Romano⁶ [Figs. 1 a 3].



Figs. 1, 2 e 3: *Cruz Imperial com a Lança Sagrada. Alemanha, ca. 1024/25-1325 (esquerda)*
Lança Sagrada. Lança, século VIII (centro)
Invólucro em prata. Segunda metade século XI; invólucro em ouro: terceiro quartel século XIV.
 Kunsthistorisches Museum, Vienna, Schatzkammer (SK XIII 21) e (SK XIII 19) (direita)

O tesouro imperial foi resguardado em diferentes monastérios e fortalezas, mas a partir do século XIII, cada um dos imperadores passou a mantê-lo entre suas possessões. Carlos IV de Luxemburgo, primeiro rei da Boêmia a se tornar Imperador do Sacro Império, exerceu um papel diferenciado em relação ao tesouro ao atribuir um caráter sagrado a todos os objetos, incluindo aí as *regalia*. A seu pedido, em 1354, o papa Clemente IV concedeu indulgências a todos aqueles que o contemplassem⁷.

Em 1361, o tesouro foi removido para a Frauenkirche, em Praga, de cujo deambulatório era exibido e venerado pelo público. Esse tipo de ritual validava a autenticidade⁸ das relíquias na medida em que enfatizava a identidade dos objetos e seus poderes em operar milagres⁹. Em 1423, foi a vez de Sigismundo I, filho de Carlos, decretar sua transferência do castelo de Karlstejn, na Bohemia, para Nuremberg, onde deveriam ficar “para sempre” sob a

4 Adelson, H.L.: “The Holy Lance and the Hereditary German Monarchy”. In: *The Art Bulletin*, 48, 1966, pp. 177-191.
 5 Tradicionalmente, o manto e a cruz eram carregados para os campos de batalha e aqueles que iriam enfrentar os inimigos faziam juramentos frente a eles. Com o tempo a lança sagrada tornou-se um símbolo para a sucessão hereditária do trono alemão, substituindo as outras relíquias nos campos de batalha. *Ibid*: pág. 181.
 6 Klein, H.A.: “Sacred Things and Holy Bodies. Collecting Relics from Late Antiquity to the Early Renaissance”. In: Bagnoli, M.; Klein, H. A.; Mann, C. Griffith and Robinson, J. (eds.): *Treasures of Heaven. Saints, relics, and devotion in Medieval Europe*. 1st edition. London, The British Museum Press, 2011, pág. 61.
 7 Wedenhorst, A.: “Nuremberg, the Imperial City: From Its Beginnings to the End of Its Glory”. In: The Metropolitan Museum of Art: *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg*. New York/Munique, The Metropolitan Museum of Art/ Prestel Verlag, 1986, pág. 14.
 8 Vale ressaltar que a autenticidade nada mais era que a eficácia em atender as demandas dos fiéis e das comunidades.
 9 Geary, P.: “Sacred Commodities: the circulation of medieval relics”. In: Appardurai, A. (ed.): *The Social life of things. Commodities in cultural perspective*. New York, Cambridge University Press, 1986, pág. 178.

supervisão do conselho municipal¹⁰. A translação das relíquias de uma comunidade a outra podia ser o resultado de nova configuração religiosa - como na consagração do altar de uma igreja recém-construída - ou política, que é o nosso caso. Ao remover o tesouro sagrado para Nuremberg, Sigismundo elevou o status político dessa cidade que, até então, era tida como a terceira em importância no império, atrás de Frankfurt, identificada como a cidade eleitoral, e de Aachen, em que se realizavam as coroações. Ou seja, a translação das relíquias configurou novo espaço sagrado, mas sua construção veio ao encontro de um uso político do culto.

Em 24 de fevereiro de 1424, os objetos chegaram à Nuremberg. A partir de então, sempre na segunda sexta-feira depois da Páscoa, o tesouro vinha transferido da igreja de Heilig-Gesit-Spital para uma tribuna montada especialmente para a ocasião em frente ao Schopperhaus – hoje conhecido como Hauptmarkt. Após a celebração da missa, um dos prelados lia a indulgência papal; em seguida, os objetos eram exibidos para a multidão, acompanhados por explicações em voz alta. Indulgências foram ofertadas a todos que presenciavam o evento e aos fiéis que entoassem de joelhos a Ave Maria, o Pai Nosso e o Credo em cada uma das igrejas principais da cidade. O festival atraía centenas de peregrinos, muitos dos quais acabavam por permanecer na cidade para a feira de duas semanas que se seguia.

A seguir, gostaria de discutir as gravuras que se configuraram como um *memento* tanto para os que presenciaram a exibição dos objetos sagrados como para aqueles que esperavam, um dia, fazer a peregrinação a Nuremberg.

GRAVURAS E DESLOCAMENTOS

Segundo Christopher Wood, gravuras de relíquias estimulavam a fascinação popular e atraíam peregrinos para as cidades nos períodos em que os objetos sagrados vinham expostos¹¹. Além disso, também funcionavam como indulgências impressas que prometiam dirimir os pecados e reduzir o tempo no Purgatório. Para Gibson, as orações e promessas frente às estampas “nos oferece uma visão vívida da economia tardo-medieval de salvação”¹².

Dentre as primeiras gravuras diretamente relacionadas a um local específico de culto estão as gravadas por Master E.S. (ca. 1420 - ca. 1468) a pedido da igreja beneditina da Virgem Maria da cidade de Einsiedeln. Em 1466, foram impressas em três tamanhos diferentes para serem vendidas pelos monges aos peregrinos como indulgência (a autoridade vinha confirmada pelo brasão de armas papal instalado na balaustrada) .

Na figura 4, sob o arco, a Virgem se encontra em uma capela, entronizada e ladeada por São Bento (à esquerda) e por um anjo (à direita), que seguram um candelabro com velas acesas, como símbolo de honra. Elementos góticos se fazem presentes na capela e no ornamento da balaustrada. Ao redor do altar, peregrinos ajoelhados (estes com ricas vestimentas) ou em pé rendem suas homenagens à mãe do Salvador. Na inscrição sobre o arco se lê: “Esta é a consagração angélica da [capela de] nossa querida Senhora de Einsiedeln, salve ó cheia de graça.” No terço superior, sob o baldaquino encontram-se o próprio Cristo espargindo água sagrada, o Pai abençoando a capela, o Espírito Santo e anjos, alguns deles músicos [Figura 4].

10 Wedenhorst, A.: *Op. Cit.*: pág. 14.

11 Wood, C.S.: “Forgery, replica, fiction: temporalities of German Renaissance Art.” Chicago, The University of Chicago Press, 2008, pág. 219.

12 Gibson, W.S.: “Prayers and Promises: The Interactive Indulgence Print in the Later Middle Ages”. In: Blick, S. e Gelfand, L. (ed.): *Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*. Leiden, Brill, 2011, pág. 318.

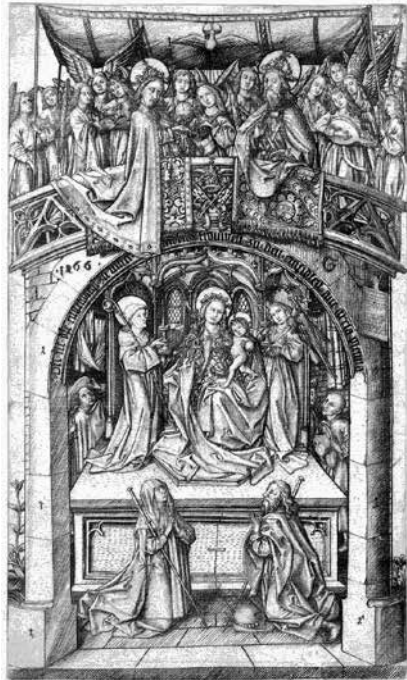


Fig. 4: Master E.S. (ativo entre 1450-1467, Alto Reno). *The Large Virgin of Einsiedeln*, 1466. Gravura colorida, 206 x 123 mm. Staatliches Museen, Kupferstichkabinett, Berlim / The British Museum, Londres



Fig. 5: Master E.S. Staatliches Museen, Kupferstichkabinett, Berlim (esquerda)



Fig. 6: Master E.S. Gravura 97 x 65 mm; Staatliches Museen, Kupferstichkabinett, Berlim (direita)

Nas figuras 5 e 6, Master E.S. reduziu a figuração às personagens principais, até chegar ao essencial, ou seja, à Trindade, à Virgem e ao Santo¹³. Segundo Henk van Os, a menor [Fig. 6], poderia servir como imagem de devoção que os fiéis guardavam dentro de seus livros de oração¹⁴.

O Festival das Relíquias sagradas em Nuremberg também contou com a impressão de gravuras: não se tratava de uma representação real da cerimônia, mas uma indicação daquilo que o Conselho da cidade gostaria que fosse visto¹⁵. Desta vez, as imagens foram impressas na forma de folha volante [Figura 7] e de livro-reliquia [Fig. 8]. As folhas volantes, atribuídas a Hans Spoerer, teriam surgido por volta de 1480 e 1496, mostrando todos os objetos que formavam o tesouro sagrado: o braço-relicário de Santa Ana, as correntes que prenderam São Pedro, São Paulo e São João, a coroa, espadas, cetros, orbes, o manto de coroação, a estola, as luvas, meias e sapatos, os relicários, a cruz imperial e a verdadeira cruz¹⁶. Para cada um deles, uma breve legenda deixava claro para o observador do que se tratava.



Fig. 7: Hans Spoerer (?) (Alemanha), 1480/1496. Tinta sobre papel, 43,4 x 29,8cm. The British Museum, Londres (PD 1933,0102.1)

- 13 Hoffman, E.W.: "Some Engravings Executed by the Master E.S. for the Benedictine Monastery at Einsiedeln." In: *The Art Bulletin*, vol. 43, nº 3. (Sep., 1961), pp. 231-237. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3047957>. [Acesso: 24 de agosto de 2015].
- 14 Os, H. van: *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*. London, Merrell Holberton Publishers in Association with Rijksmuseum, 1994.
- 15 Schier, V. e Schleif, C.: "Seeing and Singing, Touching and Tasting the Holy Lance. The Power and Politics of Embodied Religious Experiences in Nuremberg, 1424-1524." In: Petersen, N.H., Clover, C. e Bell, N. (eds.): *Signs of Change: Transformations of Christian Traditions and Their Representation in the Arts, 1000-2000*. Amsterdam e New York, Rodopi, 2004, pág. 409.
- 16 Parshall, P. et al.: *Origins of European Printmaking: Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public*. Washington, National Gallery of Art; Nuremberg: Germanisches Nationalmuseum; New Haven; London, Yale University Press, 2005, pág. 212.

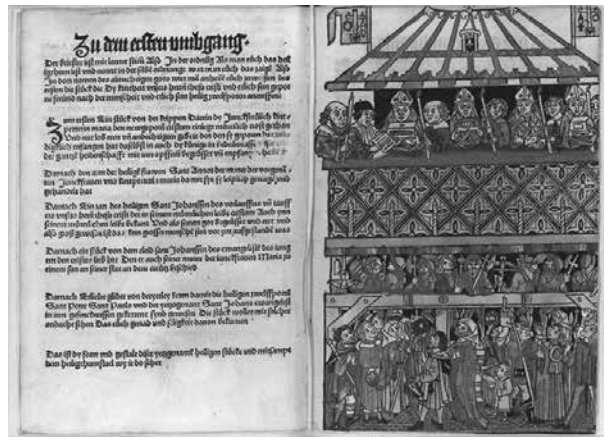


Fig. 8: Peter Vischer, *Gravura sobre pergaminho*, colorida à mão, 1487. Library of Congress, Washington, D.C., Rare Book and Special Collections Division. Fols 3v-4r

Em 1487, além das folhas-volantes, um livro-reliquia foi elaborado sobre a supervisão de Peter Vischer e impresso sobre pergaminho em seis fólhos; as gravuras foram atribuídas a Wolf Traut¹⁷. É muito curioso observar as gravuras de Master E.S e a de Peter Vischer e atentar para as permanências e as inventividades, no que tange os personagens e outros elementos iconográficos, sejam eles explícitos ou de significado intrínseco. Enquanto a imagem de Einsideln está congelada no tempo e no espaço, as de Nuremberg carregam em si uma dinâmica diferenciada.

Analisemos a representação da tribuna [Figura 8]. Na parte superior, clérigos apresentam os objetos, da esquerda para a direita: o fragmento da manjedoura do Cristo em um relicário, um osso do braço de Santa Ana, o dente de São João Batista dentro de um *ostensorium* e por fim outro relicário com um pedaço da roupa de São João Evangelista¹⁸. Um leigo lê a descrição dos mesmos e outras cinco pessoas seguram círios. Nos dois lados do teto da tribuna, bandeiras anunciam os objetos relacionados à Paixão de Cristo e que se encontravam nos relicários exibidos.

Apesar do fato do papa conceder indulgências por ocasião do festival, a imagem atesta uma forte conotação política, em que se percebe a disputa entre os dois grandes poderes daquele período: o imperador e a Igreja. Agora, a autenticidade das relíquias não aparece sob o brasão de armas papal e sim sob o do Sacro Império Romano, plasmado logo abaixo da cruz.

Sob a tribuna, oito mercenários portando armaduras e elmos, fortemente armados separam e protegem os objetos sagrados da multidão. Enquanto a face do soldado à direita está coberta pela viseira, alguns de seus companheiros têm o olhar no infinito e outros voltam suas cabeças para admirar a cerimônia – gesto que demonstra que também se envolviam com o ritual acima. Em meio à tropa, um dignitário segurando um bastão parece dar ordem aos guardas. É possível ver as pernas dos guerreiros por trás de uma trave de madeira, fazendo a ligação visual com a multidão que se aglomera abaixo, se move e olha para cima. E que multidão(!): homens, mulheres e crianças; padres e freiras; peregrinos com seus cajados; pessoas do povo e nobres.

Os fólhos seguintes se ocupam da representação das regalia imperial [Figura 9], com a coroa, as roupas, o manto da coroação, a estola, o cinto, os cetros, luvas, sapatos e o orbe; e da *Arma Christi* [Figura 10], com a Cruz Verdadeira, de madeira acima, a Lança Sagrada e a Cruz Imperial. Na última linha do fólho 6r, lemos o nome da cidade, o ano e a assinatura de Vischer.

17 Schier, V. e Schleif, C., *Op. Cit.*: pág. 409.

18 *Ídem*: pág. 414.

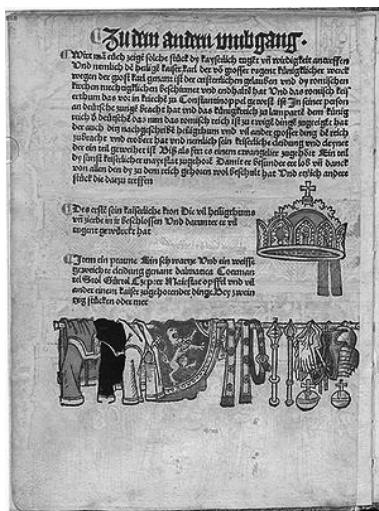


Fig. 9: Peter Vischer, *Gravura sobre pergaminho*, colorida à mão, 1487. Library of Congress, Washington, D.C., Rare Book and Special Collections Division. Fol. 2(?) (esquerda)

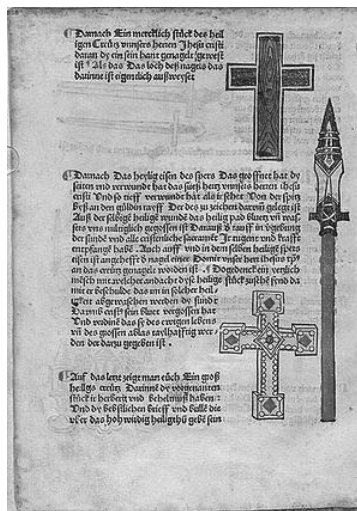


Fig. 10: Peter Vischer, *Gravura sobre pergaminho*, colorida à mão, 1487. Library of Congress, Washington, D.C., Rare Book and Special Collections Division. Fols 5v-6r (direita)

As folhas-volantes e o livro relíquia forneciam ao observador o maior número possível de detalhes, fossem eles nas representações dos objetos, nos textos que os acompanham e mesmo na [tentativa de] reconstrução da cerimônia. Os materiais a partir dos quais vinham impressos, respectivamente, pergaminho e papel, já implicavam em diferentes estratos do público alvo: enquanto o primeiro, mais caro, visava pessoas de status econômico mais alto; o segundo, muito mais barato, procurava alcançar um número muito maior de fiéis.

A historiografia tende a refletir sobre essas gravuras como indulgências vendidas aos peregrinos. Mas, gostaria de lembrar que elas podiam ser afixadas nas paredes com pregos ou gotas de cera, no espaço nas igrejas – como forma de visualização para aqueles que aí orassem de joelhos – e, também, nas residências daqueles que as adquiriram. Neste caso, podiam exercer uma função apotropaica, protegendo seus proprietários, os moradores e todos aqueles que a ela tivessem acesso, parentes, vizinhos e etc, contra doenças, praga, morte, fogo, furto ou invasões. Tal como a ladainha, a visualização de uma mesma (e adorada) imagem lembrava a invocação constante da fé; como as orações, as gravuras caracterizavam a própria vida religiosa¹⁹.

Como mencionado, a lança se tornara um dos mais importantes símbolos do tesouro, quem sabe até mais do que a própria coroa imperial, também ela uma relíquia que raramente vinha exposta ao público²⁰. Para além do fato de ser um símbolo de transmissão de poder real e signo de proteção divina, a lança era um dos objetos da Paixão. Na Idade Média Tardia, a devoção ao sofrimento do Cristo caracterizava-se pela combinação entre a meditação e a oração, associadas à visualização detalhada do martírio. A meditação visual frente à *Arma Christi* também levava o espectador a um diálogo com o Cristo sofredor. Durante a demonstração dos objetos sagrados em Nuremberg, não havia a teatralização da forma como o Cristo sofrera; contudo, vale notar a atenção dada à lança nas gravuras e seu tamanho desmesurado em relação às outras relíquias, o que devia ter um grande efeito na “disposição interior do público”²¹.

19 Tatsch, F.G.: “Gravuras no cotidiano Europeu: séculos XV e XVI”. In: *Museion*, n. 15, ago. 2013, pp. 10-28. Disponível em: <http://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1152>. [Acesso: 2 de fevereiro de 2016].

20 Adelson, H.L.: *Op. Cit.*: pág. 133.

21 Muessing, C.: “Performance of the Passion: the enactment of devotion in the later Middle Ages”. In: Gertsman, E.: *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*. Ashgate, England and Burlington, 2008, pág. 133.

A visão das relíquias vinha acompanhada da ritualização da missa e de sua exibição. Nesse processo, outros sentidos também eram estimulados: a audição (no ouvir a missa e a narrativa sobre os objetos), o olfato (com o cheiro do incenso), porque não também o paladar (na comunhão). Podemos somar a eles mais um aspecto estimulado: a movimentação corporal dos fiéis, observada no livro-reliquia. Assim, celebração somava a visualização da materialidade dos objetos a um ritual que tinha lugar em uma data precisa e em um espaço específico.

A meu ver, as gravuras não se constituíam somente como indulgências ou simples lembranças de um momento específico, mas elas passaram a representar uma “nova” relação com o poder divino e, conseqüentemente, com os processos de salvação. Penso, especificamente, em alguns aspectos: na questão do espaço e a desterritorialização da santidade, a constituição de nova espacialização da devoção, o deslocamento do tempo cíclico da devoção e constituição de nova materialidade do sagrado.

Se o tesouro até então vinha alocado em um espaço, as gravuras atuavam como um agente transformador dessa geografia, desterritorializando o “centro” da santidade e constituindo outro dentro da casa de seu proprietário. A gravura tornou-se a matriz física de uma peregrinação em âmbito privado, inúmeras vezes re-experimentada e vivida emocionalmente pelo observador.²² A peregrinação em âmbito privado estava protegida de todos os obstáculos que podiam cercar o trajeto (o *iter*) físico: distância, frio, calor, fome, sede, ataques de bandidos ou animais selvagens e etc. Enquanto memento do *iter*, do descolamento e das sensações experimentadas *in loco* e junto a outros peregrinos, as gravuras relembavam a epifania coletiva e pública; enquanto imagem inserida no espaço privado, podia estimular outras sensações mais intimistas e pessoais. Essa nova espacialização independia da translação dos objetos da igreja para a tribuna; movimento que se dava, no caso de Nuremberg, sob o domínio da Igreja e do poder civil. Deslocam-se, assim, os poderes até então reguladores da devoção.

Se a devoção não requeria mais a presença física no festival, o fiel estava liberado tanto do deslocamento, como da obrigação de estar em Nuremberg em um momento determinado. Penso que, além do espaço havia também o deslocamento do tempo cíclico da devoção –entenda-se a repetição anual do ritual–. Nesse sentido, o tempo deixava de ser cíclico para ser linear: a veneração das relíquias, agora, estava à disposição dos fiéis por tempo indeterminado. Por fim, em relação à materialidade, os objetos perdiam sua característica “primitiva”, aquela que negociava entre o “mundo da matéria e o mundo do espírito”²³. O ouro, as pedras preciosas, os têxteis e etc., foram transmutados em outra materialidade, a do papel.

Transformada em receptáculo das relíquias, a gravura passava a emanar os raios invisíveis. Sem dúvida alguma, os objetos sagrados aí podiam ser alcançados não somente com a visão, mas beijados, tocados: nada nos informa de qualquer tipo de proibição em relação ao ato de tocar nas gravuras. Assim, a meu ver, na Idade Média Tardia, essa nova disposição das relíquias continuava a operar milagres, impulsionando novas práticas e uma renovação da devoção e da piedade popular.

22 Gibson, W.S., *Op. Cit.*: pág. 235.

23 Este é um ponto sobre o qual a pesquisa ainda precisa de maiores reflexões: a materialidade do papel e os novos significados que poderia engendrar.

BIBLIOGRAFÍA

- Adelson, H.L.:** "The Holy Lance and the Hereditary German Monarchy". In: *The Art Bulletin*, 48, 1966, pp. 177-191. Disponível em: <http://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/z/zsn2087626.pdf>. [Acesso: 17 de junho de 2015].
- Geary, P.:** "Sacred Commodities: the circulation of medieval relics". In: Appadurai, A. (ed.): *The Social life of things. Commodities in cultural perspective*. New York, Cambridge University Press, 1986, pp. 169-191.
- Gibson, W.S.:** "Prayers and Promises: The Interactive Indulgence Print in the Later Middle Ages". In: Blick, S. e Gelfand, L. (ed.): *Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*. Leiden, Brill, 2011, pp. 277-324.
- Hoffman, E.W.:** "Some Engravings Executed by the Master E.S. for the Benedictine Monastery at Einsiedeln". In: *The Art Bulletin*, vol. 43, nº 3, (Sep., 1961), pp. 231-237. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3047957>. [Acesso: 24 de agosto de 2015].
- Kessler, H.:** *Seeing Medieval Art*. Toronto, University of Toronto Press, 2011.
- Klein, H.A.:** "Sacred Things and Holy Bodies. Collecting Relics from Late Antiquity to the Early Renaissance". In: Bagnoli, M.; Klein, H.A.; Mann, C.: *Treasures of heaven. Saints, relics, and devotion in Medieval Europe*. 1st edition. London, The British Museum Press, 2011.
- Merback, M.B.:** "Shifting Contours of Sanctity". In: *Pilgrimage and Pogrom. Violence, Memory, and Visual Culture at the Host-Miracle Shrines of Germany and Austria*. Chicago and London, The University of Chicago, 2012.
- Muessing, C.:** "Performance of the Passion: the enactment of devotion in the later Middle Ages". In: Gertsman, E.: *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*. England and Burlington, Ashgate, 2008, pp. 129-142.
- Os, H. van.:** *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*. London, Merrell Holberton Publishers in Association with Rijksmuseum, 1994.
- Parshall, P.:** *Origins of European Printmaking: Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public*. Washington, National Gallery of Art; Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum; New Haven; London, Yale University Press, 2005.
- Schier, V. and Schleif, C.:** "Seeing and Singing, Touching and Tasting the Holy Lance. The Power and Politics of Embodied Religious Experiences in Nuremberg, 1424-1524". In: Petersen, N.H., Clover, C. e Bell, N. (eds.): *Signs of Change: Transformations of Christian Traditions and Their Representation in the Arts, 1000-2000*. Amsterdam e New York, Rodopi, 2004, pp. 401-426.
- Scribner, R.W.:** "Perceptions of the Sacred in Germany at the End of the Middle Ages". In: *Religion and Culture in Germany (1400-1800)*. E. by Lindal Roper. Leiden, Boston, Colônia, Brill, 2001.
- Tatsch, F.G.:** "Gravuras no cotidiano Europeu: séculos XV e XVI". In: *Museion*, n.15, ago. 2013, pp. 10-28. Disponível em: <http://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1152>. [Acesso: 2 de fevereiro de 2016].
- Wedenhorst, Alfred.:** "Nuremberg, the Imperial City: From Its Beginnings to the End of Its Glory". In: The Metropolitan Museum of Art: *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg*. New York/Munich, The Metropolitan Museum of Art/Prestel Verlag, 1986, pp. 11-26.
- Wood, C.S.:** *Forgery, replica, fiction: temporalities of German Renaissance Art*. Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

HISTORIA CULTURAL



EL SOL Y LA LUNA: ICONOGRAFÍA Y REPRESENTACIÓN EN LA COSMOVISIÓN Y EN EL ARTE DEL BARROCO ANDINO

RAÚL MOLINA OTÁROLA¹

RESUMEN

El presente trabajo analiza las iconografías del Sol y la Luna, deidades andinas sometidas a un proceso de asimilación, trasposición y sincretismo por la evangelización cristiana que se inició en los Andes en 1533. La irrupción hispana impuso una concepción monoteísta. Escogió primero a *Viracocha* para asimilarlo al Dios único, para luego rebajar la importancia del Sol y la Luna, al convertirlos en elementos de la creación del Dios cristiano. Esto se operacionaliza en el programa iconográfico de la evangelización en los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, sus resultados son relativos, ya que las prácticas andinas en torno a estos astros subsistieron entre las comunidades hasta fines del periodo colonial.

ABSTRACT

This paper analyzes the iconography of the Sun and the Moon, Andean deities which were subject to a process of assimilation, transposition and syncretism by Christian evangelization beginning in the Andes in 1533. The Spanish invasion imposed a monotheistic conception. *Viracocha* was first chosen to assimilate the only God, then the importance of the Sun and the Moon was reduced, by turning them into elements of the Christian God's creation. This is implemented in the evangelization iconographic program from the seventeenth and eighteenth centuries. However, its results are debatable since the Andean practices around these stars subsisted among indigenous communities until the end of the Colonial period.

DIOSES DE LOS ANDES Y LA ELECCIÓN DE *VIRACOCHA* COMO DIOS ÚNICO

Una de las características de la zona andina al momento de la irrupción hispana es el panteón de deidades generales y regionales, además de otras locales, que dan forma al politeísmo de los diversos grupos étnicos de los Andes. En efecto, "en los Andes hallamos a diversos dioses mayores y también a una numerosa jerarquía de divinidades subalternas propias de varios ayllus"². Entre las divinidades más extendidas del área andina del centro sur se encuentran Tunupa, Taapaca o Tarapacá, Illapa, Pachacamac, Pariacaca, Guari, Libiac, Catequil y Piguerao, Chicopaec y Aiapaec, y la existencia de otros dioses menores. En la zona de Atacama encontramos como deidades de importancia a Sortar Conti y Socompa³. A la llegada del hispano, este panteón politeísta andino fue objeto del proceso de extirpación de idolatrías, tendiente a la destrucción de las *huacas* y la imposición de la fe cristiana por medio de la evangelización⁴.

- 1 Doctor en Antropología. Profesor visitante, Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, CIIR. Pontificia Universidad Católica de Chile. Contacto: raul17molina@gmail.com.
- 2 Rostworowsky, A.M.: *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1988.
- 3 Castro, V.: "Un proceso de extirpación de idolatrías en Atacama, siglo XVII." En: *Historia y Cultura XX*. La Paz, 1991, pp.131-150; "Huacca Muchay. Evangelización y religión andina en Charcas: Atacama la Baja (XVII-XVIII)". Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Mención Etnohistoria. Departamento de Ciencias Históricas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 1997 (no publicado).
- 4 Castro, V.: *De Ídolos a Santos. Evangelización y religión andina en los Andes del sur*. Santiago de Chile, Fondo de Publicaciones Americanistas - Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2009.

Entre los dioses, especialmente del Inca, se encuentran *Inti*, el Sol, y *Quilla*, la Luna, además de *Viracocha*. Se plantea que el culto a *Viracocha* debió ser muy restringido, pues aparte del templo de *Quisuar Cancha* eran pocos sus santuarios y se limitaban al área cuzqueña, y su imagen se encontraba también en el Coricancha. Pero, “en ciertas épocas de la historia inca prevaleció la adoración del uno sobre el otro (*Inti* o *Viracocha*)”. Sin embargo, con el triunfo “de los cuscos sobre los chancas, se produjo un cambio en la devoción y el Inca reinante dio prioridad al culto Solar y uno de sus actos fue embellecer el Coricancha (Templo del Sol en Cuzco)”⁵. Esto implicó que el Sol adquirió la categoría de divinidad particular de los soberanos incas, con varios templos ubicados en el Tawantinsuyo, como Vilcashuamán, Huánuco Pampa, Pachacamac, Isla del Sol en el lago Titicaca. El cronista Gerónimo de Vivar agrega que el culto solar también se extendía al norte de Chile, y se encontraba entre los indígenas de Atacama hasta Copiapó. “Los ritos y ceremonias que tienen –los de Copiapó– es adorar al Sol como los de Atacama, porque tomaron de los ingas cuando de ellos fueron conquistados”⁶.

Sin embargo, el Sol y la Luna no fueron escogidos por los evangelizadores para transformarlos en Dios único, sino que se les asoció, en algunos casos, a Jesucristo y la Virgen, respectivamente, y excepcionalmente se usó al Sol para representar al Espíritu Santo. La operación evangelizadora fue transformar a *Viracocha* en el Dios único, en un intento de asociarlo al mismo Dios cristiano, divinidad única y omnipotente⁷ y su difusión serviría para explicar el concepto de Dios entre los indígenas, negando de este modo el politeísmo, lo que posteriormente se expresa en la iconografía que se analiza.

DIBUJOS DE GUAMÁN POMA: LOS HIJOS DEL SOL Y LA LUNA

El cronista indígena del Perú, Guamán Poma de Ayala (1534-1615), en su “Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno”⁸, muestra la visión inca del mundo andino y entrega detalles de la vida después de la conquista hispana, iniciada entre 1532 y 1533. Aunque comienza su obra con la cronología cristiana, mantiene la visión indígena, recogiendo una importante memoria del inca, heredada especialmente por línea materna. Su madre Cusi Ocllo o Juana Chuquitante, fue noble descendiente del décimo inca, Tupác Yupanqui (1441-1493). Al reconstruir la genealogía de los incas, Guamán Poma señala que el Sol y la Luna son padre y madre del primer inca. Esta concepción de la creación la representa en sus dibujos, especialmente cuando grafica el “escudo de armas de los incas” [Figura 1], una trasposición iconográfica de sentido hispano para destacar la nobleza de los soberanos del Cuzco. En él incluye al Sol, en la parte superior izquierda, y a la Luna, en la superior derecha. El Sol, *Inti*, es representado con rostro (ojos, nariz y boca) y rodeado de rayos fijos y serpenteantes, acompañados de destellos, de clara influencia europea, al igual que la Luna, *Quilla*, que la representa en su fase creciente o menguante, con rostro (ojos, nariz y boca) y con el círculo que le da su redondez⁹.

5 Rostworowsky, A.M.: *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1988, pp. 30-31.

6 Vivar, J.: *Crónica de los Reinos de Chile* (1558). Edición de Ángel Barral Gómez. Madrid, Dastín Historia, 2001, pág. 77.

7 Rostworowsky, A.M., *Op. Cit.*; Duviols, P.: “La interpretación del dibujo de Pachacuti-Yamqui”. En: Bouysson-Cassagne, T. (ed.): *Saberes y memorias en los Andes: In memoriam Thierry Saignes*. Lima, Institut des hautes études de l’Amérique Latine (IHEAL) - Institut français d’études andines (IFEA), 1997, pp. 101-114.

8 Guamán Poma de Ayala, F.: *Nueva Crónica y buen gobierno*. Edición a cargo de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste. México: Siglo XXI, 1992 [1615].

9 En esta representación junto al Sol aparece escrito “Ynti Raimy” que corresponde al festejo del señor Sol que se realizaba en diciembre: “Que en este mes se hacía la gran fiesta y pascua Solene del Sol, que como dicho es, que es todo el cielo de las planetas y estrellas y cuanto ay, es rrey el Sol y acá capac; capac (poderoso) quiere decir rrey, ynti, Sol, raymi, gran pascua, más que Ynti Raymi”. Junto a la Luna se puede leer, “Coya Raymi”: “Y acá emos dicho de Coya Raymi (festejo de la reina), de la fiesta y pascua de la Luna, quilla”. Guamán Poma de Ayala, F., *Op. cit.*: pág. 233). El festejo de la Luna, *Coya Raymi*, se realizaba en septiembre: “Dizese de este mes Coya Raymi por la gran fiesta de la Luna. Es coya y señora del Sol; que quiere decir coya, rreyna, raymi, granfiesta y pascua, porque de todas las planetas y estrellas del cielo es rreyna, coya, la Luna y señora del Sol”. *Ibid.*: pág. 227.

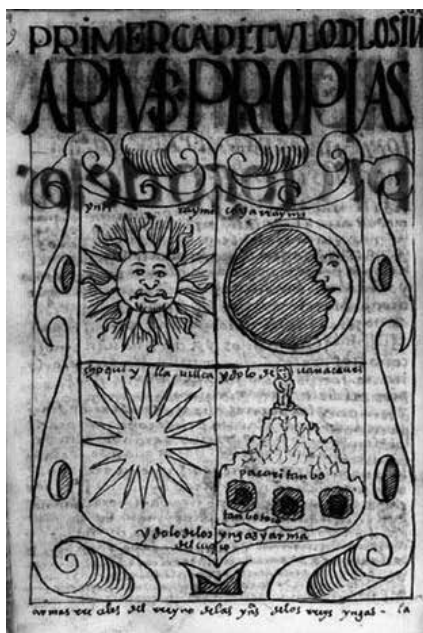


Figura 1: *Primer Capítulo de los Incas. Armas Propias.* En: Guamán Poma de Ayala, F.: *Nueva Crónica y buen gobierno.* Edición a cargo de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste. México: Siglo XXI, 1992 [1615], pág. 62

La imagen de las "Armas Propias" de Guamán Poma representa a la primera casta de los incas formada por "Capac Ynga, Tocay Capac, Pinau Capac, primer Ynga, ... que ellos pintaron y se nombraron las más verdaderas. Como del primer coronista fue declarado hijo del Sol, Yntip Churin: primero dijo que era su padre el Sol y su madre la Luna y su hermano el luzero". Terminada esta primera casta de incas, comenzó a reinar "Ynga Mango Capac" (primer inca) el que "no tubo padre conocido; por eso le dijeron hijo del Sol, Yntip Churinm Quillap Uauan" (hijo del Sol y la Luna)¹⁰.

En el dibujo de las armas del inca, el Sol y la Luna son las divinidades paterno-materno del inca, aunque el lugar de nacimiento y emergencia es terrenal, pues ocurre en la Pararisca, cavidades de la tierra, que eran *huacas* o sitios de devoción ritual para venerar a sus antepasados, y que se encontraban en toda la zona andina¹¹. El dibujo advierte en la parte inferior derecha la *pacarisca* del primer inca, llamada Pacaritambo. "(...) y donde dijeron –las primeras castas de incas– que salieron fue llamado Tanbo Toco y por otro nombre le llamó Pacari Tanbo"¹².

Esta génesis del Inca (Sol, Luna, *Pacarisca*, Lucero) es muy valiosa para comprender la posterior conversión y alteración simbólica e iconográfica que hace el hispano por medio del discurso evangelizador. Con este cambia el orden creador y degrada la importancia y jerarquía del Sol y la Luna, quitando el carácter paterno-materno, para situarlos al lado y luego bajo el Dios único, que impone el monoteísmo cristiano y la extirpación de idolatrías, que persigue el politeísmo andino.

10 *Ibid.*: pág. 63.

11 Julien, C.: Las huacas *pacariscas* de Arequipa y el volcán Misti. *Historia* N° 10, Escuela Profesional de Historia, Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, 2011, pp. 105-132. Se debe tener presente que la *pacarisca* o *pacarina*, se relaciona en la ideología andina con el mito de origen de los diversos pueblos: "Según ellos los hombres surgieron espontáneamente de sus variadas *pacariscas* o lugares de origen." Rostworowsky, A.M., *Op. Cit.*: pág. 12. En otras zonas andinas, estos también nacieron de la tierra o de otras formas de expresión de la naturaleza. Albornoz, cura doctrinero y extirpador de idolatrías, escribió en su "instrucción para descubrir huacas", que los naturales se decían proceder de piedras, fuentes, lagunas, ríos, cuevas, animales, aves, árboles, es decir, de elementos de la naturaleza y el paisaje.

12 Guamán Poma de Ayala, F., *Op. Cit.*: pág. 63.

con detenimiento este curioso dibujo se distingue que en lo esencial su inspiración es cristiana¹⁵. El autor del dibujo, además, lo declara en su obra: "Yo, don Joan de Santa Cruz Yampí Salcamayhua, cristiano por la gracia de Dios Nuestro Señor"¹⁶. Así, según Duviols, "su contenido es esencialmente colonial y cristiano, sin prejuicio de otros muchos elementos vernáculos"¹⁷. En efecto, el dibujo presenta claves iconográficas que muestran la conversión y las operaciones evangelizadoras para cambiar la disposición, el orden y la jerarquía conducentes a representar la idea de un Dios único entre los indígenas. Igualmente, la disposición espacial de las figuras se asemeja a un retablo de origen barroco, lo que añade un elemento estético de la influencia del arte español de la Contrarreforma¹⁸.

Al observar la posición del Sol y la Luna, estos aparecen separados uno del otro, dispuestos al costado de *Viracocha*, representado verticalmente como un óvalo alargado que ocupa el centro y la mitad superior del dibujo. En esta representación la importancia del Sol y la Luna ha sido rebajada. Ello no es casual, pues Santa Cruz Pachacuti dice que *Viracocha* fue padre del Sol y de la Luna, y fue tanto hombre como mujer¹⁹. Aparece una nueva visión cosmogónica, el padre único es *Viracocha*, y el Sol y la Luna, sus hijos. Ergo, el creador de los incas es *Viracocha*, el Dios único, que será asimilable al Dios cristiano. Pero en la religión indígena, ni el Sol, ni *Viracocha* "fueron creadores del género humano (...) la convicción general en los Andes era que los hombres procedieron de determinadas y distintas 'pacarisca' o lugares de origen"²⁰. En este sentido, una de las primeras operaciones de conversión simbólica y de sentidos de la evangelización fue la invención de un Dios único, escogido del panteón politeísta andino. Los españoles eligieron al Dios local *Viracocha*²¹, y Santa Cruz Pachacuti se hace cargo de esta nueva concepción religiosa al explicar la iconografía y las disposiciones en el dibujo: "razonando bien, se podía y debía (re)conocer, (a *Viracocha* Pachayacháchic representado por la plancha de oro) como único señor, único creador y gobernador (del universo), y (que se debía) apreciar mucho menos a las criaturas (de aquel Dios), aunque fuesen las más altas (perfectas) tales como el hombre, el Sol, la Luna"²².

De allí que las divinidades indígenas, el Sol y la Luna, quedaran en este programa iconográfico cristiano supeditados al Dios único, y la disposición espacial de los iconos organizados jerárquicamente al estilo de un retablo barroco²³. Esta disposición iconográfica tuvo influencia en las manifestaciones de la pintura, los frisos y las ornamentaciones de las iglesias coloniales, donde el Sol y la Luna quedaron por debajo de las divinidades cristianas, las vírgenes y

15 Sánchez, A., *Op. Cit.*: pág. 132.

16 Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua: *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Cuzco, Institut français d'études andines (IFEA) - Centro de Estudios Regionales Andinos, "Bartolomé de Las Casas", 1993.

17 *Ibid.*: pág. 101.

18 Sánchez, A., *Op. Cit.*

19 Zuidema, T.: "Parentesco y culto a los antepasados en tres comunidades peruanas. Una relación de Hernández Príncipe de 1622"; En: *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*, Lima, Fomciencias, 1989, pp. 135-136.

20 Rostworowsky, A.M., *Op. Cit.*; pág. 31.

21 Lo más interesante de la compleja genealogía de *Viracocha* o de los *Viracochas* (Ticsi y Caylla *Viracocha*, *sensu* Guamán Poma y Molina el cuzqueño, 1916), es que los cronistas hispanos intentaron construir un mito que lo asemejara a las imágenes del Antiguo Testamento, para situarlo en lo alto y darle forma desde la tradición judeocristiana. Los cronistas Sarmiento de Gamboa (1942) y Acosta (1940), al describir a *Viracocha* lo hacen como un hombre blanco, de estatura considerable, vestido de blanco, con un báculo y un libro en las manos, al que lo tuvieron por Hacedor del Mundo. Así, "el Dios *Viracocha* sufrió más que los otros dioses de estas anexiones judaico-cristianas, llegando a confundir al pensamiento indígena" (Rostworowsky, A.M., *Op. Cit.*: pág. 35).

22 Santa Cruz Pachacuti, *Op. Cit.*; Duviols, *Op. Cit.*: pág. 104.

23 Sánchez, A., *Op. Cit.* En efecto, el dibujo de Santa Cruz Pachacuti "(...) guarda una manifiesta semejanza con la fórmula del retablo barroco (...) La posición que adoptan los diferentes motivos iconográficos en el contexto del retablo resulta decisiva para calibrar su sentido. Los grupos temáticos se ordenan en secciones perpendiculares horizontales interrelacionándose con un orden jerárquico de arriba a abajo y de izquierda a derecha. El altar mayor concentraba en sus imágenes los conceptos fundamentales de la doctrina, en la parte superior del retablo, presidiendo el conjunto de las imágenes, parece la idea de la Trinidad (...) 'orcorara' quiere decir tres estrellas todas iguales (...)." Como tema central destaca la representación del Hacedor, 'Viracochan Pachaychachi', simbolizado por un gran óvalo vacío que simboliza la intangibilidad del Dios cristiano, creador de todas las cosas y, en consecuencia, supeditadas a él todas las criaturas. "Los cuerpos celestes, objetos preferentes de la Creación, escoltan la imagen de Viracochan; en un primer nivel flanqueando al óvalo, pero con rango sensiblemente inferior, se sitúan el Sol, Inti, y la Luna, Quilla". Sánchez, A., *Op. Cit.*: pp.132-133.

la Trinidad. De este modo, el dibujo de Santa Cruz Pachacuti podría considerarse una transición al orden divino cristiano, aunque lleno de algunas imágenes vernaculares andinas. La mayoría de estas desaparecieron en pinturas y frisos del arte barroco andino. Solo el Sol y la Luna se mantuvieron como símbolos identitarios, pero subordinados, destinados a la evangelización del indígena.

LA VIRGEN-CERRO, EL SOL Y LA LUNA

En los inicios del siglo XVIII operaron importantes cambios en la representación iconográfica. En las pinturas del barroco andino son escasas las que representan al Sol y la Luna, y en las que aparecen se aprecia una evidente subordinación a las imágenes cristianas. La expresión de los astros es reducida en tamaño y ocupan un discreto lugar en el plano de la pintura. Su inclusión pareciera ser una evocación o un guiño a la cosmovisión del indígena andino, con fines evangelizadores o expresando alegorías referidas a un relato histórico. Es lo que ocurre en las dos pinturas llamadas Virgen-Cerro, de autores anónimos. Una de ellas forma parte del Museo Nacional de Arte de Bolivia, fechada en 1720 [Figura 3.1], que pareciera ser copia, o viceversa, de otra que se conserva en el Museo Casa de Moneda de Potosí, sin fecha de creación [Figura 3.2].



Figura 3.1 y 3.2: *Virgen-Cerro*, anónimo (1720), óleo sobre tela, 72x92 cm. Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia (izquierda)
Virgen-Cerro, anónimo, (s/f). Museo Casa de Moneda de Potosí, Bolivia (derecha)

Ambas pinturas muestran al Cerro Rico de Potosí y el cerro pequeño *Huayna Potosí*, que dan origen al principal mineral de plata de la Colonia andina. Este fue un cerro huaca que el padre Arriaga, jesuita extirpador de idolatrías, describía en 1599, "(...) poco más de esta Villa (Potosí), en el camino real están dos cerros a que los indios desde tiempos inmemorial han tenido extraña devoción acudiendo allí a hacer sus ofertas y sacrificios"²⁴. La zona de Potosí fue visitada por el inca Huayna Capac en 1462, y el mineral fue descubierto por Diego Huallpa en 1544²⁵. Los estudios antropológicos y etnohistóricos han coincidido en identificar a la Virgen del Cerro como la Pachamama indígena, quizás una trasposición hispana que se sobreimpuso o asimiló el pensamiento andino. La ecuación, ante la permanencia del culto indígena a los cerros *huacas* de Potosí, fue transformarlos identificándolos

24 Gisbert, T.: *Iconografías y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert y Cía - Fundación BHN, 1994, pág. 19.

25 Ramos, N.: "La Virgen del Cerro-Casa de la Moneda/Potosí-Bolivia." En: *Historia del Arte 5*. Disponible en: <http://historiadelarte5salvarez.blogspot.cl/2011/10/la-virgen-del-cerro-casa-de-la-moneda.html>.

con la Virgen María, sinónimo de la Pachamama, cuestión que fue aceptada por los teólogos agustinos, Calancha y Ramos Gavilán²⁶.

Estas pinturas de la Virgen-Cerro tienen un programa iconográfico cristiano, que se lee de arriba abajo, entre lo divino y terrenal. En esta jerarquía descendente, el Sol y la Luna han sido representados al estilo de Guamán Poma, guardando su ubicación, a la izquierda y la derecha, respectivamente, pero localizados en la parte media del cuadro acompañando a la Virgen-Cerro, y en una posición degradada, bajo las manos de esta. La Virgen-Cerro está a su vez bajo la Trinidad (el Padre con capa pluvial, el Hijo con ornamentos para celebrar misa y el Espíritu Santo, representado en la paloma), acompañadas por los arcángeles Miguel y Gabriel. Esto expresa el discurso cristiano del orden y la importancia teológica, donde el Sol y la Luna son una evocación de la llamada religión solar del inca, supeditada a un orden monoteísta cristiano, y aquí posiblemente se representa como una alegoría de la historia del cerro Potosí. Sin embargo, quienes han estudiado la historia e iconografía de cuadro colonial²⁷ no se detienen en el simbolismo espacial que tienen el Sol y la Luna en estas pinturas. Su interés está centrado en la iconografía central, la Virgen-Cerro, la Trinidad y las autoridades eclesiásticas y políticas. Gisbert²⁸ solo comenta: "A ambos lados están el Sol y la Luna"; por su parte, Gentile²⁹ dice lo mismo: "A ambos lados, bajo el Hijo está el Sol y bajo el Padre, la Luna y el lucero", y Ramos³⁰ señala: "Los dioses de los Incas, Inti (Sol) y Quilla (Luna) también presencian la coronación". El Sol y la Luna, antiguas divinidades andinas, han perdido su relato histórico y significado simbólico religioso, al quedar supeditadas y disminuidas a modo de iconos en la pintura, bajo el relato cristiano.

EL SOL Y LA LUNA EN LAS IGLESIAS ANDINAS

Las representaciones del Sol y la Luna son más comunes en las ornamentaciones de iglesias y parroquias que se fundaban en el proceso evangelizador en la zona andina de Perú, Bolivia, Argentina y Chile. Estas imágenes fueron esculpidas en frisos y portadas, o detalladas en pinturas sobre muros, arcos y techos interiores de la arquitectura barroca y andina. Sin embargo, estas figuras no se localizaban usualmente en el altar, el lugar principal de la iglesia, donde se desarrolla la eucaristía³¹ que se reserva como lugar de la iconografía cristiana. En este sitio quizás la única manifestación del Sol se hace en algunas custodias, que en el barroco americano se asemejan a una imagen solar, pero dentro del concepto de Cristo-Helios³². Bajo esta misma lógica, más que una clara representación en las divinidades andinas, se debe entender el Sol que reemplaza a la paloma en la iglesia de Andahuayllas, cerca del Cuzco³³.

Pareciera evidente que las iconografías del Sol y la Luna en las iglesias y parroquias andinas tenían por función asociar las divinidades andinas a la del Dios único. Pero no todas las órdenes religiosas estuvieron dispuestas a establecer esta asociación. "Así como los dominicos (Orden de la Inquisición) son partidarios de la prohibición total en lo referente a la representación del Sol y de otros astros, y así como los agustinos tratan de hacer una sustitución procurando que se identifique a Dios con el Sol, los jesuitas optan por una demostración racionalizada en la que el Sol y los astros son criaturas sujetas a un Dios creador"³⁴. Por tanto, no todos los templos cristianos tendrán representaciones del Sol y la Luna. Estos se pueden ver, entre otras, en las portadas de las iglesias de Manquiri, Salinas de Yocalla, San Lorenzo

26 Para un detallado estudio de la Virgen María y la Pachamama, cfr. Gisbert, T., *Op. Cit.*

27 Gisbert, T., *Op. Cit.*; Gentile, M.: "Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX". En: *Simposium* (XX Edición), 2012, pp. 1141-1164. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4100946>; Ramos, N., *Op. Cit.*

28 Gisbert, T., *Op. Cit.*: pág. 17.

29 Gentile, M., *Op. Cit.*: pág. 1145.

30 Ramos, N., *Op. Cit.*

31 Sas-Zaloziecky, W.: *Arte paleocristiano*. Bilbao, Editorial Moreton, 1967.

32 Lara, J.: "Cristo-Helios americano: La inculturación del culto al Sol en el arte y arquitectura de los virreinos de la Nueva España y del Perú". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México D. F., vol. XXI, núm. 75, 1999, pp. 29-49.

33 Gisbert, T., *Op. Cit.*

34 Gisbert, T., *Op. Cit.*: pág. 30.

y Belén en Bolivia, como en las pinturas en la bóveda de la iglesia de Pucara (Puno, Perú), y en la portada lateral de la iglesia de Pomata. En la zona andina de Chile, el Sol y la Luna aparecen, entre otras, en las iglesias San Pedro de Guañacahua, en la Región de Arica y Parinacota, y de Laonzana y Sotoca, en la Región de Tarapacá.

Respecto de la iglesia de Sotoca, dedicada a la virgen de la Candelaria, es posible advertir que esta posee representaciones del Sol y la Luna esculpidas en frisos y representadas en pinturas, ubicadas en el arco central [Figuras 4.1. y 4.2.] y en los arcos laterales, situados antes del altar, el espacio reservado a los iconos cristianos. La presencia de la iconografía obedecería a la evangelización jesuítica, pues el friso del arco central está compuesto por el monograma de la Orden (IHS) *Jesus Hominum Salvator* (Jesús salvador de los hombres) y un monograma de María Reina. A los costados de estas escrituras se encuentran esculpidos, sobre piedra liparita, el Sol, a su izquierda, y la Luna, a su derecha, con similar iconografía que el dibujo de Guamán Poma, pero con la misma disposición evangelizadora, de representar al centro de ellos el monograma cristiano, como ya ocurre en el programa iconográfico del dibujo de Santa Cruz Pachacuti. La iglesia de Sotoca fue fundada en el siglo XVII, posiblemente en 1674, en virtud de una inscripción (74) en una de sus columnas. Además, que “un estudio minucioso reveló que existe una factura megalítica en las fundaciones de la iglesia que es propia del siglo XVII”³⁵. En los arcos laterales de la iglesia, el Sol y la Luna se encuentran dibujados en el centro de estos, en el contexto de pintura colonial barroca de tipo fitomorfa. La pintura que contiene al Sol [Figura 5] da entrada a una pequeña capilla lateral dedicada a Jesucristo, y la pintura que tiene la Luna [Figura 6] da entrada a la capilla de la Virgen María. Esto muestra la intencionada asociación entre el Sol y Jesucristo, y la Luna y la Virgen.



Figura 4.1 y 4.2: Arco central de la Iglesia de Sotoca, con el monograma IHS, Jesús salvador de los hombres y María Reina, antes (izquierda) y después (derecha) del terremoto de 2005 que afectó la zona norte de Chile (Fotografías: Panorámico Iglesia Sotoca, Ángela Benavente y Carolina Ossa)³⁶

La disposición reseñada en la iglesia de Sotoca se encuentra en un contexto de evangelización jesuítica en comunidades aymaras³⁷, donde las prácticas rituales y ceremoniales relacionadas con el Sol y la Luna, en la cosmovisión andina, tenían y tienen relevancia religiosa y productiva. De allí que los jesuitas y la historia de la evangelización andina tuvieran una clara intención de supeditar los astros a un Dios único y reconocerlos como parte de su creación. A la vez, al usar las imágenes indígenas estos programas iconográficos intentan establecer un discurso evangelizador y la posibilidad de desarrollar un sincretismo religioso que les permita adaptar la fe cristiana en el mundo aymara.

35 Consejo de Monumentos Nacionales: *Iglesia Nuestra Señora de la Candelaria de Sotoca*. Disponible en: <http://www.monumentos.cl/catalogo/625/w3-article-26103.html>.

36 Cfr. Ossa, C. y Benavente, Á.: *Informe: Asesoría Dirección de Arquitectura MOP, Iglesia Nuestra Señora de la Candelaria de Sotoca*. Santiago, Laboratorio de Pintura, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 30 de septiembre de 2015 (no publicado).

37 *Ibid.*



Figura 5: Pintura del Sol en el arco de ingreso a la capilla norte, Iglesia de Sotoca (Fotografía: Carolina Ossa) (izquierda)
Figura 6: Pintura de la Luna en el arco de ingreso a la capilla sur, Iglesia de Sotoca (Fotografía: Carolina Ossa) (derecha)

EXTINCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA SOLAR Y LUNAR

A fines del periodo colonial, especialmente en las postrimerías del siglo XVIII, es posible pensar que la representación del Sol y la Luna haya iniciado su extinción como parte del programa iconográfico cristiano de la evangelización, debido a varios factores. Muchas iglesias andinas del periodo más intenso de evangelización (siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII) ya habían terminado de construirse y su iconografía muy probablemente se encontraba resuelta. Luego de las órdenes evangelizadoras de la zona andina, solo los agustinos y los jesuitas utilizaban los iconos del Sol y la Luna³⁸; aunque los jesuitas tenían una intensa actividad evangelizadora, como ocurrió en el norte de Chile y el sur del Perú, su labor cesó en 1767 cuando fueron expulsados de América. También, si bien el uso de la iconografía del Sol y la Luna en los templos pretendía asimilar la religión o los dioses del panteón indígena a la supremacía del Dios único, esto no se lograba totalmente, debido a que las prácticas rituales y ceremoniales a esos astros continuaban en las comunidades indígenas fuera del ámbito de la iglesia, y dentro del espacio de ella, donde los indígenas recreaban a sus propios dioses. Esto en muchos lugares llevó a los curas doctrineros a proceder contra las imágenes que se asemejaban al Sol y la Luna, por considerarlas conductas indígenas que actuaban contra el Santísimo Sacramento, como ocurrió en 1795 en la diócesis de Guamanga, Ayacucho, Perú:

"Y porque a ninguno se le oculta que los Indios en su gentilismo adoraron al Sol, teniéndolo por el Dios verdadero, a quien le hacían Templos, y ofrecían sacrificios: es nuestra obligación arrancar toda memoria que les haga recordar este supersticioso e indebido culto. Por tanto, ordenamos se quite y destierre de todos los Sagrarios de nuestro obispado, el Velo de Plata o Sol, con que se cubre el Santísimo; pues muchos, que aún vacilan en la fe, creen que el Sol tiene algo de Deidad, viéndole colocar en lugar santo y sagrado. Hasta ahora se ven a algunos hacer demostraciones de adoración cuando nace este Planeta"³⁹.

Sin embargo y como corolario, si bien las iconografías del Sol y la Luna pudieron desaparecer como representaciones propiciadas por los evangelizadores, su presencia, especialmente del Sol, pervivió en los ritos y las ceremonias de las comunidades indígenas andinas, y se mantuvieron asociadas a las fiestas y celebraciones del santoral cristiano, los pagos a los cerros tutelares (*apus* y *mallkus*), y a las ritualidades sociales y productivas del mundo andino.

38 Gisbert, T., *Op. Cit.*

39 Lara, J., *Op. Cit.*: pág. 48; Medina, J.T.: "Adiciones inéditas a 'La Imprenta en Lima.'" En: *Fénix* 8, Lima, Biblioteca Nacional, 1952, pp. 451-453.

BIBLIOGRAFÍA

- Castro, V.:** *De Ídolos a Santos. Evangelización y religión andina en los Andes del sur.* Santiago, Fondo de Publicaciones Americanistas y - Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2009.
- Castro, V.:** *Huacca Muchay. Evangelización y religión andina en Charcas: Atacama la Baja (XVII-XVIII).* Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Mención Ethnohistoria. Departamento de Ciencias Históricas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 1997.
- Castro, V.:** "Un proceso de extirpación de idolatrías en Atacama, siglo XVII". En: *Historia y Cultura XX.* La Paz, 1991, pp. 131-150.
- Consejo de Monumentos Nacionales:** *Iglesia Nuestra Señora de la Candelaria de Sotoca.* Disponible en: <http://www.monumentos.cl/catalogo/625/w3-article-26103.html>.
- Duviols, P. e Itier, C.:** *Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Sacamaygua: "Relación de Antigüedades deste Reyno del Piru".* Estudio etnohistórico y lingüístico. Cusco, 1993.
- Gentile, M.:** "Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX". En: *Simposium (XX Edición)*, 2012, pp. 1141-1164. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4100946>.
- Gisbert, T.:** *Iconografías y mitos indígenas en el arte.* La Paz, Gisbert y Cía. - Fundación BHN, 1994.
- Guamán Poma de Ayala, F.:** *Nueva Crónica y buen gobierno.* Edición a cargo de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste. México: Siglo XXI, 1992 [1615].
- Julien, C.:** "Las huacas pacariscas de Arequipa y el volcán Misti". En: *Historia N° 10.* Arequipa, Escuela Profesional de Historia, Universidad Nacional de San Agustín, 2011, pp. 105-132.
- Lara, J.:** "Cristo-Helios americano: La inculturación del culto al Sol en el arte y arquitectura de los virreinos de la Nueva España y del Perú". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXI, núm. 75. México, D. F., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 29-49.
- Medina, J.T.:** "Adiciones inéditas a 'La Imprenta en Lima'". En: *Fénix 8*, Lima, Biblioteca Nacional, 1952, pp. 451-453.
- Molina, C.:** *'El cuzqueño. Relaciones de las fábulas y ritos de los Incas. Relación de la conquista y población del Perú.* Lima, Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, 1916 [1575].
- Ramos, N.:** "La Virgen del Cerro - Casa de la Moneda / Potosí - Bolivia". En: *Historia del Arte 5* [web]. Disponible en: <http://historiadelarteSalvarez.blogspot.cl/2011/10/la-virgen-del-cerro-casa-de-la-moneda.html>.
- Rostworowsky, A.M.:** *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política.* Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1988.
- Sánchez, A.:** Introducción a "Relación de antigüedades deste reyno del Perú". En: H. Urbano y A. Sánchez (eds.): *Varios. Antigüedades del Perú.* Madrid, Historia 19, 1992, pp. 125-167.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua:** *Relación de antigüedades deste reyno del Piru.* Cuzco, Institut français d'études andines (IFEA) - Centro de Estudios Regionales Andinos, "Bartolomé de Las Casas", 1993.
- Sas-Zaloziecky, W.:** *Arte paleocristiano.* Bilbao, Editorial Moreton, 1967.
- Vivar, J.:** *Crónica de los Reinos de Chile* (1558). Madrid, Edición de Ángel Barral Gómez, Dastín Historia, 2001.
- Zuidema, T.:** "Parentesco y culto a los antepasados en tres comunidades peruanas. Una relación de Hernández Príncipe de 1622". En: Reyes y guerreros. *Ensayos de cultura andina.* Lima, Fomciencias, 1989, pp. 135-136.

DOCUMENTACIÓN INÉDITA

- Ossa, C. y Benavente, Á.:** *Informe: Asesoría Dirección de Arquitectura MOP, Iglesia Nuestra Señora de la Candelaria de Sotoca.* Santiago, Laboratorio de Pintura, Centro Nacional de Conservación y Restauración, 30 de septiembre de 2015 (no publicado).

DEL MUSEO AL ESCENARIO. LOS CASOS DE *LA ZAMACUECA* DE CARO Y *LA REINA DEL MERCADO* DE RUGENDAS POR LA AGRUPACIÓN FOLCLÓRICA CHILENA “RAQUEL BARROS”¹

CARMEN PEÑA FUENZALIDA²

RESUMEN

La Agrupación Folclórica Chilena se creó en 1952 por iniciativa de Raquel Barros Aldunate (1919-2014). Fue el primer grupo de proyección folclórica del país y aún está vigente. Ha mantenido en el tiempo una línea de presentaciones teatralizadas, como *La zamacueca* y *La reina del mercado* (ambas de 1981), marcada por una orientación estética e investigativa propia de la época de la consolidación de la “ciencia del folclore” y el incremento de la proyección y su aplicación (desde la década del cincuenta).

Esta comunicación busca vincular esa orientación de la Agrupación con la sólida vocación pedagógica que tuvo Raquel Barros.

ABSTRACT

The Agrupación Folclórica Chilena was established in 1952 on the initiative of Raquel Barros Aldunate (1919-2014). It was the first group with folkloric projection of the country and it is still ongoing. It has maintained in time a line of theatrical performances, as *La zamacueca* and *La reina del mercado* (both in 1981), characterized by an aesthetic and research orientation of the time of consolidation of the “science of folklore” and the increasing of its projection and application (since the fifties).

This communication seeks to link this approach of the Agrupación with the strong pedagogical vocation of Raquel Barros.

INTRODUCCIÓN

La Agrupación Folclórica Chilena³ se creó en 1952 por iniciativa de Raquel Barros Aldunate (1919-2014). Fue el primer grupo de proyección folclórica del país y aún está vigente. Durante su trayectoria se ha caracterizado por llevar al escenario presentaciones temáticas teatralizadas, como *Fiesta maulina*, *Tertulia serenense*, *Cerámica de Talagante* (todas de 1962), *Tamaya* (1996), *Chile, mito y realidad* (1977) y otras. Entre las más conocidas figuran *La zamacueca* y *La reina del mercado* (ambas de 1981), inspiradas en las pinturas de Manuel Antonio Caro y Juan Mauricio Rugendas, respectivamente.

Desde sus inicios la Agrupación tuvo una orientación estética e investigativa afín a las nociones propiciadas por la ciencia del folclore de entonces, que desde la década del cincuenta en adelante profundizó en la sistematización y el incremento de la proyección y la aplicación del folclore (a la enseñanza, por ejemplo).

- 1 Agradezco encarecidamente a Florángel Oberg Bravo, directora de la Agrupación, por la valiosa información que me proporcionó al entrevistarla el 7 de marzo de 2016 y sus posteriores aportes.
- 2 Musicóloga, profesora e investigadora. Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile. Contacto: cpenaf@uc.cl.
- 3 En este texto se utiliza la palabra folclore como consigna el *Diccionario de la Real Academia Española*, excepto en el caso de nombres de instituciones, citas y fuentes que originalmente usaron la letra k.

En esta comunicación se busca vincular dicha orientación de la Agrupación con la sólida vocación pedagógica que tuvo su fundadora.

ANTECEDENTES

El 2 de octubre del 2012 la Agrupación Folclórica Chilena Raquel Barros celebró sus sesenta años de vida. La ocasión fue festejada en el Teatro Antonio Varas, con un gran espectáculo más la presentación del disco *La reina del mercado*, publicado 31 años después de su estreno en el Teatro Municipal de Santiago (1981). Respecto de la función, con una exitosa concurrencia de público, un comentario señala:

"Variadas fueron las imágenes que recrearon postales de épocas, tales como Pregones Callejeros, cuadros inspirados en escenas pictóricas como la Zamacueca, de Manuel Antonio Caro, o La Reina del Mercado, de Juan Mauricio Rugendas. Hubo muestras de salones de mediados del siglo XIX, y otras que graficaban lo que ocurría medio siglo después, la religiosidad popular, la Isla de Chiloé y por supuesto, la siempre celebrada estampa de Cerámica de Talagante.

El enorme despliegue escénico, más de setenta bailarines dieron vida al espectáculo, con ricas exposiciones de vestuario cuidadosamente elaborado de acuerdo a las modas que Europa imponía a la sociedad criolla, hizo de esta celebración una auténtica clase de historia social que gozó del aprecio de la concurrencia.

El marco musical puesto en escena, muy ceñido a las costumbres de cada año, fue el complemento perfecto para una noche idílica de un público que aplaudió sin reservas el extenso y documentado trabajo de doña Raquel Barros, su familia y todos los componentes de la agrupación"⁴.

Tal como dice la cita anterior, la presentación se estructuró en cuadros de "imágenes recreadas" a partir de distintas fuentes, entre las que se encuentra un repertorio de música y danzas recopilado en trabajos de terreno y entregado por cultores de diferentes localidades del país en tiempos pasados y compartidas por investigadores o miembros de otros conjuntos con la Agrupación. Por tal razón, la Agrupación desde sus inicios en 1952 y hasta la actualidad se autodefine como un conjunto de proyección folclórica⁵.

Según Dannemann, la proyección del folclore es:

"Manifestación producida fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas determinadas o determinables, que se inspira en la realidad folklórica cuyo estilo, formas o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones, destinadas al público en general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización presente en el momento que se considere –por ejemplo, obras literarias y dramáticas, de inspiración folklórica, escritas por autores determinados; audiciones de radio y televisión; industria de estilo artesanal; la danza de salón o de espectáculo; la moda, etcétera—"⁶.

Si bien esta línea de trabajo fue decididamente propiciada desde las instituciones a partir de la década de los cincuenta, en palabras de Dannemann⁷, el proceso se inició hacia fines de la década de 1930, época más conocida

4 S/A: "Agrupación Folklórica Chilena de cumpleaños." En: revista de Folklore *El Arado*, N° 44, Asociación Nacional del Folklore de Chile (Anfolchi), octubre de 2012, pág. 19.

5 Sobre las teorías del folclore, su historia y las conceptualizaciones de varios autores latinoamericanos, cfr. Dannemann, M. et al.: *Teorías del folclore en América Latina*. Caracas, Conac, 1975.

6 Dannemann, M.: "Teoría folklórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas." En: *Teorías del folclore en América Latina*. Caracas, Conac, 1975, pág. 25.

7 Cfr. Dannemann, M.: *Enciclopedia del folclore de Chile*. Santiago, Editorial Universitaria, 1998; Dannemann, M.: "Teoría folklórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas." En: *Teorías del folclore en América Latina*. Caracas, Conac, 1975, pp. 13-43; Dannemann, M.: "Estudios sobre música folklórica chilena." En: *Aisthesis*, n° 8, 1974, pp. 269-305.

como la de los gobiernos radicales, representada por las presidencias de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), Juan Antonio Ríos (1942-1946) y Gabriel González Videla (1946-1952)⁸.

Para el historiador Claudio Rolle:

“Los significativos cambios políticos, económicos y sociales que se hicieron manifiestos a lo largo de la primera mitad del siglo XX chileno alcanzan en los años finales de los treinta una expresión simbólica precisa con la presentación electoral y luego con el triunfo en las urnas de un proyecto de nación y sociedad caracterizado por la valoración de lo propio, por el rescate del patrimonio de toda índole y la preocupación por la promoción y el fomento de la educación. Fruto de esta línea de desarrollo político y social que se manifiesta en la era de los gobiernos radicales, se crean en los primeros años cuarenta una serie de organismos e instituciones de carácter artístico y patrimonial vinculados en su mayoría a la Universidad de Chile, la mayor entidad en el ámbito de la cultura en Chile”⁹.

Sin entrar en el complejo entramado político, social y cultural de esos años, es factible añadir que los programas de dichos gobiernos favorecieron políticas culturales estrechamente vinculadas a la educación. Como señala Cifuentes, a propósito de la historia de la danza en Chile: *“Dentro de la construcción de un imaginario de país era fundamental en ese entonces homogeneizar a la sociedad en cuanto al conocimiento, otorgando una gran importancia a la extensión cultural”¹⁰*. Así, se crearon organismos como el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (Ley 6.696), bajo cuyo alero estuvieron la danza y diversas agrupaciones artísticas¹¹.

Gracias a la valoración de la extensión cultural, en este periodo surgieron y se sucedieron varias iniciativas tendientes a institucionalizar tanto la recopilación e investigación como la difusión de la cultura popular. Por ejemplo, en la Universidad de Chile se iniciaron las Escuelas de Temporada, incorporando la cultura tradicional como parte de sus cursos (1936); Eugenio Pereira Salas publicó el estudio *Danzas y cantos populares de la Patria Vieja* (1938); se creó el Departamento de Folklore de la Facultad de Artes (1942); se fundó el Instituto de Investigaciones del Folklore (1943), iniciativa privada que contó con la colaboración de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile¹²; en el Museo de Bellas Artes se realizó la *Exposición Americana de Artes Populares* (1943); se grabó y se publicó *Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile* (1944), un disco RCA Victor, auspiciado por el Instituto de Investigaciones Folkloricas; se celebró el *Centenario del Folklore. Festividades de la Semana del Folklore Chileno* (1946), y en 1947 se creó el Instituto de Investigaciones Musicales –que reemplazó al anterior Instituto de Investigaciones Folkloricas–, dependiente primero de la Facultad de Bellas Artes y posteriormente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile¹³.

8 Es admisible recordar, además, que ya desde los años veinte, con la aparición del disco y la radio, entre otros factores, comenzó un proceso de masificación de la “música típica”, vale decir, la música folclórica campesina, adaptada y estilizada por conjuntos como Los Cuatro Huasos (1927) y Los Huasos Quincheros (1937). Cfr. González, J.P.: “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”. En: *Revista Musical Chilena*. XL/165, 1986, pág. 62; González, J. P. y Rolle, C.: *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.

9 Rolle, C.: “La geografía de la música popular tradicional en el Chile a mediados del siglo XX”. En: *Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, Rio de Janeiro, IASPM-LA, 2004, pág. 5. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ClaudioRolle.pdf>.

10 Cifuentes, M.J.: *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Santiago, LOM, 2007, pág. 110.

11 Orquesta Sinfónica de Chile (1941), Cuarteto de Cuerdas Chile (1941), Escuela de Ballet (1941), Ballet Nacional Chileno (1945), Coro de la Universidad de Chile (1945), *Revista Musical Chilena* (1945), Instituto de Investigaciones Musicales (1947), Premios por obra (1947) y Festivales de Música Chilena (1948).

12 La comisión encargada estuvo compuesta por Eugenio Pereira Salas, Jorge Urrutia Blondel, Alfonso Letelier, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Vicente Salas Viu y Filomena Salas. Cfr. Cáceres, J.: *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional*. Santiago, Ministerio de Educación, 1998, pág. 250.

13 Más detalles sobre estas instituciones en Cáceres, J.: *Op. Cit.*

Aunque Rolle considera que en las producciones musicales de esos años hubo una orientación historicista y una “tendencia a la arqueología” que continuó en la década siguiente (1960), sí reconoce que entonces surgieron agrupaciones musicales que, motivadas por los logros del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, ampliaron la difusión de repertorios de la tradición oral y produjeron un aporte:

“(…) se interesaron en replicar la actividad de recopilación e investigación en terreno con propósitos de proyección folclórica a través de las recreaciones en actividades de grupos mixtos que cultivaron con pasión las expresiones patrimoniales del acervo musical chileno. Estos nuevos intérpretes, inicialmente aficionados apasionados por la cultura tradicional, desempeñarán un papel fundamental en la extensión de la geografía musical de Chile. La curiosidad demostrada por estos conjuntos, su inventiva y necesidad de atraer la atención a través de un espectáculo de proyección de la cultura tradicional los llevaron no solo a recorrer el campo del Chile central sino también a adentrarse en las regiones del sur del país y, algo más tarde, a explorar las sonoridades del norte de Chile”¹⁴.

Lo anterior no es menor por cuanto, gracias a estos rescates, siguiendo a Rolle, también aparecieron “realidades hasta entonces invisibles y una dimensión conflictual del mundo campesino tozudamente negada por intereses políticos durante mucho tiempo. En esta línea estarán los integrantes de conjuntos como Millaray y Cuncumén y destacadas intérpretes y recopiladoras de ese entonces, como Margot Loyola y Violeta Parra”¹⁵. En definitiva, en estos años está la base o el sustrato que nutrió al amplio movimiento de música popular del neofolclore y la nueva canción chilena. Sin embargo, estos aires renovadores no significaron la desaparición de los grupos de proyección folclórica.

LA ZAMACUECA Y LA REINA DEL MERCADO EN LA PROYECCIÓN DEL FOLCLORE

Como se dijo, la trayectoria de la Agrupación Folclórica Chilena Raquel Barros revela una marcada preferencia por presentar cuadros escenificados o teatralizados. Esta orientación se enmarca perfectamente en el concepto de proyección del folclore, pero también revela la vocación pedagógica de su fundadora, vocación que además está cruzada por un profundo respeto por la tradición y, por tanto, por el pasado histórico nacional.

Tanto *La zamacueca* de Manuel Antonio Caro como *La reina del mercado* de Juan Mauricio Rugendas son cuadros que muestran escenas populares, personajes tipo verosímiles, apelan a lugares comunes y, además, son pinturas conocidas, reiteradas en libros, artículos o medios audiovisuales para ilustrar diferentes temas. En síntesis, forman parte del imaginario nacional e incluso latinoamericano. Además, son obras “teatrales”, alegóricas, que no solo permiten imaginar e hilar un relato o una historia para ser representada, sino también motivadoras para indagar acerca del pasado.

Con anterioridad a la puesta en escena de *La zamacueca* de Caro y *La reina del mercado* de Rugendas, la Agrupación presentó *Fiesta maulina* y *Cerámica de Talagante* [Figura 1], ambas en 1962, en el Teatro Municipal.

Este último cuadro –siempre muy elogiado– está inspirado en la artesanía de las figuras de loza de Talagante (localidad que Barros conoció bien) que representan “la fonda”. A partir de ellas se construyen escenas que evocan a sus personajes que, aunque inarticulados, en el escenario cobran vida para interpretar música y bailes vigentes a comienzos del siglo XX (ca. 1900). El cuadro comienza con una artesana modelando una figura¹⁶ al mismo tiempo que canta a capela “Yo vivo pisando en tierra”, tonada entregada por Audolia Rivas (intérprete de Cauquenes). Los bailes que siguen a este episodio representando a las figuras de loza son: el sombrerito, “Unaavecilla en el bosque”;

14 Rolle, C., *Op. Cit.*: pág. 6.

15 *Ibid.*: pág. 7.

16 En 1994, a esa escena se sumó un niño que acompañaba a la artesana, no obstante, no siempre ha sido posible su presencia. El repertorio está grabado en el CD Agrupación Folclórica Chilena Raquel Barros: *Construyendo nuestro Chile* [CD, Santiago, Rezepka Empresa Constructora]. Disponible en: <http://afchraquelbarros.blogspot.cl/>.

una resbalosa, “La luna estaba en el cielo”; la sajuriana “Los patos en la laguna”, para terminar con la cueca “Han visto llorar la parrá”. Instrumentos como el arpa, la guitarra y el tormento, además de las voces, el vestuario, el maquillaje de las figuras originales, así como los movimientos entrecortados, completan la ilusión de la animación.



Figura 1: Escena de *Cerámica de Talagante* (foto: gentileza de Francisco Mesko García)

Para la teatralización de *La zamacueca* [Figura 2] y de *La reina del mercado* [Figura 3] las pinturas de Manuel Antonio Caro y Juan Mauricio Rugendas, respectivamente, son un (pre)texto para urdir un libreto con pequeñas historias que, en ambos casos, nos retrotraen al siglo XIX. Se trata de microhistorias, en las que la música y la danza son el eje en la recreación de un ambiente popular. Ambas llegaron al escenario del Teatro Municipal de Santiago en 1981.



Figura 2: Escena de *La Zamacueca* de Caro (foto: gentileza de Francisco Mesko García)

Según la Agrupación, *La zamacueca* surgió por:

“La necesidad de vincular el folklore con otras disciplinas artísticas, en este caso la pintura (...) A través de las diferentes variantes de esta danza se va mostrando la forma de divertirse de las clases populares a mediados del siglo XIX, con toda su picardía, en un ambiente altamente festivo.

La dueña de esta Fonda, Doña Dominga, alecciona a sus sobrinas, para que atiendan a los asistentes con su mejor disposición. Esto hace que veamos en su máxima expresión todos los medios por los que se vale la gente del pueblo para gozar del ambiente festivo en que se crean situaciones donde la picardía del chileno está a flor de piel¹⁷.

Desde mi óptica, como espectadora, la intención de Barros para esta escenificación es muy afín al comentario de Galaz e Ivelic respecto de esta pintura de Caro: “La composición sugiere el movimiento de las parejas que bailan comprometiendo a todos los personajes; más que la representación del baile pinta una situación en la cual todos son protagonistas. El color empleado en gamas cálidas otorga a la escena un carácter luminoso, festivo y alegre”¹⁸.



Figura 3: Carátula del disco compacto *La Reina Del Mercado* (2012) (foto: gentileza de Francisco Mesko García)

La zamacueca se inicia con los integrantes de la Agrupación representando estáticamente el cuadro de Caro y finaliza del mismo modo. Las escenas se articulan a partir de un libreto y del repertorio musical compuesto por distintos tipos de cueca del folclore, conformando así una breve antología que ilustra la variedad de caracteres que puede adquirir el baile. La secuencia es la siguiente: “Qué encanto tienen tus ojos”; “Los carzones” [Los calzones], cueca de la botella; “Caramba”, cueca del potrillo; “El Imposible”; “Los mirones”, cueca del tablón, y “Hasta cuándo, vida mía”. Guitarras, arpa, pandero y tormento, más la animación de las palmas y de diversas expresiones, contribuyen al marco alegre y festivo.

En *La reina del mercado* la inspiración y la adaptación de las imágenes del cuadro a las costumbres de nuestro país fue obra de Carlos Gray, quien además la dirigió, bajo la supervisión de Raquel Barros. La motivación obedeció a que “aunque realizada en México, refleja la época de Hispanoamérica alrededor de 1840”¹⁹. Este último comentario coincide con la visión que sobre Rugendas tienen los historiadores del arte cuando, al evaluar su obra, señalan las múltiples perspectivas que, desde distintas disciplinas y enfoques, ofrece su trabajo. En este caso, me atrevo a pensar que la Agrupación toma en cierto modo la mirada del historiador que “valora su obra como un documento histórico que, a la manera de crónica, narra y describe las costumbres de la época”²⁰, como apuntan Galaz e Ivelic. Es probable que por esta misma razón y por su montaje, el Ministerio de Educación la considerara didáctica, patrocinándola para ser presentada a los alumnos de enseñanza básica y media²¹.

La puesta en escena de Gray se inicia con los pregoneros y finaliza con la proyección del cuadro de Rugendas. Todo comienza cuando un enfiestado grupo llega al mercado o feria y se arma la fiesta (valga la redundancia) en un

18 Galaz, G., e Ivelic, M.: *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, pág. 66.

19 Sandor, M. et al.: *Agrupación Folklórica Chilena Raquel Barros 1952-2009*. Santiago, Salesianos Impresores, 2009, pp. 75-76.

20 Galaz, G. e Ivelic, M., *Op. Cit.*: pp. 49, 52.

21 Cfr. Sandor, M. et al., 2009 y Agrupación Folklórica Chilena Raquel Barros: *La reina del mercado* [CD, Chile, 2009].

ambiente de chingana. Como señala un comentario de Saavedra a una presentación: "*Popular y divertida, la escena sucede en una feria, donde personajes típicos del siglo XIX como el sereno, el aguatero, el velero (vendedor de velas) o el motero pregonan cantando sus productos, y donde los borrachos, mendigos, madres solteras y gañanes también se hacen parte de la fiesta*"²². Concerniente a las diferentes danzas apunta que "*son representadas con picardía por los bailarines y actores, que entre canción y canción lanzan tallas que son las mismas de cualquier feria actual, lo que certifica que sí tenemos una idiosincrasia marcada, y que existe hace mucho tiempo*"²³.

Voces e instrumentos –guitarras, arpa, mandolina, pandero y tormento– se unen en un repertorio conformado por una variedad de géneros musicales (como variados son los concurrentes a un mercado o feria) como ilustra la secuencia²⁴: "Pregonos"²⁵; la tonada romance "La recién casada"; el vals "A España me quiero ir"; la danza zoomórfica "Palomo"; la secudia (danza variante de sajuriana) "Salga la luna y no salga", todas ellas entregadas a la Agrupación por Aldo Villalón²⁶. Sigue la tonada picaresca "Estoy queriendo un negrito", entregada por Armandina Riquelme a María Angélica Cid R. (1968); sajuria (danza) "El amor para entrar", también entregada por Aldo Villalón; "Seguidillas manchegas", entregada por Margot Loyola (1980), y, para finalizar, la cueca del folclore "Viva Chile".

Las teatralizaciones antes reseñadas, así como otras del repertorio de la Agrupación, se distinguen por un extremo cuidado en la selección de voces e instrumentos, así como en el estudio de danzas, trajes, peinados, accesorios, decorados o mobiliario, entre otros elementos, a lo que se suman los caracteres de personajes, el trabajo corporal en escena, la iluminación y todo detalle que pueda conducir a la adecuada evocación de una época y un espacio fidedigno²⁷. Como señaló Raquel Barros en una entrevista, a propósito del repertorio y la proyección del folclore:

*"Nosotros pensamos siempre que el folclor es una vida (. . .). Y esa vida hay que representarla, no es la canción sola. Nunca pretendimos mostrar solamente las canciones, sino que la canción como comportamiento. Es un estudio y una puesta en escena de la realidad, con técnicas más bien teatrales"*²⁸.

En efecto, presentar fuera de su contexto original una situación, un comportamiento folclórico, en el decir de Dannemann y Barros, sin deformar o traicionar la tradición o, si se prefiere, el relato sobre la tradición, es uno de los objetivos característicos de la proyección del folclore. Por lo anterior, no es extraño que, con frecuencia, algunas escenificaciones también recuerden episodios, relatados o ilustrados, que plasmaron en sus libros los viajeros o que figuran en la literatura costumbrista decimonónica. Por ejemplo, la escenificación de *la Tertulia de 1840* (ca. 1998), aunque no está inspirada en la tertulia del mismo nombre de Claudio Gay, bien puede recordarla. De igual forma, ciertas escenas de *La zamacueca* rememoran alguno de los animados "picholeo" que figuran en las novelas de Alberto Blest Gana.

22 Saavedra, L. F.: Comentarios de conciertos. Cuadros criollos (2010). Disponible en http://www.mus.cl/comentarios_detalle.php?ffd=440.

23 *Ibid.*

24 Agrupación Folklorica Chilena Raquel Barros, *Op. Cit.*

25 Reconstrucción de Raúl de Ramón (1929-1984) y Manuel Luna (fallecido en 2011). El primero fue compositor, músico, folclorista. Junto con su esposa y dos hijos conformó el conjunto Los de Ramón, que obtuvo muchos éxitos. Luna Muñoz fue presidente del Sindicato de Folcloristas y Guitarristas de Chile, y rescató un numeroso repertorio tradicional. Fue además uno de los fundadores de la estudiantina La Chimba. Obtuvo varios premios y fue muy apreciado entre los grupos de proyección folclórica.

26 Aldo Villalón perteneció a la Agrupación Folklorica Chilena y después formó parte de Conjunto Ancahual, formado en 1964.

27 Parte fundamental del equipo actual son: Alejandra Olivares Fuentealba y Manuel Antonio Barrios Medina (monitores de baile), Carlos Delgado Lizama (director de escena), Patricio Cornejo Basso (ayudante de música), Galvarino Peralta Herrera y Samuel Pérez Carmona (colaboradores permanentes en lo artístico y musical).

28 Ponce, D.: "La Agrupación Folklorica Chilena Raquel Barros celebra hoy sesenta años sobre el escenario". En: *El Mercurio*, martes 2 de octubre de 2012. Disponible en: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7B93ad3779-1adc-4334-8db5-afeacc92a4ac%7D>.

EL TRASFONDO PEDAGÓGICO

Desde mi óptica, la proyección del folclore que ha realizado la Agrupación Folclórica Chilena con estas escenificaciones está vinculada a los intereses pedagógicos que, desde muy temprano en su trayectoria, animaron a su fundadora. Sin embargo, antes de revisar cómo se relacionaron, es oportuno esbozar brevemente algunos aspectos biográficos de Raquel Barros²⁹.

Perteneció a un núcleo familiar en el que siempre hubo práctica musical con sus padres y sus hermanos. Desde muy joven tuvo clases de canto lírico y actuó en algunos escenarios e incluso en la radio, aprendió a bailar la cueca y manifestó un progresivo interés por las canciones y los bailes tradicionales.

Luego de realizar el Curso de Instructores Nacionales de Música en España (1949), gracias a una beca, regresó un año después a Chile con intenciones de dedicarse a la docencia. Su relación con personalidades de la cultura abrió camino a esa aspiración. Por un lado, conoció a la profesora Australia Acuña, de quien aprendió bailes antiguos y, por otro, Amanda Labarca le pidió impartir cursos de cueca a funcionarios de la Universidad de Chile y en las Escuelas de Temporada de esa casa de estudios. En 1952 también efectuó un curso de este mismo baile en el Instituto de Cultura Hispánica que, luego de concluir, se constituyó en el germen de la Agrupación Folclórica Chilena. Así, por recomendación del compositor e investigador Carlos Lavín, el grupo decidió ampliar sus conocimientos observando y saliendo a terreno para aprender de los propios cultores. Bajo ese prisma, quedó constituida la Agrupación en 1952.

En 1958, Barros se incorporó al Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, plantel donde realizó permanentemente docencia y trabajos de investigación, incluyendo la recolección en terreno de numeroso material de intérpretes de distintas localidades del país³⁰. Esta labor a veces la efectuó con Manuel Dannemann u otros investigadores, entre 1958 y 1975. Actualmente los registros se encuentran en el Archivo de Música Tradicional de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile³¹. Es importante decir que allí se consigna como recolector a la propia Agrupación Folclórica Chilena entre 1968 y 1974³².

La extensa permanencia en dicho Instituto le permitió a Raquel Barros incorporarse a los equipos de trabajo y publicar artículos en los que tangencial o directamente abordó el aspecto pedagógico del folclore. De modo acotado, a continuación se mencionan algunos. Paralelamente, junto con Manuel Dannemann creó el Centro de Estudios "Rodolfo Lenz", bajo cuyo alero escribieron monografías y apoyaron con formación teórica y práctica a la Agrupación.

Una de sus primeras colaboraciones fue la contribución para la materialización de la *Antología del Folklore Musical Chileno*, desde 1960 hasta 1969, compuesta por cinco discos LP, complementados por un fascículo con conceptualizaciones, descripciones y análisis del repertorio, junto con la explicación coreográfica de las danzas, cuando fue necesario. Una parte considerable de la selección de contenidos fue aporte suyo³³.

29 Para esta síntesis se han utilizado principalmente como fuentes los escritos de Sandor, M. et al.: *Op. Cit.*; Dannemann, M.: "In Memoriam. Raquel Barros Aldunate (2 de diciembre, 1919-11 de agosto, 2014)". En: *Revista Musical Chilena*, LXVIII/222, 2014, Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902014000200017&script=sci_arttext; entrevista personal a Florángel Oberg, directora de la Agrupación Folclórica Chilena Raquel Barros (7 de marzo de 2016).

30 Raquel Barros trabajó en equipos de investigación o recolección, y además con Manuel Dannemann, Eugenio Pereira Salas, Vicente Salas Viu, Carlos Isamitt, Jorge Urrutia Blondel, Gastón Soublette y Alfonso Letelier, entre otros.

31 Acceso al Catálogo del Archivo de Música Tradicional, Sección Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, disponible en: <http://musicologia.uchile.cl/archivos.php3>; Cfr. Schmidlin Moore, H.: "¿Tiene ritmo la historia de Chile?" En: *Patrimonio Cultural*, XIII/ N° 49, Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2008, pp. 7-8.

32 De 1968 se registran bailes chinos, cuecas, tonadas y villancicos (quebrada La Canela y Puchuncaví), y de 1974, la fiesta de la Cruz de Mayo (El Boco, Quillota). Disponible en: <http://musicologia.uchile.cl/archivos.php3>.

33 Dannemann, M.: "In Memoriam. Raquel Barros Aldunate (2 de diciembre, 1919-11 de agosto, 2014)". En: *Revista Musical Chilena*, LXVIII/222, 2014. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902014000200017&script=sci_arttext.

También en 1960, junto con Dannemann, en un trabajo abordó "Los problemas de la investigación del folklore musical en Chile"³⁴; en 1962, la Agrupación Folklórica Chilena publicó "Función de los grupos de difusión del folklore musical"³⁵, con un diagnóstico de los "grupos que practican el folklore" y algunas sugerencias de solución a los problemas que presentaba su difusión. En 1964, nuevamente junto con Dannemann, apareció la "Guía de investigación folklórica"³⁶, que proporciona criterios de registro tanto de informantes como de la recolección. Parte de este texto se encuentra repetido en *Folklore. Guía técnica del curso de formación de monitores en folklore*, de 1978³⁷.

El listado de estudios más específicos y propiamente disciplinarios en los que se observa el matiz pedagógico es amplio y rebasa los límites de esta comunicación. Pero es ilustrativo mencionar que incluso en la grabación *Por el camino... Agrupación Folklórica Chilena*, publicada en casete en los años ochenta, se adjuntó un librito que contiene no solo la ficha técnica del repertorio (similar a las utilizadas en las recolecciones institucionales y con la Agrupación), sino también la explicación coreográfica y las partituras con clave americana. Su objetivo principal fue proporcionar "apoyo para quienes quieran interpretar este material, especialmente para profesores y miembros de conjuntos de proyección folklórica"³⁸.

CRÍTICAS AL MODELO DE PROYECCIÓN FOLCLÓRICA Y PALABRAS FINALES

La adscripción a las teorías y nociones del folklore vigente a partir de los años cincuenta no fue privativa de la Agrupación Folklórica Chilena Raquel Barros. Otros grupos formados en los años sesenta e incluso después también las adoptaron. Paralelamente aparecieron los *ballets* folclóricos que, atraídos más por el espectáculo, comenzaron a presentar estilizados cuadros y coreografías.

Si bien desde las primeras décadas del siglo XX y con posterioridad se produjeron "afinaciones" (en el sentido de precisar y profundizar) a conceptualizaciones sobre el folklore, un momento de tensión potente se produjo a partir del golpe militar de 1973.

La desarticulación de numerosos grupos, la censura, la resistencia, la irrupción o, mejor dicho, la visibilidad de otras realidades y prácticas culturales y musicales, la crítica a los paradigmas de la modernidad y las nuevas lecturas acerca del pasado, entre numerosos factores, han generado en las últimas décadas un contundente corpus de escritos de nuevos investigadores, abocados a visitar las fuentes del pasado y a revisar el marco conceptual del folklore y la cultura popular en general, desde perspectivas más amplias y, consecuentemente, más inclusivas de las diferentes prácticas musicales populares locales, así como de sus cultores. De este modo, son temas y problemáticas de interés para la investigación, tanto vinculada al siglo XIX como al XX y al presente, la construcción del discurso respecto de la música nacional y el folklore; la cultura tradicional popular y la políticas institucionales; los conceptos de patrimonio e identidad; la práctica, la circulación y la recepción de distintas músicas y los vínculos con el folklore; cultura tradicional popular y resistencia, o el valor de los archivos patrimoniales, por mencionar solo algunos.

34 Barros, R. y Dannemann, M.: "Los problemas de la investigación del folklore musical en Chile". En: *Revista Musical Chilena*, XIV/71, 1960, pp. 82-100.

35 Agrupación Folklórica Chilena: "Función de los grupos de difusión del folklore musical". En: *Revista Musical Chilena*, XVI/79, 1962, pp. 70-74.

36 Barros, R. y Dannemann, M.: "Guía de investigación folklórica". En: *Revista Mapocho*. Tomo II, N° 1. Santiago, Órgano de la Extensión Cultural, Biblioteca Nacional, 1964, pp.168-178. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0026030.pdf>

37 Barros, R. y Dannemann, M.: *Folklore. Guía técnica del curso de formación de monitores en folklore*. Santiago, Comité Nacional de Recreación, 1978.

38 Barros, R.: *Por el camino... Agrupación Folklórica Chilena*. Santiago, Ediciones La Ciudad, [casete y librito], 1985, pág 1.

Finalmente, es importante mencionar que ni Raquel Barros ni la Agrupación desconocían los cambios en los enfoques de los estudios acerca del folclore, las nuevas formas de concebir la cultura tradicional o las críticas a visiones "historicistas", entre otras posturas vigentes.

Raquel Barros y su grupo optaron por mantener una línea de trabajo. Ella estuvo activa hasta sus últimos días; ellos, por su parte, continúan preparando un nuevo montaje –*Patagonia*– que pronto será estrenado y no han abandonado su posición frente a la proyección del folclore. “Yo creo que algún grupo debía conservar la historia”³⁹, declara sin dudar Florángel Oberg, directora de la Agrupación hace 25 años⁴⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- Agrupación Folclórica Chilena:** “Función de los grupos de difusión del folclore musical”. En: *Revista Musical Chilena*, XVI/ 79, 1962, pp. 70-74.
- Agrupación Folclórica Chilena Raquel Barros:** *La reina del mercado* [CD, Chile, 2009].
- Agrupación Folclórica Chilena Raquel Barros:** *Construyendo nuestro Chile*. [CD, Santiago, Rezepka Empresa Constructora]. Disponible en: <http://afchraquelbarros.blogspot.cl/>.
- Barros, R.:** *Por el camino... Agrupación Folclórica Chilena*. Santiago, Ediciones La Ciudad, [casete y librillo], 1985.
- Barros, R. y Danneman, M.:** “Guía de investigación folklórica”. En: *Revista Mapocho*, Tomo II, Nº 1, Santiago, Órgano de la Extensión Cultural, Biblioteca Nacional, 1964. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0026030.pdf>.
- Barros, R. y Danneman, M.:** *Folclore. Guía técnica del curso de formación de monitores en folclore*. Santiago, Comité Nacional de Recreación, 1978.
- Barros, R. y Danneman, M.:** “Los problemas de la investigación del folclore musical en Chile”. En: *Revista Musical Chilena*, XIV/71, 1960, pp. 82-100.
- Cáceres, J.:** *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional*. Santiago, Ministerio de Educación, 1998.
- Cifuentes, M.J.:** *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Santiago, LOM, 2007.
- Dannemann, M.:** “Estudios sobre música folklórica chilena”. En: *Aisthesis*, Nº 8, 1974, pp. 269-305.
- Dannemann, M. et al:** *Teorías del folclore en América Latina*. Caracas, Conac, 1975.
- Dannemann, M.:** *Enciclopedia del folclore de Chile*. Santiago, Editorial Universitaria, 1998.
- Dannemann, M.:** “In Memoriam. Raquel Barros Aldunate (2 de diciembre, 1919-11 de agosto, 2014)”. En: *Revista Musical Chilena*, LXVIII/222, 2014. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902014000200017&script=sci_arttext.
- Galaz, G. e Ivelic, M.:** *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.
- González, J.P.:** “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”. En: *Revista Musical Chilena*, XL/165, 1986.
- González, J.P. y Rolle, C.:** *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.

39 Entrevista personal de Carmen Peña Fuenzalida a Florángel Oberg Bravo, 7 de marzo de 2016.

40 Barros, R.: Por el camino... *Agrupación Folclórica Chilena*. Santiago, Ediciones La Ciudad [casete y librillo], 1985, pág 1.

Instituto Chileno de Cultura Hispánica: *Tercera memoria*. Santiago, julio 1953 - julio 1955.

Ponce, D.: "La Agrupación Folklórica Chilena Raquel Barros celebra hoy sesenta años sobre el escenario". En: *El Mercurio*, martes 2 de octubre de 2012. Disponible en: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7B93ad3779-1adc-4334-8db5-afeacc92a4ac%7D>.

Ramos Rodillo, I.: "Música típica, folklore de proyección y Nueva Canción Chilena". En: *NEUMA*, 4 / 2, Universidad de Talca, 2011, pp. 108-133. Disponible en: http://musica.utalca.cl/DOCS/neuma/2011-2/Neuma_UTAL_108-133.pdf.

Rolle, C.: "La geografía de la música popular tradicional en el Chile a mediados del siglo XX". En: *Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro, IASPM-LA, 2004. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ClaudioRolle.pdf>.

Saavedra, L.F.: *Comentarios de conciertos. Cuadros criollos*. 2010. Disponible en http://www.mus.cl/comentarios_detalle.php?fld=440.

S/A: "Agrupación Folklórica Chilena de cumpleaños". En: Revista de Folklore *El Arado*, Nº 44, Asociación Nacional del Folklore de Chile (Anfolchi), octubre de 2012.

Sandor, M., et al.: "Agrupación Folclórica Chilena Raquel Barros 1952-2009". Santiago, Salesianos Impresores, 2009.

Schmidlin Moore, H.: "¿Tiene ritmo la historia de Chile?". En: *Patrimonio Cultural*, XIII/ Nº 49, (primavera), Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2008.

Universidad de Chile: *Catálogo del Archivo de Música Tradicional*. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Sección Musicología. Disponible en: <http://musicologia.uchile.cl/documentos/amt/ambusca.php?url=&pos=0>.

Villagra, L. y Ramos Rodillo, I.: "Sonidos de un Chile profundo. Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folklore en Chile". E: *Revista Musical Chilena*, LXV/215, 2011, pp. 23-39. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902011000100002&script=sci_arttext.

OTRAS FUENTES

Entrevista personal de Carmen Peña Fuenzalida a Florángel Oberg Bravo, 7 de marzo de 2016.

SITIOS WEB

Agrupación Folklórica Chilena Raquel Barros:

<http://afchraquelbarros.blogspot.cl/> [Acceso: 12 de marzo de 2016].

<http://afchraquelbarros.blogspot.cl/2009/07/zamacueca-de-caro.html> [Acceso: 14 de marzo de 2016].

HISTORIA CULTURAL URBANA: UNA PROPUESTA INTERDISCIPLINARIA AL ESTUDIO DEL SANTIAGO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

KATHERINE VYHMEISTER FÁBREGAS¹

RESUMEN

El presente trabajo postula que la historia del arte es una disciplina fundamental para comprender, desde la historia cultural urbana, la complejidad del proceso de construcción de Santiago de Chile en la segunda mitad del siglo XIX. Se propone una ruta de aproximación a la renovación urbana, en el contexto de la construcción republicana del país, por medio del estudio y el análisis de las prácticas socioculturales de sus habitantes, entre los que destacan como actores fundamentales el Estado, la Iglesia y las principales familias adineradas de la capital.

ABSTRACT

This study proposes art history as a crucial discipline to understand, from the urban cultural history, the complexity of the process of building Santiago de Chile in the second half of the nineteenth century. This paper proposes an approach to urban renovation, in the context of the construction of the Republic, through the study and analysis of its inhabitant's sociocultural practices, among which the Government, the Church, and the wealthiest families of the capital city had a significant role.

A fines de la década de 1980 tomó forma un movimiento intelectual que buscaba superar la historia cultural como corriente historiográfica inaugurada por Jacob Burckhard² y Johan Huizinga³, y continuada por los *cultural studies*⁴ y por la *histoire des mentalités*⁵. En 1989 una publicación editada por Lynn Hunt establece por primera vez el concepto de "nueva historia cultural"⁶, y a partir de entonces se consolida una consciencia acerca de las nuevas formas y marcos para abordar investigaciones del pasado desde una perspectiva cultural renovada.

Las principales características que la diferencian de su antecesora, la nueva historia cultural pone especial atención en los lenguajes, las representaciones y las prácticas, buscando establecer relaciones entre las formas simbólicas y el mundo social. Para ello encuentra modelos y metodologías en disciplinas vecinas que habían sido poco visitadas hasta estos años: la antropología simbólica y la crítica literaria⁷. Otra característica de esta nueva corriente se relaciona con la dimensión mediante la cual se abordan los diferentes temas de estudio. Los grandes procesos y las grandes extensiones geográficas ya no serán el centro de la reflexión, sino más bien los estudios

1 Profesora del Departamento de Historia, Universidad Adolfo Ibáñez, Chile. Contacto: kvyhmeister@uai.cl.

2 Burckhard, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Basilea, Editorial Schweighauser, 1860.

3 Huizinga, J.: *El otoño de la Edad Media*. Haarlem, Editorial Tjeenk Willink, 1919.

4 Corriente de investigación anglosajona que se centra en la relación entre los medios de comunicación de masas y la sociedad industrial, asociada a la Escuela de Birmingham. Surge con la creación del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos por Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward Thompson y Stuart Hall.

5 Surgida desde la Escuela de los Annales, algunos de sus principales exponentes son Georges Duby, Jacques Le Goff y Pierre Nora.

6 Hunt, L. (ed.): *The New Cultural History*. Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1989.

7 Por esta razón, Peter Burke ha propuesto denominar a esta corriente como "historia antropológica" en vez de utilizar el concepto de "nueva", que rápidamente pierde toda novedad. Cfr. Burke, P.: *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, pág. 242.

de casos⁸. De este modo, la *microhistoria* surge como una consecuencia natural de este cambio de dimensión al momento de abordar la investigación y el análisis del pasado. Todo lo anterior conllevó, sin duda, a una ampliación en la diversidad de fuentes disponibles, que ya no se limitaban únicamente a documentos oficiales.

En este contexto de cambio hacia una nueva práctica historiográfica, surge la historia cultural urbana como un “subcampo disciplinar”⁹. Así, en la década de 1980 se concreta una nueva mirada hacia la historia de las ciudades, nutriéndose de las nuevas temáticas y metodologías exploradas desde el ámbito cultural¹⁰. En busca de metodologías y marco teórico, los historiadores culturales se han relacionado de manera estrecha con otras disciplinas. La antropología, por ejemplo, ha brindado herramientas relevantes para la aproximación, desde el presente, a las relaciones, prácticas y representaciones simbólicas de una comunidad determinada en el pasado, así como también posibles definiciones del concepto “cultura”¹¹.

Estas corrientes historiográficas –la historia cultural y la historia cultural urbana– no solo surgieron y se desarrollaron en el ámbito europeo y estadounidense, sino que también permearon los estudios urbanos de algunos investigadores latinoamericanos. Si se considera la producción de trabajos concernientes a este tema en América Latina se aprecia un número relevante de estudios influenciados por el “giro lingüístico”¹². Ciertas obras pueden considerarse como antecedentes de los estudios culturales de la ciudad que se consolidaron hacia 1980, y otras que, desde entonces, comenzaron a explorar esta perspectiva desde el ámbito local y continental. Algunos de ellos son: José Luis Romero¹³, Richard Morse¹⁴, Ángel Rama¹⁵, Adrián Gorelik¹⁶ y Arturo Almandoz¹⁷. Es posible encontrar diversos estudios acerca de las ciudades latinoamericanas a partir del ámbito literario, donde las representaciones y los imaginarios urbanos en novelas y producción intelectual son ampliamente analizados. Así lo han demostrado Arturo Almandoz y Claudia Darrigrandi para el caso de Santiago de Chile, al utilizar obras literarias de autores como Alberto Blest Gana, Augusto D’Halmar, Joaquín Edwards Bello y José Donoso, entre otros¹⁸.

Sin embargo, cómo por medio de diferentes prácticas y relaciones se fue construyendo la ciudad física de Santiago, desde mediados del siglo XIX, pareciera ser un tema respecto del que aún falta profundizar en la producción

-
- 8 Cfr. Chartier, R.: “¿Existe una nueva historia cultural?” En: Gayol, S. y Madero, M. (eds.): *Formas de historia cultural*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007, pág. 29.
 - 9 Cfr. Almandoz, A.: “Notas sobre historia cultural urbana. Una perspectiva latinoamericana” En: *Perspectivas Urbanas*, N° 1, 2002, pág. 31. Sin embargo no existe un consenso respecto de esta “subdisciplina”. Adrián Gorelik, por ejemplo, prefiere hablar de ‘estudios culturales de la ciudad’, más que de ‘historia cultural urbana’, ya que así se evita la excesiva fragmentación de las disciplinas que, en muchos casos, tiene como resultado la falta de comunicación entre ellas. Cfr. Gorelik, A.: “Historia de la ciudad e historia intelectual”. En: *Prismas*, Revista de historia intelectual, N° 3, 1999, pág. 209.
 - 10 Sin duda este último aspecto –el de la metodología– ha generado críticas, principalmente relacionadas con la ambigüedad del concepto “cultura” y, por tanto, a la dificultad, entre otras, de establecer los límites temáticos que la historia cultural aborda. Cfr. Serna, J. y Pons, A.: *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. 2ª Ed. Madrid, Ediciones Akal, 2013, pág. 9; Burke, P., Op. Cit.: pp. 231-232.
 - 11 Entre algunos de los especialistas más influyentes, sobre todo desde la antropología simbólica, se destaca a Victor Turner, Mary Douglas y Clifford Geertz, siendo este último el más reconocido.
 - 12 Este último, ha sido el punto de partida de importantes historiadores culturales, entre los que destacan Roger Chartier y Robert Darnton, entre otros.
 - 13 Romero, J. L.: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, D. F., Siglo Veintiuno, 1976.
 - 14 Morse, R.: “Los intelectuales latinoamericanos y la ciudad (1860-1940)”. En: Hardoy, J., Morse, R. y Schaedel, P.: *Ensayos histórico-sociales sobre la urbanización en América Latina*. Buenos Aires, Ediciones Siap, Clacso, 1978, pp. 91-112.
 - 15 Rama, Á.: *La ciudad letrada*. Hannover, Ediciones del Norte, 1984.
 - 16 Gorelik, A.: *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1999.
 - 17 Almandoz, A.: *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*. Caracas, Equinoccio, 1997; Almandoz, A. (ed.): *Planning Latin America’s Capital Cities, 1850-1950*. Londres, Routledge, 2002.
 - 18 Almandoz, A.: *Modernización urbana en América Latina. De las grandes aldeas a las metrópolis masificadas*. Santiago, Colección Estudios Urbanos UC, 2013; Darrigrandi, C.: *Huellas en la ciudad. Figuras urbanas en Buenos Aires y Santiago de Chile*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2015.

historiográfica¹⁹. Cuando se centra la atención en este aspecto, surge la necesidad de recurrir a una disciplina complementaria al ámbito urbano: la historia del arte²⁰. Así, en el presente trabajo se postula que la historia del arte es fundamental para comprender, desde la perspectiva de la historia cultural urbana, la complejidad del proceso de construcción sociocultural de las ciudades a lo largo de la historia y, en el caso específico que aquí se plantea, de la ciudad de Santiago de Chile en la segunda mitad del siglo XIX. Se propone, por tanto, una aproximación interdisciplinaria al estudio de la ciudad.

La historia cultural urbana –específicamente el ámbito de estudio de las prácticas– surge, entonces, de la interacción entre la historia cultural, la historia urbana y la historia del arte. En conjunto, permiten abordar diferentes aspectos y dimensiones del estudio de la ciudad, obteniendo como resultado un análisis “denso”, que da cuenta de la complejidad del proceso de su construcción –real e imaginaria– y, por tanto, de las expresiones socioculturales de una determinada comunidad que en ella se desenvuelve y proyecta. Desde esta perspectiva, el Santiago de la segunda mitad del siglo XIX se presenta como un caso de estudio interesante y aún poco trabajado.

Por tradición se ha planteado que la capital de la República de Chile vivió un proceso de europeización –de manera habitual refiriéndose a un afrancesamiento– en su estética y uso, fuertemente influenciado por el proyecto modernizador que su elite intentó implementar desde mediados del siglo XIX, y que se extendería hasta las primeras décadas del siglo XX. No todos los estudios que incorporan esta idea profundizan acerca de los matices que este planteamiento supone²¹ y, como consecuencia, se han tendido a homogeneizar los fenómenos culturales urbanos del período en cuestión.

Esta aproximación al proceso histórico experimentado en Santiago desde mediados del siglo XIX se podría aceptar a partir de una “descripción superficial”²² y generalizada del fenómeno histórico. Sin embargo, al realizar un análisis más profundo es posible apreciar que este proceso presenta una gran cantidad y diversidad de prismas –diferentes expresiones urbanas, arquitectos y estilos– que pasan inadvertidos ante la homogeneización que se asume del período. Es necesario, entonces, dar pie a una “descripción densa”, que permita adentrarse en los procesos, buscando descifrar aquellos aspectos que reflejan realmente la complejidad de los procesos históricos. Para ello, resultan provechosos los planteamientos de Clifford Geertz respecto del concepto de “cultura” y la manera en que estos se incorporan a la investigación histórica.

Para Geertz, la cultura “*es esencialmente un concepto semiótico*”. A partir de la concepción del hombre como un animal “*inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto (...) una ciencia interpretativa en busca de significaciones*”²³. La cultura sería, por tanto, no solo el contexto dentro del que se inscriben los diferentes fenómenos socioculturales de una determinada comunidad, sino también las relaciones significantes entre los individuos que construyen su realidad. La labor del investigador que busca estudiar la historia de Santiago desde la historia cultural urbana consiste, así, en la decodificación de las prácticas significantes y constructivas, por medio del estudio y el análisis

19 Peter Burke ha expresado que los historiadores culturales tradicionalmente han prestado más atención a las ideas que a la cultura material, la que se habría dejado a los historiadores de la economía. Cfr. Burke, P.: *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Editorial Paidós, 2006, pág. 89.

20 Arturo Almandoz ha planteado que la historia del arte fue la que impulsó los estudios sobre la ciudad, que luego se centrarían en el desarrollo morfológico de estas. Así, “(...) *la historia del arte parece haber provisto el primer sustrato para la historia urbana latinoamericana (...)*”. Almandoz, A.: *Entre libros de historia urbana. Para una historiografía de la ciudad y el urbanismo en América Latina*. Caracas, Editorial Equinoccio, 2008, pág. 146.

21 Fernando Pérez O. ha planteado que la falta de rigurosidad sobre este tema ha sido algo común, refiriéndose específicamente a la simplicidad con la que se ha tratado el “afrancesamiento” de Santiago. Cfr. Pérez, F.: “Presencia francesa en el patrimonio urbano y arquitectónico chileno: de la independencia al Centenario.” En: *Seminario El patrimonio arquitectónico y urbano de Santiago. Chile y Francia 1850-2002*. Santiago, Universidad Diego Portales, 2002, pág. 14.

22 Los conceptos de “descripción superficial” y “descripción densa” son utilizados por Clifford Geertz, basándose en los planteamientos del filósofo Gilbert Ryle.

23 Geertz, C.: *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2005, pág. 20.

de las relaciones entre los individuos –y sus prácticas– y las huellas concretas que estas han dejado en la ciudad. Precisamente en este último aspecto, la historia del arte juega un papel fundamental, debido a que, y citando a Sigfried Giedion, “*La arquitectura es un indicador tan inequívoco de lo que realmente estaba pasando en un período, que resulta indispensable cuando tratamos de evaluar dicho período*”²⁴.

De este modo, el estudio debe centrarse, por una parte, en la manera cómo se relacionaban los individuos de una sociedad –en el caso de Santiago, principalmente su elite²⁵–, por otra parte, en las intervenciones urbanas, las edificaciones y los espacios públicos que estas relaciones plasmaron en la ciudad y, finalmente, en el diálogo de estos dos aspectos con su contexto. Este último punto debe estar presente a lo largo del análisis de los dos primeros, porque solo así se lograrán identificar relaciones significativas y establecer un diálogo entre diferentes dimensiones, “(…) *pasando del texto al contexto, y regresando de nuevo a este (...)*”²⁶, si se considera la imagen de “*la ciudad como texto*”²⁷.

Posiblemente, una de las mayores dificultades para el investigador sea adentrarse en el mundo de las relaciones entre los individuos de una sociedad del pasado. En muchos casos es posible aproximarse a partir de diarios personales, colecciones epistolares, artículos de periódicos de la época, documentos personales u oficiales, o incluso a partir de retratos y fotografías. Sin embargo, es difícil acceder al dinamismo de la interacción social, consecuencia del paso del tiempo, que se debe considerar²⁸.

Un buen punto de partida pareciera ser el estudio de las prácticas socioculturales, entendidas como aquellos actos de los hombres en los que las formas culturales se articulan²⁹ y, por tanto, son las expresiones de los imaginarios o, como lo ha planteado Roger Chartier, las representaciones³⁰, tanto sociales como individuales. Esta aproximación permitiría comprender ciertas decisiones que el Estado de Chile, la Iglesia y los habitantes particulares de Santiago tomaron desde mediados del siglo XIX y que tuvieron repercusiones relevantes para la ciudad.

En los años posteriores a la organización de la República, tras la Independencia (1818), el Estado vuelca su atención hacia la expansión de su territorio hacia el norte (Mejillones, 1842) y el sur (Magallanes, 1843), y a consolidar Santiago como la ciudad capital, además de establecer las bases institucionales republicanas. Por esta razón, es posible comprender la llegada a Chile del arquitecto francés Juan Herbage en 1840, recomendado por el ministro en Francia, Francisco Javier Rosales³¹. Un año tras su arribo se publicó un plano de Santiago que realizó dedicado al presidente Manuel Bulnes³². En este contexto, no es de extrañar que la primera obra que se le encomendara hacia 1843 fuese el proyecto del edificio para el Instituto Nacional³³, una de las instituciones que mejor proyectará los nuevos ideales republicanos.

24 Giedion, S.: *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona, Editorial Reverté, 2009, pág. 56.

25 No se busca hacer historia cultural, desde la cultura con “C”, pero la ciudad física y concreta se construye, inevitablemente, desde el Estado y el mundo privado con una cierta capacidad de adquisición que le permita financiar la construcción de una propiedad que, para la segunda mitad del siglo XIX, se reducía a un espectro social bastante limitado.

26 Darnton, R.: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2009, pág. 13.

27 La idea de que el paisaje urbano (ciudad) puede ser leído como un texto, ha sido trabajada por James Duncan desde la geografía cultural, ver: Duncan, J.: *The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandy Kingdom*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

28 Robert Darnton ha establecido también las pérdidas a consecuencia del paso del tiempo, específicamente en el estudio de los cuentos populares franceses del siglo XVIII. Hoy se cuenta con versiones escritas, sin embargo la manera cómo estos cuentos eran narrados supone una pérdida irremediable. Cfr. Darnton, R., *Op. Cit.*: pág. 25.

29 Cfr. Geertz, C., *Op. Cit.*: pág. 30.

30 Cfr. Chartier, R.: *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1992.

31 Cfr. Pereira Salas, E.: “La arquitectura chilena en el siglo XIX”. En: *Anales de la Universidad de Chile*, N° 102, Santiago, 1956, pág. 10.

32 Cáceres, O.: *La arquitectura de Chile independiente*. Concepción, Ediciones Universidad del Bío-Bío, 2007, pág. 62.

33 Se realizaron cambios posteriores al proyecto presentado por Herbage. *Ibid.*: pág. 63; Pereira, *Op. Cit.*: pág. 10.

A partir de estos hechos es posible establecer varios puntos desde los que se puede abordar el proceso inaugural de la construcción republicana de Santiago. Por una parte es posible explicar y situar las primeras iniciativas del Estado chileno respecto de la proyección de obras públicas emblemáticas hacia los primeros años de 1840. Si no se inserta la llegada de Herbage en el contexto nacional, es difícil comprender por qué tardó un par de décadas el comienzo de la construcción de obras públicas –proyectadas por arquitectos profesionales– que dieran cuenta del carácter republicano de la nación. Es factible destacar, también, el origen francés del profesional contratado, que da cuenta del modelo al que se estaba mirando. Sin embargo, el punto de inflexión respecto de esto último se marcará con la contratación del primer arquitecto de Estado en 1848³⁴.

Por último, debe considerarse una práctica bastante extendida en el sistema de llegada de artistas y profesionales extranjeros a Chile: la asesoría y gestión de los ministros chilenos en Europa, especialmente en Francia. Este es un tema que se encuentra escasamente investigado, sin embargo resulta fundamental para comprender cómo los circuitos culturales se establecían entre Chile y Europa. No solo interesa conocer los medios por los cuales estos ministros contactaban a los artistas europeos, sino también la influencia que, en prácticamente todas las ocasiones, las recomendaciones de estos hombres de Estado ejercían sobre la toma de decisiones oficiales. Introducirse en los gustos personales de estos hombres, sus afinidades y roces sociales, además del papel que jugaron como contactos chilenos en Europa, es una deuda que aún está pendiente.

Ahora bien, llegado a este punto conviene tomar distancia del hecho específico para establecer el contexto en el que se desarrollaron los sucesivos acontecimientos que marcaron de una manera más evidente la nueva impronta de Santiago. A lo largo del proceso de organización de la República, la “civilización” y el “progreso” se establecieron como ejes trascendentes en el proceso de construcción de la Nación. Para lograrlo era necesario hacerse partícipe del mundo moderno que se imponía desde las principales potencias de Europa del siglo XIX. Por ello, a partir de la Independencia se realizaron esfuerzos por dejar atrás el legado colonial, buscando legitimarse como una nación moderna.

Conceptos como modernidad, progreso y civilización fueron los estandartes de los gobernantes para emprender sus programas políticos, dentro de los cuales el ámbito de las obras públicas jugaba un rol preponderante³⁵. La nueva institucionalidad republicana debía ser contenida en edificaciones y estructuras que reflejaran el proyecto político que se intentaba implementar. En este sentido, el neoclasicismo, con su carga ideológica cercana a la Revolución francesa, fue uno de los recursos estilísticos más utilizados en edificios públicos³⁶. La ciudad también debió incorporar los valores modernizadores europeos como el ornato, la higiene, la recreación, el embellecimiento, una mayor conectividad y orden social, entre otros. Inevitablemente, Francia era la nación que mayor influencia ejercía en este aspecto, sobre todo a partir de la transformación de París que el barón Haussmann llevó a cabo a partir de 1853.

Era imprescindible, entonces, transformar Santiago, que para mediados del siglo XIX seguía siendo una ciudad colonial, en la ciudad capital que la nueva nación requería³⁷. A partir de lo planteado hasta aquí, sería posible esgrimir las razones de la transformación que la ciudad vivió, de manera paulatina, durante la segunda mitad del siglo XIX. Indiscutiblemente, la incorporación de la modernidad europea fue el gran aliciente de los cambios urbanos y arquitectónicos de estas décadas, en tanto la ciudad representaba aquella herramienta que podía hacer visibles los cambios que su sociedad experimentaba. En efecto, “*lo más significativo de la transformación de las ciudades fue, como siempre, la transformación de su sociedad*”³⁸. Sin embargo, solo con esta explicación no basta para comprender la complejidad que este proceso implicó.

34 Pérez, F., *Op. Cit.*: pág. 18.

35 Para profundizar en estos conceptos en la construcción de la República, ver: Collier, S.: *Chile: La construcción de una república. 1830-1865: política e ideas*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.

36 Cfr. Segre, R.: *América Latina en su arquitectura*. 8ª ed. México, D. F., UNESCO; Siglo Veintiuno Editores 1996, pp. 180-181.

37 Cfr. Romero, J. L.: *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México, D. F., Siglo Veintiuno Editores, 2001, pág. 274.

38 *Ibid*: pág. 284.

Para ello es necesario reflexionar acerca de cómo se llevó adelante el proyecto modernizador en Santiago a partir de mediados del siglo XIX. Es admisible preguntarse entonces quiénes fueron los protagonistas de esta transformación y de qué manera –por medio de qué prácticas– lo hicieron. Entran en juego aquí todo tipo de representaciones o imaginarios urbanos que tuvieron aquellos detrás de la construcción del Santiago republicano. Como se expuso anteriormente, las prácticas que dejan huellas en la ciudad dan cuenta de las distintas representaciones o imaginarios concebidos, no solo del mundo que las rodea, sino también de sus proyecciones sociales, políticas, económicas, culturales, colectivas o individuales.

Ciertamente, el imaginario en torno al Santiago moderno, y sus posibles representaciones, fue el factor que mayor trascendencia tuvo en el proceso de renovación de la ciudad. Las representaciones literarias ayudan a esclarecer este punto y, a partir de allí, se deben identificar las diferentes prácticas socioculturales que intentan acortar la distancia entre la ciudad imaginada y la ciudad real. La manera en que Roger Chartier concibe las representaciones, donde existe una imagen presente y un objeto ausente³⁹, se puede utilizar para este caso de estudio, no solo respecto a la concepción de la ciudad moderna, sino también asuntos más específicos como el de los materiales de construcción. Es posible analizar la imitación de ciertas materialidades, como lo es, por ejemplo, la imitación del mármol a partir de columnas de madera pintadas. Relativo a este punto, Albert Malsh, quien publicara sus impresiones de Santiago en 1907, expresó que en la ciudad se apreciaban: “*Majestuosas columnas, frisos, capiteles, zócalos veteados de mármol; pero, por favor, no lo toquéis porque el pedazo quedará en vuestros dedos (...) todo está falsificado, todo suena a hueco*”⁴⁰.

Ahora bien, para intentar responder a quiénes y cómo se llevó adelante la modernización de Santiago, es necesario identificar a los actores que influyeron en este proceso. Por una parte es posible identificar al Estado chileno, a la Iglesia y a ciertos miembros de la elite como mandantes; por otra parte se encuentran los arquitectos; por último, y jugando un papel clave, están los ministros o cónsules chilenos en Francia articulando la relación entre mandantes y artistas europeos⁴¹.

Para el Estado era indispensable contar con edificios que entregaran un mensaje claro respecto al rumbo de la nación. Construcciones como la Universidad de Chile, el Teatro Municipal, el ex-Congreso Nacional, el Correo Central o el Palacio de la Exposición dan cuenta del proyecto político que se extendió hasta las primeras décadas del siglo XX, teniendo como uno de los puntos más álgidos la celebración del Centenario de la República en 1910⁴². Este proyecto modernizador, en parte llevado adelante por medio de la ciudad, no hubiese sido posible sin la presencia de arquitectos con la formación y las habilidades necesarias. Aunque a lo largo del siglo XIX había en el país una escasez importante de arquitectos nacionales⁴³, era imprescindible la contratación de arquitectos europeos. En este sentido, París llevaba la delantera a partir de la formación de sus arquitectos en la Escuela de Bellas Artes⁴⁴.

En este contexto, en 1848 llega Claude François Brunet de Baines como arquitecto de Estado, por recomendación del ministro en Francia, Francisco Javier Rosales. Con él no solo se impone el neoclásico francés como el estilo

39 Cfr. Chartier, R., Op. Cit.: pág. 58.

40 De Ramón, A.: *Santiago de Chile: (1541-1991) Historia de una sociedad urbana*. Santiago, Editorial Catalonia, 2007, pág. 189.

41 Se debe considerar un factor del que depende la real posibilidad de llevar adelante cualquier proyecto urbano: la situación económica. En este sentido, el avance en las construcciones y las transformaciones de las ciudades se encuentra sujeto a las posibilidades económicas de sus mandantes. Por esta razón, los ciclos económicos, que en el caso de Chile en la segunda mitad del siglo XIX estaban estrechamente relacionados con los ciclos de la extracción minera del norte, deben ser considerados. Para profundizar en este tema, ver: Cariola, C. y Sunkel, O.: *Un siglo de historia económica de Chile 1830-1930*. Santiago, Ed. Universitaria, 1991.

42 Para profundizar, ver: *Arquitectos de la nación: Archivo Fotográfico Patrimonial de la Dirección de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas*. Santiago, D&D Consultores, 2013.

43 Cfr. Pérez, F., Op. Cit.: pág. 20.

44 Cfr. Cuadra, M.: “La arquitectura y el proceso de constitución nacional: los siglos XIX y XX en Chile, Ecuador, Bolivia y Perú”. En: *De Arquitectura*, Universidad de Chile, Vol. 2, N° 2, 1991, pág. 20.

preponderante en las edificaciones públicas⁴⁵, sino que también marca un hito inaugural en la enseñanza de la arquitectura en el país. En el contrato firmado con el Estado chileno se establecía que por siete años ejecutaría todo proyecto de arquitectura civil requerido por el gobierno y las municipalidades de Santiago y otras localidades del país, así como también se le otorgaba el derecho a dirigir una escuela de Arquitectura en caso de fundarse⁴⁶. Esta última iniciativa se concretó por Decreto del 17 de noviembre de 1849, por medio de una clase de Arquitectura dependiente del Instituto Nacional y que comenzaría al año siguiente⁴⁷. De ahí en adelante, y no sin dificultad, comenzaría la enseñanza de la arquitectura en el país, siendo pionero el caso de Chile en Sudamérica por su estabilidad y logros⁴⁸. A partir de 1850, la Academia de Pintura, la Escuela de Escultura y la Escuela de Arquitectura se unieron bajo la Sección de Bellas Artes del Departamento Universitario del Instituto Nacional, dando cuenta del impulso que el gobierno de Manuel Bulnes dio al desarrollo de la cultura en el país⁴⁹.

El sucesor de Brunet de Baines, Lucien Hénault, llegó a Chile en 1857, continuó con la renovación arquitectónica, así como también con la docencia. Fue reemplazado en 1870 por el chileno Manuel Aldunate, exalumno de la Escuela de Arquitectura, quien realizó estudios en Francia⁵⁰. Inevitablemente, Aldunate continuó con el estilo instaurado por sus maestros en la reconstrucción del Teatro Municipal y en el edificio del ex-Congreso Nacional. Trabajó para el Estado hasta 1882, por lo que es posible sugerir una continuidad en el tipo de edificaciones públicas entre la década de 1840 y los primeros años de la década de 1880.

Por cierto, estos no fueron los únicos arquitectos contratados para proyectar obras públicas. Aquí hay otro tema por explorar, que se relaciona con los concursos y las contrataciones para obras específicas. Analizar las bases de aquellos concursos y los criterios con los que se eligieron los proyectos ganadores y arquitectos específicos, podría arrojar luces acerca de las preferencias arquitectónicas del Estado –¿o de los cónsules?– durante la segunda mitad del siglo XIX. Un ejemplo conocido es el caso del francés Paul Lathoud, contratado por el ministro plenipotenciario en Francia, Alberto Blest Gana, para la construcción del Palacio de la Exposición Internacional que se realizaría en 1875⁵¹.

El mundo eclesiástico no quedará ausente de esta renovación arquitectónica, sin embargo, la producción historiográfica respecto de la arquitectura religiosa del siglo XIX en Santiago es, a excepción de algunos estudios de edificaciones específicas, preocupantemente escasa⁵². Antes de entrar a investigar los principales arquitectos que estuvieron a cargo de esta renovación, es necesario realizar una distinción entre aquellas obras que fueron encargadas por el clero secular y por el clero regular. Al no hacer esta distinción, se podrían perder ciertos matices en la generalización del proceso. Queda pendiente una investigación concerniente a los medios de contacto y contratación de los arquitectos por parte de las diferentes órdenes religiosas, así como también un estudio exhaustivo de la circulación de artistas de la Iglesia secular. Otro aspecto de interés se relaciona con el papel de algunos sacerdotes y autoridades eclesiásticas en los proyectos arquitectónicos, evaluando su participación en ellos.

45 Joaquín Toesca ya había utilizado el estilo neoclásico en sus principales obras de la ciudad hacia fines del siglo XVIII, entre las que destacan el Palacio de La Moneda, la Catedral y las casas del Cabildo, con una impronta italiana. Para profundizar, ver: Guarda, G.: *El arquitecto de La Moneda, Joaquín Toesca 1752-1799. Una imagen del Imperio español en América*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

46 Cfr. Pereira Salas, E., *Op. Cit.*: pág. 11.

47 Cfr. Tocornal, M. A.: "Decretos del Gobierno." En: *Anales de la Universidad de Chile correspondientes al año de 1849*. Santiago, 1849, pág. 59.

48 Cfr. Gutiérrez, R.: *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. 6ª Ed. Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, pág. 386.

49 Pereira Salas, E.: *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, pág. 167.

50 Fermín Vivaceta fue compañero de Aldunate en la Escuela de Arquitectura. El primer arquitecto chileno en graduarse fue Ricardo Brown en 1862.

51 Cfr. Pereira Salas, E., *Op. Cit.*: pág. 22.

52 Ha sido la arquitectura religiosa colonial la que más se ha estudiado, con focos específicos en el mundo andino de la zona norte del país y las iglesias chilotas en el sur. Cfr. Barry, D. y De la Taille-Trétinville, A.: "La historia de la Iglesia en la historiografía chilena 1965-2015 (II)." En: *Anuario de Historia de la Iglesia*. Vol. 24, 2015, pp. 224-226.

Como se aprecia, este es un campo escasamente explorado y del que queda mucho por investigar. Sin embargo, existen algunos casos destacados que permiten una aproximación a la manera en que se llevó a cabo la renovación arquitectónica del mundo religioso. Uno de ellos es la llegada a Chile del arquitecto italiano Eusebio Chelli en 1857, quien ganó un concurso abierto por los dominicos en Santiago para terminar la iglesia comenzada en el siglo XVIII⁵³. De este modo, se aprecia una práctica recurrente que era reiterada tanto por el Estado como por la Iglesia. En el caso del clero regular, sería interesante realizar un estudio comparativo acerca de los proyectos ganadores de estos concursos abiertos, para establecer si existen ciertas congruencias entre las distintas órdenes o no.

Así como en las contrataciones de los arquitectos de Estado es posible apreciar una tendencia a los de formación y origen francés, algunos arquitectos contratados por el mundo religioso eran de origen italiano. Eduardo Provasoli e Ignacio Cremonesi se unen a Eusebio Chelli en esta línea. No obstante aquello, reducir el espectro de artistas a estas tendencias conllevaría a simplificar de manera arriesgada un proceso que, como ya se ha mencionado, se debe investigar y analizar con mayor profundidad.

En este sentido, los arquitectos también establecieron sus propias prácticas y relaciones con sus mandantes. Hubo entonces arquitectos italianos trabajando para el Estado en edificios públicos, como es el caso de Eusebio Chelli en el Teatro Municipal, y a la vez creando proyectos para residencias particulares, como en el caso del mismo arquitecto con la residencia de la familia Errázuriz (1872), iniciada por Paul Lathoud⁵⁴. Eduardo Provasoli, por su parte, realizó las obras iniciales de la Casa Central de la Universidad Católica, así como también residencias particulares para las familias Real de Azúa (ca. 1885) y Rivas Ramírez (1887)⁵⁵. Del mismo modo, hubo arquitectos franceses como Emilio Doyère, quien llegado a Chile en 1890 fue nombrado arquitecto diocesano por el Arzobispado de Santiago⁵⁶ y, posteriormente, junto con el arquitecto chileno formado en Francia, Emilio Jecquier, estuvo a cargo de la obra del edificio de los Tribunales de Justicia (1913)⁵⁷. También se contó con la presencia de profesionales de otras nacionalidades, como el alemán Teodoro Burchard, autor de la Basílica del Salvador en estilo neogótico, que comenzó sus obras en 1873⁵⁸. Es reconocido, además, por el estilo mudéjar de la construcción de la residencia de la familia Díaz Gana (ca. 1871), que posteriormente pasó a manos de la familia Concha Cazotte.

Como se puede apreciar, la movilidad de los arquitectos por los diferentes mandantes le otorgó un dinamismo a la renovación urbana nunca antes visto hasta ese momento. La segunda mitad del siglo XIX fue rica en transferencias culturales que, en Santiago, se vieron reflejadas tanto en los proyectos de intervención urbana como en la llegada de arquitectos de diferentes nacionalidades. Si bien la trama urbana no presentó cambios relevantes sino hasta las primeras décadas del siglo XX⁵⁹, la renovación en la arquitectura tuvo como consecuencia un cambio sustancial en la distribución espacial de las edificaciones en las manzanas⁶⁰. Grandes innovaciones en este aspecto se aprecian en la manzana del edificio del ex-Congreso Nacional, que libera terreno para la creación de un jardín.

También las nuevas residencias particulares de la elite generaron este tipo de cambio estructural en la manzana, así como también en el paisaje urbano de Santiago. Desde mediados del siglo XIX las grandes familias que habían logrado ganar y aumentar su fortuna a raíz de la explotación minera, comenzaron a renovar sus viviendas, buscando reemplazar el modelo tradicional colonial por el de los "palacios", reflejando así su prosperidad económica⁶¹.

53 Cfr. Pereira Salas, E., *Op. Cit.*: pág. 16.

54 León, R.: *Historia de Santiago*. Tomo II. Santiago, Imprenta Ricardo Neupert, 1975, pág. 99.

55 Cfr. Imas, F., Rojas, M. y Velasco, E.: *La ruta de los palacios y las grandes casas de Santiago*. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015, pp. 34 y 43.

56 Cfr. Díaz, P.: *Vitales en Santiago de Chile. Obras conservadas en iglesias y edificios civiles*. Santiago, Ocho Libros Editores; CNCA, 2007, pág. 39.

57 Cfr. Cáceres, O., *Op. Cit.*: pág. 101.

58 Bozzi, D., y Prado, F., "Obras en la Basílica del Salvador. Santiago, Chile". En: ARQ, N° 88, Santiago, 2014, pág. 14.

59 Sin embargo, los debates y las discusiones respecto de la transformación de la ciudad se sitúan hacia la década de 1870.

60 Cfr. Rosas, J.: "La partición de la manzana. Cómo se modernizó Santiago de Chile". En: *UR: urbanismo revista*, N° 3, Barcelona, 1985, pág. 34.

61 Pérez, F. y Rosas, J.: "Cities within the City: Urban and Architectural Transfers in Santiago de Chile, 1840-1940". En: Almandoz, A. (ed.): *Planning Latin America's Capital Cities 1850-1950*. Routledge, Londres, 2010, pp. 114-115.

"Los palacios en este contexto vinieron a configurar un nuevo escenario en el tratamiento de la relación entre poder, materialidad y ciudad, lo cual impactó, de manera operacional, en una nueva relación con el suelo"⁶². Intentando ser el fiel reflejo de la modernización que vivía el país, la elite comenzó una carrera por mostrarse como una clase social dominante. En este sentido, la representación social que la elite quiso proyectar de sí misma tuvo una doble dimensión. Por una parte, mostrar al resto de la población –y a los extranjeros visitantes– la supremacía de clase y, por la otra, distinguirse entre sus pares⁶³. Así, "las luchas de representaciones (arquitectónicas) importan tanto como las luchas económicas para comprender los mecanismos por los cuales un grupo impone, o intenta imponer, su concepción del mundo social, sus valores, su hegemonía"⁶⁴.

En la mayoría de los casos, la elite contrataba a los arquitectos que se encontraban en el país realizando obras para el Estado o para la Iglesia. De este modo, las familias adineradas, la Iglesia y el Estado hacían uso de las mismas redes artísticas⁶⁵. Pareciera ser que los arquitectos que realizaban obras para el Estado y para la Iglesia encontraron en los particulares un mayor margen de libertad artística. Aquello se puede plantear a partir del análisis de los estilos de las residencias familiares construidas en la capital desde mediados de siglo. Solène Bergot ha contabilizado veintiún palacios construidos dentro de una primera fase del eclecticismo santiaguino (1860-1891), dentro de estos se encuentran doce casos identificados como neoclásicos con una combinación de estilos. Entre ellos destacan el palacio Errázuriz (Chelli, ca. 1872), con elementos renacentistas y su patio exterior curvo; el palacio Cousiño (Lathoud, 1870-1878), acercándose a un estilo del Segundo Imperio, y el palacio Edwards (Juan Eduardo Fehrmann y Jacques Roux de Landousy, ca. 1888) con una fachada renacentista con elementos de tipo pompeyano. Otras seis edificaciones apostaron por un mayor grado de originalidad, como el denominado palacio de la Alhambra (Aldunate, ca. 1862), mandado a construir por Francisco Ossa Mercado; el palacio adquirido posteriormente por la familia Concha Cazotte en estilo mudéjar (Burchard, ca. 1871) o las propiedades del empresario Henry Meiggs que rememoraban su país de origen, una en su quinta de recreo (Jeese L. Whitmore, 1863-1866) y la otra en Santiago, en estilo bostoniano (Jeese L. Whitmore, ca. 1864)⁶⁶.

Respecto de la decisión que los mandantes realizaron en el estilo de sus lujosas residencias, podría profundizarse respecto de sus motivaciones, los referentes que perseguían, si fue por moda importada o lazos personales, siguiendo la idea de Giulio Carlo Argan, de "que la forma es el resultado de un proceso, cuyo punto de partida no es la propia forma"⁶⁷. También se podría investigar la elección de los arquitectos, si fue por recomendación, por proyectos presentados o por encargo directo. Tal vez esto último presente más dificultades para ser investigado que en el caso de los concursos públicos realizados por el Estado, ya que, en este caso, deberían existir los documentos oficiales. Por último, no se deben dejar de lado las estrategias de los arquitectos para conseguir los encargos, ya que por medio de sus prácticas profesionales y redes de contacto es posible que se puedan trazar otros caminos para el estudio de la construcción del Santiago republicano, en tanto "la ciudad es obra, más próxima a la obra de arte que al simple producto material"⁶⁸.

62 Bergot, S., Vergara, E. y Vizcaíno, M.: "Palacio Vergara: élite y arquitectura en Santiago a fines del siglo XIX". En: *Arquitecturavista*, Vol. 10, N° 2, Jul/Dic 2014, pág. 72.

63 Cfr. Bergot, S.: "Unidad y distinción: el eclecticismo en Santiago en la segunda mitad del siglo XIX". En: *Revista 180*, N° 23, Santiago, 2009, pág. 35. Para profundizar acerca de este tema, ver: Bourdieu, P.: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires, Taurus, 2012.

64 Chartier, R.: "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones". En: *Punto de Vista*, año 13, N° 39, Buenos Aires, 1990, pág. 45.

65 Se debe tomar en cuenta, por cierto, que las redes familiares de la elite eran bastante estrechas aún para la segunda mitad del siglo XIX, por lo que las autoridades eclesiásticas pertenecían al núcleo familiar que construyó los grandes palacios en el centro de la ciudad, y el mismo núcleo del que surgían los políticos que gobernaban el país. Por tanto, todos ellos se encontraban incorporando el proyecto modernizador en sus propios ámbitos.

66 El resto de los palacios no pudo ser identificado. *Ibid*: pág. 33.

67 Argan, G. C.: *Historia da Arte como história da cidade*. 6ª Ed. São Paulo, Martins Fontes, 2014, pág. 243.

68 Lefebvre, H.: *El derecho a la ciudad*. 4ª Ed. Barcelona, Península, 1978, pág. 64.

Hasta aquí se ha intentado proponer una aproximación para el estudio de un proceso histórico protagonizado por una sociedad que buscaba construir su nación a partir de la identificación con la modernidad europea. Esta decisión supuso utilizar diferentes métodos que le permitieran mostrar su progreso, siendo el más visible la renovación arquitectónica comenzada a mediados del siglo XIX. Esta breve revisión da cuenta de la gran cantidad de temas que aún quedan por investigar, además de los que aquí no fueron mencionados por falta de espacio, como la creación de los principales parques urbanos de la ciudad en la década de 1870; la ubicación de los edificios, que da cuenta de la presencia y la relevancia de su contenido en la ciudad; el crecimiento urbano; la migración y los cambios de foco dentro de la ciudad; otros arquitectos de los que poco o nada se sabe, y qué decir sobre los ingenieros y los dibujantes que apoyaron el proceso de construcción de los diferentes edificios.

*"Dentro del sistema cultural urbano, la arquitectura tiene una figura disciplinar compleja y no muy diferente de la figura de la lengua: es una disciplina autónoma, mas al mismo tiempo, constitutiva y expresiva de todo el sistema"*⁶⁹. Estas palabras de Argan reflejan el proceso vivido en Santiago, en que todo un sistema, una construcción, tanto social como nacional, se expresa mediante la renovación urbana. Por esta razón, por medio del estudio de la circulación de ideas y de redes, así como del sistema de las artes, es posible comprender de manera más profunda y compleja un proceso que si se generaliza, pierde toda su consistencia.

Finalmente, el Estado, la Iglesia y las familias más adineradas de la capital, por medio de prácticas culturales, construyeron un sistema de las artes que les permitió sustentar la incorporación del proyecto modernizador. Esto se evidencia en el proceso de construcción republicana del Santiago de la segunda mitad del siglo XIX, a partir de las representaciones mediante las cuales cada ámbito de la sociedad se proyectó, contribuyendo así a darle más densidad a las tramas de significación cultural que estaban en construcción y que perdurarían hasta las primeras décadas del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- Arquitectos de la nación:** *Archivo Fotográfico Patrimonial de la Dirección de Arquitectura*. Santiago, Ministerio de Obras Públicas, D&D Consultores, 2013.
- Almandoz, A.:** *Entre libros de historia urbana. Para una historiografía de la ciudad y el urbanismo en América Latina*. Caracas, Editorial Equinoccio, 2008.
- Almandoz, A.:** *Modernización urbana en América Latina. De las grandes aldeas a las metrópolis masificadas*. Santiago, Colección Estudios Urbanos UC, 2013.
- Almandoz, A.:** "Notas sobre historia cultural urbana. Una perspectiva latinoamericana". En: *Perspectivas Urbanas*, Nº 1, 2002.
- Almandoz, A.:** *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*. Caracas, Equinoccio, 1997.
- Almandoz, A.:** (ed.): *Planning Latin America's Capital Cities, 1850-1950*. Routledge, Londres, 2002.
- Argan, G.:** *Historia da Arte como história da cidade*. 6ª Ed. São Paulo, Martins Fontes, 2014.
- Barry, D., y de La Taille-Trétinville, A.:** "La historia de la Iglesia en la historiografía chilena 1965-2015 (II)". En: *Anuario de Historia de la Iglesia*, Vol. 24, 2015.
- Bergot, S.:** "Unidad y distinción: el eclecticismo en Santiago en la segunda mitad del siglo XIX". En: *Revista 180*, Nº 23, Santiago, 2009, pp. 32-35.
- Bergot, S., Vergara, E. y Vizcaino, M.:** "Palacio Vergara: élite y arquitectura en Santiago a fines del siglo XIX". En: *Arquitectura revista*, Vol. 10, Nº 2, Jul/Dic 2014.

69 Argan, G. C., *Op. Cit.*: pág. 243.

- Bourdieu, P.:** *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires, Taurus, 2012.
- Bozzi, D. y Prado, F.:** "Obras en la Basílica del Salvador. Santiago, Chile". En: *ARQ*, Nº 88, Santiago, 2014, pp. 14-17.
- Buckhard, J.:** *La cultura del Renacimiento en Italia*. Basilea, Editorial Schweighauser, 1860.
- Burke, P.:** *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Editorial Paidós, 2006.
- Burke, P.:** *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Cáceres, O.:** *La arquitectura de Chile independiente*. Concepción, Ediciones Universidad del Bío-Bío, 2007.
- Cariola, C. y Sunkel, O.:** *Un siglo de historia económica de Chile 1830-1930*. Santiago, Ed. Universitaria, 1991.
- Chartier, R.:** "¿Existe una nueva historia cultural?". En: Gayol, S. y Madero, M. (eds.): *Formas de historia cultural*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007.
- Chartier, R.:** "El mundo como representación". En: *Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1992.
- Chartier, R.:** "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones". En: *Punto de Vista*, año 13, Nº 39, Buenos Aires, 1990, pp. 43-48.
- Collier, S.:** *Chile: La construcción de una república. 1830-1865: política e ideas*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.
- Cuadra, M.:** "La arquitectura y el proceso de constitución nacional: los siglos XIX y XX en Chile, Ecuador, Bolivia y Perú". En: *De Arquitectura*, Vol. 2, Nº 2, Universidad de Chile, 1991.
- Darnton, R.:** *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Darrigrandi, C.:** *Huellas en la ciudad. Figuras urbanas en Buenos Aires y Santiago de Chile*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2015.
- De Ramón, A.:** *Santiago de Chile: (1541-1991) Historia de una sociedad urbana*. Santiago, Editorial Catalonia, 2007.
- Díaz, P.:** *Vitales en Santiago de Chile. Obras conservadas en iglesias y edificios civiles*. Santiago, Ocho Libros Editores; CNCA, 2007.
- Duncan, J.:** *The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyan Kingdom*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Geertz, C.:** *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2005.
- Giedion, S.:** *Espacio, tiempo y arquitectura*. Origen y desarrollo de una nueva tradición. Barcelona, Editorial Reverté, 2009.
- Gorelik, A.:** *La grilla y el parque*. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1999.
- Guarda, G.:** *El arquitecto de la Moneda, Joaquín Toesca 1752-1799. Una imagen del Imperio español en América*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Gutiérrez, R.:** *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. 6ª Ed. Madrid, Ediciones Cátedra, 2010.
- Huizinga, J.:** *El otoño de la Edad Media*. Haarlem, Editorial Tjeenk Willink, 1919.
- Hunt, L. (ed.):** *The New Cultural History*. Berkeley, Los Ángeles y Londres University of California Press, 1989.
- Imas, F., Rojas, M. y Velasco, E.:** *La ruta de los palacios y las grandes casas de Santiago*. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015.
- Lefebvre, H.:** *El derecho a la ciudad*, 4ª Ed. Barcelona, Península, 1978.
- León, R.:** *Historia de Santiago*. Tomo II. Santiago, Imprenta Ricardo Neupert, 1975.

- Morse, R.:** "Los intelectuales latinoamericanos y la ciudad (1860-1940)". En: Hardoy, J., Morse, R. y Schaedel, P.: *Ensayos histórico-sociales sobre la urbanización en América Latina*. Buenos Aires, Ediciones Siap; Clacso, 1978.
- Pereira Salas, E.:** *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.
- Pereira Salas, E.:** "La arquitectura chilena en el siglo XIX". En: Anales de la Universidad de Chile, Nº 102, Santiago, 1956.
- Pérez, F. y Rosas, J.:** "Cities within the City: Urban and Architectural Transfers in Santiago de Chile, 1840-1940". En: Almandoz, A. (ed.): *Planning Latin America's Capital Cities 1850-1950*. Londres, Routledge, 2010.
- Pérez, F.:** "Presencia francesa en el patrimonio urbano y arquitectónico chileno: de la independencia al Centenario". En: *Seminario El patrimonio arquitectónico y urbano de Santiago. Chile y Francia 1850-2002*. Santiago, Universidad Diego Portales, 2002.
- Rama, Á.:** *La ciudad letrada*. Hannover, Ediciones del Norte, 1984.
- Romero, J. L.:** *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México, D. F., Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- Rosas, J.:** "La partición de la manzana. Cómo se modernizó Santiago de Chile". En: *UR: urbanismo revista*, Nº 3, Barcelona, 1985, pp. 29-38.
- Segre, R.:** *América Latina en su arquitectura*, 8ª Ed. México, D. F., UNESCO; Siglo Veintiuno Editores, 1996.
- Serna, J. y Pons, A.:** *La historia cultural*. Autores, obras, lugares. 2ª Ed. Madrid, Ediciones Akal, 2013.
- Tocornal, M. A.:** "Decretos del Gobierno". En: *Anales de la Universidad de Chile correspondientes al año de 1849*, Santiago, 1849.

LA CIUDAD INVISIBLE. IMAGINARIO URBANO Y PATRIMONIO

PABLO ANDRADE BLANCO¹

RESUMEN

Este trabajo forma parte de una investigación doctoral que buscó conocer las relaciones y valoración del hábitat de la ciudad de Santiago de Chile, en la que el arte urbano –particularmente el *street art* y el muralismo– son concebidos como un “lugar” de mediación y creación entre el espacio público y privado.

ABSTRACT

This work is part of a PHD research that sought to know the relationships and habitat assessment of the city of Santiago, Chile, in which the urban art –particularly street art and mural paintings– are conceived as a “place” of creation and mediation between public and private space.

LUGAR Y NO LUGAR

¿Cómo se expresa una ciudad? ¿Cómo nos habla? ¿Cómo la escuchamos? Estas son preguntas que cotidianamente nos surgen al detenernos a observar la ciudad. Santiago de Chile es una urbe que se configura en su lenguaje, en su planificación, en los espacios públicos, en las vías de acceso, en el casco histórico, en la escala urbana en que es construida, cuyo lenguaje vertical y tridimensional es concebido por urbanistas y arquitectos. Es también una capital que para muchos ha sido impuesta, que se expresa con buena letra, clara y monumental, pero no por eso menos torpe, ya que es una urbe que se interrumpe, que se atropella, que tartamudea en su lenguaje, en su historia. Santiago se escribe en distintos estilos arquitectónicos, ya que conjuga el modernismo y el neoclasicismo a solo metros de distancia.

Es una ciudad híbrida que combina tiempos, texturas y experiencias, lo que se plasma en el paisaje urbano como un gran palimpsesto que no solo deja la huella del tiempo en sus calles, sino que también retrata las múltiples culturas que lo habitan.

Sin duda los urbanistas y arquitectos generaron ciertos hitos y estructuras que se volvieron verdaderos “símbolos envolventes”² para los habitantes de Santiago, generando constricciones en su forma de recorrer los espacios, de usarlos, de vivirlos.

Estos símbolos siguen estando en sus mismos lugares, algunos siguen activos y otros han cesado las actividades para las que fueron creados, generándose un sinnúmero de espacios residuales, que a pesar de ello se convierten en nuevos espacios sociales, resignificados mediante sus nuevos usos, reescribiendo su historia y agregando nuevos símbolos que se superponen a los ya descritos, escribiendo así la historia de Santiago sobre ellos como un palimpsesto urbano que a veces deja ver las huellas del pasado, y otras simplemente las aísla y oculta, creando una “ciudad invisible”.

1 Antropólogo, Doctor en Arquitectura, Patrimonio Cultural y Medio Ambiente por la Universidad de Sevilla. Docente de la Universidad de Santiago de Chile. Contacto: pablo.andrade@usach.cl.

2 Por “símbolo envolvente” debemos entender aquellos componentes de la ciudad que generan sentidos en sus habitantes, elementos que son interpretados y referenciados por quienes la habitan. Entender los distintos componentes en su relación en la trama urbana y el tejido social es parte del ejercicio que pretende abordar esta investigación.

El subsuelo es un espacio de uso fragmentado y social y que pone en tensión lo público y lo privado, el cual pasa de ser un lugar netamente funcional, en palabras de Augé³ “un no lugar” a “un lugar”, es decir, un espacio relacional capaz de generar identidad y en el cual se incorporan nuevas prácticas sociales y urbanas.

Por otro lado, el suelo desde su conformación urbana, posee la capacidad de ser habitado por la población, produciéndose nuevos enfoques de uso y nuevas narraciones. Entonces debemos preguntarnos: ¿cuáles son las prácticas inmateriales que suceden en la ciudad?, ¿cómo se recrea, representa y habita la urbe? En este sentido nos enfrentamos a nuevos desafíos metodológicos y teóricos, asociados al patrimonio y la globalización.

Es por todo esto que el problema central de esta investigación se define como: “el desconocimiento de las formas de expresión cultural y social de procedencia inmaterial, que en su relación dan origen a nuevos paisajes urbanos, los que pueden ser constitutivos de patrimonio en el contexto de la sociedad de la información, en la capital de Santiago de Chile”.

Este problema central surge de la relación causal con el desconocimiento de las prácticas sociales y culturales que provocan estas manifestaciones y expresiones en la sociedad de la información. Por lo tanto, existe una falta de comprensión respecto de los nuevos espacios públicos, entendiendo sus usos, fragmentaciones y continuidades, identificando sus prácticas y desarrollando modelos de análisis que permitan dimensionar la complejidad estudiada.

ANTROPOLOGÍA Y ARTE EN LA CIUDAD

Uno de los primeros paradigmas que enfrenta este trabajo es el de la metáfora del viaje en función del otro. Augé en su libro *La Guerra de los Sueños* nos indica que la antropología, en sus inicios, pensaba en el ser humano como exploradores o descubridores, nunca se planteó la interrogante de sus alteridades, de aquellas propias de Occidente. Los otros eran los descubiertos, colonizados y observados⁴. Esta idea de buscar al otro a la distancia generó que los antropólogos tuvieran que viajar grandes trayectos en busca de lo distinto, de lo extraño y de lo exótico.

Por otro lado, el antropólogo James Clifford⁵ señala que a principios del siglo XX y después de la Primera Guerra Mundial, los surrealistas estaban intensamente interesados en los mundos exóticos, entre los cuales incluían París. En este sentido para Clifford su actitud era semejante al trabajador de campo, pero en sentido inverso, ya que el antropólogo se esfuerza en hacer comprensible lo que no es familiar a los ojos de Occidente, mientras los surrealistas hacen de lo cotidiano algo extraño.

“Los surrealistas frecuentaban el Marché Aux Puces, el vasto mercado de pulgas de París, donde uno podía redescubrir los artefactos de la cultura, mezclados y reordenados. Con suerte uno podía llevar a casa algunos objetos grotescos o inesperados, una obra de arte sin ubicación posible, elementos ‘de confección’ tales como el soporte enrejado de botellas de Marcel Duchamp y objets sauvages, esculturas de África u Oceanía”⁶.

De esta misma forma, Hal Foster habla del artista como etnógrafo⁷, nos enfrenta a algo diferente. No solo hablamos de componentes de un análisis crítico, sino también de la relación que se establece con W. Benjamin⁸ en *El autor como productor*. Así, podemos interpretar con esta analogía que en el otro se encuentra la verdad y no la ideología. En este sentido la relación con el otro por parte de estos enunciados se asocia la idea rousseauniana del “buen

3 Augé, M.: *Lugares y No Lugares*. Barcelona, Gedisa, 1998, pág. 24.

4 Clifford, J.: *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2001, pág. 25.

5 *Idem*: pág. 145.

6 *Idem*: pág. 154.

7 Foster, H.: *El retorno de lo real. La vanguardia de fines de siglo*. Madrid, Akal, 2001, pág. 35.

8 Benjamin, W.: *El autor como productor*. Madrid, Ed. Casimiro Libros, 2015.

salvaje”, una idea que atribuye valores prístinos y de veracidad humana a este tipo de sociedades. Por tanto, desde aquí, desde esta deconstrucción se define lo real de una cultura, desde aquí se reflexiona respecto de lo social.

MARCAS EN UN TERRITORIO EN CONSTANTE EXPANSIÓN

La ciudad de Santiago durante el siglo XX sufre varias expansiones territoriales, debido principalmente a fenómenos de migraciones del mundo rural al urbano. Estas migraciones fueron generando diversos asentamientos y ocupaciones en la capital que obligaron a la generación de políticas reguladoras al respecto.

Sin embargo, la capacidad reguladora y de ordenamiento de la ciudad siempre se ha visto sobrepasada por el crecimiento constante de la población. Esto fue asociado a fenómenos internacionales de tipo económico, como la crisis de 1930 y la implementación de políticas keynesianas y la búsqueda de una modernización fordista por parte del Estado chileno. Esta coyuntura llevó al desarrollo y ordenamiento de algunos sectores de la capital, mientras otros continuaban viviendo en condiciones de autoplanificación, segregación y condiciones sanitarias deplorables. Esta situación conllevó que durante todo el siglo se implementaran algunas medidas urbanas y político-sociales que buscaban disminuir las problemáticas que surgían con el crecimiento de la ciudad. Asimismo, y en forma paralela, el Estado buscaba soluciones, que muchas veces generaban más segregación urbana, mientras que los sujetos sociales (los habitantes de Santiago) desarrollaban sus propias estrategias de habitar la ciudad, organizando comités para personas en situación de calle y transformando las ocupaciones ilegales en una bandera de lucha reivindicativa y de contracultura. A partir de estas manifestaciones surge una identidad urbana, con sus propias formas de expresión, la que se contrapone muchas veces a la estatal, y durante todo el siglo XX fue capaz de utilizar los espacios residuales y espacios basura para una emergencia urbana y cultural, con su propio discurso y su propio sentido de desarrollo y modernidad. Estos discursos han ido desarrollándose de formas distintas a lo largo de la última parte del siglo XX, coexistiendo con la planificación urbana, buscando nuevas formas de expresión, conformando y aportando nuevos componentes del imaginario urbano, un imaginario invisible, o mejor dicho, invisibilizado por el Estado. Esta es una urbe que está en constante movimiento, con una cultura urbana bien definida y que susurra en los oídos de los santiaguinos constantemente.

Durante la primera mitad del siglo XX Santiago comenzó a vivir un proceso de planificación asociado a las constantes migraciones del ámbito rural al mundo urbano. Esto generó un aumento exponencial de la población y un sinnúmero de problemas urbanos asociados a la carencia de servicios, de infraestructura sanitaria, vivienda, entre otros.

Las ocupaciones territoriales en los sectores populares se formularon con los denominados conventillos o cuartos redondos. Estas ocupaciones generaron impactos negativos en los aspectos sanitarios debido al hacinamiento y la escasez de servicios existentes, que hicieron imperar las condiciones de vida miserables para las clases menos favorecidas.

De la misma forma, en la década de 1940 comenzó un proceso de ocupación ilegal del territorio, que implica un proceso de organización social y urbana por parte de la población, y no del Estado. Durante la primera mitad del siglo XX existieron esfuerzos urbanísticos desde el Estado y desde la población por planificar la ciudad y solucionar los problemas de los “sin techo”. Todo esto surge en un contexto de industrialización y crisis económica, por tanto coexisten en este periodo elementos políticos, sociales, económicos y culturales que comienzan a plasmarse en la capital desde distintos prismas.

ARTE Y MURALISMO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Una de las influencias en el arte en la primera mitad del siglo XX en Chile es el arte mural post-Revolución mexicana. Es en este contexto que José Vasconcelos propone y materializa un programa gubernamental por medio de murales públicos, ya que:

"La Revolución nos reveló a México o mejor dicho, nos dio ojos para verlo. Y se los dio a los pintores. La imagen visual se convierte en el agente mediático entre el pueblo y la contingencia. De esta manera, se crea una conexión vital entre arte y sociedad: el renacimiento de la pintura pública por un lado, y por otro, la cotidianidad del nuevo México posrevolucionario"⁹.

Paralelamente a lo sucedido en México comienza a influenciar a Latinoamérica. En el caso chileno, a fines de la década de 1930, Laureano Guevara creó un departamento de pintura mural en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile¹⁰.

De esta manera, el arte mural de la primera mitad del siglo XX trasciende la tela, la obra del caballete, y se integra y manifiesta en edificios públicos, lo que podemos observar en el Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores, redactado por Siqueiros en 1922. En él se establecía la necesidad de trabajar en forma propositiva para socializar el arte, destruir el individualismo y repudiar la pintura de caballete, produciendo obras monumentales que sean de dominio público, con el objetivo de producir belleza y declarar la lucha, un arte cargado de protesta y compromiso¹¹.

"El arte mural significa un retorno a las culturas del pasado. Estamos luchando por hacer comprender esta modalidad del arte y nuestro esfuerzo está siendo compensado al constatar la admiración que estas pinturas murales despiertan en la imaginación de todos"¹².

De esta manera, el mural en sí mismo siempre ha buscado desarrollar un discurso social e histórico, por esto su ubicación es pública, generando lenguajes narrativos que provoquen en los transeúntes una lectura y una interrogación respecto del mensaje expuestos en muros.

En el caso chileno, hemos podido observar que muchos de estos proyectos son murales en edificios públicos o privados, pero ubicados en espacios interiores. El giro del uso político del arte muralista llevó al uso de este lenguaje a los muros de la ciudad, utilizando espacios residuales fuera del territorio ordenado, espacios industriales y poblacionales, siendo un lugar privilegiado para grupos obreros y poblacionales, dos grupos fundamentales en el desarrollo urbano desde los años sesenta.

De esta manera, pudimos observar procesos de mixtura y transición en el uso de formas y estéticas, que van desde la sicodelia de los años setenta al uso de letras y colores propios del grafiti norteamericano.

Esto ha llevado a la generación de líneas estéticas propias en la urbe, a partir de procesos históricos y sociales, a una búsqueda particular de iconografías que vinculen a los sujetos con la representación expuesta en los muros. Es una exploración constante que nos lleva a observar una movilidad permanente en las formas narrativas ciudadanas, llevadas a cabo por artistas urbanos, quienes en un proceso similar al etnográfico, generan un diálogo entre la ciudad construida y la ciudad imaginada.

Es por todo esto que en el actual siglo uno de los mensajes políticos impresos en los muros no se asocia directamente a una vinculación partidista, pero sí a una noción de individuos que resaltan los procesos de anonimato en una urbe que se expande día a día.

El arte urbano actual irrumpe en la ciudad con otros relatos inherentes a ella, se vuelve un autorretrato social, desarrollado por sus propios habitantes. Sin ciudad no hay arte urbano y sin arte urbano no hay ciudad.

9 Domínguez, P.: *De los artistas al pueblo: Esbozos para una historia del muralismo social en Chile*. Tesis de Licenciatura en Historia del Arte. Santiago, Universidad de Chile, 2006, pág. 10.

10 Palmer, R.: *Arte callejero en Chile*. Santiago, Ed. Ocho libros, 2011, pág. 7.

11 Bragassi, J.: *El muralismo en Chile: Una experiencia histórica para el Chile del Bicentenario*. Santiago, 2010, pág. 4. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/602/articulos-123178_recurso_2.pdf.

12 Domínguez, P., Op. Cit. En: diario *La discusión de Chillán*, 26 de marzo de 1942, pág. 30.

LA CIUDAD COMO TEXTO Y CONTEXTO

A partir de la discusión teórica y la descripción empírica, podemos advertir un primer esbozo de modelo de análisis patrimonial en la sociedad de la información, una sociedad líquida, de urbes policéntricas con límites difusos y productora de espacios basura o residuales, descrita como una ciudad genérica en palabras de Koolhaas¹³. Sin embargo, como lo advertimos en esta investigación la ciudad genérica está plagada de sentido, y una de sus características más relevantes es la producción de subjetividades plasmadas mediante diversas formas de expresión.

Estas expresiones asociadas al arte urbano adquieren una mayor presencia y significación, en escalas locales. Es decir, la relación se da en unidades territoriales acotadas. Su conexión con toda la ciudad como una unidad pierde sentido para los actores sociales, sean estos artistas urbanos o habitantes, la escala de una urbe en constante expansión se transforma en una incertidumbre de pertenencia y anonimato, una relación que configura las identidades de los habitantes en un devenir de certezas e incertidumbre.

De esta manera, la ciudad se lee como un tránsito entre espacios basuras, no lugares y lugares relacionales con su historia y con su identidad, espacios cargados de significados. Estos espacios, son un territorio en disputa de la sobremodernidad que los crea y abandona, mientras otros sujetos se apropian de ellos y los resignifican. La lucha por la apropiación de la urbe entre quienes la intervienen drásticamente con nuevos proyectos inmobiliarios y de transporte versus quienes la habitan y significan nos ha llevado a establecer esta relación de significados como símbolos envolventes y símbolos latentes. Los símbolos envolventes configuran y delimitan el espacio urbano, mientras que los símbolos latentes son la experiencia de habitar y de trasgredirlo. Estos símbolos se vinculan armónica y contradictoriamente en la ciudad.

En algunos casos un sector abandonado se empodera y revitaliza con las intervenciones de símbolos latentes, que van desde el arte urbano a proyectos comunitarios de recuperación y uso. Pero otras veces el símbolo latente violenta al símbolo envolvente en la lucha por la apropiación de la ciudad, por medio de la mancha del *tag*, de la territorialización de grupos urbanos como los asociados a las barras bravas. Esta dicotomía es parte del tránsito continuo de los habitantes de la capital, ellos observan, leen e interpretan estas pugnas territoriales en su cotidiano, las resignifican y se las apropian dependiendo de si están vinculadas a su escala territorial inmediata o de tránsito.

La ciudad vista desde esta perspectiva es un organismo que está narrando constantemente el quehacer de sus habitantes, es texto y contexto, que nos permite interpretar en procesos identitarios fragmentados nuestro territorio.



Figura 1: *Andrés Bello*. Escultura ubicada en el frontis de la Casa Central de la Universidad de Chile, 2011 (Foto: Pablo Andrade Blanco)

13 Koolhaas, R.: *El espacio basura*. Barcelona, Mínima, 2012, pág. 16.

TERRITORIO, ESPACIO Y PATRIMONIO PRACTICADO

Podemos afirmar que existen continuidades en los usos de espacios públicos en la ciudad de Santiago, que nos permiten identificar prácticas sociales y culturales notoriamente arraigadas en sus habitantes. Además, el patrimonio cultural debe ser considerado desde la perspectiva de la creación de subjetividades colectivas e individuales, que permiten narrar la capital desde distintas formas de expresión. Esto es debido a que una de las características de la sociedad actual es la visibilización que existe de la heterogeneidad cultural, no siendo una sociedad homogénea, sino más bien una sociedad multicultural. En este sentido, existe un proceso en que se pierde la gran ausencia de los actores sociales en la ciudad, que pone en tensión las concepciones más habituales de patrimonio.

Uno de los grandes cambios en la era de la información es la incorporación de nuevos sujetos al discurso patrimonial, lo que ha llevado a generar nuevas vistas y paisajes urbanos que se forman a partir de los modos de habitar sus espacios públicos. De esta manera, esta investigación dio comienzo a un análisis más profundo de la ciudad como patrimonio en la actualidad, a una búsqueda de los patrimonios ausentes en las prácticas culturales presentes, pero invisibles.

Desde esa perspectiva, el patrimonio practicado no solo señala una práctica, sino además se refiere a las relaciones que componen estas prácticas: el lenguaje, el sonido y las formas de realizarlo.

Por tanto, una de las relaciones que se establecieron a partir de esta investigación es la existente entre artistas urbanos y habitantes. En esta relación existe una valoración a estas intervenciones urbanas, que son consideradas como una contribución de calidad estética a la ciudad, debido a que le brindan un descanso visual, transfigurando su visualidad. La valoración que existe en esta relación se vincula estrechamente con un espacio y un territorio imaginado e identidades practicadas. La calidad estética se basa en la valoración de elementos técnicos, asociados al uso del color, de la forma y del entorno. Por consiguiente, el arte figurativo, la intervención plástica (uso de colores y formas) y la denuncia social, adquieren en estos contextos una valoración mayor, siendo estas tres formas narrativas componentes de un ecosistema comunicativo "de" y "en" la ciudad.

Desde esta perspectiva, podemos suponer que existe una práctica de continuidad y apropiación similar a lo propuesto por Bonfil Batalla en su libro *Pensar la cultura*, pero que no permiten un orden taxativo de clasificación rígida, sino más bien son elementos de tránsito, un constante viaje semántico, donde los límites de clasificación se vuelven difusos.

La vinculación del territorio como un espacio y un patrimonio practicado nos habla de las influencias generadas entre arte público y las narrativas muralistas mexicanas en la construcción política de los sujetos populares. Surgen en combinación nuevos referentes estéticos, que se transforman en narrativas que utilizan ideogramas para contar una historia, una historia americanista, una historia indígena. Los ausentes se hacen presentes en el territorio y en el patrimonio practicado, surgen memorias colectivas e individuales generando un sincretismo que da origen por ejemplo al Museo a Cielo Abierto en San Miguel¹⁴.

Esto se suma a un ejercicio constante de contracultura, de rebelión permanente a las formas estéticas y narrativas hegemónicas. De ahí su relevancia en los sujetos que habitan y transitan la ciudad cotidianamente. En esto radica la transición de no lugares a lugares, parafraseando a Augé, es aquí donde se establecen los vínculos identitarios. En este sentido, se identificaron algunas de las formas de expresión social más recurrentes en la capital: formas asociadas al arte callejero, a la pintura mural, al uso de estencil, a las narraciones de la ciudad en formato digital, a la literatura y al mundo audiovisual.

14 Para más información acerca de este contenido, consultar el capítulo de Cortés, F.: "Museo a Cielo Abierto en San Miguel y la construcción estética de la memoria", pp. 10-19, contenido en la presente publicación (N. de la E.).



Figura 2: Frontis de la Universidad de Chile, 2011 (foto: Pablo Andrade Blanco)

A primera vista estas manifestaciones parecen usos fragmentados de la identidad urbana. Sin embargo, son expresiones que se agrupan en discursos territoriales y de contracultura que se articulan en la apropiación de espacios públicos rebasando las áreas verdes, plazas y parques.

Respecto de la discusión existente en las definiciones de espacio público, podemos relativizar el discurso tomando en cuenta que existen diversos tipos de apropiación de los espacios públicos, como lo son las apropiaciones de consumo y de contracultura.

EL PATRIMONIO PRACTICADO Y LA CREACIÓN DE SUBJETIVIDADES

En las relaciones desarrolladas a lo largo de esta investigación encontramos las de imaginario y paisaje, en ellas podemos constatar que el territorio y el patrimonio imaginado se hacen presentes mediante anhelos, de una ciudad deseada, no utópica, pero mucho más amable. Los datos levantados nos demostraron de qué manera las subjetividades de la experiencia de habitar Santiago establecen criterios narrativos mucho más complejos, que permiten una relación polisémica de la ciudad, diferenciando las representaciones que se hacen de ella.

Como inicio a un ejercicio proyectivo realizado a partir de entrevistas a ciudadanos, pudimos graficar el imaginario del casco histórico de Santiago y establecer diversos niveles de apreciación de la ciudad, que se narra desde un paisaje palimpsestico. Desde los enunciados de los entrevistados pudimos dibujar los límites difusos de un casco histórico imaginado, que concentra lugares y arquitectura, parques y barrios. Son estos lugares los que convocan las miradas de los habitantes y su experiencia en la ciudad.

De esta manera, la investigación no expresa únicamente el imaginario estético, pictórico, sino de permanencia, la experiencia de la urbe graficada en distintas tipologías de mapas. Esto permitió contraponer concepciones de patrimonio como lo entiende la Unesco, por ejemplo, con las definiciones proporcionadas por los entrevistados, definiendo los límites conceptuales en su construcción.

A partir de estos ejercicios hemos concluido que existe una dicotomía asociada a las construcciones de identidad en la trama urbana, diferenciando centro y periferia, desde la perspectiva de la conformación de distintas identidades. Por ejemplo, el mural que se ubica fuera del casco histórico trabajado en esta investigación apunta a la consigna de una identidad y de una demanda política y social, versus el que se encuentra en el casco histórico, que establece un híbrido mucho más complejo, posee diversas lecturas sociales. Algunos murales son conmemorativos y otros

más bien crípticos en su interpretación. Por tanto, reiteramos la presencia de una identidad fragmentada, de tránsitos y permanencias.

De esta manera, hemos constatado que la imaginación simbólica, en palabras de Silva, no se puede expresar en una cosa específica, sino es en sí misma una combinación de elementos y matrices culturales. Esto ha llevado a que la ciudad se haya construido como un objeto simbólico y colectivo, convirtiéndose en una urbe textualizada, es decir, que genera sus propias formas de ser leída.

La interpretación de las narrativas expuestas en la ciudad cambia, según los elementos a los que se van enfrentando las personas de distintos rangos etarios muestran diversas valoraciones, distintos imaginarios, que confluyen en la valoración, pero desde prismas distintos.

Desde esta perspectiva, concluimos que las narrativas patrimoniales más valoradas son aquellas en las que destaca el valor nostálgico de la antigüedad. El otro valor asociado directamente es su soporte arquitectónico como valor patrimonial, este último sobre todo para el caso de los valores patrimoniales nostálgicos.



Figura 3: Fachada de casa en calle Cueto, zona típica Barrio Yungay, Santiago de Chile, 2014 (foto: Pablo Andrade Blanco)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Concluimos que la capital no solo es escrita por quienes tienen buena letra y diseñan la urbe, sino también por quienes la habitan. Habitar la ciudad nos da una lectura horizontal de la misma, de recorrido, que decodifica estos símbolos envolventes para ser resignificados. Por tanto, tenemos una urbe que se representa a sí misma, que se habita, que se construye en su propio camino, expresándose, creando imaginarios y sentidos.

De esta manera, los grandes hitos urbanos, estos “símbolos envolventes”, son leídos, aseverados o ignorados, generando narrativas propias de los habitantes que se remiten a sus propias matrices culturales, dándole nuevos sentidos a esos símbolos, sobrepasando las significaciones para las que fueron diseñados y generando nuevos espacios sociales, nuevas formas de representarse en la ciudad¹⁵.

Al recorrer Santiago a distintas horas y por distintos barrios, la urbe se nos presenta de múltiples formas, con múltiples dimensiones. Esta es una capital que susurra, que grita y que habla, ahora desde sus habitantes, no como una masa homogénea, sino todo lo contrario, como una diversidad de grupos capaces de generar sus propios lenguajes y sus propias historias.

15 Andrade, P.: “La Ciudad que Habla.” En: Revista *Patrimonio Cultural*. Vol. 52. Año XIV. Santiago, diciembre de 2009. pp. 32-33.

Podemos identificar diversas formas de escribir la ciudad, que van desde murales multicolores que narran en símbolos de fácil lectura historias de lucha y de reivindicaciones, que nos hablan del origen del barrio, de las primeras familias que lo habitaron, siendo narraciones fundacionales que lubrican la memoria de quienes residen en él.

Sin embargo, estas formas de expresión y de habitar Santiago no son las únicas, existe el “arte urbano” que narra historias de grupos urbanos emergentes, verdaderos símbolos de contracultura que establecen vínculos de identidad con la urbe y con otros sujetos que son capaces de interpretarlos, que son parte de esa ciudad fragmentada que se une en la hibridación.

Desde este punto de vista, estamos frente a la creación de una narrativa que es objeto del pensamiento, como una actividad íntima de los sujetos. Esta capacidad haría del lenguaje urbano un elemento fundamental de los sujetos en la sociedad.

Las narrativas urbanas plasmadas mediante el arte urbano delimitan la urbe, la territorializan en una política de los nombres, en que el uso de la palabra, el ícono y los colores marcan las fronteras de lo propio y de lo ajeno, de identidades por oposición, pero que se interconectan con otros barrios y con otros sujetos que comparten esa cosmogonía, que hacen suya esa construcción de la ciudad. Así, el territorio habitado es el nombrado, y el rayado o el pintado es aquel que contiene los nombres del grupo y sus integrantes, donde se recrean también escenas de lo cotidiano por medio del “arte urbano”.

Debemos entender el “arte urbano” como íconos representacionales. Desde este horizonte representacional no son pocos los que han caído en el equívoco de sostener que las imágenes representan “de forma directa”, pasando por alto la necesidad de analizar cómo comunican y funcionan los discursos visuales. De esta manera, el paisaje urbano se lee desde la intersección de ambas narrativas, que nos hablan de un palimpsesto que se ejerce sobre sí mismas, cuando se construye una nueva autopista en los barrios históricos, o cuando se retocan y superponen formas de “arte callejero” en una misma pared. Sin embargo, también es una reescritura en su conjunto, escribiendo las historias de Santiago al unísono.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, P.:** *La Ciudad Invisible Imaginarios Urbanos y Patrimonio Cultural Inmaterial en la Sociedad de la Información*. Tesis de Doctorado. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.
- Andrade, P.:** “La Ciudad que Habla”. En: *Revista Patrimonio Cultural*. Vol. 52. Año XIV. Santiago, diciembre de 2009, pp. 32-33.
- Augé, M.:** *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1998.
- Augé, M.:** *La Guerra de los Sueños*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1998.
- Augé, M.:** *Lugares y No Lugares*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1998.
- Benjamin, W.:** *El autor como productor*. Madrid, Ed. Casimiro Libros, 2015.
- Bragassi, J.:** *El muralismo en Chile: Una experiencia histórica para el Chile del Bicentenario*. Santiago, 2010. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/602/articles-123178_recurso_2.pdf.
- Clifford, J.:** *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2001.
- Domínguez, P.:** *De los artistas al pueblo: Esbozos para una historia del muralismo social en Chile*. Tesis de Licenciatura en Historia del Arte. Santiago, Universidad de Chile, 2006.
- Foster, H.:** *El retorno de lo real. La vanguardia de fines de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- Koolhaas, R.:** *El espacio basura*. Barcelona, Mínima, 2012.
- Palmer, R.:** *Arte callejero en Chile*. Santiago, Ed. Ocho libros, 2011.

CRÍTICA, HISTORIOGRAFÍA Y METODOLOGÍA



CUANDO LA CRÍTICA HACE HISTORIA. LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE LYGIA CLARK EN LA EUROPA DE LA DÉCADA DE 1960

MARÍA DE FÁTIMA MORETHY COUTO¹

RESUMEN

Mi ponencia tiene como objetivo discutir la recepción de la obra de la brasileña Lygia Clark en Europa durante la década de 1960, período en el que la artista residía allí. Por tanto, discutiré algunas de las exposiciones donde participó en el período, así como textos críticos que se han publicado acerca de su trabajo en ese momento. En esos años su obra conquistó admiradores y provocó reflexiones y comentarios en la prensa internacional. Tengo como propuesta demostrar que algunos críticos europeos fueron capaces de borrar las fronteras entre las llamadas culturas centrales y culturas periféricas, y de alargar los límites de una disciplina de acentuado sesgo eurocéntrico, al menos temporalmente.

ABSTRACT

My paper intends to discuss the reception of the work of the Brazilian artist Lygia Clark in the 1960s in Europe, a period in which she lived there, focusing on the reception and presentation of her works by European critics and on the comments caused by the exhibitions in which she featured. In those years her work had already attracted some admirers and provoked reviews and commentaries in the international press. I shall therefore discuss the pioneering action of some critics and cultural agents who were capable of, at least temporarily, blurring the boundaries between the so-called central and peripheral cultures.

HISTORIAS DEL ARTE ENTRE INSTALACIONES Y DIAGRAMAS

En las páginas finales de su libro *Stories of Art*, James Elkins describe una instalación del artista norteamericano Robert Jacobs, realizada en 1992 y titulada *The History of Art, Third Edition*, esta consistía en arreglos cuidadosamente elaborados con todas las ilustraciones que componían la tercera edición, en inglés, del célebre manual de historia del arte de Horst W. Janson, traducido a diversas lenguas. Así escribe Elkins respecto del impacto de esa narrativa visual fragmentada:

"Algunas de las páginas encuadradas tenían siluetas con formas extrañas, producidas cuando una figura había sido recortada del reverso. En una página, el contorno de una iglesia Ottoniana perforaba la figura de Dios recriminando a Adán y Eva. El contorno vacío de la iglesia removida flotaba como una presencia fantasmagórica entre Eva y Adán, como si la iglesia estuviese proyectando su sombra sobre el Edén, pre anunciando lo que vendría a acontecer".

También integraban la instalación de Jacobs los dos ejemplares de los cuales las ilustraciones habían sido minuciosamente recortadas, y que se transformaron, en ese contexto, en libros-objeto de difícil manipulación e imposibles de ser leídos por completo. En la interpretación de Elkins, sin embargo, los obstáculos creados por el artista para una lectura continua e inteligible de un manual tradicional de historia del arte deberían ser vistos de

1 Profesora Asociada, Instituto de Artes/UNICAMP. Contacto: mfmcouto@iar.unicamp.com.br.
2 Elkins, J.: *Stories of Art*. Nueva York y Londres, Routledge, 2002, pág. 152. La traducción es mía.

forma positiva: en la medida que el trabajo de Jacobs reordenaba las imágenes e interfería en el texto de un modo hasta entonces inimaginable, él demostraba que era posible reinventar la historia del arte.

Evidentemente, no fue por casualidad que Elkins concluyó un libro dedicado al análisis de los diferentes formatos, contenidos e interpretaciones que componen los más variados manuales de historia del arte con la descripción de un trabajo como el de Jacobs. Se debe resaltar, desde ya, que los estudios de autoría de Elkins se inscriben en un debate que viene dándose en los Estados Unidos desde mediados de los años 1980 y que problematiza los fundamentos y métodos de la disciplina de la historia del arte, proponiendo una amplitud de su campo de estudios de forma que se incluyen nuevos temas y objetos, así como nuevos modos de pensar el arte y las imágenes que nos acercan sin suscribir a narrativas teleológicas o teorías universalistas. Esta perspectiva crítica toma, en algunos casos, carácter de clara oposición a las categorías, los objetos y los axiomas de la historia del arte, en pro de abordajes de carácter interdisciplinar, como los estudios visuales.

Es dentro de esta óptica que Elkins cuestiona la aparente coherencia de manuales como el de Janson o de Ernst Gombrich, ambos de gran éxito de público, entendiéndola como resultante de una lectura selectiva y restrictiva del arte y del fenómeno artístico, lectura que era presentada como neutra y universal, mas poseía un marcado sesgo eurocéntrico. Aunque reconociese que cualquier libro de historia del arte, como los estudios monográficos, se estructuraba a partir de determinadas elecciones y exclusiones, Elkins se mostró especialmente crítico en relación con los manuales de introducción a la disciplina. En ellos, el interés de unificar las diferentes hebras de la historia en una trama comprensible e incitante, aliado con el deseo de ofrecer al lector una narrativa supuestamente completa, traían como resultado que no hubiese espacio efectivo para discusión de cuestiones de método. Elkins discurre aun respecto de la imposibilidad de elaboración de un manual ideal de historia del arte, analizando, para conseguirlo, algunos estudios (recientes y antiguos) que procuraron romper con una visión historicista del arte y proponiendo estructuras temáticas alternativas, más inclusivas.

En realidad, lo que está en debate no son apenas procedimientos o instrumentos de análisis del objeto artístico, sino nuestra propia comprensión de la historia del arte y nuestra creencia en su efectiva posibilidad de renovación, más allá de las fronteras conceptuales e intelectuales establecidas en los centros de poder económico. Si entendemos la historia del arte como una continua remodelación del pasado, como un esfuerzo sistemático por mantener su relevancia e infundirle sentido y propósito, deberíamos, según Elkins, buscar nuevos y más provechosos caminos para introducir a un estudiante en ese campo de conocimiento. Provocativamente, él escribe que:

“Al caminar por un museo en un cierto orden, usted construye un sentido de la historia del arte que le parece aceptable, agradable o coherente. El recorrido por usted escogido es análogo a la organización de los capítulos de un libro como el de Gombrich: es un mapa de sus intereses, una estrategia para vivenciar el tipo de historia cultural que usted prefiere”³.

Con el objetivo de ayudar a sus alumnos a deshacerse del peso de las grandes narrativas, Elkins propone un ejercicio que consiste justamente en la elaboración, por cada estudiante, de un mapa o diagrama informal de su propia versión de la historia del arte. En él, el alumno debería insertar nombres de artistas, obras o movimientos que juzgase más importantes, sin ninguna obligatoriedad de indicación de afinidades entre los artistas indicados o de jerarquía entre los movimientos.

Esa propuesta se reporta de modo evidente al diagrama creado por Alfred Barr, con ocasión de la exposición *Cubismo y arte abstracto*, realizada en 1936 en el MoMA, Nueva York, con el fin de demostrar los vínculos existentes entre algunos artistas y movimientos de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX⁴. Alfred Barr era director del MoMA desde su fundación, en 1929, y fue el curador de la exposición en cuestión. Si la muestra marcó una época por revelar al público norteamericano una amplia gama de obras de carácter vanguardista, de diferentes orígenes y soportes (pinturas, esculturas, filmes, fotografías y objetos), y al relacionarlas de modo

3 *Idem*: pág. XIV (Introducción). La traducción es mía.

4 Esta asociación también fue hecha por Elkins.

inusitado, el diagrama se tornó igualmente célebre y viene siendo constantemente reproducido y comentado. En él, Barr se sirve de la lógica de las representaciones científicas para presentar la evolución de las artes durante el período escogido.

Mientras en color negro se representan los nombres de determinados artistas y movimientos europeos, en rojo aparecen las manifestaciones no europeas que influenciaron la producción de vanguardia por él señalada. Las flechas construyen múltiples relaciones entre los elementos del diagrama, que son dispuestos por quinquenios (de 1890 a 1935) y convergen hacia dos únicas "vertientes" contemporáneas (década de 1930): arte abstracto geométrico y arte abstracto no geométrico. La escultura negra es simultáneamente relacionada al fauvismo y al cubismo; los grabados japoneses al sintetismo (Gauguin) y también al fauvismo; el neopresionismo al fauvismo, futurismo y cubismo. La Bauhaus y el neoplasticismo se conectan entre sí y con la arquitectura moderna, mientras el dadaísmo y el surrealismo son presentados como descendientes del cubismo. Los artistas destacados, colocados en la posición de pioneros, no sorprenden: Van Gogh, Gauguin, Cézanne y Seurat, seguidos de Redon y Rousseau. Fuera de esos, apenas el nombre de Brancusi es indicado entre los movimientos del siglo XX.

Aunque no pareciera tener una disposición jerárquica o lineal, el diagrama fue compuesto tomando como punto de partida el cubismo (nombre de la exposición) y teniendo como objetivo presentar sus fuentes, los movimientos que le precedieron y lo influenciaron y sus sucesores. Huye de lo biográfico y no exalta al sujeto artista, mas reafirma las nociones de estilo y de influencia, bien al gusto de la educación formalista de Barr. Se trata, por tanto, de una representación interesada en crear una genealogía de un movimiento específico, el cubismo, y afirmar su importancia para el momento presente (década de 1930). Se inscribe en un proyecto mayor, que, como observa Susan Platt en un artículo dedicado a la exposición de 1936, tiene como fin "*exhibir el cubismo como un estilo históricamente concluido, así como detallar su desarrollo, derivado de fuentes anteriores que llevaron, inevitablemente, a los estilos posteriores de abstracción*"⁵. Además, se relaciona de modo directo a los intereses del MoMA de promoción del arte abstracto. Platt resalta que esta muestra –cuyo esquema parece contradecir algunas de las posiciones anteriores de Barr– debe ser comprendida como una reacción a las crecientes amenazas al arte de vanguardia hechas por los regímenes totalitarios europeos, en especial al hacer la apología de la abstracción.

Si cotejamos la obra de Robert Jacobs con el diagrama de Barr, percibiremos que ambas propuestas buscan romper con una narrativa historiográfica totalizante. Sin embargo, mientras la intervención de Jacobs fragmenta el discurso, la representación creada por Barr nos ofrece una lectura evolutiva (y parcial) de estilos y movimientos europeos de vanguardia. Jacobs, en su calidad de artista de la década de 1990, no se preocupa en proponer nuevos nexos en la medida que los mezcla con los antiguos. Barr, al contrario, no quería oponerse a los axiomas de la historia del arte. Poseía una sólida formación humanista –estudió en Princeton y Harvard–, fue profesor en un *college* y era director de uno de los mayores museos de los Estados Unidos, en un momento de afirmación de la disciplina de la historia del arte en el país (década de 1930). Quiero con esto resaltar la importancia de que analicemos el "lugar" del habla y la "posición" de quien habla en cualquier narrativa.

Al proponer a sus alumnos que creasen los más diversos diagramas acerca del arte con los tiempos, Elkins estaba democratizando el lugar del habla. Según él, su ejercicio tenía como objetivo principal llevar al alumno, a medio o a largo plazo, a conferir "*un sentido coherente e independiente sobre lo que le aconteció al arte de la prehistoria hasta el presente*"⁶. En este sentido, lo que contaba "*no era el diagrama en sí, sino los insights que él ofrecía*"⁷. Me pregunto, no obstante, lo que significa conferir un sentido coherente e independiente a la historia del arte. ¿Será esta la meta que debemos perseguir?

Traigo este tema para debate porque me gustaría discutir, en la segunda parte de mi presentación, la recepción de la obra de una artista de país periférico en dos grandes centros europeos a partir del análisis de dos publicaciones.

5 Platt, S. N.: "Modernism, Formalism and Politics. The 'Cubism and Abstract Art' Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art". In: *ArtJournal*, vol. 47, n. 4, invierno 1988, pp. 284-295. La traducción es mía.

6 Elkins, J., *Op. Cit.*: pág. 11.

7 *Idem*.

Trataré un caso específico, que se relaciona con la pesquisa que desarrollé en mi pasantía de posdoctorado en el exterior, en TrAIN / University of the Arts London, y que tuvo como principal objetivo recuperar los indicios y registros del paso de artistas ligados al arte constructivo/cinético oriundos de América del Sur, en especial Lygia Clark, Hélio Oiticica, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Julio Le Parc, Sérgio Camargo y Mira Schendel, en Londres y París, durante las décadas de 1950 a 1970. Concentrándome en la recepción de sus trabajos por la crítica europea y en los comentarios provocados por las exposiciones en las que participaron, busqué evaluar el impacto de esa producción en aquel contexto y en aquel momento, y evidenciar las intersecciones entre artistas, marchantes y críticos, de dos hemisferios distintos, que hicieron que no solo París, sino también Londres, se transformasen en espacios receptivos a un cierto arte latinoamericano.

En el encuentro que pretende discutir los diálogos que la historia del arte establece con otras disciplinas, tengo como propuesta demostrar que algunos críticos europeos fueron capaces de borrar las fronteras entre las llamadas culturas centrales y las culturas periféricas, y de alargar los límites de una disciplina de notorio sesgo eurocéntrico, al menos temporalmente. Se trata de una postura diferenciada y que produjo una lectura fundamentada –y sin prejuicios– de trabajos innovadores. Si volcamos nuestra mirada hacia el diagrama de Barr, percibiremos que las manifestaciones no europeas están indicadas en color rojo, mientras que todo lo restante es representado por el negro. Esto evidencia, a mi juicio, un papel y una posición desigual: los grabados japoneses, el arte oriental, la escultura negra y las “máquinas estéticas” son entendidas como fuentes que alimentaron la “revolución cubista”, pero son colocadas de modo aparte, ocupan el lugar del ‘otro’.

Como observa Guy Brett en texto que acompañaba una exposición de nueve artistas latinoamericanos en el Reino Unido:

“Los centros de poder siempre asumieron el derecho de definir y explicar el resto del mundo. El Occidente asume, consciente o inconscientemente, que es la “medida de todas las cosas” (...) Esos presupuestos llevan a un dilema insoluble cuando se trata de presentar el arte de latino-americanos en las metrópolis de los centros. Esto se torna un complejo juego de positivo y negativo. Si las presentaciones enfatizan similitudes culturales, ellas son positivas en el sentido que reconocen que América Latina es parte del mainstream de la cultura moderna, mas crean el peligro de asimilar el trabajo a un blando ‘arte internacional’ que anula el contexto del cual este arte vino, y principalmente, el desfase entre las condiciones de vida del primer y tercer mundos. Si, por otro lado, la presentación acentúa diferencias, ella reconoce que América Latina tiene una historia, culturas y condiciones actuales diferentes de aquella de Europa, mas corre el riesgo de definir las diferencias en términos telúricos, folclóricos y esencialistas. Ambas alternativas llevan inevitablemente a categorías separadas y restrictivas para los artistas”⁸.

Como veremos, Guy Brett fue ciertamente uno de los grandes interlocutores de los artistas latinoamericanos en la Europa de los años 1960 y uno de los críticos más empeñados en demostrar la originalidad de la producción artística contemporánea de América del Sur. Su relación con los brasileños Hélio Oiticica y Lygia Clark merece ser aquí resaltada.

“ESTE ES MI MOMENTO, NO HAY DUDA”. LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE LYGIA CLARK EN EUROPA (DÉCADA DE 1960)

Lygia Clark (1920-1988) es hoy una de las artistas brasileñas (o latinoamericanas) más destacadas en el escenario internacional. Recientemente, en 2014, su obra fue objeto de una gran retrospectiva en el MoMA, “la primera exposición amplia de su trabajo en América del Norte”⁹, como fue explicitado en el sitio web del museo. Sin embargo, podemos remontar el interés de los curadores extranjeros por su trabajo al final de los años 1990: entre 1997 y

8 Brett, G. et al.: *Transcontinental. Nine Latin American Artists*. Manchester, Verso, 1990, pp. 10-11. La traducción es mía.

9 Información extraída del sitio web del MoMA, disponible en <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1422?locale=es>. [Acceso: 13/03/2016]. La traducción es mía.

1999 la muestra *Caminando – Retrospectiva Lygia Clark* fue presentada en diferentes ciudades europeas (Barcelona, Marsella, Porto y Bruselas). Al final de 2005, nueva retrospectiva, con curaduría de Suely Rolnik y que contaba con varias entrevistas en video con personas que conocieron y se involucraron con la obra de Lygia Clark, fue presentada en Nantes y, en seguida, en São Paulo.

En el libro *Art Since 1900*, concebido por Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin Buchloh y publicado en 2004, la obra de Clark destaca en una discusión sencilla y superficial respecto del neoconcretismo en el arte brasileño. El apartado del neoconcretismo sucede al del grupo japonés Gutai y tiene por objetivo explorar las "reinterpretaciones, ocurridas en lugares periféricos, de tendencias canónicas del modernismo occidental"¹⁰, sin cuestionar ese tipo de genealogía. Del grupo neoconcreto, apenas Clark y Oiticica son citados, y el último es apenas mencionado. Es factible recordar que Bois había conocido a Clark en París en los años 1960 y ya había escrito acerca de sus propuestas, reconociendo su originalidad. Debo señalar que la obra de Clark viene siendo intensamente discutida en los últimos años, por investigadores de diferentes procedencias, de un modo mucho más profundado que en el libro en cuestión.

Clark inició sus estudios artísticos a los 27 años con Burle Marx y Zélia Salgado, luego de haberse mudado a Río de Janeiro. Entre 1950 y 1952 residió en París y estudió con Fernand Léger y Árpád Szenes. Al retornar a Brasil, se instaló nuevamente en Río y pasó a integrar el Grupo Frente y, en seguida, el grupo neoconcreto, formado en 1959. En 1964 volvió a residir por algunos meses en Europa, cuando estableció contactos con artistas, críticos e intelectuales que serían de gran importancia para el reconocimiento de su obra en el circuito europeo de entonces. Expuso en Stuttgart (Technische Hochschule) en febrero de 1964, en una muestra organizada por el filósofo Max Bense, que había estado en Brasil y se interesó por el arte constructivo brasileño, y en la galería Signals de Londres en mayo y junio de 1965¹¹. En esos mismos años participó de muestras colectivas en Francia (Museo de Arras y galería Denise René¹²) y en el Reino Unido (galería Signals, Royal Scottish Academy, en Edinburgo, y Kelvingrove Art Gallery, en Glasgow). Estas muestras, en su mayoría, eran dedicadas al arte cinético, movimiento al que su nombre era entonces constantemente asociado.

Fue gracias a la indicación del escultor brasileño Sérgio Camargo que Lygia Clark obtuvo su segunda exposición individual en el exterior, en la Signals. Guy Brett formaba parte del círculo íntimo de colaboradores de la galería Signals, junto con Paul Keeler, su director, y el artista filipino David Medalla. En varios textos dedicados al tema, Brett señala la importancia de una visita que realizó con Keeler y Medalla, en 1964, al estudio de Camargo, que residía en París desde 1961:

*"Sergio nos mostró los relevos blancos que estaba haciendo y, casi inmediatamente, comenzó a hablar sobre notables artistas brasileiros: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Mira Schendel, entre otros. Fue un encuentro feliz en varios sentidos: no apenas por el descubrimiento de la obra de Sérgio Camargo, mas también por el interés erudito y sensible que él siempre tuvo por las obras de otros, sin cualquier trazo de envidia"*¹³.

En sus dos años de actividad (1964-1966), la Signals organizó exposiciones individuales de artistas de diferentes nacionalidades: Takis, Marcello Salvadori, Cruz-Diez, Soto, Otero y Graevenetiz, así como de los brasileños Sérgio

10 Foster, H. et al.: *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York, Thames & Hudson, 2004, pp. 375-376.

11 Filósofo con formación en física y matemáticas, con gran interés por la semiótica y por las artes, Bense realizó cuatro viajes a Brasil, entre 1961 y 1964, a invitación del Ministerio de Relaciones Exteriores, y estableció allí un rico intercambio con artistas constructivos, en especial con los poetas concretos (Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari). Profesor de la Universidad de Stuttgart, organizó diferentes exposiciones de artistas brasileños en Alemania (Almir Mavignier, Volpi, Lygia Clark, Mira Schendel, Noigandres y otros), y escribió un libro de sus experiencias en Brasil, *Inteligencia Brasileira. Una reflexión cartesiana*, publicado originalmente en Alemania en 1965.

12 Lygia Clark tomaría parte en dos muestras colectivas organizadas por Denise René, en 1965 (*Mouvement II*) y en 1969 (*Exposition/Position*).

13 Brett, G.: "Sérgio Camargo." En: *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro, Back cover, 2005, pág. 161. La traducción es mía.

Carmargo, Lygia Clark y Mira Schendel, además de muestras colectivas. Por tanto, de las nueve exposiciones individuales allí realizadas, seis fueron dedicadas a artistas de América del Sur. Una exposición de Hélio Oiticica, agendada para 1966, no pudo ser realizada, en función del cierre abrupto de la galería (durante la exposición de Schendel) por falta de financiamiento¹⁴.

La agenda de la Signals, volcada a los artistas cinéticos o constructivos, era diferente y osada para el escenario londinense, y era anunciada y comentada por medio de la publicación bimestral *Signals Newsbulletin*, un boletín de noticias, en formato tabloide, de varias páginas. Editados por David Medalla, los boletines estaban muy bien ilustrados y contenían poemas, textos y comentarios de autoría diversa, dedicados a diferentes temas, con pequeñas notas concernientes a la actualidad en artes. Algunas veces, los textos y poemas eran reproducidos en su lengua original. Cada número presentaba también un dossier relativo al artista que exponía en la galería. Además, notas y comentarios diversos hacían referencia a artistas que en algún momento pasaron por la galería.

En la opinión de Jill Drower, amiga de los relacionados con la Signals, los boletines eran uno de los atributos diferenciales de la galería:

“Mientras revistas de artes londinense, como The Arts Review y Art and Artists, poseían un aire de establishment, tanto visualmente cuanto en su contenido, los Signals Newsbulletin eran más excitantes al verlos –parecían más un mural de ideas de un diseñador de excelencia que una revista de artes sin vida. El lector era constantemente convidado a hacer conexiones más allá de la historia del arte convencional. Esto era verdadero no solo visualmente, sino también en términos de escritura, que estaba más alineada con lo que llegaba de los poetas beat (. . .) Lo más notable de todo era su contenido multilingüe, que incluía un poema de Pablo Neruda en español. Esto fue una tentativa colectiva de mirar hacia afuera, en oposición a lo que era visto como la insularidad británica. Y una columna regular del científico de la BBC John Newham mantenía una fuerte conexión con los descubrimientos científicos”¹⁵.

El dossier acerca de Lygia Clark fue publicado en el *Signals Newsbulletin* de abril/mayo de 1965, para acompañar su exposición. Además de una detallada biografía de la artista, contenía un poema de Walmir Ayala de sus *Bichos*, la presentación que Max Bense escribió para la citada muestra de 1964, textos de la propia Clark e instrucciones para realizar *Caminando*, así como el artículo de Mário Pedrosa “El significado de Lygia Clark”, todos traducidos al inglés¹⁶.

Se trata de la primera publicación extensa de Clark en el exterior y su importancia debe ser resaltada, aunque su tiraje era reducido y no alcanzaba un gran público. Pero me gustaría sobre todo señalar que el boletín no solo destacaba la obra de la artista, sino también sus ideas. Además, Clark no era colocada en la posición de “otro”, de artista exótica y al margen del sistema. Por el contrario, ella es presentada como una artista que dialoga e interfiere en la tradición occidental, como comprueba el comentario de Paul Keeler:

“En los últimos doce meses, desde que vi por la primera vez su escultura en el estudio de Sergio Camargo en París, he quedado impresionado con las ideas de Lygia Clark. Mi admiración no para de crecer, de modo simultáneo a la capacidad innata de sus construcciones para mudar infinitamente. Sociológicamente, sus obras pronuncian un futuro en el cual el espectador dejará de ser un mero agente pasivo delante de una obra de arte para tornarse, junto al artista, un co-creador. Estéticamente, Lygia Clark realizó la difícil tarea de impregnar la geometría con sagacidad y poesía visual”¹⁷.

14 La galería funcionaba en el n° 39 de la Wigmore Street, en un inmueble de propiedad de Charles Keeler (padre de Paul Keeler), fabricante de instrumentos ópticos de precisión, y contaba con su apoyo financiero. Tal vez en función del poco retorno comercial del emprendimiento, Charles Keeler retira su apoyo, lo que resultó en el cierre de la Signals. Según Brett, “eran tres pisos de espacios para exposición y un showroom en la planta baja”.

15 Drower, J.: *99 Ballspond Road: the story of the Exploding Galaxy*. Londres, Scudge books, 2014, pág. 7.

16 Había también, en portugués, un poema de Sonia Lins, hermana de la artista, y un pequeño texto de Lygia Clark que discutía la relación entre idea, espacio y tiempo en el arte contemporáneo.

17 Keeler, P.: “Nota sin título sobre Lygia Clark”. In: *Signals Newsbulletin*, n. 7, abr/mayo 1965, pág. 3. La traducción es mía.

Evidentemente, la inclusión de la obra de Clark en la categoría de arte cinético (que ocurría con frecuencia) se daba por su interés en la participación del espectador. Un texto de David Medalla, publicado en el *Signals Newsbulletin* de febrero/marzo de 1965, toca el asunto, al recordar la primera vez que tuvo contacto con su obra, con ocasión del Primer Festival de Arte Moderno de América Latina, en 1964:

"Entre las esculturas había dos construcciones en metal doblado de una artista brasileña hasta entonces desconocida para mí. El nombre de ella, yo vendría a aprender, era Lygia Clark. Al remover una de sus esculturas de la camioneta, la punta que yo sujetaba se resbaló accidentalmente de mi mano. Para mi espanto, la escultura, en vez de caer completamente al suelo, como yo esperaba, comenzó a desdoblarse en el aire. La escultura se desdobló rápidamente hasta que, casi por magia, se transformó de un pedazo plano, bidimensional, en una construcción espacial en forma de un pájaro abstracto (...) Lygia Clark, claro, es una artista cinética, ya que sus esculturas se mueven, o mejor, ya que el espectador mueve la escultura para crear sutiles y complejas variaciones, a partir de una construcción inicial de goma, metal o plástico"¹⁸.

En 1968 Clark retornó a Europa para la 34a edición de la Bienal de Venecia, en la que tuvo un lugar destacado en el conjunto de la delegación brasileña, seleccionada por el crítico de arte Jayme Maurício. Probablemente, en función del éxito alcanzado por Julio Le Parc en la Bienal anterior, Brasil parecía apostar casi todas las fichas por Clark y trajo 82 obras de la artista, en una retrospectiva de diez años de trabajo¹⁹. La muestra, presentada en sala aparte, reunía *Superficies moduladas*, dos *Huevos*, un *Contra-relevo*, casi treinta *Bichos* y algunos *Trepantes*, además de objetos relacionales, ropas-cuerpo (*El yo y el tú* y *Cesariana*), y ambientes, como *La casa es el cuerpo*. Había una gran expectativa en cuanto a una posible premiación de Clark en Venecia, como demuestran las cartas de Hélio Oiticica a la artista. Sin embargo, a pesar de la calidad innegable de los trabajos allí expuestos, Brasil no obtendría ningún premio²⁰.

Clark decide permanecer en Europa y, en noviembre, le escribe a su amigo Hélio Oiticica que se preparaba para viajar a Londres para montar una exposición individual en la galería Whitechapel²¹:

"Creo que está más que en la hora que vengas, pues eso ahí (Brasil) fue óptimo para darnos material para nuestra formación mas, en relación a la obra o pensamiento, es el fin del mundo, un hoyo. A mi ver, es absolutamente necesario que vengas de cualquier manera. Un artista como tú, con la obra que tienes, será reconocido rápido y mira, en mi caso, si hubiese venido más tarde, tal vez ni hubiese sacado nada. Es mi momento, no hay duda, y creo que también será el tuyo"²².

En ese momento su trabajo ya había conquistado más admiradores y provocado otras reflexiones y comentarios en la prensa internacional. En febrero de 1967, por ejemplo, la revista *Studio International*, de gran circulación,

18 Medalla, D.: "Lygia Clark: an appreciation." In: *Signals Newsbulletin*, n. 6, feb/mar 1965, pág. 11. La traducción es mía.

19 Diversos libros se refieren a una sala especial de Lygia Clark en la Bienal de Venecia. Se trata, en realidad, de una retrospectiva organizada por la delegación brasileña. También componían la delegación, seleccionada por Jayme Maurício, la escultora Mary Vieira, con diez polivolúmenes, y el "grupo de artistas gráficos" (así denominados por Maurício): Farnese de Andrade, Anna Letycia Quadros y Mira Schendel, cada cual con doce o trece obras, entre dibujos, grabados y objetos gráficos.

20 En esta edición conturbada por protestas estudiantiles, los premiados fueron artistas comprometidos con el ideario del *op art* y del arte cinético: la inglesa Bridget Riley ganó el gran premio de pintura, y el húngaro radicado en Francia, NicolasSchöffner, el de escultura.

21 Se trata de la exposición programada para ocurrir en la Signals en 1966 y que, por empeño de Guy Brett, fue transferida para la galería Whitechapel, de cuño no comercial.

22 En el original: "Acho que está mais do que na hora de vives, pois isso aí (Brasil) foi ótimo para nos dar material para nossa formação mas, quanto a obra ou pensamento, é o fim do mundo, um buraco. A meu ver, é absolutamente necessário que venha de qualquer maneira. Um artista como você, com a obra que tens, será reconhecido rápido e olha, no meu caso, se tivesse vindo mais tarde, talvez nem tivesse adiantado nada. É a minha hora, não há dúvida, e acho que também está na sua hora". Carta de Lygia Clark para Hélio Oiticica datada el 14 de noviembre de 1968. En: Figueiredo, L.: *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996, pág. 80. La traducción es mía.

publicó un texto de su obra en una edición dedicada al arte cinético. El texto, de autoría de Cyril Barnett, autor de estudios relativos al *op art*, toma como base para discusión la exposición en la Signals en 1965 y teje algunas observaciones acerca de la relación entre su trabajo y las proposiciones cinéticas. Al final, él afirma que “*en relación a la participación del espectador, Lygia Clark es la realización más sólida hasta hoy. Sus objetos dan mayor espacio para la participación activa y creativa. Con ellos, el espectador no se limita a colocar en acción un proceso, por más brillante y divertido que sea, sino que lo sigue enteramente y lo comprende más profundamente*”²³.

Pero, ciertamente, la publicación de mayor importancia de Clark en el exterior fue el dossier de ocho páginas, titulado *Fusion généralisée*, organizado por el crítico Jean Clay y publicado en el número 4 de la revista *Robho. Les carnets de l'Octeur*, del último trimestre de 1968²⁴. Una vez más, los textos de la artista fueron traducidos, ahora al francés, divulgando así sus ideas. Un conjunto significativo de fotos –en especial de trabajos recientes–, ilustra el dossier, que contaba además con un largo texto introductorio al trabajo de Clark, de autoría de Clay, un nuevo texto de David Medalla respecto de la artista (*Participe présent. L'art de Lygia Clark*) y la traducción del *Manifiesto neoconcreto*. En su texto, Clay describe con detalles el trabajo de Clark, partiendo de la premisa de que este es regido por la “*necesidad de una fusión generalizada con el otro (l'enface), por una obsesión con la síntesis, por un rechazo a las contradicciones y categorías*”. Al final, concluye que “*su experiencia es una de las más abiertas para el futuro, una de las encrucijadas del arte actual*”²⁵.

Robho era una de las diversas revistas de vanguardia francesas en el período en cuestión, como *Opus International; Macula; Peinture, cahiers théoriques; Chroniques de l'art vivant o Art press*. Publicada de modo irregular entre 1967 y 1971, *Robho* tenía como editores a Jean Clay y el poeta Julien Blaine, y recopilaba diversos artículos acerca de arte y poesía contemporáneos²⁶. A su modo, desempeñó un papel activo en la defensa de cierto tipo de cinetismo, de cuño social y participativo, al menos hasta 1969, cuando sus editores procuraron asumir una posición más radical. En sus seis números, fue un importante vehículo en la divulgación del trabajo de los sudamericanos instalados en París, pese a que jamás haya sido una revista exclusivamente volcada en el arte sudamericano. Su primer número traía en la portada fotos de Soto y de Le Parc y, en su interior, una entrevista con Le Parc cuestionaba duramente su premiación en la Bienal de Venecia y las consecuencias inmediatas en su carrera.

Su concepción gráfica, también en formato tabloide, era osada y estuvo a cargo del artista venezolano Carlos Cruz-Diez. Ella nos recuerda bastante la diagramación audaz y dinámica de los *Signals Newsbulletin*. En un artículo dedicado a la obra de Lygia Clark, el historiador francés Arnaud Pierre llega a comparar *Robho al Signals Newsbulletin* y a aproximar los dos grupos involucrados en los dos proyectos, lo que de hecho tiene sentido, ya que

23 Barrett, C.: “Lygia Clark and spectator participation”. In: *Studio International*, vol. 1973, n. 886. Londres, 1967, pp. 83-87. Barret era profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de Warrick, en Coventry, y especialista en Wittgenstein. En 1966 organizó una exposición sobre arte cinético en el Herbert Art Gallery and Museum, también en Coventry, que contó con obras de Lygia Clark (*Bicho*) y Sérgio Camargo (*Relevos abstractos*). En 1970 Barret publicó un libro sobre *op art* por la Studio Vista, la misma casa editorial del libro de Brett sobre arte cinético.

24 Este dossier fue reproducido en el catálogo de la exposición *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement: Nous sommes le moule. À vous de donner le soufle*, realizada en Nantes en 2005 y en la Pinacoteca de São Paulo en 2006. Cfr. VV.AA.: *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement: Nous sommes le moule. À vous de donner le soufle*. Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005.

25 Desde fines de 1968 Clark articulaba con Jean Clay la organización de un dossier sobre Oiticica en la revista *Robho*. Oiticica envió varios textos sobre su trabajo al crítico francés y esperaba ansiosamente la publicación del dossier, que nunca ocurrió. En la edición del número 5/6 de la *Robho*, publicada en 1971 (este fue el último número de la *Robho*) el trabajo de Oiticica es comentado en un dossier dedicado al cuerpo y a la unidad del campo perceptivo. (Unité du champ perceptif: interaction des corps: architectures vivantes: pivots humains: pratique tribale), junto con obras de diversos otros artistas, de diferentes nacionalidades. Cfr. “Les Carnets de L'Octeur”. En: *Robho*. n. 5/6, segundo trimestre 1971, pp. 8-11.

26 Clay también era editor de la revista de variedades *Réalités* y escribió diversos textos para las exposiciones realizadas en la galería Denise René, además de colaborar de modo espaciado con la revista *Studio International*. Fue también profesor de historia del arte en la Universidad de París XIII y autor de libros dedicados al arte moderno, como *De l'impressionisme à l'art moderne*, de 1975.

Blaine y Clay tuvieron textos traducidos en el *Signals Newsbulletin* y compartían los mismos intereses que el grupo de la galería Signals²⁷. Resalto también que Clay y Brett eran amigos.

Lygia Clark continuó residiendo en París hasta 1976, pero se fue alejando progresivamente del circuito artístico en pro de una actividad de cuño terapéutico, estimulada por las vivencias colectivas que desarrollaba con sus alumnos en la recién creada UFR d'Arts plastiques et Sciences de l'art de l'Université de Paris 1 (conocida como Paris Saint Charles), donde comenzó a dar clases en 1972, y también por su propia experiencia personal con el psicoanálisis, como paciente de Pierre Fédida²⁸. Sin embargo, no abandona por completo el sistema de arte, enviando obras para algunas muestras colectivas. En cartas a Oiticica, de inicios de la década de 1970, se opone a la posición de su amigo, de estar contra galerías y los museos. A su modo de ver, esa posición "no lleva a nada positivo, a no ser que cree una nueva elite, y como yo siempre luché contra eso, me rehúso contra toda la presión que me hacen en ese sentido (...). Yo, personalmente, me atrevo a todo. Hago mis proposiciones donde me conviden, en la calle, en mi casa, y también en el infierno, si hay posibilidad"²⁹.

Clark, como vimos, es hoy una artista internacionalmente reconocida y citada en diferentes manuales de historia del arte, tal vez mucho más por cuestiones ligadas al mercado de arte internacional que por la recepción pionera de los autores que busqué destacar. Sin embargo, en ese período, acciones y publicaciones como las que abordé fueron determinantes para que otros artistas, interesados en dejar su marca en la historia del arte occidental, tuvieran voz y lugar en el disputado circuito del arte europeo.

BIBLIOGRAFÍA

Barrett, C.: "Lygia Clark and spectator participation". In: *Studio International*, vol. 1973, n. 886. Londres, 1967.

Brett, G.: *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Río de Janeiro, Back cover, 2005.

Brett, G. et al.: *Transcontinental. Nine Latin American Artists*. Manchester, Verso, 1990.

Drower, J.: *99 Ballspend Road: the story of the Exploding Galaxy*. Londres, Scudge books, 2014.

Elkins, J.: *Stories of Art*. Nueva York y Londres, Routledge, 2002.

Figueiredo, L.: *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Río de Janeiro, Editora UFRJ, 1996.

Foster, Hal et al.: *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Nueva York, Thames & Hudson, 2004.

Keeler, P.: "Nota sin título sobre Lygia Clark". In: *Signals Newsbulletin*, n. 7, abr/mayo 1965.

Medalla, D.: "Lygia Clark: an appreciation". In: *Signals Newsbulletin*, n. 6, feb/mar 1965.

Pierre, A.: "Éloge de l'œil-corps : Lygia Clark". In: *Les cahiers du musée national d'art moderne*, n. 69. París, otoño 1999.

Platt, S. N.: "Modernism, Formalism and Politics. The 'Cubism and Abstract Art', Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art". In: *ArtJournal*, vol. 47, n. 4, invierno 1988.

Robho. *Les carnets de l'Octeur*, n. 5/6, Segundo trimestre 1971.

27 Pierre, A.: "Éloge de l'œil-corps: Lygia Clark". In: *Les cahiers du musée national d'art moderne*, París, n. 69, otoño 1999, pp. 50-51.

28 Jean Clay fue de gran ayuda a la artista durante su estancia en París. En cartas para Hélio Oiticica, Clark comenta que él la ayudó en la venta de una obra para el museo de Grenoble y que él estaba "haciendo arreglos para que ella trabajase en una clínica en Loire, clínica esta una de las más avanzadas de Francia, donde trabaja (Françoise) Dolto y otros profesionales interesantes que están trabajando con el cuerpo". En: Figueiredo, L., *Op. Cit.*: pp. 154 y 191).

29 *Idem*: pp. 151-152.

VV.AA.: *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement: Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle.* Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005.

Whitelegg, I.: "Signals London. Signals Latin America". In: Pérez-Barreiro, G. (org.): *Radical Geometry. Modern Art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection.* Londres, Royal Academy of Arts, 2014.

PÁGINAS WEB

<http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1422?locale=es> [Acceso: 13/03/2016].

O LUGAR DAS ARTES DECORATIVAS NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE NOS SÉCULOS XVIII, XIX E XX

MARCELE LINHARES VIANA¹

RESUMO

O estudo das artes visuais vem sendo, desde a segunda metade do século XX, ampliado com pesquisas que se estendem por diferentes campos artísticos. O foco destes trabalhos não se limita mais, como outrora, ao estudo de obras e artistas da pintura, da escultura e da arquitetura, ele se expande por temas como a cenografia, a indumentária, a fotografia, o design, entre outros. O crescente interesse por uma diversificação temática demonstra um reconhecimento mais amplo do próprio estudo da história da arte e sua extensão também no campo das artes decorativas.

RESUMEN

El estudio de las artes visuales, desde la segunda mitad del siglo XX se ha ampliado con la investigación que abarcan diferentes campos artísticos. Los objetivos de estos trabajos ya no se limitan, como antes, acerca del estudio de artistas y obras de pintura, escultura y arquitectura, sino que se expande en temas como la escenografía, el vestuario, la fotografía y el diseño, entre otros. El creciente interés en una diversificación temática muestra un mayor reconocimiento del propio estudio de la historia del arte y su extensión también en el campo de las artes decorativas.

ABSTRACT

The study of the visual arts has been, since the second half of the twentieth century, expanded with research different artistic fields. The focus of this works is no longer limited, as before, about the study of artists and works of painting, sculpture and architecture, but it expands on topics such as set design, the costumes, photography, design, among others. The growing interest in a thematic diversification shows a wider recognition of the own study the history of art and this extension also in the field of decorative arts.

No artigo “A formação do historiador da arte”², o professor e pesquisador Almir Paredes Cunha afirma que o reconhecimento histórico de uma determinada época se faz de maneira mais clara através da análise de objetos que estão em contato direto com o indivíduo. E que estes objetos artísticos e utilitários que compõem o conjunto da arte decorativa –como móveis, trajes, tecidos, artes gráficas etc– são fundamentais para a compreensão de diferentes períodos históricos.

O aprofundamento sobre esse tema, em nossos estudos sobre as artes decorativas, nos direciona para um complexo panorama de conceitos que circundam a expressão e contribuem para delinear o lugar ocupado por elas no

- 1 Doutora em Artes Visuais, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Contacto: marcelinhaires@gmail.com.
- 2 Cunha, A. P.: “A formação do historiador da arte”. In: Ribeiro, M. A., Ribeiro, M. I. B. (orgs.): *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte, C/Arte, 2007, pp. 96-101.

campo da história da arte. Nas obras de referência atuais³ é comum encontrarmos as artes decorativas como principal integrante do grupo das “artes menores”, que se opõem às “artes maiores” ou “belas artes”. O preconceito que permeia “artes maiores X artes menores” divide o campo artístico em dois: o das belas artes, identificadas pela tríade composta por “arquitetura, escultura e pintura”; e o das “artes menores” que se definem pela exclusão dessas três manifestações artísticas, ou seja, definindo-se pelo que elas não são, ou seja, pelo grupo do qual não fazem parte. E, ainda, compõe um grupo frequentemente indefinido em que os exemplos incluem diferentes técnicas ou materiais (cerâmica, têxteis, vidro, metais etc.), e não objetos ou funções (marcenaria, vitral, tapeçaria, ourivesaria, cenografia etc.).

Esses conceitos, estabelecidos no século XX, contribuem para a escassez das pesquisas no campo das artes decorativas. Mesmo no Brasil, onde o primeiro curso de graduação nessa área é criado, dentro da própria Escola Nacional de Belas Artes. Com a intenção de melhor compreender a relação entre as artes decorativas e as belas artes no ensino da ENBA, nos debruçamos sobre diferentes análises e teorias da história da arte e buscamos perceber, em suas narrativas, o lugar que a história da arte decorativa ocupa no campo da história das artes visuais.

Na seara dos trabalhos acadêmicos sobre arte decorativa encontram-se estudos que levantam teses de historiadores e teóricos ao longo dos séculos XIX e XX. De acordo com pesquisa de Isabelle Frank⁴, é entre fins do século XVIII e início do XIX que começam a aparecer estudos sobre a natureza das artes decorativas, cujas teorias estéticas reconhecem um lugar intermediário entre as belas artes – atividades voltadas para a criação da beleza – e outro grupo, das “não-artes”. Sob este prisma, a expressão “arte decorativa” começa a ser usada aproximando sua relação com as “artes da beleza”, em detrimento do conceito medieval das artes mecânicas, consideradas como as artes desprovidas de conteúdo intelectual. É a partir dessa época que as artes decorativas passam a ser elevadas a outro nível artístico, embora não sejam incluídas no conjunto das belas artes.

Em 1759, o historiador alemão Friedrich August Krubsacius, desenvolve a primeira história da decoração, com o título “*Reflections On The Origin, Grow, and Decline of Decoration In The Fine Arts*”⁵. Algumas décadas depois, o alemão Karl Philip Moritz traça uma teoria do ornamento, baseada em um conceito geral da beleza artística que é publicada em “*Preliminary Ideas On The Theory Of Ornament*”, em 1793.⁶ Esse trabalho é o precursor do pensamento que se estende ao longo do século XIX e que considera que a natureza artística das artes decorativas é sustentada por três pilares: “função, material e produção, e ornamentação”. Ao passo que escritores do século XVIII exploram esses elementos individualmente, no século XIX, os teóricos buscam compreender os trabalhos de arte decorativa em sua totalidade.

No oitocentos, o principal marco da história das artes decorativas é a sua destacada participação na Grande Exposição de Londres, em 1851. Além de mostrar a evidente competição entre as nações europeias no domínio das artes decorativas – com variedade de produtos para o lar, mobiliário para funções práticas e máquinas – a exposição incentiva a implementação de uma política de educação artística, visando uma melhor aplicabilidade da arte à produção industrial. Esta medida impulsiona a fundação dos primeiros museus e escolas de arte decorativa na Europa e nos Estados Unidos.

As publicações relativas ao tema enfatizam a atividade da arte decorativa comprometida com discussões sobre o futuro industrial, econômico e artístico de cada nação. Nesse panorama, desenvolvem-se estudos tanto voltados

3 Neste grupo incluímos tanto os livros sobre História da Arte publicados a partir dos anos 1970 quanto os dicionários gerais e específicos, como o *Dicionário de Artes Plásticas* (Almir Paredes Cunha), *Dicionário de Termos Artísticos* (Luiz Fernando Marcondes), *Dicionário de Artes Decorativas e Decoração de Interiores* (Moutinho, Prado e Londres).

4 O livro *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European and American Writings*, é organizado pela norte-americana, com os ensaios sobre o tema desde 1750 e até 1940.

5 Adeline, J., Melida, J.: *Diccionario de Bellas Artes – Diccionario de termos tecnicos em Bellas Artes (Arquitetura, Escultura, Pintura e etc.)*. 2ª Ed., México D.F., Ed. Libreria Navarro, s/d., pág. 4.

6 Frank, I. (ed.): *The Theory of Decorative Art. An anthology of European & American Writings, 1750-1940*. New Haven/London, Yale University Press, 2000, pág. 19.

para a história e teoria da arte decorativa quanto para a prática projetual e educacional. No campo teórico⁷, as pesquisas se ampliam no sentido de reconhecer a origem da arte decorativa e descobrir os princípios de união entre a arte e a beleza. No campo prático⁸, despontam as teses escolares e interpretações da natureza e a busca por definição de um lugar para a arte decorativa no meio artístico.

A partir do interesse por estilos do passado e pela arte decorativa correspondente a eles, uma série de debates é iniciada pelos britânicos A.W.N. Pugin (1812-1852) e John Ruskin (1819-1900). Para Pugin, o ornamento é a primeira expressão da beleza na arquitetura e nas artes decorativas, pois carrega as especificidades do estilo. Ruskin apresenta em *“Seven Lamps Of Architecture”*, de 1849, os princípios que governam a relação entre o objeto artístico e as características do material e o seu status funcional, através de valores morais ligados ainda à atividade do seu executor. Ele atribui ao artista-artesão a responsabilidade de ajustar as formas artísticas com a riqueza do material, o tipo de decoração e o trabalho manual, o que confere valor ao artefato. Ruskin condena qualquer tipo de falsificação de materiais bem como decorações feitas à máquina, em defesa de uma ornamentação que proporcione a beleza. O sucesso dessa beleza depende da habilidade do artista-artesão para adaptar sua invenção aos materiais e aos meios de execução.

Atrelando o pensamento político –de base socialista– à educação, Ruskin, que atua como primeiro professor de História da Arte na universidade de Oxford, publica seus métodos inovadores de ensino no livro *“The Elements of Drawing”*, editado em 1857. A extensão da atuação de Ruskin também pode ser percebida nas palestras que ele profere sobre diferentes temas artísticos. Em 1859, em uma conferência realizada em Bradford, com o título de “A manufatura moderna e o design”⁹, ele identifica um dos entraves que, na época, acredita impedir o desenvolvimento do design¹⁰, a “*nossa falta de compreensão da dimensão e da dignidade do design decorativo. Por mais que se discuta o assunto, o próprio sentido do termo ‘artes decorativas’ permanece confuso e indeciso*”¹¹.

Alguns anos antes da palestra de Ruskin, Owen Jones (1809 – 1874) lança o livro *“Gramática do Ornamento”* (1856) onde apresenta definições precisas para a ornamentação. Jones reivindica para a decoração a mesma “habilitação” para realizar a “beleza perfeita” concedida às belas artes: “*como a arquitetura, todos os trabalhos das artes decorativas devem contar com aptidão, proporção e harmonia para que o resultado de todos seja a placidez*”¹². A partir deste olhar, ele retira o ornamento do lugar conceitual de elemento complementar, que pode ser adicionado ou removido ao/do objeto, e o trata como algo criativo independente, com intenção funcional para a superfície e para a peça que será decorada. Ele afirma que as artes decorativas advêm da arquitetura e que, por isso, devem atendê-la adequadamente. Ao mesmo tempo, devem possuir proporção e harmonia de acordo com a construção que “*deve ser decorada (porém) a decoração nunca deve ser realizada deliberadamente*”¹³. O livro de Jones se populariza no século XIX. A publicação se diferencia por sua forma didática e ilustrada, e demonstra o interesse do autor em divulgar, através dos ornamentos, a história da civilização do mundo para que o estudante de arte possa encontrar o seu próprio caminho.

O livro de Jones serve como referência para diversos movimentos artísticos posteriores. Um deles é o *Arts and Crafts*, que ganha força em fins do século XIX, com William Morris, que enfatiza a valorização das artes decorativas através do seu modo de execução. Ele publica textos nos quais apresenta como a arte decorativa deve ser feita e

7 Em sua maioria, produções da Grã-bretanha (A.W.N. Pugin, John Ruskin, Owen Jones e mais tarde William Morris). Frank, I. (ed.), *Op Cit.*: pág. 19.

8 Em sua maioria, escritos alemães. *Ibid.*: pág. 19.

9 Ruskin, J.: *A Economia política da arte*. Tradução e apresentação Rafael Cardoso. Rio de Janeiro, Record, 2004, pág. 190.

10 Em nota do tradutor (nº 50 e 51) é esclarecido que “o termo design já vinha sendo empregado na Grã-Bretanha havia pelo menos duas décadas para se referir à configuração e ao projeto de artefatos industriais. O primeiro uso do termo designer data da década de 1830, aplicado especificamente aos trabalhadores que criavam padrões de impressão para a indústria têxtil”. Ruskin, J., *Op. Cit.*: pág. 155.

11 *Ibid.*: pág. 156.

12 Jones, O.: *A gramática do ornamento*. Tradução Alyne Azuma Rosenberg. São Paulo, Ed. Senac SP, 2010, pág. 23.

13 *Ibid.*: pág. 23.

usada, a partir de princípios da ornamentação. Em *"The Lesser Arts"* (1878), *"The Revival of Handicraft"* (1888) e *"The Arts And Crafts Of To-day"* (1889), Morris defende três ideias principais: o conceito de arte decorativa como uma arte democrática, responsável pelas necessidades das pessoas; a defesa do trabalho manual e do artesanato; e a relação conceitual com a produção artística colaborativa. Ele retoma questões levantadas por Ruskin, tratando a arte decorativa não apenas em termos funcionais e artísticos, mas também como elemento social.

Por meio da ótica socialista, Morris avalia as precárias condições profissionais dos artistas-artesãos, o que impulsiona seu movimento de reforma. Ele também afirma que a indústria é incapaz de produzir objetos de arte e rejeita o modo de produção que separa o projetista do artista, o artesão do projetista, e o trabalhador do objeto. A partir disso, propõe a substituição dos operadores de máquinas (*art-makers*) por membros das associações de artistas, voltando aos moldes e sistemas das guildas medievais.

Na Alemanha, o arquiteto e historiador Gottfried Semper (1803 – 1879) também desenvolve interesse, sobretudo a partir da Grande Exposição de Londres, pelas questões que envolvem as artes decorativas e a produção industrial. Semper acredita que há um aumento da alienação entre técnica e material, alimentado pelo desenvolvimento industrial e manufatureiro da arte. Em 1860, ele desenvolve em *"Style In The Technical And Tectonic Arts"* os princípios de análise das artes decorativas no contexto industrial baseado na interpretação da função do objeto e da análise dos materiais e técnicas usados na produção. Sua teoria acerca do ornamento é, muitas vezes, considerada "materialista", pois o trata como objeto de estudo histórico para experimentos com estampas em técnicas como a tecelagem, e com certos materiais, como a palha. A partir de uma história formal de estampas, Semper passa a considerar a imaginação artística elemento fundamental do processo de criação das artes decorativas, calcado na tríade "função, material e técnica, e ornamentação", dominado pela criatividade humana.

As teorias de Semper influenciam outros pensadores germânicos, entretanto seu trabalho é questionado pelo historiador da arte vienense Alois Riegl, defensor artístico e conceitual das origens do ornamento. Em seu primeiro trabalho, *"Problems Of Style"*, de 1893, Riegl liberta as artes decorativas da rigidez proposta por Semper baseada na tríade. Para ele, a ornamentação possui mais importância que a função e o material ou a técnica. Nos seus primeiros estudos sobre o ornamento, o historiador frequentemente argumenta que ele é a mais direta expressão da criatividade artística porque oferece a visualidade pura da forma e da cor no espaço. O pensamento de Riegl, porém, não se estende aos demais vienenses do *Sessession*, que defendem a elevação, das artes decorativas ao nível das belas artes. Ele busca, por outro lado, em sua teoria, um lugar específico para cada uma e não um espaço compartilhado.

Apenas três anos após a publicação de *"Problems Of Style"*, é editado na França o livro *"Histoire generales des arts appliqués à l'industrie du Ve a la fin du XVIIIe"*, organizado pelo historiador da arte e curador do museu do Louvre, Émile Moliner (1856-1906). O livro coincide com a ascensão do movimento *Art Nouveau* e mostra o lado profícuo da relação entre as artes decorativas e a produção industrial. Os objetos de estudo de Moliner incluem peças em bronze e marfim, bem como peças de cerâmica, ourivesaria e vitrais¹⁴.

Esses estudos incentivam na virada do século XIX para o XX a busca por soluções que integrem os meios fabris a fins artísticos. O crescente desenvolvimento industrial e o conflito evidente com a produção artística, levantado e discutido pelos teóricos a partir da segunda metade do século XIX, tornam-se mais pungentes à medida que objetos manufaturados apresentam, cada vez com mais frequência, imitações vulgares de arte decorativa. Novas teorias são levantadas, sobretudo no que se refere aos ornamentos, que haviam sido o foco de grande parte das pesquisas sobre as artes decorativas até então. Nos anos seguintes, entretanto, os estudos no campo tanto da arquitetura quanto das artes decorativas tendem a valorizar mais a função e os materiais/produção do que o ornamento. Dentre os teóricos que abraçam esta questão no século XX estão o alemão German Samuel Bing, o francês Rioux de Maillou, o austríaco Le Corbusier (1887-1965) e o norte-americano Frank Lloyd Wright. Em sentido inverso, destacam-se a atuação do

14 A edição de 1896, publicada em seis volumes, se divide em: marfins, mobiliário da Idade Média e Renascimento, mobiliário dos séculos XVII e XVIII, ourivesaria religiosa e civil do século V ao XV (primeira parte), ourivesaria religiosa e civil (segunda parte) e tapeçaria do século XII ao XVI.

britânico Walter Crane, autor de *"The Claims of Decorative Art"*, editado em 1892, do belga Henry Van de Velde e do norte-americano August Stickley, os três são céticos em relação à estética artística da máquina.

Nos primeiros anos do século XX, na antologia *"Histoire de l'art"*, de André Michel (1853-1925), editada entre os anos de 1905 e 1929¹⁵, as artes decorativas são apresentadas como parte integrante do conjunto da historiografia da arte. O objetivo do professor é apresentar uma síntese das escolas artísticas em diferentes períodos, incluindo as artes aplicadas.¹⁶ Durante as duas décadas em que os volumes da antologia de Michel são publicados, percebe-se o início de uma ruptura com a tríade que havia servido de base para o pensamento sobre as artes decorativas nos dois séculos anteriores, redefinindo e revendo a utilização dos ornamentos. Teóricos do Funcionalismo, como Louis Sullivan (1856-1924) e Le Corbusier, propõem uma subordinação do ornamento à função e ao material. A proposta de Sullivan é para que, por algum tempo, se renuncie a toda decoração arquitetônica para que as novas construções feitas pelas novas gerações encontrem sua expressão ornamental própria.

Le Corbusier, por sua vez, atenta para algumas reflexões sobre a produção industrial e o ornamento em seu livro *"A Arte Decorativa de Hoje"*, de 1925. Ele diz que o industrial utiliza a decoração ornamental para esconder defeitos da produção mecanizada.¹⁷ O arquiteto aponta a diferenciação entre arte e objetos utilitários separando-os em "sensações desinteressadas e necessidades utilitárias."¹⁸ Estas "necessidades utilitárias", segundo Corbusier, são atendidas pela produção industrial com a fabricação de "*objets parfaitement convenientes (...) [e] úteis" e se diferencia das artes, sem, contudo, desrespeitar suas obras*"¹⁹. Em relação ao sistema arquitetônico, porém, ele considera as artes decorativas um elemento inconciliável.

*"Se a arte decorativa não têm razões de existir, existem em contrapartida as ferramentas, há a arquitetura, há a obra de arte. A ferramenta, aquilo que serve: servente, servidor. Uma condição: servir bem. A arquitetura é um sistema da mente que fixa de um modo material o sentimento resultante de uma época. (...) A arte decorativa se desenvolve fora desses caminhos; querer qualificar o lugar que ocupa é revelar sem ambiguidade suas finalidades – outros objetivos: os de decorar, de deixar decoroso"*²⁰.

A ambígua função das artes decorativas de adornar e de enfeitar ao mesmo tempo em que conferem honra e valor se desagra. O ornamento perde valor e com ele a ação de decorar parece não ser mais necessária para dignificar um objeto ou uma construção. Outros teóricos modernos da época se mostram ainda mais radicais que Sullivan e Corbusier, como Adolf Loos (1870-1933), W.R. Lethaby (1857-1931) e Mies van der Rohe (1886-1969). Eles defendem o descarte total do ornamento, proclamando a purificação das formas em favor de uma expressão funcional de superfícies mais limpas e luminosas.

Loos é autor de diversos trabalhos polêmicos, o mais conhecido é o manifesto "Ornamento e delito", redigido e lido em 1908, em Viena²¹. Nele, Loos não condena especificamente o ornamento, mas considera que sua aplicação constitui um crime. A execração proposta por ele não é de ordem artística ou estética, mas de ordem moral. Segundo o manifesto, ornamentar significa desperdiçar trabalho, dinheiro e material, o que Loos considera inaceitável para a vida do homem culto do século XX.

15 Os volumes são divididos em oito partes: 1) Os primórdios da arte cristã no final do período românico 2) Expansão, formação e evolução da arte gótica 3) O Realismo, os primórdios da Renascença 4) O Renascimento 5) Renascimento no norte, formação de arte clássica moderna 6) A arte na Europa no século XVII 7) A arte na Europa no século XVIII 8) Arte na Europa e América no século XIX e início do século XX.

16 Michel publica, além da coletânea da história geral da arte ocidental do período cristão até o século XX, livros sobre artistas, artigos para periódicos e para a *Grande Encyclopédie* (entre 1885 e 1902).

17 Le Corbusier: *A Arte Decorativa de Hoje*. São Paulo, Martins Fontes, 1996, pág. 67.

18 *Op. Cit.*: pág. VII.

19 *Ibid.*: pp. VIII e IX.

20 *Ibid.*: pág. 117.

21 A primeira tradução francesa é de 1913 e, em 1920, o manifesto é publicado na revista *L'Esprit Nouveau*, cujo um dos editores é o arquiteto Le Corbusier. Na língua portuguesa, algumas traduções apresentam o título como *Ornamento e delito*, outras adotam a palavra "crime".

Conforme o pensamento de Sullivan, Loos reconhece que cada época desenvolve seu estilo e seus ornamentos, contudo, para ele, sua geração caracteriza-se pela incapacidade de produzir um novo ornamento. Com isso, ele defende que quando uma cultura evolui, ela gradativamente abandona o uso do ornamento em objetos utilitários.

A ascensão e difusão dos preceitos funcionalistas e as iniciativas contra o uso de ornamentos parecem inibir, em um primeiro momento, os estudos sobre as artes decorativas no campo da história da arte. Sua abordagem se desvia para o ramo da sociologia e da história social na Alemanha. Nessas pesquisas, feitas pelos sociólogos George Simmel (1858-1918) e Norbert Elias (1897- 1990), e pelo filósofo Ernst Bloch (1885-1977) são explorados os diferentes caminhos da arte decorativa através da tríade baseada no pensamento do século XIX, mas considerando a arte decorativa como um campo rico de objetos carregados de significado social²². Os trabalhos dos três alemães, revelam que o aspecto utilitário da arte decorativa é um elemento bastante peculiar, pois possibilita analisar, através dos seus objetos, um reflexo da história, de práticas sociais e de atitudes psicológicas com mais vivacidade do que as belas artes.

Esses estudos, de enfoque sociológico, concentrados nas primeiras décadas do século XX, entretanto, não tiveram seguimento imediato. Durante a Segunda Guerra Mundial os debates sobre as artes decorativas na Europa são suprimidos conforme a estética moderna se dissemina. De acordo com Isabelle Frank, a expressão “arte decorativa”, ou denominação equivalente, passa a ser banida do vocabulário, e é substituída por outros termos como “arte industrial”, “design industrial”, ou simplesmente “design”, que se refere, nesse período, a um diferente tipo de criação artística e, não necessariamente, acrescido de ornamentos. Essas expressões começam a substituir o termo arte decorativa, tornando mais comum o seu uso apenas como referência a objetos do passado pré-industrial. Segundo a antologia organizada por Frank, apenas nos anos 1990, pode ser percebida uma retomada de escritos teóricos sobre ornamento, principalmente devido à reavaliação das teorias modernas, reconsiderando estudos de historiadores da arte e historiadores sociais no campo das artes decorativas.

Esse processo é percebido no contexto da historiografia da arte posterior aos anos 1950, trazendo consigo uma narrativa histórica sequencial e progressiva. Ela, geralmente, inicia-se com a apresentação de povos primitivos, seguidos da Antiguidade egípcia e de adjacências –oriente médio e extremo oriente–, da Grécia e Roma antigas, depois Idade Média até o início do Renascimento. Nessa fase, a história da arte se preenche de referências que vão desde murais rupestres, máscaras africanas, vasos de origem indo-americana, relevos de túmulos egípcios, tronos dourados adornados com hieróglifos, figuras negras ou vermelhas em cerâmicas gregas, camafeus, caixas de joias em marfim, pisos em mosaico de mármore, passam por tapetes persas, xilogravuras japonesas, bíblias ricamente ornamentadas, castiçais de bronze dourado, vitrais de *Chartres*, ilustrações de manuscritos, até medalhas em bronze e afrescos cristãos: elementos da arte decorativa que aparecem ao lado da arquitetura e da escultura na narrativa histórica.

Essas referências desaparecem gradativamente da historiografia da arte ao longo dos séculos XV, XVI e XVII dando lugar somente à arquitetura, escultura, pintura – de murais e painéis, e em seguida, de telas –e dos desenhos– estudos anatômicos, botânicos e de ornamentos, em variações que também se apresentam nas gravuras. É uma representação das belas artes, vinculadas ao ensino acadêmico renascentista, que ganha destaque sobre as artes decorativas e que se mantém como base da historiografia da arte até a metade do século XIX, quando a arte decorativa retoma espaço como arte aplicada à indústria.

A mudança de foco na narrativa histórica após a Segunda Guerra Mundial pode ser analisada sob diferentes ângulos, um deles é a condição de objeto utilitário que normalmente as peças desse tipo carregam e que, de certa forma, deixam de ter interesse artístico na medida em que constituem uma produção seriada. Ao falar sobre o conceito de “arte”, Giulio Carlo Argan²³ analisa a condição da obra de arte como um “objeto único que

22 Frank, I., *Op. Cit.*: pág. 20.

23 Giulio Carlo Argan (Itália, 1909-1992).

tem o máximo de qualidade e o mínimo de quantidade. É, portanto, o vértice de uma pirâmide, em cuja base encontram-se objetos repetidos e de escasso valor, em que a qualidade é mínima e a quantidade é máxima²⁴.

O argumento que faz os “objetos únicos” peças de valor e que automaticamente desvaloriza os objetos de produção seriada, atribuindo-lhes baixa qualidade, está ligado ao pensamento sedimentado construído após o movimento Moderno e às severas críticas ao ornamento e à decoração artística. Esse pensamento influencia a historiografia do século XX e coloca as artes decorativas na base desta pirâmide, ignorando os objetos utilitários excepcionais que compõem as mais valiosas coleções de arte. A base, porém, sustenta todo resto. Em “História da Arte como História da Cidade”, o próprio Argan afirma que a arte utilitária é elemento fundamental de análise da história da arte no contexto urbano:

“(...) uma cidade não é apenas produto das técnicas de construção. As técnicas da madeira, do metal, da tecelagem, etc. também concorrem para determinar a realidade visível da cidade, ou melhor, para visualizar os diferentes existenciais da cidade”²⁵.

Do ornamento decorativo ao contexto urbano, passando pela arquitetura e objetos utilitários e trabalhos gráficos, a arte decorativa suscita uma série de discussões que passam a conquistar mais espaço junto à historiografia da arte em fins do século XIX e primeira metade do século XX. Considerá-la como tema de análise da produção artística desse período amplia o espectro da história da arte e considera o seu desenvolvimento como algo mais próximo à vida cotidiana e não apenas como atividade intelectual restrita ao mundo acadêmico.

BIBLIOGRAFÍA

Argan, G.C.: *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

Adeline, J.; Melida, J.: *Dicionario de Bellas Artes – Dicionario de termos tecnicos em Bellas Artes (Arquitetura, Escultura, Pintura e etc.)*. 2ª Ed. México D.F., Ed. Libreria Navarro, s/d.

Cunha, A.P.: *Dicionário de Artes Plásticas*. Vol. 1. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2005.

Cunha, A.P.: “A formação do historiador da arte”. In: Ribeiro, Marília A. Ribeiro, M.I.B. (orgs.): *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. São Paulo, Belo Horizonte, C/Arte, 2007.

Frank, I. (ed.): *The Theory of Decorative Art. An anthology of European & American Writings, 1750-1940*. New Haven/London, Yale University Press, 2000.

Jones, O.: *A gramática do ornamento*. Tradução Alyne Azuma Rosenberg. São Paulo, Ed. Senac SP, 2010.

Le Corbusier,: *A Arte Decorativa de Hoje*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

Marcondes, L. F.: *Dicionário de Termos Artísticos*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 1998.

Moutinho, S.R. Prado, O., Rúbia B.B. do., Octávio, R.R.: *Dicionário de artes decorativas & decoração de interiores*. 2ed. Rio de Janeiro, Lexikon, 2011.

Ruskin, J.: *A Economia política da arte*. Tradução e apresentação Rafael Cardoso. Rio de Janeiro, Record, 2004.

24 Argan, G.C.: *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1984, pág. 252.

25 *Ibid.*: pág. 75.

HISTÓRIA FIGURADA: MODELOS HISTORIOGRÁFICOS E MODELOS PICTÓRICOS NA PINTURA DE HISTÓRIA DE FINS DO SÉCULO XIX, O CASO DE *A PARTIDA DA MONÇÃO* (1897), DE JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JÚNIOR

FERNANDA PITTA¹

RESUMO

Partida da Monção (1897) é a única pintura de história efetivamente realizada por Almeida Júnior. Sabe-se que o artista havia feito, por volta da proclamação da República, um esboço para a confecção de uma tela em comemoração à junta² governativa de São Paulo, que sobe ao poder com a mudança de regime. Desconhecem-se os motivos pelos quais esse trabalho nunca foi levado a cabo. Sendo assim, e dada a morte do pintor no que se poderia considerar o auge de sua produção, a tela monçoeira é o único testemunho restante para a análise da abordagem do tema explicitamente histórico pelo pintor ituano. O desafio principal que se impõe à discussão desse trabalho é o de compreender como o artista enfrentou este gênero pictórico central à tradição da arte ocidental trazendo para ele alguns dos recursos –formais e de assunto– da pintura de costumes e de tipos camponeses, já investigada ao longo de sua produção, além de estabelecer como o artista tratou do assunto monçoeiro.

ABSTRACT

Partida da Monção "Departure of Monsoon" (1897) is the only painting of history effectively carried out by Almeida Júnior. It is known that the artist had done, about the proclamation of the Republic in Brazil, an outline for making a screen in commemoration of the governing board of São Paulo, which rises to power with the change of regime. It is unaware of the reasons why this work was never carried out. Thus, given the death of the painter in what could be considered the height of its production, this picture is the only one remaining witness to the analysis of historical theme explicitly approach by the painter. The main challenge that requires the discussion of this work is to understand how the artist faced this pictorial central genre of Western art tradition bringing to it some of the features –formal and subject– the painting of customs and peasant types, already investigated throughout its production, and to establish how the artist dealt with the subject of monsoon.

Uma parte circunscrita, mas significativa, da obra de Almeida Júnior empreendeu o esforço deliberado de tratar da temática dos tipos regionais ou nacionais, a partir do vocabulário e da gramática da linguagem realista e naturalista. O exame deste esforço e do emprego destes recursos por Almeida Júnior oferece a ocasião de debater a validade da observação de Gonzaga Duque para quem a obra do artista ituano pode ser compreendida como um esforço por fazer da pintura de costumes uma arte nacional. As pinturas de costumes de Almeida Júnior podem ser compreendidas como o modo encontrado pelo artista para enfrentar a exigência de uma arte nacional, e indicar de que modo elas também podem ser interpretadas como um esforço de repertoriar certas personagens e motivos que deveriam figurar tanto na narrativa da nacionalidade quanto da identidade cultural paulista.

- 1 Historiadora da arte, professora e curadora. Pinacoteca do Estado de São Paulo / Escola da Cidade, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo. Contato: fpitta@pinacoteca.org.br.
- 2 Cfr. Lourenço, M.C.F.: *Reverendo Almeida Júnior*. (Dissertação de Mestrado), ECA-SP, 1980. 2 vols; Lourenço, M.C.F.: *Almeida Júnior um criador de imaginários*. São Paulo, Pancrom Indústria Gráfica, 2007. (Catálogo da exposição na Pinacoteca do Estado).

Tomando-se como verdadeira essa afirmação, são decorrentes algumas implicações. A primeira delas é a necessidade de analisar como o artista incorpora e adapta os recursos dessa pintura de tipos e costumes e tipos de cariz realista/naturalista aos desafios lançados pelo tema histórico e por esse gênero específico de produção visual. Essa necessidade é tanto mais premente quando se identifica a própria crise ou transformação experimentada pela pintura histórica em fins do oitocentos. Processo que se torna ainda mais complexo no caso brasileiro, em que o gênero havia conquistado uma importância central na própria configuração de uma arte nacional.

Não foi encontrado até o momento um “programa” para a tela de Almeida, nem documentação que aluda claramente a uma encomenda. Existem documentos relativos à aprovação da compra da obra pelo Estado de São Paulo, além de correspondências que sugerem essa expectativa, colocando implicitamente a existência de um acordo pré-existente para a realização da obra. Uma correspondência do pintor com Pedro Alexandrino permite observar as dificuldades encontradas pelo pintor para que se possibilite a aquisição do trabalho³, que só se daria depois da morte do pintor, em 1901.

O estudo de Singh Jr. procurou estabelecer a relação da obra de Almeida Júnior com o texto de Cesário Motta Júnior, “Porto Feliz e as monções para Cuiabá”, observando tanto na escolha compositiva e dos elementos do trabalho, bem como no texto que acompanha a exposição da tela, a filiação direta da obra com a interpretação proporcionada pelo texto do médico ituano, publicado em 1884, no Almanach Litterario de S. Paulo⁴. Como sugere Singh Jr., é plausível imaginar que as tratativas para a realização da obra tenham sido feitas de modo informal, dada a proximidade de Almeida e Motta Júnior, então ocupando um dos cargos mais importantes em âmbito estadual no novo regime republicano, o de Secretário dos Negócios do Interior, conforme mencionado.

Almeida parece partir do escrito de Cesário Motta Junior, publicado em 1884, no Almanach Litterario de São Paulo, para construir o cenário e a tônica geral de sua composição. Se não houve programa descrito textualmente, negociações acerca de interpretações do artista e do “comitente”, ou se elas não estão disponíveis, a alternativa que nos resta é cotejar o texto à obra, observando os empréstimos e adaptações realizados pelo pintor, análise que será feita no segundo item dessa parte do estudo. A obra de Almeida destinava-se a representar um momento da história do Brasil em que a participação dos paulistas se fazia presente. Mais do que isso, ela deveria contribuir para a constituição do significado do monumento do Ipiranga como um marco duplamente nacional e regional. Deveria contribuir para a valorização daquele lugar, e evocar significados patrióticos e de identidade.

A noção geral que informa a tela de Almeida Júnior sugere uma interpretação para a constituição da nacionalidade: seu momento fundador não estava mais no evento da Independência, no nobre juramento feito pelo representante da casa dos Bragança e pelo povo paulista, mas se localizava num período muito anterior. A nacionalidade, segundo o raciocínio que parece ter guiado a concepção da obra, nascera não propriamente de um pacto, de um juramento, da necessidade de união de vontades orientada pela providência divina, como no caso da pintura de Pedro Américo. Ela havia se constituído através de um processo, em que expectativas e ações transformavam-se em hábitos e costumes, configurando o caráter de um povo. A tela de Almeida Junior caracterizava o processo de “civilização” do território, promovido pelas monções, como parte do processo que havia moldado o caráter da sociedade paulista. Pela dimensão de seus resultados, a “interiorização do país”, e pela sociabilidade que havia criado, a cultura paulista, ele podia ser compreendido como parte significativa do processo de constituição da sociedade brasileira.

A historiografia apenas tinha começado a se ocupar do fenômeno das bandeiras e daquilo que viria ser chamado, posteriormente, “a era das monções”, compreendida como uma etapa da evolução do bandeirantismo. A tela de Almeida, portanto, valia-se dessas primeiras interpretações, baseando-se, como já comentado, no texto e muito provavelmente nos conhecimentos e pesquisas de Cesário Motta Júnior acerca do assunto. Conhecimentos

3 Cfr. Lourenço, M.C.F.: *Op. Cit.*, 1980.

4 Cfr. Singh Jr., O.: *Partida da Monção: tema histórico em Almeida Junior*. Dissertação de Mestrado em História. Campinas, IFCH-Unicamp, 2004.

divulgados pela primeira vez no texto “Porto Feliz e as Monções para Cuiabá”, publicado pelo político “historiador” em 1884, no Almanach Litterario de São Paulo.

O fenômeno das bandeiras, compreendido como um processo protagonizado pelos “paulistas”, englobaria processos diversos que então começavam a ser investigados segundo as metodologias da pesquisa da escola metódica, a partir de fontes documentais variadas. Na compreensão de Motta Júnior, as bandeiras teriam sido expedições de exploração e conquista de território, expedições armadas contra indígenas ou “estrangeiros”, bandeiras para captura de indígenas para a escravização, além de busca de riquezas naturais. Segundo Motta Júnior, nesse processo, haviam-se descoberto as riquezas minerais das Minas Gerais, do Mato-Grosso e Goiás. Os “sertanistas”, em sua maioria paulistas de Piratininga, Itu ou de Sorocaba, tomavam para as suas explorações o caminho mais natural e econômico dos rios; reuniam canoas e batelões; contratavam camaradas, e encetavam suas penosas viagens⁵. Das explorações que, partindo do Tietê até a região dos afluentes do Paraná, teriam sido encontradas as minas de Cuiabá, que levaram a fundação de um governo provisório e uma nova capitania. Seu texto trata, especificamente, das expedições fluviais que, depois de descobertas as minas, dirigiam-se para a já instituída capitania do Mato-Grosso. Chamadas tradicionalmente de monções, elas haviam estabelecido um tráfego contínuo entre o “sertão” e São Paulo, através dos rios que correm para o interior, em especial o Tietê, fazendo afluir “os paulistas” para essas regiões.

A partir da descoberta das minas pelos primeiros sertanistas, haviam ocorrido uma série de transformações no sertão: o estabelecimento de estruturas de proteção militar e de controle governamental sobre a descoberta, o influxo de população colonial para a exploração das minas, o desenvolvimento do comércio para o suprimento dessas populações, que viviam em constante penúria. Transformações que levariam à criação de vilas e povoados, estendendo o domínio da colônia portuguesa e ao mesmo tempo estreitando as relações da população colonial – paulista, no entender de Motta Júnior – com o território do Brasil. Entretanto, essas transformações ocorriam sobre um território ocupado tradicionalmente por diversas etnias indígenas, que muitas vezes resistiriam e se oporiam a elas.

O contato com a região, pelo caminho do Tietê, era feito com enormes dificuldades, entre as quais a dureza da navegação em vias muito acidentadas e o constante conflito com os indígenas. Motta Júnior não analisa qual o motivo do fim das monções em princípios do século XIX, apenas comenta que *“a proporção que outros caminhos se tornaram mais frequentados as monções foram diminuindo, e Porto Feliz perdendo consideravelmente”*⁶.

Segundo Motta Júnior, as monções podiam ser de duas naturezas: *“ou eram aparelhadas pelos particulares, ou pelo Estado; as primeiras levavam todos os gêneros de que podiam precisar os novos habitantes dos sertões (...) nas monções do Estado também chamadas reiúnas o governo enviava tudo quanto era preciso, no seu entender, para desenvolvimento da nova Capitania”*⁷. O texto de Cesário Motta Júnior parece ser um esforço de oferecer um panorama desses episódios para o público paulista, evocando a memória de feitos já passados e que sobreviviam por meio das crônicas e da história oral. Permite também perceber a intenção de incluí-lo, ao retomar o episódio, dentro do esforço escrita da História do Brasil daqueles anos. Há portanto um movimento duplo, de evocação e investigação, interessante de se notar. Além disso, as monções, no texto de Motta Júnior, podem ser compreendidas sob dois aspectos como parte da história das bandeiras, da conquista do sertão, fenômenos considerados como de protagonismo paulista por excelência, e da história dos caminhos fluviais.

Motta Júnior apoia-se nos relatos fornecidos por aqueles que haviam percorrido a via fluvial do Tietê, entre os quais o Dr. Francisco de Lacerda e Almeida, matemático e astrônomo membro da Expedição de Demarcação da Coroa Portuguesa do final do século XVIII; Auguste de Saint-Hilaire, que veio ao Brasil com a missão diplomática

5 Motta C. Jr.: “Porto Feliz e as monções para Cuiabá”. En: *Almanach Litterário de S. Paulo para o ano de 1884*. São Paulo, Imprensa Oficial, 1982 (edição fac-símile), pág. 434.

6 Motta, C. Jr., *Op. Cit.*: pág. 150.

7 *Ibid*: pág. 134.

do Duque de Luxemburgo em 1816, e Hercules Florence, como membro da expedição Langsdorff. Esses relatos oferecem ao médico-historiador elementos para a reconstrução das características das expedições fluviais. Lacerda e Florence haviam observado aquelas expedições, particulares e reúnas.

Os três “viajantes” haviam descrito as condições das suas próprias viagens: a violência dos rios e de suas cachoeiras, os ataques indígenas, as ameaças dos animais selvagens, as técnicas de navegação e transposição dos obstáculos, os modos de sobrevivência durante o percurso, a caça, a pesca, as conversas, os contos e lendas narrados durante as longas jornadas. Descrições que Motta Júnior incorpora ao seu texto, a fim de descrever as características dessas viagens fluviais e dar o sentido daqueles eventos.

Almeida Júnior, ao representar a *Partida da Monção* a partir do texto de Motta Júnior, não se centrou em uma expedição determinada e distinta, mas procurou evocar o sentido geral desse processo histórico. Os participantes desse processo eram animados pela lembrança de aventuras passadas: “inspirados pelo amor do desconhecido, descoberta das minas e civilização dos bugres”, mas também, como ficaria implícito a partir do relato de Motta Júnior: por um “espírito empreendedor”, herdado das primeiras “peripécias” bandeirantes: os “lucros auferidos por outros”⁸.

Esses indivíduos teriam se inspirado nesses sentimentos e memórias, mas também, como afirmaria o texto de Almeida Júnior, estariam “conscientes de que iam arrostar com sacrifícios inauditos toda a sorte de aventuras”. Todo esses elementos conferiam ao episódio a aura de “uma tradição gloriosa para os paulistas”⁹. A transposição dessa ideia para a tela, é claro, impunha dificuldades. As opções seriam, por exemplo, de criar uma narrativa em partes, desenrolando as várias etapas de organização e execução desse processo, desde a decisão de empreender a expedição à sua organização: compra de mantimentos, recrutamento dos integrantes, preparação das embarcações, missa na Igreja, bênção do pároco às barcas, despedidas e partida propriamente dita – acompanhada de tiros, salvas, cantos e ladainhas. Um verdadeiro cortejo, como coloca Motta Júnior¹⁰, o que poderia ter sugerido ao pintor um painel descritivo, à maneira dos painéis decorativos de Puvis de Chavannes para o Panthéon, que combinam diversas cenas numa única composição. Outra alternativa seria escolher um momento que pudesse significar e traduzir seu “sentido”. É o que faz Almeida Júnior, porém adaptando as convenções da pintura de história com o fim de transmitir elementos descritivos e do ambiente, do cenário, das personagens, de modo a constituir uma cena de gênero, ou de costumes.

A escolha de Almeida Júnior na *Partida da Monção* foi a de representar o momento da “Benção das Barcas”, que conta com uma descrição no texto de Cesário Motta Júnior. Como é evidente, ele não transpõe exatamente a descrição do texto para a tela, mas seleciona do episódio alguns dos elementos que considerou mais adequados à evocação do sentido do evento conforme a sua concepção. No que, de resto, faz conforme a tradição da representação da história. Com relação aos critérios dessa representação, entretanto, é importante notar que o pintor representa a cena da bênção mas não a interpreta necessariamente como “momento fecundo”, já que não situa no padre o foco organizador da cena, mas sim a integra a uma série de pequenas cenas, mais ou menos articuladas entre si pelo aspecto geral da composição. Em verdade, o artista parece não ter se restringido a representar um episódio específico, no que também se distingue da tradição da pintura de história no Brasil, que costumeiramente havia tomado fatos históricos precisos e datáveis como ponto de partida para a representação.

Afinal, não havia uma monção “exemplar”, e o que se pretendia era evocar o sentido e o sentimento geral dessas expedições, bem como sua importância para a história de São Paulo e do Brasil, combinado à uma atenção descritiva do evento, a fim de registrar as personagens em meio a seus afetos e expectativas. O que resulta numa espécie de espelhamento do passado em relação ao presente. Dado que, obviamente, o pintor não havia testemunhado uma monção propriamente dita, optou por atualizar aqueles eventos interpretando –o como uma

8 Motta, C. Jr., *Op. Cit.*: pág. 136.

9 “Partida da Monção”. In: *Diário Popular*. São Paulo, 20 de dezembro de 1897, pág. 2.

10 *Cfr.* Motta, C. Jr., *Op. Cit.*: 1888.

partida fluvial semelhante àquelas que poderia ter testemunhado no Tietê, adaptando– a ao sentido daquelas monções do passado, e apropriando-se de elementos da narrativa de Motta Júnior.

A paisagem seria aquela observada pelo autor, bem como os personagens, as canoas e demais objetos. Uma espécie de mosaico de figuras e pequenas situações que visava criar uma imagem do passado a partir dos dados do presente, alimentando-se dos critérios de observação e notação naturalista da pintura de gênero para adaptá-los à pintura histórica. Essa adaptação era um procedimento comum na pintura histórica do XIX, que paulatinamente havia implicado a infusão de elementos da pintura de gênero na pintura de história.

Parece ser acertado observar que esse é o sentimento que anima a pintura histórica de Almeida Júnior. Se ela trata do passado, ela busca atualizá-lo às aspirações e sentimentos do presente. Busca representar o “povo” de todas as classes sociais, em seus sentimentos, “alegrias e dores” de seu modo de viver. Investiga “fisiologias” à maneira naturalista, mas evoca as “inclinações morais” e chama a “úteis meditações”. Essas intenções encontram sua solução nas características formais da obra, tais como a presença importante da paisagem, o aspecto quase em friso do arranjo das fileiras de personagens, combinados a uma exigência de solução rigorosa da composição o seus correlatos visuais. Representação do ambiente, do “povo” em sua multiplicidade, mas também no seu caráter de coletivo, de união, cujo sentido se transmitiria do passado à atualidade, no que certamente seguia uma tendência internacional, presente tanto nas pinturas de cenas contemporâneas dos *macchiaioli*, nas pinturas realistas, nas pinturas de gênero dos naturalistas e veristas, mas também na pintura decorativa.

Em sua obra, Almeida faz uma alusão aos costumes relacionados às monções em geral, combinando aspectos dos dois tipos de monção descritos por Motta Júnior: uma monção reíuna, isto é, organizada oficialmente, monção “de Estado”, e uma monção particular, de finalidade comercial ou mesmo de povoamento. Segundo o texto que foi divulgado pelo artista quando da exposição do quadro, de fato a sua pintura pretendia tratar desse último tipo de monção:

“As de que se trata eram organizadas simplesmente por destemidos e ousados sertanejos, que, inspirados pelo amor do desconhecido, descoberta das minas e civilização dos bugres, em toscos batelões cobertos de palhas a simples canoas, partiam conscientes de que iam arrostar com sacrifícios inauditos toda a sorte de aventuras, constituindo-se por isso uma tradição gloriosa para os paulistas.

O quadro que ofereço a apreciação do público representa a partida desses heróis, que, depois da missa na igreja de N.S. Mãe dos Homens, acompanhados do padre e do capitão-mor na ocasião a solene benção da partida”¹¹.

Na cena representada na tela, o pároco da Freguesia da Mãe dos Homens de Araraguaba promove a benção das canoas que partem com destino às povoações das regiões das minas de Cuiabá. Embora ela se seja um evento, isto é, acontecimento dado num tempo e lugar determinados, mais uma vez cabe observar que o artista não pretendeu dar-lhe a exatidão histórica de um “fato”, muito menos organizá-la rigidamente a partir dos tradicionais princípios norteadores da pintura de história.

Comparando-se a tela ao texto de Motta Júnior é possível perceber que o pintor faz uma composição em que inclui alguns dos elementos descritos na cena oficial narrada por Motta Júnior, excluindo outros, a fim de fixar o sentido que queria conferir à expedição voluntária, apenas brevemente relatada pelo texto do conterrâneo do pintor.

Da descrição de Motta Júnior, Almeida Júnior procurou reter, além do espírito geral melancólico e solene da cena, alguns elementos. O primeiro deles é o caráter de evento coletivo, indicado pela presença da multidão. O segundo, a participação do Capitão-mór e do Sacerdote. O terceiro, a presença dos remos arranjados em cruz.. Esse elemento, em especial, permite averiguar a adaptação do texto feita pelo artista no sentido de melhor configurar

11 “Partida da Monção”. In : *Diário Popular*, São Paulo, 23 de dezembro de 1897, pág. 2.

o sentido de sua representação. Descrito no texto de Motta Jr. na cena da monção oficial, mas não da cena da monção “voluntária”, a presença dos remos foi substancialmente alterada nas sucessivas elaborações do esboço da obra. Naquele pertencente ao Museu Paulista, são quase uma dezena de remos cruzados, número que é mantido no esboço pertencente à Pinacoteca. Nessa composição, ele praticamente domina toda a parte esquerda da tela, obtendo ainda mais destaque que no estudo do Museu Paulista. Na versão final da obra, entretanto, ele é drasticamente reduzido, restando apenas três pares que quase se confundem com as lanças carregadas pelos tripulantes.

O aspecto da tripulação é outro em que também o artista imprimiu uma radical reorganização do relato, se de fato ele foi tomado como guia, como parece ter sido. Embora guarde da descrição oficial uma certa noção de hierarquia ou tipologia de atribuições, descartou os elementos que a associavam à ideia de participação compulsória de alguns de seus membros. O pintor, nos dois estudos e na tela final, mantém, por exemplo, a sequência da divisão de tarefas entre os camaradas nas embarcações: à popa da embarcação iam os pilotos, à proa, os sub-pilotos (ditos, precisamente, proeiros), à meia-nau, remadores ou cargueiros. Aproxima as figuras que devem embarcar e situa no topo à direita da composição os habitantes e as autoridades.

Entretanto, nas três versões da composição, Almeida escolhe não incluir um detalhe significativo do relato da monção oficial de Motta Júnior. Os “camaradas” acorrentados por não “inspirarem confiança”, expressão que é certamente um subterfúgio da narrativa do médico-historiador para não ressaltar o fato de que muitos dos “passageiros” embarcados nas monções setecentistas eram na verdade prisioneiros levados “às galés”, com destino ao Forte de N. Senhora dos Prazeres, em Iguatemi, no Mato Grosso, transformado em prisão pelo 4o Morgado de Mateus, sob as ordens do Marquês de Pombal.

Além disso, vários dos homens que se empregavam nas mareagens vinham dos recrutamentos militares forçados, ou eram mesmo escravos levados às expedições, como muito tempo depois destacaria Sérgio Buarque de Holanda (1990). O pintor, adotando a opção de excluir esses dados “perturbadores”, mantém apenas a notação das correntes afixadas a proa, que servem à ancoragem e à manobra das canoas, de grande utilidade durante o percurso extremamente acidentado do Tietê.

Não obstante, também escolhe não fazer comparecer outros elementos importantes da narrativa da monção particular: a presença das mulheres embarcando com os companheiros, tampouco a representação direta de uma variedade de mantimentos a serem comercializados. Sente-se, por exemplo, a ausência de uma referência explícita ao sal, item mais cobiçado nas paragens de Cuiabá. Pode-se imaginá-los devido à presença das coberturas de sapé nas canoas, destinadas a proteger a carga das intempéries, de algumas poucas ramas de cana que tripulantes trazem para dentro das embarcações e da grande canastra carregada pelo jovem negro no primeiro plano da cena.

Mas é no aspecto e na sensibilidade geral da pintura que se nota com mais clareza o quanto Almeida Júnior adequou o relato de Motta Júnior à sua própria visão do episódio monçoeiro. Nisso também adaptou-o à sua concepção de pintura de história. Não foi o aspecto festivo e animado da partida da monção voluntária, mas o tom melancólico e solene da descrição da monção reiúna. Da monção reiúna Almeida Júnior não resalta o caráter oficial –a monção representada não é uma determinação do Estado, mas das pessoas–. O capitão-mor é apenas um dos figurantes da cena, onde não se destacam heróis ou protagonistas. Nem mesmo o padre é figura organizadora da composição, como comentado. Discretamente posicionado à margem do rio, acompanhado do tímido coroinha, ele é apenas o veículo da benção destinada a proteger os viajantes.

A maior parte dos olhares converge para a sua figura, mas aqui e ali são inseridos personagens entretidos com sentimentos diversos, dirigindo seu olhar e seu corpo para outras direções. No primeiro plano à esquerda, a mulher que volta às costas a cena da benção, e de modo melancólico observa o bebê despedindo-se da figura paterna. À extrema esquerda da composição, ainda no primeiro plano, outra mulher e criança chorosas dão adeus ao jovem aventureiro. À esquerda desse grupo, uma jovem com uma criança ao colo olha contemplativa para a cena de partida. O menino junto ao seu corpo esconde o rosto para dar vazão ao choro.

Alguns dos viajantes acenam os chapéus, outros conversam. Há ainda alguns que desviam o olhar da luminosidade ofuscante, protegem o rosto com as mãos, ocupam-se de ajeitar os instrumentos de navegação, de fazer os últimos carregamentos. Alguns simplesmente conversam, apontam para o rio. Um outro, na parte superior direita da composição, estica o braço em direção à mulher coberta com uma mantilha vermelha, indicando a contenção de um ímpeto ou apenas protegendo a figura de deslizar do barranco. Uma mulher enxuga as lágrimas logo atrás do sacerdote.

A partir desses elementos é possível compreender como Almeida Júnior incorporou a sua pintura de tipos e costumes à concepção geral da pintura de história. Os personagens são quase todos retratos contemporâneos de tipos “interioranos”, observados por Almeida Júnior à maneira das figuras caipiras do período: são em tudo semelhantes –nas fisionomias, no colorido da pele, nas vestimentas, nos gestos– aos seus caipiras caçadores, aos caipiras lavradores e aos outros tipos representados nas suas telas regionalistas. Não houve sequer algum esforço especial do artista em precisar historicamente esses personagens, além do capitão-mór, vestido à maneira dos setecentos, dado que, curiosamente, não despertou muitas objeções da crítica de época à obra, com exceção do articulista do *Comércio de São Paulo*, que nota que algumas das figuras são contemporâneas ao fato representado, outras não têm rigor histórico¹². Para Miranda de Azevedo, que escreveria sobre a questão no artigo que homenageia o pintor quando de sua morte, essa “adaptação” era explicada por diversos fatores, entre os quais a ausência de estudos mais precisos de “arqueologia” do passado paulista, para investigar vestimentas, adereços e outros objetos úteis para a composição da cena.

Embora se possa concordar com o autor, é necessário talvez colocar a hipótese de que Almeida Júnior tenha deliberadamente querido atualizar seus personagens. Afinal, parece que cumpria a vontade de dar às feições dos personagens monçoeiro àquelas dos caipiras de suas obras do período. Suas figuras portam calças, camisas, coletes, vestidos, saias, mantilhas, botas e sapatos, cabelos e barbas, outras estão simplesmente descalças, como as figuras contemporâneas de suas outras pinturas.

O “naturalismo” de Almeida aqui está no fato de trazer essas figuras do cotidiano, tomadas “do natural”, diretamente para a tela, reproduzindo seus gestos e atitudes, procurando representar sua sensibilidade e sentimentos de modo verossímil, sem esforçar-se por demais na reconstituição histórica da cena. É interessante que tenha incluído apenas poucos personagens negros na composição, aludindo discretamente à escravidão africana, ainda que ela fosse pouco desenvolvida no período das monções. Há ainda bem menos figuras que pudessem ser caracterizadas como “negros da terra”, ou indígenas escravizados, estes sim ainda em grande número no setecentos. É possível imaginar, aqui, que a despreocupação com a exatidão histórica fosse um subterfúgio para evitar temas controversos e ainda bastante traumáticos no contexto paulista.

Esses aspectos parecem confirmar que a “nova” pintura histórica não encontraria correlato no texto - seja ele narrativa histórica, romance ou documento. Ela não poderia precisar da palavra escrita para ser compreendida, pois pretendia mais ser evocação direta, imediata, do que transcrição visual de fatos narrados textualmente. Nesse sentido, ela é também menos “documento” e mais “revelação dos sentimentos, dos afetos, das tendências especiais” de uma época. Orientado por esse espírito, o artista parece ter deliberadamente tomado o partido de integralizar o passado a partir da sensibilidade do presente, atualizando o ambiente, as personagens, os sentimentos, as expectativas, ou mesmo considerando que fossem de certo modo imutáveis, trans-históricos ou ainda “atuais”. Aqui, o naturalismo de Almeida, num movimento mais uma vez contraditório, resulta em interessante anacronismo. A impossibilidade de observar diretamente o passado, implica em reconstituí-lo a partir do presente. O procedimento rigorosamente naturalista transforma-se em projeção, o que garante a “autenticidade” do sentimento geral da cena e de sua significação.

Se não comparecem na impressão geral do trabalho a confiança e o entusiasmo das monções particulares, onde estaria o caráter glorioso da tradição paulista, conforme evocava o texto de Almeida Júnior? Não há animação

12 Anônimo: “Pintura III”. En: *Comércio de São Paulo*. São Paulo, 23 de janeiro de 1898, pág. 1.

nos personagens. A maior parte de suas fisionomias não deixa esquecer, para aqueles que conhecem a história –contrariamente ao que afirmava Motta Júnior para descrever o espírito da monção particular– da possibilidade de não regressar, dos perigos a enfrentar com as cachoeiras, as doenças e os “selvagens”.

Em seu quadro são representados não os nobres bandeirantes, mas homens sem galões, sem honrarias, também sem nenhum rasgo de forte entusiasmo. Gente “simples”, que se aventurava pelo Tietê no longo e penoso trajeto de Porto Feliz até os “sertões” do Mato Grosso, em Cuiabá, que evoca, num exercício de atualização significativo, os próprios caipiras e personagens populares conhecidos de sua região natal de Itu e de suas cercanias. J. V. Almeida, escrevendo sobre a obra, por exemplo, ressalta a “verdade da atitude” dos personagens, chegando mesmo a afirmar de que a pintura seria “uma fotografia do folclore paulista”¹³.

O sentido do deslocamento dessa gente simples certamente incorporava o de desbravamento, mas essa “aventura” parece ter sido interpretada pelo pintor na chave de uma lenta marcha –a da civilização, entendida como uma grande mas silenciosa epopeia sem heróis, ou de heróis comuns, sem nenhum acento épico¹⁴. Se seus personagens decidiam partir animados das peripécias passadas, parece que acorriam ao destino de modo pacato e melancólico, apenas com o objetivo de garantir a sua sobrevivência numa terra de novas oportunidades– o que poderia os mover, decerto, era sobretudo a expectativa dos ganhos no comércio, a esperança de obter lucros das minas, ou ainda o sonho da terra.

Os próprios desafios da jornada impunham limitações ao espírito aventureiro, ou ao menos, como astutamente observou Holanda, impunham uma ação “disciplinadora” àqueles indivíduos. Sua análise desse efeito da monção poderia passar por uma descrição da tela de Almeida Júnior:

“A própria exiguidade das canoas das monções é o modo de organizar o tumulto, de estimular, senão a harmonia, ao menos a momentânea conformidade das aspirações em contraste. A ausência dos espaços ilimitados, que convidam ao movimento, o espetáculo incessante da densas florestas ciliares, que interceptam à vista o horizonte, a abdicação necessária das vontades particulares, onde a vida de todos está nas mãos de poucos ou de um só, tudo isso terá de influir poderosamente na mentalidade dos aventureiros, que demandam o sertão remoto. Se o quadro dessa gente aglomerada à popa de um barco tem, em sua aparência, qualquer coisa de desordenado, não será a desordem das paixões em alvoroço, mas antes a de ambições submissas e resignadas”¹⁵.

Se em Independência ou Morte de Pedro Américo o momento da Independência era compreendido como o da turbulência contida pela afirmação da vontade nacional, em Almeida Júnior parece se esboçar uma compreensão da nacionalidade como um processo difícil de junção das vontades individuais, que lentamente se configuram numa vontade coletiva, por ação das circunstâncias, do meio, das condições e sobretudo das adversidades enfrentadas.

Uma personagem encarna no seu gesto e fisionomia um aspecto mais enérgico e decidido, que poderia simbolizar a ideia de “tradição gloriosa” que Almeida Júnior associa à *Partida da Monção* a partir do seu texto. É o proeiro que, quase no centro da tela, demarca a fronteira entre terra e rio. A personagem, de fato, é a que mais se aproxima

13 Singh O. Jr.: *Partida da Monção: tema histórico em Almeida Júnior*. Dissertação de Mestrado em História. Campinas, IFCH-Unicamp, 2004, pág. 193.

14 É notável como a crítica de época interpretou a tela, em termos gerais, num sentido bastante diferente deste, querendo enxergar nesse recolhimento e lentidão que se observa um despojamento heroico, como J. V. de Almeida, Fernando X. e Carlos Parlagreco. Esse aspecto indica as profundas transformações de significado pelos quais passaria a obra. Para o jornalista do *Comercio de S. Paulo*, por exemplo, a cena era homérica. Fernando X, no *Estado de S. Paulo*, já assimilava diretamente a representação ao mito bandeirante. Parlagreco fala de “*intrépidos e audazes exploradores*”. Parlagreco, C.: “A Partida da Monção”. En: *Correio Paulistano*. São Paulo, 6 de janeiro de 1898, pág. 1, *apud* Singh Jr., *Op. Cit.*: pág. 196. Peixoto, em “*uma época de glórias*”, Peixoto, L.A.: “A Partida da Monção”. En: *Revista do Brazil*. Ano II. São Paulo, agosto de 1898, pág. 52, *apud*, Singh Jr., *Op. Cit.*: pág. 200.

15 Holanda, Sérgio Buarque de. *Monções*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pág. 72.

de uma representação heroica na tela, entretanto, a sua rigorosa geometria, a função mediadora que imprime às partes da composição, impedem qualquer tipo de exagero retórico, como de resto era a sensibilidade do artista, conforme já salientou¹⁶.

A sua energia provém do gesto que tenta impedir a separação da terra, no esforço de trazer o barco para mais perto da margem. Um sentido de ordem, de contenção, emerge da figura. A prudência, a hesitação, é maior do que a ousadia, mesmo que ela seja implícita ao sentido da empreitada. É tentador conjecturar que o sentido impresso pelo pintor à sua tela, expresso por sua composição, denotasse a sensibilidade do próprio artista ao assunto, sua resistência em dramatizar enfaticamente, já sentida nas telas regionalistas, ou mesmo poetizar seus temas de modo a representar arroubos sentimentais – se Filinto de Almeida havia exigido “parte bucólica e a parte dramática da vida caipira”¹⁷, decididamente Almeida Júnior se recusara a entregá-las de modo abertamente enérgico e espetaculoso. Mais uma vez, parecem justas as palavras de Jorge Coli, para quem, na pintura de Almeida Júnior:

“Não existe nenhuma vontade de retratar os dramas, os atos ou os resultados da violência. Ele traz sempre seus personagens e seus cenários a uma observação discreta, a um comedimento neutro, muitas vezes difícil de descrever. Ao fazer isso, por contraste, indica o quanto os grandes efeitos - a comoção piedosa diante do miserabilismo, o contágio exaltado diante dos impulsos heroicos - mostram-se redutores e, de fato, simplificadores, enquanto, ao contrário, a aparente simplicidade e discrição que lhe são próprias são o melhor veículo para um complexo aprofundamento”¹⁸.

BIBLIOGRAFÍA

Anônimo: “Pintura III”. En: *Comércio de São Paulo*, São Paulo, 23 de janeiro de 1898, pág. 1.

Bontempo, A. (pseudônimo de Filinto de Almeida): “Quadros Paulistas”. En: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 9 de junho de 1894.

Coli, J.: “A violência e o caipira”, *Revista Estudos Históricos*, CPDOC – FGV, Rio de Janeiro, n. 30, 2002.

Fernando, X.: “Artes e Artistas – Partida da Monção”. En: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1 de janeiro de 1898.

Holanda, S.B. de: *Monções*. Brasiliense, São Paulo, 1990.

Lima Junior, C.R.: “As Monções como Tema: Almeida Jr. e Oscar Pereira da Silva, uma análise comparativa”, *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, A Transferência da Tradição Clássica da Europa para a América Latina*, CBHA, 2010.

Lourenço, M.C.F.: *Reverendo Almeida Júnior* (Dissertação de Mestrado). ECA-SP, 1980. 2 vols.

Lourenço, M.C.F.: *Almeida Júnior um criador de imaginários*. Pancrom Indústria Gráfica, São Paulo, 2007. (Catálogo da exposição na Pinacoteca do Estado).

Migliaccio, L.: *Mostra do Redescobrimento: arte do século XIX*. Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 anos artes Visuais, São Paulo, 2000.

Miranda de Azevedo, A.C.: “José Ferraz de Almeida Júnior”. En: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, IV, 1898/1899, (1900), pp. 605-608.

16 Cfr. Coli, J.: “A violência e o caipira”, *Revista Estudos Históricos*, CPDOC – FGV, Rio de Janeiro, n. 30, 2002.

17 Bontempo, A. (pseudônimo de Filinto de Almeida): “Quadros Paulistas”. En: *O Estado de S. Paulo*, 9 de junho de 1894, pág. 1.

18 *Ibid*: pág. 29.

Motta Jr., C.: "Porto Feliz e as monções para Cuiabá". En: *Almanach Litterário de S. Paulo para o ano de 1884*. São Paulo, Imprensa Oficial, 1982.

Singh Jr., O.: *Partida da Monção: tema historico em Almeida Junior*. Dissertação de Mestrado em História. Campinas, IFCH-Unicamp, 2004.

Parlagreco, C.: "A Partida da Monção". En: *Correio Paulistano*. São Paulo, 6 de janeiro de 1898.

Peixoto, L.A.: "A Partida da Monção". En: *Revista do Brazil*. Ano II. São Paulo, agosto de 1898.

FONTES

"A Partida da Monção". En: *Diário Popular*. São Paulo, 28 de abril de 1898.

"A Partida da Monção". En: *Diário Popular*. São Paulo, 19 de setembro de 1898.

"A Partida da Monção". En: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 1 de janeiro de 1899.

"Monções de Cuiabá". En: *O Commercio de S. Paulo*. São Paulo, 27 de dezembro de 1897.

"Partida da Monção". En: *Diário Popular*. São Paulo, 20 de dezembro de 1897.

"Partida da Monção". En: *Diário Popular*. São Paulo, 23 de dezembro de 1897.

"Partida da Monção", Quadro de Almeida Júnior". En: *Diário Popular*. São Paulo, 1 de janeiro de 1898.

Escola Nacional de Bellas Artes: *Catálogo da Exposição Geral de Bellas Artes, inaugurada em 1 de setembro de 1897 na Escola Nacional de Bellas Artes*. ENBA, Rio de Janeiro, 1897.

Fernando, X.: "Artes e Artistas – Partida da Monção", *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1 de janeiro de 1898.

Motta Jr., C.: "Porto Feliz e as monções para Cuiabá", *Almanach Litterário de S. Paulo para o ano de 1884*. São Paulo, Imprensa Oficial, 1982. (edição fac-símile).

EL “ARTE” DESDE LA HISTORIA. ALCANCES EPISTEMOLÓGICOS Y METODOLÓGICOS DESDE UN ESTUDIO DE CASO: LOS ARCHIVOS DE LA CASA DE REMATES RAMÓN EYZAGUIRRE (1890)

SOLÈNE BERGOT¹

RESUMEN

Esta ponencia se plantea como una reflexión acerca del uso compartido de fuentes entre las disciplinas que son la historia y la historia del arte. En este sentido, a partir del caso de los archivos de la Casa de Remates Ramón Eyzaguirre, fundada en 1890 y todavía vigente, se propone abordar algunas diferencias epistemológicas entre las dos disciplinas, pero sobre todo compartir una visión metodológica desde la historia, que permita trascender las fronteras para alcanzar un diseño de trabajo pluridisciplinar, que a su vez facilite un análisis heurístico de este tipo de fuentes.

ABSTRACT

This presentation is considered a reflection on the shared use of sources from two disciplines: the History and the History of Art. To that end, based on the files from the Ramón Eyzaguirre auction house, which was founded in 1890 and still stands, some of the epistemological differences between the two disciplines are discussed, and, in particular, a methodological overview from the perspective of History is proposed, making it possible to cross boundaries to develop a multidisciplinary working plan, which also facilitates a heuristic analysis of this type of sources.

INTRODUCCIÓN

La relación entre la historia del arte y la historia se debe repensar hoy desde una perspectiva que permita trascender las fronteras disciplinares, con el fin de enfrentar los objetos y los sujetos de estudio de forma integral, aunando metodologías y perspectivas complementarias. Se trata de un camino desafiante, que requiere como primer paso conocer cómo operan las otras disciplinas, para luego poder integrar sus planteamientos teóricos y sus herramientas metodológicas. En este sentido, se propone mostrar cómo un historiador piensa y analiza una fuente que podría parecer más orientada a la historia del arte, a saber, los archivos de una casa de remates que opera en Chile desde finales del siglo XIX.

Para dar cuenta de este camino se deberá en primer lugar aclarar conceptos que pueden adquirir matices diferentes según la disciplina que los aborde. En segundo lugar se tomará el caso de los archivos de la Casa de Remates Ramón Eyzaguirre, fundada en 1890, señalando su composición y mostrando las perspectivas de análisis que se les puede dar desde la historia, indicando las fuentes complementarias.

EL “ARTE” COMO OBJETO DE ESTUDIO DE LA HISTORIA

El concepto de “arte” no sufre un cambio en su definición desde la historia, que lo considera, a grandes rasgos, como una producción ligada a una búsqueda estética. Sin embargo, como objeto de estudio, la disciplina histórica, a

1 Doctora en Historia por la Universidad Paris 1 Panthéon La Sorbonne y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Académica de la Universidad Nacional Andrés Bello. Contacto: solene.bergot@unab.cl

diferencia de la historia del arte, puede sobrepasar la dimensión estética de una producción humana, permitiendo su apertura a fuentes más amplias. En este sentido resultó primordial el “giro cultural” de la historia que se dio a partir de la década de 1980 con historiadores como Roger Chartier, Carlo Ginzburg o Peter Burke, ya que vino de la mano de una búsqueda interdisciplinar que valorizaba, entre otras cosas, los aportes de la antropología cultural, el posmarxismo, la perspectiva de género y el análisis de imágenes, poniendo el énfasis en los productos culturales y su relación con las prácticas sociales. Entre sus nuevas categorías, siendo probablemente la más emblemática la de “representación”, definida por Chartier en 1989², contamos con la de “cultura visual”, que incluye producciones que trascendían lo estético para sumar fines simbólicos, prácticos o ideológicos, desde la premisa que la imagen, como término genérico, cristaliza no solo el individuo que la produce, sino también la sociedad en la que este se encuentra inserto. Desde esta óptica, se enfocó en las prácticas ligadas a lo visual, es decir, no solo a un análisis de la producción en términos estilísticos o iconográficos, sino a su contexto de producción, a su mediación (entendida como puesta en contacto con un público), y a su recepción³. En este sentido, presenta numerosas similitudes con la sociología del arte, pensada como el estudio de “las relaciones sociales que se cristalizan en la producción artística⁴”, y que se fija en individuos, obras, instituciones sociales, políticas, economía y representaciones de distintas índoles, dejando de lado la “calificación” de una obra, es decir, sin buscar otorgarle o negarle la categoría de “arte”. A su vez, pone el acento en las relaciones a doble sentido que unen la obra con la sociedad, creando múltiples vínculos sociales⁵.

Para la historia, esta revalorización de lo visual le permitió librarse de la mera huella escrita, abriendo un camino fructífero que promovió la integración al corpus de fuentes disponibles para el historiador de cada vez más objetos, hasta llegar hoy a una aplicación de lo que la Escuela de los Annales ya anunciaba desde la década de 1920: todo es fuente a partir del momento en que se cuestiona y analiza con herramientas metodológicas sólidas. En este sentido, aún más recientemente, se ha incorporado a la reflexión histórica la “cultura material”, término que, al igual que “cultura visual”, permite trascender las barreras estéticas (presentes en categorías como “artes decorativas”, por ejemplo) y enfocarse en los usos de los objetos de la vida cotidiana.

Este breve recorrido nos permite afirmar que la historia, al igual que la historia del arte, se nutre de las lógicas de otras disciplinas, sin perder necesariamente su enfoque propio. Comprender, integrar, e incluso trascender estas lógicas, es sin duda un ejercicio complejo, pero a la vez extremadamente enriquecedor. Esperemos poder dar cuenta de ello a partir del ejemplo de los archivos de una casa de remates que presentamos a continuación.

LA CASA DE REMATES RAMÓN EYZAGUIRRE Y SUS ARCHIVOS

Según el sitio *web* de la empresa, que sigue existiendo hasta hoy, la Casa de Remates Ramón Eyzaguirre fue fundada en 1890 por Ramón Eyzaguirre Guzmán y sigue hoy en poder de la quinta generación de sus descendientes. Sin embargo, en el catálogo de la Biblioteca Nacional existieron remates organizados por “M. Eyzaguirre C. y Eyzaguirre y Herzl” desde 1887⁶, sin que se conozca el lazo entre las dos entidades, aunque podemos asumir que existió una

-
- 2 Chartier, R.: “Le monde comme représentation.” En: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, N° 6, 1989, pp. 1505-1520.
 - 3 Existen numerosos textos que abordan la historia cultural, entre los que podemos citar Burke, P.: *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona, Paidós, 2006. A su vez, para una visión de su recepción en distintos países, ver Poirrier, P. (ed.): *La Historia Cultural ¿ un giro historiográfico mundial?* Valencia, Universidad de Valencia, 2012.
 - 4 Facuse, M.: “Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible”. En: *Universum*. N° 25, vol.1, 2010, pág. 76.
 - 5 *Ibid.*: pág.81.
 - 6 *Catálogo de cuadros al óleo originales del Sr. José Tomás Errázuriz U. que se venderán en remate el día miércoles 24 del corriente a la 1 del día, en el almacén calle de Huérfanos n. 38°, por los señores M. Eyzaguirre C. y Eyzaguirre y Herzl, 1887.* Santiago, Imprenta La Unión. 1887; *Remate de cuadros al óleo: originales del señor Pedro J. Lira, el día sábado 25 del corriente a las 2 p.m.* Santiago, S/E, 1889.

relación familiar⁷. No obstante lo anterior, hacia 1890, Eyzaguirre Gúzman aparece como “martillero público”, lo que corresponde, según el Código del Comercio de 1865, a un oficial nombrado por el Presidente de la República para “vender públicamente al mejor postor productos naturales, muebles y mercaderías sanas o averiadas”⁸. Este nombramiento se podría corroborar en el *Diario Oficial*, que recoge desde 1877 la promulgación de las leyes y decretos, además de anunciar este tipo de nombramiento.

Con casi 130 años de existencia, la Casa de Remates Eyzaguirre es probablemente la más antigua en su rubro que sigue vigente hoy, por lo que sus archivos representan un acervo inigualable e inédito acerca del arte y la cultura material en Chile. Están compuestos por volúmenes empastados y ordenados cronológicamente, encontrándose en este momento en manos de un anticuario. Como complemento, existirían álbumes de fotografías, cuyo paradero se desconoce.

Los volúmenes agrupan los distintos remates por fechas y se organizan alrededor de la información siguiente: en primer lugar, se indica el nombre y la dirección de la persona o entidad que remata, además de la fecha del evento; en segundo lugar, se dividen los objetos a vender por pieza, indicando para cada uno una breve descripción (tipo de objeto, materialidad, estilo), su precio de venta y el comprador; en último lugar se consigna un resumen con los principales compradores, el monto total de la venta y los montos adeudados por el comprador. En este sentido, su organización es similar a los “libros de salida” de los martilleros públicos, donde se anotaban “*individualmente los objetos vendidos, e indicarán por orden y cuenta de quien se ha verificado la venta; el nombre i apellido del comprador; el precio, y las condiciones del pago*”⁹.

A su vez, los documentos disponibles de la Casa de Remates Eyzaguirre incluyen los catálogos de los remates, que son folletos que presentan los objetos a rematar, a veces con algunas ilustraciones. Nuevamente se trata de una disposición del Código del Comercio, que estipula que “*los martilleros deberán publicar con la conveniente anticipación un catálogo impreso o manuscrito de las especies que tengan a la venta*” (art. 87), en el que también se debía especificar el lugar, los horarios de visita y el día y la hora del remate. Esta obligación claramente modela la forma adoptada por los catálogos en el siglo XIX, que se componían de unos pocos pliegues y que parecen haberse imprimido en particular para los remates de arte y de menaje de casas. Por ejemplo, en el caso de la Casa Eyzaguirre hasta 1900, ha sido posible encontrar el remate de la biblioteca del historiador José Toribio Medina (1891) y el remate de cuadros de Alberto Orrego Luco (realizado por la “Casa de exposiciones y remates Ramón y Miguel Eyzaguirre” en 1898). Este número aumenta cuando se cruza el umbral de 1915, por lo que podemos pensar que la práctica de imprimir catálogos no estaba tan desarrollada como la de redactar listados manuscritos, sea por un aspecto económico, sea porque los posibles compradores eran acotados, por lo que no se requería del medio impreso para la difusión de los remates, o bien porque no se ingresaban automáticamente a la Biblioteca Nacional.

USOS DE LOS ARCHIVOS DE CASAS DE REMATES EN LA HISTORIA

Según hemos podido identificar, los remates ocurren cuando una familia se muda en el país (por ejemplo, en 1907, los Edwards Mac-Clure venden su palacio de Catedral 1183 al Club de Septiembre, por lo que rematan su contenido), o fuera de él (es el caso de Rafael Errázuriz Urmeneta, que remata el contenido de su palacio en Alameda esquina Dieciocho en 1908, luego de su nombramiento como ministro plenipotenciario ante la Santa Sede en 1907), o bien cuando ocurre un deceso. En este último caso, el contenido de la casa se puede conocer por medio de otros documentos, como lo son los testamentos, que eventualmente indican el beneficiario de

7 Ramón Eyzaguirre Guzmán se casó con Teresa Herzl Lecaros, por lo que el “Eyzaguirre Herzl” mencionado en los remates anteriores a 1890 podría ser uno de sus hijos.

8 Código del Comercio, 1865, título IV “De los martilleros,” artículo 81. A estas disposiciones del Código del Comercio, se agregó un “Reglamento para las casas de martillo del 3 de septiembre de 1866,” vigente hasta 1925.

9 Código del Comercio, 1865, título IV “De los martilleros,” artículo 85.

algunos bienes particulares o algunas disposiciones específicas, y los inventarios, que se realizan para tasar los bienes, en vista de su división y adjudicación a los herederos. Estos inventarios se pueden encontrar en los archivos notariales y, eventualmente, en los archivos judiciales cuando se liquida una sociedad conyugal, o cuando existe un desacuerdo entre los herederos a la hora de repartir los bienes. Por último, pueden aparecer en los archivos del Arzobispado cuando un testador lega su “cuarta de libre disposición” a una institución eclesiástica¹⁰.

Los archivos de casas de remates tienen múltiples potenciales usos. En primer lugar, permiten reconstruir el mercado del arte, en una perspectiva que la historia comparte con la historia del arte, por lo que no profundizaremos mayormente en ella. De esta forma, se presta atención a los objetos en circulación, los actores en presencia y los precios alcanzados por los objetos rematados. En el primer caso se analizan los objetos que se proponen al remate, enfocándose en su tipología y su estilo, lo que permite ver los paradigmas estilísticos operantes en un período, a la par con prestar atención a sus puntos de continuidad y de ruptura, lo que desde la historia, puede acompañarse de una reflexión acerca de las transferencias culturales. En el segundo caso se rastrean los vendedores, los compradores y los mediadores (casa de remate, anticuario): se crea así un “mapa” de las personas que intervienen en este tipo de transacción, identificando para cada uno sus motivos (estéticos, sociales, políticos, económicos, emocionales) para vender o comprar. Particularmente importante es, en este caso, la figura de los coleccionistas, que participan de estas instancias con objetivos específicos. Por último, los precios alcanzados por los objetos rematados remiten a la jerarquización y valorización propia de un “mercado”, además de permitir estudiar su evolución en el tiempo: desde esta perspectiva, se deben estudiar tanto los objetos que se venden como los que no se venden, ya que ambas situaciones revelan algo de este mercado.

En segundo lugar, como fuentes sobre el entorno material de una familia, los remates son particularmente interesantes, ya que detallan la distribución de los muebles y obras por pieza, incluso su materialidad. De esta forma se puede estudiar la distribución interior de la casa si no existen planos, la aparición de nuevas piezas y de nuevos objetos para amoblarlas, e incluso la introducción de nuevas tecnologías domésticas. Por ejemplo, la cocina de la Quinta Meiggs contenía en 1914 una cocina económica, una cocina a gas y una cocina esmaltada. Por su parte, uno de los baños del palacio Urmeneta, cuyo contenido se remató en 1908 cuando era propiedad de Amalia Errázuriz Urmeneta y de Ramón Subercaseaux, contenía, entre otros objetos, una tina esmaltada, un calentador a gas, un lavatorio y un lavatorio desagüe. Estos artefactos dan cuenta de varios fenómenos históricos: por ejemplo, la presencia de la tina manifiesta los nuevos patrones de higiene, que emergieron desde un discurso científico, y la modificación de las normas olfativas que tuvo lugar entre los siglos XVIII y XIX por medio de un fenómeno de “desodorización”¹¹. A su vez, la presencia de la cocina y del calentador a gas, además del lavatorio desagüe, muestra los avances tecnológicos que vinieron a renovar la vivienda: de esta forma, el gas, instalado en Santiago a finales de la década de 1850, vino a cambiar la forma de cocinar y de calentar el hogar en la década de 1880¹², cuando los avances de la infraestructura urbana en cuanto a tratamiento de las aguas servidas, a base de la ley de Alcantarillado y Pavimentación de Santiago (1903)¹³, ayudaron a la entrada en el hogar de la pieza de baño y a la conformación de una “ingeniería de la comodidad”¹⁴.

10 Según el Código Civil de 1855, los herederos naturales de una persona eran su cónyuge, sus hijos legítimos, sus hijos naturales reconocidos y sus ascendientes (título V, art. 1181). También un testador disponía de una “cuarta de mejora” (un cuarto de los bienes), mediante la cual podía beneficiar a uno de sus herederos en particular, o dividirla entre todos sus herederos, y de una “cuarta de libre disposición” (un cuarto de los bienes), de la que disponía sin restricción (título V, art. 1184).

11 Corbin, A.: *Le miasme et la jonquille*. Paris, Champs Flammarion, 1986.

12 Acerca del uso del gas en Santiago, *cfr.*: Nazer, R. y Martínez, G.: *Historia de la Compañía de Gas de Santiago*. Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 1996.

13 Respecto de este tema, *cfr.*: Fernández Domingo, E.: “Estudio sobre la génesis y la realización de una estructura urbana: la construcción de la red de alcantarillado de Santiago de Chile (1887-1910)”. En: *Historia*, N° 48, vol. 1, 2015, pp. 119-193.

14 La “ingeniería de la comodidad”, término usado por Philippe Perrot, se caracteriza por “una creciente preocupación del bienestar y del calor, la obsesión cada vez mayor por lo interior y lo familiar, el gusto por el acolchado y el relleno, el forro y el forrado”. *Cfr.*: Perrot, P.: *Le luxe. Une richesse entre faste et confort XVIII-XIX^{ème} siècle*. Paris, Seuil, 1995, pp. 9-10.

Por último, los catálogos de remates permiten trabajar la obra de ciertos artistas, y levantar de esta forma un listado de su producción. Por ejemplo, en los casos de Ramón Subercaseaux Vicuña (1854-1937) y de José Tomás Errázuriz Urmeneta (1856-1927), trabajados para nuestra tesis doctoral¹⁵, estos listados se elaboraron a partir de algunos remates de la casa Ramón Eyzaguirre y de la galería Carroza¹⁶, complementados por los archivos del Museo Nacional de Bellas Artes, que se organizan por artistas y agrupan artículos de diarios y revistas, los catálogos de los Salones de Santiago (1887-1930) y de París (1879-1891)¹⁷, además del catálogo que agrupa los bienes patrimoniales disponibles en las instituciones dependientes de la Dibam (Surdoc¹⁸). De esta manera se conformaron listados de los cuadros pintados por Subercaseaux y Errázuriz, con fecha de creación, título, características materiales y técnicas (dimensiones, soporte, técnica), eventual sucesión de sus propietarios y reproducción del cuadro. En el caso de José Tomás Errázuriz, el listado incluye 228 cuadros realizados entre 1876 y 1926, cuando asciende a 163 cuadros pintados entre 1875 y 1934, en el caso de Ramón Subercaseaux. Sin duda, estos listados no son exhaustivos, pero permiten estudiar de manera más detallada la producción de los dos artistas, en particular desde la dicotomía entre trabajo profesional y trabajo aficionado, lo que se refleja, entre otros factores, en la firma o no de los cuadros.

De esta forma, en el caso de José Tomás Errázuriz, el listado muestra que 41 de los 228 cuadros incluyen una fecha o pudieron ser datados (17,9%), cubriendo el periodo 1876-1914. A su vez, contamos con 44 reproducciones (19,3%). Resulta muy llamativo que solo nueve de estos 228 cuadros fueron firmados por Errázuriz, lo que nos muestra que el pintor no prestó gran atención al reconocimiento, en vida o póstumo, de su obra. Esta actitud podría ligarse con una suerte de reminiscencia de la figura del *"gentleman-writer"*, descrito por Roger Chartier, el que, hasta el siglo XVIII, *"vive no de su pluma, sino de sus bienes o de su empleo"* y *"prefiere el público elegido entre sus pares, la circulación en forma de manuscrito y el ocultamiento del nombre propio detrás del anonimato de la obra"*¹⁹. Aunque esta idea se aplica en primer lugar al mundo literario, nos parece que se puede transferir al caso de Errázuriz, en el sentido de que pertenece a la elite (es un *gentleman*) y que, por tal razón, no piensa en proteger su obra para asegurar su sobrevivencia económica, o la de sus hijos, vía la venta de sus cuadros y el respeto de su derecho de autor. Al contrario, el anonimato "protege" el honor del grupo familiar, evitando la asociación de un apellido con una actividad poco tradicional y en la que José Tomás podría no haber sido exitoso, incluso podría haberse visto ridiculizado, lo que no habría sido compatible con el hecho de estar emparentado con la máxima autoridad del Estado durante quince años²⁰. Es incluso muy probable que no haya buscado vender sus cuadros, que deben haber circulado antes que todo en su ámbito familiar (prueba de esto es que sus retratos muestran únicamente sus familiares más cercanos), lo que explica el porqué se refiere muy esporádicamente a la pintura en su correspondencia (al menos en los intercambios epistolarios con su hermano Rafael, que son los que hemos consultado²¹) y mucho más a los negocios que le proporcionan ingresos.

15 Bergot, S.: *Entre 'pouvoir' et 'devoir'. Dynamiques internes et construction sociale d'une famille de l'élite chilienne : le cas des Errázuriz Urmeneta, 1856-1930*. Tesis de Doctorado en Historia, Université Paris 1 Panthéon La Sorbonne y Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013.

16 Cuando se realizó la tesis, defendida en diciembre de 2013, la galería Carroza, creada en 1984, tenía en línea sus catálogos desde el año 2002. Hoy, solo se presentan los dos últimos remates. Cfr.: <http://www.galeriacarroza.cl>.

17 Los catálogos de los salones de pintura de Santiago están disponibles en el Museo Nacional de Bellas Artes, mientras los del Salón de París se encuentran en formato digital en el sitio de la Biblioteca Nacional de Francia (<http://catalogue.bnf.fr>). Estos últimos se dividen en dos categorías: el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses (*Salon de la Société des Artistes Français*), 1879-1914 (código NUMP-777, disponible entre 1879 y 1907), en el que José Tomás Errázuriz expuso de 1887 a 1889; el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas-Artes (*Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*), 1890-1914 (código NUMP-1155, disponible entre 1891 y 1899), en el que José Tomás Errázuriz participa en 1891.

18 Disponible en <http://www.surdoc.cl>.

19 Chartier, R.: *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1992, pág. 52.

20 José Tomás Errázuriz Urmeneta era el sobrino del Presidente de la República Federico Errázuriz Zañartu (1871-1876), y el primo hermano de Federico Errázuriz Echaurren (1896-1901) y de Germán Riesco Errázuriz (1901-1906).

21 Esta correspondencia se encuentra en el Archivo Nacional, Fondo Errázuriz Urmeneta, vol. 8. Consta de 55 cartas de José Tomás a su hermano Rafael y de tres dirigidas a José Tomás, escritas entre 1890 y 1904.

En el caso de Ramón Subercaseaux, 81 de los 163 cuadros incluidos en el listado presentan una fecha (49,7%), mientras contamos con un registro visual para 69 de ellos (42,3%), cifras mucho más altas que en el caso de José Tomás Errázuriz. A su vez, existen 24 cuadros que presentan una firma (R.Subx), lo que corresponde a 14,7% del conjunto. Esta firma a veces se asocia a una identificación de lugar o de fecha, lo que nos muestra que Subercaseaux presta más atención a la identificación de su obra que Errázuriz. Por último, un análisis más detallado de este listado nos permite determinar que tiene periodos de actividad más o menos intensos según si coinciden o no con sus representaciones diplomáticas como embajador. Así, por ejemplo, podemos identificar puntos altos en su producción, que van a la par con su peregrinaje a Tierra Santa en noviembre y diciembre de 1894 (12 cuadros), o con su estadía en Roma entre 1919 y 1920 por razones de salud (ocho cuadros).

CONCLUSIÓN

Por medio de los archivos de una casa de remates se realizó una reflexión preliminar acerca de los aportes epistemológicos y metodológicos de la historia en el estudio de objetos y sujetos que pertenecen tradicionalmente a la esfera de la historia del arte. Desde un ejemplo particular, la Casa de Remates Ramón Eyzaguirre, esta ponencia se pensó como el relato de un camino investigativo, que permita no solo identificar los pasos y las herramientas que son propios de un historiador, sino construir puentes entre las dos disciplinas y crear un diseño de trabajo pluridisciplinar, que diversifique, releve y enriquezca el trabajo con este tipo de fuente.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergot, S.:** *Entre 'pouvoir' et 'devoir'. Dynamiques internes et construction sociale d'une famille de l'élite chilienne : le cas des Errázuriz Urmeneta, 1856-1930.* Tesis de Doctorado en Historia, Université Paris 1 Panthéon La Sorbonne y Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013.
- Burke, P.:** *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós, 2006.
- Chartier, R.:** "Le monde comme représentation". En: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations.* N° 6, 1989.
- Chartier, R.:** *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII.* Barcelona, Editorial Gedisa, 1992.
- Corbin, A.:** *Le miasme et la jonquille.* Paris, Champs Flammarion, 1986.
- Facuse, M.:** "Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible". En: *Universum*, N° 25, vol. 1, 2010.
- Fernández Domingo, E.:** "Estudio sobre la génesis y la realización de una estructura urbana: la construcción de la red de alcantarillado de Santiago de Chile (1887-1910)". En: *Historia*, N° 48, vol. 1, 2015.
- Nazer, R. y Martínez, G.:** *Historia de la Compañía de Gas de Santiago.* Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 1996.
- Perrot, P.:** *Le luxe. Une richesse entre faste et confort XVIII-XIX^{ème} siècle.* Paris, Seuil, 1995.
- Poirrier, P. (ed.):** *La Historia Cultural ¿un giro historiográfico mundial?* Valencia, Universidad de Valencia, 2012.

VIDEOARTE NO BRASIL: A ESTRUTURAÇÃO DE UM CAMPO ARTÍSTICO NA CONTEMPORANEIDADE

THAMARA VENÂNCIO DE ALMEIDA¹

RESUMO

Apresentamos no presente estudo dois conceitos da sociologia da arte, o de “campo” de Pierre Bourdieu, e o de “mundos da arte” de Howard Becker. Ambas se demonstram favoráveis para traçar um histórico e realizar uma análise do processo de construção, estruturação e consolidação da videoarte a partir dos anos 1970 no Brasil, evidenciando as lutas ocorridas, que levam à criação de um campo autônomo dentro da arte contemporânea, e seus principais agentes para a expansão da prática. Como na videoarte o processo de produção vem se revelando mais importante que a obra em si, faremos um estudo detalhado desta particularidade, utilizando o conceito de “mundos da arte”, aplicando-o a um videoartista brasileiro de grande importância para o contexto, Eder Santos.

RESUMEN

Presentamos en este estudio de la sociología de los conceptos de arte, el “campo” de Pierre Bourdieu, y los “mundos de arte” por Howard Becker. Ambos se mostraron favorables a trazar una historia y realizar un análisis del proceso de construcción, estructuración y consolidación del videoarte de la década de 1970 en Brasil, mostrando las disputas ocurridas, lo que lleva a la creación de un campo autónomo dentro del arte contemporáneo, y sus principales impulsores de la expansión de su ejercicio. El proceso de producción del videoarte se ha revelado como más importante que la obra en sí, haremos un estudio detallado de esta función, utilizando el concepto de “mundos del arte”, aplicándolo a una videoartista brasileña de gran importancia para su contexto, Eder Santos.

ABSTRACT

It is introduced in the current study two art's sociology concepts, the “field” from Pierre Bourdieu and the “art's world” from Howard Becker. Both concepts show themselves favorable to draw a history and analyze the construction process, structuration and consolidation of the video art since the 1970s in Brazil, highlighting the occurred struggles, that lead the creation of an independent field within the contemporary art, and its main agents to the expansion of the practice. As in video art the production process is revealing more important than the work itself, a detailed study about this peculiarity will be made, using the concept of “art's world”, applying at a Brazilian video artist of great importance for the context, Eder Santos.

INTRODUÇÃO

Partindo de práticas mais maduras da videoarte a partir dos anos setenta no Brasil, onde tem início sua primeira geração de artistas, é que podemos traçar uma perspectiva de sua construção como um campo artístico que aos poucos vai se consolidando na arte contemporânea do país. Nas artes, dispomos de duas teorias sociológicas importantes, muito utilizadas para demonstrar o funcionamento de um campo artístico. Uma delas é o conceito de campo do sociólogo Pierre Bourdieu, que ele define de tal forma:

1 Mestranda pelo programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Graduada em Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design do Instituto de Artes e Design da UFJF. Contato: thamaravenancio@live.com.

“Chamo campo a um espaço de jogo, um campo de relações objectivas entre indivíduos ou instituições em competição em torno de uma parada em jogo idêntica (...) Num campo, e trata-se da lei geral dos campos, os detentores da posição dominante, aqueles que tem mais capital específico, opõem-se sob uma grande multiplicidade de aspectos aos detentores de participações recentes (é deliberadamente que recorro a esta formulação tomada de empréstimo à economia), aos recém-chegados, aos que chegam tarde, aos que chegam de fora e que não possuem muito capital específico”².

Bourdieu procura fazer a sociologia dos produtores de arte, que vai além de estabelecer os fundamentos da produção material da obra em si, procurando descobrir os motivos intrínsecos da produção de seu valor. Logo a sociologia dos produtores tem uma passagem para uma sociologia das obras:

“numa perspectiva não descritiva (morfologia social) nem abrangente (análise das representações), mas explicativa (referente à gênese das obras) e, às vezes, crítica, quando tem por objetivo denunciar as “crenças” dos atores”³.

A segunda teoria é a apresentada por Howard Becker em *“Mundos da arte”*, em que trabalha a partir de uma descrição das ações e interações dos produtores, que resultam no trabalho da obra, buscando o motivo e relações intrínsecas a todo o processo. A sociologia da dominação bourdieusiana, que foca em estruturas hierárquicas, pouco explica as interações ocorridas dentro do campo da videoarte –depois de consolidado–, que são muito mais complexas que o jogo entre dominantes e dominados, por isso a junção à teoria de Becker se torna importante para o estudo.

Sendo assim, utilizaremos aqui o primeiro conceito para demonstrar o campo da videoarte antes da consolidação, quando comparado com outros campos há muito já consolidados, sendo eles o do cinema e da arte contemporânea, e a segunda teoria apresentada, que completa a primeira lógica estabelecida de uma sociologia dos produtores de arte, que indica de forma mais clara as relações que ocorrem dentro desse novo campo artístico.

A análise sob a perspectiva de *“mundo da arte”*, tende a priorizar mais os padrões de cooperação do que a obra em si. Entre suas ideias geradoras, consideram-se três como as mais importantes: A ideia de ação conjunta ou coletiva, onde se consideram todas as pessoas envolvidas no processo inclusive as menos importantes; a ideia de comparação, em que contrapõe dois agentes a fim de mostrar que, ao utilizar o mesmo meio ou método, pode-se adquirir resultados diferentes; e por último a ideia de processo, que coordena passo a passo toda a etapa da produção e quais seus resultados.

A videoarte em seus primórdios, principalmente no Brasil, não foi de imediato aceita, passando por muitas dificuldades. Uma figura central para sua expansão e amadurecimento da prática no país será o historiador, crítico e curador de arte Walter Zanini, grande entusiasta da videoarte. Enquanto diretor do MAC-USP viabilizou meios de expandir a prática no país, ajudando também na produção ao procurar adquirir para o museu um equipamento de vídeo portátil para auxiliar os artistas.

O campo da videoarte brasileira passou por diversas transformações ao longo dos anos, em diferentes contextos políticos, culturais e econômicos. A partir dos anos 1980 desenvolve-se um ambiente mais propício à produção, exibição e distribuição, anteriormente sendo afetado pela ditadura militar, fato que dificultou uma maior expansão do vídeo por inúmeras razões. Será nessa geração de artistas, com criações em concomitância com os circuitos das artes visuais, que veremos surgir novas estratégias de consolidação de um campo específico na arte contemporânea.

Os videoartistas desse período estão menos preocupados com problemáticas locais, sendo a criação voltada para temáticas de interesse universal, estabelecendo um vínculo maior com a produção videográfica internacional. Sobre essa terceira geração, Arlindo Machado irá dizer que:

2 Bourdieu, P.: “Alta costura e Alta Cultura” Em: *Questões de Sociologia*. Lisboa, Fim de Século, 2003, pp. 206-207.

3 Heinrich, N.: *A Sociologia da Arte*. São Paulo, Edusc, 2008, pág.113.

“(...) não representa propriamente uma virada radical de estilo, forma e conteúdo em relação às outras duas fases já vividas pelo vídeo. Na verdade, essa nova geração, que desaponta publicamente nos anos 1990, tira proveito de toda a experiência acumulada, faz a síntese das outras duas gerações e parte para um trabalho mais maduro, de solidificação das conquistas anteriores. A maioria dos representantes dessa geração vem do ciclo do vídeo independente”⁴.

Enquanto alguns têm suas obras consagradas internacionalmente, como Eder Santos e Sandra Kogut, outros, como Lucas Bambozzi e Walter Silveira, –menos conhecidos no exterior– são bastante aclamados no panorama cultural brasileiro. Eder Santos pode ser considerado atualmente como um dos mais conhecidos e difundidos artistas brasileiros da videoarte, sendo o principal incentivador das gerações seguintes. Santos produziu a maior parte de sua obra na produtora que criou com seu amigo Marcus Vinicius Nascimento, a Envídeo, que opera até a atualidade no auxílio para a produção de vídeo, e possui doze obras no catálogo da maior distribuidora de vídeo internacional, a *Electronic Arts Intermix*, de Nova York.

Enquanto alguns artistas preferem disseminar suas obras fora de um controle institucional ou da lógica de um mercado de arte, ou às vezes, independentes de um contexto acadêmico, utilizando de meios tecnológicos de divulgação, que tiveram disseminação no Brasil a partir dos anos 1990, outros por um lado, se adequam ao mercado de videoarte, que cresceu muito nessa mesma década, o qual Arlindo Machado analisa:

“A videoarte se transforma em artigo de luxo e passa a ser vendida a colecionadores em galerias de arte, mas, em contrapartida, explode a produção amadora, ampliam-se também os meios de distribuição, os canais de difusão exclusiva de vídeo na televisão, os sites de disponibilização gratuita de vídeo na internet (Youtube, Emule, etc.)”⁵.

Mostraremos, num primeiro momento, como esse mundo da videoarte se solidificará, detectando fatores e agentes importantes para tal processo, passando pela primeira e segunda geração, em que ambas serão explicadas, para num segundo momento, onde utilizaremos um exemplo da terceira geração –Eder Santos– para aplicar o conceito de “*mundo da arte*” de Howard Becker, em que definiremos que na videoarte, o processo muitas vezes é mais importante que a produção. Muito mais do que adentrar na vida do videoartista, esse trabalho propõe levantar questões sobre o processo de criações das obras e da construção de seu valor.

ANOS 70: OS PRIMEIROS PASSOS DA VIDEOARTE NO BRASIL

Nos primeiros anos, a videoarte no Brasil caminha lentamente na sua expansão, encontrando dificuldades, seja na produção, pelo obstáculo de compra do equipamento, seja na exibição, pela falta de espaços expositivos ou até mesmo pela censura sofrida para ditadura vigente no país.

O historiador, crítico de arte e curador Walter Zanini, considerava importante para a motivação e expansão da prática no Brasil a 13ª Bienal de São Paulo (1975), a qual é marcada por uma presença significativa de artistas norteamericanos da videoarte. A Bienal anterior, de 1973, também contou com a participação de videoartistas dos EUA, embora de menor porte, com outra curadoria, tendo passado por muitos problemas em suas apresentações.

Ainda em 1973, teremos a primeira aparição do vídeo em museu nacional com a documentação filmada pela *TV 2 Cultura* do “Passeio Sociológico pelo *Brooklin*”, no MAC-USP, em que registra a ação do artista multimídia francês Fred Forest acompanhado de artistas e estudantes. Em outubro do mesmo ano, na VIII Jovem Arte Contemporânea (JAC), também do MAC-USP, aconteceu o primeiro programa de videoarte visto em museu no país, em que foram apresentados vídeos de Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Sônia Andrade, Ângelo de Aquino, entre outros.

4 Machado, A. (org.): *Made in Brasil: Três décadas de vídeo no Brasil*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2007, pág. 19.

5 Machado *apud*. Mello, C.: *Extremidades do Vídeo*. São Paulo, Ed. Senac, 2008, pág. 10.

No ano seguinte, sob empenho de Walter Zanini, artistas brasileiros participam da mostra internacional VideoArt, realizada no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, na Filadélfia. Zanini recebeu o convite para coordenar uma representação brasileira na exposição, vários artistas prepararam projetos, porém devido a inúmeras dificuldades de continuidade do trabalho muitos não conseguiram entregar a tempo. Foi, então, o grupo de artistas do Rio de Janeiro, – Anna Bella Geiger, Ângelo de Aquino, Sônia Andrade, Ivens Machado e Fernando Cocchiarale – que teve seus trabalhos enviados pelo correio por Walter Zanini, graças a Jom Tob Azulay, o qual havia adquirido uma câmera *Portapack* nos EUA, colocando à disposição desses artistas, propiciando suas produções. Sobre esse período de consolidação, mas também de muitas dificuldades da videoarte, Walter Zanini relata:

“(...) quando entrou aqui a nossa videoarte na década de 1970, nos anos de 1974 e 1975, já era um momento assim de desenvoltura, de consolidação do videoarte. Mas o vídeo teve inícios solitários, digamos (...) Não se tinha melhor informação aqui ou um apoio crítico. A crítica muitas vezes ia contra esse tipo de arte, não levava a sério. Foi muito difícil. E, além disso, o equipamento de filmagem era caro, de difícil aquisição, difícil de ser utilizado. No caso do aparelho Sony Portapack, nós começamos a comprá-lo em 1975 e somente em 1976 conseguimos de fato. Não era fácil conseguir isso na USP, era tudo muito demorado e o aparelho era importado, a verba era da reitoria e era a ditadura, isso também complicava (...)”⁶.

O ano de 1976 foi crucial para o contexto da videoarte, pois foi a data em que o MAC-USP criou o Setor de Vídeo, e também adquiriu finalmente a câmera *Portapack*. Esse ano contou com a presença de Antoni Muntadas⁷ no Brasil, que realizou performances, debates e mostrou vídeos no MAC-USP. No ano seguinte, o museu promoveu várias mostras com trabalhos em vídeo, dedicando a primeira delas, “7 artistas do vídeo⁸”, a Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sônia Andrade. O museu ofereceu paralelamente um curso técnico especializado a vários interessados. Outras exposições em sequência foram “Vídeo no MAC”, a “Video Post” e a “Videomac”.

Em 1977, na 14ª Bienal Internacional de São Paulo, a videoarte ganhou um lugar específico entre os sete temas propostos para o evento, onde pela primeira vez, a escolha das obras internacionais, não teve mais que ficar a critério das representações por países. No ano seguinte, 1978, Walter Zanini deixará a direção do MAC-USP, sendo o Setor de Vídeo do museu desativado após sua saída. No mesmo ano, o Museu da Imagem e do Som (MIS) realizou o “I Encontro Internacional de Vídeo Arte de São Paulo”, onde foram apresentados alguns dos trabalhos realizados no MAC-USP nos anos anteriores.

Com iniciativa de Roberto Sandoval, criou-se em 1978, em São Paulo, a escola de Artes Visuais (Áster), juntamente com seus sócios Walter Zanini, Julio Plaza, Donato Ferrari e Regina Silveira. Além dos ateliês, uma sala era alugada por Roberto Sandoval e Renata Padovan como sede de uma produtora de vídeo que funcionava também como um ateliê-escola, onde Sandoval disponibilizava para os artistas apoio técnico para experimentarem essa linguagem, além de organizar seções de videoarte onde apresentava trabalhos lá realizados ou advindos do exterior. A Áster foi importante para o campo das artes visuais, por promover produções e exposições, e abranger a discussão crítica da videoarte. O instituto teve vida curta por apresentar problemas com a Prefeitura de São Paulo, sendo multado por operar em área residencial.

Em 1979, sob a presidência de Figueiredo, foi sancionada uma lei que concedia anistia aos cassados e exilados pela ditadura, muitos artistas e intelectuais puderam voltar para o Brasil desde então. Dentre os fatores mais importantes para um início da consolidação do campo da videoarte, os indicados acima são os mais importantes,

6 Freire, C. (org.): *Walter Zannini: Escrituras críticas*. São Paulo, Ed. Annablume/MAC-USP, 2013, pág. 90.

7 Videartista espanhol reconhecido internacionalmente, contém obras nos principais museus do mundo, vive e trabalha em Nova York desde os anos 1960, começou a produzir vídeos em 1971. Possui mais de cem obras, incluindo videoperformances e videoinstalações. É um dos pioneiros da videoarte na Espanha. Em: Sedeño Valdellos, A.M.: *Historia y estética del videoarte en España*. Zamora, Comunicación social ediciones y publicaciones, 2011.

8 Grupo que ficou conhecido como “Os Conceituais do Rio”.

veremos despontar nos anos 1980 outros fatores e agentes que ajudarão a expandir ainda mais a prática artística, sendo tais esforços frutos da década anterior.

ANOS 80: MOMENTOS DE ABERTURA

A década de 1980 continua amplamente estabelecendo diálogos com a década anterior, tanto nas produções, quanto nos esforços de ampliação da prática que começam a ver seus resultados nesse período. Embora se estabeleça um diálogo, houve na década de 1980, grandes mudanças de protagonistas advindos de formações e orientações diversas, muito contrárias à dos pioneiros, cuja produção videográfica refletia sua visão plástica. As discussões em torno da linguagem videográfica são ampliadas durante toda a década de 80. Enquanto a geração anterior estabelece resistência à TV de massa com um embate crítico, a geração que surge nos anos 1980 busca acrescentar a perspectiva crítica estratégias de gerar novas estéticas alternativas para se relacionar com essa mídia.

Foram inúmeras as contribuições nesse período para se firmar a consolidação do campo da videoarte. Nesse momento veremos surgir grupos de criações coletivas, festivais, produtoras, e claro, uma maior abertura de venda de equipamentos portáteis e a disseminação do videocassete.

Seguindo cronologicamente a ordem dos fatos, na 16ª Bienal de São Paulo (1981), Zanini é convidado por Luiz Villares para ocupar o cargo de curador geral –primeira vez na história da Bienal de São Paulo que se incluiu tal função–, onde propõe a ação inédita de organização por analogias de linguagens, e não mais por países de origem. As propostas de renovação da Bienal de 1981 foram aperfeiçoadas na edição seguinte, de 1983, onde foram criados setores dedicados a tecnologias eletrônicas.

Em 1982, são lançados no mercado brasileiro pela Sharp, os primeiros videocassetes domésticos fabricados no Brasil, em VHS, de ½ polegada. A distribuidora lançou também as primeiras câmeras VHS de vídeo, que passou a substituir *“processos caseiros de captação e edição de imagens em super-8 pela captação e edição de imagens em vídeo”*⁹.

Com a chegada de equipamentos portáteis semiprofissionais no Brasil, começaram a aparecer grupos coletivos de exploração da linguagem audiovisual, que logo despontou na criação das primeiras produtoras independentes de vídeo. Dentre as pioneiras, estavam as paulistas TVDO (lê-se tvtudo) e a Olhar Eletrônico. A TVDO foi criada em meio acadêmico no ano de 1979¹⁰. Já a Olhar Eletrônico aparece em 1981, constituída por arquitetos recém-formados¹¹ da FAU-USP. Ambas encerram suas atividades no final da década de 1980. Christine Mello constata que *“o importante nesse período era abrir o espaço das práticas midiáticas para a diversidade de opiniões e visões divergentes”*¹².

Nesse contexto de abertura democrática, seja no acesso, na produção ou na veiculação da informação, surgem uma dezena de festivais e mostras de vídeo no país¹³. O Videobrasil, um dos primeiros festivais brasileiros de vídeo, surge em 1983 para organizar, expor e legitimar o campo da videoarte –entre outras artes eletrônicas–. Concebido por Solange Farkas, por quem é dirigido e curado até a atualidade, tem desde os primórdios a capacidade de exibir, premiar, debater e intercambiar trabalhos de arte eletrônica nacional e internacional, tendo aparecido em um momento em que o vídeo ainda procurava um lugar de exibição para sua linguagem. Sobre o festival, Solange Farkas escreve:

“Esse festival nasceu em 1983 para aglutinar esse campo intelectual em torno de um espaço de exibição, premiação e intercâmbio entre os setores da produção audiovisual que o vídeo questiona. Funcionou como

9 Mello, C., *Op. Cit.*: pág. 96.

10 Dentro da Escola de Comunicações e Artes da USP por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes e Paulo Priolli. In: Mello, C., *Op. Cit.*

11 Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Paulo Morelli e Beto Salatini.

12 Mello, C., *Op. Cit.*: pág. 104.

13 De acordo com pesquisa realizada pela autora.

espaço da articulação espontânea da produção local e promoveu sua conexão com a arte internacional, especialmente a partir de 1985. Mas, na dialética desse processo de internacionalização, o Videobrasil sempre esteve preocupado com a procura e a determinação da nossa identidade audiovisual como latino-americanos e, mais amplamente, como produtores do Hemisfério Sul¹⁴.

A primeira edição do Festival Videobrasil aconteceu sob o apoio de grandes empresas, como a MAC, a Sharp, a Polyvox e a Sony. O Festival premiava os ganhadores com videogames e videocassetes, além de assinaturas das revistas Video News (lançada em 1982), Som 3 (lançada em 1979) e Novidades Fotográfica (lançada em 1970 por Thomaz Farkas, grande financiador do festival). O festival aconteceu até a sua oitava edição no Museu da Imagem e do Som (MIS), de São Paulo, transferindo-se depois para o SESC Pompéia. Dentre a programação da primeira edição, além dos tapes em concurso, houve exposições de tapes fora de concurso e mesas de debates.

Na segunda edição do Festival Videobrasil, foi criado o Vídeo Mercado, devido à necessidade dos realizadores independentes no ano anterior de comercializar os seus tapes. O Vídeo Mercado foi a primeira tentativa organizada que buscou estabelecer uma ponte entre os produtores de videotapes e interessados em comprar o produto.

O festival amadurece em sua terceira edição, dando início à criação de uma Videoteca no Museu da Imagem e do Som. Além de guardar e preservar trabalhos de membros que circulavam, o festival busca a iniciativa de restaurar e mapear tapes dos pioneiros, a fim de preservar suas experiências. Com a ajuda da Sony do Brasil e patrocinado pela Secretaria de Estado da Cultura e o MIS, foi realizado um rigoroso trabalho de levantamento de acervo, garimpo e arqueologia eletrônica, em que se buscou tais obras, dispersas entre São Paulo e Rio de Janeiro, sendo encontradas guardadas em péssimas condições de conservação, em que a maioria estavam deterioradas.

Farkas constata que o Festival se consolida como um espaço fundamental de exibição de vídeo em 1986, na sua quarta edição. Devido ao grande número de inscritos –mais de 200 trabalhos em VHS e U-Matic–, essa edição realizou uma seleção mais cuidadosa que a anterior. O 4º Festival Videobrasil realizou em parceria com o *Video Data Bank* de Chicago a mostra norte-americana de vídeo contemporâneo. Muitos artistas puderam presenciar nesse ano a euforia de ver finalmente sancionada a lei de incentivo à cultura, pelo Presidente José Sarney.

Na videoarte muitos nomes surgem, poucos permanecem. Campo, lutas, consagração. É um grande fluxo de *videomakers* que aparecerem, desaparecem e reaparecem o tempo todo. Eder Santos ganha reconhecimento na década de 1980, participando do III Festival Videobrasil, no entanto, sendo sua trajetória artística anterior ao Festival. Santos começa a utilizar a super-8 em 1972, quando ainda estudava no Colégio técnico da UFMG, local em que conhece Marcus Vinícius Araújo Nascimento, grande amigo que estará presente nas suas maiores produções.

Em depoimento a Lúcia Nagib (2002), Santos diz ter usado super-8 até 1978. Na época, ele e seus amigos, se interessaram por cinema, aprenderam a fazer roteiro, se aventuraram, foram filmar em um circo, em que levaram uma 16 mm e uma VHS portátil que Marcus acabara de ganhar. As mesmas imagens que filmaram em 16 mm foram também gravadas no vídeo. Revelaram, da 16 mm não saiu nada, do vídeo saiu tudo. Resolveram abandonar o cinema e começaram a mexer com vídeo.

Ao sair do Colégio Técnico, Santos ingressou na Escola de Belas Artes da UFMG. Fez disciplinas de cinema, aprendeu técnicas de animação que misturou com seu aprendizado em teatro –teve contato ainda no Colégio Técnico com o grupo teatro de bonecos Giramundo–, e conta ter desenvolvido um gosto pela imagem abstrata na Escola de Belas Artes, o que se evidencia em seus trabalhos futuros, com suas distorções e interferências na imagem.

No ano de 1979, devido à curiosidade pelo vídeo, Eder e Marcus convidam especialistas de São Paulo para dar um curso básico de vídeo no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Devido à inquietação no momento, e grande curiosidade pelo suporte, desistiram da tentativa de chamar pessoas de fora e começaram a lecionar os

14 Farkas, S.: "O Videobrasil e o Vídeo no Brasil: Uma trajetória paralela." Em: *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2007, pp. 219-220.

curso eles mesmos. Surgiu daí a produtora de vídeo independente EMvídeo –“E” de Eder e “M” de Marcus–, que auxiliava na produção amadora de vídeo, ensinando os curiosos interessados a programar, gravar da televisão, editar, entre outras atividades. Eder conta que inicialmente davam aulas numa garagem, e durante o curso fez dois videopoemas chamados “Cactus” e “Hipopótamo”. Ambos seriam inscritos no 3º Festival Videobrasil em 1985. O poema “Hipopótamo”, autoria de Sandra Penna, mulher de Eder, reaparece em seu longa-metragem de 1995, “Enredando as Pessoas”, o outro, “Cactus”, foi criado a partir do poema homônimo de Alcília Penna, irmã de Sandra, narrado com uma voz em *off* mostrando imagens de doces multicoloridos.

Eder Santos considera como seu primeiro trabalho de videoarte o vídeo experimental “Interferência” produzido em 1984, onde fotografa diretamente da tela da TV uma exposição de cartões postais. Ao se apropriar de imagens tiradas da mídia televisiva e transportando para a linguagem do vídeo, Santos com seus ruídos, desconstruções e “interferências” na imagem está fazendo uma crítica ao formato bem-acabado da televisão, rompendo esteticamente com o aparato televisivo, dando início a uma linguagem autônoma, a videoarte. Com o vídeo, ele se apropria de imagens de outra mídia, e além de deslocá-la e dispersá-la, trata-a de forma irônica. “Interferências”, ganha o prêmio de melhor vídeo experimental no 3º Festival Videobrasil.

UAKTI - Bolero, videoarte que Santos cria com o grupo musical UAKTI, foi apresentado no 5º Festival Videobrasil e aclamado por todos na época, levou prêmios de melhor fotografia e melhor sonorização. No vídeo, o grupo UAKTI utiliza instrumentos com água para gerar os sons, reproduzindo uma versão de Bolero de Ravel, as imagens se alternam, com interferências, mostrando ora o grupo musical, ora um aquário, entre outros.

Nessa produção podemos ver as formas de cooperação, caras a Becker, atuando para tornar a obra possível. O vídeo é criado, escrito, dirigido e editado por Eder Santos, a música é tocada e criada pelo grupo UAKTI, que na época era composto por Marco Antonio, Paulo Santos, Artur Andres e Decio Ramos; o dançarino do vídeo é Haroldo Alves, a filmagem foi realizada por Bellini Andrade, Marcus Vinicius Nascimento e Evandro Rogers, a produção foi pela EMvídeo, mais especificamente por Marcelo Braga. De acordo com Becker

“Todo o trabalho artístico, tal como toda actividade humana, envolve a actividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra”¹⁵.

Embora Santos tenha concebido a ideia da obra, ela não seria possível sem toda a ajuda que dispôs. A realização exige tempo, gastos, equipamentos, e um vídeo dessa complexidade não seria possível sem a cooperação de todos os envolvidos. Santos durante toda a sua trajetória, tanto em entrevistas quanto depoimentos, sempre fez questão de dar créditos a todos os envolvidos. Em seus vídeos, os créditos sempre são designados aos realizadores no final, assim como é feito no cinema. O processo de criação da videoarte é demorado, Santos produz em média um vídeo por ano, mesmo contando com uma vasta equipe de colaboradores. Desde a concepção da ideia da obra, todo o resto da produção tem que ser pensando minuciosamente para torná-la viável. Entre o tornar exequível e o pôr em prática, há muitas preocupações envolvidas, inclusive os gastos, pois nem sempre as produções contam com um apoio financeiro.

O Festival Videobrasil incorpora em sua sétima edição (1989) um programa de residências artísticas, com o intuito de estimular um diálogo profícuo entre artista e instituição. Na edição seguinte, Eder Santos é contemplado com prêmio de viagem do festival, pela obra “Não vou à África porque tenho plantão” (1990). O intercâmbio de Santos durou apenas um mês, mas mesmo assim foi o suficiente para abrir possibilidades cruciais para a internacionalização de sua obra. Durante o intercâmbio Santos conheceu alguns diretores de festivais da Europa, que o convidaram para participar deles. Como fruto da experiência adquirida, criou “Essa coisa nervosa” (1991) aqui no Brasil, segundo vídeo da trilogia que teve início com “Não vou à África porque tenho plantão”, sendo concluído com o longa “Enredando as pessoas” (1995).

15 Becker, H.S.: *Mundos da Arte*. Lisboa, Livros Horizonte, 2010, pág. 27.

Durante a oitava edição do festival, Santos conheceu o holandês Tom van Vliet, um dos convidados internacionais do evento, que o chamou para participar do evento *World Wide Video Festival* e no qual Santos veio a fazer parte ainda em 1990. A partir daí as oportunidades de residências e exposições não pararam de surgir. A projeção das obras de Eder Santos em um circuito internacional serviu para firmar a sua trajetória como um dos principais artistas da videoarte no Brasil, e em essência, deve-se tais feitos a suas participações e premiações nos Festivais Videobrasil.

BIBLIOGRAFIA

- Associação Cultural Videobrasil:** Serviço Social do Comércio Sesc Sp: *Em Residência: Rotas para pesquisa artística em 30 anos de Videobrasil*. São Paulo, Sesc SP/Videobrasil, 2013.
- Becker, Howard S.:** *Mundos da Arte*. Lisboa, Livros Horizonte, 2010.
- Bourdieu, P.:** "Algumas Propriedades dos Campos". Em: *Questões de Sociologia*. Lisboa, Fim de Século, 2003, pp. 119-126.
- Bourdieu, P.:** "Alta costura e alta cultura". Em: *Questões de Sociologia*. Lisboa, Fim de Século, 2003, pp. 205-215.
- Bourdieu, P.:** *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das letras, 1996.
- Cristina, F. (org.):** *Walter Zannini: Escrituras críticas*. São Paulo, Ed. Annablume/MAC-USP, 2013.
- Farkas, S.:** "O Videobrasil e o Vídeo no Brasil: Uma trajetória paralela". Em: *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2007.
- Freire, C. (org.):** *Walter Zannini: Escrituras críticas*. São Paulo, Ed. Annablume/MAC-USP, 2013.
- Heinich, N.:** *A Sociologia da Arte*. São Paulo, Edusc, 2008.
- Machado, A. (org.):** *Made in Brasil: Três décadas de vídeo no Brasil*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2007.
- Machado, A.:** *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. São Paulo, Papyrus, 1997.
- Martinho, T. e Farkas, S. (orgs.):** *Videobrasil: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações*. São Paulo, Edições Sesc, 2015.
- Mello, C.:** *Extremidades do Vídeo*. São Paulo, Ed. Senac, 2008.
- Nagib, L.:** *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Ed. 34, 2002.
- Sedeño Valdellos, A. M.:** *Historia y estética del videoarte en España*. Zamora, Comunicación social ediciones y publicaciones, 2011.

CATÁLOGOS

- 1º Festival de Vídeo Brasil, 1983.
- 2º Festival Fotóptica - MIS de Vídeo Brasil, 1984.
- 3º Videobrasil, 1985.
- 4º Videobrasil, 1986.
- 5º Festival Fotóptica Videobrasil, 1987.
- 6º Festival Fotóptica Videobrasil, 1988.
- 7º Festival Fotóptica Videobrasil, 1989.
- 8º Fotóptica International Video Festival, 1990.
- 9º Festival Internacional Videobrasil, 1992.

SITES CONSULTADOS

- <http://www.eai.org/> [Acesso: 3/09/2015].
- <http://videobrasil.org.br/> [Acesso: 3/09/2015].
- <http://www.audiorama.com.br/somtres/> [Acesso: 03/09/2015].



dibam DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS
EL PATRIMONIO DE CHILE

