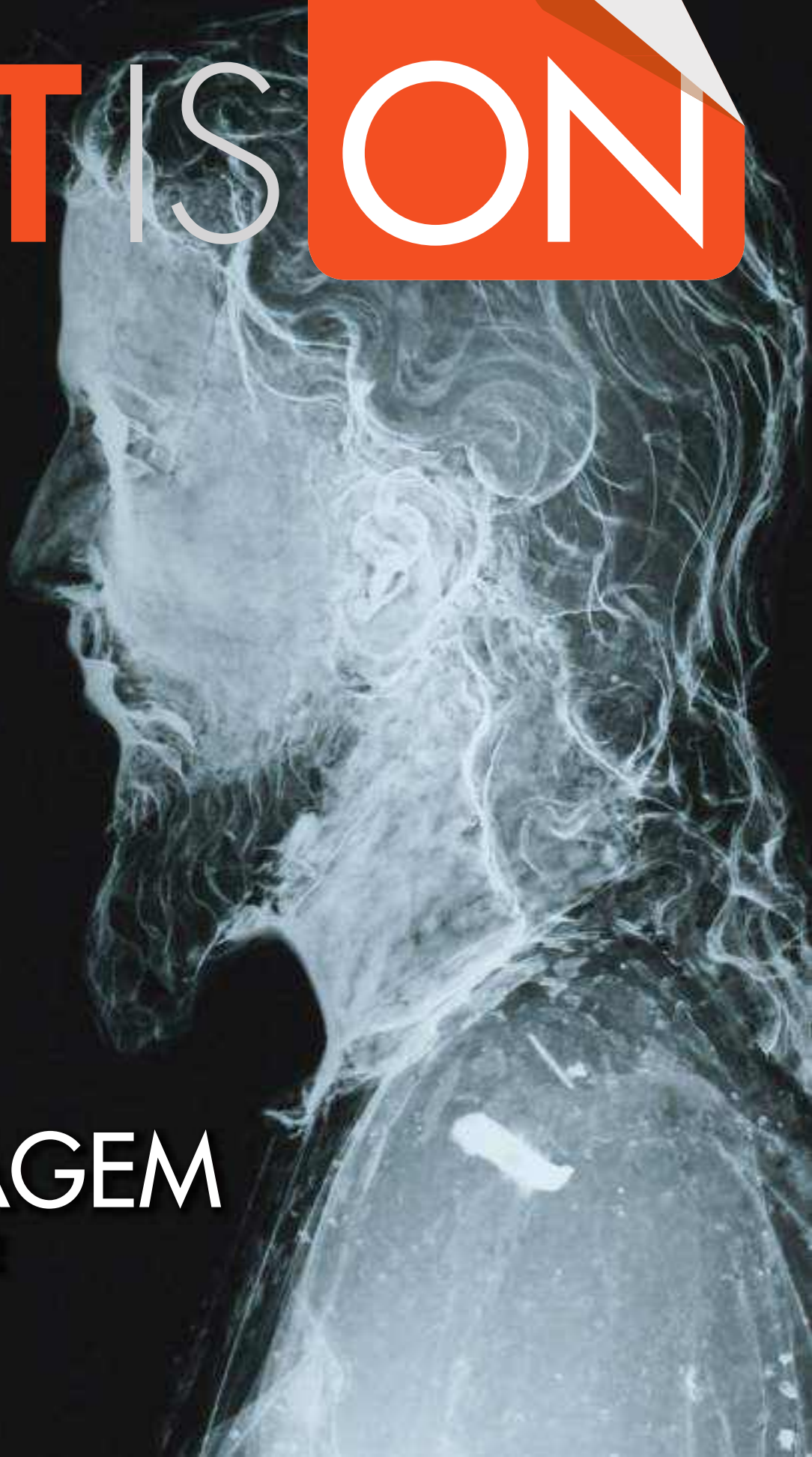


N.º 9

2019

ART IS ON

ARTE
& IMAGEM
ART & IMAGE



N.º 9
2019

Diretor / Director

Vítor Serrão – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, vit.ser@letras.ulisboa.pt

Editor para esta edição / Editor for this issue

Vanessa Henriques Antunes – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, vanessahantunes@gmail.com

Editor geral / General editor

Clara Moura Soares – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, claramourasoares@letras.ulisboa.pt

Conselho Científico Editorial / Scientific Editorial Board

Ana Calvo Manuel – Departamento de Pintura y Restauración, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, ancalvo@art.ucm.es

Ana Maria Rodrigues – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, anarodrigues@letras.ulisboa.pt

Anne-Lise Desmas – Department Head of Sculpture and Decorative Arts, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, ADesmas@getty.edu

Carlos Fabião – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cfabiao@campus.ul.pt

David Santos – Direção Geral do Património Cultural (DGPC), DavidSantos@dgpc.pt

Elisa Debenedetti – Università La Sapienza, Roma, elisa.debenedetti@tiscali.it

Fabrizio di Marco – Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma, faberdimarco@libero.it

Fausta Franchini Guelfi – Università degli Studi, Genova, gianpaolo.guelfi@fastwebnet.it

Fernando Grilo – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, fjorgegrilo@gmail.com

Javier Rivera Blanco – Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Alcalá Universidad de Alcalá (Madrid), javier.rivera@uah.es

José Manuel Varandas – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, josevarandas@letras.ulisboa.pt

Luís Manuel de Araújo – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, luisaraujo@letras.ulisboa.pt

Luís Mendéz Rodriguez – Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, España, lrmendez@us.es

Maria João Neto – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, mjneto@letras.ulisboa.pt

Maria Leonor Botelho – Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, mlbotelho@letras.up.pt

Maria Lúcia Bressam Pinheiro – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, mlbp@usp.br

Marize Malta – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, marizemalta@eba.ufrj.br

Nuno Simões Rodrigues – Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nonnius@letras.ulisboa.pt

Pedro Flor – Universidade Aberta e Instituto de História da Arte-FCSH/NOVA, pedro.flor@uab.pt

Pedro Lapa – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, pedrolapa@mail.com

Rosário Salema Carvalho – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, rscarvalho@letras.ulisboa.pt

Teresa Leonor do Vale – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, teresalmvale@outlook.com

Vanessa Henriques Antunes, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa / IIBPhys-UNL, Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação, Departamento de Física, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, vanessahantunes@gmail.com

Secretariado / Secretariat

Lúcia Marinho – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, luciamarinho@letras.ulisboa.pt

Edição / Edition

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Conceção gráfica e paginação / Graphic design and layout

José Dias – Design

Carolina Grilo – Paginação / Page layout

ISSN

2183-7082

Periodicidade / Frequency

Anual / Annual

Capa / Cover

Escultura de São Mateus Evangelista, madeira policromada, Igreja Matriz Do Sardoal, séc. XVII/XVIII.

Radiografia. © Gonçalo Figueiredo, IPT

A propriedade intelectual dos conteúdos pertence aos respetivos autores e os direitos de edição e publicação à revista ARTIS ON®.

Os conteúdos dos artigos são da inteira responsabilidade científica e ética dos seus autores, bem como os critérios ortográficos adotados.

Avaliação por *double blind peer review*.

The intellectual property of the journal's contents belong to the authors and the editing and publishing rights belongs to the journal ARTIS ON®.

The contents of the articles are those of the scientific and ethical responsibility of their authors, as well as the spelling criteria adopted.

Evaluation by *double blind peer review*.

- 4 **EDITORIAL**
- 8 **ARTE E ICONOGRAFIA DA VIDA E DA MORTE**
Carlos Rodarte Veloso
- 15 **O LEVANTAMENTO DE REPINTES E A PERCEÇÃO DA IMAGEM — A ESCULTURA DE SÃO MATEUS EVANGELISTA DA IGREJA MATRIZ DO SARDOAL**
Margarida Marques Cerdeira, Mariana Pinheiro Lourenço, Ana Bidarra
- 26 **JANELAS E PORTAS DA RESIDÊNCIA E ADMINISTRAÇÃO DOS GOVERNADORES DO GRÃO-PARÁ: O MOVIMENTO DAS IMAGENS EM ANTÔNIO JOSÉ LANDI**
Mateus Carvalho Nunes, Elna Maria Andersen Trindade
- 44 **A PINTURA MURAL DE FINAIS DO SÉCULO XVIII E INÍCIOS DO XIX NA BAIXA POMBALINA**
Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro
- 57 **“EXCELLENTE REPRODUÇÕES DE TRABALHOS ANTIGOS EM MARFIM”. OS FICTILE IVORIES DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA.**
André das Neves Afonso
- 74 **THE IMAGE OF SOARES DOS REIS’ SCULPTURE IN ART HISTORY, ART CRITICISM AND LITERATURE: EPOCHS, MODELS AND REPRESENTATIONS**
José Guilherme Abreu, Salomé Carvalho, Rui Bordalo, Eduarda Vieira
- 86 **ENTRE SOBREVIVÊNCIAS E DESLOCAMENTOS: A IMAGEM E O FANTASMA EM ABY WARBURG**
Mateus Carvalho Nunes
- 97 **THE IMAGE OF ART BETWEEN IDEOLOGY AND MODERNITY. ELBLĄG BIENNALES OF SPATIAL FORMS IN 1960’S POLAND**
Elżbieta Błotnicka-Mazur
- 107 **IDEOLOGY AND MEMORY IN FABIO MAURI’S PERFORMANCES AND WRITINGS FROM 1970S: AN EXAMPLE OF INSTITUTIONAL CRITIQUE IN ITALY**
Fabio Tononi
- 125 **MEMÓRIA RECAPTURADA: IMAGENS DE UMA COMUNIDADE**
Catarina Cortes Pereira, Laura Castro
- 140 **CRITICAL DISCOURSE OF AFRICAN VERNACULAR ROOTED IMAGERIES IN PITIKA NTULI’S SCULPTURES**
Sule Ameh James
- VARIA – NOTAS DE INVESTIGAÇÃO**
- 153 **IGREJA DE SANTA ENGRÁCIA, EM LISBOA: QUATRO CONTRATOS DE OBRAS DO SÉCULO XVII NÃO TOTALMENTE CONHECIDOS**
Clara Moura Soares, Lina Oliveira
- 171 **IL CAPOLAVORO DI UN ARGENTIERE ROMANO: I QUARANTA MARTIRI DEL BRASILE**
Anna Maria Pedrocchi
- 179 **DOIS RETRATOS DE ABEL MANTA**
Carlos Rodarte Veloso
- 181 **A CANOPY FROM THE PORTUGUESE MEDIEVAL MONASTERY OF BATALHA: A SINGULAR EXAMPLE OF MICRO-ARCHITECTURE IN THE CLOISTERS COLLECTION**
Maria João Neto
- 192 **AN ACCOUNT OF MICHAEL FRIED’S GROUP DISCUSSION WITH FLUL’S PHD STUDENTS FROM ART HISTORY AND THEORY OF LITERATURE**
Teresa Neto

Editorial

Vanessa Antunes

O presente número 9/2019 da Artis-ON, revista do ARTIS, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tem como tema ARTE & IMAGEM, OU A IMAGEM DA (E NA) ARTE.

A conexão entre Arte & Imagem proporciona um registo reflexo dos acontecimentos sociais, políticos, culturais, históricos, artísticos e técnicos, revelando-se como fenómeno em contínua evolução e análise.

Nesta nona edição da ARTis ON reunimos um conjunto de artigos que reflete a relação entre Arte & Imagem nas suas múltiplas potencialidades:

- a imagem da própria arte e o seu potencial de comunicação e transmissão de conhecimento, memórias, factos, personalidades, as suas técnicas e a sua materialidade, conforme nos surge nos artigos sobre a memória recapturada de uma comunidade, a “A imagem e o fantasma em Aby Warburg” ou “Ideology and memory in Fabio Mauri’s work”;
- a imagem na arte contemporânea: a utilização de materiais múltiplos e o registo das mutações dos objetos, como é o caso dos artigos “The image of art between ideology and modernity” e “Critical discourse of african vernacular”;
- a relação entre arte e imagem nas representações através de cópias, gravuras, reproduções, fotografias ou mesmo falsificações, conforme surge nos artigos “Arte e iconografia da vida e da morte” e “Excellentes reproduções de trabalhos antigos em marfim”;
- o recurso à imagem no estudo das obras de arte (processos técnicos e laboratoriais) e nas intervenções de conservação e restauro, como é o caso do artigo sobre o tratamento da escultura de S. Mateus Evangelista da igreja matriz do Sardoal, cuja radiografia nos ilustrou a capa desta edição;
- a imagem da arte como delineadora de questões de gosto e de identidade, como nos é demonstrado no artigo “O movimento das imagens em António José Landi”, mas também no ensaio dedicado a Soares dos Reis; e a imagem que se tem da arte, como nos evidencia o artigo sobre a pintura mural desaparecida na baixa pombalina.

Nos artigos destinados à secção da Varia, há que destacar o ensaio sobre o baldaquino pertencente ao mosteiro medieval da Batalha, monumento que alberga em si o valor de Património da humanidade; a transcrição da importante documentação relativa à igreja de Santa Engrácia, em Lisboa, uma fonte indispensável de trabalho para a temática em causa; a constante redescoberta da arte italiana; a novidade de duas pinturas de Abel Manta, desconhecidas do grande público; não esquecendo o panorama actual dos acontecimentos em torno da arte e da imagem da arte, como o caso do artigo dedicado a Manet, a partir de uma conferência proferida por Michael Fried, na FLUL.

As investigações publicadas contribuem assim para a compreensão da identidade e da perenidade da memória através da Arte & Imagem, ou da imagem da (e na) arte.

Editorial

Vanessa Antunes

A aposta no formato digital da revista e na possibilidade de publicação de artigos em diversas línguas estrangeiras (inglês, espanhol, francês e italiano) tem vindo a permitir o alargar da divulgação dos seus números, bem como a publicação por parte de autores estrangeiros.

A qualidade dos artigos publicados pela revista ao longo dos últimos anos, contando com a revisão por pares aplicada a cada artigo, culminou na sua indexação na base de dados DOAJ (Directory of Open Access Journals). Esta indexação cimeta, definitivamente, a internacionalização da revista, reconhecendo os seus padrões de qualidade, uma vez que este directório, de carácter independente, leva a cabo um programa de educação e divulgação em todo o mundo, focado na melhoria da qualidade da investigação em acesso aberto. A Artis-ON está de parabéns por esta conquista da maior importância!

Editorial

Vanessa Antunes

The new issue 9/2019 of Artis-ON, online journal of ARTIS, Art History Institute of the Faculty of Arts and Humanities of the University of Lisbon, is published under the theme ART AND IMAGE, OR THE IMAGE OF (AND IN) ART. The path between Art & Image provides a reflective record of social, political, cultural, historical, artistic and technical productions, revealing itself as a phenomenon in continuous evolution and analysis.

The ninth edition of ARTis ON presents a range of research articles on the relationship between Art & Image in its multiple potentialities:

- the image of art itself and its potential for communication and transmission of knowledge, memories, facts, personalities, their techniques and their materiality as emerges in the studies about the recaptured memory of a community, “The image and the ghost in Aby Warburg” or “Ideology and memory in Fabio Mauri’s work”
- the picture in contemporary art: the use of multiple materials; registration of mutations of objects; the documentation of ephemeral art and performances, as in the papers “The image of art between ideology and modernity” and “Critical discourse of african vernacular”;
- the relationship between art and image in representations through copies, engravings, reproductions, photography or even forgeries as in “Art and iconography of life and death” and “Excellent reproductions of ancient works in ivory”;
- the use of image in the study of works of art (technical and laboratory processes) and in conservation and restoration interventions, highlighting the sculpture of S. Mateus Evangelista of the Sardeal church, whose radiography illustrates the frontcover of this edition;
- the image of art as a delineator of issues on taste and identity with the paper “The moving of images in António José Landi”, but also in the essay dedicated to Soares dos Reis; and the image one has of art, as evidenced in the study on mural painting that disappeared in downtown Lisbon.

In Varia section, it is worth mentioning the essay on the canopy belonging to the medieval monastery of Batalha, a monument that houses the value of World Heritage; the transcription of the important documentation relating to the church of Santa Engrácia, in Lisbon, an indispensable source of work for this theme; the constant rediscovery of Italian art; the novelty of two paintings by Abel Manta, unknown to the general public; not forgetting the current panorama of art history events, concerning the art and the image of art, such as the paper dedicated to Manet, based on a lesson given by Michael Fried at Faculty of Arts and Humanities of the University of Lisbon.

Thus, this edition contributes to the definition of the identity and perennality of memory through Art & Image, or the image of (and in) art.

Editorial

Vanessa Antunes

The focus on the digital format of the magazine and the possibility of publishing in several foreign languages (English, Spanish, French and Italian) has allowed the dissemination of its issues, as well as the publication by foreign authors. The quality of the articles published by the journal over the last few years, counting on peer review for each article, culminated in its indexation in the DOAJ (Directory of Open Access Journals) database, which definitely cements the internationalization of the journal, recognizing its quality standards, since this independent directory carries out an education and dissemination program around the world, focused on improving the quality of open access research. Congratulations to Artis-ON for this important achievement!

ARTE E ICONOGRAFIA DA VIDA E DA MORTE

ART AND ICONOGRAPHY OF LIFE AND DEATH

Carlos Rodarte Veloso

Historiador da Arte

crodateveloso@gmail.com

RESUMO

As artes figurativas exigem dos seus estudiosos a observação e identificação dos temas representados através de duas disciplinas auxiliares, a Iconografia e a Iconologia, muitas vezes confundidas uma com a outra.

Foi Erwin Panofsky o grande historiador da Arte, que distinguiu estes conceitos em "Estudos de Iconologia", em 1939.

A "Última Ceia" de Leonardo da Vinci, revela uma interpretação muito renascentista das atitudes dos apóstolos, que manifestam magistralmente a dúvida que corrói a assembleia quando Cristo anuncia a traição de um dos seus.

Esta duplicidade de atitudes invade todas as épocas artísticas, quando os mesmos elementos gráficos podem ser interpretados de formas diametralmente opostas, caso do "carpe diem" greco-romano que se converte nas "danças macabras" da Idade Média, associadas à condenação da "Vanitas".

Sempre e sempre, a lembrança da morte inevitável, a influenciar os comportamentos humanos, tanto pela busca do prazer enquanto é tempo, como pela preparação de uma boa e virtuosa morte, recompensada num problemático Além.

PALAVRAS-CHAVE

Iconografia | Iconologia | Erwin Panofsky | "Carpe diem" | Vanitas.

ABSTRACT

Figurative arts demand the observation and identification of depicted themes through the two auxiliary subjects, iconography and iconology, which are often mistaken one for the other.

Erwin Panofsky, the eminent Art historian, was the one who discerned these concepts in his 1939 work "Studies in Iconology".

Leonardo da Vinci's "Last Supper" shows a very typical Renaissance interpretation of the Apostles attitudes that masterly depict the doubt which seized the assembly when Christ announces the treason of one of them.

This duplicity of attitudes is found in all artistic periods when the same graphic elements can be interpreted in completely opposed ways, for exemple, the Greco-Roman "carpe diem" which turns into "danse macabre" during the Middle Ages associated to the "Vanitas".

Always the presente idea of the inevitable death influencing human behaviour, not only the search fot pleasure while we are alive but also the preparation for a good and virtuous death, rewarded in an uncertain Paradise.

KEYWORDS

Iconography | Iconology | Erwin Panofsky | "Carpe diem" | Vanitas.

As artes figurativas, isto é, a pintura, a escultura e as artes aplicadas, exigem dos seus estudiosos – historiadores da arte e das mentalidades, conservadores e restauradores do património, e todos os profissionais que de alguma forma lidam com objectos artísticos – a observação e identificação dos temas representados através de duas disciplinas auxiliares, a Iconografia e a Iconologia, desde as suas origens renascentistas muitas vezes confundidas uma com a outra.

No entanto, o grande historiador da Arte que foi Erwin Panofsky, distinguiu-as na sua obra “Estudos de Iconologia”, publicada em 1939. Para ele, Iconografia era a descrição mais imediata do assunto representado numa obra de arte, enquanto a Iconologia aprofundava o seu significado.

Panofsky exemplificava com o acto de “tirar o chapéu”, costume masculino hoje já caído em desuso. Num primeiro momento, (Iconografia), o homem descobre a cabeça, retirando o chapéu. Num segundo momento (Iconologia), identifica-se tal hábito como um acto de cortesia, “resquício do cavalheirismo medieval: os homens armados costumavam *retirar os elmos*

para deixarem claras as suas intenções pacíficas” (Panofsky, 1986: 19-20).

Sendo assim, é fundamental o conhecimento dos costumes quotidianos e o estado das mentalidades nas diversas épocas, mormente naquela a que pertence o universo do artista em causa, para se compreender as representações simbólicas que produziu.

No livro citado, Panofsky explicita as suas ideias sobre os três níveis da compreensão da obra de arte:

“Primário, aparente ou natural: o nível mais básico de entendimento, que consiste na percepção da obra na sua forma pura. Tomando-se, por exemplo, a pintura da Última Ceia de Leonardo da Vinci, no primeiro nível o quadro poderia ser percebido somente como uma pintura de treze homens sentados à mesa. Este primeiro nível é o mais básico para o entendimento da obra, despojado de qualquer conhecimento ou contexto cultural.

Secundário ou convencional: Este nível avança um degrau e traduz a equação cultural e o conhecimento iconográfico. Por exemplo, um observador do



Fig. 01. Leonardo da Vinci, “Última Ceia”, Milão. [https://commons.wikipedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_\(1452-1519\)_-_The_Last_Supper_\(1495-1498\).jpg](https://commons.wikipedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_(1452-1519)_-_The_Last_Supper_(1495-1498).jpg)

Ocidente entenderia que a pintura dos treze homens sentados à mesa representaria a “Última Ceia de Cristo com os Apóstolos” (Panowsky, 1986: 22).

Significado Intrínseco ou conteúdo (Iconologia): este nível leva em conta a história pessoal, técnica e cultural para entender uma obra de arte. Parece que a arte não é um incidente isolado, mas um produto de um ambiente histórico.”

Por que motivo teria então Leonardo da Vinci pintado na extensa parede frontal do refeitório do Convento de Santa Maria delle Grazie, em Milão, em tamanho natural, as treze personagens evangélicas que, em vez de revelarem Judas como o apóstolo traidor – como era típico até então – manifestam magistralmente a dúvida que corrói a assembleia, o clima de suspeita que se instala, decerto bastante semelhante àquele que imperava nas várias cortes das cidades-estados italianas, nomeadamente na de Ludovico Sforzza, mecenas e protector de Leonardo? De facto, os homicídios políticos por envenenamento eram então comuns na Itália das repúblicas e dos principados, especialmente em banquetes. Por outro lado, a presença quase carnal dos doze apóstolos e de Cristo em face dos monges reunidos numa refeição, dramatiza especialmente este momento fundador do sacramento mais sagrado da Igreja católica, a Eucaristia.

A Iconografia e a Iconologia não se limitam à descrição e interpretação das imagens históricas ou simplesmente míticas, mas estudam também três categorias especiais de representação, que auxiliam a sua identificação e interpretação: as Alegorias, os Símbolos e os Atributos.

As Alegorias, representações que materializam ideias abstractas, como a Ira, a Bondade, a Guerra, o Ciúme e tantas outras, sempre assumindo a forma de homens ou mulheres consoante o género da abstracção: a Virtude como mulher, o Patriotismo como homem.

Os Símbolos, que são insígnias, emblemas e outros sinais convencionais relacionados com a respectiva ideia. A Estrela de David, a Cruz de Cristo, o Crescente muçulmano, a Esfera Armilar, a Coroa imperial...

Os Atributos, muito associados aos elementos anteriores, elementos gráficos que caracterizam figuras históricas ou lendárias, sacras ou profanas, caso de Jesus menino ao colo da Madonna, das setas cravadas no corpo nu de S. Sebastião ou a coroa de louros e a venda no olho cego de Camões.

Ferramentas essenciais no estudo e divulgação das obras de arte, a Iconografia e a Iconologia vêm-se tornando cada vez mais presentes nos currícula dos estudos artísticos.

O estudo da imagem é fundamental na interpretação das artes plásticas, embora os mesmos temas possam ter interpretações diametralmente opostas consoante as épocas em que são produzidos e as ideologias então dominantes. Um dos casos mais interessantes pelo seu contraste, é o das representações de caveiras ou, mesmo, esqueletos, que são conhecidas desde a Antiguidade como avisos para as consequências das formas de comportamento humanas. Um mosaico de Antioquia com c. 2400 anos mostra um esqueleto reclinado legendado, tal como numa banda desenhada moderna, pela frase em Grego, “sê feliz, aproveita a vida”.

Também na Antiga Roma, a representação de grupos de esqueletos a dançar, ou caveiras acompanhadas de objectos que simbolizam a efemeridade da vida, são convites ao “carpe diem”, isto é, ao gozo dos prazeres dos sentidos, ou seja, da vida, antes que a morte tudo venha destruir. Há aqui um convite ao prazer, de forma alguma considerado pecaminoso na cultura romana pagã. Assim, o mais célebre dos vestígios dessa ideologia da sensualidade, claramente epicurista, está representada numa luxuosa taça de prata esculpida com um friso de esqueletos dançantes, destinada ao vinho e encontrada nas ruínas da villa romana de Boscoreale, próximo de Pompeia que, tal como a cidade do Vesúvio, foi destruída durante a erupção do ano 79 d.C. (Xavier, 1993:18-20).



Fig. 02. Museu de Nápoles – Taça de prata de Boscoreale, Pompeia. <https://www.europeana.eu/portal/pt/record/9200579/xxr9q4q2.html?q=boscoreale>

Com o triunfo do Cristianismo e a sua recusa sectária do prazer, a arte medieval passa a englobar mensagens cuja forma, sendo semelhante à da Antiguidade – de novo esqueletos dançantes ou caveiras, associadas a velas apagadas, relógios, livros, instrumentos musicais, objectos científicos e de luxo – remete para a recusa pura e simples do prazer, única forma considerada segura de evitar a danação eterna, o Inferno. Agora esta

figuração macabra aponta para as coisas vãs da vida – a “vãdade”, ou seja, a vaidade a que chamam *Vanitas* – e tem o seu triunfo a partir 1347, quando a Peste Negra começa a assolar a Europa. As cenas que antes convidavam ao prazer, são agora denominadas “danças macabras”, arrastando num turbilhão infernal humildes e poderosos, reis e papas, guerreiros e monges, e todas as classes sociais e sexos.



Fig. 03. Dança macabra, 1486. (BnF, domínio público)

Essa associação entre a Morte e o Poder não poderia ser mais transparente do que no quadro de Holbein, “Os Embaixadores” que ostenta, em primeiro plano, uma anamorfose – imagem disfarçada e deformada – da Vanitas, uma caveira que só pode ser evidenciada mediante o uso de um cilindro óptico funcionando como lente. Em segundo plano, os símbolos do Poder, da Ciência e das Artes – e os próprios embaixadores – como se vê, armadilhas para perder as pobres almas dos pecadores, sejam eles poderosos senhores, estudiosos, teólogos, frades... sendo a Ciência, tal como a Beleza, uma das portas do Inferno.

Outros exemplos se poderão apontar, uns mais macabros que outros, mas nos séculos XVI e XVII, ensanguentados por contínuas guerras religiosas, é especialmente arrepiante “O Triunfo da Morte” de Bruegel o Velho. O quadro de Pieter Claesz, “Vanitas”, tema recorrente da contraditória condição humana, é um bom representante dessa tendência, que apresenta inúmeras variantes, que também podem ser integrados na classificação de “naturezas mortas”.

As “capelas de ossos”, totalmente revestidas de ossos, de que há vários excelentes exemplos em Portugal, são matéria abundante da condenação da Vanitas, embora especialmente votadas aos espaços religiosos monacais onde constituíam matéria de reflexão para a aspiração ascética a uma “boa morte” (Veloso, 1993: 8-12).

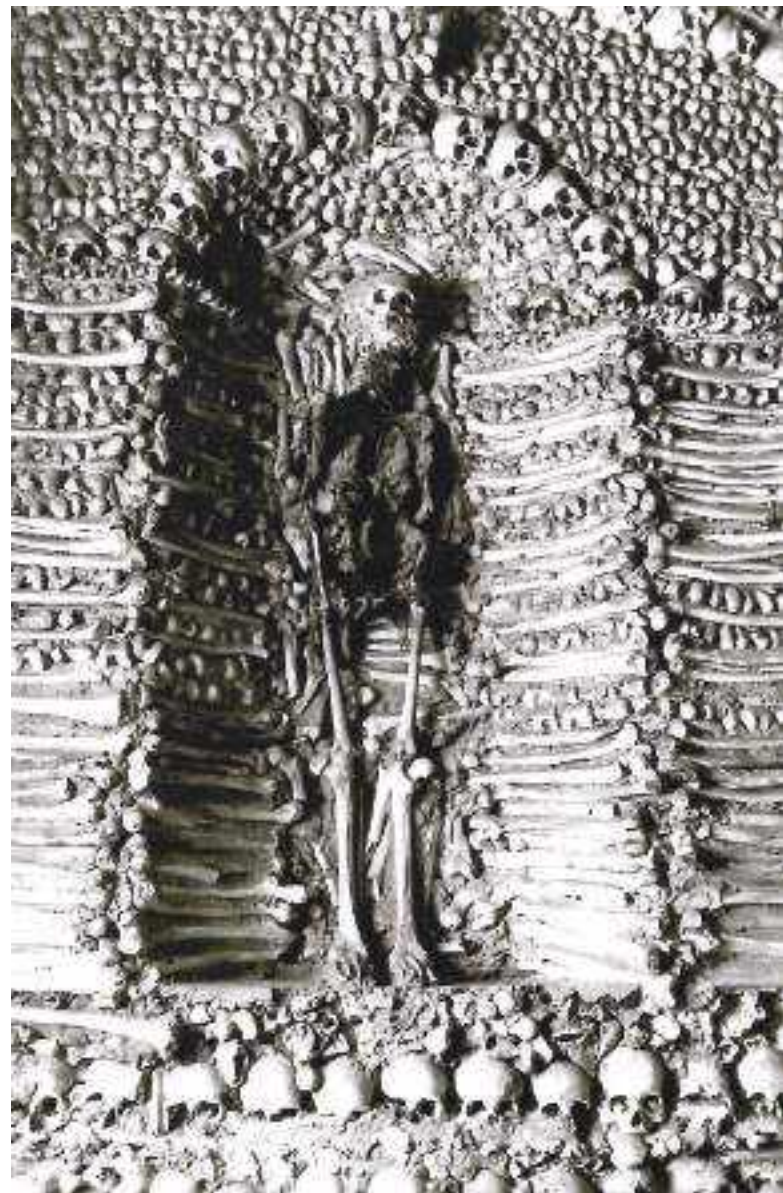


Fig. 04. Campo Maior, “Casa dos Ossos”. (Foto Carlos R. Veloso)

Aliás, a presença de uma caveira, também símbolo da penitência, é atributo de diversos santos, como S. Jerónimo, S. Francisco de Assis, S. Francisco Xavier, Santa Maria Madalena, S. Bruno, e tantos outros.

Também no intradorso do monumento funerário do bispo de Miranda D. Manuel de Moura Manuel, na Capela de Nossa Senhora da Penha de França, em Vista Alegre, obra do escultor barroco Claude Laprade, sobressaem seis caveiras cobertas com tiara, chapéu cardinalício, mitra, coroas imperial e real e um elmo, representando os poderes espirituais e temporais, num modo claramente paralelo ao das representações da Vanitas (Xavier, 1991:39-41).



Figs. 05, 06. Túmulo de Vista Alegre e pormenor com representações da "Vanitas". (Fotos Carlos R. Veloso)

Sempre e sempre, a lembrança da morte inevitável, a influenciar os comportamentos humanos, tanto pela busca do prazer enquanto é tempo, como pela preparação de uma tão boa e virtuosa morte quanto humanamente possível.

BIBLIOGRAFIA

PANOWSKY, Erwin – *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

VELOSO, Carlos – *As capelas de ossos em Portugal, “speculum mortis” no espectáculo barroco*. Coimbra: Livraria Minerva, 1993.

XAVIER, Pedro Amaral – “Imagens da morte na arte (dos finais da Idade Média ao Barroco”, COELHO, António Matias (coord.) – *Atitudes perante a morte* (Actas do congresso homónimo na Chamusca). Coimbra: Livraria Minerva, 1991, pp. 13-41.

O LEVANTAMENTO DE REPINTES E A PERCEÇÃO DA IMAGEM — A ESCULTURA DE SÃO MATEUS EVANGELISTA DA IGREJA MATRIZ DO SARDOAL

REMOVAL OF OVERPAINTS AND IMAGE PERCEPTION — THE SCULPTURE OF SAINT MATHEW THE EVANGELIST FROM THE MAIN CHURCH OF SARDOAL

Margarida Marques Cerdeira¹, Mariana Pinheiro Lourenço¹, Ana Bidarra^{1,2}

¹ *Conservação e Restauro, Instituto Politécnico de Tomar, Portugal*

² *Techn&Art, Laboratório de Conservação e Restauro de Escultura, Instituto Politécnico de Tomar, Portugal
bidarra.ana@gmail.com*

RESUMO

Uma escultura em madeira policromada representando São Mateus Evangelista (séc. XVII/XVIII), pertencente à Igreja Matriz do Sardoal, foi alvo de uma intervenção de conservação e restauro no Laboratório de Escultura do Instituto Politécnico de Tomar. O trabalho revelou-se um ponto de reflexão importante não só no âmbito académico, como na sua contribuição para o estudo da História da Arte e da percepção da imagem. A escultura apresentava-se repintada, tal como acontece com inúmeros bens culturais portugueses deste período. Uma observação atenta permitiu identificar a presença de policromia subjacente, posteriormente comprovada pela análise de cortes estratigráficos, bem como pela realização de janelas de sondagem. A questão do levantamento de repintes continua a ser uma opção desafiante na Conservação e Restauro, não só pelas questões de ordem ética, como pelas dificuldades técnicas que envolvem este processo. Esta intervenção apresenta um ponto de reflexão importante a respeito do levantamento – ou não – de repintes na escultura policromada portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE

Escultura | Policromia | Conservação e restauro | Repinte | Repolicromia

ABSTRACT

A wooden sculpture depicting Saint Mathew, the Evangelist (17th-18th centuries), belonging to the main church of Sardoal (Portugal), was restored at the Sculpture Conservation Laboratory at Tomar Polytechnic Institute. This work is part of an important reflexion not only in an academic level, but also as a contribution to Art History and the perception of the Image. The sculpture was overpainted, as it happens in countless sculptures from this period. A careful observation allowed to identify the presence of an underlying polychromy, later confirmed by the analysis of the cross-sections by optical microscopy and the opening of survey areas. The removal of an overpaint it's still a challenging option in Conservation, not only because of the ethical questions involved, but also due to the technical difficulties concerning this process. This intervention aims to pose as a reflection on the removal - or not - of overpaints, in Portuguese wooden sculpture.

KEYWORDS

Sculpture | Polychromy | Conservation and restoration | Overpaint

INTRODUÇÃO

Foi realizada, nos Laboratórios de Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar, uma intervenção de conservação e restauro numa escultura em madeira policromada, representando São Mateus Evangelista (séc. XVII/XVIII). Esta escultura, pertencente à Igreja Matriz do Sardoal, encontrava-se ao culto, estando exposta no retábulo-mor. Como muitas esculturas portuguesas deste período, esta obra estava totalmente repintada. A observação das lacunas da camada de repinte das vestes permitiu identificar a presença de policromia subjacente de melhor qualidade técnica e estética, facto verificado através da abertura de janelas de sondagem e da observação, por microscopia óptica, dos cortes estratigráficos. Esta camada, bastante diferente dos repintes quase monocromáticos, é decorada com motivos vegetistas com aplicação de folha de ouro.

Também as carnações apresentam mais do que uma camada policroma, sendo a camada superior de qualidade técnica, material e estética superior à das vestes.

Nem sempre a bibliografia e as definições generalistas de conceitos como 'repinte' ajudam a clarificar ideias e a tomar decisões, e este revelou-se um desses casos, pois dada a qualidade das carnações coloca-se em causa a definição do conceito de repinte, confrontando-o com o de repolicromia. De uma forma genérica considera-se um repinte a "acção ou efeito de repintar, com o objectivo de reparar ou ocultar danos no original. Pode ser total ou parcial, ou modificar o aspecto da obra. Constitui uma importante alteração do original e é necessário um rigoroso estudo tanto para perceber o seu valor como para proceder à sua eliminação. Como norma, sempre que seja possível e desde que o repinte não constitua um documento histórico, deve ser eliminado." (Calvo, 2003: 189-190). No entanto, o mesmo autor aborda ainda o conceito de repolicromia, entendendo-o também como uma adição posterior mas "com a intenção de adaptar ao gosto da época, podendo ser total ou parcial." Surge a primeira diferença entre os dois termos, dado que no caso da repolicromia se pretende adaptar a obra a um determinado período estético, posterior à sua execução. É ainda referido que "em muitos casos pode existir degradação da camada

subjacente e daí a necessidade da sua repolicromia". Aqui os conceitos voltam a sobrepor-se. No entanto e ainda sobre a definição de repolicromia, refere que se "devem conservar todas as camadas de policromia sobrepostas se não implicarem risco de conservação para a obra". Os conceitos não são claros e um dos factores para esta confusão quanto aos termos utilizados, estará na semântica. Atendendo aos dois conceitos em diferentes línguas, em espanhol e português utiliza-se a palavra repinte, em inglês *overpaint*, em francês *repeint*, em italiano *ridipinto* e em alemão *übermalung*. A palavra repolicromia, idêntica em português e espanhol, ao ser traduzida para inglês, francês ou alemão, é idêntica a repinte, não havendo distinção entre as palavras (Calvo et al., 2018) (Rico e Martínez dir., 2003). Possivelmente a forma de distinguir estes dois conceitos e ultrapassar a subjectividade que implicam, estará na análise visual de cada caso. Observando as imagens fornecidas na "Terminología básica de conservación y restauración del Patrimonio Cultural" (Calvo et al., 2018:72-73) a representação de um repinte e de uma repolicromia é claramente distinta. Enquanto o repinte assume um aspecto tosco e de fraca qualidade, os exemplos de repolicromia possuem uma superior qualidade técnica e visual, reflectindo conhecimento artístico por parte do executante (Bidarra, 2014). Tendo por base estes dois conceitos e a anterior tentativa de definição, será possível considerar a policromia das vestes e da base um repinte, enquanto as carnações são uma repolicromia

A definição destes dois conceitos e a forma como são interpretados, assume um carácter real, efectivo na transformação e alteração da percepção da imagem. No caso em estudo esta alteração não se verifica enquanto símbolo, mensagem ou iconografia, mas apenas no aspecto visual e estético, visível na mudança física da escultura, consequência directa da remoção dos repintes.

É na realidade do dia-a-dia da conservação e restauro, com base no conhecimento técnico e teórico adquirido, auxiliado por exames e sempre com uma minuciosa observação à vista desarmada, que as decisões são tomadas. A par de todos os critérios que devem ser tidos em conta, a função do objecto também é fundamental para a tomada de decisões

importantes, como o levantamento, ou não, de repintes, uma acção revestida de carga subjectiva e com um carácter irreversível. Tal como afirma Muñoz-Viñas (2014: 5), a respeito das decisões de um

conservador-restaurador, “in real life, compromising is a must. (...) Most often, conservation succeeds through reasonable compromise.”

A ESCULTURA DE SÃO MATEUS EVANGELISTA - CONTEXTO



Fig. 01. São Mateus Evangelista. Vista geral antes da intervenção.

A escultura representando São Mateus Evangelista (Fig. 01) é um exemplar das imagens do culto católico que proliferaram após o Concílio de Trento, geralmente de madeira policromada, podendo apresentar diversas técnicas decorativas: douramento, estofado, puncionado e esgrafitado (Alves, 1989), imitando os brocados (tecido ricamente decorado por tecelagem de fios de ouro e prata) e os adamascados (tecido grosso de seda com motivos geométricos). Trata-se de uma escultura de madeira de vulto pleno, policromada. Segundo Réau (1997: 370-71) a iconografia deste Santo é tripla, consoante os atributos representados. Pode aparecer enquanto Evangelista, Apóstolo ou Publicano. No primeiro caso, é frequentemente representado escrevendo um livro, o primeiro Evangelho, com uma pena, inspirado por um anjo ou por um homem alado; também pode ter aos seus pés uma criança. Efectivamente, são muitas as representações de São Mateus com o livro e com a pena

na escultura portuguesa, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, com uma forte influência espanhola quer nas formas, quer nos elementos iconográficos. Enquanto Apóstolo, pode ser representado pisando um saco do qual saem moedas, símbolo da sua conversão. Estas representações são mais raras no panorama pós Trento. Como Publicano, é representado tendo como atributos uma bolsa ou uma balança para pesar o ouro, símbolos da sua profissão de cambista (Réau, 1997:371).

Numa observação global do trabalho escultórico, é possível considerar esta escultura como sendo de cariz regional, embora possua uma boa qualidade técnica. Até à presente data, não foram encontradas autorias ou quaisquer documentos notariais. De uma maneira geral, em esculturas com estas características e sem fontes documentais, torna-se difícil fazer uma datação exacta optando-se por considerar balizas temporais. Como tal, não é possível incluí-la num estilo definido, mas atribuir um conjunto de aspectos comuns que, apesar das diferentes autorias e dos regionalismos, permitem datar a obra entre os séculos XVII e XVIII: o estático posicionamento do corpo contraposto por uma ligeira intenção de movimento, a pouca animação do pregueado e a decoração estilizada das vestes (tal como observado na pintura subjacente). Em suma, há uma estabilidade do movimento e pouca expressividade (Pereira, 1989) por contraponto a um barroco mais erudito e mais tardio.

A maioria dos autores insere este tipo de esculturas no período entre o século XVII e o século XVIII, mais propriamente até 1732, com a chegada das primeiras esculturas para Mafra. Assim, a presente imagem de S. Mateus do Sardoal poderá ter sido produzida num tempo em que os estilos artísticos em Portugal se sobrepuseram, na chamada época barroca, mas não respeitando totalmente a estética deste período artístico, tal como a grande percentagem da produção escultórica nacional (Pereira, 1989).

Com o desaparecimento da influência francesa da escultura em pedra em Portugal, no século XVI e no início do século XVII e, sobretudo, com o Concílio de Trento onde, em 1563, a última sessão iria provocar uma viragem decisiva no campo artístico para a formação de um código severo sobre as imagens religiosas (Alves, 1989), o panorama escultórico em Portugal na Contra Reforma vai observar alterações. Tal como a imagem de São Mateus documenta, vão ser produzidas esculturas em suporte lenhoso e cerâmico, de Santos, Evangelistas, Santos Mártires, imagens Marianas, bem como dos temas da Vida e da Paixão de Cristo, com uma função devocional e icónica; deixam-se para trás os temas mitológicos, alegóricos e eruditos. Os principais encomendantes

eram as Ordens Religiosas (onde proliferaram as esculturas de Santos) e as Igrejas Paroquiais fora dos centros urbanos, como é o caso da Igreja Matriz do Sardoal. “Assim, o «escultor» de seiscentos é, antes de mais, um santeiro a quem se pedem imagens convenientes e convincentes” (Pereira, 1989: 166). Tal como afirma Paulo Pereira (2007: 24) a respeito das imagens pós tridentinas: “colocava-se a imagem ao serviço de uma pedagogia da fé, procurando-se fazer passar a sua mensagem através de sinais que apelassem à emotividade e fossem de fácil decodificação (...)” função que esta escultura ainda hoje desempenha e que deve ser tida em linha de conta pelo Conservador–Restaurador.

TECNOLOGIA DE PRODUÇÃO - MATERIALIDADE

Para uma caracterização das principais técnicas de produção, a observação minuciosa à vista desarmada, antes e durante a intervenção é fundamental. Esta foi complementada por exames radiográficos e pelo estudo de cortes estratigráficos por microscopia óptica.

Trata-se de uma escultura em madeira de castanho, uma das espécies mais usadas para a produção de escultura deste período, a par da madeira de carvalho (Alves, 1989). Foi construída, provavelmente, num grande bloco central, com técnica subtractiva, ao qual foram adicionados o braço e mão direitos, um pequeno elemento na área do cabelo, e a base. Nas radiografias é possível identificar objectos metálicos que fazem a união entre estes blocos constituintes (Fig. 02). Observam-se pequenos pontos brancos, em toda a escultura (excepto nas carnações) bastante radiopacos, correspondendo a orifícios de saída de insectos xilófagos, não são visíveis a olho nu, e estão sob a camada de repinte. Verifica-se ainda a maior radiopacidade no rosto, resultante, provavelmente, da utilização de branco de chumbo como camada intermédia entre a preparação e a policromia ou como pigmento utilizado para a carnação (Murta, 2015:82). A utilização de branco de chumbo poderá explicar a inexistência de orifícios de saída nas carnações, pois o chumbo e outros metais pesados (mercúrio, arsénio, ...) actuam como agente insecticida. Observa-se ainda a existência de uma rede de estalados nas carnações.



Fig. 02. Radiografia. Observam-se elementos metálicos na união de blocos, lacunas na policromia (nariz), orifícios de saída de insectos xilófagos e radiopacidade dos pigmentos (carnações). (© Gonçalo Figueiredo, IPT)

A radiografia ofereceu contributos essenciais para a compreensão do processo de execução da escultura e para a avaliação do seu estado de conservação.

Quanto à policromia, segundo Carolina Barata (2008:6), em esculturas deste período (eruditas e populares) “pode dividir-se nas seguintes áreas fundamentais: a zona da carnação (rosto, membros superiores, membros inferiores), que pode incluir a representação de cabelos e barbas, e a zona do estofado, que equivale à representação das vestes.” No presente caso, observa-se pintura subjacente às camadas de repolicromia e de repinte. Assim, no cabelo, vê-se claramente a camada policroma castanha sobre a qual existem repintes mais escuros, quase pretos, que se prolongam pela barba; trata-se de um repinte pouco homogêneo, de fraca qualidade, que não cobre a totalidade do cabelo e que foi aplicado de uma forma descuidada (inclusivamente, há pinceladas desta tinta no pescoço, no lado direito, bem como em ambas as orelhas).

Quanto às vestes, o repinte da túnica é azul com debrum dourado, observando-se uma camada subjacente em tonalidades azuis e verdes. Após a recolha de uma amostra, no ombro direito, para a análise do corte estratigráfico, confirmou-se a existência de duas camadas policromas distintas (Fig. 03). Neste corte observa-se a seguinte sequência estratigráfica, de baixo para cima: uma camada de preparação branca/acastanhada com algumas partículas de maior dimensão; uma camada azul muito fina, correspondendo à policromia subjacente; uma camada castanha igualmente fina, correspondendo, provavelmente, a uma camada de protecção envelhecida e/ou sujidade; uma nova camada preparatória de coloração esbranquiçada, muito fina e sobre esta, o repinte azul, visível a olho nu.



Fig. 03. Corte estratigráfico da amostra de repinte azul da túnica (40x): 1) preparação; 2) policromia; 3) sujidade (?); 4) preparação; 5) repinte.

O manto é totalmente vermelho no exterior, com áreas bastante sujas e enegrecidas, com debrum dourado decorado com pequenos motivos florais e de cor verde no intradorso, fazendo um friso. A recolha de uma amostra na área vermelha (Fig. 04) também revelou duas camadas policromas distintas. Observa-se, de baixo para cima, a seguinte sequência estratigráfica: uma camada de preparação de coloração heterogénea (branca e acastanhada); uma camada de cor alaranjada e sobre esta uma fina camada castanha escura, provavelmente pertencendo a um motivo decorativo castanho. Depois, sobre estas, uma nova sequência, correspondente ao repinte vermelho:

uma camada de preparação fina e por último, uma camada de cor vermelha.

Quanto ao repinte verde, de menor área, retirou-se uma amostra no interior do manto (Fig. 05) observando-se a seguinte sequência: preparação; camada de cor verde; camada de preparação muito fina ou nova camada policroma; repinte verde, visível a olho nu, mais espesso e heterogéneo, com partículas verde-escuro de maior dimensão.



Fig. 04. Corte estratigráfico da amostra de repinte vermelho (40x): 1) preparação; 2) policromia; 3) policromia (?); 4) preparação; 5) repinte.



Fig. 05. Corte estratigráfico da amostra de repinte verde (40x): 1) preparação; 2) policromia; 3) camada de preparação; 4) policromia.

As carnações apresentam mais dúvidas quanto ao número de camadas identificáveis. É sabido que estas áreas das esculturas sofriam diversas alterações, por serem zonas importantes para os fiéis (rosto) e sensíveis ao manuseamento (dedos das mãos, narizes). Tal como afirma Elsa Murta (2015: 87), as carnações apresentam questões técnicas muito importantes, uma vez que são elas que dão vida à imagem, captando a nossa atenção. A sua preparação era uma tarefa muito importante: as camadas brancas eram feitas à base de gesso em cola animal, sobre estas era dada uma camada de tinta imitando a carnação, mediante uma mistura de branco de chumbo, ocre, vermelhão e outros pigmentos mais escuros, aglutinados em óleo, por último, a superfície era polida (Murta, 2015:82) dando um aspecto lustroso e brilhante às carnações. Na presente escultura, na área da cara, não existem lacunas com dimensão

suficiente para a recolha de amostras, não sendo possível tirar conclusões apenas por observação à vista desarmada. No entanto, é possível afirmar que não se trata da policromia original, pois a análise da radiografia (Fig. 02) permite identificar uma zona de menor radiopacidade no nariz. Este, à vista desarmada não apresenta qualquer lacuna, o que significa que ao comparar a absorção desta zona com o restante rosto, não possui o(s) mesmo(s) pigmento(s) radiopacos existentes na(s) camada(s) subjacente(s). Para além deste aspecto, a policromia é semelhante à das mãos e pés. Nas lacunas dos pés, por observação com uma lupa de aumento, distinguem-se, aparentemente, três momentos diferentes. Serão necessárias novas observações e novos registos fotográficos para se poder afirmar com uma maior certeza o número de camadas.

SONDAGENS

Tendo por base a análise dos resultados obtidos por microscopia óptica e por radiografia, assim como por observação da escultura, foram realizadas sondagens nos dois repintes de maior extensão: no repinte azul da túnica e no vermelho do manto. Com efeito, foi possível observar policromia subjacente ao repinte, com técnicas e estéticas diferentes (Fig. 06). Na túnica, a pintura subjacente é de coloração azul

esverdeado, e no manto, ocre/alaranjada, decorada com motivos vegetalistas mais escuros, compostos por folhas castanhas e douradas, com aplicação de folha de ouro, provavelmente num douramento a óleo. A intenção da decoração vegetalista da veste e do manto, com contornos mais escuros em tons de castanho, será a de conseguir um efeito de claro-escuro, por parte do artista, tal como era usual em esculturas deste período (Alves, 1989).



Fig. 06. Manto vermelho. Zona de sondagem com policromia subjacente.

REMOVER OU NÃO REMOVER?

Este é um assunto com o qual os conservadores-restauradores, a par com os proprietários e os responsáveis pelos Bens Culturais, se deparam frequentemente, aquando de intervenções de conservação: a remoção, ou não, de repintes, bem como a definição de repinte e de repolicromia. Esta não é uma questão consensual em Conservação e Restauro e as fronteiras entre um conceito e o outro podem não ser claramente definidas, sobretudo quando aplicados a casos concretos, tal como este.

Neste caso e tendo em conta o estudo e a observação material da escultura, poder-se-á afirmar que devido às características técnicas e aos materiais utilizados, a escultura encontra-se repintada, havendo, também, uma clara desvirtuação da policromia subjacente, de melhor qualidade técnica, estética e um importante documento das policromias dos séculos XVII/XVIII. Contudo, numa observação atenta às mãos, pés e rosto da escultura, é possível considerá-las repolicromias, uma vez que aparentam uma técnica de execução mais cuidada, no entanto, a fronteira entre um conceito e outro é ténue.

Também é muito importante ter em linha de conta a função do objecto. Para além do inegável carácter documental e histórico que encerra, é também um importante objecto de culto nos dias de hoje – aliás, a Igreja Matriz do Sardoal é também denominada de Santiago e São Mateus. Assim, a escultura de São Mateus Evangelista continua, actualmente, a desempenhar o papel para o qual foi inicialmente pensada e produzida: ser um objecto de culto, uma

imagem importante e sagrada para uma determinada população que sempre a quis ver “embelezada” e em condições ideais para as funções devocionais que desempenha. Por isso mesmo, imagens como estas foram tantas vezes repintadas, frequentemente em mais do que uma campanha.

Sabe-se que o objectivo da aplicação destas novas camadas terá sido o de encobrir danos na camada policroma subjacente. Utilizaram-se materiais e técnicas de fraca qualidade, com uma estética menos conseguida e bastante diferente da policromia subjacente – aspecto mais evidente nas vestes. Ainda assim, foram fruto de um determinado tempo e circunstância, e são testemunho de um percurso histórico.

A decisão, após reflexão e análise dos exames e sondagens, foi a de proceder ao levantamento da camada de repinte das vestes, do cabelo, da barba e da base, mantendo a repolicromia das carnações. Trata-se de um processo irreversível, complexo e potencial causador de stress para a policromia dependendo dos métodos e materiais utilizados, e do comportamento das camadas de repinte. É espectável a alteração estética da imagem e a consequente mudança visual que daí ocorrerá. Passará a ser visível uma policromia de maior riqueza estética, técnica e cromática, com uma decoração onde predominam motivos vegetalistas com aplicação de folha de ouro, resultando na valorização da obra e numa aproximação da intenção original do escultor.

QUE MATERIAIS E METODOLOGIAS UTILIZAR?

Para a decisão da remoção dos repintes também contribuiu o facto de estes poderem ser retirados sem colocar em causa a integridade física do bem cultural, nem a segurança do operador e do ambiente. Assim, com base no artigo 9 de E.C.C.O.¹ – *Diretrizes profissionais (III): Código ético*, foram utilizados materiais cujas características e efeitos são estudados e conhecidos, sabendo-se, que não representam um

perigo para os materiais originais, sendo compatíveis com estes.

A realização de janelas de sondagens forneceu indicações sobre o tipo de repintes existentes. Estes poderão ser de natureza acrílica, com uma camada preparatória branca no caso da túnica e do manto, o que facilita a sua remoção. Uma vez que são camadas com alguma espessura, a utilização de solventes não

¹ European Confederation of Conservators – Restorers Organisations, Available at: <http://www.ecco-eu.org/documents> [consultado em Abril de 2019].

seria suficiente. Deste modo, foi necessário pensar em métodos que garantissem o amolecimento de toda a camada de repinte sem afectar a camada subjacente e a respectiva técnica decorativa (douramento a óleo).

A complexidade da remoção destes repintes verifica-se nas diferentes metodologias que foram necessárias aplicar, e que variaram consoante as áreas.

Na zona superior da escultura, correspondente ao manto vermelho, debrum e túnica azul, foram necessárias três metodologias diferentes. Dos testes de solventes/reagentes feitos, concluiu-se que na área vermelha a melhor solução - a menos tóxica e a que garantia a não-remoção do douramento (bastante desgastado e sensível a quase todos os solventes) -, foi a utilização de pachos de algodão embebidos em dimetilsulfóxido (DMSO) a 20% em etanol, com um tempo de actuação de cerca de 10 minutos. Deste modo, a camada de repinte fica amolecida, permitindo a sua fácil remoção com o bisturi, sem remover o douramento e sem inchamento das camadas subjacentes. Procedeu-se, assim, ao início do levantamento do repinte da área vermelha, pelo verso, na parte superior. Em algumas zonas do repinte vermelho, no verso, não houve aplicação da camada de preparação branca. Nestes casos, foi bastante mais difícil fazer a remoção, havendo também um risco superior de ferir a camada subjacente. Nestas situações, a aplicação da solução foi efectuada com cotonete de forma a amolecer ligeiramente a camada de tinta vermelha e proceder à sua remoção mecânica. Verificou-se ainda a presença de pingos de cera sob a camada de repinte.

Até à presente data, toda a área vermelha na zona superior foi removida. Observam-se os orifícios de saída de insectos xilófagos sob a tinta vermelha, que apenas eram visíveis nas radiografias.

A remoção do repinte verde, foi realizada de forma diferente. Como revelou a análise do corte estratigráfico, a camada verde de repinte correspondendo ao debrum do manto, não apresenta camada preparatória, facto que dificultou a sua eliminação. Esta começou por ser efectuada na parte posterior. À medida que o levantamento ia sendo feito mecanicamente, foi-se observando igualmente o grande número de orifícios de saída dos insectos xilófagos que estavam sob a camada de repinte. Ao mesmo tempo, observaram-se os poucos vestígios de camada subjacente nesta área, com uma coloração esverdeada, mais clara que o repinte. Com a continuação do levantamento, foi novamente aplicado o método com pachos de algodão e solvente DMSO a 20% em acetona, com tempo de actuação de cerca de 10 minutos, o que se revelou eficaz. Ainda assim, praticamente todo o friso verde foi removido mecanicamente, com bisturi. Na parte frontal do debrum, a policromia subjacente encontra-se em melhor estado de conservação, observando-se claramente o douramento e o tipo de decoração, após o levantamento do repinte.

No cabelo e na barba, por terem um repinte de fraca qualidade, foi possível efectuar a remoção por via húmida, com acetona pura. Esta remoção foi combinada com limpeza mecânica com bisturi, nas zonas de acumulação de tinta.

Esta escultura está a ser estudada e intervencionada em âmbito académico. Assim, os critérios e a metodologia de intervenção foram pensados tendo em conta este aspecto, nunca descurando os critérios orientadores e a ética que deve nortear qualquer intervenção de conservação e restauro. Um deles, foi a decisão de intervencionar apenas, no presente ano lectivo, a metade superior da escultura, de modo a tentar abranger o máximo de procedimentos possíveis durante o tempo das aulas (Fig. 07).



Fig. 07. Durante o levantamento de repintes.

CONCLUSÕES

A escultura de madeira policromada de São Mateus Evangelista, pertencente à Igreja Matriz do Sardoal, revelou-se um interessante caso de reflexão, sobretudo, no que concerne às questões de levantamento de repintes, bem como aos materiais e métodos utilizados para tal. É um processo complexo, irreversível e com claras consequências sobre a percepção visual da obra, dadas as alterações que esta irá apresentar após a total remoção dos repintes.

A intervenção é de âmbito académico, mas não deixa de ser um caso comum em contexto profissional, com todas as controvérsias e constrangimentos que existem, dado o carácter de subjectividade inerente

ao processo de remoção de repintes. Trata-se de um exemplo de discussão ética e metodológica, com o qual muitos conservadores-restauradores se debatem no seu dia-a-dia profissional, tendo muitas vezes de encontrar compromissos, nunca pondo em causa a integridade do bem cultural e os princípios éticos e deontológicos que regem a profissão de Conservador-restaurador.

Este caso revela também como a Conservação e Restauo, a História da Arte e as Ciências, se cruzam para que se possa responder, de uma maneira mais concertada, a intervenções concretas no património Português.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Natália – *A arte da talha do Porto na época barroca. (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*. Volume I. Porto: Arquivo Histórico. Câmara Municipal do Porto. 1989.

BARATA, Carolina - Caracterização de materiais e de técnicas de policromia da escultura portuguesa sobre madeira de produção erudita e de produção popular da época barroca. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade de Lisboa. Faculdade de Ciências. 2008.

BIDARRA, Ana; ANTUNES, Pedro, "Restauro, des-restauro, repintes e repolicromias". De Viollet-Le-Duc à Carta de Veneza. Teoria e prática no espaço Ibero-americano. Livro de Atas. Lisboa, LNEC, 20-21 Novembro 2014, pp. 479-485.

CALVO, Ana – *Conservación y Restauración - Materiales técnicos y procedimientos – De la A a la Z*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

CALVO, Ana et al – *Terminología básica de conservación y restauración del Patrimonio Cultural*, Universidad Complutense de Madrid, Março 2018, DOI: 10.13140/RG.2.2.21909.83680. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/323613615_Terminologia_basica_de_conservacion_y_restauracion_del_Patrimonio_Cultural (2019.09.14).

European Confederation of Conservators – Restorers Organisations. Disponível em <http://www.ecco-eu.org/documents> (2019.06.14)
MUNOZ-VIÑAS, S. "Imperfect Conservation". *E-conservation magazine*. 2014. Disponível em www.e-conservation.org/issue-2/27-editorial (2019.05.13).

MURTA, Elsa - "For those who are according to the flesh, set their minds on things of the flesh (...)" in *Flesh tones in polychrome sculpture*, Encontro ICOM-CC 2015. Madrid: ICOM – CC, 2015, 77 – 92.

RÉAU, Louis – *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la G a la O*. Volume 7. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1997.

RICO, Lourdes; MARTÍNEZ, Celia (dir.) - *Diccionario técnico Akal de conservación y restauración de bienes culturales. Español-Alemán-Inglés-Italiano-Francés*, Madrid, Ediciones AKAL, 2003.

PEREIRA, José - "Escultura" in PEREIRA, Paulo (coord.). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, 165-171.

PEREIRA, Paulo (coord.) - *História da Arte Portuguesa*. Volume 7. Lisboa: Círculo de Leitores. 2007.

JANELAS E PORTAS DA RESIDÊNCIA E ADMINISTRAÇÃO DOS GOVERNADORES DO GRÃO-PARÁ: O MOVIMENTO DAS IMAGENS EM ANTÔNIO JOSÉ LANDI

WINDOWS AND DOORS OF THE RESIDENCE AND ADMINISTRATION OF THE GRÃO-PARÁ'S GOVERNORS: THE MOVEMENT OF IMAGES IN ANTÔNIO JOSÉ LANDI

Mateus Carvalho Nunes¹, Elna Maria Andersen Trindade²

¹ ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
mateuscn4@gmail.com

² Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Faculdade de Conservação e Restauro, Universidade Federal do Pará, Brasil
trindadeelna@uol.com.br

RESUMO

Investiga-se neste trabalho, a partir de uma perspectiva trans-histórica, como o arquiteto bolonhês Antônio José Landi (1713-1791) manejou modelos de matrizes ornamentais italianas de diferentes temporalidades e tradições estilísticas em seus desenhos para os projetos da Residência e Administração dos Governadores do Grão-Pará entre 1759 e 1767, na operação imagética de seu *pathosformel*. O trabalho analisa uma pequena seleção de duas pranchas que contêm desenhos de portas e janelas em elevação, executados por Landi no Brasil, parte da coletânea de desenhos dos projetos para a edificação, em comparação com 50 gravuras executadas como exercício profissional do arquiteto na Itália. Estas gravuras compõem um conjunto de imagens feitas a partir de desenhos de artistas italianos de destaque nos séculos XVI a XVIII, imagens sobreviventes que Landi escolheu ativamente como suas próprias referências a serem manejadas para constituição de sua própria identidade projetual.

PALAVRAS-CHAVE

Antônio José Landi | Belém | História da arquitetura | Movimento das imagens | Aby Warburg

ABSTRACT

This work investigates, by a trans-historical perspective, how the Bolognese architect Antônio José Landi (1713-1791) managed models from Italian ornamental matrices of different temporalities and stylistic traditions in his drawings for the Residence and Administration of the Grão-Pará's Governors' (in Belém, Brazil), designed between 1759 and 1767, in the imagetical operation of his *pathosformel*. A strict selection of two plans are analyzed in this work, containing drawing of doors and windows in elevation, executed by Landi in Brazil, part of the collection of design drawings for the edification, comparing to 50 engravings executed as the architect's professional exercise in Italy. These engravings compose an image collection made by the drawings of highlighted Italian artists of the 16th to 18th century, surviving images that Landi chose as his references to be operated on the constitution of his own design identity.

KEYWORDS

Antônio José Landi | Belém | History of architecture | Movement of images | Aby Warburg

MANIPULAÇÃO DAS IMAGENS NA FORMAÇÃO DO ARQUITETO

No século XVIII, preocupados com os limites das terras coloniais, Portugal e Espanha assinam o Tratado de Madri e enviam para o Norte do Brasil uma comissão de demarcação de fronteiras. Faz parte desta expedição técnico-científica o arquiteto italiano Antônio José Landi, entre naturalistas, matemáticos, cirurgiões, astrônomos, cartógrafos e engenheiros, grupo de profissionais chefiados por Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do então Ministro dos Negócios Estrangeiros português, Marquês de Pombal¹.

Em 1750, Landi integra a missão demarcatória como desenhador, função para a qual fora contratado. No entanto, em sua longa permanência na Amazônia até 1791, ano do seu falecimento, desempenhou o papel de arquiteto a serviço da Coroa, senhores de terra, comerciantes e ordens religiosas da época. Em Belém, deixou o registro de seu traço nas mais significativas edificações religiosas, civis e oficiais, consideradas, hoje, um acervo vivo da arquitetura do século XVIII.

Antônio José Landi² (1713-1791) nasceu e viveu por 37 anos em Bolonha antes de se lançar à aventura nas terras luso-brasileiras. Landi teve sua formação na Academia Clementina de Bolonha, considerada nessa cidade a mais importante instituição de ensino de Belas-Artes. A Academia Clementina, instituição inspirada inicialmente na formatação da Academia de Roma e de Paris, seria a primeira instituição artística a distinguir-se em todos os aspectos da corporação de pintores existente em

Bolonha no século XVII e a principal instituição de arte até a sua extinção em 1803.

A Academia estava organizada em duas escolas, a *Escola do Nu* ou *Escola da Figura* e a *Escola da Arquitetura*. A *Escola do Nu* tinha por objetivo o ensino da pintura e escultura, obrigando seus dirigentes a serem pintores e escultores. A *Escola de Arquitetura* tinha por missão o ensino da Arquitetura Civil e Militar, da Geometria Prática, da Perspectiva e da Mecânica e as Artes. Além das atividades mencionadas acima, os arquitetos deveriam também conhecer a prática dos bons mestres de obras, técnicas e materiais de construção. Embasava-se, também, de forma bastante incisiva, o arquiteto de referenciais teóricos a partir de textos canônicos e tratadísticos, como textos e tratados de Vignola (1562), Vitruvius (2007³), Serlio (1537) e Scamozzi (1714⁴). É importantíssimo atentar que esta instituição exercitava como prática metodológica a manipulação de imagens do passado para criação dos seus próprios elementos e proposição de novos arranjos.

Landi, quando aluno da Academia Clementina, alcançou o Prêmio Marsili duas vezes na primeira classe e uma na segunda classe, respectivamente nos anos de 1734, 1737 e 1732 (Trindade, 2017). Depois do segundo prêmio, em 1737, Ferdinando Bibiena propõe o nome de Landi para ocupar um cargo na instituição, com o voto de todos os presentes: “pensando em preencher alguns lugares vagos na Academia o senhor

1 Sobre a delimitação das fronteiras entre as colônias portuguesas e espanholas, ver: KETTLE, Wesley Oliveira – “Aproximando-se da natureza colonial: o Tratado de Madri e a Demarcação de Limites”. *Revista Sertões*. Mossoró (Brasil), v. 1, n. 2, jul./dez. 2011; FERREIRA, Mário Clemente – “Os demarcadores do Tratado de Madrid (1750) e as reformas pombalinas do ensino”. *IV Simpósio Luso-Brasileiro de Cartografia Histórica*. Porto, 2011; CORTESÃO, Jaime - *História do Brasil nos velhos mapas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, tomos I e II; MORAES, Antonio Carlos Robert – *Território e História no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005; SANTOS, Fabiano Vilaça dos - *O governo das conquistas do Norte. Trajetória administrativa no Estado do Grão-Pará e Maranhão (1751-1780)*. São Paulo: Annablume, 2001; REZENDE, Tadeu Valdir Freitas de - *A conquista e a ocupação da Amazônia brasileira no Período colonial: a definição de fronteiras*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006 (Tese de doutoramento).

2 Sobre a vida e obra de Antônio José Landi, destacamos: TRINDADE, Elna Maria Andersen - *O desenhador de Belém: Antônio José Landi e o movimento das imagens na Amazônia Colonial (1753-1791)*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2017 (Tese de doutoramento); MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – *Antônio José Landi (1713-1791): Um artista entre dois continentes*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003; MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – “Landi: desenhador e gravador”. *Amazônia Felsínea – Antônio José Landi: itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazônia do século XVIII*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999; MELLO JÚNIOR, Donato - *Antônio José Landi: Arquitecto de Belém*. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973; NASSAR, Flávio Sidrim. “História do viajante Landi narrada à maneira catequética, ma non troppo, como no capítulo 17 do Ulisses”. *Amazônia: Ciclos de Modernidade*. São Paulo: Zureta, 2012; PAPAVERO, Nelson et al – *Landi: Fauna e flora da Amazônia Brasileira*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2002; ROVERSI, Giancarlo – “Os Anos Bolonheses: A Casa e a Família (1713-1750)”. *Amazônia Felsínea – Antônio José Landi: itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazônia do século XVIII*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

3 Originalmente escrito no século I a.C., intitulado “*De Architectura libri decem*”.

4 Originalmente publicado em 1615, em Veneza, intitulado “*L’Idea della Architettura Universale*”.

Ferdinando propôs o supracitado Sr Antônio Landi, que passou a votos cheios” (Mendonça, 2003: 20). Aqui fica claro o reconhecimento do trabalho de Landi por seu mestre. Em 12 novembro de 1745, ficou registrada na ata da Academia Clementina a escolha de Landi, já com 32 anos, para professor de arquitetura daquela instituição.

Em 1736, Zanotti, secretário da Academia, deixa um registro no relato histórico daquela instituição, quando fala de Ferdinando Bibiena e seus discípulos, qualificando Landi como o predileto do mestre:

mas que brilhantemente desenha e que pode ser chamado de dileto, e esse José Antônio Landi aceitado por nós ultimamente na academia, mas não ainda no regimento proposto em função da idade, onde se vê, que é muito solícito e tem mais conhecimento, que sua idade (Mendonça, 2003: 21).

Sem dúvida que o papel da Academia Clementina foi determinante na formação da cultura artística bolonhesa, gerando profissionais qualificados e promovendo intercâmbio com outras instituições do gênero na Europa, em virtude, sobretudo, do trabalho e do prestígio dos próprios membros, reconhecidos pela fama internacional que adquiriram.

Em Bolonha, o nome de Landi ficou associado ao seu desempenho como gravador. Reproduziu, em 1743, gravuras de trabalhos de arquitetos de vários lugares do continente e gravuras de importantes edifícios construídos na sua cidade durante os séculos XVI e XVII. Essas gravuras deram origem a um álbum conhecido como *Racolta*⁵, editado por Lellio della Volpe em Bolonha e intitulado: “Coletânea de fachadas e pátios de alguns dos palácios mais notáveis de Bolonha” (Mello Júnior, 1973: 228). Esse álbum foi apresentado à Academia Clementina como justificativa para a nomeação de Landi como “acadêmico de número”.

Nos textos do álbum *Racolta*, Landi afirma ser essa sua primeira experiência como gravador, com a intenção de prestar homenagem à arquitetura da sua cidade que, embora não construída com materiais nobres, tinha expressão arquitetônica, constituída de assinaturas de arquitetos com destaque na Itália nesse período. Landi reconhece, como bom observador, os materiais simples de sua arquitetura local constituídos de tijolo e arenito. O artista também prometia, nessa edição, na “Advertência aos Leitores”, uma segunda publicação de gravuras que deveria reunir aproximadamente 50 pranchas de igrejas e palácios:

No segundo livro, que eu estou preparando e que eu te prometo que serão cinquenta desenhos, e de várias tipologias, como igrejas, palácios, salas, escadas, e todos com as suas plantas, com os cortes, os perfis e ainda as fachadas, não somente dos edifícios que estão na cidade, mas daqueles espalhados no território, onde muitos apresentam características antigas belíssimas (Roversi, 1981: 16)⁶.

Foram identificadas por Marcello Oretti⁷ e atribuídas a Landi várias outras gravuras soltas, que possivelmente fariam parte da segunda publicação do *Racolta* anunciada pelo arquiteto. Outra referência feita por Marcello Oretti a Landi é a existência de 100 gravuras que representam portais, janelas, nichos e um altar, intituladas “Desenhos de arquitetura tirados principalmente das obras antigas e gravados por G. L.”⁸. Hoje em número de 50, as gravuras foram feitas a partir de desenhos de artistas italianos de destaque nos séculos XVI a XVIII: Rafael (1483-1520), Michelangelo (1475-1564), Palladio (1508-1580), Vignola (1507-1573), Domenico Tibaldi (1541-1583), Floriano Ambrosini (1557-1621), Camillo Arcucci (1617/1618-1667), Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), Pietro da Cortona (1596-1669), Bernini (1598-1680), Borromini (1599-1667), Andrea Pozzo (1642-1709), Giuseppe Antonio Torri (1655-1713) e Francesco Bibiena (1659-1739),

5 Em 2008, a empresa Alubar, com a assessoria do Fórum Landi da Universidade Federal do Pará, adquiriu um raro exemplar do álbum *RACOLTA di alcune facciate di palazzi e cortili de più riguardevoli di Bologna*. Esse documento está hoje em exposição na Casa Rosada, uma das obras civis edificadas atribuídas a Landi em Belém, que foi restaurada recentemente. Esse álbum, com 30 pranchas numeradas, faz parte de uma única edição, muito rara, contendo um suplemento de 29 pranchas.

6 Tradução livre de Lais Coutinho.

7 Marcello Oretti (1714-1787) é natural de Bolonha. Foi historiador e biógrafo italiano, autor de vários tratados, alguns dos quais referentes ao mundo artístico bolonhês. O mais representativo é o manuscrito “Notizie de’ Professori del disegno”, que contém as notícias mais relevantes da vida artística e profissional dos homens que enriqueceram Bolonha no século XVIII, com a presença e as obras deles. Como Ettore Romagnoli, em Siena, Marcello Oretti, em Bolonha, dedica-se aos escritos biográficos, transmitindo à posteridade uma imagem do mundo artístico como ela era centenas de anos atrás.

8 “Disegni di architettura tratti per lo più da fabbriche antiche e intagliate da G. L.” cf. MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. *Op. Cit.*, 2003, p. 134, livre tradução da autora.

sendo que 13 gravuras incluídas neste grupo são de autoria do próprio Landi.

Este conjunto de gravuras é dedicado por Landi a Gianfrancesco Buonamici (1692-1759), arquiteto riminense, pontifício, que estudou pintura e desenvolveu também atividade literária, além de nutrir interesse por antiguidades. Merece destaque nessa obra o “Aviso aos Leitores”, com a data de 2 de agosto de 1746, no qual Landi deixa registrado:

Não se maravilhe, estudioso de arquitetura, que os modelos dos conhecidos mestres, que estou dando a vocês aqui, acrescentei alguns meus. Eu fiz isto certamente não porque acho que sejam dignos de tal comparação, nem que não possa lhe ajudar, mas porque você pode ver que aquela estrada, que lhe aponto, é aquela que procuro e que julgo melhor. Mesmo que não consigo avançar nesta direção por não ter força suficiente, estarei feliz em ver que você consiga com seus estudos, que a arquitetura recupere finalmente sua Antiga glória. Viva feliz (Mendonça, 2003: 140).

Com esse texto, Landi justifica a escolha dos arquitetos e a inclusão de seus desenhos no grupo das gravuras ao lado dos grandes mestres da arquitetura, colocando-se de forma modesta e reverencial em relação a eles. Oferece este trabalho como contribuição ao estudo que restaure a “Antiga glória” da arquitetura bolonhesa. Esse conjunto de gravuras de alguns ilustres arquitetos italianos, que faz parte deste estudo, refere-se à escolha de referências que Antônio José Landi elege para si.

Não é Landi quem recebe influência destes artistas, como sempre insistiu a historiografia. É Landi quem busca, maneja, escolhe as influências que ele deseja ter. Diz Baxandall: “fez uma escolha intencional a partir de uma série de recursos que lhe são oferecidos pela história de sua profissão” (Baxandall, 2006: 102), de acordo com seus gostos e conhecimentos.

A leitura de Baxandall nos auxilia a construir um novo olhar para Landi. Michael Baxandall (1933-2008) foi um historiador que faz parte dos estudos das relações entre arte, imagem e texto de autores da Escola de Viena e do Instituto Warburg, ao qual ele era institucionalmente ligado. Na sua obra ‘Padrões de Intenções’ (2006), Baxandall discute como olhar para as obras de arte. A nossa maneira de ver não

é inocente, não é neutra, mas é marcada pelo nosso tempo, dependente do repertório constituído ao olhar determinada imagem. Nesta obra, o autor tece narrativas alimentadas pelo estudo do contexto do artista “na busca das formas que este deu as intenções do seu tempo” (Salgueiro, 2006: 17).

Baxandall discute ainda nesta obra a noção de ‘influência’ artística, tentando explicar “quem age e quem sofre a ação de influência”. A relação de influência não é passiva. A visão do artista é seletiva, selecionando aquilo que está de acordo com seu interesse, para mais tarde fazer sua composição a partir da sua memória e tradições. No caso de Landi, essa escolha tem referências com seus aprendizados na Academia Clementina e indiretamente a escolha de seus professores, das obras que ele conheceu, dos estudos que desenvolveu enquanto estudante. Landi busca nesses autores das gravuras sua legitimidade, se autoafirma como um grande arquiteto, procurando respaldo na historiografia e na tradição.

Quando Landi chegou à Amazônia em 1753, já havia produzido um conjunto de imagens a partir de obras construídas por outros profissionais, além de algumas criações próprias. Como desenhador e gravador, Landi tem, na Amazônia, trabalhos assinados e atribuídos a ele. São desenhos de cenários, portais, janelas, aparatos efêmeros e arquitetura religiosa, civil e militar.

A pedido do então governador do Grão-Pará, Manuel Bernardo, e no aguardo da aprovação da Corte em Lisboa, Landi executa três projetos para o Palácio dos Governadores, então em péssimo estado. O primeiro projeto (1759) apresenta uma prancha com fachada e corte transversal. O segundo projeto (1761) corresponde a duas pranchas, uma com a planta baixa e outra com a fachada e corte transversal.

O terceiro projeto (1767), objeto deste estudo, abrange 17 pranchas, entre fachadas, planta baixa, corte, elevações e detalhes, volume de desenhos considerável para um prédio do século XVIII. Faz parte de uma coletânea de 22 desenhos, reunidos em duplicata em dois álbuns executados por Landi, que foram ofertados ao governador Ataíde Teive e a D.José I nos anos 1770 e 1771, respectivamente. O palácio foi executado na administração do governador Fernando da Costa Ataíde Teive, sendo uma construção considerada como a mais importante

obra pública do período colonial em Belém. O álbum dedicado a Ataíde Teive, contido em uma refinada encadernação, possui o seguinte título enquadrado em uma moldura ornamentada na primeira página: "Debuxos pertencentes ao Palacio q[ue] o Ill.mo e Ex.mo Sr. Fernando da Costa de Ataide Teive, Gov[ernad]or, e Cap[ita]m Gen[er]al da Cid[ad]e de Belem do Grão Pará mandou nella edificar por ordem de S. Mag[esta]de 1771" (Landi, 1771).



Imagem 1º. Folha de rosto do álbum dedicado a Ataíde Teive, de autoria de Antônio José Landi, 1771. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Cota PBA-740, folha 1.

Fazendo parte do terceiro projeto da Residência e Administração dos Governadores do Grão-Pará, são apresentadas nove pranchas com foco nas portas e janelas desenhadas por Landi, que fazem parte do referido álbum ofertado ao governador Ataíde Teive, para comparar com o conjunto de gravura de portas e janelas feitas a partir de desenhos de artistas italianos de destaque nos séculos XVI a XVIII, analisando e relacionando-os com diversos valores da arquitetura, entendendo as imagens como instrumento de compreensão

e domínio do pensamento. A expectativa era entender como determinados elementos e composições da arquitetura desenhada por Landi apareciam operados em novos arranjos de outros desenhos deste arquiteto bolonhês, independentemente do tipo do prédio, da época e da localização. Neste trabalho foi necessária uma seleção estrita destes desenhos, sendo analisadas duas pranchas de portas e janelas do terceiro projeto para a edificação da Residência e Administração, em comparação com as 50 imagens do álbum-portfólio de portas e janelas redesenhadas por Landi para formação de seu repertório.

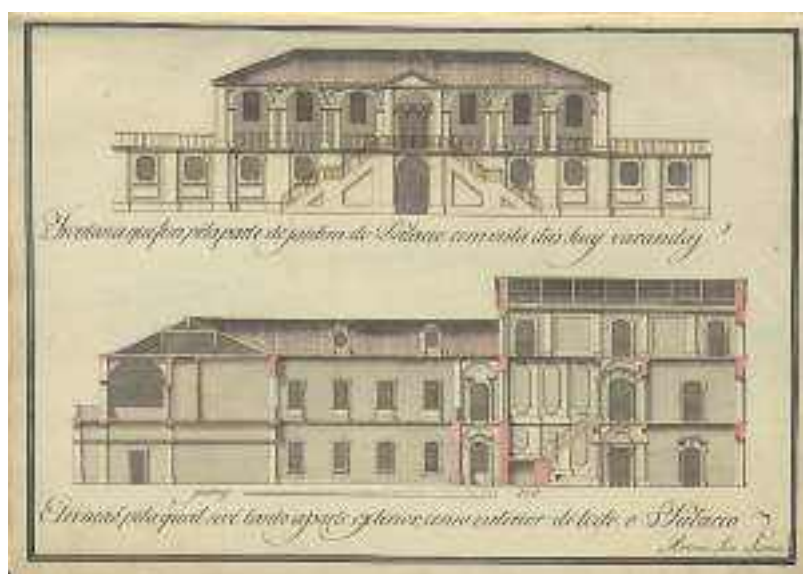


Imagem 2. Desenhos de cortes no álbum do terceiro projeto do Palácio, uma das nove pranchas que contêm desenhos de portas e janelas em elevação, de autoria de Antônio José Landi, 1771. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Cota PBA-740, folha 9.

A intenção aqui é analisar o vigor, a potência e a eficácia do movimento das imagens produzidas por Landi como campo da memória, a partir de um processo não linear, acolhendo as descontinuidades, os sintomas e os anacronismos deste processo operativo no campo imagético. Nessa operação de armazenamento, manutenção, transmissão e transformação (Waizbord, 2016: 13) entre o visto, o lido, o estudado e o executado está a base teórica, metodológica e operacional que se procura seguir na abordagem do presente estudo, em diálogo com obras que, em grande medida, estabelecem interlocução com o método proposto por Aby Warburg (1866-1929) na interpretação e leitura das imagens.

9 Nota do editor: Por motivos teórico-metodológicos, dada a contribuição teórica warburguiana na qual os trabalhos aqui apresentados assentam, foi permitido aos autores que adotassem o termo "Imagem" em vez de "Figura".

No método 'warburgiano', a ênfase no visual – ou seja, na própria imagem como objeto de estudo – é o eixo central. Aby Warburg é um dos mais respeitados historiadores da arte do último século. Primeiro historiador que imaginou a possibilidade de construir sistematicamente uma história da arte que levasse em conta a complexidade do tempo das imagens.

Mnemosyne foi o título que Warburg deu a seu *Atlas*, sua grande obra inacabável. Defendemos que, por mais que alguns importantes autores a consideram 'inacabada', a construção de um atlas de imagens sob os pilares teóricos elencados por Warburg é inacabável, inesgotável, infinita, e não incompleta. "O próprio Warburg definiu seu projeto inacabado *Mnemosyne* como 'uma história de arte sem palavras', 'uma história de fantasmas para adultos'" (Samain, 2012: 63). Sobre esse *Atlas Mnemosyne*, Samain faz uma citação bem oportuna de Georges Didi-Huberman, grande admirador e interlocutor das ideias de Warburg:

Como bem observava Didi-Huberman numa conferência proferida no Centro Pompidou em 2002: 'Do mesmo modo que a biblioteca oferecia a armadura textual de todo o pensamento de Warburg, haveremos de ver, daqui para frente, no *Atlas Mnemosyne*, não a ilustração e sim a armadura visual de todo seu pensamento' (Samain, 2016: 36).

Os desenhos que Landi elaborou antes de chegar à Amazônia podem ser enquadrados como as janelas pelas quais Landi olha o mundo e vai buscar nos clássicos renascentistas, maneiristas e barrocos suas inspirações, influências e referências como forma de legitimar seu próprio trabalho. Suas gravuras produzidas na Itália têm a função de apresentar a obra e o trabalho do artista como desenhador. Acredita-se que são desenhos que constituirão o que hoje podemos chamar de "portfólio". Portfólio que legitimará o arquiteto bolonhês enquanto profissional e que lhe será muito útil, não só na sua apresentação como arquiteto, mas também na sua produção artística e na composição de repertório pessoal para manipulação de referências estudadas.

É desenhando estas arquiteturas que Landi maneja o peso e a memória desses traços. Imagens mentais

que correrão o mundo, fora de amarras temporais e geográficas. De acordo com Warburg, as imagens seriam formadas por motivações mentais segundo uma determinada época, remobilizadas em seus conteúdos e reorganizadas em função de um novo contexto cultural (Mattos, 2017), este que Landi vai apresentar nas suas criações. O método estabelecido por Warburg possibilita entender o *pathosformel* landiano e o reconhecimento de sua assinatura sobrevivente em suas obras, como em uma *arqueologia das assinaturas*:

(...) *Mnemosyne* é o atlas das assinaturas que o artista – ou estudioso – precisa aprender a conhecer e manusear se quiser compreender e realizar a operação arriscada que está em questão na tradição da memória histórica do Ocidente. (...) as *Pathosformeln*, os "engramas" e os *Bilder* que ele tenta apreender não são signos nem símbolos, mas sim assinaturas; e a "ciência sem nome" que ele não conseguiu fundar é algo como uma superação e um *Aufhebung* da magia pelo seu próprio instrumentário – nesse sentido, uma arqueologia das assinaturas. (Agamben, 2019: 80)

Este trabalho caracteriza-se metodologicamente, também, sob a ótica da micro-história. Como prática historiográfica, a micro-história tem suas referências teóricas variadas, onde os historiadores têm sido instigados a novos questionamentos sobre suas próprias metodologias e interpretações. Esta prática traz um conjunto infundável de possíveis respostas que enfatizam a redefinição de conceitos e uma análise aprofundada dos instrumentos e métodos existentes, oferecendo inúmeras possibilidades interpretativas e formas de abordagens. "A micro-história como uma prática é essencialmente baseada na redução da escala da observação, em análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental" (Levi, 2011: 138). Para efetivar a análise das portas e janelas desenhadas pelo arquiteto italiano para o Palácio e Residência dos Governadores do Grão-Pará, foi necessário reduzir o campo de atuação deste trabalho a apenas duas das nove pranchas existentes, em função da quantidade de elementos arquitetônicos e composições encontradas e infinitas possibilidades comparativas e analíticas.

ANÁLISE DA PRIMEIRA PRANCHA SELECIONADA

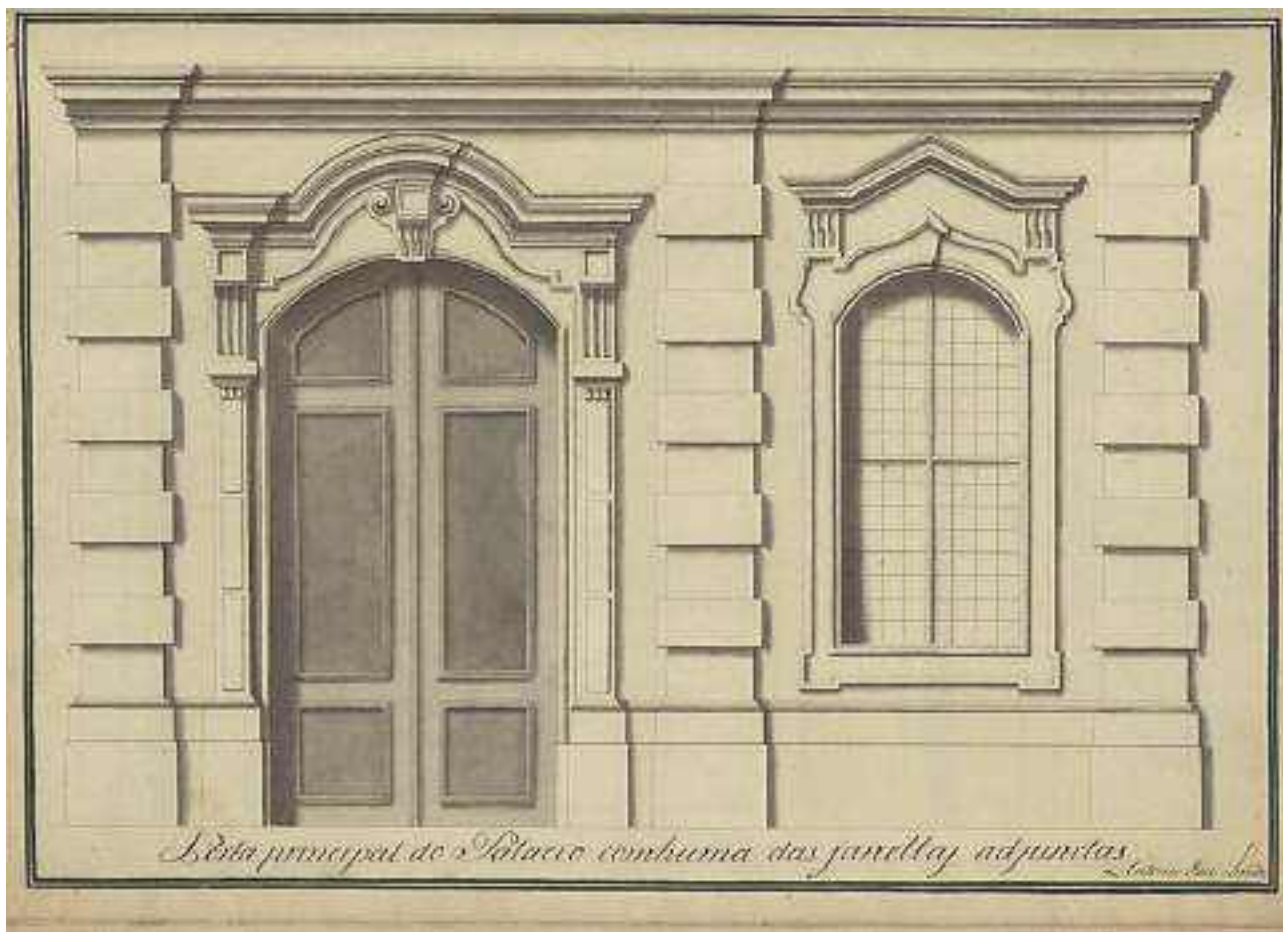


Imagem 3. Prancha “Porta principal do Palacio com humas das janellas adjuntas” no álbum de desenhos do terceiro projeto para o Palácio dos Governadores, de autoria de Antônio José Landi, em 1771. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Cota PBA-740, folha 20.

Com referência à primeira prancha, observa-se que a porta apresenta coroamento em frontão curvo em arco abatido, com segmentos de reta laterais. Evidência da forte influência da Academia Clementina, já que, na coleção de gravuras de portas e janelas, Landi desenha duas portas (Imagens 4 e 5¹⁰) e uma janela (Imagem 6) com a mesma configuração, de autoria de Francesco Bibiena, e de duas portas (Imagens 7 e 8) de sua própria autoria. Ainda nesta prancha, no centro do arco do coroamento há uma discreta projeção de parte do perfil para um plano mais ressaltado. Esta mesma operação de projeção para a composição da chave do coroamento observa-se no álbum de portas e janelas, em um dos desenhos de Michelangelo (Imagem 12). Nos segmentos laterais há a mesma operação, porém em um plano mais ressaltado, sugerindo a formação de

capitéis das pilastras laterais da porta. Na coletânea de desenho de portas e janelas, esta operação também é visível nos desenhos de Michelangelo (Imagens 9, 10, 11 e 12), Palladio (Imagem 13), Pietro da Cortona (Imagem 14), Bernini (Imagem 15), Andrea Pozzo (Imagem 16) e, de maneira mais movimentada, como é na prancha do Palácio, nos de Francesco Bibiena (Imagens 4 e 17).

A moldura do vão da porta é dupla, sendo a interna mais sóbria e acompanhando o desenho do vão da janela, e a externa mais rebuscada e com elementos curvos. Estas molduras recortadas, características do traço de Landi, também são encontradas nos desenhos de sua autoria na coleção de portas e janelas (Imagens 18, 19, 20 e 21). Aqui, as duas molduras estão bem próximas, sem tanto distanciamento quanto nas outras portas e janelas a serem analisadas, mantendo caráter mais sóbrio. A moldura externa combina linhas retas com linhas curvas como talões, que se encontram em uma chave no eixo central da porta.

¹⁰ As imagens do conjunto de 50 gravuras de portas, janelas, nicho e altar executadas por Landi (Imagens 4 a 33, e 36 a 42) foram retiradas do acervo da Biblioteca Digital Fórum Landi (<http://forumlandi.org/biblioteca/consulta-acervo>).

Percebemos a semelhança da composição desta chave com a do capitel bibienesco, também marca característica do trabalho de Landi, e com a composição de um ornato presente no frontão de uma janela (Imagem 10) e no painel de coroaamento de uma porta (Imagem 22), ambos de Michelangelo. Esta chave é composta por dois elementos auriculares como volutas convergentes – como no capitel bibienesco –, um console de tríglifos trapezoidal e um pequeno painel liso

que conecta visualmente a chave ao recorte ressaltado do coroaamento. Ornamentos que vão se reproduzir renovados, circulando, nas obras artísticas de Landi, na Amazônia Portuguesa. É importante destacar que os elementos decorativos usados na composição são, na maioria, da linguagem arquitetônica renascentista, aparecendo operados por Landi em outras configurações segundo sua memória e seu gosto.

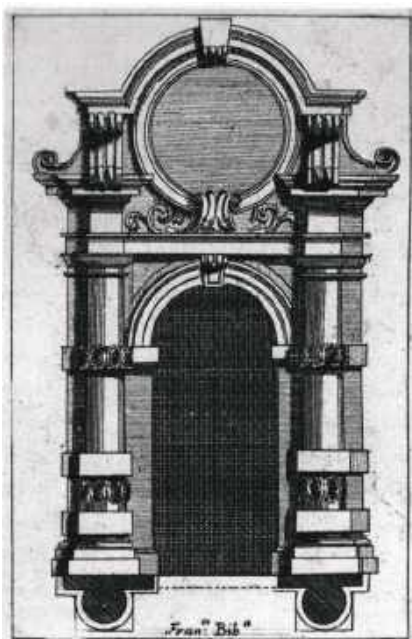


Imagem 4. Porta de Francesco Bibiena desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

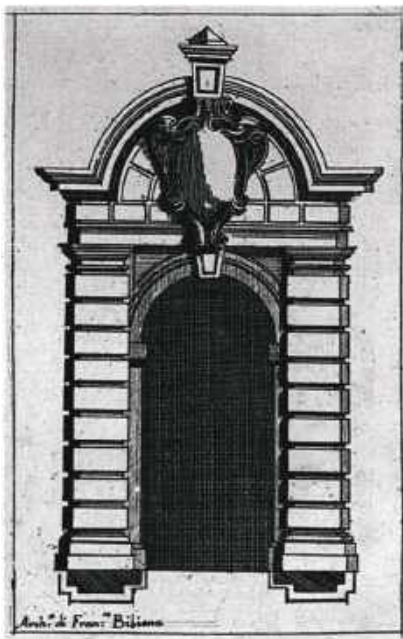


Imagem 5. Porta de Francesco Bibiena desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

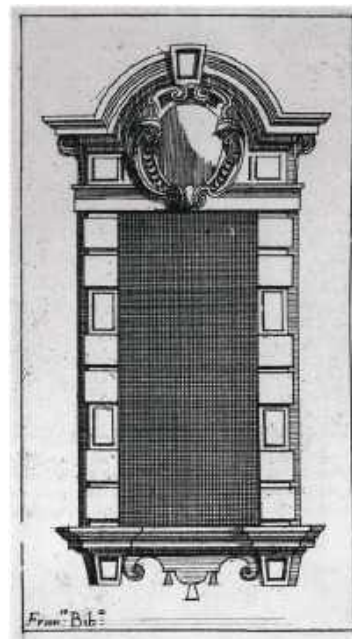


Imagem 6. Janela de Francesco Bibiena desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

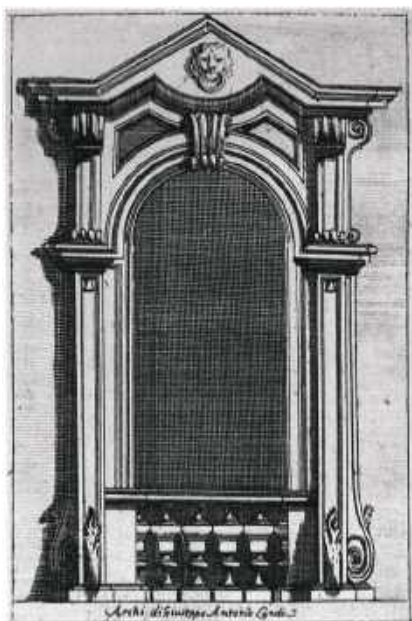


Imagem 7. Porta de autoria de Antônio José Landi desenhada em seu álbum-portfólio.



Imagem 8. Porta de autoria de Antônio José Landi desenhada em seu álbum-portfólio.

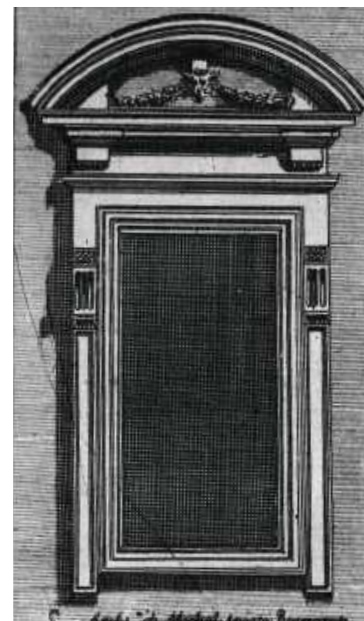


Imagem 9. Porta de Michelangelo desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

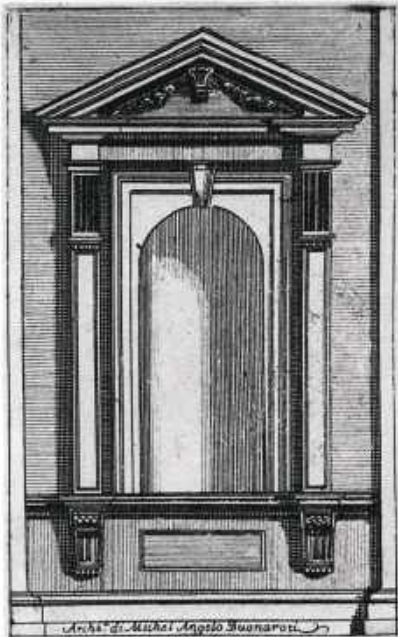


Imagem 10. Nicho de Michelangelo desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

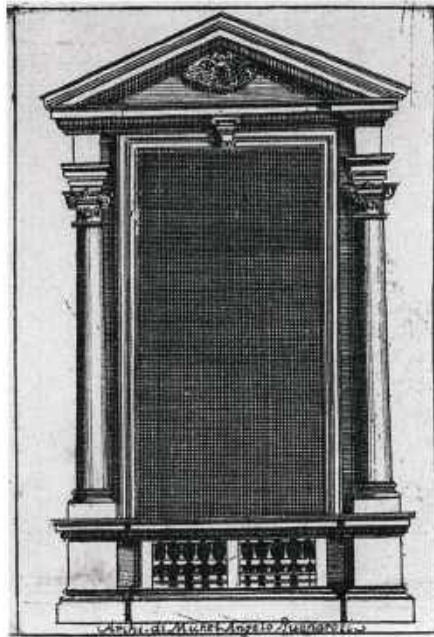


Imagem 11. Porta de Michelangelo desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

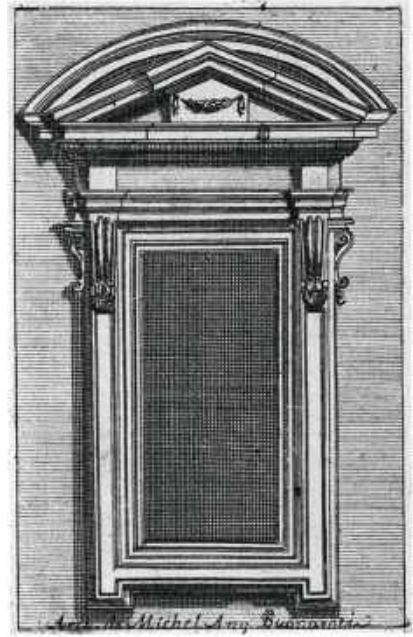


Imagem 12. Janela de Michelangelo desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

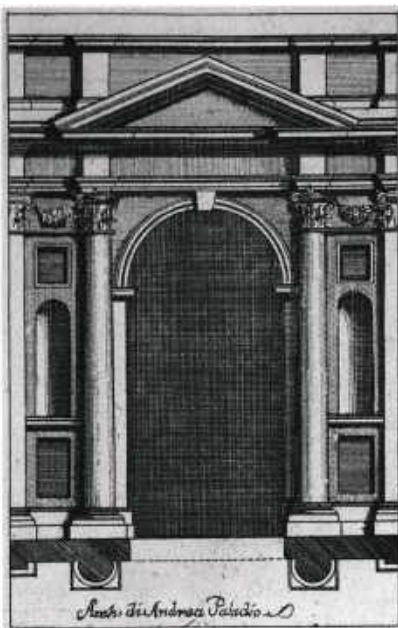


Imagem 13. Porta de autoria de Palladio desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

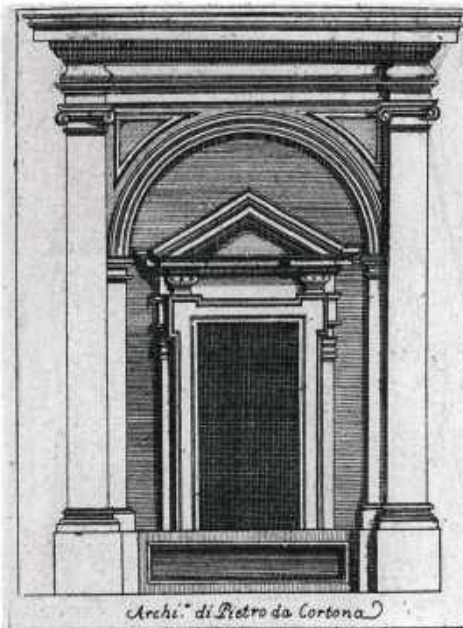


Imagem 14. Porta de autoria de Pietro da Cortona desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

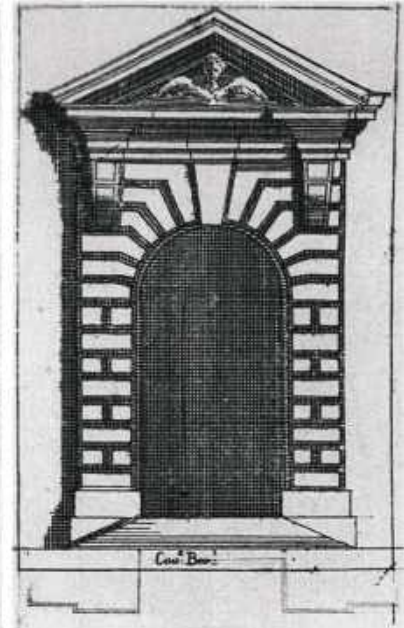


Imagem 15. Porta de autoria de Bernini desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

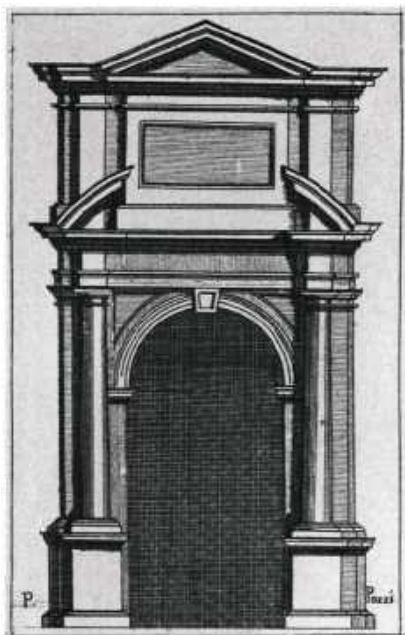


Imagem 16. Porta de autoria de Andrea Pozzo desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

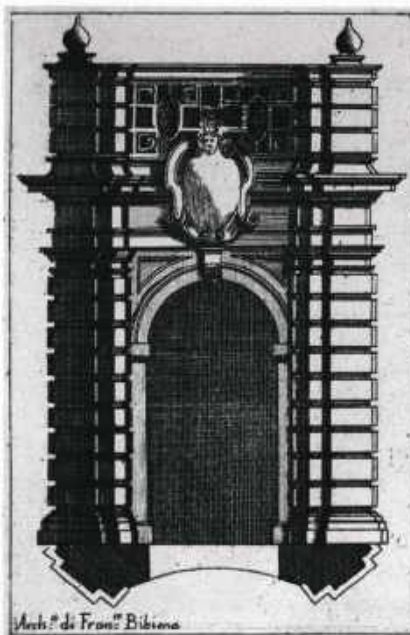


Imagem 17. Porta de autoria de Francesco Bibiena desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

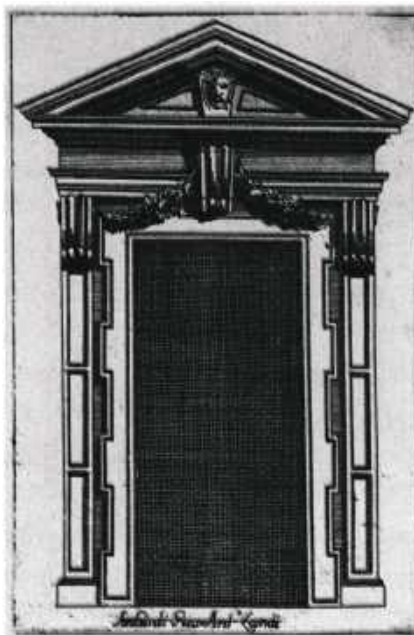


Imagem 18. Porta de autoria de Antônio José Landi desenhada em seu álbum-portfólio.

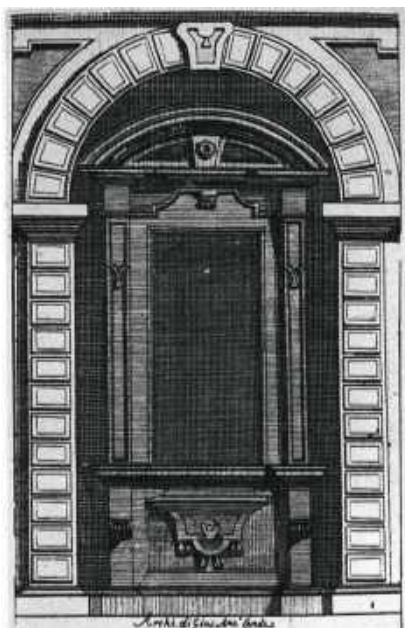


Imagem 19. Nicho de autoria de Antônio José Landi desenhada em seu álbum-portfólio.

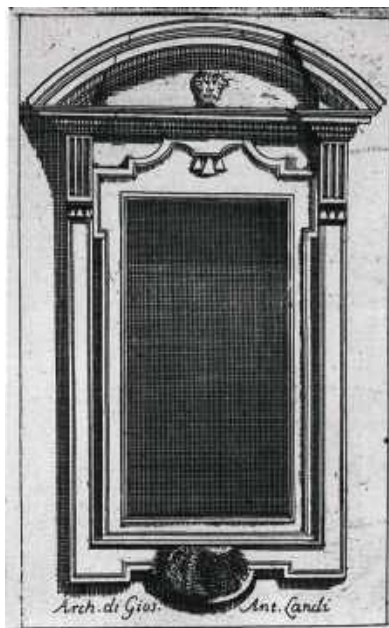


Imagem 20. Janela de autoria de Antônio José Landi desenhada em seu álbum-portfólio.

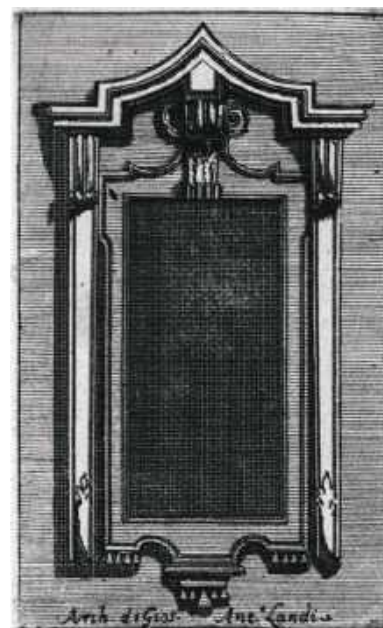


Imagem 21. Janela de autoria de Antônio José Landi desenhada em seu álbum-portfólio.

Com relação às pilastras laterais, apresentam-se com fuste em três painéis retangulares. No painel superior há a presença de três elementos pendentes, amplamente utilizados na ornamentação landiana. A combinação destes elementos pendentes sob um console de tríglifos é influência direta de Michelangelo (Imagens 9 e 10), Bernini (Imagem 23), Pietro da Cortona (Imagem 24), Floriano Ambrosini (Imagem 25), Giovan Battista Crescenzi (Imagem 26), Francesco Bibiena (Imagem 27) e António Torri (Imagem 28), também presente nos próprios desenhos da coleção de portas e janelas de autoria de Landi (Imagens 19, 20 e 29), embora em alguns casos apresentem-se na sua variação denominada de "lacrimais", isto é, em forma de lágrimas. O soco (base) da pilastra é liso, sem nervuras nem painéis, como nos desenhos de Michelangelo (Imagem 11) e Palladio (Imagem 31). A configuração desta pilastra é bastante similar à do desenho de Francesco Bibiena (Imagem 30).

No desenho da Porta do Palácio também se observam duas folhas, com abertura central, cada uma com três painéis delimitados com molduras frisadas e com interior liso. É importante ressaltar que no álbum de portas e janelas, em poucos casos são representadas as folhas das esquadrias, geralmente apenas preenchidas com hachura, como se estivessem abertas (Imagem 28). No entanto, os painéis emoldurados fazem parte da assinatura de Landi, presente na maioria de seus projetos.

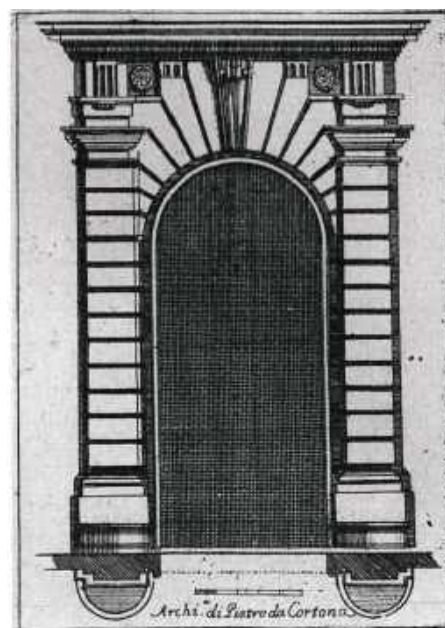
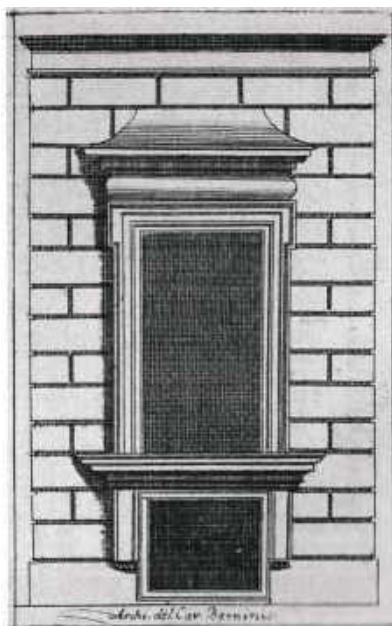
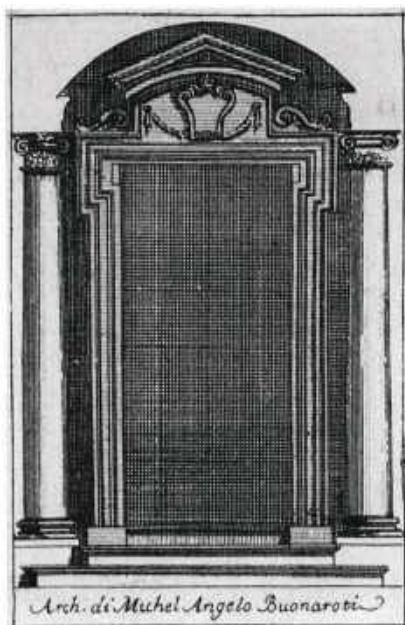


Imagem 22. Porta de Michelangelo desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

Imagem 23. Janela de Bernini desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

Imagem 24. Porta de Pietro da Cortona desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

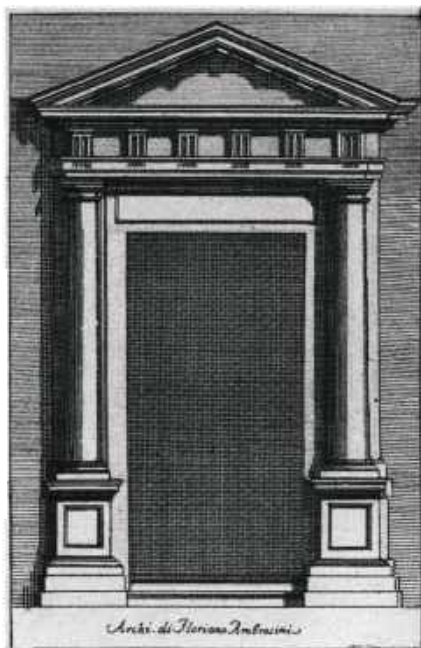


Imagem 25. Porta de Floriano Ambrosini desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

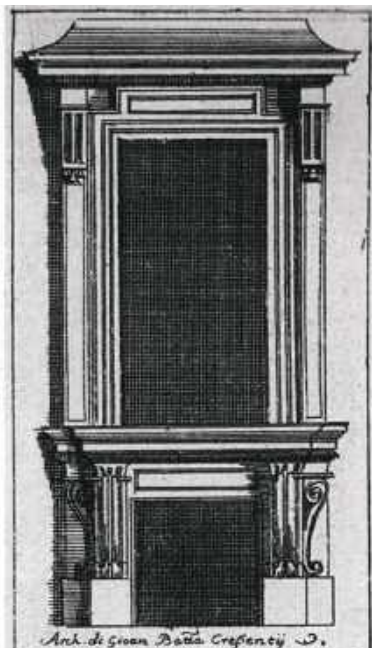


Imagem 26. Janela de Giovan Battista Crescenzi desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.



Imagem 27. Porta de Francesco Bibiena desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

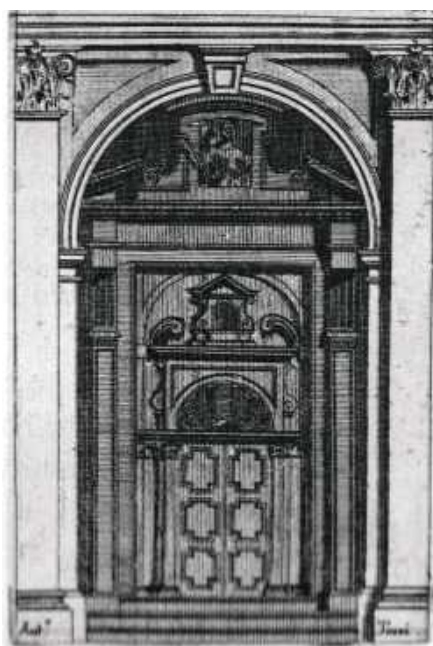


Imagem 28. Porta de Antônio Torri desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.



Imagem 29. Janela de autoria de Antônio José Landi desenhada em seu álbum-portfólio.

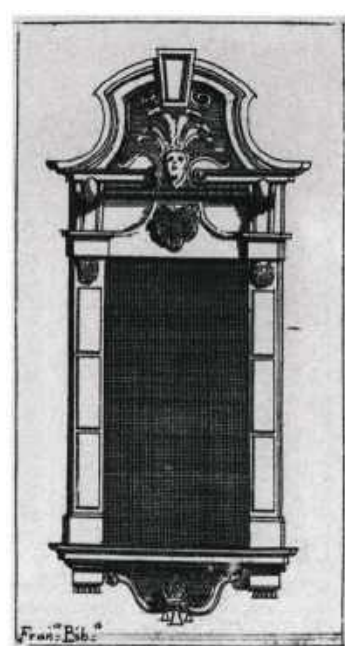


Imagem 30. Janela de Francesco Bibiena desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

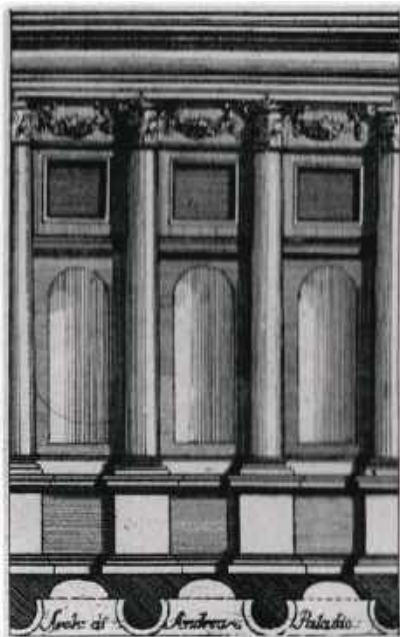


Imagem 31. Nichos de Andrea Palladio desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

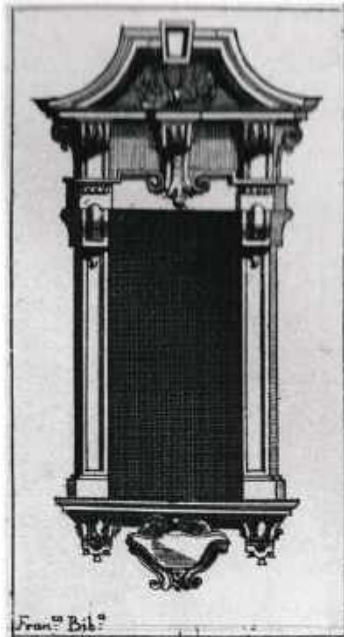


Imagem 32. Janela de Francesco Bibiena desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

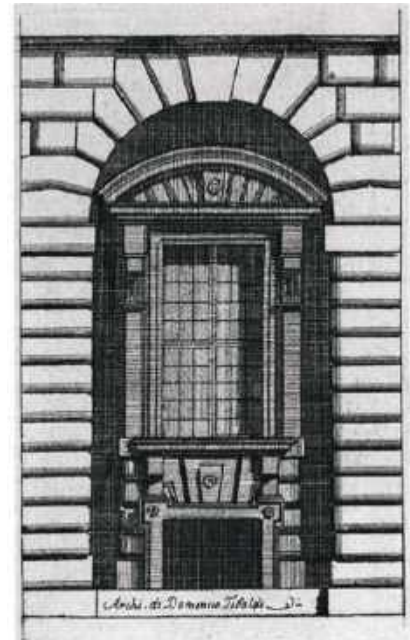


Imagem 33. Porta de Domenico Tibaldi desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

Na mesma prancha, analisando agora o desenho da janela, observa-se o coroamento em frontão triangular aberto, com segmentos de reta laterais. Esta mesma configuração ornamental foi repetida vastamente na arquitetura religiosa de Landi. Manejo da referência do ápice renascentista nas janelas de Michelangelo (Imagens 10 e 11), Palladio (Imagem 13) e Bernini (Imagem 15) registradas por Landi na coleção de desenhos, que utiliza o coroamento em frontão triangular interrompido ou fechado. Quanto aos elementos que conectam o frontão frisado do coroamento à moldura, repete-se a configuração de mísulas em console de tríglifo, como na porta da mesma prancha, desta vez sem os elementos pendentes.

A janela apresenta molduras de linhas dupla, sendo a interna mais sóbria e acompanhando o desenho do vão da janela, e a externa tipicamente landiana, com composição em linhas retas a partir de sobreposição de um quadrado ressaltado nos dois cantos inferiores e composição em linhas curvas nos superiores. Esta disposição geométrica possibilita movimento na leitura visual do ornato. O coroamento da moldura apresenta-se na configuração contracurvada aberta formatada ogivalmente, ligado nas extremidades a um elemento de linhas retas que se dão a partir do

prolongamento da moldura lateral até o encontro dos console em tríglifos, conectando finalmente ao chamado motivo auricular (orelha) invertido. Embora o motivo auricular seja bastante comum e característico da obra de Landi, apenas em casos mais raros houve a inversão deste ornato, como nesta janela do Palácio.

O uso característico dos motivos auriculares por Landi certamente se dá pela forte influência da Academia Clementina, como é evidente no desenho de uma janela de Francesco Bibiena (Imagem 32) no álbum de portas e janelas. No centro do coroamento, a chave é obtida a partir da projeção de parte do perfil para um plano mais ressaltado, elemento presente nos ornamentos dos desenhos do arquiteto na Amazônia. A ação de Landi frequentemente consiste em extrair o fragmento de seu contexto e lhe impor uma nova ordem, como se fosse justificar a sua existência e a formação de seu estilo.

A folha da janela acompanha o formato do vão e da moldura interna, isto é, retangular prolongada verticalmente com um arco abatido no topo. Este formato se repete na maioria dos desenhos aqui analisados. Ainda na folha, há um pinásio em cruz

que divide a janela em quatro quadrantes, tendo o fundo marcado com *grid* modular. Esta mesma configuração de folha é presente no desenho da janela de Domenico Tibaldi (Imagem 33) por Landi, do Palácio Magnani, também presente no *Racolta* (Landi, 1743) (Imagem 34).



Imagem 34. Palácio Magnani, em Bolonha, desenhado por Antônio Landi. Água-forte sobre papel, 474x306mm, séc. XVIII. Fonte: Acervo British Library.

ANÁLISE DA SEGUNDA PRANCHA SELECIONADA

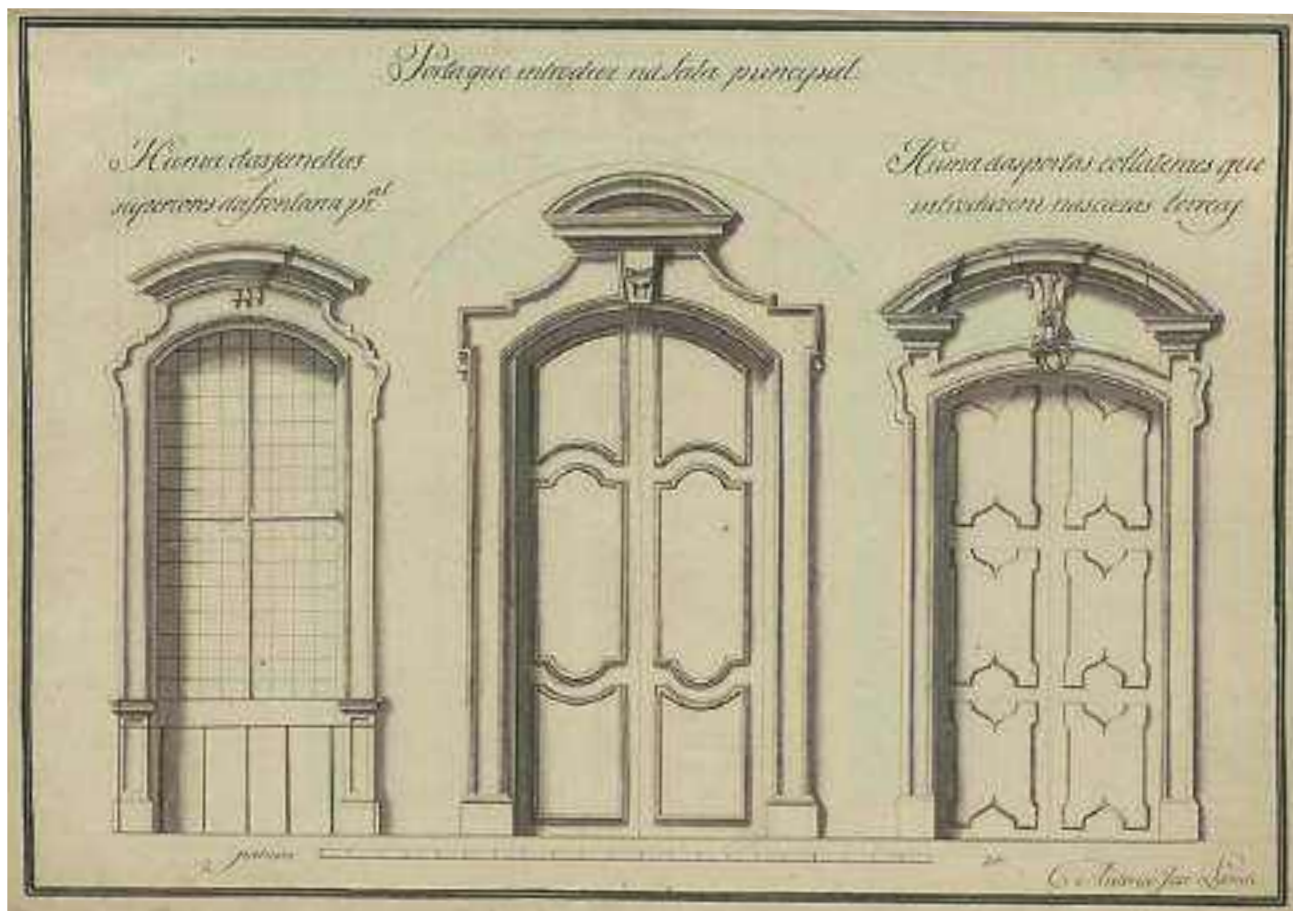


Imagem 35. Prancha com “Huma das janelas superiores da frontaria pr.ª”, “Porta que introduz na Sala principal” e “Huma das portas collaterais que introduzem nas cazas terras” no álbum de desenhos do terceiro projeto para o Palácio dos Governadores, de autoria de Antônio José Landi, em 1771. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Cota PBA-740, folha 22.

A segunda prancha a ser analisada (Imagem 35) apresenta três desenhos. No primeiro desenho, à esquerda, identificado como “Huma das janelas superiores da frontaria pr.ª”, observa-se o coroaamento com frisos curvos em arco rebatido aberto. No centro

do arco do coroamento há uma discreta projeção de parte do perfil para um plano mais ressaltado. Em raras ocasiões, encontra-se este coroamento em arco aberto – geralmente usa-se em arco fechado –, como no desenho de Michelangelo (Imagem 22). No centro do arco projeta-se parte do perfil para um plano mais ressaltado, de maneira discreta, criando a chave, que também é composta por três elementos pendentes na base desta projeção como lacrimais. Estes elementos se situam no painel constituído entre as duas molduras e estão presentes nos desenhos de autoria de Landi no álbum de portas e janelas (Imagens 19 e 20).

A moldura da janela é dupla, sendo a interna mais sóbria, acompanhando o desenho do vão da janela, e a externa tipicamente landiana, com composição em linhas curvas e contracurvas na parte superior. Na parte inferior, as molduras seguem em linha reta até o friso que encabeça a base da pilastra, como na janela de Rafael (Imagem 36) e na porta de Michelangelo (Imagem 22).

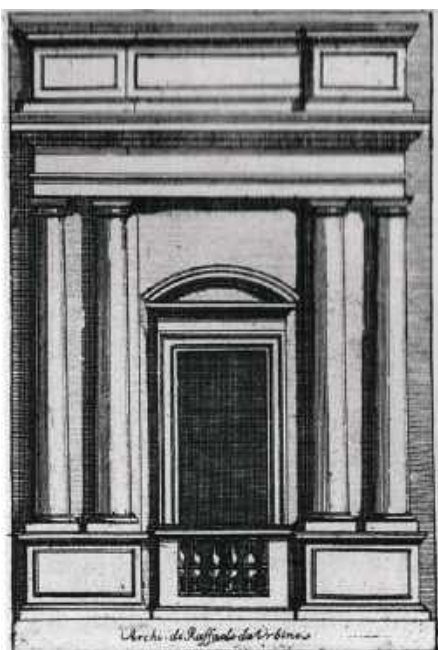


Imagem 36. Porta de Rafael desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

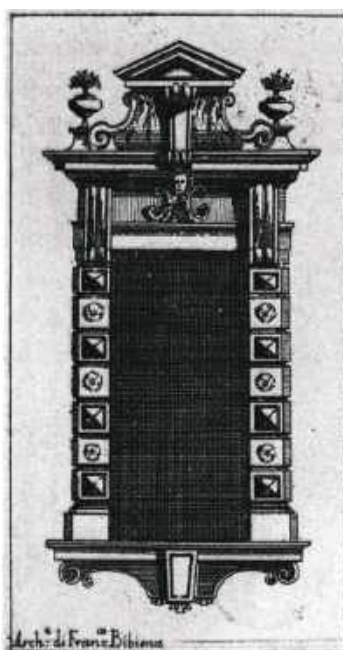


Imagem 37. Janela de Francesco Bibiena desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

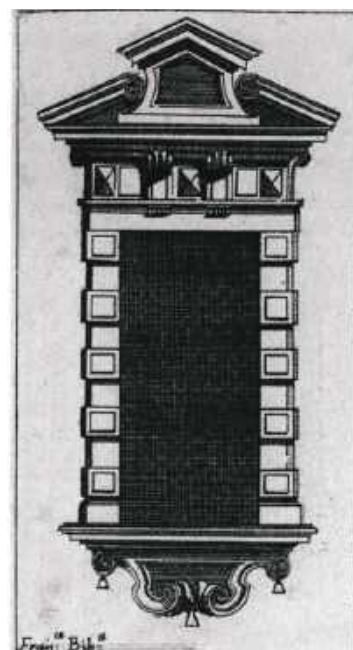


Imagem 38. Janela de Francesco Bibiena desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

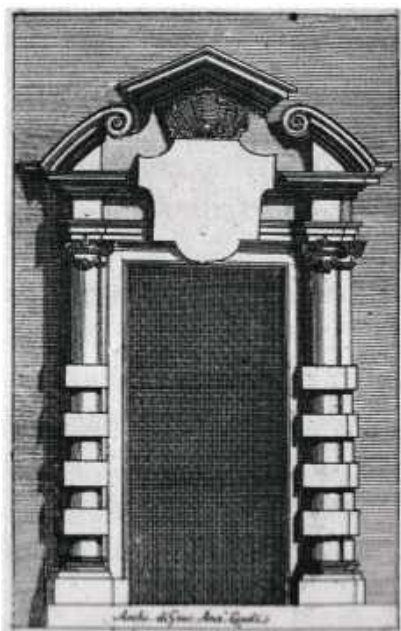


Imagem 39. Porta de autoria de Antônio José Landi desenhada em seu álbum-portfólio.

No segundo desenho, “Porta que introduz na Sala principal”, o coroamento é um frontão curvo fechado em arco abatido composto por frisos. Na coletânea, embora o uso de coroamento em frontão curvo fechado seja recorrente, como nos desenhos de Michelangelo (Imagens 9 e 12), Rafael (Imagem 36), Palladio (Imagem 31), Domenico Tibaldi (Imagem 33) e Antônio Torri (Imagem 28), é importante frisar a operação de redução do frontão em relação à proporção usualmente utilizada e a sua elevação com elementos curvos da moldura da porta, como percebemos na porta (Imagem 27) e nas janelas (Imagens 37 e 38) de Francesco Bibiena e na porta de Michelangelo (Imagem 22), proporcionando maior movimentação à ornamentação. Landi adota este princípio operativo ao desenhar outras portas e janelas de sua autoria para o álbum (Imagens 29 e 39). Sendo assim, este elemento assemelha-se visualmente mais a um ornato central do que o próprio coroamento total da porta.

A porta possui moldura dupla, mas com diferencial conectivo no centro às duas faces laterais da chave, que conecta a moldura externa à interna, integrando-as em um elemento único de cada lado da porta. Moldura sobretudo sóbria, seguindo em linhas retas na parte inferior até o arremate final no solo, composto como base da pilastra. Nos cantos superiores, sobreposição de quadrado ressaltado - o

arquiteto movimentada, nesta operação, a sobreposição feita nos cantos inferiores das janelas anteriormente analisadas neste trabalho - que remetem aos elementos auriculares, com elementos pendentes na face externa da moldura, e segue em curva convexa até a base do coroamento. Em seguida, o friso da moldura conecta-se em linhas retas até a chave e agrega-se à moldura interna, rente ao vão da porta. A composição recortada destas molduras é encontrada – apenas sem a conexão central das duas molduras – de forma bastante semelhante em uma porta (Imagem 18) e duas janelas (Imagens 20 e 21) de autoria de Landi no álbum-portfólio, além da semelhança com as molduras de uma porta de Michelangelo (Imagem 22).

A chave trapezoidal, de composição mais sóbria, possui uma pequena concha em seu centro. A parte superior à concha apresenta-se em um plano mais ressaltado, mas lisa, sem ornamentação ou moldura. Já a inferior, embora ainda sóbria, tem discreta moldura lisa rebaixada. Analisando conjuntamente com o álbum de portas e janelas, apresenta-se como uma composição de três elementos: chave lisa, como nos desenhos de Palladio (Imagem 13) e Francesco Bibiena (Imagem 40); chave com moldura, como em Francesco Bibiena (Imagens 4, 5 e 27) e Andrea Pozzo (Imagem 16); e a concha, como nas portas de autoria de Landi (Imagens 29 e 21).

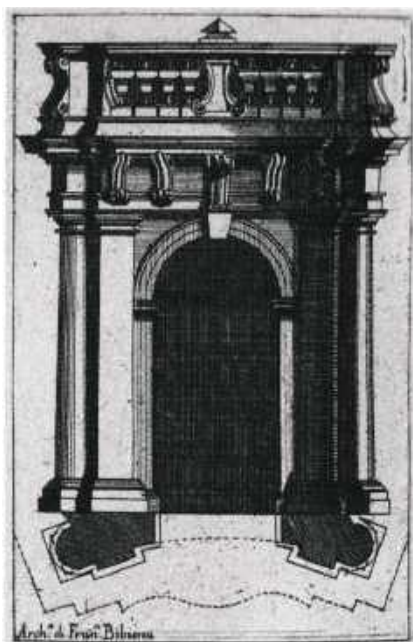


Imagem 40. Porta de Francesco Bibiena desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

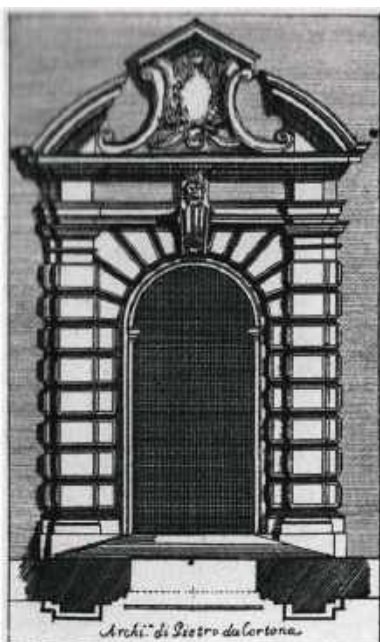


Imagem 41. Porta de Pietro da Cortona desenhada por Antônio José Landi em seu álbum-portfólio.

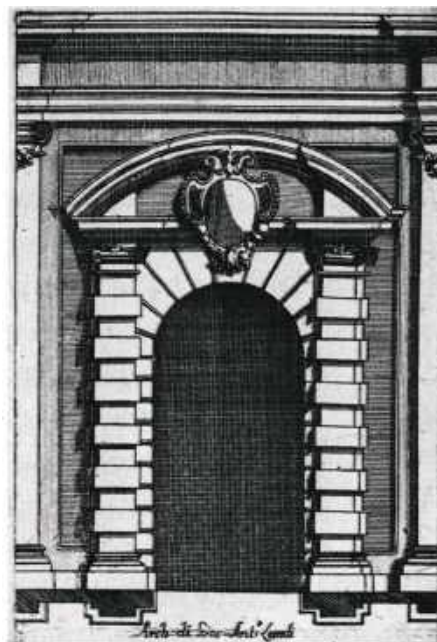


Imagem 42. Porta de autoria de Antônio José Landi desenhada em seu álbum-portfólio.

Por último, o terceiro desenho da prancha, “Huma das portas collaterais que introduzem nas cazas terreas”, possui o coroamento em frontão curvo interrompido, em arco abatido. Tanto no centro do coroamento quanto nas extremidades laterais há a projeção para um plano mais ressaltado do perfil dos frisos. Esta mesma operação acontece na porta na primeira prancha analisada. Os segmentos em linha reta, que compõem o fechamento interrompido do coroamento, comportam-se como capitéis para sugestivas pilastras proporcionadas visualmente pelo caimento reto das duas molduras. Porém, percebe-se, nos elementos laterais do coroamento, uma incorporação de um elemento isolado (arranque de frontão) já presente no álbum de desenhos e portas, nos desenhos de Pietro da Cortona (Imagem 41) e Andrea Pozzo (Imagem 16), que são estes segmentos de arco em friso que encimam as pilastras. Landi faz estas incorporações também em janelas de sua autoria no mesmo álbum (Imagens 39, 20 e 42).

A chave é um prolongamento do perfil ressaltado do coroamento, com uma composição em folhas de

acanto e volutas, das volutas derivadas do painel de fundo da moldura e da concha. A folha da porta é retangular prolongada verticalmente com um arco abatido no topo, acompanhando o formato do vão. As molduras da porta seguem o mesmo critério de composição dupla. A interna, de composição simples, acompanha a forma do vão em arco abatido, ligando-se ao externo através da chave, no alto.

As duas folhas da porta são compostas por três painéis em molduras de cada lado, estes compostos a partir de uma forma retangular recortada nos cantos – bastante semelhante à sobreposição de um quadrado na base das molduras recortadas de algumas janelas de Landi –, com arcos canopiais, característicos da arquitetura manuelina, direcionados ao centro de cada painel. É interessante ressaltar que o arco canopial não se faz presente no álbum de portas e janelas, mas é utilizado por Landi em diversos desenhos e obras construídas de sua autoria ou atribuição, possivelmente sintoma das influências do período que o arquiteto residiu em Portugal (1750-1753).

CONCLUSÃO

Este estudo é apenas um exemplo da complexidade do movimento das imagens dentro dos trabalhos executado pelo próprio arquiteto, das operações e acessos a *pathosformeln* processadas e criadas. Neste trabalho foram manipuladas imagens selecionadas, com ênfase em duas pranchas de desenhos do terceiro projeto para a Residência e Administração dos Governadores do Grão-Pará, também conhecida como “Palácio dos Governadores”, “Palácio de Landi” e “Palácio Lauro Sodré”.

Entretanto, reiteramos a infinidade de análises operativas e possibilidades de relações que mostram a coexistência de tempos heterogêneos em que se podem pensar a história da arte, as imagens e suas sobrevivências. Observa-se, a exemplo do *Atlas Mnemosyne* de Warburg, um pensamento em movimento, em transformação permanente, que recusa qualquer síntese conclusiva final e que assume a incompletude como princípio (meta ou razão):

○ foco de Warburg estaria menos em cada imagem e mais no próprio intervalo, entre as

imagens, nas suas possíveis relações. Seu interesse pelas imagens residia justamente no seu “caráter lacunar”, falho, incompleto, intermediário, aberto, Warburg... buscava uma concepção de história sempre aberta aos ‘possíveis ainda não dados’, que acolhessem as discontinuidades e os anacronismos (Jacques, 2015: 63).

Refletindo as ideias de Warburg, entende-se que a história da arte é fundamentalmente comparativa. Lê-se uma imagem a partir de outra. Lê-se uma imagem em diálogo – ou confronto – com outra a partir de um longo repertório cognitivo histórico. Lê-se a assinatura de Landi a partir de outras: “Não há semelhança sem assinatura. O mundo do similar só pode ser um mundo marcado”¹¹ (Foucault, 1966: 41). Estas imagens sintomáticas são elementos de significativa expressão nos desenhos de Landi e que vêm circulando e se agrupando, formando outras diferentes composições que, segundo Waizbort, são formas de expressão que a “memória opera nesses processos de armazenamentos, manutenção, transmissão e transformação” (Waizbort, 2015: 13).

11 No original: «Il n’y a pas de ressemblance sans signature. Le monde du similaire ne peut être qu’un monde marqué». Tradução nossa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio – *Signatura rerum: Sobre o método*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- BAXANDALL, Michael - *Padrões de intenção – a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *L’Image Survivante: Histoire de l’art et temps de fantôme selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2012.
- FOUCAULT, Michel – *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Éditions Gallimard, 1966.
- JACQUES, Paola Berenstein - “Montagem urbana: Uma forma de conhecimento das cidades e do Urbanismo”. *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea IV – Memória Narração Histórica*. Salvador: EDUFBA, 2015.
- LANDI, Antônio José - *Palacio q[ue] o Ill.mo e Ex.mo Sr. Fernando da Costa de Ataíde Teive, Gov[ernad]or, e Cap[itã]m Gen[er]al da Cid[ad]e de Belem do Grão Pará mandou nella edificar por ordem de S. Mag[esta]de. 1771*.
 _____ - *RACOLTA di alcune facciate di palazzi e cortili de più riguardevoli di Bologna*. Bolonha: Lellio della Volpe, 1743.
- LEVI, Giovane - “Sobre a micro-história”. BURKE, Peter - *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- MATTOS, Claudia Valladão - “Arquivos da memória: Aby Warburg, a História da Arte e a Arte Contemporânea”. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, n. 11, dez. 2007.
- MEIRA FILHO, Augusto - *Evolução Histórica de Belém do Grão Pará*. Belém: M2P Arquitetura e Engenharia, 2015.
- MELLO JÚNIOR, Donato - *Antônio José Landi: Arquiteto de Belém*. Belém: Governo do Estado do Pará, 1973.
- MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho - *Antônio José Landi (1713-1991): Um artista entre dois continentes*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- NASSAR, Flávio Sidrim - “História do viajante Landi narrada à maneira catequética, *ma non troppo*, como no capítulo 17 do Ulisses”. *Amazônia: Ciclos de Modernidade*. São Paulo: Zureta, 2012.
- OLIVEIRA, Domingos Sávio de Castro - *O vocabulário ornamental de Antônio José Landi? Um álbum de desenhos para o Grão Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2001 (Dissertação de Mestrado).
- ROVERSI, Giancarlo - *Edifici bolognesi del Cinque-seicento. Delieneati e incisi da Giuseppe Antonio Landi*. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 1981.
- SALGUEIRO, Heliana - *Introdução à edição brasileira*. - BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção – a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SAMAIN, Etienne - *Aby Warburg, Mnemosyne - Constelação de culturas e ampulhetas de memórias*. SAMAIN, Etienne (org.) - *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 63.
- SCAMOZZI, Vincenzo - *Dell’Idea della Architettura Universale*. Veneza: Girolamo Albrizzi, 1714.
- SERLIO, Sebastiano - *Regole Generali di Architettura sopra le Cinque Maniere de Gliedifici, Cioe, Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio, et Composito, con gli Essempi Dell’Antiquita, Che, Par La Magior Parte Concordano con la Dottrina di Vitruvio*. Veneza: Francesco Marcolini da Forli, 1537.
- TRINDADE, Elna Maria Andersen - *O Desenhador de Belém: Antônio José Landi e o movimento das imagens na Amazônia Colonial (1753-1791)*. Belém: Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, 2017 (Tese de Doutorado).
- _____ - “Palácio e residência dos governadores da capitania do Grão-Pará e Maranhão. O projeto de Landi”. *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa. Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007.
- _____ - *Palácio de Landi – Uma trajetória estilística*. Belém: Universidade Federal do Pará/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003 (Dissertação de Mestrado).
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi - *Regola delli Cinque Ordini d’Architettura*. Roma: Giovanni Orlandi, 1562.
- VITRÚVIO - *Tratado de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- WAIZBORT, Leopoldo - *Apresentação*. WARBURG, Aby - *História de Fantasmas para Gente Grande*. São Paulo: Companhia das Letras.
- WARBURG, Aby - *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____ - *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

A PINTURA MURAL DE FINAIS DO SÉCULO XVIII E INÍCIOS DO XIX NA BAIXA POMBALINA

MURAL PAINTING IN LATE 18TH AND EARLY 19TH CENTURY IN BAIXA POMBALINA

Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro

CLEPUL | ARTIS-IHA | FLUL, CIDH | UAb

patriciamonteiro76@gmail.com

RESUMO

A Baixa pombalina e os edifícios que a integram, apresentam características únicas que os distinguem dentro do urbanismo lisboeta. Sendo uma zona da cidade bastante sensível do ponto de vista sísmico, a Baixa não tem sido deixada incólume a pressões de várias ordens e que geraram transformações, sobretudo no interior dos edifícios. Apesar disso, ainda hoje, nesses mesmos edifícios existem vestígios de algumas soluções decorativas, das quais se destacam o azulejo, o estuque e a pintura mural, constituindo esta última um capítulo pouco conhecido da História da Arte nacional.

Importa conhecer e valorizar este património enquanto parte integrante de um plano construtivo abrangente, onde o elemento estético associado à própria arquitectura não foi esquecido.

O presente artigo resulta da colaboração em trabalhos multidisciplinares, no âmbito do levantamento e caracterização histórico-artística do património integrado existente em alguns edifícios da Baixa pombalina, alvo de projectos de reabilitação arquitectónica.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura mural | Baixa Pombalina | Arquitectura

ABSTRACT

Baixa pombalina and its buildings have unique characteristics that distinguish them within Lisbon's urbanism. Being a highly sensitive part of the city, from a seismic point of view, Baixa has not been left untouched by pressures of various orders, which have generated transformations, especially inside the buildings. Nevertheless, even today, in these same buildings there are traces of some decorative solutions, such as tiles, stuccos and mural paintings, the latter being a little known chapter of the history of national art.

It is important to know and value this heritage as part of a comprehensive construction plan, where the aesthetic element associated with the architecture itself has not been forgotten.

This article results from the collaboration in multidisciplinary works, in the context of the survey and historical-artistic characterization of the integrated heritage existing in some buildings of Baixa Pombalina, target of architectural rehabilitation projects.

KEYWORDS

Mural painting | Baixa Pombalina | Architecture

INTRODUÇÃO

As transformações que a Baixa de Lisboa conheceu, desde a segunda metade do século XVIII, criaram uma permanente tensão entre a preservação da tipologia arquitectónica pombalina, e a necessária adaptação ao evoluir do tempo.

Neste contexto, o património integrado dos edifícios da Baixa constitui um tema ainda de fraco alcance junto da historiografia da arte portuguesa. Com efeito, à excepção da azulejaria, dita “pombalina”, pouco se conhece a propósito das pinturas murais ou dos estuques que, também aqui, marcaram a sua presença.

A descoberta de pintura mural neste contexto surge, quase sempre, no decurso de intervenções

de reabilitação urbana, sendo que, na maioria dos casos, a sua integração nos novos projectos não é contemplada. Mesmo quando essa integração se verifica, fruto de normativas específicas que regem o património construído da Baixa¹, o mau estado de conservação que as pinturas apresentam (e que decorre das múltiplas utilizações do edificado, ou do seu abandono) inviabiliza a sua recuperação.

O presente texto pretende alertar para a existência de um património praticamente desconhecido e que, pelo facto de se encontrar numa zona de risco, merece a maior atenção de todos os intervenientes envolvidos na sua preservação².

A RECONSTRUÇÃO DA CIDADE PÓS-TERRAMOTO

Após o terramoto de 1755 a cidade de Lisboa e, em concreto, a Baixa, conheceram profundas alterações. Coube ao engenheiro militar Manuel da Maia a responsabilidade de, logo em 1758, apresentar um Plano para a Baixa pombalina, o que veio a concretizar, em cinco variantes, das quais foi aprovada, nesse mesmo ano, a quarta. O Plano previa significativas demolições, entre elas as que viriam a ter lugar na praça do Rossio e no que restava do antigo Hospital Real de Todos-os-Santos, pondo de lado a hipótese da sua reedificação (Farinha, 1997: 23).

O plano de Manuel da Maia viria a ser levado à prática por várias equipas de engenheiros militares, dos quais se destacaram Eugénio dos Santos, Carlos Mardel e o Sargento Mor Elias Sebastião Pope (Fig. 01), estando este, em 1770, ainda presente nos róis de pagamentos da Junta do Comércio “pela medição que fez da obra dos empreiteiros” na Praça do Comércio, antigo Terreiro do Paço³.

O Alvará de 12 de Maio de 1758 determinou o arranque dos trabalhos e as suas especificações, bem como os direitos (e deveres) dos anteriores proprietários (França, 1981: 29). Na reconstrução urbana do pós-terramoto foi mantido o eixo que ligava o Terreiro do Paço e a Praça do Rossio, muito atingida pelo cataclismo, e que viria, mais tarde, a ser transformada num centro da vida cívica e comercial da cidade, rebaptizada sob a designação de Praça D. Pedro IV (Teixeira, 2008: 34).

Presidindo a todo o plano de reconstrução da cidade, esteve sempre a figura omnipresente do Marquês de Pombal, o qual viria a afirmar essa estreita proximidade com a evolução dos trabalhos: “(...) O que fiz (...) foi visitar não so as mesmas Obras Publicas, mas athe as particulares; todas as vezes que podia para as animar com a minha Presença. De sorte que a respeito das referidas obras trouxe sempre os olhos sobre tudo, sem haver posto já mais as mãos em coiza alguma (...)”⁴. Não sabemos se pelos “olhos” de Pombal terão passado indicações

1 Cf. Plano de Pormenor de Salvaguarda da Baixa Pombalina, in *Diário da República*, 2.ª série, N.º 55, 18 de Março de 2011, pp. 13105-13169- <http://www.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIVER/Urbanismo/urbanismo/planeamento/pe/salvaguarda/dr.pdf>

2 O presente texto decorre do estudo de História da Arte a propósito da pintura mural da Baixa Pombalina, apresentado à empresa ERA – Arqueologia, S. A..

3 Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Erário Régio*, Diário das Obras da Praça do Comércio pela Administração da Junta do Comércio destes Reinos e seus Domínios, livro 4306 (1759-1780), fl. 191.

4 Biblioteca da Ajuda, *Manuscritos*, Sexta Inspeção sobre as Obras Públicas e Particulares de Lisboa, 51-XI-31, fl. 57.

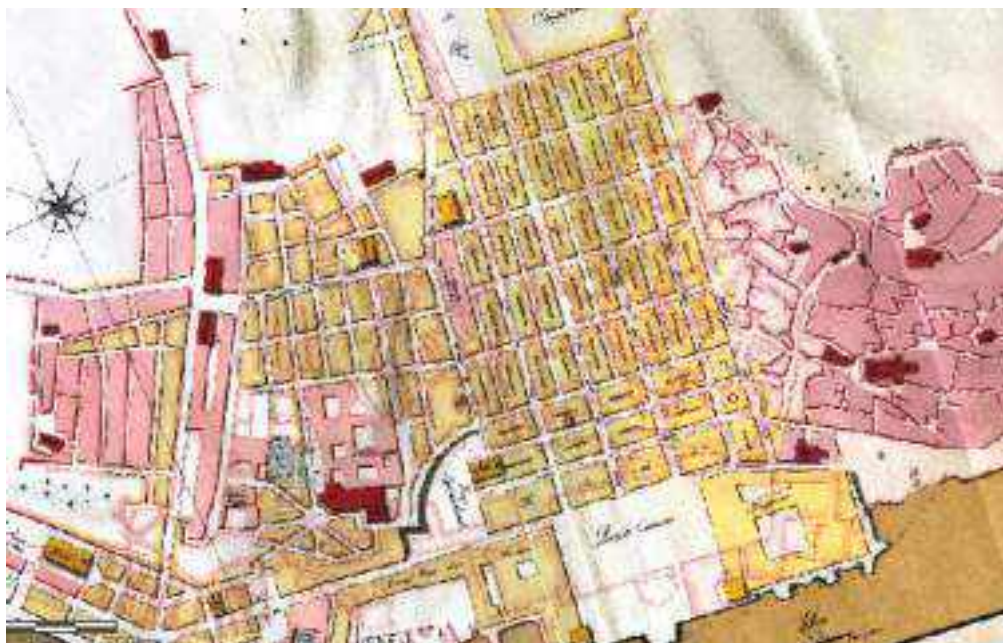


Fig. 01. Planta topográfica da cidade de Lisboa de acordo com o alinhamento de Eugénio dos Santos Carvalho e Carlos Mardel, 1756. <https://cml.maps.arcgis.com/home/webmap/viewer.html?layers=9b9ce912786940478e625bf33a4c0892&useExisting=1>

quanto à composição dos interiores das obras em curso (públicas ou particulares) numa Lisboa que se reerguia lentamente, em grande parte, graças ao “subsídio voluntário” imposto no Brasil.

No que respeita à evolução dos espaços interiores nos edifícios da Baixa a informação disponível é escassa, uma vez que do Plano de 1758, não constam quaisquer desenhos que demonstrem a sua distribuição ou interligação (Santos, 1994: II. 1.2.3.). Os edifícios que foram sendo construídos destinavam-se às funções de comércio, no piso térreo, e de

habitação colectiva, nos pisos superiores. Os desenhos originais mostram que, no essencial, as fachadas apresentavam uma grande uniformidade, sem que existissem pormenores dissonantes no conjunto (fig. 02). Ao longo das fases de construção da Baixa, esta característica foi-se esbatendo, ao ponto de serem, hoje em dia, identificáveis várias tipologias de fachadas (Guerreiro, 2007: 158-172). As obras realizadas ao nível dos interiores não careciam de licenciamentos específicos, circunstância que poderá ter conduzido, também, à destruição de eventuais desenhos preparatórios.

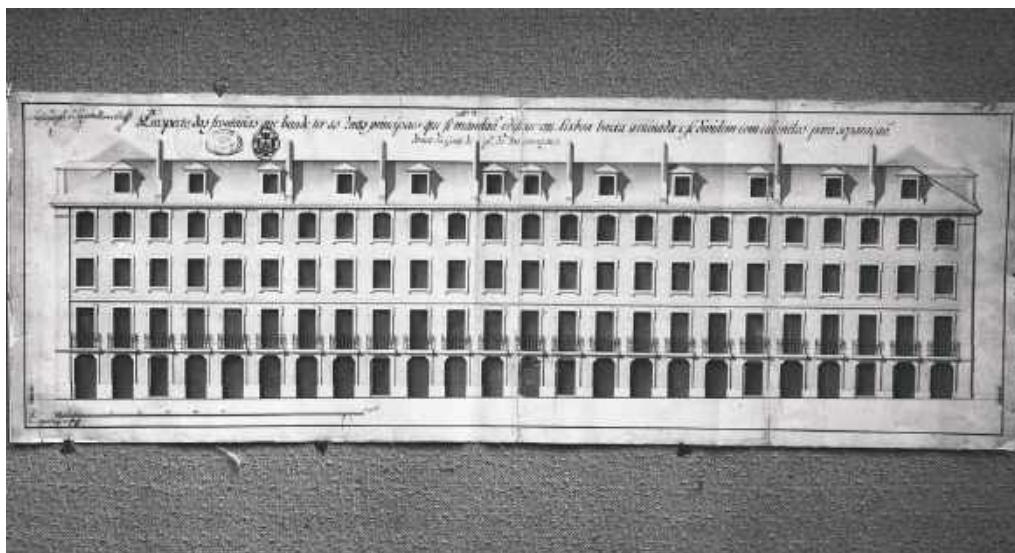


Fig. 02. Projecto de fachada para os arruamentos principais da Baixa, Eugénio dos Santos, 1756, Arquivo Municipal de Lisboa, PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/SER/001032

A falta de suporte documental e gráfico para o período que marcou a transição do século XVIII para o XIX foi, aliás, apontada por Vítor Lopes dos Santos referindo-se, concretamente, aos fundos camarários: "(...) não existem no Arquivo Municipal da C.M.L. processos completos com o levantamento do edificado do território da Baixa, ou de outras construções de habitação colectiva construída no período de influência do Sistema Pombalino. Estes processos dispõem apenas de desenhos de levantamento, nem sempre correctos, referentes a pedidos de alterações (...)" (Santos, 1994: II.1.2.3. – II.1.2.4.). O mesmo autor defende que, não sendo diferenciáveis (por se assemelharem aos antigos processos de construção), as alterações realizadas ao nível interno obedeceriam, sobretudo, a exigências de conforto, higiene e da vivência doméstica da burguesia de finais do século XVIII (Santos, 1994: II.1.2.5.). Por outro lado, a existência de uma certa "promiscuidade" entre as diferentes áreas (e usos), no interior dos edifícios foi uma característica que prevaleceu até períodos recentes (Acciaiuoli, 2015: 64).

Sendo cada prédio destinado, também, ao rendimento, não se apresentava como viável a imposição rígida de regras de construção que atrasassem o processo construtivo, o que terá resultado numa quase ausência de regras no respeitante aos interiores (Rossa, 2008: 63). Em vez disso, prevaleceu a flexibilidade na disposição de divisórias em tabique, sem função estrutural, adaptando-se cada espaço a diversas funções (Santos, 1994: II.1.2.59). Esta característica do sistema pombalino manteve-se nos séculos XIX e XX, estando a maioria das alterações realizadas no interior dos edifícios relacionadas com adaptações às necessidades dos proprietários. As exigências de espaço das ocupações de tipo comercial, por exemplo, levaram, à destruição da compartimentação original da estrutura pombalina (ao nível, sobretudo, dos pisos inferiores), dando origem a interiores mais amplos (Tostões, 2008: 184) (figs. 03 e 04).



Fig. 03. Retrosaria na Rua Áurea, Arquivo Municipal de Lisboa, início do século XX. PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/JBN/000223



Fig. 04. Edifício na Rua Augusta, 2019. Patrícia Monteiro.

A filosofia que presidiu aos trabalhos de reconstrução da Baixa foi, acima de tudo, a da eficiência. Nesse sentido foi necessário implementar um sistema de produção em série que correspondesse a exigências de economia e de rapidez, garantindo "(...) uma produção de massa, reunindo pessoal e material numa produção racional cuja organização era obviamente indispensável. (...)” (França, 1981: 54).

Foi, assim, introduzido o conceito de “elemento normalizado”, onde cada peça produzida (em pedra, madeira ou ferro) obedecia a uma uniformidade de formas e de dimensões. As peças eram, em primeiro lugar, produzidas fora da cidade e depois conduzidas até Lisboa onde seriam aplicadas: “(...) o acabamento destas peças assim produzidas era, fatalmente, de qualidade inferior, e também a mão-de-obra empregada podia ser, e geralmente era, de segunda ordem – mas que importava isso, perante as vantagens enormes que acarretava? (...)” (França, 1981: 55). O exemplo mais perfeito destes elementos *standard* seria a estrutura em madeira da “gaiola pombalina”, presente, ainda hoje, em grande parte destes edifícios, mesmo quando já não mantém a sua função estrutural.

A propósito da mão-de-obra “de segunda ordem” a que se referia França, pouco ou nada se conhece.

Dos róis de despesas com as obras de reconstrução, por exemplo, da Praça do Comércio, fazem parte sucessivos pagamentos a “carpinteiros”, “carpinteiros de casas”, “alvanéis”, “canteiros” e “aprendizes de canteiros”, pormenor curioso e que sugere que a Baixa foi, também, um espaço de aprendizagem. Neste contexto, a referência a “pintores” é residual, encontrando-se apenas dois pagamentos (1761 e 1770), não sendo, em nenhum dos casos, especificados nomes ou qual o âmbito da sua actividade⁵.

O processo de reconstrução da Baixa foi complexo e, acima de tudo, demorado, acabando por se estender ao longo do século XIX. Com efeito, “(...) a reconstrução de Lisboa, ainda que ‘pombalina’ na concepção, foi lenta e não se concluiu antes das primeiras décadas do século XIX (...)”, estimando-se que, à data da morte do Marquês de Pombal (1782), menos de metade da área da Baixa estaria construída (Anastácio, 2008: 21).

Locais emblemáticos na nova Baixa, como a Praça do Comércio, estavam, aliás, em pleno processo de construção, existindo registos de despesas com “a obra do pedestal e estátua equestre” de D. José, em 1777 e 1778, três anos após a sua colocação no local. Em finais da década de 70 estavam a começar

⁵ Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Erário Régio*, Diário das Obras da Praça do Comércio pela Administração da Junta do Comércio destes Reinos e seus Domínios, livro 4306 (1759-1780), fls. 88 e 201.

a ser abertos os alicerces do grande torreão voltado a Este⁶. Entre 1795 e 1796, ainda se registam pagamentos por “desentulhos” dispersos, dando conta do que faltava reerguer, tanto na “Rua das Duas Igrejas” (mais tarde Largo das Duas Igrejas), no “lado ocidental da Rua Aurea”, na “Rua do Crucifixo”, até ao “Arco do Bandeira”⁷.

Nos anos 40 do século XIX continuavam por resolver litígios relacionados com propriedades, nomeadamente as que a Casa de Cadaval possuía, no lado ocidental da praça do Rossio, ficando por erguer, os edifícios projectados para este local (Silva, 2008: 151).

O que se procurou impor na Baixa foi, não apenas uma reconstrução física, de entre os destroços provocados pelo terramoto, mas, mais do que isso, uma nova ordem no urbanismo lisboeta e um produto do iluminismo vigente. O conceito de “utilidade pública” torna-se determinante para toda a lógica construtiva, suplantando o “(...) sistema barroco, em que as formas se geram em paixões particulares, ocupando o espaço sem utilidade de todos. (...)” (França, 1994: 18).

Durante os finais do século XIX e nas primeiras décadas do século XX assistiu-se à instalação na Baixa de grandes armazéns (de que é exemplo a *Casa Grandella & C.*⁸), firmas (como a Companhia Portuguesa de Fósforos, na Rua do Comércio), e diversas instituições bancárias (Banco Nacional Ultramarino, Banco Pinto & Sotto Mayor, Banco Fonsecas, Santos & Vianna, Pancada, Morais & Ca.)⁸. De entre aqueles que maiores alterações introduziram à tipologia pombalina destacou-se o Banco Lisboa & Açores, resultado de um projecto de Miguel Ventura Terra (1866-1919), e que transformou, de forma radical, não só a fachada, mas também o interior do edifício (Tostões, 2008: 185).

Este tipo de intervenções foi-se repetindo, um pouco por toda a Baixa, nas décadas de 20 e 30 do século XX, num inexorável processo de modernização que levou à completa descaracterização dos interiores da

traça primitiva, mesmo quando se manteve alguma uniformidade exterior, através da preservação da métrica das fachadas, ou da utilização de materiais idênticos aos de origem (como a pedra lioz, em vãos de portas e janelas).

Paradoxalmente, durante as primeiras décadas do século XX, a Câmara Municipal demonstrou cuidado nas autorizações concedidas a novos projectos, considerando o impacto que qualquer alteração pudesse vir a representar quer para o edificado, quer para a sua envolvente. Nesse sentido, impôs restrições inscritas no *Regulamento Geral da Construção Urbana para a Cidade de Lisboa* (1930), determinando que “(...) nas fachadas dos prédios (...) de construção Pombalina, só serão permitidas alterações que modifiquem o carácter da sua traça primitiva quando essas alterações incidirem sobre toda a fachada, não se consentindo, portanto, modificações parciais, desde que se não subordinem à expressão arquitectónica da época. (...)” (S.A., 1994: 109-110).

Coube ao arquitecto Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), a responsabilidade de fazer uma chamada de atenção para a relevância da preservação da arquitectura pombalina, que considerava semelhante à modernista, também ela produto de um cataclismo, embora de diferente escala: a II Guerra Mundial. Walter Rossa sustenta que o arquitecto compreendeu “(...) a modernidade expressa na desornamentação, na recusa da monumentalidade (...) na racionalidade do traçado e no desenho, na estandardização, na pré-fabricação e construção em série, na economia e subordinação dos detalhes aos princípios gerais (...)” (Rossa, 2008: 27).

A partir dos anos 60, a Baixa entraria em declínio acelerado, esvaziando-se de públicos e com o seu edificado a arruinar-se, mau grado os esforços desenvolvidos para o evitar, por entidades públicas (DGEMN, IPPAR, SRU, CML) e universitárias, situação que se arrastou até às primeiras décadas do século XXI (Salgado, 2008: 239).

⁶ Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Erário Régio*, Diário das Obras da Praça do Comércio pela Administração da Junta do Comércio destes Reinos e seus Domínios, livro 4306 (1759-1780), fls. 256 e 268.

⁷ Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Erário Régio*, Livro de registo de portarias referentes a pagamentos de obras públicas, livro 4328 (1791-1797), fls. 260, 321, 348.

⁸ Estes dois últimos bancos acabariam por se fundir, já em 1976, dando origem ao Banco Fonsecas & Burnay. Cf. “Documentação de Pancada, Morais & Ca.” Banco de Portugal, PT/BP/BP-DSP-PM/001, 1921-1976, in <https://www.bportugal.pt/arquivo/details?id=18392> (consultado a 5 de Abril de 2019).

O USO DA COR NA ARQUITECTURA POMBALINA

O tema dos revestimentos arquitectónicos, de finais do século XVIII ou de inícios do XIX, em Portugal, tem vindo a ser tratado, sobretudo, do ponto de vista da arquitectura e da engenharia, sendo uma matéria que “(...) o olhar rarefeito da história da arte (...)” não tem privilegiado (Aguiar, 2001: 185).

A atenção dos investigadores e olisipógrafos tem, por outro lado, incidido no problema da aplicação da cor ao exterior da arquitectura pombalina, parecendo ignorar, quase por completo, a sua presença no interior da mesma (Chagas, 2010: 75). O tema da cor “original” da Baixa suscitou muita discussão durante o Estado Novo. Na sequência do *Regulamento* de 1930 (actualizado em 1936), a Câmara Municipal de Lisboa determinou que algumas áreas fossem pintadas de amarelo-ocre, abrindo o debate sobre qual a cor adequada para esta zona da cidade (Aguiar, 2001: 323).

O *Cartulário Pombalino* (Viegas, 1999)⁹ não fornece indicações específicas sobre a questão da cor. A maioria dos alçados são representados a tinta da china ou aguarela, onde as únicas cores existentes são o vermelho (do tijolo nos telhados), o ocre (marcando os limites externos das plantas ou a área a edificar), o cinza (nos vãos de portas e janelas) e o branco (cantarias). Para encontrarmos alguma referência à questão da cor neste contexto teremos que recorrer à *Dissertação*, de Manuel da Maia (entregue a 19 de Abril de 1756) que conduziu ao *Plano*, decretado a 12 de Junho de 1758 (Rossa, 2008: 53). Na Segunda Parte da *Dissertação*, o engenheiro demonstra preocupação com a uniformidade da cor no conjunto da “cidade baixa”, por contraste com outras freguesias onde, a seu ver, faria sentido existir maior diversidade cromática. Por outras palavras, o facto de existir uma linguagem arquitectónica comum a todos os edifícios aqui presentes, implicaria a adopção, também, de uma só cor para todos eles, o que reforçaria o seu carácter de “unidade”. Por outro lado, as zonas da cidade que mantivessem maior heterogeneidade construtiva poderiam receber alguma policromia, no fundo, o mesmo conceito que, durante o Estado Novo, viriam a defender os opositores no totalitarismo do amarelo ou do branco nas fachadas da Baixa (Aguiar, 2001: 324).

Deve-se ao médico Joseph Carrère, na sua passagem por Portugal, em finais do século XVIII, um importante testemunho a propósito da cor, neste caso, do Terreiro do Paço. Na sua obra *Panorama de Lisboa em 1796*, o autor refere que “(...) todos estes edificios são uniformes, regulares, mas sem ornamentos; a arquitectura é pobre e inferioriza-os o estarem pintados de amarelo, cor que, degradada pelas chuvas, apresenta matizes de muito mau efeito. Estes edificios ainda não foram terminados, estando os trabalhos suspensos há muito tempo. (...)” (Carrère, 1989: 27-29). Foi assim que, tal como indicado por Carrère, a cor prevalecente na Baixa foi o amarelo, ou ocre, também designado como “jalde”, ou “jaune”, em francês.

A questão não foi pacífica, com nomes ligados às artes nacionais, contrapondo argumentos, em diferentes momentos históricos, a favor e contra a uniformidade da cor. O pintor Eduardo Nery (1938-2013) foi um dos defensores da policromia, pois, muito embora defendesse que Lisboa deveria ser uma cidade “clara e luminosa”, nela deveriam existir, também: “(...) de vez em quando, notas escuras em certas fachadas, e um ou outro cinzento, que introduzam elementos de contraste e de pontuação rítmica no tecido urbano. (...)” (Nery, 1987: 571-572).

Em 1994 Rafael Moreira dava conta da descoberta de uma pintura mural (1990) num edifício contíguo à sede da antiga Companhia pombalina de Comércio do Grão-Pará, em S. Luís do Maranhão (Brasil). A pintura, seguindo uma gravura de autoria de Joaquim Carneiro da Silva (1775), representava o Terreiro do Paço pintado de amarelo, dado que viria a corroborar o testemunho de Carrère (Moreira, 1994: 25-34).

Ao presente, o estudo da cor utilizada, ao longo do tempo, na Baixa pombalina, das suas alterações e dos factores que contribuem para a sua degradação, permanece em primeiro plano, nos planos de recuperação e de salvaguarda desta zona da cidade, uma vez que se trata de um elemento fundamental para a preservação da sua própria imagem e identidade (Lopes, 2005: 121).

9 Conjunto de 70 desenhos, datados entre 1759-1769 e agrupados num álbum já no século XIX.

O PATRIMÓNIO INTEGRADO NA BAIXA POMBALINA: A PINTURA MURAL

José-Augusto França descreveu o período pombalino como de absoluta “nulidade”, não só no respeitante à pintura de cavalete mas, também, aos “(...) decoradores de tectos, de cenários teatrais e de raras festas [que] inferiorizavam então a arte dos seus antecessores joaninos. (...)” (França, 1981: 85).

Na realidade, a pintura mural aplicada à arquitectura civil adoptou durante o reinado de D. Maria I (1777-1815) uma diversidade de motivos decorativos, sobretudo de temática naturalista e mitológica, de matriz neoclássica. Tratou-se de um estilo decorativo mais requintado e citadino, mas que não deixou de marcar presença nas casas senhoriais e solarengas dos centros urbanos do interior do país¹⁰. Na viragem para o século XIX, o próprio conceito de habitação também se modifica, sendo os interiores valorizados enquanto espaços de convivência social e de distinção dos seus proprietários (Carita e Cardoso, 1983: 203).

Não será, portanto, surpreendente que a pintura mural de finais de Setecentos e inícios de Oitocentos se desenvolva nos edifícios que pertenceram às famílias nobres do reino ou à burguesia, classe que, partilhando dos ideais do Iluminismo se procurava afirmar, também, através dos empreendimentos artísticos que encomendava. A utilização massiva da pintura mural enquanto parte integrante da decoração de solares e palacetes de finais do século XVIII e inícios do XIX, acabaria por servir aos propósitos de afirmação de uma nova elite social, no rápido crescendo que conduziu à sua laicização (Braga, 2012: 42).

Por toda a cidade e seus arredores surgem agora novos palacetes, como o do Duque de Lafões (no Beato), o de Pombeiro-Belas, o da Ega (onde a Sala Pompeia, pintada em início do século XIX, merece destaque), o de Abrantes, o Pombal e o Quintela (Braga, 2012: 43). Estas novas edificações foram o palco onde se moveram alguns dos mais importantes pintores de finais do século XVIII, como Cyrillo Volkmar Machado, André Monteiro da Cruz (1777-1851),

Gaspar José Raposo, José António Narciso, Jerónimo de Barros Ferreira, Jerónimo Gomes Teixeira, Pedro Alexandrino, ou ainda o pintor de paisagens Jean Pillement, este último activo em território nacional, pela última vez, na década de 1780, e que deixou escola através de outros pintores, como Manuel da Costa ou Joaquim Marques.

Em termos iconográficos, a pintura mural deste período oscila entre a temática figurativa (mitológica, alegórica, paisagística, de grotesco ou de *chinoiseries*) e a não figurativa, visível no preenchimento de alçados e de vãos. Aqui encontram-se molduras e frisos que, por vezes, se sobrepõe, compostos por ornamentação vegetalista (enrolamentos acânticos, flores, ramos, fitas), ou painéis com marmoreados fingidos, deixando, por norma, vazio o espaço central da composição (Stoop, 1986: 18-19). Ao contrário do que acontecia com a paleta cromática utilizada na pintura barroca, o esquema de cores aplicado a este tipo de composições também se altera, predominando tons mais suaves ou pastel (azuis celestes, rosas, lilases, verdes claros).

Muito embora a decoração pictórica em finais do século XVIII se tenha desenvolvido, como foi dito, em espaços aristocráticos, ela marcou também presença na arquitectura vernacular da Baixa, seguindo, embora, esquemas de desenho mais simplificados, como que obedecendo, também ela, ao mesmo princípio economicista que pautou todo o projecto de reconstrução.

Daquilo que é possível afirmar, esta circunstância parece ter sido extensível quer às praças principais, quer aos arruamentos secundários, de que são exemplo alguns edifícios visitados no decurso de levantamentos realizados no âmbito de projectos de reabilitação urbana na Praça D. Pedro IV, Praça da Figueira, Rua da Padaria (freguesia da Madalena) e ainda na Rua dos Sapateiros (freguesia de S. Nicolau) (Frazão, 2001) (figs. 5 e 6), muito semelhantes ao que também foi registado na Rua Nova do Carvalho, n.º 43-51 (Cais do Sodré) (Appleton e Domingos, 2009:

¹⁰ Veja-se, a título de exemplo, o caso do centro histórico da cidade de Borba, alvo de um levantamento e posterior carta de risco em 2000-2001, pelo *Curso de Conservação e Restauro de Pintura Mural*, promovido pelo IPPAR.

12, 66, 67). Neste contexto, não só o azulejo, mas também o estuque (nos tectos) e a pintura mural (sobre estuque) encontraram as suas áreas de implantação, estendendo-se a todos os pisos dos edifícios, desde salas, quartos, escadarias e corredores. No caso da pintura mural podemos mesmo falar numa longa permanência na arquitectura pombalina, facto que é perceptível pelas sobreposições de camadas pictóricas, assinaladas tanto em paredes mestras, sob a estrutura da “gaiola pombalina”, como nas paredes divisórias, de tabique.



Fig. 05. Pintura mural em edifício da Rua dos Sapateiros, 2001.
Patrícia Monteiro



Fig. 06. Pintura mural em edifício da Rua dos Sapateiros, 2001.
Patrícia Monteiro

Muito embora no conjunto dos edifícios visitados tenham sido identificadas cerca de 70 divisões com pinturas murais, o seu estado de conservação é, na maioria dos casos, deficiente, fruto do estado de abandono a que os próprios imóveis chegaram.

As pinturas murais mais antigas datarão das últimas décadas do século XVIII, encontrando-se sobre os rebocos que cobrem a “gaiola pombalina” e seguem a temática vegetalista, por vezes associada a ramos de flores. Outras, sobre paredes de fasquiado, resultantes da subdivisão dos interiores, terão surgido na transição do século XVIII para o XIX, acompanhando a evolução de gosto da sociedade burguesa, emergente do terramoto de 1755, que se instalou na Baixa. A tendência nos conjuntos pictóricos mais recentes (século XX), é para a abstração e geometrização dos motivos que compõe as referidas molduras, na maioria dos casos com o recurso à técnica da estampilha, com alguns pormenores terminados à mão livre.

A identificação de pinturas em distintos pontos da Baixa sugere que, tal como os azulejos, também elas fariam parte de um mesmo programa decorativo. Enquanto que os azulejos foram sendo retirados do seu suporte e reaplicados em outros contextos, a pintura mural sofreu o primeiro impacto das alterações realizadas no espaço interno da arquitectura, razão pela qual se apresenta hoje tão degradada.

A possibilidade de ter existido um programa decorativo “padrão” para a Baixa carece de maior desenvolvimento, uma vez que nem todos os edifícios que seguem o modelo pombalino apresentam a mesma conjugação de técnicas decorativas. Como exemplo recordamos o Palácio Ramalhete, na Rua das Janelas Verdes, ou os palacetes mandados erguer pelo Marquês de Pombal na Rua dos Caetanos e na Rua do Século, onde se encontram os azulejos e estuques nos tectos, embora não pinturas murais nos alçados (Carita, 2014: 197-198).

O esquema compositivo da maioria dos casos atrás referidos e identificados *in situ* resume-se à definição de molduras que se estendem a toda a área das paredes, sem qualquer adorno central, contornando vãos de portas e janelas, o que permite perceber,

de alguma forma, a compartimentação original das salas. Em todos os casos registados, as pinturas apresentavam-se em conjugação com os azulejos que revestem os lambris dos alçados e, por vezes, com estuques, ao nível dos tectos (fig. 07). Este modelo de decoração, com molduras geométricas acompanhadas por motivos florais, enquadra-se num estilo de pintura característico do reinado de D. Maria I (Luís, 2005: 55).



Fig. 07. Pintura mural em edifício da Rua da Padaria, 2018. ERA-Arqueologia S.A.

O estuque foi estando cada vez mais presente na arquitectura de finais de Setecentos, sobretudo após a criação da Aula de Desenho e Estuque (1764) e da passagem de Giovanni Grossi (1715-1780) por Lisboa, a quem o Marquês de Pombal contratou para realizar os estuques das suas casas nas ruas Formosa e das Janelas Verdes (Mendonça, 2009: 215). Um dos mestres formados nesta escola foi Paulo Botelho da Silva, o qual, em 1794 se encontrava a trabalhar na “obra do tecto e paredes da casa da Contadoria do Arsenal da Marinha”, concluída no ano seguinte, tendo também executado trabalhos em tectos de alguns tribunais¹¹. Os esquemas decorativos utilizados

11 Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Erário Régio*, Livro de registo de portarias referentes a pagamentos de obras públicas, livro 4328 (1791-1797), fls. 223, 262, 366.

na arquitectura da Baixa são muito mais simplificados e os seus autores, embora possam ter seguido os ensinamentos destes mestres, não são conhecidos, existindo (tal como na pintura mural) uma adaptação do programa ornamental ao local onde se encontrava aplicado.

Por outro lado, o azulejo, fornecido pela Fábrica do Rato, ocupou um lugar destacado na cidade pombalina, obedecendo, também ele, a um conceito "utilitário". José-Augusto França refere mesmo que isso foi, de certo modo, foi um retorno à azulejaria de estilo "tapete" "(...) que permitia compor superfícies ilimitadas em que os padrões se repetiam e encadeavam. (...)” (França, 1981: 55-59).

Muito embora, ao presente, as pinturas murais da Baixa se encontrem totalmente picadas ou cobertas por revestimentos posteriores (outras camadas de

pintura, tintas plásticas, papel de parede, etc.), elas são parte integrante deste conjunto arquitectónico mantendo, desde esse ponto de vista, um valor histórico e de memória (fig. 8). Nessa medida deverão ser consideradas como "valores acrescidos", que aqui se foram integrando, no decurso de séculos (Silva e Mègre, 2005: 165).

As limitações ainda existentes em matéria do conhecimento sobre os revestimentos decorativos em arquitectura civil condena-os ao esquecimento e perda, pois "(...) se só vemos o que sabemos, então a visibilidade deste tipo de expressão arquitectónica é praticamente nula (...). Ainda que sobrevivam muitos exemplos por aí, a 'invisibilidade' deste tipo de expressão perde-se quotidianamente, em acções ditas de 'conservação' e de 'restauro' (...)." (Aguiar, 2001: 186).



Fig. 08. Pintura mural em edifício do Rossio, 2018. Patrícia Monteiro

CONCLUSÃO

O estado da questão sobre a pintura mural existente na Baixa pombalina encontra-se ainda numa fase inicial. A identificação, caracterização e levantamento sistemático do património integrado realizados em edifícios localizados na Praça D. Pedro IV, Praça da Figueira, Rua dos Sapateiros e Rua da Padaria, permite-nos apenas, neste momento, afirmar, com alguma segurança, que existiu um programa decorativo que foi sendo reproduzido em distintos pontos desta zona da cidade. Contudo, confrontados com situações, por vezes, de absoluta ruína nestes edifícios, somos obrigados a reconhecer um facto incontornável: a pintura mural não sobrevive sem o contexto arquitectónico que lhe dá sentido. Tratando-se de uma questão sensível (e em aberto), que exige diálogo e alguma razoabilidade por parte de todos intervenientes em matéria de património artístico classificado, julgamos ser importante, para

já, registada a existência destes valores artísticos, no contexto arquitectónico em apreço.

Para a formulação de conclusões mais sólidas em matéria de pintura mural esta zona da cidade pombalina torna-se fundamental a realização de um levantamento exaustivo extensível a toda a Baixa, sabendo que esse trabalho não constitui, à partida, uma prioridade, num momento em que toda esta área está a ser sujeita a profundas alterações do ponto de vista construtivo.

O advento da reabilitação urbana, tão necessária para a sobrevivência da Baixa, colocou-a perante novos desafios, de cujo resultado dependerá o seu futuro. Ignorar a existência destes valores artísticos será, contudo, negar à Baixa a plenitude da sua herança histórica.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, José - *Cor e cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*. Porto: FAUP, 2001.

ANASTÁCIO, Vanda - "Viver em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal: uma breve panorâmica". VALE, Teresa Leonor (coord.) - *A Cidade Pombalina: História Urbanismo e Arquitectura. Os 250 anos do Plano da Baixa*. Actas das Jornadas, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pp. 17-28.

APPLETON, João e DOMINGOS, Isabel - *Biografia de um Pombalino, Um caso de reabilitação na Baixa de Lisboa*. Alfragide: Edições Orion, 2009.

BRAGA, Sofia Ferreira - *Pintura Mural Neoclássica em Lisboa, Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do Duque de Lafões e Pombeiro-Belas*. Lisboa: Scribe, 2012.

CARITA, Hélder - "O Palácio Ramalhete, nas Janelas Verdes: uma tipologia de palacete pombalino". MENDONÇA, Isabel, CARITA, Hélder e MALTA, Marize (coord.) - *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*. Lisboa: Instituto de História da Arte, FCSH - UNL, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014, pp. 190-206.

CARITA, Helder e CARDOSO, Homem - *Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal*. s.l.: Livraria Civilização Editora, 1983. *Edificações Urbanas. Legislação de uso corrente; regulamentos e posturas das Câmaras Municipais de Lisboa, Porto e Coimbra*. Porto: Edições Lopes da Silva, 1944.

CARRÈRE, Joseph - *Panorama de Lisboa em 1796*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989.

CHAGAS, Daniela Álvaro - *Cor e Conservação. As intervenções cromáticas no Terreiro do Paço*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2010. 1 Vol. (Tese de Mestrado).

FARINHA, J. S. Brazão - *Construção da Baixa Pombalina* (col. Cadernos do Metropolitano, n.º 6), Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1997.

FRANÇA, José-Augusto - *Lisboa Pombalina e a Estética do Iluminismo. Colóquio Lisboa Iluminista e o seu tempo*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 1994.

FRANÇA, José-Augusto - *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*. 2.ª ed. (col. Biblioteca Breve, vol. 12). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.

FRAZÃO, Irene (coord.) - *Pintura Mural no edifício n.º 30 da R. dos Sapateiros, em Lisboa. Relatório do estudo realizado às pinturas murais*, I Curso de Conservação e Restauro de Pintura Mural, IPPAR, Janeiro de 2001.

LOPES, Vitor - "Um plano de cores para o território da Baixa e as argamassas de conservação de fachadas". *Baixa Pombalina: bases para uma intervenção de salvaguarda*. Colecção de Estudos Urbanísticos, Lisboa XXI, n.º 6, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, pp. 121-137.

LUÍS, Tiago Costa - "A importância da conservação dos interiores da Baixa Pombalina". *Baixa Pombalina: bases para uma intervenção de salvaguarda*. Colecção de Estudos Urbanísticos, Lisboa XXI, n.º 6, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, pp. 53-67.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho - *Estuques decorativos em Igrejas de Lisboa - A viagem das formas*. Lisboa: Ed. Nova Terra - Principia, 2009.

MOREIRA, Rafael - "O painel de São Luís do Maranhão" *Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, 1 (1994), pp. 25-34.

NERY, Eduardo - "A cor de Lisboa". *Povos e Culturas, A Cidade em Portugal: Onde se Vive*, n.º 2. Lisboa: Edição do Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, Universidade Católica Portuguesa, 1987, pp. 571-572.

ROSSA, Walter - "No 1.º Plano". TOSTÕES, Ana e ROSSA, Walter (coord.) - *Lisboa 1758. O Plano da Baixa hoje, Catálogo da Exposição*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pp. 25-81.

SALGADO, Manuel - "Do plano de reconstrução de 1758 à revitalização do século XXI". TOSTÕES, Ana e ROSSA, Walter (coord.) - *Lisboa 1758. O Plano da Baixa hoje, Catálogo da Exposição*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pp. 234-247.

SANTOS, Maria Helena Ribeiro dos - *A Baixa Pombalina, Passado e Futuro*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

SANTOS, Vítor Manuel Vieira Lopes dos - *O Sistema Construtivo Pombalino em Lisboa em Edifícios Urbanos Agrupados de Habitação Colectiva – Estudo de um Legado Humanista da Segunda Metade do Século XVIII*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 1994. 2 Vols. (Tese de Doutoramento).

SILVA, Hélia e MÉGRE, Rita – "A gestão urbanística e a salvaguarda do património. A Baixa Pombalina – tendências práticas", *Baixa Pombalina: bases para uma intervenção de salvaguarda*. Coleção de Estudos Urbanísticos, Lisboa XXI, n.º 6, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, pp. 165-177.

SILVA, Raquel Henriques da - "Lisboa reconstruída e ampliada (1758-1903)". TOSTÕES, Ana e ROSSA, Walter (coord.) - *Lisboa*

1758. O Plano da Baixa hoje, Catálogo da Exposição. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pp. 127-151.

STOOP, Anne de - *Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa*. Lisboa: Livraria Civilização, 1986.

TEIXEIRA, Manuel C. - "Os planos pombalinos para Lisboa. A expressão erudita do modo popular de construção da cidade portuguesa". *A Cidade Pombalina: História Urbanismo e Arquitectura. Os 250 anos do Plano da Baixa. Actas das Jornadas*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pp. 29-42.

TOSTÕES, Ana, "Precusores do urbanismo e da arquitectura modernos" in TOSTÕES, Ana e ROSSA, Walter (coord.), *Lisboa 1758. O Plano da Baixa hoje, Catálogo da Exposição*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2008, pp. 169-229.

VIEGAS, Inês Morais (coord.), *Cartulário Pombalino*, Lisboa, Departamento de Património Cultural, Arquivo Municipal de Lisboa, 1999.

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Erário Régio*, Diário das Obras da Praça do Comércio pela Administração da Junta do Comércio destes Reinos e seus Domínios, livro 4306 (1759-1780).

Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, *Erário Régio*, Livro de registo de portarias referentes a pagamentos de obras públicas, livro 4328 (1791-1797).

Biblioteca da Ajuda, *Manuscritos*, Sexta Inspeção sobre as Obras Públicas e Particulares de Lisboa, 51-XI-31, fl. 57.

RECURSOS ONLINE

ARAÚJO, Renata, et al., *Baixa Pombalina / Lisboa Pombalina / Baixa de Lisboa*, n.º IPA.00005966, 2004 in http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5966 (consultado a 9 de Junho de 2018)

Plano de Pormenor de Salvaguarda da Baixa Pombalina, in *Diário da República*, 2.ª série, N.º 55, 18 de Março de 2011, pp. 13105-13169- <http://www.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIVER/Urbanismo/urbanismo/planeamento/pe/salvaguarda/dr.pdf>

“EXCELLENTE REPRODUÇÕES DE TRABALHOS ANTIGOS EM MARFIM”. OS *FICTILE IVORIES* DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

“EXCELLENT REPRODUCTIONS OF ANCIENT IVORY CARVINGS”. THE *FICTILE IVORIES* FROM THE MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

André das Neves Afonso

MNAA, Assistente das coleções de Ourivesaria e Joalheria; CIEBA, ULisboa,
andreaafonso@mnaa.dgpc.pt

RESUMO

As reproduções de objetos artísticos em gesso, galvanoplastia ou fotografia assumiram-se como instrumentos fundamentais no quadro da museologia da segunda metade do século XIX, mais especificamente no contexto das práticas colecionísticas, expositivas e pedagógicas dos museus de artes ornamentais, industriais ou decorativas. A Academia Real de Belas-Artes de Lisboa (ARBAL) formará coleções desta natureza, seja para fins de ensino académico ou fins museológicos. No presente texto debruçar-nos-emos em torno de uma coleção inédita de trinta e duas peças em gesso que reproduzem placas de marfim esculpido – os designados *fictile ivories* –, atualmente no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), e que resultam de uma importante oferta do South Kensington Museum de Londres, em 1866, à Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. Analisaremos o fenómeno da importância internacional das reproduções, a oferta realizada pelo museu londrino, a especificidade dos *fictile ivories* neste âmbito e, considerando as limitações de uma investigação ainda em curso, apresentaremos alguns dados de caracterização desta coleção.

PALAVRAS-CHAVE

Fictile ivories | Reproduções | Museu Nacional de Arte Antiga | Academia Real de Belas-Artes de Lisboa | South Kensington Museum

ABSTRACT

Reproductions of artistic objects in plaster, electrotype or photography were considered as fundamental instruments in the museology of the second half of the 19th century, more specifically in the context of the museums of ornamental arts and in their role in collect, display and education. The Academia Real de Belas-Artes de Lisboa (ARBAL) will form collections of this nature, whether for academic teaching or museological purposes. In this paper we will focus on an inedited collection of thirty-two plaster casts that reproduce carved ivory plaques – the designated *fictile ivories* –, currently in Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) collection, and that result from an important offer of the South Kensington Museum, in London, in 1866, to the Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. We will analyze the phenomenon of the international importance of reproductions, the offer made by the London museum, the specificity of *fictile ivories* in this context and, considering the ongoing research, we will briefly characterize this collection.

KEYWORDS

Fictile ivories | Reproductions | Museu Nacional de Arte Antiga | Academia Real de Belas-Artes de Lisboa | South Kensington Museum

PREÂMBULO

“Why does the Museum have copies, and why is so much space devoted to their display?” (Patterson e Trusted, 2018: 17). Esta é uma questão que certamente ocorre a quantos se deparam com determinados objetos existentes em diversos museus e coleções. Mas é, também, uma questão que, embora complexa, com relativa normalidade se contextualiza considerando o ambiente educativo, a cultura artística e algumas das práticas implementadas por aqueles que construíram a museologia de Oitocentos. É também uma questão que, devidamente refletida e projetada, deverá promover a revalorização dos acervos históricos de reproduções de obras de arte (gessos, galvanoplastias, fotografia), seja pelos seus proprietários ou administradores (museus, instituições de ensino, colecionadores), seja pela comunidade científica e museológica.

É precisamente neste âmbito que surge o presente artigo, onde procuraremos analisar de uma forma contextualizada uma coleção de trinta e duas reproduções em gesso de placas de marfim esculpido

– os designados *fictile ivories* – pertencente ao acervo do MNAA.¹

E o que são os *fictile ivories*? O termo *fictile* provém do latim *fictilis*, que se relaciona com algo feito em terra ou argila por um oleiro; um objeto de cerâmica; algo maleável ou capaz de ser moldado (cf. Rufus-Ward, 2016a: 61). A designação *fictile ivory* reporta-se assim, etimologicamente, à matéria com que eram feitas as referidas reproduções – gesso de Paris devidamente tratado, simulando a cor e materialidade do marfim –, ainda que, já desde o século XIX, sirva sobretudo para classificar e denominar uma tipologia muito específica de reproduções em gesso de placas de marfim esculpido (placas únicas, dípticos, trípticos, encadernações de livros, faces de cofres, etc.) de cronologias que vão do século IV ao século XVI. A sua relevância histórica, cronologicamente bem balizada, é apenas passível de se compreender no quadro de um fenómeno mais global relacionado com a importância e com as diversas potencialidades das reproduções artísticas em contexto museológico.

A IMPORTÂNCIA HISTÓRICA DAS REPRODUÇÕES NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO INTERNACIONAL

Se a existência de acervos de reproduções – nomeadamente gessos – era já uma constante no ensino académico de belas-artes nos séculos anteriores, no século XIX intensificam-se como nunca antes as práticas pedagógicas da cópia a partir de reproduções das grandes obras escultóricas, arquitetónicas e ornamentais da Humanidade, ao mesmo tempo que, sobretudo a partir de meados desta centúria, se observará a formação de relevantes e representativas coleções principalmente no âmbito da atividade dos museus ligados às artes ornamentais, industriais ou decorativas. O Victoria and Albert Museum, fundado em 1852 sob a designação de *Museum of Manufactures*² e associado à *Government School of Design*, configurar-se-á como o grande centro criador, dinamizador e exportador de práticas museológicas com vista à qualificação do desenho

aplicado à produção das diversas indústrias artísticas. De facto, no contexto da *Great Exhibition of Works of Industry of all Nations*, realizada em Londres em 1851, gerou-se uma intensa discussão interna em torno da medíocre qualidade estética a que tinham chegado os produtos artísticos ingleses (cf. Patterson, 2012: 62), inserindo-se a criação do museu e de toda uma rede nacional de *schools of design* numa estratégia para solucionar o problema então identificado. Aqui, as coleções museológicas, formadas por objetos de produção antiga e moderna, desempenharão uma função significativa e essencialmente útil e prática – não necessariamente estética ou contemplativa –, servindo de enciclopédia visual do bom gosto e do ornamento para o público do museu, para estudantes e artistas e artesãos ligados às indústrias artísticas, procurando qualificar, assim, o gosto de quem

¹ Pelas diversas e importantes colaborações, não podemos deixar de agradecer a Benedetta Chiesi, Emile van Binnebeke, Helen Rufus-Ward, Júlia Papp, Luísa Penalva, Maria João Vilhena de Carvalho, Pedro Gaurim Fernandes, entre outros.

² E à qual se seguiriam as designações de *Museum of Ornamental Art*, em 1853, e de *South Kensington Museum*, em 1857. Em 1899 tomaria a atual nomenclatura: *Victoria and Albert Museum*.

consumia e de quem produzia e, em última instância, o estatuto e condição do objeto de arte industrial. Esta ideia eminentemente utilitária e prática das coleções ficou soberbamente traduzida nas palavras de Henry Cole (1808-1882), primeiro diretor do museu de South Kensington:

“People are still apt to look at Museums as mere collections of things ‘rare and curious’, things for learned people only, for rich people only ; for dilettante only. Prince Albert and his followers looked at them from a very different point of view – the point of view of Science and Art applied to productive industry. What does the architect do who wants to learn his profession? He looks at buildings. What did Flaxman do when he applied himself to pottery? He studied Greek pottery. What did Herbert Minton do to get a rank for his manufactures, which compete successfully with Sèvres? He collected and studied the masterpieces of Sèvres. Why is Mr. Phillipps, the jeweller, trusted to set jewels with good taste? Because he studied the ancient and mediaeval models” (Cole, 1873: 913).

Deste pensamento de Henry Cole destacaríamos a missão pedagógica que o eminente museólogo atribuía aos museus, nomeadamente através do papel desempenhado pelos bons modelos *artísticos* enquanto elementos de estudo e, conseqüentemente, de qualificação das indústrias artísticas. Neste mesmo ambiente cultural, as reproduções de objetos de arte – sobretudo em gesso, galvanoplastia ou fotografia – conviverão sem qualquer mácula juntamente com objetos *originais*, como atestam as políticas de incorporação definidas pelo museu londrino desde a sua gênese: “Original works are to be obtained as far as possible, but where this would seem to be impracticable, the system hitherto pursued of representing the finest know examples by electrotypes, casts and drawings will be followed... fully to illustrate human taste and ingenuity” (*apud* Grant e Patterson, 2018: 22). As reproduções poderiam também ajudar a colmatar, sem grande dificuldade, determinadas lacunas existentes nas coleções, permitindo apresentar de uma forma mais completa e comparada a evolução estilística e ornamental de uma determinada disciplina artística, num único espaço, num único museu; permitiriam, ainda, disponibilizar ao público reproduções de objetos normalmente inacessíveis, porque geograficamente distantes, pertencentes a tesouros de igrejas, a coleções reais ou

a colecionadores particulares; ou, ainda, poderiam circular por várias escolas e museus de província, cumprindo, de uma forma mais abrangente, o seu desígnio instrutivo. É nesta lógica que o South Kensington Museum promoverá, por exemplo, a reprodução em gesso do *Pórtico de la Gloria* da catedral de Santiago de Compostela, em 1866 (cf. Borges, 2018: 46-51); incumbirá Charles Thurston Thompson (1816-1868) de realizar uma campanha fotográfica em Portugal em torno de monumentos nacionais e de objetos das coleções reais, em 1866 (cf. Fontanella, 1996; Xavier, 2014: 263); ou lançará num grande e ambicioso projeto, em 1880-1881, para executar moldes de mais de trezentas peças de ourivesaria de coleções imperiais, monásticas e particulares russas para produção de galvanoplastias (cf. Grant e Patterson, 2018: 117-127).

Estas práticas promoverão a criação de diversos museus diretamente decalcados do modelo britânico e inspirarão a atividade de muitas outras instituições museológicas, académicas e patrimoniais. Significativa importância nesta dinamização internacional terá a célebre *Convention for promoting universally Reproductions of Works of Art for the benefit of Museums of all Countries*, idealizada por Henry Cole e assinada por diversos príncipes de várias casas reinantes europeias, reunidos em Paris, em 1867, no contexto da *Exposition Universelle d’Art et d’Industrie*, onde se afirmará “throughout the world every country possesses fine Historical Monuments of Art of its own, which can easily be reproduced by Casts, Electrotypes, Photographs, and other processes, without the slightest damage to the originals [...]. The knowledge of such monuments is necessary to the progress of art, and the reproductions of them would be of a high value to all museums for public instruction” (cf. *Inventory*, 1869: iii). Mas o cerne ideológico de todo este projeto residirá, sobretudo, na tentativa de implementação, por Henry Cole, de um sistema de intercâmbio internacional de reproduções de obras de arte, oficializando e exponenciando universalmente, em certa medida, as práticas já desenvolvidas pelo South Kensington Museum, bem como por outros museus e instituições de ensino artístico e industrial. Assim, e do ponto de vista operacional, é proposto que cada país forme uma Comissão com o intuito de obter reproduções para os museus nacionais e que essa Comissão se corresponda e troque informações com as congêneres estrangeiras de forma a facilitar a aquisição a custos moderados ou o intercâmbio

de objetos. Muitos dos objetivos desta Convenção serão efetivamente aplicados por diversas nações, abrindo-se portas ao desenvolvimento de importantes

relações institucionais e à formação e enriquecimento de diversos acervos de reproduções.

FICTILE IVORIES. ESPECIFICIDADES DE UMA CATEGORIA DE REPRODUÇÃO DE OBJETOS ARTÍSTICOS

Considerando as diversas tipologias de reproduções artísticas, os *fictile ivories* configuram-se como uma categoria muito específica que terá um grande desenvolvimento a partir da década de 1850, ainda que tenham existido casos no século XVIII em que se procurou obter, sobretudo para efeitos de estudo, reproduções em gesso de determinadas placas ebúrneas, como foi o caso concreto do padre e estudioso florentino Anton Francesco Gori (1691-1757), autor da obra *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum* (1759), considerada como o primeiro estudo sistemático sobre marfins (Chiesi, 2016: 29). De facto, é muito interessante notar que o desenvolvimento do fascínio por estas reproduções surgiu associado ao crescente interesse e ao estudo em torno das próprias placas de marfim esculpido, nomeadamente em Inglaterra – que se viria a revelar, por sua vez, um dos principais distribuidores mundiais de *fictile ivories*.³ A exposição da coleção do húngaro Gabor Fejérváry (1781-1851) no Archaeological Institute of London, em 1853, é considerada como um dos eventos que impulsionou significativamente o estudo deste tema (Westwood, 1876: ix)⁴, considerando ainda que, a par dos originais, foram associadas reproduções em gesso cujos protótipos se apresentavam geograficamente distantes, permitindo assim patentear ao público e sobretudo aos estudiosos um *contínuo* visual de espécimes representativos da transição entre a artes romana e a medieval (Papp, 2016: 19). Será esta, de facto, uma das grandes mais-valias dos *fictile ivories*, ao possibilitar a formação de coleções demonstrativas da evolução estilística da escultura e da iconografia de épocas – Antiguidade Tardia, Bizâncio, Alta Idade Média – em que os espécimes escultóricos mais significativos são consideravelmente raros.

Como chegou a indicar Edmund Oldfield (1817-1902) (Wyatt e Oldfield, 1856: 27), “yet it may safely be affirmed, that from this assemblage of mere plaster copies more knowledge is to be obtained of the history of the art they are intended to illustrate, than from any single cabinet of originals in Europe”. O mesmo autor afirma ainda, num prefácio do *Catalogue of select examples of ancient ivory-carvings in various collections*, de 1856, que a compra de uma série completa de reproduções em gesso apresenta menor dispêndio do que a compra de um único original, ainda que tais afirmações se possam considerar como algo propagandísticas ou com intuítos exacerbadamente comerciais considerando que o referido catálogo apresenta uma dimensão de listagem dos *fictile ivories* comercializados, desde 1855, pela Arundel Society. Ainda assim, e em particular nesta época, o objeto artístico original apresentava-se como um *specimen* e não tanto como um *unicum*, sendo que um semelhante valor documental poderia ser extraído de uma reprodução (Olovsson, 2016: 43). Aquando da existência de importantes coleções de originais, a integração de reproduções serviria perfeitamente para completar as lacunas internas existentes na sequência cronológica, tipológica e temática das mesmas.

A Arundel Society foi uma instituição londrina fundada em 1848. A sua missão central consistia na promoção do conhecimento sobre arte (Ledger, 1978: 1), procurando divulgar as obras artísticas dos grandes mestres europeus, nomeadamente os italianos e flamengos, através de publicações de monografias e gravuras, cromolitografias e aguarelas que reproduziam diversas obras de arte, nomeadamente pinturas a fresco. Pouco tempo depois da sua fundação, a Arundel Society terá uma importância fundamental na divulgação e disseminação dos *fictile*

3 Existiram também, noutras geografias europeias, outras oficinas de moldagens em gesso que igualmente produziram *fictile ivories*, nomeadamente o *Atelier du Moulages* dos museus reais de Bruxelas (atual *Musées royaux d’Art et d’Histoire*) (cf. Binnebeke, 2014: 81-92).

4 Esta coleção encontra-se hoje incorporada no World Museum de Liverpool. Cf. *National Museums Liverpool, Gabor Fejérváry Collector*. Disponível em <http://liverpoolmuseums.org.uk/wml/collections/antiquities/british-european/ivories/related-person-65014-1.aspx> (2019.5.11).

ivories, apresentando e lançando as suas coleções para venda ao público no contexto do encontro anual desta instituição em 1855, tendo então sido realizada uma conferência sobre marfins bizantinos, medievais e góticos pelo arquiteto e historiador Matthew Digby Wyatt (1820-1877), que devidamente a ilustrou com moldagens em gesso (Rufus-Ward, 2016b: 155).⁵ Esta *lecture*, intitulada *Notices of Sculpture in Ivory, Consisting of a Lecture on the History, Methods, and Chief Productions of the Art*, será publicada, com melhoramentos e correções, em 1856, conjuntamente com o já referido *Catalogue of select examples of ancient ivory-carvings in various collections*, onde são então descritas e apresentadas as coleções de *ficile ivories* disponibilizadas para venda ao público pela Arundel Society.

Esta coleção resulta, sobretudo, da transferência, para esta instituição londrina, e para além dos respetivos direitos, de um conjunto de materiais associados à execução destas reproduções em gesso (nomeadamente moldes ou matrizes dos originais), produzidos e coligidos pelo estudioso de marfins e membro da Society of Antiquaries Alexander Nesbitt (1817-1886), pelo medievalista e conservador do British Museum Augustus Wollaston Franks (1826-1897) e pelo entomologista e arqueólogo John Obadiah Westwood (1805-1893). Estes materiais haviam sido obtidos no contexto de diversas visitas a museus e tesouros de igrejas europeus para fins de estudo e execução de moldes (Wyatt e Oldfield, 1856: 27; Westwood, 1876: xi).

No que concerne ao processo tecnológico associado à produção destas reproduções consideram-se, sobretudo, três momentos: em primeiro lugar deveria executar-se um molde em negativo a partir do objeto original, sendo normalmente utilizada a *gutta-percha*, uma resina extraída de uma árvore homónima sobretudo exportada da Malásia (Patterson, 2012: 67; Grant e Patterson, 2018: 37). Seguidamente, o molde estaria apto a receber o *gesso de Paris*. Na eventualidade de serem necessárias mais reproduções da mesma peça, poder-se-ia optar por produzir, a partir do molde, uma matriz em gesso, ou por executar uma matriz em cobre através da técnica da galvanoplastia.

Esta matriz ficaria em *arquivo*, permitindo no futuro não mais aceder ao objeto original – mas apenas à matriz ou *type* – aquando da realização de novas reproduções, limitando eventuais danos nos objetos originais. Para a execução de múltiplas reproduções teriam que ser novamente executados moldes de *gutta-percha* a partir das referidas matrizes. Posteriormente, então, seriam extraídas as reproduções definitivas em *gesso de Paris* que, de forma a conferir maior resistência e similaridade de cor e matéria com o marfim, seriam ainda saturadas em estearina e, se necessário, policromadas a aguarela.⁶

Será curioso notar em alguns casos referidos por Westwood (1876: xi), nomeadamente aquele onde Ferenc Pulszky (1814-1897) (que herdou a já referida coleção de Gabriel Fejérváry), observando um *ficile ivory* da coleção do primeiro, julgou ver um original da sua própria coleção. A grande similitude com os originais era, efetivamente, uma extraordinária mais-valia para esta tipologia de reproduções. Tal resultaria, também, numa manifesta qualidade observável na produção destes espécimes – e esta qualidade devia-se, sobretudo, ao trabalho de Giovanni Ferdinando Franchi (c.1811-1874) que, como seu filho Giovanni Antonio Franchi, e através da firma G. Franchi & Son., lideraram o processo de produção de *ficile ivories*, executando, em particular, as séries comercializadas pela Arundel Society.

Natural de Lucca, na Itália, Giovanni Ferdinando Franchi foi um importante *formatore*, produtor de *ficile ivories* mas também de galvanoplastias (cujo processo electroquímico, como vimos, serviria também para a produção dos *ficile*). Terá uma atividade muito intensa e estreita com o South Kensington Museum, fornecendo várias tipologias de reproduções para as suas coleções e, também, disponibilizando-as, em inventários ou catálogos do museu, para venda a terceiros. Com a sua morte, em 1874, e a cessação da atividade da sua firma (o seu filho já havia morrido alguns anos antes), todo o negócio da empresa – gessos e galvanoplastias – será adquirido pela Elkington & Co., um gigante fabril na área da eletrometalurgia e um dos fornecedores de galvanoplastias do South Kensington Museum (cf.

⁵ Em meados do século XIX era prática comum a apresentação de moldagens em gesso como materiais didáticos e ilustrativos no contexto da realização de conferências. Integravam-se, inclusivamente, sistemas de rodas em esculturas em gessos de maiores dimensões de forma a facilitar o seu transporte para os auditórios (cf. Rufus-Ward, 2016b: 155).

⁶ Para informações mais detalhadas sobre o processo técnico de execução dos *ficile ivories*, cf. Wyatt e Oldfield, 1856: 27; Westwood, 1876: x-xi.

Westwood, 1876: xi; Patterson, 2012: 65; Billbey e Cribb, 2007: 169).⁷

Tendo em conta a importância atribuída pelo South Kensington Museum às reproduções de obras de arte e ao seu papel na educação artística e na qualificação do desenho aplicado às indústrias artísticas, bem como a popularidade em torno dos *fictile ivories*, o museu londrino iniciará, desde muito cedo, a formação de uma coleção que ultrapassará o milhar de espécimes. Tal como em relação a outras categorias de reprodução artística – gessos, galvanoplastias, cromolitografias, fotografias, gravuras –, para as quais o museu organizará catálogos ou inventários das suas coleções e que, através dos diversos fornecedores, disponibilizará ao público centenas e centenas de objetos para venda, situação semelhante ocorrerá com os *fictile ivories*. De facto, o South Kensington Museum acabará por tomar conta de parte da comercialização dos gessos da Arundel Society (Rufus-Ward, 2016a: 64) e, a par destes, comercializará igualmente reproduções fornecidas diretamente pela firma G. Franchi & Son.⁸

Todo o interesse gerado em torno destas coleções bem como toda a *máquina* montada para a sua produção e distribuição originou a formação de inúmeras coleções um pouco por todo o mundo, seja no Reino Unido e na Europa continental, seja em geografias tão distantes como dos Estados Unidos da América até à Austrália.

Serão vários os motivos que concorrerão para o declínio destas coleções e da sua importância na museologia, no colecionismo, no ensino artístico e nos estudos histórico-artísticos, desde os finais do século XIX até meados do século XX, nomeadamente o desenvolvimento de alguns movimentos de *design* (Bauhaus, *Basic Design Movement*) que o afastarão das artes e ofícios tradicionais; o crescente culto da autenticidade e unicidade do objeto artístico (e da sua *aura*); o receio em torno da questão das falsificações; ou, ainda, o desenvolvimento e vulgarização da fotografia como método de reprodução de obras de arte e a sua cada vez mais acessível e constante presença em catálogos que se sobreporá à semelhante função ilustrativa que haviam desempenhado as reproduções em gesso ou as galvanoplastias (cf. Rufus-Ward, 2016a: 66-67).

A COLEÇÃO DE FICTILE IVORIES DO MNAA

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A VALORIZAÇÃO DAS REPRODUÇÕES NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO PORTUGUÊS

No contexto português (sobretudo lisboeta), e neste ambiente em torno da formação de acervos de reproduções com fins museológicos, Francisco de Sousa Holstein (1838-1878) desempenhou um ativo papel desde que assumiu o cargo de vice-inspetor da Academia, em 1863.⁹ No *Relatório acerca do estado d'Academia Real das Bellas-artes*, datado de fevereiro de 1864 – “documento programático” do trabalho já

feito e da sua estratégia para o futuro (Xavier, 2014: 114) – apresenta, desde logo, a ideia da criação de um *Museo d'ornamentos* com reproduções em gesso de elementos ornamentais de monumentos portugueses, “que sem duvida seria m^{to} proveitoso p^o os nossos industriaes e fabris”.¹⁰ Em rigor, ambicionava, sobretudo, uma profunda reforma na ARBAL em que o ensino das artes aplicadas à indústria tivesse um

⁷ Cf. *National Portrait Gallery, British bronze sculpture founders and plaster figure makers, 1800-1980 – F.* Disponível em <https://www.npg.org.uk/research/programmes/british-bronze-founders-and-plaster-figure-makers-1800-1980-1/british-bronze-founders-and-plaster-figure-makers-1800-1980-f> (2019.5.11).

⁸ Veja-se, por exemplo, uma pequena nota, a este respeito, presente na publicação *Inventory of the reproductions in fictile ivory from ivory carvings* [...], de 1869: “The Fictile Ivories published by the Arundel Society can only be obtained by application to the official agent for re-productions, Arundel Society’s Rooms, South Kensington Museum, care being taken to quote the Society’s No. as noted in parentheses, thus ‘Arundel Society (l.a.)’ and prince. Those reproduced by Messrs. Franchi and Son for the Science and Art Department, can be obtained direct from Messrs. Franchi, 15, Myddelton Street, Clerkenwell, London, E.C.” (*Inventory*, 1876: 1).

⁹ Fundada em 1836 e instalada em parte do Convento de São Francisco da Cidade, em Lisboa, a Academia de Belas-Artes de Lisboa foi estabelecida com os objetivos de estudo das belas-artes e de “unir num só corpo de Escola todas as Bellas Artes, com o fim de facilitar os seus progressos, vulgarisar a sua pratica, e de a aplicar ás Artes Fabriz” (*Estatutos*, 1842: 6).

¹⁰ Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga (AMNAA), Relatório acerca do estado d'Academia Real das Bellas-artes, Relatórios, cota AJF, Cx1, P11, doc. 3/3, PT-MNAA-AJF-DC-OI-ARBA-001-00001-000001_m0010.

papel mais autónomo e consistente, considerando o exemplo do Science and Art Department e do South Kensington Museum que era já tido como modelar: “Quando se reformar a Academia convem crear n’ella duas grandes divisões: a artística na forma que se disse no relatório passado, e a industrial organizada como o está o Art Department em South-Kensington Museum, e com succursaes nas principaes Cidades”.¹¹ Neste sentido, irá trabalhar na formação de uma coleção de *artes industriais* e na sua organização em salas da Academia. Esta entidade museológica, que ficará conhecida como *Museu de Arte Ornamental*, acabará por não se assumir como um museu *ipsis verbis*, seja por não se encontrar aberto ao público (apenas em 1879 seria garantida essa possibilidade), seja por apresentar uma dimensão formal e legal algo frágil (Xavier, 2011/2012: 69-70; 90; cf. Bastos et al., 2012: 49-50). Nas suas *Observações sobre o actual estado do ensino das artes em Portugal* – publicação editada em 1875 e associada à reforma que se procurava fazer do ensino das belas-artes e da organização dos serviços de museus, monumentos e arqueologia –, Sousa Holstein apresentará ainda um projeto de criação de um *Museu Central* ao qual estariam associadas várias secções, nomeadamente um *Museu de arte industrial*.¹² A coleção deste núcleo museológico poderia em parte ser composta por reproduções em galvanoplastia, fotografia e gesso e desejavelmente deveriam estar-lhe associadas as respetivas oficinas de reproduções, permitindo o enriquecimento do próprio acervo, a venda e o intercâmbio de objetos ([Holstein], 1875: 27-33).

Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), muito crítico da reforma que então se preparava – e que acabaria por não se concretizar –, foi também um grande defensor do papel pedagógico e didático das reproduções e cópias em contexto museológico (Leandro, 2014: 421). Manifestando um profundo conhecimento relacionado com a realidade internacional do ensino do desenho, dos museus de arte aplicada à indústria

e das suas coleções e oficinas de reprodução (cf. Vasconcelos, 1879), procurará contribuir para a qualificação da realidade museológica e industrial portuguesa. Contudo, e como sintetizou Sandra Leandro, se “a inexistência de um Museu de Arte no país era um motivo de vergonha nacional”, todos os projetos relacionados com museus industriais se haviam manifestado assaz inoperantes (Leandro, 2014: 417), sejam as iniciativas das décadas de 1860 e 1870 (nomeadamente as de Sousa Holstein), sejam, também, as das décadas seguintes, nomeadamente os efémeros museus industriais e comerciais de Lisboa e do Porto, criados em 1883 (cf. Leandro, 2014: 425-513).¹³

Em relação aos ecos da Convenção de 1867 em Portugal e aos seus verdadeiros impactos práticos no país, estes não se encontram ainda devidamente estudados. Contudo, pouco mais de dez anos depois deste evento, Joaquim de Vasconcelos manifestará que Portugal não soubera aproveitar todo o contexto internacional de trocas de reproduções gerado após 1867, ainda que, como o próprio refere, Portugal tenha aderido à Convenção (Vasconcelos, 1879: 153-154; cf. Lisboa, 2001: 285). Caso efetivamente existisse uma comissão nacional responsável por este assunto, esta deveria enquadrar-se no âmbito do Ministério dos Negócios Estrangeiros, como havia acontecido em Inglaterra (Mendonça, 2014: 186). De facto, tal Comissão parece ter existido, como se verifica nalguma correspondência enviada por Sousa Holstein para os vogais de uma designada *Comissão de Permutações* onde, em ofício de 1877, colocara à disposição dessa Comissão uma coleção de reproduções em gesso de ornatos e estátuas existentes em monumentos portugueses com o intuito de a mesma ser enviada “à Comissão estrangeira que já estiver habilitada para em troca dar a esta Academia, exemplares de ornatos e estátuas do seu país”.¹⁴

11 AMNAA, Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-artes, Relatórios, cota AJF, Cx1, P11, doc. 3/7, PT-MNAA-AJF-DC-OI-ARBA-001-00001-000001_m0027.

12 No *Projeto de lei e Projeto de decreto* redigidos pela Comissão nomeada pelo Governo para estudar e propor a referida reforma, o designado museu central surge com a designação de *Museu Nacional de Arte e Indústria* (Relatório, 1876: 9-12; 33-39).

13 Nos anos derradeiros de Oitocentos, Ramalho Ortigão (1836-1915) seria também uma figura de relevância a pugnar pelo papel ilustrativo e pedagógico das reproduções em gesso, galvanoplastia e fotografia, nomeadamente através da sua utilização como elementos auxiliares e de registo no âmbito de um sistema de inventário de património proposto pelo próprio Ortigão na obra *O Culto da Arte em Portugal*. Os acervos de reproduções, formados neste contexto, teriam igualmente uma utilidade acrescida para as escolas primárias, secundárias, de belas-artes e artes industriais, para museus associados a escolas, para oficinas e respetivos operários e, em última instância, poderiam configurar a génese da coleção de um Museu de Reproduções (cf. Ortigão, 1896: 161-164).

14 Arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes (AANBA), Livro de registo de correspondência expedida, cota 2-A-SEC.91, PT-ANBA-ANBA-B-007-00002_m0396. Cf. Mendonça, 2014: 186.

UMA DOAÇÃO EXEMPLAR

Recuando alguns anos, verifica-se que algumas das práticas de intercâmbio de reproduções artísticas eram já desenvolvidas anteriormente à Convenção de 1867. Na realidade portuguesa, mais particularmente no âmbito da ARBAL, uma oferta feita pelo South Kensington Museum, em 1866, revestiu-se de especial significado porque numa mesma doação se reuniu, para além de catálogos de museus e coleções, praticamente todo o universo das categorias de reproduções de obras de arte: gesso, galvanoplastia e fotografia.¹⁵ Segundo se pode depreender da ata da conferência ordinária da Academia onde é mencionada esta doação, de 5 de julho de 1866, ela terá sido promovida, em grande parte, por intermediação de John Charles Robinson (1824-1913), um direto *colaborar* do South Kensington Museum que, em 1865, esteve em Portugal ao serviço do museu londrino, tendo privado com Sousa Holstein e conhecido as coleções da Academia (cf. Neto, 2007; Xavier, 2014: 116-118; Mariz, 2018: 4; Fontanela, 1996: s.p.).¹⁶ Pela posição de Sousa Holstein em relação às reproduções, pela relevância do conteúdo doado e pela sua precedência em relação a uma prática que apenas posteriormente se tornará mais intensa, este evento terá certamente marcado um importante papel nos desígnios do vice-inspetor em relação ao enriquecimento da coleção de reproduções da Academia.

Segundo se lê na *Relação dos objectos recebidos do Museum South Kensington, no dia 12 de Junho de 1866*, foram enviados para a ARBAL

“Uma estatua de Cupido de Michel Angelo.

Trinta e trez reproduções em gesso de placas de marfim e de metal antigas.

Uma reprodução galvanoplastica do espelho de Donatello.

Sette photographias dos Cartões de Raphael.

Um grande album de photographias de esculpturas da Escóla Italiana na idade media. Um catalogo do South Kensington museum.

Um livro de texto explicativo do Album de photographias.

O Inventario dos objectos d’arte que compõem as colleções do South Kensington Museum.

Catalogo da colleção de soulages.

Catalogo especial da colleção de Retratos em Miniatura do South Kensington Museum.”

Considerando o historial das várias coleções da Academia, podemos identificar alguns destes espécimes, hoje em dia, nas coleções da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), da ANBA e do MNAA.¹⁷

O “Cupido de Michel Angelo” pertence ao acervo da FBAUL (FBAUL, Esc. 677) (Mendonça, 2014: 185), encontrando-se o original na coleção do Victoria and Albert Museum (V&A, inv. 7560-1861). Na realidade, ainda que à data o original fosse tido como um *Cupido* e como obra de Michelangelo, atualmente apresenta-se classificado como um *Narciso*, executado na Roma antiga (copiando um modelo clássico), restaurado pelo escultor florentino Valerio Cioli (c. 1529-1599), cerca de 1560, e novamente intervencionado no século XIX, onde lhe foi acrescentado parte do braço.¹⁸

Na biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes (BANBA) pudemos identificar alguns – não todos – dos documentos enunciados na referida *Relação*, nomeadamente: “grande album de photographias de esculpturas da Escóla Italiana na idade media”, que corresponderá ao álbum *Italian sculpture of the Middle Ages and period of the revival of art : A series*

15 AMNAA, *Relação dos objectos recebidos do Museu South Kensington, no dia 12 de Junho de 1866*, cota AJF, Cx1, P2, doc. 58/1-2, PT-MNAA-AJF-DC-OI-ARBA-002-0002.000003_m0001. Cf. Xavier, 2014: 318; Mendonça, 2014: 94, 185; Lisboa, 2007: 282. Ricardo Mendonça (2014: 185) levanta a possibilidade de se tratarem, antes, do resultado de uma permuta de reproduções, considerando que a representação britânica da *Exposition Universelle* de 1867 apresentará moldagens em gesso de elementos de monumentos portugueses.

16 AANBA, Índice das conferências gerais, ordinárias e extraordinárias, cota 1-A-SEC.16, PT-ANBA-ANBA-F-002-00001_m0361.

17 Tal historial associa-se, resumidamente, à separação da Academia em dois corpos distintos – a Escola de Belas-Artes de Lisboa e Academia em si –, gerada no quadro da reforma de 1881 (cf. Lisboa, 2007: 64-65), dispondo a Escola de coleções de modelos de ensino próprias; à fundação do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia (MNBA), gerido pela Academia e integrando as suas coleções, oficialmente aberto em 1884 e *transfigurado* em Museu Nacional de Arte Antiga em 1911; e à extinção da Academia em 1911 com a inerente desvinculação à Escola e ao Museu. A Academia viria a ser restaurada em 1932 com a designação que atualmente possui – Academia Nacional de Belas-Artes –, conservando ainda algumas coleções.

18 Cf. V&A *Search Collections*, *Narcissus (inv. 7560-1861)*. Disponível em <http://collections.vam.ac.uk/item/O70453/narcissus-statue-cioli-valerio> (2019.5.11).

of fifty photographs [...]”, 1862 (BANBA, CC-5); “Um catalogo do South Kensington museum”, que poderá corresponder ao *Catalogue of special exhibition of works of art of mediaeval, Renaissance and more periods, on loan at the South Kensington Museum* [...], 1862-1863 (BANBA, Q-1-121); “Catalogo da colleção de soulages”, cujo título original é *Catalogue of the Soulages Collection by J. C. Robinson*, 1856 (BANBA, P-2-32); e o “Catalogo especial da colleção de Retratos em Miniatura do South Kensington Museum”, que corresponde ao *Catalogue of the special exhibition of portrait miniatures on loan at the South Kensington Museum*, 1865 (BANBA, Q-2-1 ou B-4-18).

A “reprodução galvanoplastica do espelho de Donatello” pertence à coleção MNAA (MNAA, inv. 55 e/ou 56 Met; cf. Afonso, 2018: 199-200) e reproduz, pelo processo galvanoplástico, o denominado *Martelli Mirror* da coleção do Victoria

and Albert Museum (V&A, inv. 8717:1, 2-1863), à data atribuído a Donatello.¹⁹

Para o fim desta análise deixámos as “trinta e trez reproduções em gesso de placas de marfim e de metal antigas”. Este conjunto corresponderá com relativa segurança a uma coleção de trinta e duas placas em gesso identificada no acervo do MNAA (Fig. 01) e completamente inédita no que diz respeito ao seu estudo e divulgação, reproduzindo com grande rigor placas de marfim esculpido maioritariamente dos séculos V e VI (no caso deste conjunto de peças do MNAA). Configura-se, assim, com uma desconhecida coleção de *fictile ivories* existente em território nacional, cujo processo de investigação se encontra ainda em desenvolvimento mas sobre a qual podemos, desde já, apresentar alguns dados em torno do seu percurso museográfico e da sua caracterização tipológica, iconográfica e de produção.

BREVE PERCURSO E CARATERIZAÇÃO DA COLEÇÃO DE FICTILE IVORIES



Fig. 01. Conjunto de *fictile ivories*. G. Franchi & Son (?), Londres, 1854-1866. Gesso. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (fot. MNAA, Arquivo fotográfico)

19 Cf. V&A Search Collections, *The Martelli Mirror* (inv. 8717:1, 2-1863). Disponível em <http://collections.vam.ac.uk/item/O70279/the-martelli-mirror-mirror-case-unknown> (2019.5.11).

Se a utilização atribuída pela Academia a esta coleção de *ficile ivories* se encontra por entender, é quase certo que, com a abertura oficial do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, em 1884, a mesma deve ter integrado a sua exposição permanente.²⁰ (Fig. 02) Ainda que estas peças não sejam especificamente identificadas por Manuel de Macedo (1839-1915) em *O Museu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos* (1892), não obstante poderem estar incluídas nas descrições genéricas de “moldagens reproduzindo esculturas e decorações architectonicas e alguns restos de fragmentos de estatuaría medieval e da renascença” ([Macedo], 1892: 6); nem sejam visualmente identificadas nas fotografias de galerias do Museu publicadas na obra *L'enseignement des beaux-arts en Portugal* (Viterbo, 1900); estas surgem indubitavelmente referidas por Gabriel Pereira (1847-1911) nas várias edições do opúsculo *Museu Nacional de Bellas-Artes: aspeto geral* (cf. Pereira, 1903, 1904, 1908) relativamente à descrição da Sala R: “N’uma vidraça excellentes reproducções de trabalhos antigos em marfim, os famosos dipticos consulares romanos e byzantinos” (Pereira, 1908: 6). Uma listagem de 1912, intitulada *Apontamentos colligidos por Viegas sobre obras de esculptura, que, talvez, existam no museu, e que me foram por elle entregues em Jan.º de 1912*, elenca diversas peças, incluindo “33. Reproduções em gesso de placas de marfim e de metal, antigos. Off. P. J. C Robinson – Consultor do Museu do Louvre. [sic] 1866.”, não se conseguindo perceber com rigor o objetivo de tal relação.²¹ Não obstante, nessa data a coleção ainda deveria figurar na exposição permanente do então já transfigurado Museu Nacional de Arte Antiga, considerando o facto destas reproduções serem referidas na edição de 1913 do *Manual do Viajante em Portugal* de Leonildo de Mendonça e Costa (1849-1922), onde José de Figueiredo (1871-1937), recém empossado diretor da mencionada instituição museológica e colaborador na citada publicação, relata a exposição de “dois medalhões Della-Robia e uma vitrine com reproducções de marfins byzantinos” na Sala 2 do rés-do-chão (Figueiredo, 1913: 28). Ainda que se torne pertinente procurar

compreender com mais rigor a circulação desta coleção nos anos seguintes, é muito provável que estas moldagens em gesso tenham sido retiradas para as reservas museológicas em data não muito distante de 1913, encontrando-se aparentemente já ausentes nas descrições das galerias do MNAA da década de 1920, nomeadamente no *Guia de Portugal* de Raúl Proença (cf. Figueiredo, 1924: 357-374).

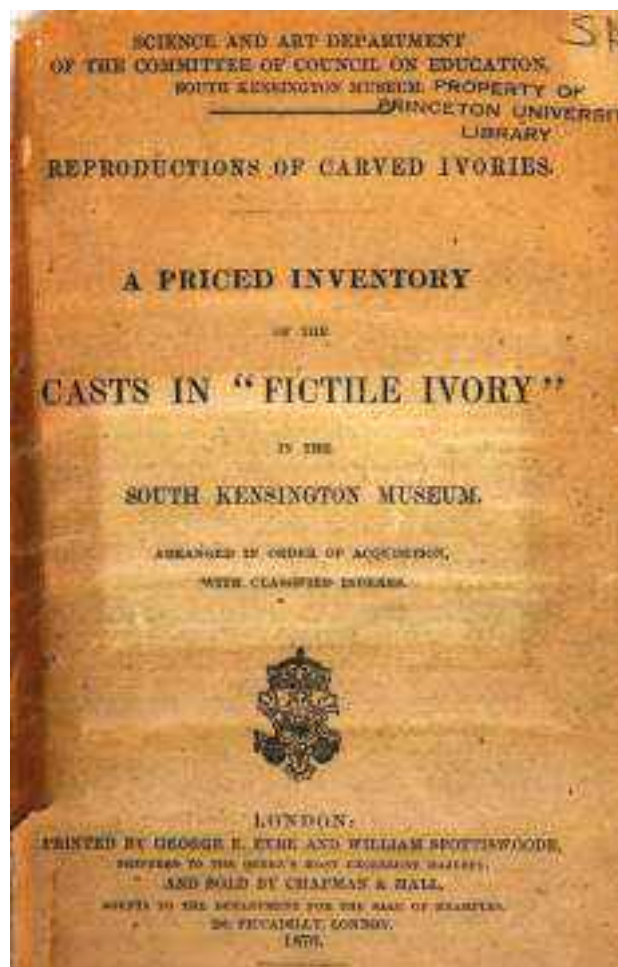


Fig. 02. Reproductions of carved ivories. A priced inventory of the casts in 'fictile ivory' in the South Kensington Museum. [...]. London: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1876.

20 A este respeito será ainda curioso notar que o Governo inglês, em particular por intermédio do Science and Art Department e do próprio South Kensington Museum, efetuará, em dezembro de 1876, uma oferta de mais de duas dezenas de publicações para a biblioteca da ARBAL, incluindo “Lists of Casts in Fictile Ivory”, que deverá corresponder à publicação *Reproductions of carved ivories. A priced inventory of the casts in 'fictile ivory' in the South Kensington Museum*, de 1876, ainda existente na biblioteca da ANBA (BANBA, Q-1-130). Terá certamente sido, para a ARBAL, um importante instrumento para um melhor conhecimento, estudo e contextualização da coleção. Cf. AANBA, Correspondência recebida - Volume III, cota 1-B-SEC.50, PT-ANBA-ANBA-B-001-00012_m0923-926.

21 AMNAA, *Apontamentos colligidos por Viegas sobre obras de esculptura, que, talvez, existam no museu, e que me foram por elle entregues em Jano. de 1912*, cota AJF, Cx7, P3, doc. 4, PT-MNAA-AJF-APF-MNAA-M-003-00004_m0009-0010.

De facto, a importância das reproduções em contexto museológico começará a diluir-se neste princípio do século XX, sendo paulatinamente reencaminhadas para as reservas dos museus, transferidas, vendidas, destruídas ou dando-lhes novas utilizações. A quase totalidade das moldagens em gessos da coleção do MNAA (escultóricas, arquitetónicas, ornamentais), provenientes do MNBAA (onde tiveram um peso significativo na organização expositiva) (Fig. 03), serão transferidas, já em meados do século XX, para outras instituições, incluindo os novos gessos obtidos no contexto da *Exposição de Arte Francesa* realizada na Sociedade Nacional de Belas Arte, em 1934, e da *Exposição de Moldagens de Escultura Medieval*, realizada no MNAA em 1940 (Carvalho, 2017:

309-311). Parte desta coleção de gessos acabou por ser transferida, em 1944, para dependências do Mosteiro de Jerónimos com vista à sua instalação no futuro Museu de Escultura Comparada idealizado por Diogo de Macedo (1889-1959) (que apenas se concretizaria em 1963, no Palácio Nacional de Mafra); e a outra parte seria transferida para a Escola de Belas-Artes de Lisboa, em 1951 (cf. Carnaxide, 2010; Carvalho, 2017: 312; Mendonça, 2014: 313-314). E, no meio desta conjuntura, e considerando o seu valor escultórico e ornamental, qual terá sido o motivo para a não transferência ou para a permanência, certamente já em reserva, da coleção de *ficile ivories* no MNAA? É uma situação que importaria, no futuro, apurar.



Fig. 03. Sala de Escultura do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, c. 1900. (fot. MNAA, Arquivo fotográfico)

A análise inicial desta coleção, da sua configuração e características, permitiu chegar a algumas conclusões que agora cabe registar. A coleção é composta por trinta e duas placas de gesso. Considerando que a oferta do South Kensington Museum consistiu em trinta e três espécimes – quantidade igualmente referida na supracitada listagem de 1912 –, um encontra-se por localizar ou por compreender a sua ausência. É possível observar, em muitas delas, pequenos selos quadrados da *Arundel Society*, em papel, com um determinado código de referência (e.g., “II h” ou “VII g”) que remete para a forma como estas peças se encontram categorizadas na já referida publicação *Notices of Sculpture in Ivory* (Fig. 04). Numa peça



Fig. 04. Selo da Arundel Society. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (fot. MNAA, Paulo Alexandrino)

Verifica-se também, em algumas peças, a existência de etiquetas com referências ao suposto proprietário do objeto original (e.g. “Louvre”, “Soly Koff coll.”), ainda que, por vezes, a localização seja diferente da atual ou haja inclusivamente erros de informação (possivelmente relacionados com equívocos na colocação das etiquetas ou sobre a real localização do objeto).

O trabalho desenvolvido na identificação e localização dos objetos ebúrneos originais que os *fictile ivories* do MNAA reproduzem permitiu ainda compreender que a maioria das placas corresponde a elementos de um díptico (Fig. 06), possibilitando, assim, organizar e associar os respetivos conjuntos

constata-se a existência de um selo estampado de G. Franchi & Son (“G. Franchi & Son, 15, Myddleton St. London”) (Fig. 05). Nestas situações, conseguiremos perceber, com mais ou menos rigor, os fornecedores do South Kensington Museum das respetivas reproduções, ainda que, como já referimos, o fabricante deveria ser, na maior parte dos casos, a firma de Giovanni Ferdinando Franchi. Considerando o início da atividade da Arundel Society na venda de *fictile ivories*, podemos afirmar que, globalmente, as peças do acervo do MNAA terão sido produzidas em Londres entre 1854 e 1866.



Fig. 05. Selo da firma G. Franchi & Son. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (fot. MNAA, Paulo Alexandrino)

(que não se encontravam formados), entender o respetivo contexto temático e iconográfico, bem como enquadrá-los cronologicamente.

Deste modo, e em resumo, a coleção poderá categorizar-se, temática e iconograficamente, em três conjuntos distintos. Em primeiro lugar, identificam-se os designados *dípticos consulares*, que representam diversos cônsules (os mais altos funcionários do Estado romano).²² Aqui se insere, a título de exemplo, o volante esquerdo do díptico do cônsul Anício Fausto Albino Basílio (datado do ano 541, pertencendo o original ao Museo Nazionale del Bargello, de Florença; MNB, inv. 8 Avori) (Fig. 07 e Fig. 08); ou o díptico do cônsul Flavius Anastasius Probus

²² “The consular diptychs specifically were commissioned and distributed as commemorative gifts by the two annually appointed consuls in Rome and Constantinople in connection with their entry into office on the New Year, an occasion since ancient times associated with the turning of cycles, victory and universal regeneration, and celebrated with seven days of public ceremonies and entertainments.” (Olovdotter, 2016: 50)

(datado de 517, pertence à Bibliothèque nationale de France; BnF, inv. 55.296bis). Em segundo lugar, conservam-se os de temática cristã/bíblica, incluindo o díptico com *Cenas da Vida de São Paulo* e *Adão no paraíso terrestre*, do Museo Nazionale del Bargello (final do século IV-início do século V; MNB, inv 20, 19 Carrand), e do qual o MNAA possui apenas reprodução do segundo; ou o tríptico do século X representando a *Crucifissão com Constantino* e *Santa*

Helena, da coleção da Bibliothèque nationale de France (inv. BnF, 55-301). Por fim, existem ainda espécimes com temas da mitologia clássica, como se verifica no díptico *A Musa* e *o Poeta*, de cerca do ano 500 e cujo original pertencente ao tesouro da catedral de Monza, em Itália; ou o díptico da primeira metade do século V, da coleção da Bibliothèque Municipal de Sens (BMS, inv. MS 46), em França, representando *Helios* e *Selene* ou *Dionysus* e *Selene*.



Fig. 06. Reprodução em *fictile ivory* do díptico *A Musa* e *o Poeta* (reproduz um original em marfim, c. 500, do tesouro da catedral de Monza). G. Franchi & Son (?), Londres, 1854-1866. Gesso. 34,4 x 15 x 1,8 cm; 35 x 14,8 x 2 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (fot. MNAA, Paulo Alexandrino)



Fig. 07. Volante esquerdo do díptico do cônsul Anicio Fausto Albino Basilio. Oficina Romana (?), 541. Marfim. 34,5 x 12,9 x 0,6 cm. Museo Nazionale del Bargello, Florença, inv. 8 Avori (fot. Museo Nazionale del Bargello. Cortesia do Ministero per i beni e le attività culturali – Museo Nazionale del Bargello. Não é permitida a utilização ou reprodução por qualquer meio.



Fig. 08. Reprodução em *fictile ivory* do volante esquerdo do díptico do cônsul Anicio Fausto Albino Basilio (cf. Fig. 7). G. Franchi & Son, Londres, 1854-1866. Gesso. 34,2 x 13 x 1,7 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (fot. MNAA, Paulo Alexandrino).

No que concerne à cronologia de produção das peças originais que a coleção de moldagens em gesso reproduz, podemos identificar duas peças do século IV; uma peça da transição do século IV para o V; sete peças do século V; duas peças datáveis da transição do século V para o VI; catorze peças do século VI; duas peças do século IX; três peças do

século X; uma peça do século XVI. Em relação à sua atual localização, em alguns casos diferente da que se verificara no século XIX, nove peças encontram-se em Itália (igrejas e museus); dez em França (museus e bibliotecas); duas na Áustria (museu); sete no Reino Unido (museus); quatro na Alemanha (museu e igreja).

NOTAS FINAIS

Considerando todo o contexto exposto em torno da relevância histórica das reproduções de obras de arte, importa de forma decisiva empreender todos os esforços necessários com vista à identificação e ao estudo de outras coleções existentes em Portugal bem como aos espécimes que foram produzidos em

oficinas nacionais e remetidos, através de venda ou intercâmbio, para outros países.

No panorama internacional tem-se assistido a um ambiente de grande entusiasmo em torno destes acervos, seja através de diversas investigações em

curso, de publicações recentemente editadas ou exposições promovidas por importantes instituições museológicas. As funções que estas categorias de objetos poderão ter nos museus de hoje serão, seguramente, diferentes daquelas que motivaram a sua larga produção e disseminação. Mas a sua matricial relevância histórica, ilustrativa e pedagógica contribuirá certamente para uma revalorização destas coleções fundacionais dos museus ocidentais e, conseqüentemente, para uma melhor compreensão da história e do desígnio original destas mesmas instituições – e a coleção de *fictile ivories* do Museu Nacional de Arte Antiga, proveniente do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia e da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, poderá configurar-se como um paradigmático exemplo disso mesmo.

O desenvolvimento de uma abordagem contemporânea ao próprio conceito de *reprodução* – bem como aos conceitos de *cópia*, *réplica*, *fac-símile*, etc., e às suas

variações operativas e semânticas – e aos acervos históricos de reproduções, para além de possibilitar novas interpretações e utilizações museológicas destes objetos e dos conteúdos associados, poderá igualmente potenciar, por um lado, o surgimento de novas ferramentas com vista à partilha de informações e de experiências associadas ao trabalho com estas coleções; e, por outro, permitirá melhor compreender como se originam, na era da tecnologia digital, novos e diversos processos de reprodução (físicos e digitais) e a forma como estes novos meios poderão ser fundamentais para a salvaguarda de património em risco ou para a simples partilha e intercâmbio entre museus e outras instituições patrimoniais. Em certa medida, a *Convention for promoting universally Reproductions of Works of Art for the benefit of Museums of all Countries*, de 1867, poderá ter, ainda, um longo e largo caminho a trilhar na museologia contemporânea – para benefício dos museus de todos os países.²³

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES

Arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes, Livro de registo de correspondência expedida, cota 2-A-SEC.91, PT-ANBA-ANBA-B-007-00002_m0396.

_____, Índice das conferências gerais, ordinárias e extraordinárias, cota 1-A-SEC.16, PT-ANBA-ANBA-F-002-00001_m0361.

_____, Correspondência recebida - Volume III, cota 1-B-SEC.50, PT-ANBA-ANBA-B-001-00012_m0923-926.

Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, Relação dos objectos recebidos do Museu South Kensington, no dia 12 de Junho de 1866, cota AJF, Cx1, P2, doc. 58/1-2, PT-MNAA-AJF-DC-OI-ARBA-002-0002.000003_m0001.

_____, Apontamentos colligidos por Viegas sobre obras de escultura, que, talvez, existam no museu, e que me foram por elle entregues em Jan.º de 1912, cota AJF, Cx7, P3, doc. 4, PT-MNAA-AJF-APF-MNAA-M-003-00004_m0009-0010.

_____, Relatório acerca do estado d'Academia Real das Bellas-artes, Relatórios, cota AJF, Cx1, P11, doc. 3/1-3/8, PT-MNAA-AJF-DC-OI-ARBA-001-00001-000001_m0027.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, André das Neves – “Reproduzir para ensinar. Uma abordagem introdutória à coleção de galvanoplastias do Museu Nacional de Arte Antiga”. SOARES, Clara Moura e MARIZ, Vera (eds.) – *Dinâmicas do Património Artístico Circulação, Transformação e Diálogos*. Lisboa: ARTIS, 2018, 197-206.

BASTOS, Celina et al. – “Testemunhos da memória”. PENALVA, Luísa (coord.científ) – *Thesaurus : A Ourivesaria Sacra da Real Abadia de Alcobaça*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2012, 7-51.

BINNEBEKE, Emile van – “Casting ivories in Exchange? A short history of the Brussels atelier de moulage”. *Sculpture Journal*, 23.1 (2014), 81-92.

BILBEY, Diane e CRIBB, Ruth – “Plaster Models, Plaster Casts, Electrotypes, Fictile Ivories”. TRUSTED, Marjorie (ed.) – *The making of sculpture. The materials and techniques of European sculpture*. London: V&A Publications, 2007, 153-171.

BORGES, Víctor Hugo López – “The Pórtico de la Gloria”. PATTERSON, Angus e TRUSTED, Marjorie (ed.) – *The Cast Courts*. London: V&A Publishing, 2018, 46-51.

CARNAXIDE, Jorge Humberto Santos – *O Museu de Escultura Comparada de Mafra: um Projecto Romântico no Estado Novo*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010. (Dissertação de mestrado).

23 A este respeito, veja-se o projeto ReACH (Reproduction of Art and Cultural Heritage).

Cf. V&A Research Projects, ReACH (Reproduction of Art and Cultural Heritage). Disponível em <https://www.vam.ac.uk/research/projects/reach-reproduction-of-art-and-cultural-heritage> (2019.10.13).

- CARVALHO, Maria João Vilhena de – *A Constituição de uma Coleção Nacional. As Esculturas de Ernesto Vilhena*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2017.
- Catalogues of reproductions of objects of art: in metal, plaster and fictile ivory, chromolithography, etching, and photography. Selected from the South Kensington Museum, continental museums and various other public and private collections*. London, 1869.
- CHIESI, Benedetta – “Reproduced Reproductions. Plaster Casts and Photographs in the Philpot Album of Fictile Ivories in Florence”. PAPP, Júlia e CHIESI, Benedetta (eds.) – *John Brampton Philpot’s Photographs of Fictile Ivory*. Budapest: RCH HAS, 2016, 29-41.
- COLE, Henry – “Threatened Suppression of the South-Kensington Museum”. *Journal of the Society of Arts* (1873, 31 de outubro), 912-915.
- Estatutos da Academia de Bellas Artes de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1843.
- FIGUEIREDO, José de – “Museu d’Arte Antiga”. COSTA, L. de Mendonça e – *Manual do viajante em Portugal*. 4ª edição. Lisboa: Typ. da «Gazeta dos Caminhos de Ferro», 1913, 27-31.
- _____ – “Museu de Arte Antiga”. PROENÇA, Raul (dir.) – *Guia de Portugal: 1º volume: Generalidades – Lisboa e arredores*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1924, 357-374.
- FONTANELLA, Lee – *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, 1996.
- GRANT, Alistair e PATTERSON, Angus – *The Museum and the Factory: The V&A, Elkington and the electrical revolution*. London: Lund Humphries, V&A Publishing, 2018.
- [HOLSTEIN, Sousa] – *Observações sobre o actual estado do ensino das artes em Portugal: a organização dos museus e o serviço dos monumentos históricos e da archeologia: oferecidas á comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 por um vogal da mesma comissão*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- Inventory of the reproductions in fictile ivory from ivory carving, selected from the South Kensington Museum, continental museums, and various other public and private collections. Produced for the use of schools of art, for prizes, and for general purposes of public instruction*. London: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1869.
- LEANDRO, Sandra – *Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo – Uma ópera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.
- LEDGER, Tanya – *A study of the Arundel Society 1848-1897*. Oxford: University of Oxford, 1978. (Tese de doutoramento).
- LISBOA, Maria Helena – *As Academias e escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836-1910)*. Lisboa: Edições Colibri, IHA-FCSH-UNL, 2007.
- [MACEDO, Manuel] – *O Muzeu Nacional de Bellas Artes: Apontamentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892.
- MARIZ, Vera – “From Portugal to England: John Charles Robinson’s purchases in the Portuguese art market”. *Journal of the History of Collections* (2018), 1-11.
- MENDONÇA, Ricardo Jorge dos Reis – *A recepção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014. (Tese de doutoramento).
- NETO, Maria João – “Coleccionadores e connaisseurs de obras de arte: Francis Cook (1817-1901) e John Charles Robinson (1824-1913) em Portugal”. *Artis*, 6 (2007), 403-442.
- OLOVSDOTTER, Cecilia – “‘To Illustrate the History of Art’. John Brampton Philpot’s Photographic Collection and the Study and Mediation of Late Antique and Early Medieval Ivories in the Mid-Nineteenth Century”. PAPP, Júlia e CHIESI, Benedetta (eds.) – *John Brampton Philpot’s Photographs of Fictile Ivory*. Budapest: RCH HAS, 2016, 43-53.
- ORTIGÃO, Ramalho – *O culto da arte em Portugal*. Lisboa: Antonio Maria Pereira, Livreiro-Editor, 1896.
- PAPP, Júlia – “‘Present of Ferencz Pulszky’. John Brampton Philpot’s Photographs of Fictile Ivory in the Hungarian National Museum”. PAPP, Júlia e CHIESI, Benedetta (eds.) – *John Brampton Philpot’s Photographs of Fictile Ivory*. Budapest: RCH HAS, 2016, 9-27.
- PATTERSON, Angus – “The Perfect Marriage of Art and Industry: Elkingtons and the South Kensington Museum’s Electrotype Collection”. *Journal of the Antique Metalware Society*, vol. 20 (2012, junho), 56-77.
- PATTERSON, Angus e TRUSTED, Marjorie – “Introduction”. PATTERSON, Angus e TRUSTED, Marjorie (ed.) – *The Cast Courts*. London: V&A Publishing, 2018, 14-31.
- PEREIRA, Gabriel – *Museu Nacional de Bellas-Artes: aspeto geral*. Lisboa: Typ. de Christovão Augusto Rodrigues, 1903; 2ª edição. Lisboa: Officina Typographica, 1904; 5ª edição. Lisboa: Officina Typographica, 1908.
- Relatorio dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor ministro e secretario d’Estado dos Negocios do Reino pela commissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 para propor a reforma do ensino artistico, a organização do serviço dos museus, monumentos historicos e archeologia, 1.º parte*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.
- Reproductions of carved ivories. A priced inventory of the casts in ‘fictile ivory’ in the South Kensington Museum. Arranged in order of acquisitions, with classified indexes*. London: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1876.
- RUFUS-WARD, Helen – “Casts of Thousands: British Nineteenth-Century Fictile Ivory Collections”. PAPP, Júlia e CHIESI, Benedetta (eds.) – *John Brampton Philpot’s Photographs of Fictile Ivory*. Budapest: RCH HAS, 2016a, 61-67.
- _____ – “Typecasting Byzantium: Perpetuating the Nineteenth-Century British Pro-Classical Polemic”. MARCINIAK, Przemyslaw e SMYTHE, Dion C. (eds.) – *The Reception of Byzantium in European Culture since 1500*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2016b, 153-168.
- VASCONCELLOS, Joaquim de – *A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho*. Porto: Imprensa Internacional, 1879.
- VITERBO, Sousa – *L’enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal*. Lisboa: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900.

WESTWOOD, J. O. – *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum, with an Account of the Continental Collections of Classical and Mediaeval Ivories*. London: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1876.

WYATT, Matthew Digby e OLDFIELD, Edmund – *Notices of Sculpture in Ivory, Consisting of a Lecture on the History, Methods, and Chief Productions of the Art, Delivered at the First Annual General Meeting of the Arundel Society, on the 29th June, 1855, and a Catalogue of Specimens of Ancient Ivory-Carvings in Various Collections*. London: Arundel Society, 1856.

XAVIER, Hugo – “O Museu de Arte Ornamental da Academia de Belas-Artes de Lisboa”. *Revista MVSEU*, IV série, 19 (2011/2012), 67-94.

_____ – *O Marquês de Sousa Holstein e a formação da galeria nacional de pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2014. (Tese de doutoramento).

THE IMAGE OF SOARES DOS REIS' SCULPTURE IN ART HISTORY, ART CRITICISM AND LITERATURE: EPOCHS, MODELS AND REPRESENTATIONS

José Guilherme Abreu¹, Salomé Carvalho², Rui Bordalo¹, Eduarda Vieira¹

¹ Universidade Católica Portuguesa, School of Arts, CITAR, Portugal
jgabreu@porto.ucp.pt, evieira@porto.ucp.pt

² Universidade Católica Portuguesa, School of Arts, CITAR, Portugal; Directorate-General for Cultural Heritage/
National Museum of Soares dos Reis, Porto, Portugal
rmbordalo@gmail.com, salome.de.carvalho@gmail.com

ABSTRACT

A hundred thirty years after his dramatic death, António Soares dos Reis (ASR) remains a huge challenge for art history understanding and art criticism interpretation, since he has been seen simultaneously as “a Greek, [...] a realist, [...] a classical, [...] and a naturalist” (Arroyo, 1899: 78).

His major sculpture – *O Desterrado* – being “an existential work” (França, 1966: 454) escapes from the classic orthodox aesthetic analysis, standing apart from the typical sculptural work of late 19th century.

Our hypothesis is that ASR art works like a *Rorschach test*, for the narratives referred to it, instead of unveiling its character, reveal the concepts and beliefs upon which successive art studies have been produced.

No visual images are displayed in this text, since the aim of our study is to detect the mental images associated to the insights and models that art historians and other authors traditionally used to assess ASR's artistic work.

KEYWORDS

Soares dos Reis | Sculpture | Fin-de-siècle | Art History | Art Criticism

If the power of images is like the power of the weak,
that may be why their desire is correspondingly
strong, to make up for their actual impotence.

(Mitchell, 1996:74)

FOCUSING THE SUBJECT

The artistic work by António Soares dos Reis (ASR) had been noticed, documented, and even criticized almost since the artist's primary achievements, for he was seen as the first gifted pupil of APBA – *Academia Portuense de Belas Artes*¹ – (Macedo, 1945: 15).

After a bright academic career in APBA, and with unanimous agreement by the jury, ASR was sent to Paris in 1867 at the age of 20. Once transposed the usual preliminary exams that gave access to the *École*, he soon began working under the direction of the French classical sculptor François Jouffroy (1806-1882).

There, his academic work became once again notorious², even among his colleagues, who kindly called him "*Voleur des prix*" (Macedo, 1945: 30), a nickname that reflects a friendly ambiance, for his colleague Antonin Mercié (1845-1916), referring to him once had said: "*he is the greatest of us all*" (Macedo, 1943:40), while Augustus Saint-Gaudens, in his *Reminiscences*, often called him "*Heart of Gold*", using Paul Bion's expression (Saint-Gaudens, 1913a: 109).

These remarkable achievements were suddenly interrupted by the rise of political tension between France and Prussia, which soon led to war, compelling ASR to return to Portugal in August 1870, before he could create any truly personal artistic work.

In order to resume his grant, ASR managed to get support to finish his scholarship in Rome, where he was able to create his most personal work: *O Desterrado* (The Exiled).

The marble statue *O Desterrado* was the result of the *rendez-vous* ASR had in Rome with his artistic *alter-*

ego, for it confirmed, but also exceeded, what was supposed to be achieved by APBA's most beloved pupil. On one hand, *Desterrado* proved the gifted artist he was, but on the other showed also how peculiar and odd his art was.

The focus of our scope encompasses an approach based on the following topics:

1. The sculptural work of ASR is almost unclassifiable, for it unifies the main 19th century sculptural tendencies, in a most personal way.
2. The hardly classifiable character of his work, makes difficult to find the right terms and concepts (the right keys) to unveil its meanings, and allows much distortion to take place, thus failing to clarify its nature, and to establish its relevance in Art History.
3. Becoming almost opaque to interpretation, ASR's artistic work acquires a special feature: it works like a "Rorschach test", triggering, absorbing and showing the imaginative apparatus one may subconsciously hold, associated to one's peculiar character.

If our hypothesis proves right, then its primer effect should be helping us to enhance the insights and intuitions – the images – that art historians, art critics, and other authors formed about ASR's art, when trying to establish its relevance and meanings in Art History, while in a second glance, it may foster the formulation of some new perspectives and interpretations, at least updating a new Rorschach test!

In order to achieve that goal, we have analysed the complete literature published on ASR's work and

¹ APBA was established in 1836, by queen D. Maria II, under the decree of 22 November, signed by the Minister of the Kingdom, Manuel da Silva Passos (Santos, 2008: 427).

² ASR academic prizes: 1st prize in the "*concours de place*" (April 1869); honourable mention with a copy (October 1869); Two 3rd prize in life sculpture (1870); one 2nd prize in sketching from natural (1870).

persona, during two distinct periods³, established as follows:

1. Fin-de-siècle ASR's image: from his lifetime biographers and critics until "Arte e Artistas Contemporâneos", by Ribeiro Arthur.
2. Modernity ASR's image: from António Arroyo's monography until ASR's birth centenary celebration.

Using this methodology, we intend to find out which are the most used *clichés* to read ASR artistic work and *persona*, and to explore the links and connections used to make sense between both, in order to interpellate them, in a way somehow similar to W. J. T. Mitchell, when he questions what do images "really" want. (Mitchell, 1996)

Finally, in order to maintain textual coherence, all citations of Portuguese authors will be translated in English.

FIN-DE-SIÈCLE ASR'S WORK IMAGE

Concerning ASR's artistic work reception, the first relevant mention in the press is a critical analysis of the *XI Exposição da Sociedade Promotora das Bellas-Artes em Portugal*, held in 1876, in Lisbon, where the young sculptor's work was much praised by Ramalho Ortigão, a major personality of *Geração de 70*, one of the most important 19th century Portuguese intellectual movements.

The critical reflections that Ramalho Ortigão publishes in the 1876 edition of *Farpas*, is a text with the extension of 18 pages, in which eight pages are solely dedicated to praise ASR's artistic work, although he exhibited there only two pieces. However, before commenting his work, Ramalho Ortigão remarks:

Mr. Soares dos Reis lives entirely outside all official influences, of opinion, of critic, of dominant society. He adopted a kind of art which, as we have already seen, allows him to cultivate himself in the isolation of his workshop. (Ortigão, 1876: 40-41)

The appreciation of Soares dos Reis art begins by praising the sculptor's attitude towards art and society, but soon talking about "O Artista na Infância", Ramalho Ortigão says:

However, because of his life's circumstances, Mr. Soares dos Reis is anti-rhetorical, extra-literary. He couldn't receive his inspiration unless from nature. [...] He picked up the first little boy he found in the street. His admirable model is simply a little

proletarian, a legitimate son of the plebe. (Ortigão, 1876: 44)

Running away from the mere description, Ramalho Ortigão examines the work:

In all this admirable figure of drawing, anatomic correctness, vivid and throbbing truth, there is not a single concession to prejudice or to conventions. The right foot raised from the soil and twisted over, is not comparable to any of the presumed extremities of erudite statuary. (Ortigão, 1876: 45)

The scrupulous analysis of ASR statue goes on along two more pages. From the next one, we cannot resist to the appeal of quoting another passage:

In this figure, everything of a superior and ideal nature is concentrated in the expression of the physiognomy, by which the author incarnated the deep feeling of his privileged soul. That face, animated by the creative force of the artist, laughs with the powerful delight of genius. (Ortigão, 1876: 46)

And finally, it is impossible to ignore the last and most ironic assertion:

This beautiful work expresses a consoling fact: if in Portugal society annuls the artists, Nature does not refuse to create them. (Ortigão, 1876: 46)

³ So that we may discuss enough analytical material, we will limit our survey to the two first periods of bibliographical production on ASR artistic work and *persona*. Such approach enhances the specific dialectical tensions that affect contiguous periods, which is in the end the scope of our study. Of course, we intent to resume this survey beyond these two initial periods.

Written in July, this was indeed a quite inspiring appreciation of ASR artistic work. Besides that, we must be aware that it was a text published in the most relevant and progressive periodic publication in Portugal. ASR kept one exemplar hand noted by him (Queiroga, 2011:55-56), thus confirming the value it had for the very artist.

The image Ramalho Ortigão draws of ASR artistic work and *persona* is indeed a quite sympathetic one, not only because he is depicted with some kind of aura but also because in spite of ASR's age – only 28 years old – he is seen as a mature artist with full control of his skills, and absolutely aware of what he was about to seek in art.

Besides that, Ortigão's text shows us ASR not so much as a genius, but much more as some kind of a hero, the image of the misunderstood artist that turns his back to mundane society, in order to discover and to explore his own most genuine ideas and feelings.

In brief, this text confirms the good reception of ASR work prompt by his nomination as an APBAL "académico de mérito" (*academic of merit*) in the year before, attesting the acknowledgement of his artistic work in Lisbon, while the laudatory tone of Ramalho Ortigão's text anticipated the nomination of ASR's work for a Silver Medal, on the very 11th Exhibition of *Sociedade Promotora das Bellas Artes*, whose Ortigão's appreciation we just referred to.

The next text to be referred is ASR own *Autobiography*. Written in 1879 by himself, it is the answer to a series of questions posed by art historian Joaquim de Vasconcelos, whose context and purpose ASR explained, as follows:

Through our master ... you have asked me a number of questions which I think I have answered with the gibberish that I send now to you, and earnestly hope you apologize me for not serving you as you wished.

Being at the disposal of your Excellency
Your much obliged friend
Antonio Soares dos Reis.

Autobiography is the first primary source that refers to ASR artistic learning and work, covering nearly all the first segment of his production, between the departure to his abroad artistic grant, in 1867, and his ingress in APBAP in October 1881.

However, because ASR's *Autobiography* was published only in 1905, it will not be considered now. Instead, we prefer to analyse *Album Phototypico e Descriptivo das Obras de Soares dos Reis*. Published in 1889, the very same year of his tragic death, *Album Phototypico* is a quite luxury publication, printed in a hand-made Italian paper – produced by the prestigious *Cartiera Binda*, in Milan – displaying drawings and sketches by ASR, reproduced in Vienna (Mendes, 1889: 116). The preface was written by Canon António Alves Mendes da Silva Ribeiro – the same cleric who had proffered, just the year before, the funeral speech of Alexandre Herculano, during the solemn obsequies of his remains translation to Mosteiro dos Jerónimos (Mendes, 1888) – while the biographic text was written by Manuel Rodrigues, and the photographs made by Emílio Biel, being the Album graciously printed by Typographia Occidental, owned by Joaquim da Costa Carregal.

Dedicated to the "the memory of the glorious extinct", this homage by *Centro Artístico Portuense*⁴ displays the first complete compilation of ASR work, while presenting two main texts: the "Artist's Profile" by Canon Alves Mendes, and "Biographic Traces", which is not signed, but was most certainly written by Manoel Maria Rodrigues, as it is referred in the final acknowledgements.

Presented in the Album as an "artist of the word", Canon Alves Mendes' text is a quite rhetorical piece, proffered much in the same way of other funeral speeches gave by him (Mendes, 1888). Written in a highly erudite form, the artist profile by Alves Mendes traces an image of ASR composed by three distinct and intricate myths.

First of all, the mythical image of the alleged non-rhetorical character of ASR's art, although invoked here more as a failure than as a quality, as he says:

⁴ *Centro Artístico Portuense* was an art education association created in 1880 and active until 1893, whose purpose was to endorse artistic creation and learning, and which had ASR as first Director. In order to get more data on this cf Machado (1947) and Moncóvio (2015).

Ramalho Ortigão called Soares dos Reis as an anti-rhetorical and an extra-literary. It is right, it is right. But I did not yet knew anyone, who being so inferior, so deficient in the plastic of thought, or in the art of the word, was so superior, so abundant in plastic models and artistic intuitions. Inventing a perfect shape and warming it with a brilliant idea and a deep feeling, no one did it as he did. (Mendes, 1889: 12)

This non rhetorical character of ASR echoes the text by Ramalho Ortigão, in *Farpas*, as we have already seen. However, while in Ortigão's discourse the analysis was conceived from a sociological point of view, the image displayed there of ASR's persona and work was of someone who had the merit – the lucidity – of resisting, if not refusing, society's mediocrity contamination. In Mendes' view, however, ASR was an intuitive and inspired artist, but he was rude in everything concerning speech, if not thought.

The second mythical image of ASR persona present in Alves Mendes' speech is also a double one: the artistic genius of ASR is followed at the same time by his most suffering persona, and the image of that duality was expressed by Desterrado, as he points out:

Falling from rock to rock, the unfortunate is inexorably over an abyss; is torn body twists itself there in a bed of thorns; his hurt soul measures the fall; cries from there the fortune; closes the eyes as the image of the homeland fades; opens the eyes, and the image of the desert hits him! Is there a more unbearable martyrdom, a more pitiless fate, a more afflictive life? (Mendes, 1889: 13)

This is a quite melodramatic description of ASR work and of *Desterrado*. According to this perspective, ASR was a genial artist, but the price for the genius was pain and despair:

That gentle and melancholic figure seated on a maritime rock; that desolated figure twisted by sad impulses; that tragic figure that crystallizes all his soul in a tear, and let it fall over the waves; is ... himself. (Mendes, 1889: 13)

The third mythical image of Alves Mendes text interpreters ASR artistic genius not so much as an expression of his glory, but instead as the expression of the glory of his epoch:

Because, let us say it openly, strongly, – these marginal works do not crystallize only a true glory, they stamp an epoch, and truly make it become epic. (Mendes, 1889: 23)

According to Alves Mendes, in the end, ASR genial work was the expression of an epoch, for he was victim of his epoch's tragic grandeur, so he says, as if he was speaking the very words of God, at the end of his speech:

Great Dead, you were the victim of your grandeur! You wanted to hide the laurel of genius under the palm of martyrdom. But above this two symbols, another immortal one shines: a crown of glory. And this one, which has secure in the human tribunals, it wouldn't be refused in God's tribunal. You have always confess it, and that confession you wrote it in the final hour. He would sweetly accommodate you, and in a most clement way redeem you: "*I most pardon you, because you loved too much*". (Mendes, 1889: 23)

The other text in *Album Phototypico* is "Biographic Traces", a text that follows the article Manoel Rodrigues had wrote, along several numbers of *Occidente*, between 11th February 1886 and 11th February 1887. Again, we feel the signs of a cult towards ASR:

Soares dos Reis lived only by art and for art, and his modesty was as large as his talent. Educated in the restrict limits of a median bourgeoisie, [...] his future would be doubtless affected by the social withdraw within which his abilities were developed, becoming not a misanthrope, in all the latitude of the word, but an isolated, a quasi-eremite, whose disbelief, and a too pessimist philosophy, had fatally to worsen the natural tendencies of a harsh and exalted genius. (Rodrigues, 1889: 27)

In his aproach, Manoel Rodrigues engages into a deep, meticulous, and serious psychological description of ASR *persona*. His purpose was not to produce any psychological diagnosis but mainly to absolve ASR for his obsessions and exasperations, as he says:

For sure there were in the glorious artist a pronounced tendency for exaggerated exasperation about things of little importance, but one thing that one could not deny was that the background of his bitterness always hid a feeling of honesty and rectitude. [...]

It was necessary to live in the intimacy of the artist's existence, to know him throughout the years in all the phases of his career, to be present at the moments of joy, to comfort him in the afflictive trances of a constant fight, to ear his complaints, to deepen his intentions, to study him, finally, psychologically, in order to understand that strange organization, confuse for many, but clearest for the very few to whom he trusted openly and unconditionally. (Rodrigues, 1889: 28)

In some aspects, ASR's psychic disturbances remind us some of the psychic manias of a younger, but also much gifted, sculptor: Camille Claudel (1864-1943). However, while Camille Claudel's case has already been studied from a multidisciplinary approach, as for example in an Art History and Psychology study (Mattiussi and Rosambert-Tisser, 2014), ASR's case was never studied by such a crossed disciplinary approach, for the only psychological study published on Soares dos Reis was a PhD dissertation by Germano de Souza Vieira, presented to Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra, in 1922, and published in 1923, under the title "*Soares dos Reis, a constitutional anxious*".

Published in 1896, Ribeiro Arthur's *Arte e Artistas Contemporâneos* gathers a few texts that had already been published in several newspapers, now presented as profiles of the main fin-de-siècle Portuguese artists, after Silva Porto's return from Paris, and the formation of *Grupo do Leão* artistic movement, in Lisbon.

One of those profiles is about ASR. Written immediately after his suicide, and only ten little pages long, the description and analysis of ASR work and *persona*, condenses and consecrates the same anguished and victimized character of ASR *persona*, and the same genial value of his work, as we quote:

Soares dos Reis was one of the rare artists whose name will be preserved in the years, crowned by the aureole the glory that his contemporaries had surrounded him, and the few but admirable works that he left to us, will always mourn the misfortune which threw him so early into the tomb and broke, against the funereal slabs, his wonderful chisel. (Arthur, 1896:63)

Nothing really new or distinct seems to appear there, and the main effect of Ribeiro Arthur text was trying to establish the traces of *Fin-de-siècle*'s cult image of ASR.

MODERNITY ASR'S WORK IMAGE

New images of ASR's artistic work and *persona* displayed by art criticism, art history and/or literature, begin with António Arroyo's, *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*, published in 1899.

Although it is controversial to relate Arroyo's book with modernity, this study has the merit of being conceived as a theoretical essay, therefore denoting a research and reflexive conceptual frame, which discards the argumentative basis of a few mere press-type articles, meant to express personal testimonies and points of view.

Our aim here, is not to discuss Arroyo's essay⁵, but instead to find out the terms and the magnitude of the rupture it establishes, with ASR's image by *Fin-de-Siècle* narratives.

As a matter of fact, this essay's intention to establish a sharp rupture with the previous narratives concerning ASR artistic work and *persona*, is clearly expressed by the author, in the Introduction, as follows:

Soares dos Reis, the ill-fated and glorious statuary, and Teixeira Lopes, the fecund and illustrious sculptor whom we all admire, are two figures of indisputable and extremely high value, two consecrated. It seems to me, however, that this consecration, as it is realized, is not based on a clear and right understanding of their works. (Arroyo, 1899: 9)

Further on, and focusing is attention in ASR, Arroyo, says:

I have long since studied the works of these two men, and have tried to explain them to myself. I

⁵ On this matter, see more developments in Pereira (2007) and Barreira (2013).

was moved to this, mainly in relation to Soares dos Reis, for not understanding well how he is judged and admired. His work in general is, as far as I am concerned, not only imperfectly appreciated but, I will say, timorously and ungratefully despised, almost totally; one can only hear talking about *Desterrado* or *Artista na Infância*, his only statues that seem to be known, and still mediocly. (Arroyo, 1899: 9)

These quotes prove the critical intentionality of Arroyo's work, if not the intention of rupture with previous published works, for he confesses his surprise, referring to Centro Artístico Portuense's *Album Phototypico*, as follows:

One can read there: "*Ramalho Ortigão called Soares dos Reis an anti-rhetorical and an extra-literary.*"

But, and it's a curious fact, that impression caused in Portuguese milieu appears us always diverse and dependent from the character, mental education, or profession of those who transmit it. For some, Soares dos Reis is a *Greek*, for others, a *realist*, for most of his sculpture disciples, he was a *classical*, a despot in the application of the laws of the respective *canon*; for those who attended his lessons of stylization, a naturalist, always instilling in the listeners the criterion of the necessity of the study of the living model (Arroyo, 1899: 78).

The most relevant topic of Arroyo's study is that it was conceived according to an aesthetical point of view, something which adds a deductive turn, to what first seemed to remain a classical positivistic inductive approach.

Besides that, and in opposition to previous narratives, Arroyo devaluated the impact of ASR *persona* on his art, arguing that many gifted artists had a suffering soul:

Cases of artists tortured by extreme sensibility are banal; raptures in Beethoven and Wagner were of the same nature of those of Soares dos Reis', and when a rigorous education of manners, as

in Chopin, whom Liszt called prince, blocks the immediate and violent passing of indignation, then that is bad to the artist, because he is hopelessly a premature victim of constraint, as happened to the famous Pole, after his rupture with George Sand. (Arroyo, 1899: 82-83)

According to Arroyo, ASR temperament was that of an "*elegiac*", and *Desterrado's* physiognomy was that of a "*god of desolation*", expressing a "*sweet and resigned sadness*", paralysed by a "*stream of fatality*" (Arroyo, 1899: 83).

Although Arroyo was aware of ASR psychological drama, he did not depict the artist with the traces of the *Hero*, as Ramalho Ortigão did, nor with the colours of the *Martyr*, as Alves Mendes did. Arroyo's image of ASR is more that of a *Desperate*, as the author refuses to establish a direct relationship between aesthetical value and expression of suffering, which is another sign of modernity, even if mitigated.

Arroyo's strategy to unveil ASR artistic work was to find out which were the aesthetical premises of the artist. In order to do so, Arroyo applies in his study two different aesthetical theories: one, in close relation to Richard Wagner⁶ and based in the principle of "*aesthetical commotion*", and the other based on Eugène Véron's aesthetics.⁷

In spite of this remarkable conceptual frame, the results of its application in Arroyo's essay remain a lot deceiving, when retaining the description and analysis the author presents of ASR's *Desterrado*:

The study of the statue reveals, however, a quite different generating aesthetic commotion. The faces remained absolutely impassive without the characteristic contractions of crying. The mouth has the maximum correction of the fixed indifference of the typical school case, of the *bouche en cœur* in the expressionless position; when viewed from the side and at a glance, may be seen the bitter and concentrated movement, corresponding to the tears swallowed, and not allowed to run in freedom.

⁶ The source is "*Lettre sur la Musique*". A letter that Richard Wagner writes to Frédéric Villot, in 1860, available here: [https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_sur_la_musique_\(Richard_Wagner\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_sur_la_musique_(Richard_Wagner)) (2019.05.06).

⁷ The source is Véron, E., 1883, *L'Esthétique*, Paris : C Reinwald, Librairie-Éditeur, whose electronic édition is available here: <https://archive.org/details/lesthtiqu00vron> (2019.05.06).

But that impression fades out quickly. The look is dim, of deep sadness and discouragement, but absolutely calm and sweet. Rigid, frozen, motionless, a childishly banal pseudo-tear is on the right cheek, better it had not been there, at most weakening and contradicting the physiognomic expression that harmonizes itself so well with the modest and dignified haughtiness of its author. We'd better not to see it. (Arroyo, 1899:89)

This description and assessment of *Desterrado* is Arroyo's alternative interpretation, as opposed to the previous most usual ones. This interpretation denotes Arroyo's incapacity to recognize the signs of transcendental suffering, or existential anguish: a feeling that Søren Kierkegaard (1813-1855) called *angest* (Kierkegaard, 1844). *Angest* (anxiety) is not the same emotion we usually call terror, which is normally felt when a great danger or catastrophe, suddenly appears. *Angest* is a more permanent emotion, for it refers to an existential mood or condition. If it is true that *Desterrado* does not express the national feeling of *saudade*, whose theory would only later be created by Teixeira de Pascoaes⁸, it is not less evident that *Desterrado* expresses no transitory emotion, but a permanent, or at least long-lasting, state of mind.

Stating that his purpose was "*trying to define the artistic profile of the ill-fated sculptor*", Arroyo advances the following aesthetical analysis of *Desterrado*:

The Exiled is, indeed, a beautiful statue, but still without a strong character, in spite of the general nobility of its composition. Influenced by the Greek marbles, by all that world of marvellous forms that, in Paris and in Rome, had most impressed the statuary, it presents in its plastic aspects of a sovereign balance, and besides that of an exquisite modulation and execution. From an expressive point of view, however, it is according to us contradictory. (Arroyo, 1899: 91)

Exploring that alleged contradiction, Arroyo's analysis culminates in a severe conclusion about *Desterrado*'s aesthetical fundamentals, whose sense, in spite of been already appointed as controversial by several authors⁹,

for our purpose is of most relevance, as it displays a quite distinct version of *Desterrado*'s iconography and even of ASR's work:

So, the resultant contradiction would not happen, if the sculptor, instead of choosing to represent a divine image in a Greek heraldic manner [...] he searched the living element, [...] the exiled from world's joys and goods, and before the vision of human real drama, with all its apparent brutality, its complexity and its logical exteriorisation, he drank the germen of esthetical commotion; instead of appealing to the forms of another civilisation, and imitating them, he seek the pathetic of the elements of popular or bourgeois life, directly observed as the single document to consult (Arroyo, 1899: 92-93).

According to Arroyo's point of view, *Desterrado*'s iconography is "*aesthetically false*". Briefly, a beautiful failure. And that happens because this statue was a male nude inspired by Greek marbles.

Arroyo's analysis of *Desterrado*'s aesthetical equation echoes the premodern, rejection of classicism, in which late 19th century art was involved before new aesthetical principles would be stated, against "art for art sake" premises, and beyond the positivist or social oriented artistic tendencies, for example, as an "*expressive composition*", so Matisse postulated, in his 1908 "Notes of a Painter":

Expression, for me, does not reside in passions glowing in a human face or manifested by violent movement. The entire arrangement of my picture is expressive: the place occupied by the figures, the empty spaces around them, the proportions, everything has its share. Composition is the art of arranging in a decorative manner the diverse elements at the painter's command to express his feelings. (Matisse, 1972: 34)

Because of the Cartesian coherence he seeks, and the emotional trend he evokes, *Desterrado*'s aesthetical judgement by Arroyo is quite confusionist.

⁸ The relationship between *Saudosismo* and Soares dos Reis began with the publication of the Conference "*O Espírito Lusitano e o Saudosismo*", proffered by Pascoaes at Ateneu do Porto, on the 23th May 1912. On the book, *Desterrado*'s image appears in its opening (p. 3), under the title "*The Sphinx of the Race*".

⁹ Although the issue here is not to discuss the pertinence of Arroyo's aesthetical study of ASR work, it is imperative to mention some of the authors who have already reflect and talked about the theoretic problems raised by Arroyo's study, such as Pereira (2007), Leandro (2010) or Baldaque and Almeida (1988).

His aesthetic approval of Conde Ferreira statue, seems to prove it:

Given the nature of the subject, which could never be conceived under the consecrated heraldic of the Ancient world, neither by *Renaissance*, then the artist was in the most complete emancipation of forms and laws of the classic style, and only suggested by the wave of goodness and high charitable feelings that came from the Ferreira's legacies to build a thousand of primary schools and a large hospice; then, his so much sensible soul, simple and generous vibrates of deep commotion and puts out that haunt of expression and moral stature, and at the same time of modesty, Soares dos Reis' modesty. (Arroyo, 1899: 96-97)

Hence, aesthetical commotion principles were still based on imitation: the imitation of nature, of costume and physiognomy, with the artist's expressive accent or flavour, conveying style and moral value, framed by the personal modesty of the artist, i.e., by his passivity.

This image of the artistic work, was once again conceived at the service of an external program or discourse. In this case, the positivist program of the cult of the Great Men and Great Deeds that would lead Humanity to his auspicious future: the Positivist State!

In short, this is the opposite of ASR's criticism previous image, for while in the previous cycle the cult object was the artist, who appeared through the image of late-romanticism, described as a suffering martyr or defeated hero, now the object of the cult is not the artist, but the celebrated Great Men or Great Deed to whom Humanity should pay its tribute, by means of the artistic work, becoming the expressive touch added by the artist, the core and/or the essence of what Arroyo called "aesthetical commotion".

Saying this, where can we find the modern turn, in such a narrative? In fact, if one keeps strictly focused in its content, there is no great difference. But if one considers the structure of its argumentation, we have to recognize that in Arroyo's discourse there is a conceptual frame that in Ortigão we cannot find, and we think that such a difference is key, in order to establish a distinction, for the modernity of Arroyo's study lies in its methodology.

During the first decades of 20th century, other nuances were introduced in this critical image of a somehow failed ASR's artistic work, while beautiful and true.

One of the most radical was Manuel Laranjeira's (1877-1912) narrative, himself a suicidal too!

Friend of Amadeo de Souza Cardoso, Manuel Laranjeira was a drastic freethinker, and in article about sculptor Augusto Santo (1869-1904), when referring to ASR, he says:

If one spoke about art, it was certain one had to speak about Soares dos Reis. This name was useful for everything: to prove our value in art, to incense every idiot *parvenu*, and – sad symptom of our critical inferiority – to patronize all the series of errors that anyone would remember vomiting about art.

It is clear that Soares dos Reis passed through Portuguese society misunderstood, like a meteor to the Kaffirs. (Laranjeira, 1901: 72)

Laranjeira was a poet with medical training and a much cultivated person. He could speak five languages, and wrote in many newspapers and magazines. Highly critical, marked by the misfortune of syphilis, Laranjeira wrote in a most harsh tone, and did not spare Portuguese society, with his often sarcastic criticism, saying that "*the name of Soares dos Reis was pronounced as the symbol of an ignored art, [...] dilapidated by the nonsenses of so many judiciousless pedant.*" And he proceeds the discourse in the very same acerbic tone:

His work lays there forgotten, confused in the middle of all that anonym bauble, waiting for the rubble. In this drifting, it's certain that tomorrow his name will be a lost echo, and his work, given the affectionate slouch it receives, will be used to pave the national roads, in order that everyone tramples on it. (Laranjeira, 1901: 73)

So, according to Laranjeira, ASR work was misunderstood and hypocritically applauded, for in the end he was only used to promote Portuguese Art.

Although inflamed by a harsh radicalism, Manuel Laranjeira's perception of ASR artistic work, in terms of art criticism discourse, denotes a rare degree of detachment.

In these terms, one can recognize the intelligence, and the modernity, of his approach. Laranjeira does not even try to "explain" ASR work. He knows it was not the art of the time within which he lived. But at the same time he could perceive that ASR work, although highly historicist in its formal style, was more than just historicist art. Beyond its formal style it had an existential depth, which made it unique and true, as we quote:

Being Art, therefore, the symbol of life, and not of the indefinable of Life, as pseudo-symbolists pretend, logically it shall be derived from the general law of aesthetics: Art, as a Life notion, is evolutionary. (Laranjeira, 1901: 34-35)

The connection Laranjeira establishes here between Art and Life is indeed the sign of the modernity of his thought. Such lucid vision of what modernity is, is even brighter here:

The modern artist have to be educated in the new ideas, he needs to assimilate them, to translate them into sentiment, and then he can rest, aware that he has fulfill his duty, that he has bequeathed to mankind a fruitful work, and never a lyrical and gaseous burp as those by the pretentious, who boggle down in their impotence. [...]

This will be the new Art, the fertile Art, immense as Life is. (Laranjeira, 1901: 35)

Laranjeira, however, was not truly engaged with ASR artistic work. He was much more interested in the work of one of ASR most lucid pupils, who unfortunately died young: Augusto Santo, whose *persona*, as a matter of fact, had much in common with ASR's, when talking about isolation and misanthropy.

In conclusion, Laranjeira's thinking about ASR's artistic work and *persona* can be expressed by an image of "distant acknowledgement". On one hand, he refuses to pay cult to his art. On the other, he refuses "to vomit errors" about it.

The times which were approaching, would not enable the passage to the new artistic paradigm prophesized by Laranjeira.

His disease suddenly became more severe, and plenty aware of his condition, Laranjeira shot himself in 1912, in the very same year Titanic sunk in the Ocean, and just five years later Augusto Santo would die from tuberculosis.

Also in 1912, Teixeira de Pascoaes' Conference in Ateneu do Porto was published by *Renascença Portuguesa*, as we have already seen, and the new and fresh impulse done by Laranjeira, vanishes among the crossed fires of persistent, although fading, symbolism, and fervent, while increasing, nationalism.

About *Desterrado* and ASR, Teixeira de Pascoaes asserted, as we quote:

That statue is sacred; there already lives somehow the religious and metaphysical "Saudade". One feels before its eyes, the divine figure of the Goddess passing through. Soares dos Reis is the precursor of present Poets, the precursor of the truly Lusitanian Art. He is a supreme Figure.

Desterrado is the sphinx of the Race, in the forgotten corner of a forgotten municipal museum. (Pascoaes, 1912: 13).

According to Pascoaes, *Desterrado* was the face of the truly Lusitanian soul, which would recognize *Saudosismo* as the new religion, for a non-Catholic Portuguese Republic.

Against this late symbolistic-masonic perspective, a nationalist anti-liberal and catholic perspective raises. Its mentor is Armando de Mattos. Let us ear him:

Desterrado, in that relaxation of the will that comes off his body through lines of abandon, is for me the most reliable portrait of the Portuguese of the Modern Times, with the virile tenacity of other epochs, which once gave him the courage and the energy to embrace the world in the execution of a sole and conscientious sovereignty, now softened by the bastardization of his own conditions. (Mattos, 1933: 8)

Desterrado is presented here as the image of the modern “degeneracy of the race”, after the grandeur of Portuguese national past.

The final image on ASR work and *persona* comes from Diogo de Macedo (1889-1959), a remarkable sculptor, still related to ASR, as he was his wife’s cousin.

Diogo de Macedo authored two serious and lucid studies on ASR (Macedo, 1943) e (Macedo, 1945), which still remain nowadays essential sources for any study on ASR artistic work and *persona*.

Although too close to ASR, Diogo de Macedo opposed the nationalist anti-liberal appropriation of *Desterrado*’s image, and in a peculiar and most personal way he committed a symbolic suicide, when he resigned to any artistic practice, radically interrupting all his sculptural production, circa 1940.

Diogo de Macedo tried to transmit a conciliatory image on ASR work and *persona*, as follows:

Good, democrat, republican with vague socialist tendencies, idealist and sincere, he sacrificed himself for those who, by instinct of a chosen one to aristocratic emancipations, he escaped from. It was not misbelief, as in Antero, nor despair, as in Camilo, that killed him. It was disappointment only, the collapse of the will, the conscientious incapability of physical resilience that push him, 42 years old, to renounce. (Macedo, 1945: 122)

No other description expresses better our initial hypothesis of the “Rorschach test” effect of ASR work and *persona*. Here, Macedo talks not only about ASR suicide, but mainly about his own renounce.

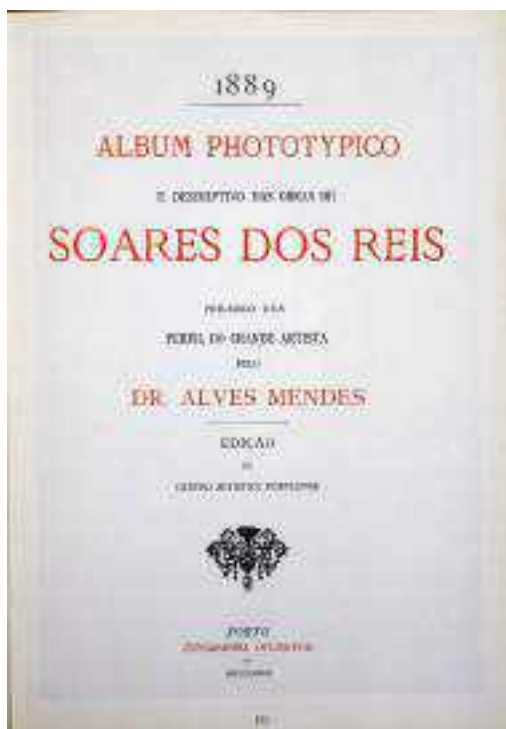


Fig. 01. Phototypic Album of Soares dos Reis, 1889. Source: Affonseiro.



Fig. 02. Teixeira Lopes, Monument to Soares dos Reis, 1904, Bronze, Soares dos Reis’ Garden, Vila Nova de Gaia. Source: author

CONCLUSION

According to our study, ASR was not the genial martyred hero displayed by *fin-de-siècle* narratives, for he was not a romantic figure.

His art was not an “aesthetical failure”, for everyone acknowledged its beauty, nor did his work announce the ontological religion of Lusitanian *Saudade*, for he was not a mystic, nor did his art express modernity’s

Portuguese decadence, for his art was not at all modern.

Was ASR the narcissistic-aristocratic, although sad, hermit Macedo suggests? We do not think so either, because he was truly engaged in promoting art collectively and democratically!

Who was then António Soares dos Reis? Beyond the negative assumptions we now present, the question remains unanswered.

In order to elucidate it, it will be necessary to extend the present inquiry till nowadays.

REFERENCES

- ARROYO, António – Soares dos Reis e Teixeira Lopes: estudo crítico da obra dos dous esculptores portugueses precedido de pontos de vista Estheticos. Porto: Typ. A Vapor de José da Silva Mendonça, 1899.
- ARTHUR, Ribeiro – Arte e Artistas Contemporâneos, 1ª série, Lisboa: Livraria Ferin, 1896.
- BALDAQUE, Mónica. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Soares dos Reis. Memória e Reconhecimento. Porto: Museu de Soares dos Reis, 1988.
- BARREIRA, João Paulo Pimenta – António Arroio e o ensino das Artes Decorativas, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013 (Tese de mestrado).
- KIERKEGAARD, Soren – The Concept of Dread. New Jersey: Princeton University Press, 1967.
- LARANJEIRA, Manoel – Augusto Santo. Arte Nova, In, Revista Nova, nº 2, 1901, pp. 34-35.
- _____ – Augusto Santo. Estudo Psycho-Esthetic, In, Revista Nova, nº 3, 1901, pp. 72-75.
- LEANDRO, Sandra – Confirmar a tragédia: Soares dos Reis, Desterrado e «tudo». LAPA, Pedro. SILVEIRA, Maria de Aires (coord.), Arte Portuguesa do século XIX: 1850-1910. Lisboa: Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2010, pp. 37-50.
- MACEDO, Diogo de – Soares dos Reis e a sua Vida Dolorosa, Lisboa: Revista Ocidente, 1943.
- MACEDO, Diogo de – Soares dos Reis: Estudo Documentado. Porto: Edições Lopes da Silva, 1945.
- MACHADO, Carlos Diogo Villa-Lobos – Soares dos Reis e o Centro Artístico Portuense. Porto: Livraria Fernando Machado, 1947.
- MARQUES, A. H. de Oliveira – Dicionário da Maçonaria Portuguesa. Lisboa: Editorial Delta, 1986, V.1.
- _____ – Dicionário da Maçonaria Portuguesa. Lisboa: Editorial Delta, 1986, V.2.
- MATISSE, Henri – Notas de um Pintor, 1908. MATISSE, Henri, Escritos e Reflexões sobre Arte, Lisboa: Ulisseia, 1972, pp. 31-47.
- MATTIUSI, Véronique. ROSAMBERT-TISSER, Mireille – Camille Claudel. Itinéraire d'une insoumise. Idées reçues sur la femme et l'artiste. Paris: Le Cavalier Bleu, 2014.
- MATTOS, Armando de – O Desterrado: Mármore de Soares dos Reis: Impressão de Estética. Vila Nova de Gaia: Edições Pátria, 1933.
- MENDES, Alves – Herculano. Porto: Livraria Gutenberg Editora, 1888.
- _____ – Album Phototypico e Descriptivo das obras de Soares dos Reis. Porto: Typographia Occidental, 1889.
- MITCHELL, W.J.T. – What Do Pictures “Really” Want? October, Vol. 77. (1996). 71-82.
- MONCÓVIO, Susana Simões – O Centro Artístico Portuense (1880-1893). Socialização do Ensino, da História e da Arte Moderna no Portugal de Oitocentos. Vol. I. Porto: Universidade do Porto, 2015 (Tese de doutoramento)
- ORTIGÃO, Ramalho. QUEIROZ, Eça de – As Farpas. Tomo V. Lisboa Typographia Occidental, 1876. 30-48.
- PASCOAES, Teixeira de – O Espírito Lusitano ou o Saudosismo. Porto: Renascença Portuguesa, 1912.
- PEREIRA, José Fernandes – Teoria da Escultura Portuguesa. De 1874 até ao fim do século. Arte Teoria, nº 9, (2007), 288-314.
- QUEIROGA, Sónia Margarida Serra – Casa Oficina Do Escultor António Soares Dos Reis (1847-1889) – Reabilitação De Uma Memória E Reabilitação De Um Espaço. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011 (Tese de mestrado).
- RODRIGUES, Manoel – Traços Biographicos. MENDES, Alves - Album Phototypico e Descriptivo das obras de Soares dos Reis. Porto: Typographia Occidental, 1889.
- SAINT-GAUDENS, Augustus – The Reminiscences of Augustus Saint-Gaudens, Vol. 1, New York: Century Co, 1913a.
- _____ – The Reminiscences of Augustus Saint-Gaudens, Vol. 2, New York: Century Co, 1913b.
- SANTOS, Paula – O Autor do Desterrado. Museu. IV Série, 17 (2008-2009), 9-63.
- VASCONCELLOS, Joaquim de – Aos amigos de Soares dos Reis. In, A Revista, [s.n.] Porto, 1905.
- VÉRON, Eugène – L'Esthétique. Paris: G. Reinwald Libraire-Éditeur, 1883. Disponível em: <https://archive.org/details/lesthtiqu00vron>. (2019.05.06)
- VIEIRA, Germano de Souza – Soares dos Reis, ansioso constitucional. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1922-1923 (Tese de doutoramento).
- WAGNER, Richard – Lettre sur la Musique. À Monsieur Frédéric Villot, 1860. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_sur_la_musique_%28Richard_Wagner%29 (2019.05.06).

ENTRE SOBREVIVÊNCIAS E DESLOCAMENTOS: A IMAGEM E O FANTASMA EM ABY WARBURG

BETWEEN SURVIVALS AND DISPLACEMENTS: THE IMAGE AND THE PHANTOM IN ABY WARBURG

Mateus Carvalho Nunes

ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

mateuscn4@gmail.com

RESUMO

Investigam-se, neste trabalho, as contribuições do historiador da arte, da cultura e teórico da imagem alemão Aby Warburg (1866-1929), entendendo a obra warburguiana como uma autobiografia, a partir da perspectiva do conceito de “biografema” do filósofo francês Roland Barthes (1915-1980). Pretende-se discutir as contribuições de Warburg para o campo da História da Arte a partir da análise das imagens e de seus deslocamentos sintomáticos no campo da representação simbólica, principalmente sobre o conceito de *sobrevivência*. Investigam-se as operações imagéticas e historiográficas transdisciplinares e trans-históricas de Aby Warburg, abordando a complexidade dos objetos artísticos e de suas temporalidades, além de suas potencialidades para novas metodologias na História da Arte.

PALAVRAS-CHAVE

Aby Warburg | Teoria da imagem | História da arte | Biografema | Sobrevivência.

ABSTRACT

This work investigates the contributions of the Art and Culture historian and image theorist Aby Warburg (1866-1929), understanding Warburg's work as an autobiography, through the perspective of the “biographem” concept by French philosopher Roland Barthes (1915-1980). It aims to discuss Warburg's contributions for the Art History field from the analysis of the images and its displacements, mainly about the concept of *survival*. It seeks to investigate Aby Warburg's transdisciplinary and trans-historical imagetic and historiographic operations, approaching the complexity of the artistic objects and their temporalities, also its potentialities for new methodologies in Art History.

KEYWORDS

Aby Warburg | Image theory | Art history | Biographeme | Survival.

“Às vezes, parece-me que eu tento desvendar a esquizofrenia do mundo ocidental a partir de suas imagens, e como num reflexo autobiográfico”

– Aby Warburg¹

INTRODUÇÃO

Abraham Moritz Warburg, mais conhecido como Aby Warburg (1866-1929), é expoente incontornável no estudo contemporâneo de História da Arte e, principalmente, das suas interseções com a imagem. O pensador de difícil classificação disciplinar – amplamente nomeado como historiador da arte – propôs, essencialmente, um estudo das complexidades temporais, estilísticas, disciplinares e simbólicas da História da Arte a partir do estudo da imagem e de suas sobrevivências nas produções artística e cultural, com ênfase nos movimentos de representação simbólica entre a Antiguidade pagã e o Renascimento italiano. Suas contribuições influenciam diretamente célebres historiadores da arte, como Ernst H. Gombrich (1909-2001), Erwin Panofsky (1892-1968), Fritz Saxl (1890-1948), Gertrud Bing (1892-1964), Michael Baxandall

(1933-2008), Giorgio Agamben (n. 1942), Georges Didi-Huberman (n. 1953), Phillippe-Alain Michaud (n. 1961) e Carlo Ginzburg (n. 1939).

A partir das contribuições de Warburg, ao abordar a complexidade, a esquizofrenia, a inquietude e o perpétuo movimento tanto em sua obra quanto em sua vida pessoal, este trabalho objetiva explicitar certos conceitos da História da Arte warburguiana sob uma perspectiva autobiográfica, em que sua produção intelectual e suas memórias biográficas entrelaçam-se, confundem-se, baseiam-se simultaneamente, compondo, na sincronia entre diacronia e sincronia², o que podemos chamar de Trans-História da Arte.

A IMAGEM E O FANTASMA

A análise das contribuições warburguianas para as interseções entre imagem e História da Arte partem, neste trabalho, a partir da perspectiva biografemática de Roland Barthes, entendendo a obra de Warburg como uma autobiografia. O “biografema”, conceito exposto por Barthes pela primeira vez no prefácio de sua obra *“Sade, Fourier, Loyola”* (1971), porém retomado em *“La chambre claire”* (1980) (“A câmara clara”), constitui-se como uma ferramenta de escritura guiada por um processo seletivo, lida e escrita a partir de detalhes biográficos:

“Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei estes traços de ‘biografemas’; a

Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema tem com a biografia” (Barthes, 2017: 32)³.

Consideramos importante traçar paralelos entre o conceito de biografema e dois pontos no pensamento warburguiano: a memória e o detalhe. Para Warburg, “a memória é apenas uma coleção selecionada das manifestações de resposta e estímulos, feita por intermédio de exteriorizações fonéticas” (Warburg, 2015b: 271), partindo do mesmo princípio de codificação seletiva do biografema. Paralelamente, é necessário observar que tanto o pensamento de Warburg quanto o conceito de biografema é baseado essencialmente no detalhe – Barthes também propõe, em *“La*

1 Cf. Lescourret, 2013: 6.

2 Pretendo ater-me mais detalhadamente à relação entre o pensamento warburguiano e as questões de “diacronia e sincronia” e “exemplaridade e singularidade” em Giorgio Agamben e de “diferença e repetição” de Gilles Deleuze em um trabalho futuro.

3 No original: “De la même façon, j’aime certains traits biographiques qui, dans la vie d’un écrivain, m’enchantent à l’égal de certaines photographies; j’ai appelé ces traits des «biographèmes»; la Photographie a le même rapport à l’Histoire que le biographème à la biographie.” (Barthes, 2002: 811)

chambre claire” (1980), o conceito de *punctum*, este também fundamentado no detalhe. Afinal, Warburg além de constituir toda sua obra a partir da análise de detalhes imagéticos – ou seja, da especificidade de objetos singulares – é bastante conhecido pela frase “Deus está nos detalhes”⁴.

Sob o conceito de “biografema”, pretendemos analisar a transdisciplinaridade e complexa erudição de Warburg, além de sua situação institucional, familiar, pessoal e clínica na constituição de sua obra, incompleta não pelo evento de sua morte, em 1929, mas pela intrínseca infinitude de seus métodos e pensamentos. Ernst Hans Gombrich (1909-2001), diretor do Instituto Warburg entre 1959 e 1972, parte também de uma abordagem autobiográfica ao escrever e intitular seu livro publicado em 1970 como “*Aby Warburg: An Intellectual Biography*” (Gombrich, 1970). Nota-se, portanto, ser indissociável a análise da obra intelectual de Warburg de sua vida, sendo esta amplamente baseada em seus reflexos autobiográficos – ou *biografemáticos*.

Warburg nasce em Hamburgo, em 1866, em família de tradicionais banqueiros judeus. Com estudos, viagens e aquisições possibilitadas pela situação financeira da família de banqueiros a partir um acordo feito com seu irmão mais novo, Max, ainda na adolescência, Warburg inicia sua formação erudita e seu desenvolvimento intelectual ainda em tenra idade. Neste acordo, Warburg renuncia à primogenitura e deixa que seu irmão assuma o controle das riquezas da família, estabelecendo a condição de que seus livros, estudos e viagens de pesquisa fossem custeadas pelo patrimônio familiar.



Imagem 1⁵. Aby Warburg em 1929. (Fonte: The Warburg Institute. Didi-Huberman, 2017: 337).

Warburg estudou História, Arqueologia, Medicina, Psicologia, História da Arte e das Religiões em prestigiadas universidades europeias (em Bona, Florença, Estrasburgo, Munique, Londres, Paris e Berlim), um amplo campo de conhecimento que reflete em seu pensamento baseado na transdisciplinaridade e na compreensão da formação dos objetos artísticos e culturais como naturais de redes capilares de informações que permeiam e penetram na sociedade. A aversão de Warburg pela esterilidade da “História da Arte de caráter estetizante” e a desvinculação da História da Arte e da História das Religiões lhe causava tamanha repulsa que tentou, no verão de 1896, mudar seus estudos para Medicina (Warburg, 2015a: 258). Investigou, predominantemente, o legado artístico da Antiguidade e suas sobrevivências no Renascimento italiano por meio de suas plurais abordagens e perspectivas, baseadas principalmente no âmbito cultural ocidental. Posteriormente, dedicou-se a estudos antropológicos, etnológicos e artísticos das tribos ameríndias Hopi e Navajo no

⁴ Do original ‘*der liebe Gott steckt im Detail*’, cf. Gombrich, 1999: 268.

⁵ Nota do editor: Por motivos teórico-metodológicos, dada a contribuição teórica warburguiana na qual os trabalhos aqui apresentados assentam, foi permitido ao autor que adotasse o termo “Imagem” em vez de “Figura”.

Novo México. Em todas as pesquisas, nota-se uma investigação permeada sob a óptica das religiões, tanto no paganismo quanto no cristianismo; Warburg, a despeito de ser judeu, casou-se em cerimônia católica com Mary Hertz, e “sentia-se cristão” (Lescourret, 2013: 17), certamente por respeito e afeto às conexões estabelecidas com o Renascimento italiano e com a vida pessoal.

Entre 1921 e 1924, em decorrência dos efeitos da depressão e esquizofrenia, foi internado na Clínica Psiquiátrica Bellevue, em Kreuzlingen, na Suíça, sendo tratado pelo psiquiatra cujo pai se dedicou à internação de Nietzsche, nesta mesma clínica. Os textos “Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte” (2015a) e “Memórias da viagem à região dos índios pueblos da América do Norte” (2015b), ambos de 1923, são fundamentos para a palestra proferida no dia 21 de abril de 1923, na

Clínica Bellevue, considerada como uma espécie de atestado para o merecimento da alta médica.

Warburg entende os textos destas conferências como “materiais para uma psicologia da religiosidade primitiva” (Warburg, 2015a: 199), “oriundos da cultura do homem primitivo para o problema da vinculação simbólica” (Warburg, 2015b: 255), como o próprio escreve. A obra de Warburg atinge tão elevado caráter autobiográfico que o mesmo escreve: “...não se deve concebê-la como ‘resultados’ de um saber ou de uma ciência presumidamente elevados, mas como confissões desesperadas de alguém que busca livrar-se da prisão em que se encontra” (Warburg, 2015b: 256)⁶, “a confissão de um esquizoide incurável, arquivada pelos médicos da alma” (Warburg, 2015b: 256) e a anotação de que está “ainda sob ópio” em determinado momento do texto (Warburg, 2015b: 257).



Imagem 2. Aby Warburg e índio Hopi, no Arizona, em 1896. (Fonte: The Warburg Institute)

⁶ Observar Imagem 5 – Painel 48 do *Atlas Mnemosyne*, intitulado “Fortuna. Símbolo discutido do homem que se liberta”.

O desprendimento institucional de Warburg também compôs as possibilidades inovadoras de abordagem dos problemas e de resultados obtidos: por ser um *Privatgelehrter* (Lescourret, 2013: 8), um pesquisador independente, livre de amarras institucionais, Warburg tem êxito nas metodologias e arranjos teóricos transdisciplinares que propõe, o que teria grande chance de ser vetado caso estivesse vinculado a alguma instituição de pesquisa. Os caminhos para uma nova História da Arte ainda estavam sendo construídos de maneira pioneira nas academias europeias, com destaque para Jacob Burckhardt (1818-1897), cujos ideais foram basilares para o pensamento warburguiano.

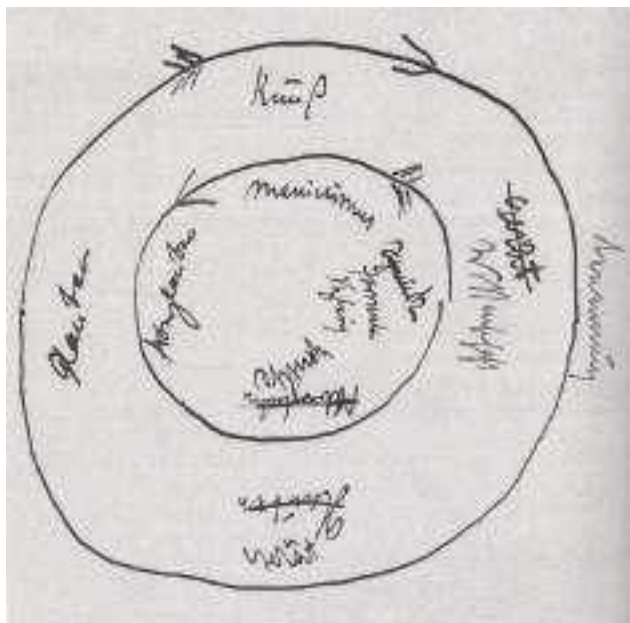


Imagem 3. Aby Warburg, “Esquema dinâmico das relações entre Ferramentas, Crença, Arte e Conhecimento”, 1899, desenho em tinta sobre papel. (Fonte: Didi-Huberman, 2017: 156)

O estabelecimento, por Warburg, da *Kulturwissenschaft*⁷ faz jus à complexidade inerente às imagens e amplia as investigações sobre a História da Arte não somente pelo campo disciplinar ou metodológico, mas pela atratividade proporcionada pelo novo método de pensar a imagem a partir da transdisciplinaridade e manejo de referências de diversas naturezas que compõem uma cultura. Além do deslocamento, Warburg prega uma expansão: para entender qualquer objeto artístico e, conseqüentemente, suas dimensões e reflexos na historiografia artística, é necessário ampliar a artilharia

analítica a campos extremamente complexos mas que formam, essencialmente, o arcabouço cultural no processo de composição destas imagens, atestando o movimento de referências, influências e das próprias imagens em sua (i)materialidade fantasmagórica. Ao estreitar os diálogos entre a História da Arte e a antropologia, Warburg não somente descobre novos objetos de estudo frutos desse encontro, mas objetiva abordar problemas mais essenciais que, para Warburg, orbitam sobre a temporalidade, rejeitando a análise das obras artísticas apenas pela limitação da perspectiva estilística formal (Agamben, 2015: 112; Didi-Huberman, 2017: 27).

Burckhardt propõe, pioneiramente, além de uma perspectiva cultural, um estudo da História da Arte através da complexidade e impureza do tempo. A partir destes ideais, Warburg entende a complexidade a partir da adoção do comportamento temporal como sintomático, com sobrevivências sincrônicas e conexões rizomáticas (Deleuze; Guattari, 1992: 26), e entende a temporalidade da mesma forma: de forma dinâmica, com essencial influência nietzschiana. É importante compreender que a noção de tempo para Warburg, como um sistema que aborde sobrevivências, descontinuidade, ciclicidade, complexidade e contradição, é influenciada pela noção de eterno retorno de Nietzsche, como no aforismo 341 de “A Gaia Ciência”:

“E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: ‘Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também nesse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!’” (Nietzsche, 2012: 205).

⁷ Pode-se compreender a *Kulturwissenschaft* como “ciência da cultura”. Não se deve confundir, entretanto, com “antropologia cultural” ou “etnologia”, embora a “ciência da cultura” esteja intrinsecamente vinculada a estas duas outras ciências. A aplicação, por Warburg, deste ponto de vista em suas análises foi altamente influenciada pelas obras de Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche.

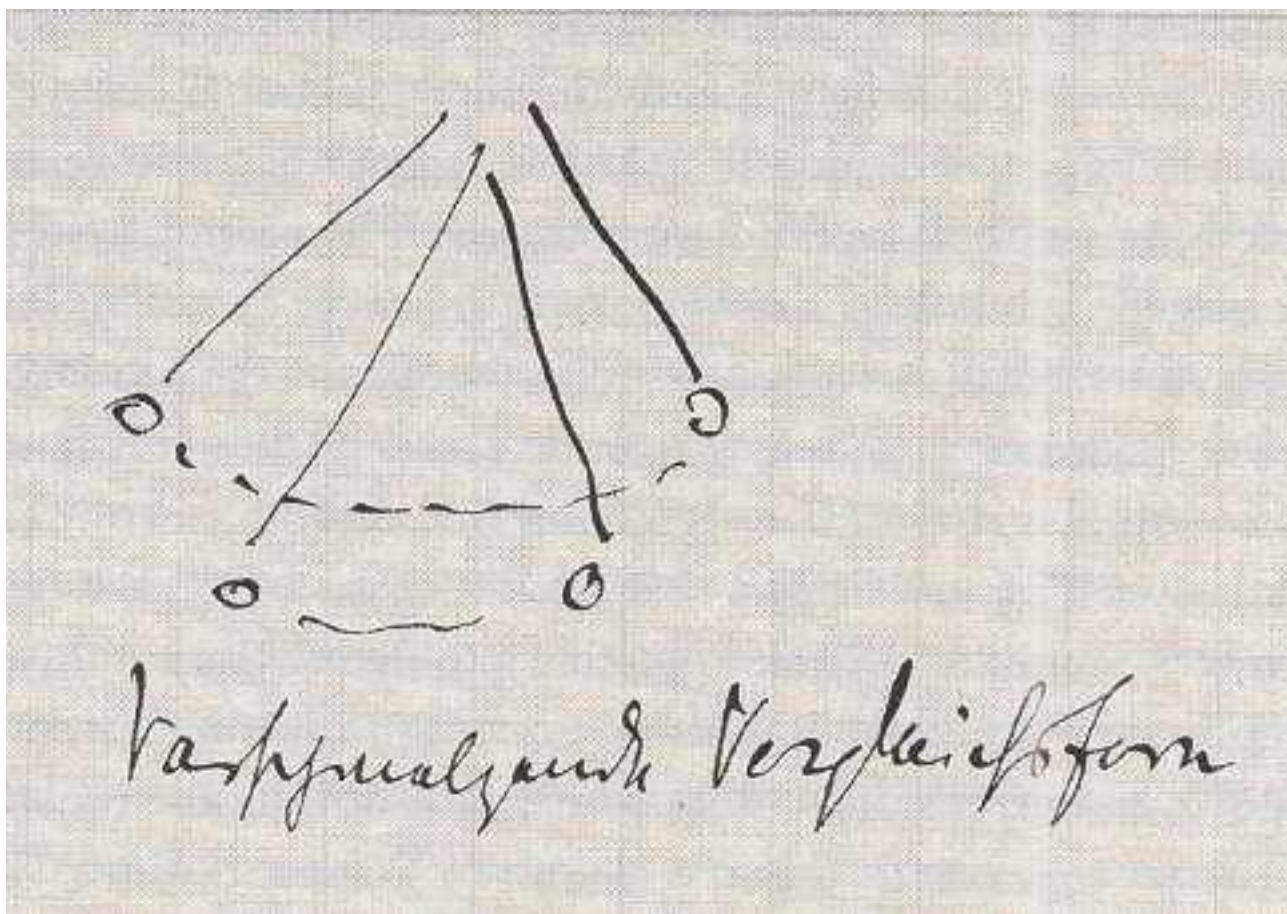


Imagem 4. Aby Warburg, “Esquema das oscilações de instabilidades e ritmo ornamentais”, 1900, desenho em tinta sobre papel. (Fonte: Didi-Huberman, 2017: 109)

A impureza, paralelamente, atesta a precariedade do hermetismo na classificação estilística e histórica usual nas abordagens em História da Arte. Warburg propõe, então, “um modo de pensamento centrado em tensões e polaridades” (Didi-Huberman, 2017: 44) que necessita de extrema erudição e capacidade operativa para sistematização em um método possível como abordagem a outros objetos artísticos – um cicerone que maneje a complexidade historiográfica destas imagens labirínticas:

“Como historiador, Warburg - como Burckhardt antes dele - negou propor estes problemas aos níveis fundamentais, como teriam feito um Kant ou um Hegel. Propor os ‘problemas fundamentais’ não se preocupava em procurar *extrair a lei geral* ou a essência de uma faculdade humana (produzir as imagens) ou de um domínio do saber (a história

das artes visuais). Era uma questão de multiplicar as singularidades pertinentes, ou seja, de *expandir o campo do fenômeno* de uma disciplina, até então fixadas a seus objetos - em detrimento das relações que esses objetos instauram, ou pelos quais eles são instaurados - como um fetichista com seus sapatos” (Didi-Huberman, 2002: 45)⁸.

Se a noção de Antiguidade como “objeto puro do tempo”, estabelecida por Winckelmann, é contestada, entende-se que as imagens se movimentam fantasmagoricamente pelos objetos artísticos e pela própria História da Arte. A perspectiva proporcionada por Warburg no conceito de sobrevivência, portanto, o faz como um conceito estrutural, que se movimenta trans-historicamente, desprendendo-se necessariamente da Antiguidade e do Renascimento, mas atestando uma ferramenta metodológica aplicável a objetos artísticos de outras temporalidades. Se estas imagens continuam se movimentando neste tempo impuro, elas então não reaparecem, mas sobrevivem, atravessando

⁸ Tradução nossa. No original: “Et tant qu’historien, Warburg – comme Burckhardt avant lui - refusait de poser ces problèmes sur le plan des fondations, comme l’eussent fait un Kant ou un Hegel. Poser les «problèmes fondamentaux», ce n’était pas chercher à *extraire la loi générale* ou l’essence d’une faculté humaine (produire des images) ou d’un domaine du savoir (l’histoire des arts visuels). C’était multiplier les singularités pertinentes, bref, c’était *élargir le champ phénoménal* d’une discipline jusque-là rivée à ses objets – au mépris des relations que ces objets instaurent, ou par lesquelles ils sont instaurés – comme un fétichiste à ses chaussures.” (Didi-Huberman, 2002: 45)

recortes temporais e culturais, com vibrações sensíveis apenas a um sismógrafo bastante aguçado. Imagens em trânsito, imagens em transe transtemporal – a imagem trans-histórica.

A metáfora do sismógrafo, reiterada por Didi-Huberman, é proposta inicialmente pelo próprio Warburg:

“Mas agora, em março de 1923, aqui em Kreuzlingen, numa instituição fechada, onde me sinto como um sismógrafo – feito de peças de madeira vinda de uma planta trazida do Oriente, transplantada nas férteis planícies baixas do norte alemão e inoculada com um ramo italiano –, dou enfim vazão aos sinais que vou recebendo” (Warburg, 2015: 261-262).

Há, nesta memória escrita por Warburg, intensa relação autobiográfica com a famosa citação em que ele próprio se descreve para Gertrud Bing⁹: “De sangue judeu, coração hamburguês e alma florentina” (Lescourret, 2014: 17).

Existe grande debate sobre a tradução e a compreensão do conceito warburgiano de *Nachleben der Antike*. Tal fato também deve ser observado, inclusive, pela perspectiva autobiográfica de que a obra de Warburg se compõe em boa parte por conferências e painéis de imagens, como os do *Atlas Mnemosyne*, diferentemente de muitos historiadores de arte que encontravam sua forma de expressão através do texto e da extensiva publicação de livros; e que os conceitos warburgianos são sobre a imagem, ou seja, são metalinguisticamente imagéticos. Warburg estabelece sua plataforma de expressão através da imagem. Conceitos como *Nachleben der Antike* (“sobrevivência da Antiguidade”), *Pathosformel*

(“fórmula de *pathos*”) e *Denkraum* (“espaço do pensar”) são, essencialmente, imagéticos: são observados na materialidade da imagem, através da imagem, fenômenos e ferramentas atestadas através da observação e comparação de imagens a partir de um método de montagem. Metodologicamente: a sobrevivência das imagens (fenômeno) corporifica-se através da fórmula de *pathos* (ferramenta) no espaço do pensar (campo). Tudo isto resulta, manifestamente, na dificuldade de enquadramento léxico destes conceitos e de suas traduções.

O *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010), grande projeto em que Warburg trabalhou de 1924 até sua morte, em 1929, objetivando sintetizar sua obra, é composto pela montagem de cerca de 80 painéis com imagens justapostas com precisão e posicionamentos intencionais. Objetiva, a partir de uma intenção de inventariar estes traços e sintomas de movimento de imagens antigas para a representação do Renascimento italiano, formando assim a caracterização de um estilo (Warburg, 2015c: 366). Foca, portanto, na relação entre estas imagens (mais precisamente no fenômeno da sobrevivência das imagens a partir do *Pathosformel*), e não apenas um inventário iconográfico: “Um modo com certeza errado de ler a prancha seria o de ver nela algo como um repertório iconográfico” (Agamben, 2019: 37). O *Atlas* funciona metodologicamente como plataforma de evidenciar estes fenômenos e ferramentas a partir do método de montagem, em uma série contínua de aparições, e do movimento das imagens. É a prova da constituição da história não como uma estória, mas como uma imagem: sobre a influência de Burckhardt sobre Warburg, Didi-Huberman escreve: “História, para Burckhardt, se construía menos como uma narrativa que como uma ‘imagem’ (*Bild*)” (Didi-Huberman, 2002: 109)¹⁰.

⁹ Gertrud Bing (1892-1964), historiadora da arte alemã, foi braço direito de Aby Warburg e diretora do Instituto Warburg entre 1954 e 1959, precedendo a direção de Ernst Gombrich. É responsável pela organização da Biblioteca Warburg em Hamburgo, sua transferência para Londres e a edição dos trabalhos de Warburg para publicação.

¹⁰ Tradução nossa. No original: “L’histoire, pour Burckhardt, se construisait moins comme un récit que comme un «tableau» (*Bild*)”. (Didi-Huberman, 2002: 109).



Imagem 5. Painel 48 do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg: "Fortuna. Símbolo discutido do homem que se liberta". (Fonte: Warburg, 2010: 89)

língua portuguesa (Didi-Huberman, 2013). O autor defende sua escolha:

Diversos autores defendem a ideia de que o conceito warburguiano de *Nachleben* se aproxime mais a uma ideia de pós-vida (*afterlife*), enquanto outros intercedem pela noção de sobrevivência (*survival*). Georges Didi-Huberman (n. 1953), principal interlocutor de Warburg na atualidade, nomeou propositadamente sua essencial obra sobre a História da Arte warburguiana "*L'Image Survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*" (Didi-Huberman, 2012) - "A Imagem Sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg" na edição em

"A 'sobrevivência', que Warburg invocou e questionou toda sua vida, é, originalmente, um conceito da antropologia anglo-saxônica. Quando, em 1911, Julius von Schlosser - amigo de Warburg e próximo, em muitos pontos, de sua problemática - chamou atenção à 'sobrevivência' das práticas figurativas ligadas à cera, ele não usa o vocabulário espontâneo de sua própria língua: ele não escreve *Nachleben*, ou mesmo *Fortleben* ou *Überleben*. Ele escreve *survival*, em inglês, como Warburg o fez algumas vezes" (Didi-Huberman, 2002: 51-52)¹¹.

¹¹ Tradução nossa. No original: "La «survivance», que Warburg a invoquée et interrogée toute sa vie, est d'abord un concept de l'anthropologie anglo-saxonne. Lorsque, en 1911, Julius von Schlosser - ami de Warburg et proche, sur bien des points, de sa problématique - fait appel à la «survivance» des pratiques figuratives liées à la cire, il n'emploie pas le vocabulaire spontané de sa propre langue: il n'écrit pas *Nachleben*, pas plus que *Fortleben* ou *Überleben*. Il écrit *survival*, en anglais, comme il arrivait quelquefois à Warburg de le faire." cf. Didi-Huberman, 2002: 51-52.

“Sobrevivência”, e não “pós-vida”, garante a estruturalidade e operabilidade do conceito, o desprendimento cronológico intuitivo na análise histórica de qualquer objeto. A trans-historicidade (sua fantasmagoria) do conceito é justamente o que o faz tão forte, possibilitando atacar a complexidade metodológica e epistemológica do fenômeno da sobrevivência das imagens, e o que o diferencia de fenômenos na natureza de renascimento. Sendo assim, não se dá a ideia de “novo acontecimento”, mas de *continuum* sintomático, cíclico, de indícios de eterna presença, e não de retomada. No fenômeno da *Nachleben der Antike*, não se revive algo morto (o que recairia, deste modo, na vicissitude linear-cronológica), mas se perpetua a memória do fantasma.

Embora possua intensa conotação poética, o termo “fantasmas” não foi utilizado inocentemente por Warburg (e Didi-Huberman reitera esta atitude no título de seu livro, *“L’Image Survivante: Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg”*): o conceito de sobrevivência opera neste universo fantasmagórico da memória, dimensão abstrata, esta onde os conceitos estruturais das ciências humanas e sociais habitam – com forte propriedade mágica, mais próxima a Jorge Luis Borges que a Platão. O fantasma, então, é livre de amarras: *atravessa paredes* (Didi-Huberman, 2013: 31) de matéria e de tempo; é a (i)materialização impecável do fenômeno do deslocamento; é essencialmente indeterminável, inacabável, ilimitável; repudia a cronologia positivista em algumas histórias da arte focadas em classificações taxonômicas e sucessões estilísticas herméticas, mas determina uma ferramenta operatória de deslocamento: “... a própria ninfa não é nem arcaica nem contemporânea, é um indecível de diacronia e sincronia, unicidade e multiplicidade” (Agamben, 2019: 38).

Warburg, portanto, é um cicerone de imagens. Apresenta imagens que constituem uma memória (a sua própria), configurando um atlas afetivo de detalhes que formam seu pensamento, sua vida e sua obra. O poeta norte-americano Walt Whitman (1819-1892), sem nunca ter ouvido falar de Warburg, sintetizaria, trans-historicamente, o cicerone apaixonado e alucinado por imagens em seu poema *“Pictures”*, de 1891 (Whitman, 2004: 665-672):

“In a little house pictures I keep, many pictures hanging suspended – It is not a fixed house,

It is round – it is but a few inches from one side of it to the other side,

But behold! it has room enough – in it, hundreds and thousands, - all the varieties;

– Here! do you know this? This is cicerone himself;

And here, see you, my own States – and here the world itself, bowling/rolling through the air;

And there, on the walls hanging, portraits of women and men, carefully kept,

This is the portrait of my dear mother – and this of my father – and these of my brothers and sisters;

This, (I name everything as it comes,) This is a beautiful statue, long lost, dark buried, but never destroyed – now found by me, and restored to the light; (...)

And that is a magical wondrous mirror – long it lay clouded, but the cloud has passed away,

It is now a clean and bright mirror - it will show you all you can conceive of, all you wish to behold; (...)

There is a picture of Adam in Paradise – side by side with him Eve, (the Earth’s bride and the Earth’s bridegroom;)

There is an old Egyptian temple – and again, a Greek temple, of white marble; (...)

And here the divine Christ expounds eternal truth – expounds the Soul,

And here appears en-route to Calvary, bearing the cross – See you, the blood and sweat streaming down his face, his neck;

And here, behold, a picture of once imperial Rome, full of palaces – full of masterful warriors; (...)

And here, see you, a picture of a dream of despair, (- is it unsatisfied love?)

*Phantoms, countless, men and women, after death,
wandering; (...)*

*And there are building materials – brick, lime,
timber, paint, glass, and iron, (so now you can
build what you like;)*

And here, while ages have grown upon ages,

*Pictures of youths and greybeards, Pagan, and
Jew, and Christian, Some retiring to caves – some
in schools and piled libraries,*

*To pore with ceaseless fervor over the myth of the
Infinite,*

*But ever recoiling, Pagan and Jew and Christian
(...)*

*– For all those have I in a round house hanging –
such pictures have I – and they are but little.*

*For wherever I have been, has afforded me superb
pictures,*

*And whatever I have heard has given me perfect
pictures,*

*And every hour of the day and night has given me
copious pictures,*

*And every rod of land or sea affords me, as long
as I live, inimitable pictures.”*

CONCLUSÃO

Este, então, não seria o *Ut pictura poesis, ut poesis pictura* de Warburg? Assim como o texto, a imagem; assim como a obra, a vida; assim como a sobrevivência, o biografema. A alucinação e a esquizofrenia presentes em seus painéis, textos acadêmicos e diários de memórias pessoais. A vida a partir do colecionismo e da montagem; a colagem de diversas referências (“*Pagan, and Jew, and Christian*”, como em Whitman, Warburg estudava o pagão e o cristão, era judeu mas sentia-se cristão) que formam a complexidade de uma cultura – inclusive a sua própria.

Warburg representa, juntamente com os mestres em que se apoia, um expoente de rebeldia, de revolução do poder do pensamento crítico e da liberdade de abordagem dos problemas. Maneja uma atípica forma de lidar com o aspecto arqueológico essencialmente

concernente à prática historiográfica e muda os paradigmas práticos da História da Arte quanto à questão da origem (*arché*). Além dos aspectos epistemológicos baseados em uma revolução na compreensão do que é original, Warburg também irrompe na metalinguística da História da Arte, explicitando a possibilidade de compor conhecimento historiográfico com imagens, não apenas com texto, em um campo onde as fronteiras são menos perceptíveis e os hermetismos se diluem. A importância do estudo de Warburg no cenário contemporâneo justifica-se pela compreensão analógica e indissociável do texto e da imagem, pela proposição desta nova plataforma transposta de análise em História da Arte e pela percepção dos objetos artísticos e culturais como reflexo de um mundo *trans*, em movimento, que opera a partir de complexos deslocamentos e sintomas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio – *Signatura rerum: Sobre o método*. São Paulo: Boitempo, 2019.

_____. - *A potência do pensamento: Ensaio e conferências*. São Paulo: Autêntica, 2015.

Barthes, Roland - *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. - “La chambre claire”. In: *Œuvres complètes: Livres, textes, entretiens. Tome V: 1977 - 1980*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix - *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.

Didi-Huberman, Georges - *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2017.

_____. - *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. - *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002.

Gombrich, Ernst Hans - “Aby Warburg: His aims and methods. An Anniversary Lecture”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 62, 1999.

_____ - *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Londres: The Warburg Institute, 1970.

Lescourret, Anne-Marie - *Aby Warburg ou la tentation du regard*. Paris: Hazan, 2014.

Nietzsche, Friedrich - *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

Warburg, Aby - "Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte". *História de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

_____ - "Memórias da viagem à região dos índios pueblos da América do Norte". *História de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

_____ - "Introdução à Mnemosine". *História de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015c.

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

_____ - *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

Whitman, Walt - "Pictures". *The Complete Poems*. Londres: Penguin Classics, 2004.



THE IMAGE OF ART BETWEEN IDEOLOGY AND MODERNITY. ELBLĄG BIENNALES OF SPATIAL FORMS IN 1960'S POLAND

Elżbieta Błotnicka-Mazur

The John Paul II Catholic University of Lublin, Poland

elamazur@kul.pl

ABSTRACT

In 1965 Gerard Kwiatkowski and Marian Bogusz organized the first of the Spatial Forms Biennales in Elbląg – a city based in the so-called “Recovered Territories”. Selected artists, supported by ZAMECH mechanical plant and with the permission of the communist authorities, created several dozen huge metal sculptures known as “Spatial Forms”. This was the biggest experiment combining art and industry in Poland or even in Europe.

The aim of the article is to juxtapose the role of this phenomenon, namely how the creators of the Biennales found a balance between artistic freedom and political limitations, these limitations were forced upon the artists in a way that might prompt one to recall, Foucault's manner of “discipline” (Foucault, 1973). The author of the article also touches upon the question of the contemporary view of the Elbląg Biennale from the perspective of the avant-garde myth of social and collective participation in artistic creation.

KEYWORDS

Spatial Forms | Metal Sculpture | Art and Ideology | Elbląg Biennale | Polish Art in the 1960's

After the end of the Second World War, Poland along with many other countries of Central and Eastern Europe found themselves within the Soviet sphere of political influence, according to the Yalta Conference agreement, which soon resulted in the Cold War division of the continent (Wettig, 2008). The communist regime not only enforced Soviet economic models, i.e. a centrally planned economy, but it also interfered with other areas of life such as architecture and art.

However, during the immediate postwar years Polish artists and critics made efforts to continue to develop their cultural activities. In 1948 Tadeusz Kantor (artist) and Mieczysław Porębski (art critic) organized I Wystawa Sztuki Nowoczesnej (the 1st Modern Art Exhibition) in Kraków, presenting a wide range of Polish contemporary art, including painting as well as photography and spatial objects. Although the artists declared their interest in combining modern art with “progressive”, official ideology, the communist authorities soon decided to close the exhibition. In 1949 socialist realism became the obligatory and official trend in art for the Eastern Bloc. Artistic circles in Poland very quickly realized that there was no room for modern, abstract works any more. However, the exhibition was of great importance for Polish art.

After the breakthrough of October 1956, when the Stalinist period ended, II Wystawa Sztuki Nowoczesnej (the 2nd Modern Art Exhibition) was held in 1957 in Warsaw Zachęta – taking its number from the one held in 1948. Its participants rejected socialist realism. This was possible due to the changes in the politics of Poland – introduced in 1956 by Władysław Gomułka, the new leader of the PZPR (Polish United Workers Party) – which began Polish October – also known as the Polish thaw (Kemp-Welch, 2006: 1261-1284). The new authorities were still communists, however, so in their search for legitimacy they decided to support – at a moderate level of course – the ideas of modernism, which was a total negation of “socialist” doctrine. For the authorities it was convenient to appear liberal, *ipso facto* “modern”. They were aware of the fact that the repressions conducted during the Stalinist period were not as efficient as a method of

“soft” control could be (Piotrowski, 2011: 40-45). The modernist interest of artists in artistic problems only – such as the autonomy of painting in particular – seemed to be politically neutral to the ruling authorities, that is, safe and useful. In this way the communist government had given the artists an illusion of freedom, allowing formal experiments and excepting non-objective works of art, however, they still exerted full control over the “disobedient” artists. In practice, the authorities could easily intimidate artists suspected of improper political involvement (Piotrowski, 2010)¹. This reserved approval for modernism was part of an intentional game between the authorities and artists who aspired to be modern and use the abstract language of art. They were supposed to feel free within the framework of politically neutral experiments, without any interference in their creative process, but at the same time respect the unwritten “rules”. On the other hand, after the end of the period of socialist realism with its strictly pro-Soviet political propaganda which was an arrangement imposed on artists by force, the artists themselves avoided being involved in propaganda art as well as its narrative aspects (Baraniewski, 1994: 34).

In Poland, in the second half of the 1950’s and early 1960’s, there was a characteristic development of the myth of “coming back” to the Europe ideal, giving Polish artistic circles the illusory comfort of being European. On that basis, some specific concepts were created, like the “Polish poster school” or the “Polish film school”, which gathered together the leading group of artists representing the country in international events (Baraniewski 1994: 37).

In that period, especially during the 1960’s, one may observe a variety of forms of artistic activity under national patronage. Funded symposiums, workshops and plein-air sprang up, creating an atmosphere of initiative and professionalism. Such initiatives were only possible due to generous national financial support. They were quite often organized on the so-called “Recovered Territories” (Polish: “Ziemie Odzyskane”) that became part of Poland after the Second World War². They were treated as an element of official communist propaganda, defining postwar

¹ Piotrowski also indicates ambivalent interpretations of relation between artistic freedom and politics, as a demonstration against communist forms of oppression – especially abroad. Eva Cockroft, for example, persuaded an obvious connection between cultural cold war politics and the success of Abstract Expressionism in the USA, examining the policy of The Museum of Modern Art (MOMA); see Cockroft 1985.

² This term was used by Polish People’s Republic and referred to the former Free City of Gdańsk as well as some pre-war German lands, incorporated into Poland after the Second World War. At the same time Poland lost a far greater area in the East (Eastern Borderlands) that had been annexed by the Soviet Union.

Poland as the heir to the medieval times of Piast's realm³. Among events of quite mediocre significance there were some outstanding undertakings like I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców (the 1st Symposium of Visual Artists and Scientists) in Puławy in August 1966. As the result of the artistic activities, which took place during the Symposium many spatial sculptures or installations were created, as well as events, which had a similar nature to performances or happenings, organized in close cooperation with labourers engaged in Zakłady Azotowe (a nitrogen plant) in Puławy. This particular location – a great new investment, one of the symbols of the industrial revolution in Poland at that time – inspired the subtitle of a Symposium: "Art in a changing world" (Leśniewska, 2006; Leśniewska 2015, 153-213).

Just one year before the Meeting of Artists and Scientists in Puławy, in 1965 (22nd July – 22nd August), the artist Gerard Kwiatkowski (1930-2015) – also known as Jürgen Blum – organized the 1st of the Spatial Forms Biennales in Elbląg⁴. Selected invited artists, supported by ZAMECH Mechanical Works, created several dozen huge metal objects known as "Spatial Forms". Kwiatkowski together with Warsaw artist Marian Bogusz (1920-1980) as ideological leaders of the Biennale, strongly accentuated the duties of the new artists connected with the evolution of the visual form. The function of a work of art in the context of reality had changed, in their opinion. Introducing the idea of Biennale Bogusz wrote:

"Participants of the Biennale (...) spatially organize a selected area and arrange metal forms there. This is not about placing a traditional sculpture in an open space, but about organizing a certain zone with projected as well as the existing components (greenery, architecture). (...) This meeting of real-scale architecture, greenery, the surrounding area and specific materials makes an important contribution to the review of many artistic ideas created in the conditions of the atelier" (Bogusz 1965: 10)⁵.

Kwiatkowski, himself employed in Zamech as a visual artist, saw the relationship between art and reality even more clearly. The artists – participants of the Biennale – were supposed to choose a certain place within the area defined by the organizers in the city of Elbląg, then design and finally make a spatial form (Kwiatkowski, 1965: 5-6). The "laboratory" idea of art and the right of artists to experiment freely – strongly accentuated during the prewar period by Polish avant-garde artist Władysław Strzemiński (1893-1952) – had been reassessed: metal sculptures which were meant to be placed in a social surrounding, intruding into the city space. The artist was supposed to leave his atelier and supported by engineers, technicians and labourers co-create a spatial form. In this way, the ideas of the 1st Biennale appear to be an innovative experiment, considering the modern form of artistic patronage by a mechanical plant as well as the incorporation of the works of art into ordinary life (Bogusz, 1965: 10). Kwiatkowski wrote about the bright future filled with cities – paintings and about the whole world resembling huge work of art (Kwiatkowski 1965: 6). In this way, he touched upon the two opposing problems of prewar artistic ideas of the 1920's: the modernist autonomy of the work of art and the constructivist concept of the artist-engineer. The spatial forms in Elbląg were indeed independent sculptural structures, however, attention to the appropriate treatment of specific material – metal in this case – referred directly to constructivism⁶. Some other guidelines of the organizers also accentuated the tradition of a productivist utopia, the practical and socially useful role of art connected with industrial production and the close cooperation of groups of artists and labourers (Lachowski 2006: 51-52). Piotr Juskiewicz, in turn, noted a specific re-interpretation of the constructivist tradition in Biennale's program, and emphasized that the event was an interesting example of its postwar interpretation. In particular, the call to change the world into an aesthetic composition, a gigantic art gallery, seems to be close to the ideas presented by Julian Przyboś – a poet and co-founder

3 The word "Recovered" was interpreted according to the fact that these territories belonged to the Polish state in different periods over the centuries, especially under the Piast dynasty (established by Duke Mieszko I, it ended with the death of king Casimir III, called the Great). The problematic nature of this concept in the contemporary discourse was outlined by: (Jasiński, 2006: 15-25).

4 They were regularly held in Elbląg in 1965-1973, sponsored by ZAMECH Mechanical Works.

5 „Uczestnicy Biennale (...) przestrzennie organizują wybrany teren komponując na nim formy z metalu. Nie chodzi o ustawienie tradycyjnie pojętej rzeźby w plenerze, a o zagospodarowanie wybranej powierzchni elementami zaprojektowanymi i już istniejącymi (zieleni, architektura). ... To spotkanie się z rzeczywistym wymiarem architektury, zieleni, terenu oraz rodzajem materiału jest ważnym przyczynkiem do rewizji wielu założeń artystycznych powstałych w warunkach pracowni (transl. from Polish to English by the Author).

6 Constructivist ideas see: (Lodder, 1985). More reading about the tension between prewar avant-garde and modernism and its consequences for the postwar modernism dialectics: (Piotrowski 2011: 117-146).

of the Polish prewar avant-garde – in his essays written in the 2nd half of the 1950's (Juszkiewicz, 2013: 147).

Let us consider the outcome of the 1st Elbląg Biennale, based on some selected examples. The artists, according to Biennale's policy, had scrap materials at their disposal – industrial waste provided by Zamech. Most of the forms created presented a simple shape, often based on the repetitive units of circles or triangles. There were quite a few artists one might consider as neo-constructivists among about fifty participants of this event, like: Marian Bogusz – the Biennale ideologist we already mentioned, Zbigniew Gostomski, Adam Marczyński, or Henryk Stażewski. It is symptomatic of the event that these artists were primarily painters, but were eager to cross the limits of the painting genre towards three-dimensional forms. In Elbląg they had a great opportunity to take up this challenge. One may observe that in some cases the concept of certain metal objects were preceded by two-dimensional compositions.

Henryk Stażewski (1894-1988), a doyen of Polish avant-garde artists, was a co-founder of Polish

Constructivism. His paintings represented geometric abstraction in the 1920s and early 30s, after the figurative period evolved into reliefs around 1960. He used geometric shapes creating optical effects with the colour white dominating (Fig. 1a). In this background Stażewski's spatial form in Elbląg seems to be a continuation of his previous interests as a painter. Plates with an asteroidal shape curve upward. It is supposed to be viewed from the front from Słowiański Square. The view of St. Nicholas cathedral appearing at the background of the form brings the whole experience together. A picture taken by Eustachy Kossakowski – one of many pictures by this renowned Polish photographer taken during Biennale⁷ – captures the probable intention of the artist (Fig. 1b). The church's tower becomes a natural extension of the metal structure. The grid of vertical tracery and cornices of the architectural object correspond with the geometrical shapes of the spatial form. The boom of the crane just placing the object, as photographed by Kossakowski, seems to be a part of the whole composition, hanging over Stażewski's work as an openwork tented roof over the church's façade (Juszkiewicz, 2013: 154).

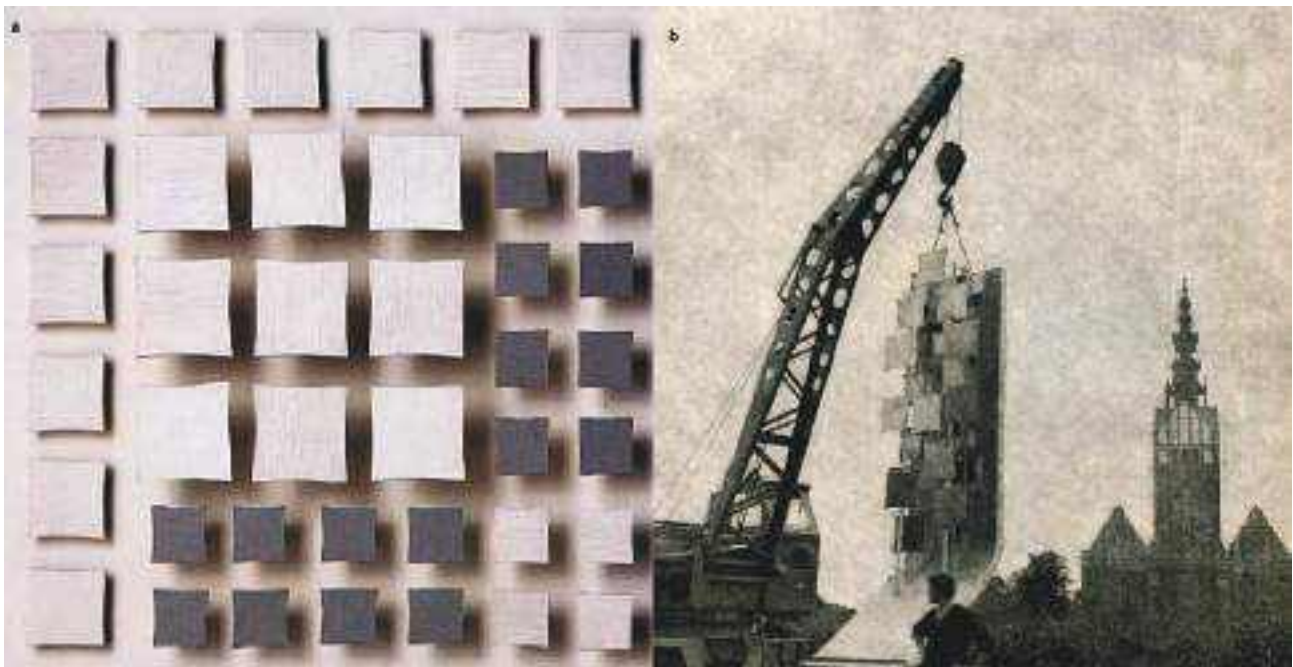


Fig. 01. Henryk Stażewski: a. *Białe i szary relief nr 20* [White and gray relief no 20], 1964, mixed media, private collection, source: <http://artyzm.com/obraz.php?id=1858>; b. *Placing Stażewski's Spatial form in Elbląg* (coop. with E. Kopyrk et al.), 1965, 450 cm (height), sheet metal, photo by Eustachy Kossakowski, after: *I. biennale form przestrzennych, elbląg 23.VII-22.VIII.1965*, [ex. cat.], ed. Marian Bogusz, © Anka Ptaszowska

⁷ Piotr Juszkiewicz draws attention to the contextualization and monumentalization of the Elbląg forms in many of the pictures taken by Kossakowski (Juszkiewicz, 2013: 171). Architectural context captured by the photographer seems to be quite natural, considering many modern buildings in the city, still under construction after the World War II. However, the use of the distant ground and a worm's-eye view in an attractive way combines both elements – form and architecture – contrasting or comparing them.

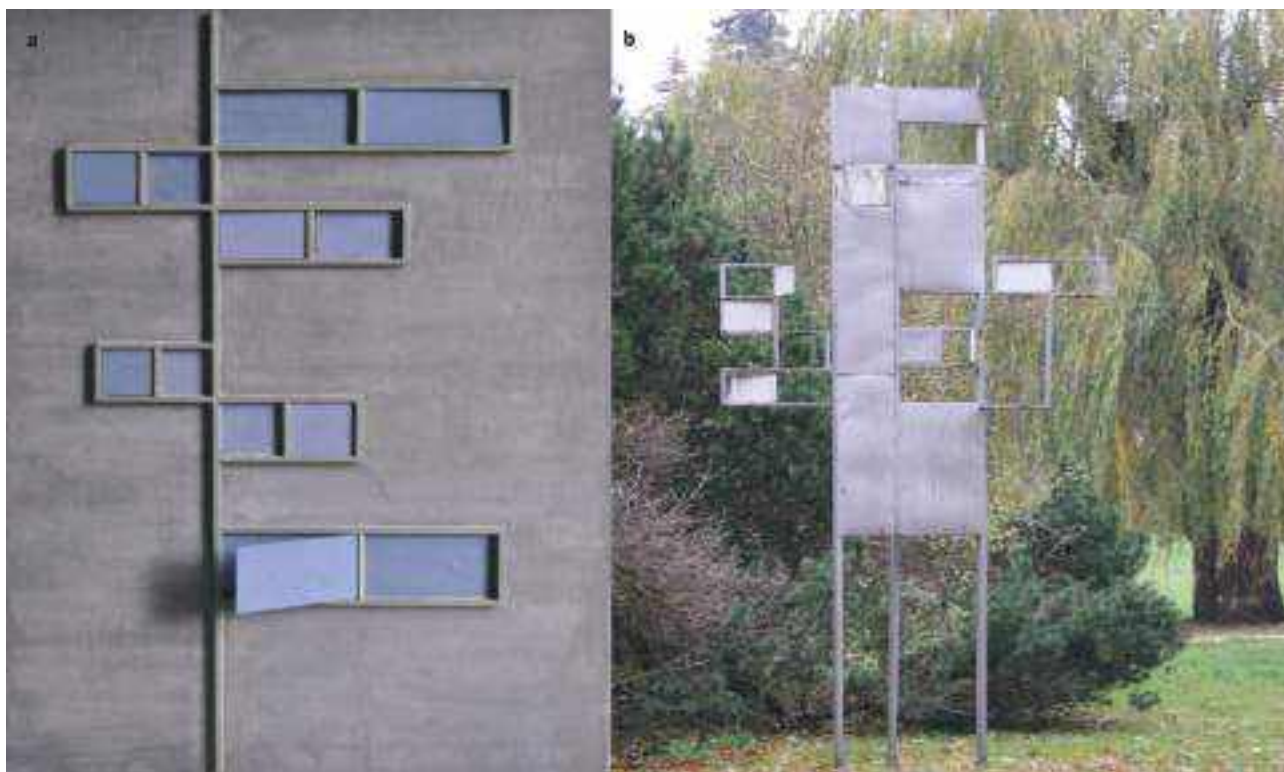


Fig. 02. Adam Marczyński: a. *Relief fioletowy UZ11B* [Violet relief UZ11B], 1965, 61 x 45 cm, mixed media, private collection, photo by E. Błotnicka-Mazur, © Piotr Marczyński; b. *Spatial form in Elbląg* (coop. with M. Klaus, J. Rakowski), 1965, 800 cm (height), iron, contemporary view, photo by A. Dzierżyc-Horniak

Adam Marczyński (1908-1985), a member of the Kraków Group of Artists, experimented as a painter in the same time period with semi-spatial compositions based on movable geometric panels (Fig. 2a). It was a cycle of variable kinetic abstractions, a combination of wooden cases with movable flaps that opened and closed. The giant object he created in Elbląg – almost 8 meters high – was also kinetic, but it went beyond the rectangular frame (Fig. 2b). The artist fixed numerous flaps to the object's rectangular holes in a way that enabled the wind to change their arrangement within the panels, opening or closing these small "windows" to the landscape behind. Similarly, in his pictures the viewer had the possibility of arranging movable elements to create a new unique composition each time.

In the 1960s Marian Bogusz became involved in matter painting and specialized in exposing the texture of his compositions. His exploration of the concepts connected with real space led him to create double-layer paintings with vertical cuts on the outer layer of the canvas revealing the surface underneath (Kowalska, 2007: 86-87). He called one of his cycles *Fugues*, to emphasize the connection of their rhythm and harmony with music (Fig. 3a). These semi-spatial compositions combined canvas and sheets of metal.

The elongated forms were organized in a particular rhythm. Such a dynamic musical rhythm is readable in the form created by Bogusz in Elbląg, with its vertical elements of different sizes and the specific density of their arrangement (Fig. 3b).

The metal form created by Lech Kunka (1920-1978), a painter from Łódź, is one of the favourites of the inhabitants of Elbląg, from its shape associated with European bison. Its structure resembles a honeycomb made from a combination of pipes of a similar cross-section (Fig. 4a). The object lies within the creative development line of Kunka's painting, in which he portrayed round shapes at that time (Fig. 4b). In the 1960s the artist exploited the texture values and tension between multiple small spots on the picture's surface.

Next to Kazimierz Jagiellończyk square there is an intriguing object by Zbigniew Gostomski (1932-2017) who also transferred the visual issues that he was solving in his painting. His *Optical object XIII* (1963) creates the illusion of a metal form. The surface of the painting is organized into two zones of grey colour of graduating intensity (Fig. 5a). This produces the optical effect of coming closer or moving away from presented forms, suggesting a three-



Fig. 03. Marian Bogusz: a. *Fuga na blachę i ultramarynę* [Fugue on the sheet metal and ultramarine], 1965, 73 x 100 cm, mixed media, private collection, source: <https://onebid.pl/pl/auction/139/lot/501/marian-bogusz-1920-1980-fuga-na-blache-i-ultramaryne-1965>; b. *Spatial form in Elbląg* (coop. with Z. Czarnecki et al.), 1965, 420 cm, 320 cm, 180 cm (height), iron, contemporary view, photo by K. Mazur



Fig. 04. Lech Kunka: a. *Spatial form in Elbląg* (coop. with H. Borowicz), 1965, 220 x 350 x 100 cm, welded pipes, contemporary view, photo by K. Mazur; b. *Kompozycja* [Composition], 95 x 54 cm, mixed media, private collection, https://artinfo.pl/wyniki-aukcji/168-aukcja-dziel-sztuki?dzieło=36_kompozycja_lech_kunka&page=1



Fig. 05. Zbigniew Gostomski: a. *Przedmiot optyczny XIII* [Optical object XIII], 1963, 100 x 85 cm, tempera on fibreboard, Museum Ziemi Lubuskiej in Zielona Góra, source: <http://mzl.zgora.pl/zbiory/infokioski/dzial-sztuki-wspolczesnej/zbigniew-gostomski/#>; b. *Spatial form in Elbląg* (coop. with Z. Czarnecki et al.), 1965, 400 cm (height), sheet metal bended, contemporary view, photo by K. Mazur

dimensional perception. Gostomski's spatial form in Elbląg is a simple but well-considered composition made from two sheets of parallel curved metal (Fig. 5b). They generate a tension, hidden within the thick frame when it is viewed from the front. It is only clear in the three-dimensional space.

The spatial forms were created by painters – however, there were other artists created additional objects. Remarkable creations were also presented by sculptors, who had worked with metal before, like *Witacz* (*Welcomer*) by Jerzy Jarnuszkiewicz (1919-2005) or the tallest form made during the 1st Biennale by Julian Boss-Gosławski (1926-2012). Both compositions reveal an aspiration for closing their shapes within a specific frame – similar to the abovementioned work by Zbigniew Gostomski. They accentuate the symmetry of straight and curved lines. *Witacz* by Jarnuszkiewicz is made from steel strips, fixed in lines at sharp angles to each other (Fig. 6a). They are cut in such a way as to create a horizontal oval shape, balanced by vertical elements of construction. Such an arrangement produces the effect of the dematerialization of the material used. The open-work construction is effective in light and dark conditions due to the steel “jalousie”. A predatory as well as an aesthetic appearance

characterizes Julian's Boss-Gosławski's composition (Fig. 6b). With its sharp longitudinal elements rising above the centre of a quatrefoil composed of triangle metal plates, it resembles a gigantic floral form.

Among the participants of the Biennale there were other notable artists like Magdalena Abakanowicz (1930-2017) who is known around the world for her original sculptural forms made from textiles, which she called *Abakans*. The artist took up the challenge to work with metal for the first time in Elbląg, forming a vertical arbor-like work (Fig. 7a). Another female artist, Magdalena Więcek (1924-2008), who along with Abakanowicz graduated from the Sculpture Faculty of the Warsaw Fine Arts Academy, initially worked with rough reinforced concrete. Biennale was the first opportunity for the artist to reveal the potential of metal structures. Her dynamic construction rotates around a triangle skeleton (Fig. 7b).

In communist Poland such an artistic initiative would never have come into existence without the permission of the authorities and their material support. By 1973 five editions of the Biennale had taken place and, as a result, nearly fifty forms were created. The broad support from ZAMECH and the personal engagement

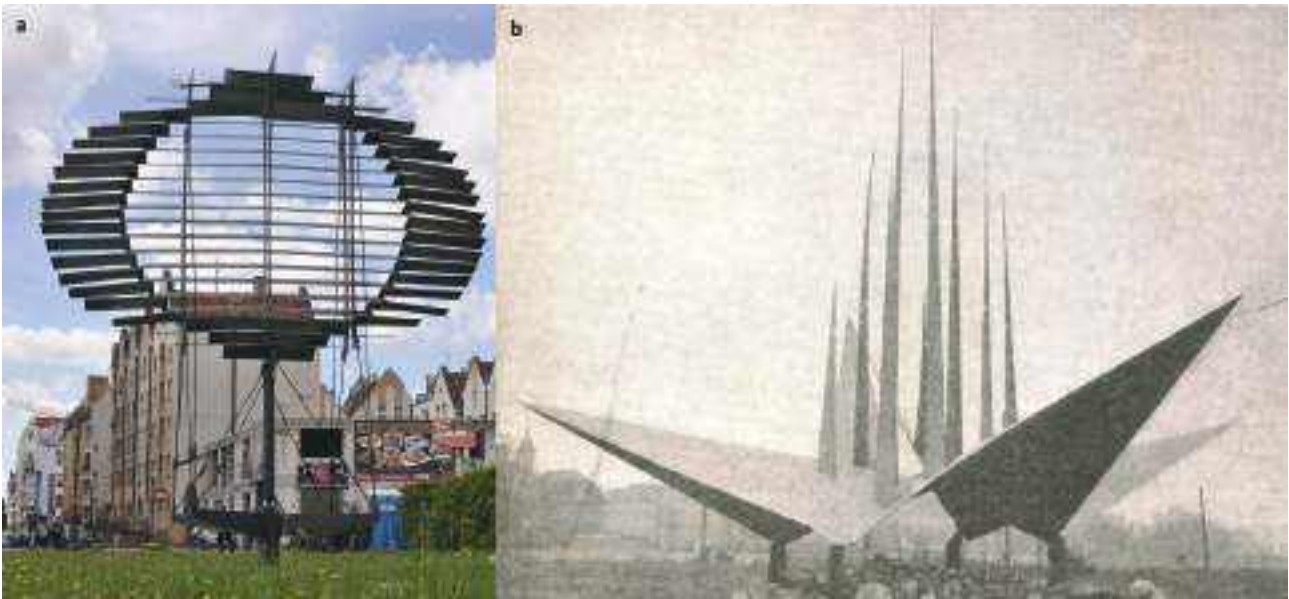


Fig. 06. a. Jerzy Jarnuszkiewicz, spatial form in Elbląg *Witacz* [Welcomer] (coop. with M. Cierniewski et al.), 1965, 800 cm (height), sheet metal and wire, contemporary view, photo by K. Mazur; b. Julian Boss-Gostawski, spatial form in Elbląg (coop. with M. Karpowicz, J. Grdeń), 1965, 1250 cm (height), metal and stone, after: *I. biennale form przestrzennych, elbląg 23.VII-22.VIII.1965*, [ex. cat.], ed. Marian Bogusz

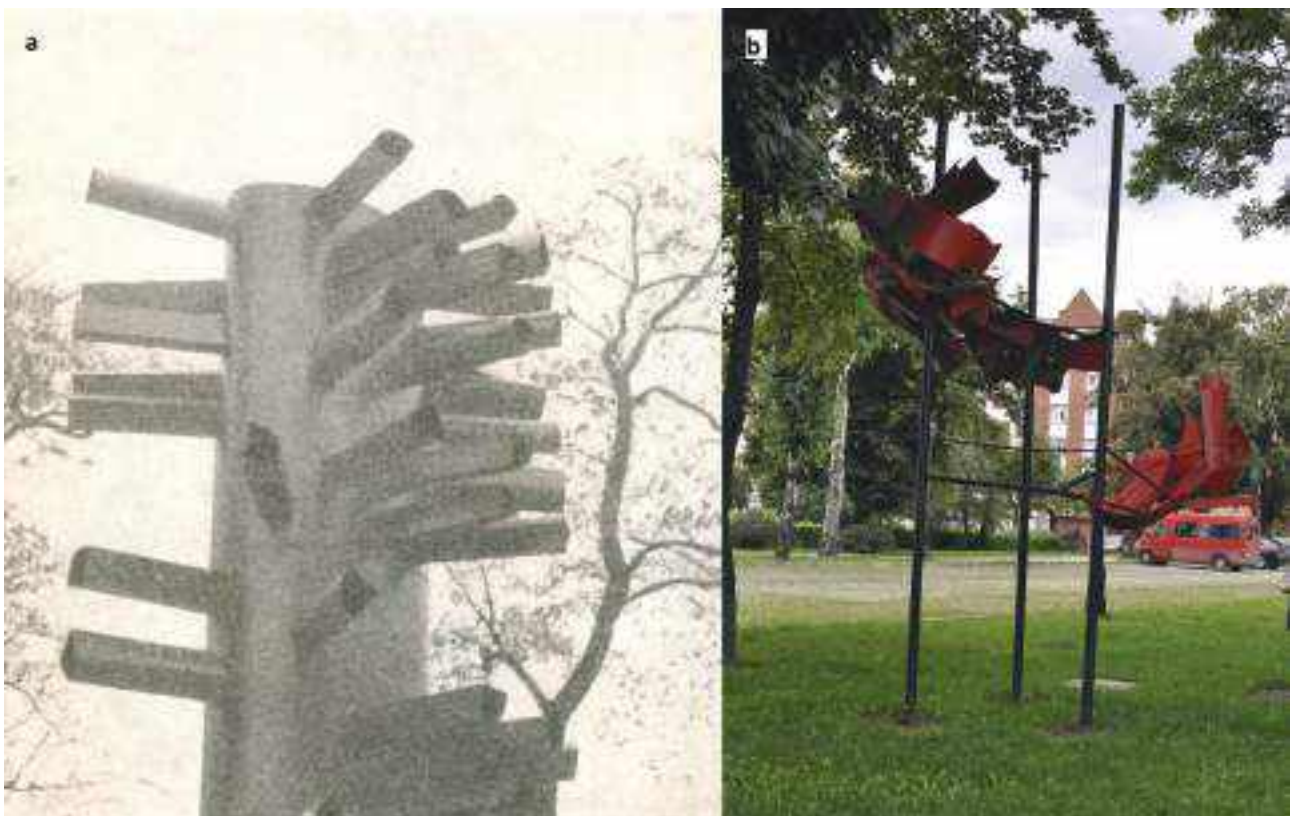


Fig. 07. a. Magdalena Abakanowicz, spatial form in Elbląg (coop. with J. Podwalny, J. Sznajder), 1965, 400 cm (height), metal, after: *I. biennale form przestrzennych, elbląg 23.VII-22.VIII.1965*, [ex. cat.], ed. Marian Bogusz; b. Magdalena Więcek, spatial form in Elbląg (coop. with Z. Czarnecki et al.), 1965, 650 cm (height), sheet metal, photo by K. Mazur

of its workers played an extraordinary role. The participation of non-artists was a unique act: both for the engineers and the workers, who, together with the artists made decisions regarding the constructional issues of the spatial forms produced.

All of these non-utilitarian, abstract objects situated in the urban space attracted crowds of intrigued citizens from the very beginning. Gerard Kwiatkowski expressed his hope for the active involvement of the citizens of Elbląg when he said: "We would like the spatial forms placed in various locations in the city to make a bond with people, (...) to initiate the process of reflection. This is our understanding of the objective and sense of modern art – the impact that it has on people on a daily basis within the city space and at work"⁸. These postulates, however, remained in the sphere of utopian ideals. The spatial forms, which initially attracted huge interest from the public, soon ceased to cause a sensation, becoming "a mirage that briefly created a festive atmosphere. Thereafter, the footprints of the artists were covered with dust and rust and nobody paid attention to them" (Kowalski, 1994: 108-109)⁹.

The ideas and works expressed by the Biennale reveal a variety of aspects of this phenomenon, including its artistic values. The particular balance between artistic freedom – although limited to abstract forms of works, designed by the artists and supported by the

team of workers from ZAMECH – and the political limitations of the time, were strictly connected with the obvious factor of control by the communist authorities. However, Polish art theoreticians Hanna Ptaszkowska and Wiesław Borowski took a critical view of the Biennale as an artistic event. Ptaszkowska noted that the claimed "space organization" was in fact a false declaration and the result was rather closer to "occasional decoration" (Ptaszkowska, 1965: 14-15). Similarly Borowski criticized the "unilateral, utilitarian idea of space only" (Borowski 1965).

From the contemporary perspective, the 1st Biennale of Spatial Forms in Elbląg appears to be exceptional, from the point of view of the artistic results of the efforts of fifty sculptors and painters¹⁰. The following meetings in Elbląg were not of such great importance as the one from 1965. The 50th anniversary of the 1965 Biennale was celebrated by artists, art critics and scholars (Dzieweczyńska, 2015). Also, the presence of the spatial objects still fascinates the inhabitants as well as visitors to Elbląg. Although the critics of the Biennale accentuated the disorder in the arrangement of the forms within the urban space as well as the lack of intuition for their proper scale, the event was still the biggest experiment combining art and industry in Poland, or even in Europe, of the decade, which resulted in the realization of so many art works within the city space.

8 „chcemy, aby formy ustawione w różnych punktach miasta obcowaly z człowiekiem, (...) pobudzały do myślenia. Tak rozumiemy cel i sens sztuki nowoczesnej: w jej codziennym działaniu na człowieka w mieście i w pracy"; (Kwiatkowski, 1965: 6); (transl. from Polish to English by the Author).

9 More about participatory aspects of Elbląg Biennale see: (Błotnicka-Mazur, 2018).

10 Further reading about the Biennale: (Denisiuk, 2006).

REFERENCES

- BARANIEWSKI, Waldemar - "Sztuka i mała stabilizacja" ["Art and small stabilization"]. WOJCIECHOWSKI, Jan Stanisław (ed.) - *Idee sztuki lat 60. [Ideas of art of the 60's]*. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1994, pp. 33-41.
- BOGUSZ, Marian - "I Biennale Form Przestrzennych" ["1st Biennale of Spatial Forms"]. *Kultura*, (1965), no 32, 10.
- BOROWSKI, Wiesław - "Przestrzeń" ["Space"], *itd.*, (1965), no 45, 13.
- COCKROFT, Eva - "Abstract Expressionism, weapon of the cold war". FRASCINA Francis (ed.) - *Pollock and after. The critical debate*. New York: Harper & Row, 1985, pp. 125-134.
- DENISIUK, Jarosław (ed.) - *Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik / Open Gallery. Spatial Forms in Elbląg. Guidebook*. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL, 2006.
- DZIEWECZYŃSKA, Karina (ed.) - *W obliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu [In the face of the 50th anniversary of the 1st Biennale of Spatial Forms in Elbląg]*. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL, 2015.
- FOUCAULT, Michel - *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- JASIŃSKI, Janusz - „Kwestia pojęcia Ziemie Odzyskane” [„Question of the term Recovered Territories”]. SAKSON, Andrzej (ed.) - *Ziemie Odzyskane / Ziemie Zachodnie i Północne 1945-2005 – 60 lat w granicach państwa polskiego [Recovered Territories / Western and Northern Territories – 60 years in the Polish state]*. Poznań: Instytut Zachodni, Muzeum Pomorza Środkowego in Słupsk, 2006, pp. 15-25.
- JUSZKIEWICZ, Piotr - *Cień modernizmu [The Shadow of Modernism]*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- KEMP-WELCH, Tony - "Dethroning Stalin: Poland 1956 and its Legacy". *Europe-Asia Studies*, 58 (2006), no 8 [December], 1261-1284.
- KOWALSKA, Bożena - *Bogusz – artysta i animator [Bogusz – artist and initiator]*. Pleszew: Muzeum Regionalne in Pleszew, Pleszewskie Towarzystwo Kulturalne, 2007.
- KOWALSKI, Grzegorz – „Spojrzenie na lata 60.” [„Glance at the 1960s”]. WOJCIECHOWSKI, Jan Stanisław (ed.) - *Idee sztuki lat 60. [Ideas of art of the 60's]*. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1994, pp. 105-112.
- KWIATKOWSKI, Gerard - "Jesteśmy optymistami" ["We are optimists"]. *Polska* (1965), no 11, 5-6.
- LACHOWSKI, Marcin - *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u [Avant-garde vis-à-vis Institutions. On the Ways to Present Art in the Polish People's Republic]*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2006.
- LEŚNIEWSKA, Anna Maria - *Puławy 66. I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców, 2-23 sierpnia 1966 / Puławy 66. First Symposium of Visual Artists and Scientists, August 2-23, 1966*. Puławy: Towarzystwo Przyjaciół Puław / Friends of Puławy Association, 2006.
- LODDER, Christina - *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press [reprint edition], 1985.
- PIOTROWSKI, Piotr - "Polish art between totalitarianism and democracy / Umetnost u Poljskoj – između totalitarizma i demokratije / Polska sztuka między totalitaryzmem i demokracją". NOWICKI Piotr (ed.) - *Behind the Iron curtain: official and independent art in the Soviet Union and Poland. 1945-1989 / Iza Gvozdena. Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljkoj, 1945-1989 / Za želaznu kurtynę. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i Polsce, 1945-1989*. Warsaw: Polish Modern Art Foundation, 2010, pp. 63-76 (English), 60-75 (srbski), 64-78 (polski).
- _____ - *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku [Meanings of Modernism. Towards a History of Polish Art after 1945]*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis [2nd edition], 2011.
- PTASZKOWSKA, Hanna - "Biennale Form Przestrzennych w Elblągu". *itd.*, (1965), no 45, 12.
- WETTIG, Gerhard - *Stalin and the Cold War in Europe: The Emergence and Development of East-West Conflict, 1939-1953, (The Harvard Cold War Studies Book Series)*. Lanham et al.: Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 2008.



IDEOLOGY AND MEMORY IN FABIO MAURI'S PERFORMANCES AND WRITINGS FROM 1970S: AN EXAMPLE OF INSTITUTIONAL CRITIQUE IN ITALY

Fabio Tononi

The Warburg Institute (University of London, School of Advanced Study)

tononifabio@gmail.com

ABSTRACT

This article analyses a set of performances and installations created by the Italian artist Fabio Mauri (1926-2009) in connection with his theoretical writings and anchors them to the international artistic concern of the time: institutional critique. Eight of Mauri's performances from the 1970s are documented. This study centres on the first three chronologically – *Che cosa è il fascismo*, *Esercizi spirituali* and *Ebrea*, all dated 1971 – which better exemplify the theme on which Mauri focused throughout this period. As theoretical texts, photographs and objects reveal, these eight performances and installations all involve the critique of ideology as institution. This practice shares many similarities with institutional critique, that is, the international and systematic inquiry that aims at subverting the roles of the art market and artistic institutions. This paper offers a novel interpretation of Mauri's work as an example of institutional critique in Italy.

KEYWORDS

Ideology | Institutional critique | Mauri | Memory | Performance.

INTRODUCTION

It is no simple task to reflect on performances that took place during the 1970s, both because of the ephemeral character of the medium, an essential characteristic of its emotional impact on the public, and the specificity of the historical and artistic context. To accomplish this goal, reflection should be based on documents – photographs of the events, the artist's texts and instructions and any included objects – the particular historical conjuncture of the time and an intertwined narrativity. Relying on this material, we must consider all possible clues, starting with the biography of the artist, which in this case seems particularly relevant.

The personality and artistic interests of Fabio Mauri (1926-2009) have their foundations in the familiar and historical contexts in which he lived.¹ His father, Umberto, was a theatrical impresario, and his mother, Maria Luisa Bompiani, was the sister of Valentino Bompiani, who in 1929 founded the publishing house that bears his name. In that same year, after he became commercial director of the Mondadori publishing house, Umberto Mauri moved his family to Milan, where Fabio Mauri first came into contact with contemporary art. Around 1938, accompanied by Michele Ranchetti, he visited the art gallery Barbaroux, located on via della Spiga, where he became acquainted with the works of Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Fiorenzo Tomea, Arturo Tosi and Alberto Savinio. This experience was decisive for his future artistic career.

In 1931, the Mauri family moved to Bologna, where Umberto served as the director of the Italian Messaggerie – a distributor of newspapers, books and magazines. At the Gioventù Italiana del Littorio (GIL) of Bologna – a circle where young people with literary interests encountered one another on Saturdays² – Fabio Mauri met Pier Paolo Pasolini, who was a few years his elder and who had a decisive impact on his intellectual development.³ Another constitutive figure from this cultural circle was Decio Cinti – the personal secretary of the Futurist poet Filippo Tommaso Marinetti – who introduced Mauri to the works of the futuristic avant-garde, which in their turn also had a considerable impact on Mauri's artistic research from 1968 on.

In 1938, an intellectual competition for the Italian youth was organised in Florence during a visit by Adolf Hitler. The GIL of Bologna participated and won. From this experience, Mauri drew inspiration for the performance *Che cosa è il fascismo*, performed decades later in 1971. In 1942, the GIL wished to publish a magazine to distribute the writings of the circle. To this end, Pasolini and Fabio Mauri co-founded *Il Setaccio*, with Pasolini as editor-in-chief. However, Pasolini came soon into conflict with the director, Giovanni Falzone, who was loyal to the regime and its rhetoric, and the magazine ceased publication after only six issues.⁴ The final issue of *Il Setaccio* includes Pasolini's article *Ultimo discorso sugli intellettuali*, which contains an indictment against

1 Fabio Mauri was one of the protagonists of the Italian avant-garde in the second post-war period. He was born in Rome in 1926 and lived in both Bologna and Milan until 1957, when he returned to Rome. For 20 years, he taught aesthetics of experimentation at the Academy of Fine Arts in L'Aquila. He participated in the Venice Art Biennale in 1974, 1978, 1993, 2003 and 2015 [Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondazione La Biennale di Venezia, inventory 301112, 7940 and 27781]. For an exhaustive synopsis of Fabio Mauri's biography, see Mauri, 1994 and Christov-Bakargiev, 1994, from which the biographical notes mentioned in this paper are taken.

2 The Gioventù Italiana del Littorio (GIL) was the youth organisation of the National Fascist Party (PNF) of Italy, established on 27 October 1937 and dissolved on 25 July 1943. From 1937 on, young boys and girls were under the control of two different kinds of organisations: the Gruppi Universitari Fascisti (GUF), for those who attended university; and the GIL, for all the others. These organisations aimed to indoctrinate young people according to the ideals of the regime. More specifically, they were designed to accomplish three goals: (1) to instil the myths of the regime in the minds of the youth, such as the cult of the Duce, national and racial sentiments and an acceptance of war and violence; (2) to counter powerful traditional institutions, such as the family and the Church, with alternative ways of socialisation; and (3) to provide physical and paramilitary training, sometimes disguised as sport. To promote loyalty to the party and forge a single national consciousness, the Fascist regime organised, through the GIL and the GUF, regional and national mass meetings, bringing together youths from all over the country (De Grand, 2004: 42, 81-83; Koon, 1985: 173-183).

3 Pier Paolo Pasolini (1922-1975) was one of the most important Italian intellectuals of the 20th century. With exceptional cultural versatility, he distinguished himself as a poet, novelist, dramatist, linguist, journalist and filmmaker. An alert observer of the transformation of society from the second post-war period until the mid-seventies, he often aroused strong controversy and heated debates due to the radical nature of his judgements, being very critical of both bourgeois habits and nascent Italian consumerism, as well as the protests of 1968 and their protagonists (Siciliano, 1982).

4 The editions of the magazine *Il Setaccio* are as follows: November, December 1942; January, February, March, May 1943.

propaganda that manipulates culture and therefore critiques the Fascist regime.

Working at *Il Setaccio*, Pasolini gained important experience as an organiser, thanks to which he understood the sclerotic and provincial nature of Fascism. As a consequence, Pasolini adopted an anti-Fascist ideology, which was also solidified by his reading of the works of Marcel Proust and Arthur

Rimbaud (Naldini, 1999: LXII). In this context, Mauri too, in close contact with Pasolini, created the basis for an anti-Fascist discourse, which he developed more decisively during the 1970s. The reconstruction of these experiences seems crucial to understanding the factors that guided Mauri's artistic research, particularly from 1971, when he started working on his first performances and installations.

ART AND IDEOLOGY

Italy between the late 1960s and early 1970s was moving from post-war reconstruction to a phase of advanced capitalism, with a major population shift from the agricultural South to the industrialised North.⁵ The protests that exploded in various parts of the industrialised world in 1968 defined the beginning of the 1970s. The social and political turmoil of this period is reflected artistically in the passage from representation to communication. Artists felt the need to reconstruct reality from different points of view, that is, social, musical, artistic, cinematographic and theatrical. This resulted in the rediscovery of the body, militancy, anti-authoritarianism, global protest, counter-information and anti-fascism.

The 1970s can be considered the decade in which the non-objective idea of art, already active in the 1960s, became radicalised. The Dadaist movement is the point of reference for the majority of the theoretical and practical trends, ideas and actions that took shape in these years. The new generation of artists that emerged from this context aimed to undermine the artistic establishment in different ways: (1) eluding the figure of the critic and writing (mainly programmatic) texts; (2) looking for new spaces and display solutions to replace the canonical art galleries and their dynamics; (3) wondering about the meaning and creation of art. As a result, actions and performances took precedence over the traditional object; the message was particularly critical and questioned all accredited artworks; and art moved closer and closer to society.

Happenings, environmental art, Minimalism, Land art, Conceptual art, Body art, the work of Joseph Beuys in

Germany and the Arte Povera movement in Italy all reflect the ideology of 1968. The artists associated with these artistic movements and trends rejected the idea of art as an object and a commodity. Italian examples in this sense are, among others: Piero Manzoni's *Merda d'Artista* (1961); Pino Pascali's *Armi series* (1965-1966); and Jannis Kounellis' exhibition (1969) at the Galleria L'Attico in Rome, where, instead of exhibiting paintings, he transformed the gallery into a stable, introducing twelve living horses (Fig. 01). All the above artists denied the very concept of the work of art as an exchange value and nullified, most of the time, the dichotomy between art and life.



Fig. 01. Jannis Kounellis, *Untitled (Cavalli)*, 1969 (© Jannis Kounellis).

In this artistic and historical context, Fabio Mauri began to create performances as a form of art through which he could cause the public to re-live history.⁶ In doing so, Mauri distanced himself from the performance as

⁵ For the historical, social and artistic contexts of the 1970s, see Strano, 2005.

⁶ Fabio Mauri's artistic research before 1971 (that is, when he started to focus on performance) can be divided into five main categories: (1) drawings and paintings dated from 1954 with reference to German Expressionism; (2) drawings and collages dated between 1957 and 1960 close to neo-dada, proto-pop and proto-conceptual research; (3) the series of monochromatic paintings called *Schermi*, dated between 1957 and 1994; (4) the series of sculptures called *Pile a luce solida* and *Cinema a luce solida*, dated 1968; and (5) the installations, such as *Luna*, also created in 1968 (Christov-Bakargiev and Cossu, 1994: 54-112).

it was conceived at that time, giving shape to his own idea of performance. During the 1970s, he created eight performances and art installations: *Che cosa è il fascismo* (1971), *Esercizi spirituali* (1971), *Ebrea* (1971), *Il televisore che piange* (1972), *Ideologia e Natura* (1973), *Oscuramento* (1975), *Dramophone* (1976) and *Europa bombardata* (1978). Mauri integrated this practice with writing, containing aesthetic, philosophical and historical-political reflections that should be read in connection with his artistic research.

His theoretical texts include *Nel 1940 ebbe la guerra* (1970), supported by photographs; *Note tecniche, comunque disorganiche, sull'azione "Che cosa è il fascismo"* (1971); *Esercizi spirituali* (1971); *Ebrea* (1971); *Con/senza – ideologia e natura* (1973); *Oscuramento* (1975); *Dramophone* (1976); *Saggio senza parole* (1978); and *Muro d'Europa* (1979). These texts often have the same title as the performances and installations to which they refer. Some theoretical writings were distributed on the occasion of the exhibitions of the works to complement the performance or installation. This helped visitors better understand the works and allow for more than merely contemplative participation. This, for instance, was the case of *Note tecniche, comunque disorganiche, sull'azione "Che cosa è il fascismo"*, *Ebrea* and *Muro d'Europa*. Often they include autobiographical notes linked to public events. The themes essentially concern the vicissitudes Mauri encountered during his first 18 years of life: the Second World-War, his religious conversion, his psychological issues, the drama of the disappearance of his Jewish friends and his discovery of the dangers of Fascism.

Without a historical survey of the 20 years of Fascism, it is impossible to fully understand the fundamental themes that run through Mauri's research, both theoretical and practical, in the 1970s. The first half of the twentieth century was dominated by violence on a global scale. The development of military technology contributed to this situation, which led to millions of war victims and to the extermination – in the name of race, political ideology and religion – of groups of

people or entire populations (Calvesi and Ginsburg, 2000). Violence was the essence of the Italian Fascist regime. It suppressed civil liberties, destroyed the free press and any real opposition, attempted to regulate daily life and prepared for war. The Fascist government was a racist regime in both its colonial policy and its anti-Semitism (racial laws were passed in 1938 by the Italian government, with the consequent forced displacement of the Jewish population). Italy re-emerged from the war bombed, defeated and humiliated. Perhaps there is no better example of the representation of these terrible historical events than the artistic and theoretical works that Fabio Mauri created in the 1970s. His performances and installations are an exceptional testimony to a very dark period of Italian history.

The 1964 edition of the Venice Art Biennale – which celebrated American Pop Art – represented for Mauri an occasion to reflect upon and investigate the perverse mechanism of the Fascist system. It is in this precise moment that Mauri began to meditate on the specificity of European culture and to understand that it was different from that of the United States, identifying the characteristic ideological focus of Europe and the anxious object that distinguishes America.⁷ "Around 1964, certainly for me, certainly for others, began the reflection in which ideology was understood as such. I saw ideology as the equivalent element of the emblematic American 'anxious' object. It was what was sold and bought in Europe. It was what occupied the foundations of the exchange. An intricate ideology, neither disposed of nor reflected from the beginning, but operating in its contradiction, as history has shown, at all levels of social activity and, under it, in the dark or in the shadow of simple group reflections".⁸ According to Mauri, Europe is a great producer and consumer of ideologies. The theme of ideology is at the base of Mauri's research from the early 1960s through the 1970s and beyond. It is the impulse that drove him to experiment with new forms of art, such as performance, books, videos and projections, as he himself states: "This was my ideological or conscious practice....A suggestive and

⁷ Mauri borrowed the concept of anxious object from Rosenberg, 1964.

⁸ Mauri, 1984: 6: "Proprio attorno al 1964, di sicuro per me, certo per altri, iniziò la riflessione in cui l'ideologia era compresa come tale. Vidi presentarsi l'ideologia come l'elemento equivalente dell'emblematico oggetto 'ansioso' americano. Era ciò che si vendeva e si comprava in Europa. Ciò che occupava le fondazioni dello scambio. Un'ideologia intricata, non smaltita, né riflettuta da capo, ma operante nella sua conflittualità, come la storia ha poi dimostrato, in tutti i livelli dell'attività sociale e, sotto di essa, nel buio o all'ombra delle semplici riflessioni di gruppo". Unless noted otherwise, subsequent translations are my own.

critical representation of ideology as an active and operative object, even a deadly one".⁹

Mauri's reflection on the invasive role of ideology in Europe takes the form of a series of performances and installations in which the work of art becomes a presentation of history in a way that the spectator can recognise a particular ideology as false and harmful. The ideology that Mauri refers is not only that of the past, in the Fascist case, but also that of the present, inasmuch as in the years in which Mauri has worked, ideology has still been on the agenda. Mauri describes this aspect in *Cosa è, se è, l'ideologia nell'arte* (1984): "In the 1960s, ideology is the subsequent theme, as mathematicians say. The Europe of '68 is entirely contained in it. It is a necessary place to decipher the 'subsequent' '70s".¹⁰ Therefore, borrowing the term "subsequent" ("elastic lag" in English) from mechanics, Mauri reflects on the echo of past ideologies in the contemporary period due to the deforming character of ideology.¹¹

Mauri proposes his own definition of ideology: "An ineradicable interpretation of the world, by the poetic conscience *tout court*".¹² Then, he explains his method of art-making: "A witness, a patient rather than an actor, decides to react poetically, using the 'distance' of history. By way of irrefutable memory, he remounts an archival event, combining it, in rethinking it as 'true', with the present...The past is translated into the present".¹³ Therefore, for Mauri, art is a way to re-live history in the present, a way to train memory as a therapy to solve personal psychological questions – created by an intrusive ideology – that have remained unsolved.

Focusing on ideology and its effects on history and people, Mauri's attention is about time, inasmuch as his performances render the viewer a witness of events that occur before his eyes, but he or she is aware that in reality these facts happened during another period in time. In doing so, Mauri forces the

beholder to experience a period and place that no longer exist, for example the Fascist period, in which the relationship between the ambiguity of language and the manipulation of conscience prevailed. From 1971 on, Mauri's aim has been precisely to denounce this relationship together with Fascist language, capable of being seductive even in its most dangerous ideological forms.

As is evident in his works, with Mauri everything becomes artistic material – public and personal history, ideology, politics, philosophy, science – with an exhibited rebellion against the institutional canons and practices of art-making. Data, historical artefacts, photographs and performances reproduce with great meticulousness singular and emblematic events of a prior period, Nazism, and present the languages and rites that distinguished it. The aesthetic space becomes a place for events, and the observer is not only a participant, but also part of the work itself. The peculiarity of Mauri's performances seems to lie exactly in the capacity to transform the visitor into an actor, in forcing him or her enter an event, or better yet, a space in which to re-live memories. In this way, Mauri presents reality instead of representing it, by exhibiting the body, object, word, screen and public.

⁹ Mauri, 1989: 227: "Questa è stata la mia pratica ideologica o di coscienza ... Una rappresentazione suggestiva e critica dell'ideologia, come oggetto attivo e operante, persino mortale".

¹⁰ Mauri, 1984: 6: "Degli anni sessanta, l'ideologia è il tema susseguente, come dicono i matematici. Vi è contenuta per intero l'Europa del '68. Luogo necessario per decifrare i 'susseguenti' anni '70".

¹¹ In mechanics, "subsequent" refers to "elastic lag", which is the phenomenon by which, when the deforming action of an elastic body ceases, the deformation does not disappear instantly, but persists for a long time. Therefore, this metaphor seems to work perfectly to exemplify the concept to which Mauri refers, that is, the sign of the cultural and social deformation effected by ideology remains even after the ideology itself has been cast aside.

¹² Mauri, 1984: 31: "Un'ineliminabile interpretazione del mondo, da parte della coscienza poetica *tout court*".

¹³ Mauri, 1984: 31: "Un testimone, più paziente che attore, decide di reagire poeticamente, utilizzando la 'distanza' della storia. A forza di inconfutabile memoria, egli rimonta un evento d'archivio, raccostandolo, nel ripensarlo come 'vero', al presente ... Si traduce il passato in presente".

CHE COSA È IL FASCISMO AND THE ART OF MEMORY

Performance as a form of art became an accepted practice in the 1970s (Goldberg, 2001: 7-9, 152-154; Goldberg, 2004; Frieling and Groys, 2008). It is the response to a particular social condition, determined by the interference of the economy in different forms of reality. For this reason, the international artistic research of the 1960s and 1970s is interested in the interaction between art and life, bringing attention to art as process rather than art as object.¹⁴

The performance *Che cosa è il fascismo* (Fig. 02), which is linked to the text *Note tecniche, comunque disorganiche, sull'azione "Che cosa è il fascismo"*, is the first work on ideology that Mauri conceived, calling it a "complex action" (Mauri, 1971a: 21). He set it in the locales wherein the triumphs of the Roman cinema of the regime took place, the Cinematographic Studios *Safa Palatino* of Rome, on 2 April 1971. In this performance, Mauri reconstructed the rally held in Florence in 1939 by the GIL and the *Hitlerjugend*, in which he himself participated together with Pasolini, in a series of terrible *tableaux* that illustrate the situation of a generation alienated by the rhetoric of the regime.

Che cosa è il fascismo addresses the collective removal of recent history through the reproduction, with rigorous philological attention, of a ceremony of *ludi juveniles* of the Fascist era. The performance begins with the commands, given from atop of the podium, for the distribution of young people in uniform – performing gymnastics, fencing, skating, waving, singing hymns, and conducting debates and individual interventions on the mystique of the regime. The action takes place in the presence of the wax mannequin of General Ernst Von Hussel, the Eritrean Consul, played by an actor, and the public arranged in six black tribunes divided by corporations (authority, personality, academics, magistrates, villagers, Italian press, foreign press, etc.). At the centre is a large rectangular carpet bearing the Nazi swastika, symbolising the location where the entire ceremony takes place. Behind the podium is a white screen on which is written "The End" (Fig. 03) in vintage characters; on the opposite side are other two tribunes, narrower than the previous ones, bearing the star of David and reserved for Jewish men and women, respectively. Behind them is a three-metre-high metal scaffolding from which a documentary



Fig. 02. Fabio Mauri, *Che cosa è il fascismo*, 1971 (© Studio Fabio Mauri).

¹⁴ Emblematic in this sense is the exhibition curated by Harald Szeeman in 1969 at the Kunsthalle Bern, *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (Szeeman, 1969).

of the Istituto Luce is projected.¹⁵ Different songs, including *Giovinazza* and *Fuoco di Vesta*, accompany the performance.¹⁶



Fig. 03. Fabio Mauri, *Che cosa è il fascismo (The End)*, 1971 (© Studio Fabio Mauri).

As Mauri states, the contrast between the apparent normality of the events, such as the pacific juxtaposition of Jews and fascists, and the presence of negative signals, such as “The End” on the white screen, generates a sense of disquiet in the mind of the viewer. The sound of the bombardment does nothing but increase the sense of anguish and final collapse: “A thread of irony, obtained by elementary combinations, runs through the programme. It is one of the ‘negative signs’ that, in the performance, communicates to the viewer the critical event. Other ‘negative signs’ are ‘The End’ on the white screen where the documentary by Luce is projected; the indications on the tribunes and the German general, in honour of whom the feast is celebrated, now and forever ‘of wax’. Signs that cannot be equivocated in their meaning, indispensable

to anchor, in the public’s eyes, the critical point of view from which to look at the aberrant elements exhibited in such a serene form”.¹⁷

In *Che cosa è il fascismo*, Mauri records and documents, like a historian, attitudes, idioms and behaviours of Fascist demonstrations. He investigates the processes of memory and imagination, “To free this image in real form, albeit lasting an hour”.¹⁸ Through an exercise of memory, Mauri transforms history into a work of art, a history that includes Nazism and the environment of a bourgeoisie that is increasingly represented by objects.

This process to deconstruct the mechanisms of manipulation of thought leads Mauri to conclude that war consists not only of cannons and crematoriums, but also of language and communication. The mass media were used significantly by the Fascist regime in parallel with the development of the film industry and radio. The screen and the projection present in the performance are symbols of the manipulation of political consensus, the instruments of the most refined and pervasive ideological seduction: “Here one experiences in a short time the false ideology, the abyss of institutionalised superficiality, the tautology of absolute power, the intimate malignancy of the lie hidden in the order, the shame of cultural confusion, the irresponsibility of those who hold for themselves the freedom of collective judgement, the deception of youth that brings grace and faith to act as a prelude to every massacre. Error ties in with anything else, especially with truth and beauty. The nonsense of innocent nature is a naive accomplice of every evil. The seductive nothingness of when, seeming to finally solve the complexity of reality in a simple datum, the void finds space and takes shape in the mind and bodies, mimicking the serious, the true and the profound”.¹⁹

15 The Istituto Luce, or “L’Unione Cinematografica Educativa” (in English “The Educational Film Union”), was an Italian corporation established in Rome in 1924 during the Fascist era. The Institute was created to produce and distribute films and documentaries, thus functioning as a propaganda tool of the Fascist regime (Laura, 2000).

16 *Giovinazza* was the official hymn of the Italian National Fascist Party, regime and army from 1943 to 1945. But it was very popular between 1924 and 1943 as the unofficial national anthem of Italy. The lyrics were authored by Nino Oxilia in 1909, but it was re-written by Marcello Manni in 1919 and Salvator Gotta in 1924 according to Fascist ideology, whereas the original music was written by Giuseppe Blanc in 1909. *Fuoco di Vesta* was the anonymous anthem of the young Fascists (Savona and Straniero, 1979: 205-207).

17 Mauri, 1971a: 24: “Un filo d’ironia, ottenuto per accostamenti elementari, corre lungo il programma. È uno dei ‘segni negativi’ che, nello spettacolo, comunicano allo spettatore l’istanza critica. Altri ‘segni negativi’ sono ‘The end’ sullo schermo bianco dove si proietta il documentario LUCE; le indicazioni sulle Tribune e il generale tedesco, in onore di cui si fa la festa, già e per sempre ‘di cera’. Segnali che non possono essere equivocati nel loro senso, indispensabili per ancorare, agli occhi del pubblico, il punto di vista critico da cui guardare gli elementi aberranti esibiti in forma tanto serena”.

18 Mauri, 1971a: 21: “Liberare quest’immagine in una forma reale. Sia pure della durata di un’ora”.

19 Mauri, 1971a: 22: “Qui si sperimenta in poco tempo l’Ideologia falsa, l’abisso della Superficialità istituzionalizzata, la Tautologia del Potere assoluto, la malignità intima della Bugia nascosta nell’Ordine, la vergogna della confusione culturale, l’irresponsabilità di chi avoca a sé la libertà di giudizio collettivo, l’inganno della giovinezza che porta grazia e fiducia a fare da prelude a ogni proprio massacro. L’errore lega con qualsiasi altra cosa, soprattutto con la verità e la bellezza. La sciocchezza della natura innocente è

One of Mauri's contributions to art is complex action, as opposed to a performance of a few minutes, in which only a single person or a few individuals are involved: "*Che cosa è il fascismo* is a complex action. I think it distinguishes itself from the 'gesture' of the movement that in painting is indicated with this name, for a deliberately programmed part of it. Or if it is equal to the gesture even in the prefiguration of the results, my style of active composition directly welcomes some aspects of theatricality. It includes them in an articulated whole, the definitive form of which remains unknown".²⁰

Mauri's decision to opt for performance rather than painting is indicative. Painting *represents*, whereas performance *presents*. Mauri offers a fundamental element to understand this logic when he states that "A type of experimental theatre, begun in the eighteenth century, can provide a practical indication for this event. I refer to 'spiritual exercises'. To feed

the horror of hell, one focuses on its evils, physically experiencing the searing flames for a few moments".²¹ Mauri's theatrical experience, begun with *Il Benessere* (1958) and *L'isola* (1960) and continuing with *Lezione di Inglese* (1970), must play a certain role in *Che cosa è il fascismo*. In this regard, Mauri says that "My personal experience as a playwright, here, of course, somewhere, is employed, but it is secondary".²²

According to Mauri, "*Che cosa è il fascismo* is for me first of all an image, a physical, sonorous form, where a certain number of opposing meanings balance the image with its critical meaning, as a backbone".²³ Therefore, we can advance the hypothesis that Mauri intended *Che cosa è il fascismo* as a painting, one made not by painting on canvas, but with real people. This seems to be confirmed by the artist in 1994: "I 'painted' many vintage nudes, exhibiting vintage nudes".²⁴ This statement also demonstrates that the link between action and image is central to Mauri.

ESERCIZI SPIRITUALI AND THE EXPERIENCE OF IDEOLOGY

Similar to *Note tecniche, comunque disorganiche, sull'azione "Che cosa è il fascismo"* is a contemporary script, *Esercizi spirituali*, that refers to an action in which a series of texts, written by different authors during the Fascist period, are read, and a series of Fascist musical compositions are played. The title of the performance refers to the method of spirituality (or spiritual exercises) specific to the Society of Jesus.²⁵ This performance, enacted by the students of Jesuit colleges, consists of a physical involvement of the staging of pain and punishment. In this way, the action becomes a spiritual exercise rather than a mere theatrical representation. Thus, the performers experience (religious and political) ideology through

pain, and so does the observer-participant, who, after having participated in the action, is emotionally changed: "Reliving the same (or similar) event twice finds the observer more changed than the event itself. The observer cannot be reconstructed, not even by approximation, like the event. The cultural space in which he has continued to live, against any resistance of his will to understand, makes him a participant in profound modifications. In a certain way, time reasons for him".²⁶ This passage shows, once again, the principal aim of Mauri's work: to force his public to re-live a dark period of European history, one under Fascism, in order to avoid its return and make sure that humans no longer repeat the same mistakes.

complice ingenua di ogni male. Il nulla seducente di quando, sembrando di risolvere finalmente la complessità del reale in un dato semplice, il vuoto trova spazio e prende forma nella mente e nei corpi, mimando il serio, il vero e la profondità".

20 Mauri, 1971a: 21: "*Che cosa è il fascismo* è un'azione complessa. Penso si distingua dal 'gesto' della corrente che in pittura viene indicata con questo nome, per una sua parte deliberatamente programmata. O se è uguale al gesto persino nella prefigurazione dei risultati, il mio tipo di composizione attiva accoglie direttamente alcuni ritmi della teatralità. Li include in un insieme articolato la cui forma definitiva resta incognita".

21 Mauri, 1971a: 21-22: "Un tipo di teatro sperimentale, iniziato nel Settecento, può fornire un'indicazione pratica di questo evento. Alludo agli 'esercizi spirituali'. Per nutrire orrore dell'inferno, ci si concentra sui suoi mali, sperimentando fisicamente per qualche attimo l'ustione del fuoco".

22 Mauri, 1971a: 24: "L'esperienza personale di scrittore teatrale, qui, certo, da qualche parte, è usata, ma è secondaria".

23 Mauri, 1971a: 24: "*Che cosa è il fascismo* è in me innanzi tutto un'immagine, una forma fisica, sonora, dove un certo numero di significati contrapposti tengono in equilibrio l'immagine stessa con il suo significato critico, come spina dorsale".

24 Mauri, 1994: 247: "Ho 'dipinto' molti nudi d'epoca, esibendo nudi d'epoca".

25 Ignatius of Loyola (1491-1556), the founder of the religious order of the Society of Jesus, wrote the treatise *Spiritual Exercises*, in which he explains his spiritual method (Loyola, 1548).

26 Mauri, 1971b: 31: "Rivivere due volte lo stesso (o quasi) evento trova più modificato l'osservatore che l'evento stesso. L'osservatore non può essere ricostruito, nemmeno per approssimazione, come l'evento. Lo spazio culturale in cui ha proseguito a vivere, contro ogni resistenza della sua volontà di capire, lo fa partecipare di profonde modificazioni. In un certo modo il tempo ragiona per lui".

EBREA AND ART AS THERAPY



Fig. 04. Fabio Mauri, *Ebrea*, 1971 (© Studio Fabio Mauri).

Ebrea (Fig. 04) is the third performance that Mauri staged in 1971; it is connected to the text that bears the same title. The disturbing installation was presented for the first time at the Galleria Barozzi in Venice on 1 October 1971. With this work, Mauri transformed the gallery into a hypothetical museum of concentration camps. The result is a space inhabited by objects-sculptures, harmless furnishings of everyday life with titles, on the contrary, that depict their disquieting and macabre nature by referring to a human origin. In a passage, Mauri clarifies the intention of this work: "In *Ebrea* the operation is cold and indelicately cultural. I patiently recompose the experience of the vile with my hands. I explore its mental possibilities. Extending the act, I invent new objects *made of new men*".²⁷ In *Ebrea*, Mauri composes objects as if he were a Nazi, recreating the terrible environments of the concentration camps.

The installation-performance presents a young naked woman in front of a *Cabinet (Armadietto)* with a mirror, in the act of cutting her hair and gluing it to the mirror in the shape of the Star of David – the mark of racial discrimination. The same star appears on the performer's chest, next to a number. Around the performance are terrible sculptures. Starting from the centre of the room, there is a dressed horse titled *Finimenti in pelle ebrea, Alta scuola militare Oberklandertan – Wien* (Fig. 05), which utilises the

horse in reference to the exercises against obesity promoted by the Fascist ideology. Close to the horse are the woman's high boots on roller skates, *Veri pattini di Anna Cittreich di Varsavia, eseguiti da lei stessa*, which also allude to the exercises to maintain the perfect physical shape that the myth of the superiority of the Aryan breed insists upon. In random order in the room, the human presence returns with the *Gioiello-Laiback*, made with the teeth of Jews who died in the Nazi death camps; the series titled *Saponi, vera cera ebrea* (Fig. 06), which alludes to the soaps made with the fat of Jewish bodies, on which the names of the extermination camps can be read; and two long wooden skis with an unmistakable title: *Pelli da sci eseguite con Oswald e Mirta Rohn catturati a Davos-Brzezinka Ospedale Maggiore*.



Fig. 05. Fabio Mauri, *Ebrea (Finimenti in pelle ebrea, Alta scuola militare Oberklandertan – Wien)*, 1971 (© Studio Fabio Mauri).

²⁷ Mauri, 1971c: 27: "In *Ebrea* l'operazione è fredda. E indelicatamente culturale. Ricompio con pazienza, con le mani, l'esperienza del turpe. Ne esploro le possibilità mentali. Estendendone l'atto, invento nuovi oggetti *fatti di nuovi uomini*".



Fig. 06. Fabio Mauri, *Ebrei (Saponi, vera cera ebrei)*, 1971 (© Studio Fabio Mauri).

Other objects, a total of 17, complete the installation, including a pale pink baby carriage called *Carrozzina ebrea eseguita con la famiglia Modigliani 1940*; a machine for cutting hair, gauze and a pair of scissors titled *Haarschneidermaschine*; a suitcase called *Valigia Ebrei*, which alludes to an identity in danger; some brushes made from human hair titled *Pennelli di capelli*; a console that, instead of a mirror, presents a monochromatic black painting, signifying the refusal of reflection and image and titled *Famiglia Ebrei* (Fig. 07). Finally, on the walls, three great stars of David surround a sentence in Hebrew by Isaiah: "A cry was heard in Rama, of great weeping and lamentation. It is Rachel who mourns her children, and does not want to be comforted, because they are gone".²⁸



Fig. 07. Fabio Mauri, *Ebrei (Famiglia Ebrei)*, 1971 (© Studio Fabio Mauri).

In *Ebrei*, Mauri proposes a journey into evil, a journey in which the objects are presented as if they were witnesses to a world in which Nazism has won, thereby provoking deep disgust in the beholder: "I act as if that (historical) reality had not had its final condemnations, but still added data up to now. Elsewhere, it is reasonable to suspect, in different ways, the operation seems to me to continue".²⁹ Fascism, with its cult of harmony and symmetry, beauty and youth, simplicity and order, assumes in Mauri not only the character of a big lie, but also the highest degree of evil that presents itself as good and the maximum degree of manipulation of thought and loss of freedom. In this sense, Mauri's installation can be read as a representation of the banality of evil, in the sense described by Hannah Arendt (1963), staged through a macabre collection of objects.

According to Mauri, art-making is a therapy against evil, or inner pain, which he has experimented with himself: "*Ebrei* can be a debt paid today to a period that has ended. Maybe. When in 1945 I too found myself facing the historical total of an intellectual operation founded on an elaborate system of 'fakes'".³⁰ These words encompass the autobiographical component of Mauri's work. However, it is worth clarifying that Mauri, who is not Jewish, was never subject to racial persecution during the Fascist period and has never been in a concentration camp. Mauri saw the concentration camps only in photographs: "Also for *Ebrei* (Auschwitz), the first photos published in a magazine of that time constituted the first impact with consequences, at least biographical, not tenuous. I have experienced the violence represented in those images, or of these ones about the preparation of a tragic action, in a country dawn, a little wet. Of the similarity between those and these and other images known from life. Scenes that cannot be fully assimilated, because they are too real, only completely unforgettable. Their meaning coincides with a habitual nonsense of the world. The brazen view of evil remains secret. A non-evolutionary figure is preserved, a photo, in the indelible context of fixed thoughts".³¹

28 "Un grido si è udito in Rama, di grande pianto e lamento. È Rachele che piange i suoi figli, e non vuole essere consolata, perché essi non ci sono più".

29 Mauri, 1971c: 29: "Mi comporto come se quella realtà (storica) non avesse avuto i suoi finali di condanna, ma ancora sommasse dati fino a oggi. Altrove, è lecito sospettare, in modi diversi, l'operazione mi pare prosegua".

30 Mauri, 1971c: 27: "*Ebrei* può essere un debito pagato oggi a un tempo oggi chiuso. Può darsi. Quando nel 1945 anch'io mi trovai di fronte al totale storico di un'operazione intellettuale fondata su un elaborato sistema di 'falsi'".

31 Mauri, 1996: 103: "Anche per *Ebrei* (Auschwitz) le prime foto pubblicate da una rivista dell'epoca costituiscono il primo impatto con

The experience observing these images, together with having lived through the years of dictatorship and war, profoundly marked him. As a consequence, in the post-war period Mauri suffered from a disease that forced him to be hospitalised repeatedly in a psychiatric clinic. He writes: "I provide some answers to the cultural contents of the epoch (in the century) in which I live, a sociological notion above all, within an autobiographical period that has, in me, a consistent psychological reality".³² From these psychological experiences arise the horrors on which to meditate: human skin, teeth, hair, fat and ashes. All are things that Nazis capitalised upon in the extermination camps, following their racist beliefs: "In Europe, from 1930 to 1940, racism has a scientific matrix: it states that there are races, and that some of them are superior: two notions that I have recognised as false, although the former is still popularly proper".³³

Another topic addressed in *Ebrea* is the ideological function of the media, which reflects the intellectual debate of the early seventies. In this period, for instance, Louis Althusser (1970: 135-141) discusses the function of the plurality of "the ideological State apparatuses", such as the family, religion, school and communications (radio, press, publishing, television). Althusser (1970), followed by Mauri, endorses the

thesis of the material existence of the "thingness" of ideology, evident in the practices of "the ideological State apparatuses". In *Ebrea*, Mauri expresses the concept of the "thingness" of ideology in the star of David, composed by the girl with her own hair, to signify that the star is not an abstract sign. On the contrary, it is as physical and material as the hair of which it is composed. In other words, the star represents the "thingness" of intolerance and the suppression of individual identity. Together with Althusser, the theories of the author and poet Hans Magnus Enzensberger (1974) greatly impacted Mauri's way of thinking. Like Mauri, Enzensberger, with whom Mauri was personally in contact, denounced the repressive and ideological use of the media.

Mauri's performances, objects and theoretical writings investigate the ways ideology manifests itself and manipulates people. In doing so, Mauri shows a method of how to deconstruct ideology as an institution, opening the way to a new interpretation of his work. Mauri's approach can be read in connection with the artistic tendency known as institutional critique, an European and North American phenomenon that can also be identified in Italy. This reading will be attempted in the next section.

AN ITALIAN EXAMPLE OF INSTITUTIONAL CRITIQUE?

The artistic experimentation that from the end of the sixties has called into question the institutionalisation of the art system, as well as the production of and responses to works of art, is classified as institutional critique. This systematic inquiry focuses on the deconstruction of institutions, such as museums or art galleries, showing the structures and logic underlying them (Buren et al., 1971; Alberro, 1997; Alberro and Stimson, 2009; Foster et al., 2011: 584-592, 668-673). More specifically, the method used in this practice consists of: (1) subverting the traditional functions of museums and art galleries; (2) questioning the long-established formalist art criticism; and (3) transgressing the rules of the common configuration of

both works of art and collections. In periods of cultural ferment, it is considered necessary to dismantle and criticise the institution, showing its limitations, inconsistencies and contradictions. Linked to the theories of post-structuralist philosophy, institutional critique emerges from minimalist experiences and is considered an offshoot of conceptual art, with which it shares the attention to language and the investigation of the phenomena of appropriation, consumption and identity (Buchloh, 1990).

Two generations of artists can be identified who belong to the school of institutional critique. The first emerged in the late sixties and included Marcel Broodthaers,

conseguenze, almeno biografiche, non tenui. Ho esperienza della violenza ricevuta da quelle immagini, o da queste di preparazione a un'azione tragica, in un'alba di campagna, un po' umida. Della somiglianza tra quelle e queste e altre immagini conosciute dal vivo. Scene non assimilabili per intero, perché troppo reali, solo del tutto indimenticabili. Il loro senso coincide con un abituale non senso del mondo. La vista sfacciata del male resta segreta. Se ne conserva una figura non evolutiva, una foto, nel contesto indelebile dei pensieri fissi".

32 Mauri, 1971c: 29: "Do talune risposte a contenuti culturali dell'epoca (al secolo) in cui vivo, nozione più sociologica che altro, all'interno di un tempo autobiografico che ha, in me, una realtà psicologica non inconsistente".

33 Mauri, 1971c: 27: "In Europa, dal 1930 al 1940, il razzismo ha matrice scientifica: afferma che esistano razze, e alcune superiori. Due nozioni che ho riconosciuto false, sebbene la prima sia ancora volgarmente propria".

Daniel Buren and Hans Haacke in Europe, and Michael Asher, Mary Kelly and Louise Lawler in the USA. The second took shape in the 1980s and 1990s and had among its exponents the Americans Andrea Fraser, Renée Green and Fred Wilson. In their works they often adopt the same language as the institutions under indictment. However, they do so by overturning the meaning of the practices of these institutions. Everything is subjected to an inversion of sense with strong critical and ironic connotations. Their pieces often reflect on the supposed neutrality of a work of art and the role of the museum as a place that institutionalises art and cultivates the public's taste. Moreover, institutional critique makes visible the mechanisms that regulate economic ties, often hidden, both between institutions and external actors and between public and private interests.³⁴

There is a distinction between the first appearance of the practice that criticises artistic institutions and the emergence of the term to which it refers. The expression "institutional critique" finds its first vague formulation only in 1974, in Peter Bürger's *Theory of the Avant-garde*, in which he states that the Dada movement presents a radical critique of "art as an institution" (*Institution Kunst*), referring to its intolerance towards the institutional apparatus (Bürger, 1984: 22). But it is in the following year that the name "institutional critique" appears for the first time, in Mel Ramsden's *On Practice* (1975).³⁵ From this moment on, the expression "institutional critique" has become part of the artistic lexicon, although the custom of using the term, as indicated by Andrea Fraser (2005: 410), took place in the discussions that arose within the School of Visual Arts and the Whitney Independent Study Program in the mid-eighties. The seminars held by Benjamin Buchloh and Craig Owens and joined by Hans Haacke and Martha Rosler were attended by artists and critics such as Gregg Bordowitz, Joshua Decker, Mark Dion and Andrea Fraser. Then the expression "institutional critique" spread rapidly in the non-English speaking world.

The delineation of the main features of this artistic trend allows us to observe some similarities between the method of inquiry proper to the artists associated with institutional critique and Mauri's concept of art. As we see from Mauri's performances analysed above, all staged in 1971, three key elements characterise

his artistic research: (1) the critique of ideology, accomplished with a systematic deconstruction of the language used by European ideologies, (2) the redefinition of both the aesthetic space and the role of the beholder, and (3) the ephemerality and non-marketability of works of art.

In the same period, Michael Asher and Hans Haacke, for example, were involved in a similar deconstructionist enterprise. In 1970, Asher presented his site-specific installation at the Pomona College Art Gallery in Claremont, California (Asher, 1983: 31-42; Kraus, 2011). In this work, as Rosalind Kraus (2011: 585) comments, "Asher's critique was directed simultaneously against the (Minimalist) production of objects open to commodification and consumption and against the institutional apparatus of the museum as the space constituted to endow such activity with cultural legitimacy". In the same year, Haacke presented his installation *MoMA Pool* (Fig. 08) at the exhibition *Information* at the Museum of Modern Art in New York (Haacke, 1975: 9-11). It consisted of asking visitors to express their opinions about a current socio-political issue. His question was, "Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced president Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?" The fact that Haacke's query concerned a major donor and MoMA board member, Nelson Rockefeller, at that time governor of New York state, defines this installation as an early example of institutional critique. Haacke applied the same approach in two other works: *Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings and Sol Goldman* and *Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings* (both 1971). They were presented on the occasion of his retrospective exhibition at the Guggenheim Museum in New York in 1971, which was then cancelled by the director because the works, in his own words, "violate the supreme neutrality of the work of art and therefore no longer merit the protection of the museum" (Buchloh, 2011: 590). In these two pieces, Haacke traced the interrelationships between some families active in real estate in Manhattan, revealing the hidden structure of their shady empires (Deutsche, 1986; Buchloh, 2011).

³⁴ An example of this kind of critique is the research conducted by Hans Haacke (Wallis, 1986).

³⁵ See also Alberro, 2009: 8.



Fig. 08. Hans Haacke, *MoMA Pool*, 1970 (photo by the author).

Considering the Italian milieu of the period between the 1960s and 1970s, it is possible to identify artistic practices that can be considered examples of institutional critique. However, as Maria Grazia Messina (2009) pointed out, institutional critique in Italy had different objectives than the museum or gallery. In Italy, instances of institutional critique emerged from different situations, which can be classified in five main categories: (1) the non-canonical interventions in some private galleries; (2) the opening of art galleries by artists; (3) the organisation of open-space exhibitions in the city-centre of a number of cities; (4) the organisation of exhibitions in alternative spaces; and (5) certain editions of the Venice Art Biennale.

(1) From the 1950s until the 1970s, the Italian public art system was identified mainly with the Galleria

Nazionale d'Arte Moderna in Rome, which was attentive to contemporary research into international art. The alternative to the Galleria Nazionale, for artists who wanted to present their experimental research, was a network of private galleries. Between the 1960s and 1970s, art dealers made themselves and their spaces available, promoting the work of performance-oriented artists. In February 1968, for instance, Fabio Sargentini hosted the personal exhibition of Michelangelo Pistoletto at the Galleria L'Attico in Rome (Argan, 1968). Pistoletto presented a series of objects – equipment and costumes borrowed from a theatre – turning the gallery into a theatre and thus renouncing the authorial identity of the artist. The exhibition *Ginnastica mentale*, curated in 1968 at the Galleria L'Attico, was another example of an intervention in which the institution of the art gallery was demystified by its owner (Sargentini, 1968). In May of the same year Plinio De Martiis echoed Sargentini with *Il teatro delle Mostre* (Fig. 09), held at La Tartaruga in Rome, a series of 20 events organised over the course of 20 evenings (Calvesi and Bonito Oliva, 1968).

(2) On other occasions artists opened exhibition spaces themselves. This was the case of Piero Manzoni and Enrico Castellani, who founded the Galleria Azimut in Milan, which hosted exhibitions between 1959 and 1960. Another example was the space opened in Padua by the *Gruppo N*, which organised the exhibition *Mostra chiusa. Nessuno è invitato a intervenire*, purposely closed during the entire period of the exhibition: December 1960 (Meloni, 2009). The purpose of this exhibition was to affirm a different conception of art as opposed to the traditional one, that is, outside of the art market.

(3) Another important phenomenon of institutional critique in Italy is the series of open-space exhibitions that took place in different cities. In 1962, for example, Giovanni Carandente (1992) organised in Spoleto the exhibition *Sculture nella Città*, which intended to re-qualify the external spaces of the city. Fifty-two sculptors from all over the world participated, with a total of 400 sculptures that transformed Spoleto into an open-air museum of modern sculpture. In January 1969, Luciano Caramel organised *Campo urbano* (Fig. 10), a series of artists' works displayed in the streets of Como that lasted one day (Caramel et al., 1969). In 1973, Enrico Crispolti (1974) curated *Volterra '73*, a series of pieces of environmental art on

an urban scale. All these events intended to establish more accessible platforms than the usual exhibition circuits, to open an unprecedented channel between art and society.



Fig. 09. Fabio Mauri, *Luna*, 1968 (© Studio Fabio Mauri).

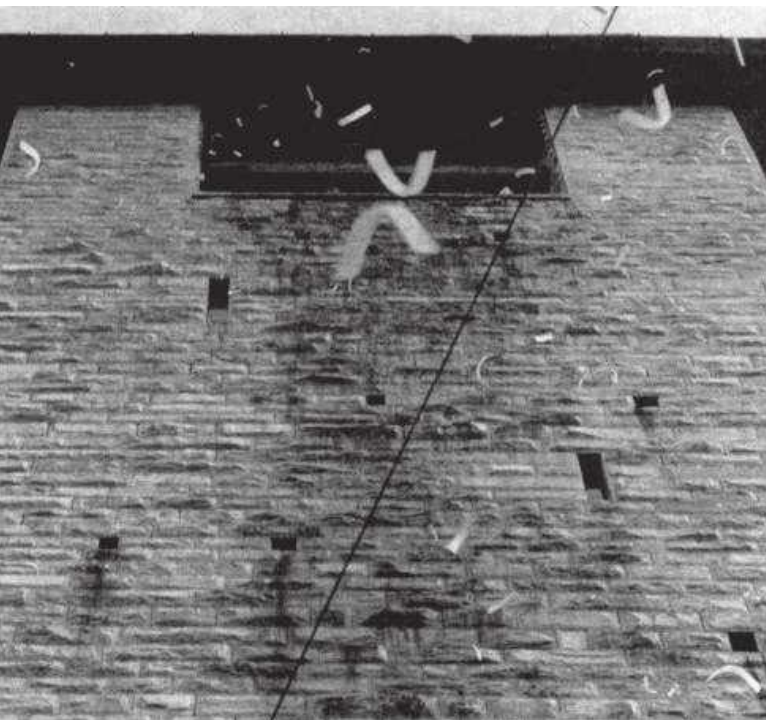


Fig. 10. Bruno Munari, *Visualizzazione dell'Aria di Piazza Duomo, Como*, 1969 (© Ugo Mulas).

(4) The organisation of exhibitions in alternative spaces had similar aims. Emblematic in this sense is *Lo spazio dell'Immagine* (Fig. 11), a series of environments, each set up by an artist, which took place in Foligno, at Palazzo Trinci, in 1967 (Apollonio et al., 1967). This event, which can be read as an indictment of the commodification of art, had a corresponding exhibition in New York, at the MoMA, at the end of December

1969: *Spaces* (Licht, 1969). In Turin between 1967 and 1969, Marcello Levi, Gian Enzo Sperone and Piero Gilardi established the association *Deposito d'arte presente*, the fulcrum of the *Arte Povera*, in a former garage. In December 1967, the exhibitions of Mario Schifano and Michelangelo Pistoletto in the *Piper* disco, in Rome and Turin, respectively, marked the shift from art as object to art as ephemeral event (Kries, 2018). With a similar spirit, in 1968 Germano Celant (1969) organised *Arte povera più azioni povere*, curated at the Antichi Arsenali della Repubblica in Amalfi.

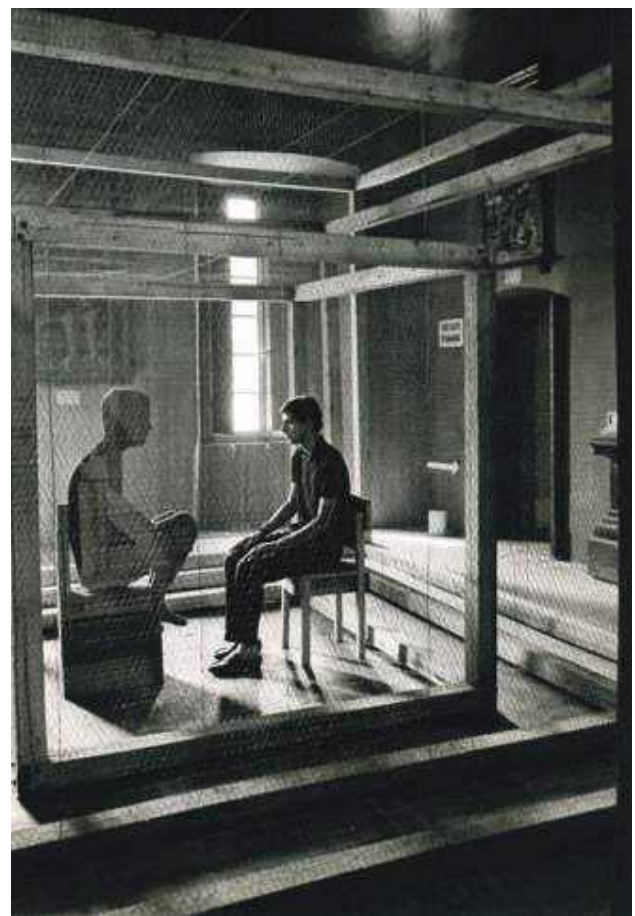


Fig. 11. Mario Ceroli, *Centouccelli*, 1967 (© Mario Ceroli).

(5) That the majority of the art interventions that involved either the canonical galleries or alternative spaces in Italy between the 1960s and 1970s can be interpreted as acts of institutional critique seems to find confirmation in Germano Celant (1976: 5). In the introduction to the catalogue of the exhibition *Ambiente/Arte, dal futurismo alla Body Art*, curated at the Venice Art Biennale, he describes art that occupies the entire (social) environment, an enterprise that hinders any mercantile involvement, given the contingency of the work.

This, in broad terms, was the situation of institutional critique in Italy between the 1960s and 1970s, to which should be added the artistic research that Fabio Mauri accomplished in the same period, when he began his theoretical reflection related to the performative activity that mimics the practice of the system that he intended to uncover. At this point, the convergence between the methodological approach of some European and American artists associated with the institutional critique and Mauri's research becomes clearer. Although the goal of Mauri's critique was not the museum or art gallery, or the network of power relations that governs these institutions, the deconstructive method he used is the same as that adopted by institutional critique. This is demonstrated by works such as *Che cosa è il fascismo*, *Esercizi spirituali* and *Ebrea*, inasmuch as they critique ideology as an institution and the very structures that ensure its operation.

Mauri's critique of ideology as a general theory – including political, moral and religious ideology – works thus: he mimics the practices of the ideological system that he intends to deconstruct, as in the case of the Fascist ideology. By deconstructing the system of Fascist ideology, Mauri analyses the mechanisms that constitute it and its functioning. He does so by revealing how it manifests itself and, above all, the falseness that characterises it. In this sense, Mauri seems to proceed in a similar way as French post-structuralists and deconstructivists like Jacques Derrida (1967), Michel Foucault (1969) and Louis Althusser (1970).³⁶ Mauri, with his deconstructionist work, shows that ideology is not an autonomous entity, but it is strictly related to sociology and politics, personal and collective history. Analysing the language that ideology adopts, he unveils the hierarchical relationships inherent in ideological discourse. Mauri investigates ideology to find a way to avoid the manipulation of power, and to maintain the mental lucidity necessary for individual freedom and decision-making.

Mauri's performances and installations also contributed to rethinking the aesthetic space, with direct consequences for the role of the observer, who is no longer a spectator but a participant and part of the work itself. As a consequence, the discrepancy between art and life is minimised to the extreme.

Furthermore, Mauri's theoretical writings can be considered artistic practice. Seen in this light, they occupy a space that is not the canonical one of the visual arts, but the space of literature, that is, the blank page. With the practice of writing, the work of art disappears in its form and emerges alone as a concept. This is because Mauri deals with meanings and never with forms alone. With writing, Mauri uses the space of ideological definition as an exercise of institutional critique, the critique of the institution of ideology. A direct source for the writing as an artistic practice can be identified in Marcel Duchamp, to whom Mauri, in the course of his career, appears to often pay tribute. In fact, as Achille Bonito Oliva (2005) pointed out, Duchamp's theoretical writings (1973) are to be read not as mere reflective pauses to artistic activity, but as an artistic activity in the strictest sense.

Performances, installations and objects of everyday life do not adhere to the canons of institutional art, such as that sold in galleries or exhibited in museums. Since Mauri's works are not conceived as commodities, but are ephemeral and dematerialised, we can consider his interventions a critique of the market as an institution.³⁷ The reasons for the ephemerality of this production should be connected to the specific historical and geographic context in which Mauri operated, meaning Italy soon after the protests of 1968. In major Italian cities during this period, as mentioned above, artists started to work with performances and art installations in unconventional spaces.

Art is often homologated to the art market, and the work of art is identified as a commodity. One reaction to this condition was already established with Duchamp's ready-made series, in which the objects the artist chose question the commercial system of art. This reaction had, in the 1960s, its counterpart in the affirmation of performance, a practice that opposes the objectification of art put into practice by the market. The actions promoted by the performance were aimed at the destabilisation of those mechanisms that fuel elitist modes of production and uses of art, reversing their tendency towards a widespread and non-exclusive art form. In this sense, when Fabio Mauri declares "my technique is the world", as if to challenge the purely mercantile value of artistic production, he refers to the media he chose for his works of art, that

36 Derrida, Foucault and Althusser have been associated, in turn, with institutional critique (Buchloh, 2011: 591-592; Foster, 2011: 671).

37 For the concept of dematerialisation of art in the period here under examination, see Lippard, 1973.

is, performances, installations, objects and writings.³⁸ Therefore, Mauri's artistic production of the 1970s should also be read as a reaction to the mechanisms

that make the artistic object a means of representing power, emptying artistic research of the ability to promote critical debate.

CONCLUSION

This paper has addressed the performative productions of Fabio Mauri in 1971, as exemplary of his research of the 1970s and as a logical consequence of his works staged in the previous decade, which include collages, screens, installations and theatrical productions. In doing so, this investigation considered the interdependence between his theoretical writings and his performances and installations. The main topic that emerges from his works is the critique of ideology as institution, with particular attention to the deconstructive analysis of Fascist ideology. From this inquiry, other aspects emerge, that is, the relationship between personal and collective history and the attention to individual and public memory. The artistic approach Mauri adopted, we argued, seems to share more than a similarity with the international artistic trend known as institutional critique. In fact, if the artists associated with institutional critique, particularly in the USA, adopted the same language as the establishment they criticised, Mauri similarly used the same means in which ideology manifests itself – remaking political demonstrations or ideologically oriented rallies and subverting their meanings. In this way, he showed the falsity of ideology, the perverse mechanisms behind it and the terrible consequences

for the general populace, such as the loss of freedom, identity and personality.

Through ideology, Mauri reflects on the concept of history, particularly the history of Europe and the emergence of many ideologies: Catholic, socialist, liberal, Marxist and so on. This, according to Mauri, is the peculiarity of Europe, the "thing" that distinguishes it, not only in the 1970s, from the United States. In this sense, Mauri's performances, installations and writings are the objectification of an epoch, an epoch represented by a series of ideologies.

Mauri's critique does not include only the institution of ideology. For example, Mauri's works are characterised by a dematerialisation of the work of art as object, with consequent critique of the commodification of art as conceived by institutions. Furthermore, this way to conceive the work of art has a direct consequence on both the aesthetic space and the role of the beholder, inasmuch as the space of the work is, to Mauri, the same as that of the observer, who becomes a participant, thus subverting institutional curatorship, which separates the observer and the (hanging) work in two distinct spaces.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my gratitude to Professor Maria Grazia Messina (University of Florence) for her critical

suggestions. I am also grateful to the anonymous referees for their helpful comments.

REFERENCES

ALBERRO, Alexander – "Institutions, Critique, and Institutional Critique". ALBERRO, Alexander. STIMSON, Blake (eds) – *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009, pp. 2-19.

_____ – "The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition". *October*, 80 (1997), 57-84.

ALBERRO, Alexander. STIMSON, Blake (eds) – *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

ALTHUSSER, Louis (1970) – *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)*. ALTHUSSER, Louis – *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: NBL, 1971, pp. 121-173.

APOLLONIO, Umbro et al. (eds) – *Lo Spazio dell'Immagine*. Venice: Alfieri edizioni d'arte, 1967.

ARENDRT, Hannah – *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Viking Press, 1963.

38 Rohsmann, 1997: 121: "La mia tecnica è il mondo".

- ARGAN, Giulio Carlo (ed.) – *Michelangelo Pistoletto*. Rome: L'Attico, 1968.
- ASHER, Michael – *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*. Halifax, NS: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
- BONITO OLIVA, Achille – *Il mercante del silenzio*. DUCHAMP, Marcel (1975) – *Scritti*. Milan: Abscondida, 2005, pp. 9-14.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. – “The Guggenheim Museum in New York Cancels Hans Haacke’s Show and Suppresses Daniel Buren’s Contribution to the Sixth Guggenheim International Exhibition: Practices of Institutional Critique Encounter the Resistance of the Minimalist Generation”. FOSTER, Hal et al. (eds) – *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2011, pp. 589-592.
- _____ – “Conceptual Art 1962-69: From an Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions”. *October*, 55 (1990), 105-143.
- BUREN, Daniel et al. – “Gurgles Around the Guggenheim: Round and About a Detour”. *Studio International*, 181 (1971), 246-247.
- BÜRGER, Peter – *Theory of the Avant-Garde* (1974). Trans. by SHAW, Michael. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- CALVESI, Maurizio. GINSBORG, Paul (eds) – *Novecento. Arte e Storia in Italia*. Milan: Skira, 2000.
- CALVESI, Maurizio. BONITO OLIVA, Achille (eds) – *Teatro delle mostre*. Rome: Lerici, 1968.
- CARAMEL, Luciano et al. (eds) – *Campo urbano: Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*. Como: Nani, 1969.
- CARANDENTE, Giovanni (ed.) – *Una città piena di sculture*. Perugia: Electa Editori Umbri, 1992.
- CELANT, Germano (ed.) – *Ambiente/Arte dal futurismo alla Body Art*. Venice: Edizioni La Biennale di Venezia, 1977.
- _____ – *Arte povera più azioni povere*. Salerno: Rumma, 1969.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn – “Biografia ragionata: primi appunti”. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. COSSU, Marcella (eds) – *Fabio Mauri: Opere e Azioni 1954-1994*. Milan: Mondadori/Carte segrete, 1994, pp. 309-314.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. COSSU, Marcella (eds) – *Fabio Mauri: Opere e Azioni 1954-1994*. Milan: Mondadori/Carte segrete, 1994.
- CRISPOLTI, Enrico (ed.) – *Volterra '73: Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazioni per l'alabastro*. Florence: Centro Di, 1974.
- DE GRAND, Alexander J. – *Fascist Italy and Nazi Germany*. New York and London: Routledge, 2004.
- DERRIDA, Jacques (1967) – *Of Grammatology*. Trans. by SPIVAK, Gayatri. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- DEUTSCHE, Rosalyn – “Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum”. WALLIS, Brian (ed.) – *Hans Haacke: Unfinished Business*. London and Cambridge, MA: MIT Press, 1986, pp. 20-37.
- DUCHAMP, Marcel – *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*. Ed. by SANQUILLET, Michel. PETERSON, Elmer. New York: Oxford University Press, 1973.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus – *The Consciousness Industry: On Literature, Politics and the Media*. New York: Seabury Press, 1974.
- FOSTER, Hal – “Fred Wilson Presents *Mining the Museum* in Baltimore: Institutional Critique Extends Beyond the Museum, and an Anthropological Model of Project Art Based on Fieldwork is Adapted by a Wide Range of Artists”. FOSTER, Hal et al. – *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2011, pp. 668-673.
- FOSTER, Hal et al. – *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2011.
- FOUCAULT, Michel (1969) – *What is an Author?*. FOUCAULT, Michel – *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Trans. by BOUCHARD, Donald F. SIMON, Sherry. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977, pp. 113-138.
- FRASER, Andrea (2005) – “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”. ALBERRO, Alexander. STIMSON, Blake (eds) – *Institutional Critique: An Anthology of Artists’ Writings*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009, pp. 408-417.
- FRIELING, Rudolf. GROYS, Boris – *The Art of Participation: 1950 to Now*. London: Thames & Hudson, 2008.
- GOLDBERG, RoseLee – *Performance: Live Art Since the 60s*. London: Thames & Hudson, 2004.
- _____ – *Performance Art: From Futurism to the Present*. London and New York: Thames & Hudson, 2001.
- HAACKE, Hans – *Framing and Being Framed: 7 Works, 1970-75*. Halifax, NS: Nova Scotia College of Art & Design, 1975.
- KOON, Tracy – *Believe, Obey, Fight: Political Socialization in Fascist Italy 1922-1943*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985.
- KRAUSS, Rosalind – “Michael Asher Installs his Pomona College Project: The Rise of Site-Specific Work Opens Up a Logical Field between Modernist Sculpture and Conceptual Art”. FOSTER, Hal et al. – *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2011, pp. 584-588.
- KRIES, Mateo et al. (eds) – *Night Fever. Designing Club Culture 1960-Today*. Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2018.
- LAURA, Ernesto G. – *Le stagioni dell’Aquila. Storia dell’Istituto Luce*. Rome: Ente dello Spettacolo, 2000.
- LICHT, Jennifer (ed.) – *Spaces*. New York: The Museum of Modern Art, 1969.
- LIPPARD, Lucy – *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object 1966-1972*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- LOYOLA, Ignatius of (1548) – *The Spiritual Exercises of St. Ignatius Loyola*. London: Burns, Oates & Washbourne, 1923.
- MAURI, Fabio – “Cina Asia Nuova” (1996). ALFANO MIGLIETTI, Francesca (ed.) – *Fabio Mauri. Scritti in mostra: l'avanguardia come zona, 1958-2008*. Milan: Il Saggiatore, 2008.
- _____ – “Diario secondo performance” (1994). ALFANO MIGLIETTI, Francesca (ed.) – *Fabio Mauri. Scritti in mostra: l'avanguardia come zona, 1958-2008*. Milan: Il Saggiatore, 2008.
- _____ – “Preistoria come storia” (1994). CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. COSSU, Marcella (eds) – *Fabio Mauri: Opere e Azioni 1954-1994*. Milan: Mondadori/Carte segrete, 1994, pp. 47-51.

_____ – “Arte e ideologia. 21 anni dopo” (1989). ALFANO MIGLIETTI, Francesca (ed.) – *Fabio Mauri. Scritti in mostra: l'avanguardia come zona, 1958-2008*. Milan: Il Saggiatore, 2008, pp. 223-235.

_____ – “Che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte”. MAURI, Fabio – *Che cosa è, se è, l'ideologia nell'arte. Autobiografia come storia di altri e viceversa (le “idee” degli anni '70)*. Rome: Il Bagatto, 1984.

_____ – “Muro d'Europa” (1979). ALFANO MIGLIETTI, Francesca (ed.) – *Fabio Mauri. Scritti in mostra: l'avanguardia come zona, 1958-2008*. Milan: Il Saggiatore, 2008, p. 61.

_____ – “Saggio senza parole” (1978). ALFANO MIGLIETTI, Francesca (ed.) – *Fabio Mauri. Scritti in mostra: l'avanguardia come zona, 1958-2008*. Milan: Il Saggiatore, 2008, pp. 57-60.

_____ – “Dramophone” (1976). ALFANO MIGLIETTI, Francesca (ed.) – *Fabio Mauri. Scritti in mostra: l'avanguardia come zona, 1958-2008*. Milan: Il Saggiatore, 2008, pp. 49-50.

_____ – “Oscuramento” (1975). ALFANO MIGLIETTI, Francesca (ed.) – *Fabio Mauri. Scritti in mostra: l'avanguardia come zona, 1958-2008*. Milan: Il Saggiatore, 2008, pp. 41-42.

_____ – “Con/senza – ideologia e natura” (1973). ALFANO MIGLIETTI, Francesca (ed.) – *Fabio Mauri. Scritti in mostra: l'avanguardia come zona, 1958-2008*. Milan: Il Saggiatore, 2008, p. 33.

_____ – “Note tecniche, comunque disorganiche, sull'azione ‘Che cosa è il fascismo’, 1971” (1971a). ALFANO MIGLIETTI, Francesca (ed.) – *Fabio Mauri. Scritti in mostra: l'avanguardia come zona, 1958-2008*. Milan: Il Saggiatore, 2008, pp. 21-24.

_____ – “Esercizi spirituali” (1971b). ALFANO MIGLIETTI, Francesca (ed.) – *Fabio Mauri. Scritti in mostra: l'avanguardia come zona, 1958-2008*. Milan: Il Saggiatore, 2008, p. 31.

_____ – “Ebrea” (1971c). ALFANO MIGLIETTI, Francesca (ed.) – *Fabio Mauri. Scritti in mostra: l'avanguardia come zona, 1958-2008*. Milan: Il Saggiatore, 2008, pp. 27-29.

_____ – “Nel 1940 ebbe la guerra” (1970). MAURI, Fabio, D. P. V. *Der Politische Ventilator*. Milan: Achille Mauri – Krachmalnicoff, 1973, p. 3.

MELONI, Lucilla – *Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura: l'arte programmata*. Frankfurt am Main and Cinisello Balsamo: Fondazione VAF and Silvana, 2009.

MESSINA, Maria Grazia – “Modi italiani di critica istituzionale”. Chiodi, Stefano (ed.) – *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*. Florence: Le Lettere, 2009, pp. 133-143.

NALDINI, Nico – “Cronologia”. PASOLINI, Pier Paolo – *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Ed. by SITI, Walter. DE LAUDE, Silvia. Milan: Mondadori, 1999, pp. XLVII-CXIV.

RAMSDEN, Mel (1975) – “On Practice”. ALBERRO, Alexander. STIMSON, Blake (eds) – *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009, pp. 170-205.

ROHSMANN, Arnulf – “Fabio Mauri/Male e Bellezza. Così cattivo, così bello”. ROHSMANN, Arnulf et al. (eds), *Fabio Mauri. Male e Bellezza/Das Bose und das Schöne*. Klagenfurt: Kunstnalle, 1997, pp. 121-125.

ROSENBERG, Harold – *The Anxious Object: Art Today and Its Audience*. New York: Horizon Press, 1964.

SARGENTINI, Fabio (ed.) – *Ginnastica mentale*. Rome: L'Attico, 1968.

SAVONA, Virgilio. STRANIERO, Michele – *Canti dell'Italia Fascista*. Milan: Garzanti, 1979.

SICILIANO, Enzo – *Pasolini: A Biography*. Trans. by SHEPLEY, John. New York: Random House, 1982.

STRANO, Carmelo – *Gli anni settanta. Gli orientamenti dell'arte occidentale tra società, pensiero, tecnologia*. Milan: Skira, 2005.

SZEEMAN, Harald (ed.) – *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*. Bern: Kunsthalle, 1969.

WALLIS, Brian (ed.) – *Hans Haacke: Unfinished Business*. London and Cambridge, MA: MIT Press, 1986.

MEMÓRIA RECAPTURADA: IMAGENS DE UMA COMUNIDADE

RECAPTURED MEMORY: IMAGES OF A COMMUNITY

Catarina Cortes Pereira, Laura Castro

*Universidade Católica Portuguesa, CITAR Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia da Artes, Escola da Artes
caterinacortes@gmail.com; lcastro@porto.ucp.pt*

RESUMO

O presente artigo aborda o processo de concepção e produção de uma exposição assente na problemática da imagem fotográfica e na importância do estudo do negativo e da prática do retoque para o cabal conhecimento dessa imagem. Dedicada à fotografia de retrato e ao trabalho do estúdio fotográfico, centrada no espólio da antiga Foto-Carvalho, um estúdio em funcionamento em Estremoz desde 1936 até c. 2000, a exposição revela a complexidade da construção da imagem fotográfica. A sua organização envolveu a cidade e conferiu dimensão performativa à pesquisa académica, correspondendo às tendências actuais da investigação e da diversificação dos seus resultados.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem fotográfica | Participação | Retrato | Retoque | Foto-Carvalho.

ABSTRACT

The present text deals with the conception and production of an exhibition based on the problem of the photographic image and the importance of studying the negative and the retouching work for the thorough knowledge of that image. Dedicated to portrait photography and the work in a photographic studio, it focusses on the archive of Foto-Carvalho, a photography studio in operation in Estremoz from 1936 until c.2000; the exhibition reveals the complexity of the construction of the photographic image. The city was involved in its organization, and a performative dimension was added to the academic research, corresponding to the current trends in research and diversifying its results.

KEYWORDS

Photographic image | Participation | Portrait | Retouching | Foto-Carvalho.

A IMAGEM FOTOGRÁFICA ENTRE O NEGATIVO E O POSITIVO

Nos arquivos públicos e privados guarda-se o legado de antigos estúdios fotográficos no formato de grandes colecções de negativos. Ainda que estes sejam uma parte importante da história e do trabalho no estúdio fotográfico, pode considerar-se que mostram uma narrativa incompleta por não incluírem o produto final, a prova. Quando a comparação é possível, torna-se evidente que, para além da polaridade, negativo e prova apresentam imagens diferentes. Essa diferença está no grande leque de possibilidades ao dispor do fotógrafo e que vai desde o enquadramento até à escolha do tipo de papel para impressão, incluindo a manipulação com carácter técnico e estético.

A fotografia sempre esteve envolvida na problemática entre o registo verdadeiro da realidade e o que era esperado pelo fotógrafo a que, no caso particular do retrato, se acrescentava a expectativa do sujeito fotografado (Henisch e Henisch, 1994). Com vista ao acerto entre estas expectativas, a fotografia foi alvo de ajustes e retoques e no estúdio de fotografia era obrigatória a presença do retocador. Retocar a fotografia é a prática que vai aproximar a imagem captada friamente pela lente da câmara fotográfica ao que foi imaginado pelo fotógrafo e idealizado pelo cliente. E a prova, a fotografia já no positivo, é o culminar dessa vontade.

Para o completo estudo da prática fotográfica há, portanto, a necessidade de encontrar e reunir as provas e os negativos correspondentes. Este confronto é uma forma de verificar a medida do afastamento entre a imagem preservada actualmente, nos arquivos e a intenção original do fotógrafo. O estudo do arquivo do antigo estúdio Foto-Carvalho representa uma oportunidade importante, por ser ainda possível identificar os indivíduos e famílias que foram retratados pelos seus fotógrafos e localizar as provas correspondentes na sua posse. Organizar uma exposição foi o pretexto ideal para gerar tal correspondência.

Nas imagens, nos objetos e nas experiências da exposição *Memória Recapturada* revê-se a actividade de um estúdio de fotografia da cidade de Estremoz. Tributária dos modelos da museologia comunitária e participativa, a exposição articulou diferentes agentes e interesses: primeiro, os da pesquisa que a motivou, interessada em explorar modos de conferir dimensão performativa aos problemas de investigação, depois os do estúdio fotográfico que detém o arquivo da Foto-Carvalho e os da Câmara Municipal de Estremoz, na sua dinâmica cultural e, por último, mas talvez determinante, os da população da cidade.¹

O ARQUIVO – VALOR MATERIAL E IMATERIAL

Com a industrialização da fotografia, que se dá nos finais do século XIX, popularizam-se estúdios fotográficos por todo o país. Na primeira década do século XX, apenas em Lisboa, chegam a existir quase uma centena (Pavão, 1990).

Foi prática comum em muitos estúdios fotográficos guardar um arquivo dos negativos produzidos. Frequentemente, as fotografias entregues em papel tinham no verso um número que permitia identificar o negativo original e assim facilitar a duplicação de qualquer imagem, em qualquer momento, e permitir ao cliente a obtenção de novas cópias (Fig. 01).

Com o advento da era digital, muitos estúdios fecharam portas ou foram obrigados a adaptar a sua actividade às novas necessidades da sua clientela. Permanecem os espólios de negativos salvaguardados nos Arquivos e Museus de Portugal ou em colecções particulares, preservados pelo reconhecimento da sua importância patrimonial e da sua relevância cultural e social. Entre outros, podemos assinalar os fundos da Fotografia Alvão, no Porto, actualmente no Centro Português de Fotografia, ou da Foto-Estefânia, em Lisboa, em parte preservado pela empresa LUPA.

¹ A exposição esteve patente de 30 Setembro a 2 de Dezembro de 2018, no Palácio Marqueses de Praia e Monforte, em Estremoz, integrada numa investigação sobre as técnicas de retoque em negativos de gelatina e vidro de espólios fotográficos portugueses da primeira metade do século XX, no âmbito de Doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais. A organização foi da investigadora e dos Estúdios Correia, com o apoio da Câmara Municipal de Estremoz.



Fig. 01. Retrato de grupo (1941), a) Prova original, b) detalhe do verso da prova com carimbo da Foto-Carvalho e número de cliché, c) negativo de gelatina e vidro convertido digitalmente para positivo. (Foto-Carvalho, a-coleção privada b-coleção Estúdios Correia).

Em meados do século XX, antes da facilidade de manipulação da imagem e da rapidez de processamento que as tecnologias digitais proporcionaram, o processo fotográfico era incomparavelmente moroso e a pose e o cuidado nele envolvidos, caracterizava o trabalho dos estúdios como aquele aqui abordado, a Foto-Carvalho.

As fotografias registavam indivíduos, famílias, celebridades e eventos. São testemunhos de hábitos sociais, cerimónias religiosas – as comunhões solenes, os casamentos – e militares – o alistamento no exército ou a partida para a guerra. Cada uma possui valor rememorativo para aqueles que são retratados, seus familiares e amigos, e valor cultural pelas informações que nos fornece sobre a época e a sociedade. O conjunto de imagens, em negativo, guarda a memória de comportamentos, representações sociais, do gosto dominante e da moda.

Mas as imagens destes negativos dão também testemunho da prática da fotografia de estúdio, pois registam a forma de trabalhar do fotógrafo. Vejam-se, por exemplo, os negativos com as suas imagens não enquadradas e não recortadas, que mostram mais do que a imagem entregue ao cliente. Neles permanecem vestígios visuais do trabalho de carácter técnico, nomeadamente de iluminação ou cenografia, determinantes para obter o resultado pretendido (Fig. 02). Encontram-se igualmente, e com frequência, anotações e outras alterações à imagem, como retoques e máscaras que apenas se percebem no negativo e que espelham as rotinas da actividade.

Em síntese, estes aspectos inscrevem-se no património material – os negativos e todos os instrumentos relacionados – e no património imaterial – conhecimento, técnicas e ritos sociais.²

² *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, UNESCO, 2003. Disponível em https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por (2019.06.01).



Fig. 02. Caravana – grupo musical de baile, que actuou no Palácio Marqueses de Praia e Monforte (anos 50), negativo de gelatina e vidro convertido digitalmente para positivo. (Foto-Carvalho, Coleção Estúdios Correia).

O RETOQUE FOTOGRÁFICO

Estudar os negativos dos arquivos, como o da Foto-Carvalho, é uma oportunidade para conhecer como se trabalhava dentro de um estúdio fotográfico. Devido à pesquisa em curso, já mencionada, sobre o retoque de negativos, uma das tarefas que mais nos interessa, e que é das menos conhecidas, é a do retocador.

Retocar fotografias é uma prática tão antiga como a própria fotografia e uma profissão obrigatória num estúdio.³ Consiste em alterar uma imagem para

eliminar defeitos ocorridos no processo, melhorar a técnica fotográfica ou apurar esteticamente a imagem, de modo a corresponder à intenção do fotógrafo e ao gosto do cliente. Na verdade, esta actividade é uma entre a de outros agentes que participam na criação de imagens.⁴ Ela traduz a diversidade de instâncias em que uma imagem vive – no seu suporte material (negativo e positivo), no medium que a transporta (fotografia), mas também na imaginação

³ Dos exemplares fotográficos, que sobreviveram até aos nossos dias, que testemunham um dos primeiros usos de retoque em negativos, conhece-se um par de provas em papel salgado e correspondente negativo de papel, de 1846, obtido por Calvert Richard Jones durante uma viagem a Malta. A imagem retrata um grupo de monges capuchinos e no negativo observa-se a existência de 5 figuras, estando uma tapada com tinta da china que não aparece registada na prova. Em 1945 Jones aprendeu a fotografar com William Henry Fox Talbot, que tinha patenteado em 1941 o processo do Calotipo, o primeiro processo de produção de negativos, uma inovação que permitia a reprodução ilimitada da mesma imagem. Sabe-se ainda que Jones teria acesso limitado a produtos químicos e que quem revelou esta e outras imagens das suas viagens foi, possivelmente, Nicolaas Henneman, antigo funcionário de Talbot e, por isso, terá sido aquele ou algum dos seus associados o autor do retoque. (Fineman, 2012).

⁴ Referimo-nos a todas as opções que o fotógrafo faz desde a toma da imagem até ao produto final, como a escolha da iluminação, pose, processamento químico, tipo de impressão ou apresentação final da prova em moldura ou colada num suporte secundário. Mas também, para lá do retocador e do fotógrafo, aos editores, a distribuidores de conteúdos, curadores, a um vasto espectro de profissões que, em diferentes contextos culturais, têm impacto no modo como a imagem é construída. Em certos casos, o próprio modelo poderia ser considerado um dos agentes que contribui para essa construção.

de um produtor e na mentalidade de uma sociedade (Belting, 2011).

Antes das fotografias digitais, o retoque era realizado à mão, com paciência, cuidado e um sentido artístico, fosse pelo próprio fotógrafo ou, mais comumente, por um retocador. No retrato, saber decifrar e apreciar a figura humana, no seu contexto, é o maior requisito para um retocador, já que se pretende que, ao retocar e melhorar, se preservem as características do retratado.⁵ Não é de estranhar, por isso, que a Foto-Carvalho tenha empregado retocadores com formação em belas artes, como foi o caso de Manuel dos Santos. A minúcia e paciência requeridas para este trabalho, aspectos conotados com uma ideia de feminilidade, também chamou várias mulheres à profissão, como foi o caso de Esmeralda Cavaco, última retocadora deste estúdio.

No retrato a preto e branco as principais técnicas de retoque parecem simples, mas os resultados são surpreendentes (Fig. 03).

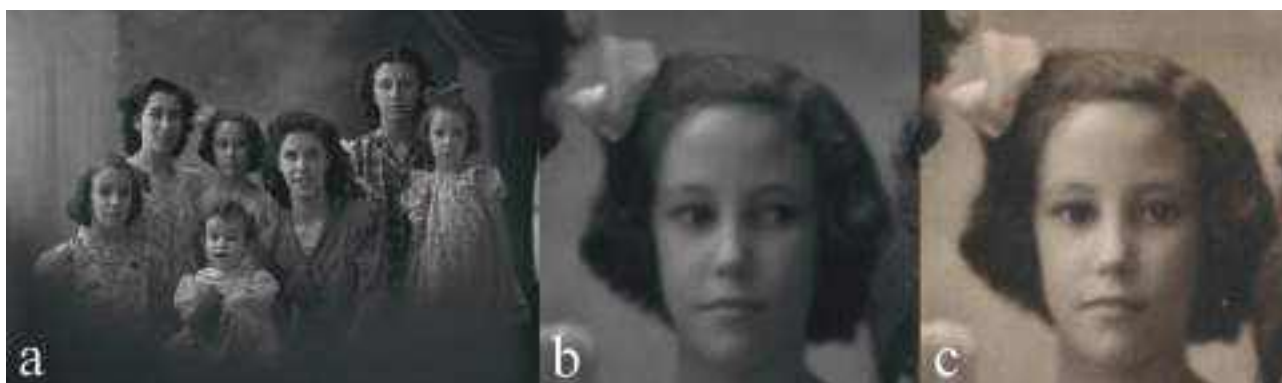


Fig. 03. Retrato de grupo (1945), a) Negativo de gelatina e vidro convertido digitalmente para positivo, b) detalhe de impressão actual, c) detalhe de prova original com retoque. (Foto-Carvalho, a-coleção privada b-coleção Estúdios Correia).

A fotografia a preto e branco não regista de igual forma todas as cores, algumas mais escuras aparecem em tons mais claros do que o esperado ou vice-versa. Uma das cores que não era correctamente registada era o vermelho que resultava sempre mais escuro. Por isso, usava-se a cor vermelha para alterar as zonas escuras no negativo que se convertiam em zonas mais claras no positivo. Um corante frequentemente

utilizado para este propósito recebe o nome de “neo coccine”. Por isso, na linguagem corrente dentro do estúdio, se dizia “dar cocim” como forma de referir o retoque com cor vermelha, numa curiosa adaptação terminológica. A moda ditava que a pele devia ser clara, por isso se encontram nos negativos caras e braços retocados com tinta avermelhada. Retocar com lápis dava à pele o aspeto aveludado tão característico das imagens dos meados do século

⁵ O retocador tinha necessidade de aptidões específicas como se verifica nas indicações encontradas em antigos manuais de fotografia que recomendam o estudo de desenho, anatomia e se faz frequentemente relação com outras artes, como a pintura ou escultura. Citem-se, entre outros, os manuais de retoque de Ourdan (1876) ou Piquepé (1890).

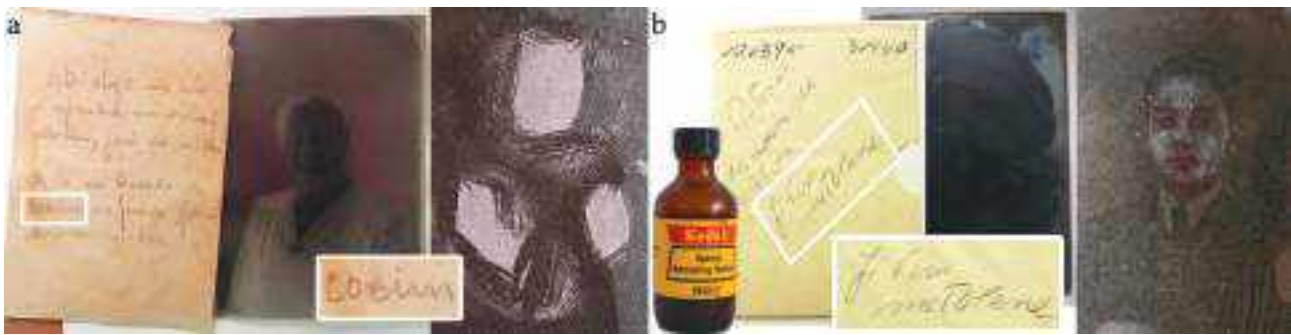


Fig. 04. a) Retoque com tinta vermelha. Instruções para retoque com referência ao uso do corante Neo Coccine como "Cocim". Detalhe da sua aplicação sobre braços e face de uma criança. B) Retoque com verniz e grafite. Verniz de retoque KODAK; Instruções para retoque com referência à aplicação de verniz como "já tem matolene". Detalhe da forma de trabalhar a grafite sobre a face de criança. (Foto-Carvalho, n. dat., Colecção Estúdios Correia).

e permitia também apagar algumas rugas. Para o lápis escrever sobre o negativo, passava-se primeiro um verniz designado "matolene", outra palavra que entraria na gíria dos estúdios (Fig. 04).

O ESTÚDIO FOTO-CARVALHO

Teodósio de Carvalho foi fotógrafo em Lisboa com estúdio situado em Alcântara, na Rua Gilberto Rola, n.º 67, 1.º. Não se sabe ao certo quando fecha o estúdio em Lisboa e quando se muda para Estremoz, com seu filho e filha, onde continua o trabalho como fotógrafo e dirige outros negócios incluindo uma residencial e uma pastelaria. A 11 de Junho de 1936, abre um novo estúdio de fotografia, a Foto-Carvalho, situado na Rua 31 de Janeiro.⁶

Teodósio de Carvalho regista o estúdio em nome de sua filha Beatriz Alda de Carvalho. Esta será a gerente até à data da sua morte, mas sem nunca exercer a actividade de fotógrafa. Esta actividade ficaria a cargo do seu filho, Rogério de Carvalho (1915-1988) que seria a figura central e o nome pelo qual é reconhecido o trabalho deste estúdio.

Herdando de seu pai a aptidão para a fotografia, Rogério de Carvalho vai completar a sua formação em Évora, no Estúdio Foto-Nogueira, antes de se estabelecer definitivamente no estúdio de Estremoz, onde será o principal fotógrafo até falecer em 1988.

Rogério de Carvalho foi fotógrafo atento ao detalhe. O seu trabalho, reconhece-se pela pose dos retratados e pela iluminação. Muitos ainda se recordam de lhes ser exigido manter a posição por ele escolhida e de como a paciência das crianças se esgotava face à exigência. De toda a região vinham pessoas fazer o seu retrato a Estremoz, num período em que este não era acessível a todas as bolsas. Nas épocas de feira, ocasiões privilegiadas para o fazer, ir ao fotógrafo era um acontecimento.⁷ O arquivo preserva principalmente o trabalho de fotografia de retrato em estúdio, mas a Foto-Carvalho realizava também serviço de reportagem a cerimónias, como casamentos ou baptizados, eventos públicos e a toma de imagens para publicação na imprensa local ou para a venda de postais com temáticas várias, incluindo paisagem, arquitectura e costumes.

A actividade da Foto-Carvalho cresce e abrem-se outros estúdios em localidades como Redondo e Castelo-Branco.

Ao longo dos anos, passam pelo estúdio vários funcionários e aprendizes, património humano

⁶ A Rua 31 de Janeiro foi até 1974 também chamada de Rua Dr. Oliveira Salazar e Rua de Santa Catarina antes da proclamação da República.

⁷ Dados sobre a Foto-Carvalho e o trabalho de estúdio, referidos ao longo do texto, foram recolhidos em 2017 a partir de depoimentos orais de antigos funcionários da Foto-Carvalho e herdeiros de Rogério de Carvalho. Outras conversas foram tidas com antigos clientes do estúdio.

revelador dos processos de transmissão que dominam estes saberes e técnicas.⁸ A todos Rogério de Carvalho incentivava a aprender os diferentes passos da fotografia e as etapas de elaboração da imagem, ainda que cada um se viesse a dedicar especialmente a determinadas tarefas. Alguns deles foram: Manuel dos Santos, artista retocador, com curso da Escola de Belas Artes de Lisboa; Joaquim Jaleca Borda D'Água que nos anos 60 deixa a Foto-Carvalho e abre um estúdio de fotografia em Portalegre; Carona que vai trabalhar com Borda D'Água em Portalegre e posteriormente por conta própria, sem, no entanto, abrir um estúdio; Manuel Travassos que vai para o estúdio da Foto-Carvalho no Redondo e será por fim único dono deste, após a morte de Rogério de Carvalho mantendo, no entanto, o mesmo nome; Adelina, que se ocupou principalmente do laboratório; Esmeralda Cavaco, retocadora; Olímpio Ferreira, que seria o continuador da actividade deste estúdio.

De entre os colaboradores do estúdio destacou-se Olímpio Ferreira que começou como aprendiz na Foto-Carvalho, com apenas 13 anos. O seu trabalho é fazer serviço de recados, lavar a montra, espalhar aparas de madeira no chão do laboratório, carregar material fotográfico nos trabalhos fora do estúdio.

A EXPOSIÇÃO

Nas últimas décadas, com a pulverização de categorias artísticas e patrimoniais e um olhar não hierarquizado sobre elas, os estudos de cultura visual contribuíram para promover expressões e produções visuais não directamente associadas ao universo artístico, mas de grande representatividade cultural. Paralelamente, disciplinas como a história da arte e os estudos de conservação e restauro passaram a encarar estas imagens, os seus usos e os seus canais de difusão, como legítimos objectos de estudo.

A exposição procurou trazer para primeiro plano um arquivo de incidência local, cujo estudo e divulgação são ainda pouco comuns. O valor patrimonial com origem na actividade comercial tardou em ser reconhecido face a outras categorias, como a do património industrial, por exemplo. Estamos perante colecções geradas a partir da iniciativa de casas comerciais que, conquanto tenham atingido

Aos 16 anos aprende a fotografar. Quando tem idade, sai para o serviço militar regressando depois ao estúdio. Já adulto, faz sociedade com Rogério de Carvalho e a irmã. Após a morte de Beatriz Carvalho, Rogério de Carvalho divide a gestão do estúdio com Olímpio Ferreira. Em 1988, após a morte daquele, o estúdio mantém o nome, sendo a parte de Rogério de Carvalho adquirida por Emília Ferreira, esposa de Olímpio Ferreira, passando os dois a gerir o negócio e a fotografar a comunidade de Estremoz. O trabalho de Olímpio Ferreira reflete a aprendizagem com o seu mestre, ainda que tivessem personalidades muito diferentes, reconhecidas por quem conheceu ambos os fotógrafos. Olímpio distingue-se principalmente pelo trato mais complacente com os clientes em comparação com o vigor inflexível que caracterizara Rogério de Carvalho.

Mantendo a tradição do retrato de estúdio a preto e branco, acabaria por encerrar portas em 2001, vendendo o espaço e o espólio, incluindo o arquivo de negativos, a Joaquim Branco Correia, fotógrafo. A Família Correia herda assim a tradição da fotografia de estúdio em Estremoz, estando ainda hoje em atividade.

uma grande popularidade, esta terá sido sempre circunscrita a uma região. Estes espólios, marcados pelo anonimato das práticas e das expressões, habitualmente conotados com usos quotidianos e sociais de impacto regional, têm atraído menos os investigadores. Enquanto que estúdios cuja prática atingiu um alcance nacional e cujos fotógrafos foram erguidos ao estatuto de autores consagrados, acabaram por ver as suas colecções integradas em arquivos institucionais, de âmbito nacional ou municipal que, pela posição que ocupam no panorama museológico e arquivístico de Portugal, têm recebido maior atenção por parte da investigação.

A exposição afigurava-se como uma estratégia de trabalho que ultrapassava a simples pesquisa sobre o arquivo, trabalho invisível e de retaguarda procurando despertar a curiosidade da sociedade local, potenciar a sua apreciação sobre as imagens em questão

⁸ Os processos de transmissão inter-geracional, oral, nas práticas profissionais e em contextos sociais, são fundamentais na identificação do património imaterial de uma comunidade, sendo a recolha de depoimentos um procedimento básico para a sua salvaguarda.

e garantir o seu envolvimento na recuperação do património e da memória a ele associada.⁹

Uma etapa fundamental para a realização da exposição foi garantir a colaboração de um dos actuais proprietários do arquivo, Paulo Correia. Se o arquivo da Foto-Carvalho, adquirido por seu pai, Joaquim Branco Correia, continua a representar uma fonte de rendimento associada ao negócio, pois é possível obter cópias a partir dos seus negativos, o seu detentor reconhece também o valor cultural deste património. É por isso que disponibiliza a colecção para a investigação e colabora na sua divulgação. Estava conquistado um dos principais agentes neste processo.

O estudo mais alargado, que já referimos, sobre as técnicas de retoque em negativos de gelatina e vidro motivou o interesse sobre esta colecção, paralelamente a outras seleccionadas para pesquisa. Uma característica comum às colecções estudadas é não incluírem exemplares originais das impressões em positivo, ou provas, pois estas eram adquiridas pelos clientes. Como já se referiu, a colecção Foto-Carvalho apresenta valor acrescido para este estudo, pois ainda que não existam provas originais em arquivo, é possível localizar nas famílias com tradição em Estremoz, e arredores, alguns exemplares. Esta possibilidade de relacionar negativos com as respectivas provas é invulgar e permite reconstituir o processo completo do trabalho de retratista fotográfico nos meados do século XX.

RECOLHA DE DEPOIMENTOS

A identificação de figuras relacionadas com o estúdio, para lá do proprietário, foi um passo decisivo porque a colecção conduzia a rostos conhecidos da cidade, às suas histórias e reclamava a recolha das suas memórias, processo sublinhado por autores como Laura Solanilla quando afirma: “Life stories are so important and can justifiably be considered significant manifestations of the heritage, because they form part of a much more complex construct related to the collective memory of a community or human group and are part of their identity mechanisms. Within contemporary museology therefore, as well as within modern library and archive practice, personal memoirs and reminiscences of all kinds are now recognized as forming a significant part of the intangible cultural heritage, within which the individual experience forms a part of the common and shared memories that make up the identity of a community [...]” (2008). A prática defendida pela museologia comunitária considera-se, portanto, como uma referência relevante para a exposição projectada e os processos privilegiados na sua organização.

Procurava-se o envolvimento destas figuras no processo da exposição e perceber se esta corresponderia às

suas expectativas. No caso dos profissionais que ali trabalharam, os seus depoimentos contribuíram para estabelecer uma brevíssima história do estúdio e para a descrição dos processos técnicos utilizados. As narrativas obtidas confirmaram o reconhecimento e a importância que os próprios atribuíam ao contexto profissional em que actuavam.¹⁰ Estas entrevistas levaram ao contacto com herdeiros de Rogério de Carvalho que forneceram retratos, que pelo seu carácter familiar nunca fizeram parte do arquivo do estúdio. Numa comunidade da dimensão de Estremoz, rapidamente circula a notícia de que existe uma investigação em curso, o que proporcionou conversas com antigos clientes. Estas conversas menos formais ajudaram a caracterizar o funcionamento do estúdio na sua componente social e a explicar a percepção geral e o impacto que teve na comunidade.

Deste modo se gerava um discurso sobre o património por quem o produz e utiliza, passível de conduzir à sua auto-legitimação, e se reunia matéria relevante para a exposição, procedimentos defendidos pelos estudos críticos de património, como forma de evitar a hegemonia do “authorized heritage discourse” e promover a participação de vozes “não autorizadas”

⁹ Na investigação já mencionada, o estudo da colecção começou com a observação aleatória de uma amostra das caixas originais do arquivo onde os negativos permanecem organizados de forma sequencial de produção, apenas separados por tamanhos. O objectivo era perceber como o retoque aparecia na colecção e caracterizar o seu uso, perceber o efeito na imagem final e o estado de conservação geral.

¹⁰ Os relatos obtidos, em primeira mão, no trabalho de campo, forneceram dados concretos que permitem confirmar os panoramas históricos existentes, como é, a título de exemplo, a obra de António Sena (1991). Percorrendo uma cronologia de notícias publicadas em revistas e jornais, dá conta da evolução da fotografia e de como, a nível nacional, se percepcionava o impacto e desenvolvimento da mesma e quais as figuras mais destacadas. Frequentemente, estas eram fotógrafos estabelecidos com estúdio aberto ao público.

na atribuição de valor, significado e responsabilização sobre o património (Smith, 2006: 11-42).

À conversa com Olímpio Ferreira, antigo dono do estúdio, percebe-se que ser fotógrafo em meados do século XX era um trabalho de distinção. Quando começa, aos 13 anos, o seu trabalho distingue-o dos demais rapazes da sua idade – tinha acesso a locais que poucos conheceriam e, recorda, trabalhava com casaco (Fig. 05). Lembra as pessoas que fotografou e, ao comentar uma imagem com enfermeiros e médicos da Cruz Vermelha, não deixou de salientar que “todos trabalhavam de graça”.

Conversando com Esmeralda Cavaco, que dedicou quase toda a sua vida profissional à Foto-Carvalho, lembram-se os processos de retoque. Perceptível no negativo, o seu trabalho de retoque não ficava

expresso nas provas dos clientes, era um trabalho invisível. Já outro retoque, com carácter correctivo, era feito nas provas quando estas apresentavam defeitos que logo tratava de eliminar, um por um, com toda paciência. Chama a esta tarefa, o repicar das provas, termo que comumente designa o retoque no positivo. O que mais gostava de fazer era “alindar” as provas, comentou. E acrescenta que em diferentes ocasiões Rogério de Carvalho lhe chamou a atenção para não “alindar demais” pois as pessoas deixariam de se reconhecer. Foi trabalho que “lhe custou a vista”, queixa-se. Lembra, ainda, a primeira vez que foi convidada a experimentar o retoque: “no estúdio todos têm de saber tocar as teclas todas”. É deste modo que descreve como Rogério de Carvalho incentivava todos a aprenderem as várias tarefas dentro do estúdio.



Fig. 05. Olímpio Ferreira junto a uma câmara de chapas de vidro, à porta do antigo lagar de azeite da povoação de Veiros (c. 1949); Impressão actual em papel fotográfico de cor a partir de prova original. (Fot. de Rogério de Carvalho, gentilmente cedida por Olímpio Ferreira).

RECOLHA E PRODUÇÃO DE IMAGENS

A exposição confrontou-se com a limitação legal relativa à mostra e publicação dos retratos, factor também relevante para a escassa divulgação destes arquivos. Realizados por encargo individual, os retratos estão protegidos pelos direitos de personalidade consagrados no Art. 79.º do direito à imagem.¹¹ Este artigo confere estatuto especial a retratos de pessoas que não sejam figuras públicas ou que não sejam realizados em eventos públicos. As pessoas retratadas, ou os seus herdeiros, no caso de pessoas falecidas, devem autorizar a exibição ou publicação das imagens.

Era necessário pois identificar cada pessoa retratada. Como não se preserva qualquer registo detalhado da venda das fotografias e os negativos não têm leitura directa, a solução encontrada foi convidar a população a procurar, nas suas próprias casas, fotografias com o carimbo da Foto-Carvalho e a disponibilizá-las para a exposição.

Os estúdios Correia promoviam directamente o acontecimento, referindo-o aos clientes e exibindo um cartaz. Sendo uma cidade pequena, mesmo incluindo as povoações dos arredores, o primeiro convite foi feito através de contactos pessoais que se alargavam à medida das redes de conhecimento de cada um. Outra estratégia consistiu em solicitar a colaboração do Cónego Fernando Afonso, da Igreja de S. Francisco de Estremoz. Assim, no início da celebração eucarística era transmitida a notícia da exposição e feito o apelo à participação.

Por fim, o convite foi reforçado no jornal local “Os Brados”, a 1 de Março de 2018, com um anúncio (Fig. 06), e a 5 de Julho com o mesmo anúncio e uma notícia. A resposta da sociedade foi positiva. Cada participante deslocou-se aos Estúdios Correia e autorizou, por escrito, a cedência de direitos de imagem para a exposição e publicações subsequentes.

Pretendia-se que as imagens recolhidas representassem os vários anos de produção do estúdio, isto é, até ao ano 2000. Verificou-se, no entanto, que devido a uma percepção de valor histórico e patrimonial das imagens, empiricamente estabelecido em cerca de

50 anos, as pessoas desvalorizavam as mais recentes, considerando não justificarem a sua exposição. Por este motivo as imagens recolhidas apenas englobaram a produção desde a abertura do estúdio até aos anos 60.

Na exposição mostraram-se algumas provas originais, mas a maioria das imagens foi ampliada e impressa, a partir dos negativos originais, com retoque de Paulo Correia. Esta colaboração consistiu, portanto, na recuperação de processos técnicos do passado, orientados para uma re-significação e uma fruição presente.

Se a ideia da exposição partiu de uma investigação académica sobre colecções fotográficas, os agentes principais foram o proprietário do estúdio, os seus antigos colaboradores e outros membros da comunidade de Estremoz. Foram estes que proporcionaram o material expositivo, entendido enquanto tal, mas, principalmente, encarado, por cada participante, como parte integrante da sua história pessoal e da sua identidade comunitária. O processo de trabalho implicou os locais, envolveu-os activamente na iniciativa, fez deles autores e actores da exposição. O movimento de cada cidadão na procura das peças solicitadas e respectiva disponibilização, bem como o seu empenho para os ver expostos num espaço prestigiado da cidade correspondeu ao reconhecimento do valor de tudo quanto foi mostrado. Mas correspondeu, principalmente, a uma dupla toma de consciência, implícita, é certo: a de que é a partir do presente que se confere valor ao passado; e de que é na recuperação de expressões e práticas do passado que o património é gerado e construído.

A participação da comunidade, descrita, pode considerar-se inspirada pela proposta de Marilena Alivizatos: “The transmission of cultural expressions should be led not by strict criteria and measures imposed by governmental institutions, but rather through the active and ongoing engagement of practitioners [...] Exhibition has become a central area for exploring and negotiating these relationships.” (2012: 190-191).

11 Artigo 79.º - (Direito à imagem) – Código Civil Português. Decreto-Lei n.º 47344 - Diário do Governo n.º 274/1966, Série I de 1966-11-25. Disponível em <https://dre.pt/web/guest/legislacao-consolidada/-/lc/34509075/view> (2019.06.01).



Fig. 06 . Anúncio publicado no Jornal “Os Brados”, e detalhe com exemplo de carimbo da Foto-Carvalho com identificação do cliché.

O ESPAÇO E O DISCURSO EXPOSITIVOS

Dos vários espaços para exposições dependentes da Câmara Municipal de Estremoz, identificou-se o Palácio dos Marqueses de Praia e Monforte, sob gestão do Museu de Estremoz. A escolha deste palácio deve-se à sua localização e história. O palácio situa-se na zona central da cidade, a poucos metros do Rossio de Estremoz, proporcionando fácil acesso a pé, conveniente para a população mais idosa, já que seria aquela que melhor se recordaria do estúdio Foto-Carvalho e por isso um dos públicos-alvo da exposição. Recuperado em 2013, especificamente para exposições temporárias, o edifício é recordado na cidade como salão de bailes, em funcionamento até à década de 70 do século passado.

O espaço expositivo distribui-se por 10 salas do primeiro andar do palácio. Por isso, optou-se por criar núcleos temáticos dedicados à história da Foto-Carvalho, ao retrato de estúdio e à sociedade retratada, evoluindo num guião que envolvia progressivamente as pessoas e culminava numa experiência de reconhecimento (Fig. 07).

Cada fotografia foi acompanhada de uma legenda que, para além do texto identificador, incluía uma pequena imagem do negativo completo, transferida para positivo, sem qualquer retoque. Pretendeu-se com estas imagens sublinhar a materialidade dos objectos do arquivo, as alterações existentes entre o negativo e a imagem final ou, nos casos em que os negativos apresentavam deterioração avançada, alertar para a fragilidade deste património (Fig. 08).

Para além das fotografias, reuniu-se outro material do arquivo da Foto-Carvalho, ou cedido por herdeiros de Rogério de Carvalho, particularmente um cenário original, facilmente identificado nas imagens expostas, e uma imagem de Rogério de Carvalho ainda novo, sem data, mas anterior a 1936, sugerindo que o cenário já teria sido usado no estúdio de Lisboa por seu pai, Teodósio de Carvalho. Dos objectos de maior porte, incluiu-se um genuflexório e um cavalo de madeira que eram usados como acessórios para a composição das imagens (Fig. 09).



Fig. 07. Aspectos da exposição e visitantes no dia da inauguração, 1 de Setembro de 2018. (Fot. da Câmara Municipal de Estremoz).



Fig. 08. Exemplos de legendas com a imagem correspondente à exposta, a) exemplo exibindo deterioração de bolhas, típica dos negativos de película; b) exemplo com linha de enquadramento para impressão da imagem em ângulo.



Fig. 09. Aspectos da exposição com adereços da Foto-Carvalho e imagens correspondentes mostrando o seu uso. a) Retrato de Rogério de Carvalho, jovem de uniforme (fotografia de Teodósio de Carvalho, prova original, anterior a 1936, gentilmente cedida por Maria Luísa e Natalino Guilherme); b) Aspecto da sala onde se expôs um cenário original; c) Aspecto da sala onde se expôs o cavalo em madeira; d) fotografia exibindo o uso do mesmo. (Foto-Carvalho, n. dat., Colecção Estúdios Correia).

Em duas das salas incluíram-se quatro vitrines com objectos e instrumentos de trabalho do estúdio fotográfico, nomeadamente duas dedicadas ao retoque de negativos, uma das quais com materiais utilizados por Esmeralda Cavaco. Da outra constava a réplica de uma mesa de retoque e um negativo em vidro retocado (Fig. 10).

Noutra sala mostrava-se uma das últimas câmaras utilizadas em estúdio, montada junto a uma janela, enquadrando as vistas para o pelourinho da cidade,

demonstrando o princípio da câmara escura, em que a imagem fica invertida ao passar a lente.

A exposição incluiu ainda painéis documentais com informação adicional sobre o estúdio e a fotografia de retrato e legendas desenvolvidas que convidavam o visitante a deter-se num ou outro detalhe.

Na inauguração estiveram presentes algumas das pessoas que cederam imagens, o antigo dono, Olímpio Ferreira que, na primeira pessoa, partilhou com os visitantes as suas memórias.



Fig. 10. a) Aspecto de vitrine com objectos utilizados por D. Esmeralda Cavaco; b) Vitrine com reprodução actual de mesa de retoque. (Fot. Da Câmara Municipal de Estremoz).



Fig. 11. Teatro Amador de Estremoz, durante o encerramento da exposição: a) Retrato de grupo com os actores usando o cenário original da Foto-Carvalho; b) Aspecto da apresentação teatral. (Fot. De Paulo Correia, Estúdio Branco dos Estúdios Correia).

Os serviços da Câmara Municipal de Estremoz fizeram o registo fotográfico, publicado em álbum na página oficial e nas redes sociais, e o jornal “Os Brados”, que publicara os anúncios, noticiou a exposição.

Um livro foi disponibilizado aos visitantes que nele registaram, para além de felicitações gerais, comentários de quantos vivenciaram uma experiência relevante e actualizaram a memória de uma prática profissional e do retrato de estúdio. Algumas associações culturais, como a Universidade Sénior de Estremoz, organizaram visitas de grupo, partilhando também as suas experiências nas respectivas páginas sociais.

Organizado por Paulo Correia, o encerramento da exposição proporcionou uma experiência adicional: a realização de uma fotografia, usando o antigo cenário que integrava a exposição. O grupo de Teatro Amador de Estremoz foi convidado a dinamizar a exposição, através da encenação da visita a um estúdio fotográfico, antes do digital, tendo adaptado a peça “Alípio pio passarinho, fotógrafo de muita arte” (Fig. 11).

Limitações financeiras impediram o cabal desenvolvimento das dimensões educativas da exposição, inicialmente planificadas. Com o desenvolvimento e imposição da fotografia digital, o processo negativo-positivo é já desconhecido nas camadas etárias jovens. Considera-se que teria sido importante mostrar em maior detalhe

o que são os negativos, já que estes compõem maioritariamente a colecção. Mas para isso teriam sido necessários outros recursos, como por exemplo sistemas com luz transmitida (mesas de luz).

MAIS DO QUE IMAGENS

Aqueles que visitaram a exposição, na inauguração e nos momentos posteriores, revestiram-se de uma dupla condição: por um lado foram visitantes e, por outro, foram os seus principais construtores. De forma espontânea orientaram visitas de envolvimento emocional e afectivo muito particular. Aquilo a que assistiam, como espectadores, tinha origem na sua própria experiência e constituía uma narrativa vivenciada. Estas actividades aproximaram-se, conceptualmente, dos princípios da museologia participativa: “I define a participatory cultural institution as a place where visitors can create, share and connect with each other around content [...] By presenting multiple stories and voices, cultural institutions can help audiences prioritize and understand their own view in the context of diverse perspectives.” (Simon, 2010: IHV).

Considerando os processos de patrimonialização *bottom-up*, não podemos afirmar que a concepção e a produção da exposição lhes tenha correspondido de forma purista, uma vez que a iniciativa não partiu dos intervenientes atrás referidos que foram, antes, estimulados por um desafio externo. No entanto, consideramos extremamente positiva a dinâmica gerada, entre investigadores e os detentores e utilizadores deste património. A exposição abriu caminho a um compromisso patrimonial e a um sentido de responsabilidade partilhada que, mais do que liderado, consideramos ter sido facilitado pelo papel mediador da investigadora.

Necessariamente limitada pelos recursos e pelo período disponíveis, procurou-se pôr em prática as ideias de autores como Silvia Singer e valorizar a memória colectiva: “Intangible heritage (...) concerns all of us, as museums are creators of collective memory. Therefore, we should be aware that one of our main objectives is to bring to the present the meaning of any object or topic we are dealing with, be it art, history, ethnography, or science.” (2006).

A pulsão do presente para a criação de significado em torno do património encontra, igualmente, uma importante referência no pensamento de Laurajane Smith: “[...] heritage is used to construct, reconstruct and negotiate a range of identities and social and cultural values and meanings in the present.” (2006: 3).

Finalmente, do ponto de vista da investigação em conservação e restauro, que enquadra todo este processo, consideramos ter dado um contributo para a valorização deste património, num tempo em que ainda é possível recolher a informação da memória colectiva, a partir dos seus intervenientes. E, ao mesmo tempo, ter contribuído para fomentar o reconhecimento social da imagem fotográfica, popularizada, sensibilizar para a complexidade da sua produção e promover a sua conservação e salvaguarda.

AGRADECIMENTOS

Especial agradecimento a Paulo Correia sem o qual este trabalho não teria sido possível. Os autores agradecem ainda o contributo de: Ana Isabel Rolão Correia; Carolina Barata; Catarina Rocha; Dulce Correia; Esmeralda Cavaco; Fátima Crujo; Cónego Fernando Afonso; Hugo Guerreiro; João Belchior; João Maria Ferreira Ribeiro; João Serrano; Joaquim António Santos; José Manuel Semedo; Leonilde Borralho Biscaia; Margarida Rolão Branco Correia; Maria Antónia Cortes; Maria da Conceição Banha

Godinho; Maria da Luz Carapeta Dias Alves; Maria Domingas Cortes; Maria Emília Santos; Maria Luísa Banha Contente; Maria Luísa Pinto de Carvalho Guilherme; Maria Rosalina Lopes Ribeiro; Natalino João Salvado Guilherme; Olímpio Ferreira; Rita Lagarto; Rui Abelho; Orfeão de Estremoz – Tomás Alcaide; Câmara Municipal de Estremoz e os Estúdios Correia. Projecto de doutoramento com financiamento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia ref.: SFRH/BD/116315/2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIVIZATOU, Marilena – *Intangible heritage and the museum: New perspectives on cultural preservation*. Walnut Creek: Institute of Archeology, Left Coast Press, 2012.
- BELTING, Hans – *An anthropology of images*. New Jersey: Princeton University Press, 2011.
- FINEMAN, Mia – *Faking it: Manipulated photography before photoshop*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012.
- HENISCH, Heinz K. & Henisch, Bridget Ann – *The photographic experience, 1839-1914: images and attitudes*. University Park, Pa: Pennsylvania State Univ. 1994.
- OURDAN, J.P. - *Concise instructions in the art of retouching*. London: Burrows and Colton, 1976. Disponível em <https://archive.org/details/conciseinstructi00ourd> (2019.07.25)
- PAVÃO, Luís – *The photographers of Lisbon, Portugal from 1886 to 1914*. Rochester, NY: University Educational Services, International Museum of Photography, 1990.
- PIQUEPÉ, Paul – *Traité pratique de la retouche des clichés photographiques suivi d'une méthode très détaillée d'émaillage et de formules et procédés divers*. Paris: Gauthier-Villars, 1890. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1161150m> (2016.07.25).
- SENA, António – *Uma história de fotografia*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.
- _____ – *História da imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.
- SIMON, Nina – *The participatory museum*. Santa Cruz, Calif.: Museum 2.0, 2010.
- SINGER, Sílvia – “Preserving the ephemeral: the international museum day 2004 in Mexico”. *International Journal of Intangible Heritage*, 1 (2006), 68-73. Disponível em <http://www.ijih.org/volumeMgr.ijih?cmd=volumeView&volNo=1#none> (2019.05.21).
- SMITH, Laura Jane – *The Uses of Heritage*. London: Routledge, 2006.
- SOLANILLA, Laura – “The internet as a tool for communicating life stories: a new challenge for ‘Memory Institutions’”. *International Journal of Intangible Heritage*, 3 (2008), 104-116. Disponível em <http://www.ijih.org/volumeMgr.ijih?cmd=volumeView&volNo=3> (2019.05.21).

CRITICAL DISCOURSE OF AFRICAN VERNACULAR ROOTED IMAGERIES IN PITIKA NTULI'S SCULPTURES

Sule Ameh James

PhD Candidate, Visual Studies, Department of Visual Arts, University of Pretoria, South Africa
sulejames94@gmail.com

ABSTRACT

My paper presents a critical discourse on African vernacular rooted imageries in the contemporary sculptures of Ntuli, the ideas they convey to viewers and how Africanness is indicated in each depiction produced between 2007 and 2016. I read Ntuli's contemporary sculptures as African vernacular rooted because he appropriates in them cultural imageries from engagement with African contexts. Five images of his sculptures and installations were purposively selected for thematic and visual analysis. I adopt visual hermeneutics theory, formal analysis and cultural history methods for the reading of each work. The narrative reveals that Ntuli's vernacular imageries reflects black South African men and a woman rooted in past and present socio-political events in South Africa. The thematic interpretations of the imageries reveal ideas on massacre not merely during apartheid but in post-apartheid South Africa, torture of victims detained without trial, anti-racialism and reflection on a historical hero from Zulu culture.

KEYWORDS

Vernacular rooted | Imagery | Contemporary Sculpture | Installations | Africanness

INTRODUCTION

Pitika Ntuli (b. 1942) is not only a painter but also a sculptor, writer, and poet. He is a Professor of Fine Arts and the History of Arts as well as an adjunct Professor of Sociology. Ntuli was released from prison into exile, during which he traversed several diaspora countries within Africa and beyond. He sojourned in the UK from where he left to study at the Pratt Institute in New York, USA and obtained a Masters of Fine Arts and a Masters of Arts in Comparative Industrial Relations and Industrial Sociology. He returned to South Africa from exile in 1994 and took up a lecturing job at the Department of Fine Arts, Wits University. Although he participated in several exhibitions in Europe and the US, his first exhibition in South Africa was in 2010 and was titled *Scent of Invisible Footprints*.

Given the fact that Ntuli has been producing sculptures for over four decades, this research focuses on interrogating the African vernacular rooted imageries in his contemporary sculptures produced between 2007 and 2016. Ntuli's contemporary sculptures are read as vernacular because he appropriates in them cultural imageries that are rooted in South African cultures and as a rethink in the use of old terminology in opening new debate (Greaves, 2015:7; Gupta and Adams, 2018:2). Five of his works were purposively sampled, and the selected works are entitled *Marikana* (2012/13), *Silverton Three* (2013), *Mandela and the Rainbow Children* (2015), *The Torture of a Woman Giving Birth in Prison* (2015), and *Shaka Zulu* (2015). The works have all been analysed using visual hermeneutics theory, formal analysis, and cultural history methodologies. Therefore, in narrating the experiences represented, I adopt the visual hermeneutics which states that "a return to history" is necessary for situating the present experiences of the cultural imageries (Tolia-Kelly and Morris, 2004:158). To establish the ideas in each artwork, I focus the reading on forms and contents since form is insufficient for determining the idea in a work of art (Filani, 1998:33). The following research questions guided the discussion in this paper, what cultural imageries did Ntuli appropriate in his contemporary vernacular sculptures? What ideas does the interpretation of the renditions convey?

Although the research findings reveal that Ntuli's contemporary vernacular sculptures reflect past and

present experiences of black South Africans, Ntuli observes that "my symbolisms show the faces of my people, their voices, their movements, their cries, their laughter, their struggles and triumphs" (Ntuli, 2010:20). So, while such works are "infused with ... African sensibilities" (Ntuli, 2010:20), they hint on his response to the social issues in South Africa. The aims of those renditions are to engage the world with desired meanings and invoke viable emotions (Ntuli, 2010:17). Possibly, his experiences during the struggle against apartheid and imprisonment on death row left hurting and haunting memories in him. Pitika Ntuli posits that I was "carry[ing] echoes in my eardrums, memories in my mind" (Ntuli, 2010:22). His depiction *Torture of a Woman Giving Birth in Prison* (2015) possibly reflects one of such memories and echoes of agony in his eardrums.

In addition to works that are influenced by the cries and movements of black South Africans, Antoinette and Pitika Ntuli note that, "Ntuli is an African artist who is acutely aware of the significance of all things African, including his ancestors, the interconnectedness of natural and human worlds ... in shaping his art" (Ntuli and Ntuli, 2010:11). To demonstrate how the interconnectedness of human and natural worlds shaped Ntuli's art, David Koloane argues that, "most of Pitika's sculptures are anthropomorphic" (Koloane, 2010:35). The reason is, "in African worldviews animals are not separate from humans". Thus, you will discover that "each Nguni or Sotho family has an animal totem". Possibly, that world view accounts for shaping the anthropomorphic sculpture entitled *Shaka Zulu* (2015) (Fig. 05).

To narrate his engagement with tradition in Zulu culture, Pitika Ntuli claims that "in my culture when an individual or the community as a whole is faced with a crisis in the form of illness, or if demons wreak havoc in the lives of the people, the individual/community turns to Isangoma—the healer who will in turn 'throw bones' to divine the problem" (Ntuli, 2010:28). Although Isangoma is a Zulu name for identifying traditional healers, it is adopted in identifying such practitioners in southern Africa. But, to show the influence of this traditional practice on Ntuli, he has heaps of bones as an installation in his studio. According to Ntuli, "my bone sculptures seek to divine

myths and mythologies. I divine the state of our nation with my bone sculptures". However, the outcome of his divinations is not documented because they are not within the scope of this study.

While he appropriates cultural imagery from the South African context, Antoinette and Pitika Ntuli note that he is concerned in demonstrating African identity as the major drive for such appropriations (Ntuli and Ntuli, 2010:10). Thus, Antoinette and Pitika Ntuli conclude that "he is an African artist whose work is redolent of African influence and abundant references to Africa" (Ntuli and Ntuli, 2010:11). For the mere fact that his works show abundant references to Africa does not necessarily establish African identity except the content and context are interrogated to narrate such a stance. In tracing the ideas in his works, Pitika Ntuli argues that "ideas are not born in isolation. My brain or body responds to the external world, builds storage of facts and feelings that must be referenced for the world to interact with because art is [a] language that allows me to express disagreeable ideas agreeably" (Ntuli, 2010:25). I argue that not all viewers of artworks or Ntuli's works may interact well with his works for, except they understand and perceive the cultural and historical facts the works convey, their subjective interpretations may frame ideas that are not related to his.

In addition to creating installation sculptures, he also sculpts large stones. As Pitika Ntuli notes, "I chose a medium that suited me best: sculpture". Therefore, with his installations and sculptures, Ntuli is "leaving trails of artworks that speak where words fail" (Ntuli, 2010:20). So, his commitment to using installations and sculptures as a medium in communicating the

facts of his time makes his works worth interrogating. According to Ntuli, Shlomo Shoham's view expresses my belief, when he states that, "If the individual has heeded the call to ... embark on a search for ... creative expression; he still has to find the mode and medium of creativity optimally suited to his specific psycho-social configuration" (Ntuli, 2010:20). In narrating the media he uses in making his installation sculptures, Pitika Ntuli argues that "I can make bold to say in my art, 'Western found objects' are employed with an African spirit" (Ntuli, 2010:17). Although Ntuli's installations are responses to African scenes and issues, his argument establishes that he uses foreign found objects in narrating such stories rooted in South African space. This is evident in *Marikana* (2012/13), *Silverton Three* (2013) and *Shaka Zulu* (2015). To support Ntuli's stance on the media he employs in executing installation sculptures, David Koloane observes that his works show "a variety of found objects" (Koloane, 2010:135). Therefore, given the fact that his works and mode of renditions are contemporary sculptures, it destabilises any claim of reading them as a continuation of historical vernacular African art.

In terms of reception of Ntuli's sculptures, I argue that there has been local and international reception for his works, especially during the years he spent in exile and after returning to South Africa. Since his return to South Africa, his artworks have enjoyed a good reception. Examples of his works exhibited in public spaces include *Silverton Three* (2013) at Soweto, and *Marikana* (2012/13), which was a response to the Marikana killing of black African miners. Other works in this study are part of a sponsored project Ntuli was working on.

ANALYSIS OF THE SCULPTURES AND INSTALLATIONS

His installation sculpture entitled *Marikana* (2012/13) (Fig. 01), shows mixed found objects. The title "Marikana" introduces where striking miners were massacred in August 2012 and still hints at a rural place of the Tswana cultural group (Naicker, 2015:99) in the North-West Province of South Africa. This was an installation in an open space in South Africa shortly after the grievous display of power by the police. The composition reveals three disparate vernacular imageries evocated with a variety of found objects which reference striking mineworkers before they were

massacred. This exemplifies a worrisome occurrence that might be linked with "the horror of apartheid [had it not] been officially laid to rest" (Neke, 1999:8).

The image on the left side is, in Pitika Ntuli's words, "the leader of the striking miners" (Ntuli, 2017). Though this is Ntuli's claim, I, however, argue that it could be a different mine worker rather than the leader. His head is constructed with a gearbox of a car, perhaps to signify how effective he was in thinking and directing the affairs of the miners. The

facial features constructed on the head signal a stern gaze at viewers, with mouth agape, possibly while he articulated reasons for the strike action. The green plastic container covering him, as Ivan Pijoo notes, hints at a subjective identity of “the image of Mgcineni Noki aka The Man in the Green Blanket” (Pijoo, 2017:1). Although Pijoo’s identification establishes the identity of the leader, it also locates his Xhosa cultural identity. The other two vernacular symbolisms were also created with found objects such as was evident in the oeuvres of Ezrom Legae (1938-1999). Ntuli’s adoption of found objects in creating installations is not limited to plastic containers but also includes exhaust pipes and other scraps. As David Koloane notes, his works show “uncanny utilisation of motor parts characterised by linear projections of entangled exhaust pipes and other tubular articulations, always offbeat in nature” (Koloane, 2010:35).



Fig. 01. Ntuli, *Marikana*, 2012/13. Mixed media, varying sizes. Artist’s collection (Courtesy of Ntuli)

This experience invokes the history of the massacre of protesting mineworkers before they were shot at by security police. Even though the Marikana incident happened in post-apartheid South Africa, a similar massacre took place on 21st March 1960, at Sharpeville, near Johannesburg. An article titled *Sharpeville* states

that “the African National Congress (ANC) and Pan Africanist Congress (PAC) started new campaigns against the hated pass system. So, on the morning of 21st March 1960, 5000 people gathered at the Sharpeville police station to start the campaign”. Though they were angry, they were peaceful and quiet when suddenly, the police opened fire on them without warning and this led to the death of sixty nine people¹ (Sharpeville, 1960).

¹ In the source text: the history of massacre is recalled through the Marikana episode.

It also invokes the Soweto uprising of June 16, 1976. However, in this interactive installation, the philosophy that seems to guide Ntuli is one that speaks in outright condemnation of the killing of the mineworkers rather than exploring the option of dialogue.

Although the aim, in Ntuli's view, is a condemnation of the killings, Gael Neke elaborates that it gives a clue to a "protest art [which] ran a course of rejection or at best critical ambivalence" (Ntuli, 2017; Neke, 1999:2). Alternatively, in Sandra Klopper's words, the aim hints at a massacre caused by "the greed of wealthy mining magnates" who did not allow for recourse to resolving the wage dispute strike despite its peaceful mode, so as to continue their exploitation (Klopper, 2013:137). Therefore, as WJT Mitchell argues, it serves as "a dynamic medium" of cultural weapon in a public space for viewers to relate with in calling for justice (Mitchell, 2002:2). Similarly, *Silverton Three* (2013) (Fig. 02), in Mitchell's (2002:1) view, is a title that hints on the formation of individual identities in South Africa. The identity of the three men suggests Wilfred Madela, Humphrey Makhubo, and Stephen Mafoko

The stylised vernacular sculpture located in Soweto depicts a man whose right hand, pointing skywards, holds a gun likened to an AK-47 thus evoking "the armed struggle"² (Ntuli, 2015). Although the dustbin lid on the left hand seems to symbolise a shield held by a warrior, Ntuli, however, argues that it "speaks to the cultural struggles generally referred to as the Soweto Uprising". It is however contestable for Ntuli to associate the dustbin lid with a different struggle because that symbol obviously evokes the idea of a shield. Perhaps he acknowledges that struggle to make the siting of the monument in Soweto relevant.

In narrating the media employed in this work, several scrap materials were employed in the creation of this full standing image that is above life-size. Though the head, made of gearbox, has tripartite faces, it appears to be a symbolic representation of "the three freedom fighters and captures three moods – calm determination; confrontation; and surprise"³ (Ntuli, 2015). The gearbox head, as Pitika Ntuli further observes, "symbolise[s] the working of the brain, significantly the brain of a military struggle". A feather like symbol atop the head, on which

a dove perches, does not merely symbolise peace, but "a war feather ala Shaka, Maqoma, Sekhukhuni and other traditional leaders who resisted colonial incursions into our sacred land"⁴ (Ntuli, 2015).



Fig. 02. Ntuli, *Silverton Three*, 2013. Metal, 5metres. Soweto. (Courtesy of Artist)

Furthermore, a solid iron from an earthmover is welded to the symbolic body of this imagery to create the torso and limbs. Notwithstanding the interpretations of the different parts employed in constructing this vernacular imagery, in John Peffer's view, it demonstrates "expressive distortion of the human form" (Peffer, 2009:42). The symbolism stands on two solid metals welded to the upper frame which symbolises the body. Pitika Ntuli argues that the earthmover "symbolises the struggle for land and the imperative for its eventual redistribution"⁵ (Ntuli, 2015). It is arguable however to associate the earthmover used as the massive legs of the monument with the struggle for land. It nonetheless reveals an attempt at relaying a present political commentary that is beyond the past which his visual narrative seeks to make. Ntuli further notes that "the centrality of space [at] this moment is characterised by

2 In the source text: Ntuli narrates the significance of the symbol of the gun.

3 In the source text: Ntuli's description hints on his perceived view of the young men's plight before they were killed.

4 In the source text: even though they had no such symbol of war feather, Ntuli likened them to warriors hence the portrayal of the element.

5 In the source text: although he recalls the land struggle, the work particularly addresses the siege that led to the death of the three black men.

a womb-like opening in the centre of the Monument, symbolic of the birth of a new, caring society”.

Although the reading “explored form and content” (Filani, 2018:17) of overt political rendition, the category of the present experience invokes the cultural history of the three black South African men who were killed on January 25, 1980. They were until police killed them during apartheid, members of the African National Congress, Umkhonto we Sizwe (Mafeno, 2013:1). According to *South African History Online*, they

... were allegedly on their way to carry out a planned MK sabotage mission on petrol depots at Watloo near Mamelodi. En route, the trio realised they were being tailed by the police. In an attempt to escape, they took refuge in a branch of Volkskas Bank in Silverton, Pretoria. They held 25 civilians in the bank hostage, making a number of demands, including a meeting with State President Vorster, the release of Nelson Mandela and a man called Mange, as well as R100, 000 in cash and an aircraft to fly them to Maputo (*South African History Online*, 2011:1).

Rather than grant their requests, a team of security police stormed the bank and killed the three black South Africans. As Pitika Ntuli notes, “the Monument captures the significance of the siege in re-igniting the hope of the oppressed”⁶ (Ntuli, 2015). Given that the monument symbolises a commemorative vernacular sculpture in honour of the “fallen heroes” for their role in the liberation movement (Koloane, 2010:140; Peffer, 2009: xviii), it might also be argued that the formal elements of this depiction are in dissonance with commemorative sculpture in African art. Somewhat, it “tell[s] a story of courage, [and] self-sacrifice” displayed by soldiers (Combrinck, 2013:11).

In addition, I argue, that this public art becomes not just a vehicle for revealing the multiplicity of hidden stories of the liberation struggle, but the silenced histories of oppression (Opper, 2010:45). Africanness is indicated not merely for reflecting black South Africans who were indigenous to the continent, but, as Ntuli “ingrained into the monument Adinkra and Dogon symbols of reconciliation, bravery, fearlessness and humility” (Combrinck, 2013:11). Consequently, these symbols demonstrate the wider context of African identities in other African nations. Conversely, in *The Torture of a Woman Giving Birth in Prison* (2015) (Fig. 03), we see a different “thematic thrust” (Filani, 2018:20). It unravels an area of power abuse during the recent past apartheid government (Neke, 1999:8).

The context depicts a stylised but expressive vernacular imagery which references a black African woman standing but bowed with both hands raised and the head of a baby around her stomach. During a response to interview questions, Pitika Ntuli notes that “she was giving birth to a baby while in prison yet beaten by a policeman during the apartheid period” (Ntuli, 2017). While the work, however, gives dissonance to torture as no depiction shows the act of brutality, Pitika Ntuli argues that “the two hands were raised in self-protection and defense from the several stripes the policeman was laying on her. Yet, the expression on her face suggests courageous affirmation to the police officer that ‘the stripes will not make me cry’” (Ntuli, 2017). Despite the height of oppression and torture, her hope of giving birth to her baby did not dim. However, her posture and facial expression recall similar mode of depiction that was evident in the works of South African artist Dumile Feni (1942-1991), who represented man like beast.

6 In the source text: this narrates the function of the struggle for liberation from apartheid.



Fig. 03. Ntuli, *The Torture of A Woman Giving Birth in Prison*, 2015. Stone, 1.7 Metre. Artists Collection (Photo by Sule A. James)

The medium Ntuli employed in executing this sculpture is a large stone that is about life-size. In Pitika Ntuli's view, the process of production is described as "entering into a conversation with a piece of granite stone" (Ntuli, 2010:26). During his encounter with the stone, series of destruction takes place as he begins to use a sharp angle grinder to cut out unwanted parts. The process continues with the use of a chisel to shape out different aspects of the symbolism. From the top of this stone sculpture, a close look at the hands reveals that they were shaped differently, the one on the right side appearing bigger, perhaps suggesting that it is swollen as a result of the severe torture by security police. This invokes the idea of a "body in distress as a sign of the inhumane condition" (Peffer, 2009:41). In the depiction of her legs, it seems the artist gave no consideration for proportion, as her right leg is carved bigger than the left leg.

In narrating the cultural history of this depiction, it might be argued that "Ntuli's sculptural piece ... is inseparable from his country's history and his experiences" (Naidoo, 2010:123). Before Ntuli was released into exile, he "was in a death cell at Matsapa prison in Swaziland" during the period of apartheid (Manaka, 1987:12). Possibly, it recalls one of the past cries echoing in his eardrums. But before Ntuli was imprisoned for political struggles, between the 1960s and 1980s, cases of the security police detaining black South African men, women and children opposed to apartheid without trials were unsavoury (Merrett, 1990:28). Aside from imprisoning them, the security police acted with impunity while interrogating and torturing them. Commenting on this phenomenon, Christopher Merrett observes that "Women constitut[ed] 10% of the detainee population in late 1986 [and many] encountered specific problems, in particular, miscarriages after assault, [and] tear gassing during pregnancy" (Merrett, 1990:30). The consequences of such torture resulted, as Merrett further notes, in "at least one fetus ... [being] found in a cell". In narrating this experience during dialogue, Pitika Ntuli claims that "because of the brutality meted out to this woman while giving birth, her baby came out in an abnormal way appearing around her stomach, rather than fall to the ground" (Ntuli, 2017). While Ntuli's stance seems contestable, to imagine that police brutality did not cause stillbirth but abnormal delivery, John Peffer argues that such "brutal acts ... were rarely seen unless you were there in the jail cell [or] you had scanned the newspapers for clues" (Peffer, 2009:60). Thus the philosophy that guided Ntuli's production is perseverance in adversity.

According to Pitika Ntuli, the "aim of this depiction is a reflection on the dimension of torture of pregnant women in detention during apartheid" (Ntuli, 2017). Alternatively, as Gael Neke observes, the idea hints at "Apartheid ... reworked through the current concerns of examining ... history" (Neke, 1999:8). Therefore, in Anitra Nettleton's words, it "aimed for simplified forms considered purer, more truthful and more closely linked to the emotion of the artist" (Nettleton, 2011:141). Furthermore, as Sandra Klopper argues, it "capture[s] the emotionally challenging experience of ... living in apartheid South Africa" (Klopper, 2013:137). However, this social reality in South Africa is not a representation of socio-cultural activity but of a culture that was defined differently as resistance to oppression from agents of apartheid (Peffer, 2009: xviii). In

contrast to the sculpture that has been interrogated is his large stone sculpture entitled *Mandela and the Rainbow Children* (2015) (Fig. 04). Although the artist adopted the concept of rainbow children as a title of this vernacular sculpture, as Neil Lazarus claims, the rainbow nation “is the myth of South African exceptionalism perpetuated in the form of shiny new campaigns and slogans” (Lazarus, 2004:617).



Fig. 04. Ntuli, *Mandela and the Rainbow Children*, 2015. Stone, 3.6 metres. Artist's Collection (Photo by Sule A. James)

The formal structure of this vernacular sculpture in the round depicts a large African man seated on a chair, carrying six young children in his bosom, supported with his two large hands. While introducing this sculpture, Pitika Ntuli claims the depiction references “Mandela and the races that makeup South Africa. These include black Africans, whites, Indians,

Coloured, Asian and Chinese” (Ntuli, 2017). However, the mode of depiction does not show any distinct features to establish the races identified. The carved head of this large imagery notwithstanding, the mode of depiction with chisel and hammer, in Jean Borgatti’s view, demonstrates an African portrait that depicts a real person whose life forms part of the historical narrative of a nation (Borgatti, 1990:37). On his left shoulder rests a jungle rabbit with long ears carved close to his face, to present not merely a visual but symbolic narrative to the six young children. Jonathan, Ntuli’s manager observes that “the rabbit seems to be asking Mandela how he survived 27 years imprisonment” (Jonathan, 2017). But Pitika Ntuli notes that his survival is “likened to the survival of a rabbit in the jungle; though small, the rabbit survives the antics of bigger predators” (Ntuli, 2017). It is this survival of imprisonment that brought Mandela to the position of becoming the first democratically elected president of South Africa.

In reading the formal structure of Ntuli’s sculpture, as David Koloane observes, when “you move around the piece different scenarios emerge” (Koloane, 2010:140). One such scenario which emerges on Mandela’s back is a large iron chain inserted in the middle of his back, symbolising his backbone. Although Jonathan claims that, “the chain represents his backbone”, he adds that it “symbolises his strength and resilience in suffering, his struggles and steps to freedom” (Jonathan, 2017). However, his freedom, as Colin Richards argues, for many across the globe the South African victory in the liberation struggle is a perfect case of justice and equality (Richards, 2011:51). Thus, Ntuli’s philosophy projects not just Mandela’s freedom which attests to victory in the liberation struggle, but also his selflessness.

To situate the present experience in Ntuli’s sculpture, it reflects the history of past oppression and racism in South Africa before Nelson Mandela was elected president in the first democratic election in 1994. According to Neil Lazarus, Gordimer speaks “of the meaning of April 1994, when, as she put it, ‘South Africans of all colours went to the polls and voted into power their own government, for the first time’” (Lazarus, 2004:621). Before 1994, in Sandra Klopper’s view, the Nationalist regime that entrenched abuse of human rights and realities of racism rose to power in 1948 (Klopper, 2004:68). During those dark years of oppression, those who engaged in political

opposition against apartheid were detained in prison without trial (Merrett, 1990:28). Mandela and other political prisoners were detained in Robben Island for over two decades until February 1990, when they were released (Klopper, 2004:68). After his release, in Barbara Nussbaum's words, Nelson Mandela remarks that "to be free is not merely to cast off one's chains, but to live in a way that respects and enhances the freedom of others" (Nussbaum, 2003:24).

The portrayal of Mandela in historic dialogue with the rainbow children is, in Pitika Ntuli's view, a reflection of his anti-racial stance (Ntuli, 2017). The portrayal, as Pitika Ntuli observes, hints at "a worldview predicated on interconnectedness, interrelationships and interdependence" of the races in South Africa (Ntuli, 2010:17). And in Sandra Klopper's words, it seems Mandela was "exploring the ways in which the present has [to be] shaped [from the] painful experiences [of] the country's past" (Klopper, 2013:129). It might be argued that although South Africans clamoured for a non-racial nation, more than two "decades since the end of apartheid ... this myth of South African exceptionalism" (Lazarus, 2004:611) appears elusive. Despite such a mythological campaign, the work, however, seeks not merely to relay but remind of and uphold this South African cultural value that underlies the attitude of promoting harmony and unity of a non-racial country. In *Shaka Zulu* (2015) (Fig. 05), the title presents a subjective identification of a distant past personality rooted in Zulu culture.

The sculpture shows a mixed media abstracted anthropomorphic vernacular imagery in the round. Given that it is individualised with name, it evokes the referencing of an ancient African man from Zulu ethnic group in South Africa. It depicts a warrior standing tall from his base in a "totemic stone" rendition (Peffer, 2009:42). The primary medium adopted is stone, but other media employed are tubular pipes, flat metal sheets, car gearbox for the head and cow horn to signify the animal emblem Shaka appears closely related to and not a physical resemblance. Even though it is a large totemic stone sculpture, it draws attention to the weapons Shaka holds and his height. His two legs are carved out without any footwear, possibly to demonstrate as *Biography of Shaka Zulu* notes, that "Shaka Zulu found that taking off his sandals and fighting barefooted helped him manoeuvre better".⁷

However, the upper parts of the legs are stylised with no resemblance to the appearance of human legs. This hints on possible inspiration from an earlier tradition of free-standing Tsonga figurative sculpture in South Africa (Nettleton, 1988:49).

A breastplate-like depiction in front of the imagery reflects a symbol of a short spear that is kept as a spare for attacking his victims. His two hands were constructed with the tubular pipe of car exhaust and engrafted into the upper part of Shaka's shoulder to form his arms. This mode of combining different materials, in Manaka's words, reveals that "Pitika is an innovative sculptor who uses whatever material is at hand" (Manaka, 1987:12). Even though he combined materials to exemplify the warrior, his posture gives clue to readiness to attack, as he holds a spear in his right hand backward, and his left hand holding a shield in front for protection from enemies' weapons. Pitika Ntuli argues that although "Shaka Zulu is often depicted with long spears; in reality, he carries short spears with which he attacked his victims" (Ntuli, 2017).

Fig. 05. Ntuli, *Shaka Zulu*, 2015. Mixed media, above 3 metres.



Artist's collection, (Photo by Sule A. James)

⁷ In the sourced text: the biography of Shaka Zulu, 2017 online.

Although the head of the imagery was constructed with a gearbox, the face demonstrates, in John Pepper's words, a person "harnessing the physical characteristics of animal" (Peffer, 2009:59). More so, the gearbox in the work of Pitika Ntuli symbolises the working of the brain, in this context, of Shaka Zulu's brain. Despite that, the fusion of cow horns to the gearbox head does not merely signify the animal totem to which Shaka Zulu's behaviour and person were interconnected but his strength. It points at, "a long oral tradition in Africa, adopt[ing] age old stories in which human behaviour is subject to scrutiny by reflection in the animal kingdom" (Greenberg, 2008:[sp]). Such interface of animal-human elements relays a social commentary in contemporary South African art because it is a style that is evident in the works of Jane Alexander and black South African artists – Sydney Kumalo and Ezrom Legae. As John Peffer argues, "imaging the human figure in abstracted non-human form ... is a trend that dates to the canonical African sculptural forms" (Peffer, 2009:42). While the evocation of human figures in abstracted non-human form was a trend in traditional African art, the contemporary trend is implicated by time and period. However, the round gearbox head invokes a similar style in Zulu free-standing sculpture which, in Anita Nettleton's view, shows that "the male figure often wears a head ring, a hairstyle to which only [a] seasoned warrior among the Zulu groups [was] entitled" (Nettleton, 1988:49).

He was not just an ancient traditional ruler, but a warrior. As John Havemann claims, the icon Shaka Zulu

was "born in 1787 in unfortunate circumstances. He was an unwanted child and this affected his approach to life throughout his entire life".⁸ His background, as observed by Havemann, may have accounted for his turning out to be a warrior. History reveals that "Shaka used warfare to achieve his political agenda and to instil fear and respect for his rule" (Mbili, 2017:1). Arguably, such a traditional style of leadership defines not just a subjugation of people in his kingdom but introduces an oppressive personality. However, his reign as king was short lived, as he ascended the throne in circa 1820 and died in 1828 (Nettleton, 1988:49; Mbeje, 2017:1). It seems the philosophy that guided Ntuli's work is that of honouring cultural heroes for the present and future. Pitika Ntuli observes that the sculpture is aimed at the visual narrative of "Shaka's short spears rather than long as he is often depicted holding" (Ntuli, 2017). The portrayal hints at the "core beliefs and practices [of] ... honouring ancestors" (Kleiner, 2010:393). On another level, it evokes an "African [art which is] ... based on the exploits of ... [an] individual who triumphed over adversities to positively impact the lives of members" (Adejumo, 2002:167) of his kingdom.

Possibly, Ntuli, in a historic gesture in the twenty first century appropriated the image of an ancient traditional leader and warrior to make a historical commentary on his life experience. Africanness is indicated in this depiction not merely in its reference to a traditional hero in Zulu culture but in the history of warfare and conquests that are indigenous to the African continent.

CONCLUSION

In conclusion, the narrative on Pitika Ntuli's sculptures in this paper reveals that his vernacular imageries, which reflect African identity by heritage, culture and history, are rooted in distant and recent past as well as present experiences of individuals in South Africa. To situate his contemporary arts in South Africa, in Sandra Klopper's view, Ntuli "evokes histories of violence and exploitation, past and present" (Klopper, 2013:137). He did so by reflecting on the numerous killings of black South Africans during the apartheid as well as post-apartheid era making his works to function both as "accusation and a reminder" (Neke,

1999:3) to those who tortured and killed blacks in the prisons or during protests in South Africa.

Furthermore, the readings of Ntuli's contemporary African sculpture reveal different aims which reflect not merely symbolic embodiment of cultural belief, value and attitude of courage but endurance against external affliction and torture during apartheid. As Gael Neke notes, Ntuli's works "open up a space, within and beyond its terrain, for South Africans to face their history" (Neke, 1999:1). Perhaps, Ntuli had to evocate these ideas in the twenty first century given

⁸ This view was extracted from an online article that narrates the history of Shaka Zulu and possible reasons for his brutality and approach to warfare.

the fact that he was in exile until the end of apartheid. Consequently, in Homi Bhabha's view, considering the different forms of brutality, I question "What kind of a cultural space is the nation with its transgressive" (Bhabha, 1990:6) activities? Despite those numerous hurts from the past, a non-racial campaign was launched and promoted when Nelson Mandela was elected president. Rather than retaliate for the past repressions and sufferings of black South Africans and himself during the apartheid era, Mandela chose the path of forgiveness and racial unity.

Lastly, his evocation of Shaka Zulu serves to convey many historic issues not just about him but about the Zulu identity. Zulu as a term referred only to a clan which recognised Zulu as its founding ancestor before King Shaka ascended the throne. But soon after Shaka's conquest and consolidation, the term Zulu was employed to include hundreds of clans under Zulu monarchy. Over time its usage extended not only to the monarchy but to an ethnic identity that is linked to Zulu language⁹ (Mbeje, 2017:1).

REFERENCES

- ADEJUMO, Christopher – "African art: new genres and transformational philosophies". FALOLU, Toyin. JENNINGS, Christian (ed.) *Africanizing Knowledge: African Studies Across the Disciplines*. Transaction Publishers, New Jersey, 2002, pp. 165-181
- BHABHA, Homi K. – "Introduction: narrating the nation". Bhabha, Homi (ed.) *Nation and narration*. New York: Routledge, 1990, pp. 1-7.
- BORGATTI, Jean M. - "Portraiture in Africa". *African Arts*, 23(1990), 34-39.
- COMBRINCK, Lisa - "The work of art in a changing light". *Artivist Magazine*, 1(2013), 11
- FILANI, Kunle – "Forms and content as a basis for the classification of contemporary Nigerian art". *USO: Nigerian Journal of Art*, 2(1997), 33-44
- FILANI, Kunle - "The Ife Art School as a Catalyst to the phenomenal creativity of Victor Ekpuk". FALOLU, Toyin (ed.) *Victor Ekpuk, connecting lines across space and time*. Pan African University Press, 2018, pp. 17-23
- GREENBERG, K. - "Animating Sculpture". Oslo catalogue, 2008.
- GREAVES, Blenda - The Error of Margins: Vernacular Artists and the Mainstream Art World. *Artnews*, (2015). Available in <http://www.artnews.com/2015/10/07/the-error-of-margins-vernacular-artists-and-the-mainstream-art-world/> (2017.03.15)
- GUPTA, Pamila and ADAMS, Tamsyn – "Vernacular photography from Africa: collections, preservation, dialogue". *Critical Arts*, 32(2018), 1-12
- JONATHAN, Pitika Ntuli's manager, Pitika Ntuli Studio. Interview by author. [Transcript]. Johannesburg, 2017.
- KLEINER, Fred.S. Gardner's art through the ages: A global history, enhanced exhibition. Vol.1. Wadsworth Cengage Learning, 2010.
- KLOPPER, Sandra - "Sacred fragments, looking back at the art of Paul Stopforth". *African Arts*, 37(2004), 68-73
- KLOPPER, Sandra - Art and culture in contemporary South African: the present future. *Thesis Eleven*, 115(2013), 127-140.
- KOLOANE, David - "Pitika Ntuli, magic and transmutation of objects". Ntuli, Pitika *Scent of invisible footprints-the sculptures of Pitika Ntuli*. University of South Africa Press, Pretoria: (2010), pp. 135-144.
- LAZARUS, Neil – "The South African ideology: the myth of exceptionalism, the idea of renaissance". *The South Atlantic Quarterly*, 103(2004), 607-628
- MANAKA, Matsemela - *Echoes of African art, a century of art in South Africa*. Skotaville Publisher, 1987.
- MBILI, Qiniso – "9 Things you didn't know about Shaka Zulu". *The Daily Vox* (2015). Available in <https://www.thedailyvox.co.za> (2017.12.17)
- MERRETT, Christopher - Detention without trial in South Africa: the abuse of human rights as state strategy in the late 1980s, (1990), 28-33
- MITCHELL, W.J.T. - *Landscape and power*. Second edition, University of Chicago Press, 2002.
- NAIDOO, Nalini - "Explorations of space and time". *Pitika Ntuli, scent of invisible footprints-the sculptures of Pitika Ntuli*. University of South Africa Press, Pretoria, 2010, pp. 99-124
- NEKE, Gael - Reforming the past: South African art bound to apartheid, (1999) 1-9. Available in <http://wiredspace.wits.ac.za/handle/10539/8032> (2019.05.22)
- NETTLETON, Aintra - "History and the Myth of Zulu Sculpture". *African Arts*, 21(1988), 48-87
- NETTLETON, Aintra - "Primitivism in South African Art". PISSARRA, Mario (ed.) - *Visual century, South African art in context*, 2(2011), 141-163
- NTULI, Antoinette and Ntuli, Pitika - Pre-Enable. Ntuli, Pitika, *Scent of Invisible Footprints-The Sculptures of Pitika Ntuli*. University of South Africa Press, Pretoria, 2010, pp. 10-14
- NTULI, Pitika - Scent of invisible footprints in moments of complexity. Ntuli, Pitika, *scent of invisible footprints-the sculptures of Pitika Ntuli*. University of South Africa Press, Pretoria, 2010, pp. 15-29
- NTULI, Pitika, artist, Louis Botha. Introduction of his works to the author. [Transcript]. 17 November. Sandton, Johannesburg, 2017.
- NUSSBAUM, Barbara. 2003. "Ubuntu: reflections of a South African on our common humanity". *Reflections*, 4(2003), 21-26
- OPPER, Alexander – "The art of being public". *Art South Africa*, (2010), 45-49.

⁹ In the source text: Cyril Mbeje narrates the history and emergence of Zulu identity in relationship to Shaka Zulu.

PEFFER, John - *Art and the end of apartheid*. University of Minnesota Press, 2009.

PIJOOS, Iwan - "Marikana massacre no difference to Sharpsville massacre-AMCU. (2017) Available in <https://www.news24.com/SouthAfrica/News/> (2017.12.16)

RICHARDS, Colin - "In human history, past and prospects in South African art today". Goniwe, Thembinkosi, Pissarra, Mario and

MAJAVU, Mandisi (ed.) *Visual Century, South African Art in Context* 4(2011), pp. 46-73

TONIA-KELLY, Divya and Morris, Andy - "Disruptive aesthetics? Resisting the burden of representation in the art of Chris Ofili and Yinka Shonibare". *Third Text*, 18(2004), 153-167



VARIA

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

IGREJA DE SANTA ENGRÁCIA, EM LISBOA: QUATRO CONTRATOS DE OBRAS DO SÉCULO XVII NÃO TOTALMENTE CONHECIDOS

CHURCH OF SANTA ENGRÁCIA, IN LISBON: FOUR WORK CONTRACTS OF THE 17TH CENTURY NOT FULLY KNOWN

Clara Moura Soares¹, Lina Oliveira²

¹ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

claramourasoares@letras.ulisboa.pt

²CLEPUL, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

ooanil@sapo.pt

RESUMO

O objetivo primeiro desta breve nota de investigação consiste em difundir a transcrição paleográfica integral de quatro contratos de obras relativos à Igreja de Santa Engrácia, em Lisboa. Datados do século XVII, entre 1606 e 1678, remetem para uma cronologia que antecede a atual igreja barroca, cuja construção se iniciou em 1682, facultando informação inestimável sobre as características das edificações que, no mesmo lugar, foram anteriormente consagradas a Santa Engrácia. O teor dos documentos, cuja grafia se apresenta de leitura muito difícil, apenas foi parcialmente usado pelos autores que a eles se referem. A sua compreensão, facilitada pela transcrição paleográfica integral, é sustentada por uma breve introdução crítica que permite contextualizar os factos, trazendo novas luzes sobre a atribulada história da Igreja de Santa Engrácia, em particular, nos períodos da União Ibérica e da posterior Restauração da Independência.

PALAVRAS-CHAVE

Igreja de Santa Engrácia | Arquitetura | Arquitetos e Mestres pedreiros | Contratos notariais | Século XVII.

ABSTRACT

The main goal of this brief research note is to disseminate the full paleographic transcription of four works contracts relating to the Church of Santa Engrácia in Lisbon. Dating from the 17th century, between 1606 and 1678, they refer to a chronology that precedes the current Baroque church, whose construction began in 1682, providing invaluable information on the characteristics of the buildings that, in the same place, were previously consecrated to Santa Engrácia. The content of the documents, whose spelling is very difficult to read, was only partially used by the authors who refer to them. Its comprehension, facilitated by the integral paleographic transcription, is supported by a brief critical introduction that allows contextualizing the facts, shedding new light on the troubled history of the Church of Santa Engrácia, in particular during the periods of the Iberian Union and the subsequent Restoration of Independence.

KEYWORDS

Church of Santa Engrácia | Architecture | Architects and Head masons | Notarial Contracts | XVII century.

INTRODUÇÃO

Na presente nota de investigação apresentamos quatro contratos de obras relativos à Igreja de Santa Engrácia, em Lisboa. Tratam-se de documentos anteriores à adjudicação da obra a João Antunes, “insigne arquitecto” autor do projeto barroco que hoje podemos apreciar, elaborado em 1681 e posto em marcha a partir do ano seguinte. São, assim, testemunhos da existência de igrejas de Santa Engrácia que, por vicissitudes várias, antecederam a que hoje ali se encontra.

Não sendo totalmente inéditos, os documentos em apreço, foram objeto de utilização fragmentária por parte de autores como Ayres de Carvalho (Carvalho, 1962), Paulo Varela Gomes (Gomes, 2001), no contexto dos estudos desenvolvidos em torno da Igreja de Santa Engrácia, ou Vítor Serrão a respeito do exaustivo levantamento de protocolos notariais de Lisboa para o período de 1563-1650 (Serrão, 1989).

A transcrição paleográfica integral dos contratos permitiu-nos obter e esclarecer dados da maior relevância para a história do edifício mandado construir no Campo de Santa Clara, no lado oriental da cidade de Lisboa, por iniciativa da infanta D. Maria, filha de D. Manuel I e de sua terceira mulher, D. Leonor.

As obras terão tido início entre c. 1570 (Birg e Calado, 1988: 6; Ataíde, 1994: 283) e 1606 (Gomes, 2001: 237). A primeira data resulta do testemunho de frei Miguel Pacheco, biógrafo da infanta, de que a capela-mor estaria a ser construída na data em que foi lavrado o seu testamento, a 18 de julho de 1577, e a segunda do contrato celebrado a 30 de junho de 1606 com o mestre pedreiro Miguel Gomes que se refere às obras na igreja antiga *que ora esta pera se fazer de novo*, conforme a traça de Nicolau de Frias, sobre o qual nos deteremos a seguir.

CONTRATO DE 30 DE JUNHO 1606¹

O contrato, celebrado no termo do mês de junho de 1606 com o mestre pedreiro Miguel Gomes, após a obra ter sido posta em pregão e feitos os respeitantes lanços pelos interessados, previa a edificação da igreja segundo traça do arquiteto Nicolau de Frias, mestre das obras da cidade e “famoso construtor educado nos segredos da tradição clássica italiana” (Serrão, 2010, 24). Sabemos que o projeto seria anterior a 1585, uma vez que se diz ter sido aprovado pelo arcebispo D. Jorge de Almeida, falecido nesse ano.

Tratava-se de uma alteração ao projeto primitivo (eventualmente da autoria de Jerónimo de Ruão), e de menor escala, que não chegou a ser posto em prática, ou de mudanças na obra em curso, como questiona Paulo Varela Gomes? Não se sabe ao certo, como muito pouco se sabe acerca da evolução dos trabalhos nas duas primeiras décadas do século XVII. No entanto, o teor do contrato celebrado com Miguel Gomes, onde se descreve com alguma minúcia o

trabalho de pedreiro a realizar na obra que *ora esta pera se fazer de novo*, poderá muito bem reportar-se ao arranque da empreitada de construção da Igreja de Santa Engrácia, tendo pertencido ao rei Filipe I a iniciativa de a levar por diante.

Através do documento notarial, ficamos a saber que, nessa altura, a igreja possuía uma capela-mor, com um arco grande lavrado, e duas capelas laterais, com arcos menores, o que faz supor a construção de um templo com três naves, divergindo, assim, da única descrição conhecida do primeiro templo que, em 1758, nas *Memórias Paroquiais*, o Pe. Luís Cardoso apresenta (Carvalho, 1971: 8-9), referindo-se a uma igreja de nave única, com a porta principal voltada para poente e cinco altares dedicados exclusivamente a santos portugueses².

Pelo conteúdo do mesmo documento, tomamos conhecimento que as paredes seriam construídas com

*As autoras agradecem à Dra. Isabel Melo, Diretora da Igreja de Santa Engrácia-Panteão Nacional, o incentivo para a realização deste trabalho, bem como o apoio na obtenção das digitalizações dos documentos de arquivo aqui transcritos.

¹ ANTT, *Livros de Notas*, Cartório Notarial de Lisboa, 7A, livro 30, cx. 7, fls. 90v-93. Ref. PT/ADLB/NOT/CNLSB7A/001-001/0090. Este e os demais contratos apresentam cotas desatualizadas na obra de Paulo Varela Gomes, dificultando a sua localização. Apresentamos aqui as cotas devidamente corrigidas. (V. Doc. 1)

² Importa referir que as memórias do Pe. Luís Cardoso foram redigidas mais de um século depois da primitiva igreja ter sido demolida, na sequência do temporal de 1681, obrigando às devidas reservas do seu valor testemunhal.

alvenaria de pedra bem argamassada de cal e areia, com cunhais ressaltados e cimalthas de alvenaria de tijolo.

CONTRATO DE 18 DE FEVEREIRO DE 1621³

Em 1621, era já Teodósio de Frias (1555-1634), arquiteto régio desde 1603, que continuava a obra do pai (falecido em 1610), procurando a sua conclusão, circunstância que confirma o envolvimento dos mais nobres arquitetos da cidade nas obras de Santa Engrácia. Um contrato de obrigação celebrado entre o juiz das obras da Igreja de Santa Engrácia, Sebastião de Carvalho, e os mestres pedreiros Domingos de Araújo e André Duarte, para construírem a igreja segundo a traça daquele arquiteto, fornece dados muito interessantes sobre as características da igreja que então se erguia, bem como sobre as obras que faltavam fazer, indiciando que a empreitada se encontrava numa fase avançada, uma vez que é mencionado que se pretende que a obra esteja adiantada em setembro (1621) de modo a que se possa proceder aos emadeiramentos.

O documento esclarece que o templo possuía planta longitudinal com três naves, cobertas de abóbada e telhado mourisco de duas águas, paredes de alvenaria de pedra e cal, pilares e cunhais revestidos de silhares de pedraria, cimalthas de pedra no corpo da igreja e empenas de tijolo encimadas por cruces de pedra; uma torre sineira, com quatro arcos de pedraria fechados de abóbada, à qual se acederia através de uma escada do mesmo material; coro alto de pedraria sobre duas colunas com pias de água benta; púlpito quadrado, de “pedra vermelha lustrada”, com portal da mesma pedra vermelha e escada; três portais na fachada principal, aparentemente com degraus de acesso, e um espelho pedraria de perpianho na frontaria.

Deste modo, a Igreja de Santa Engrácia parece ter sofrido evidentes alterações, no sentido do seu engrandecimento (no projeto ou já em obra), desde que foi encomendada pela infanta D. Maria, nos anos de 1570, até 1621, tornando-se num edifício imponente, tanto na dimensão, como nos materiais utilizados.



Figs. 01, 02. Primeiro e último fólio do contrato de 18 de fevereiro de 1621.

CONTRATO DE 25 DE JUNHO DE 1676⁴

O contrato de obrigação e fiança das obras na Igreja de Santa Engrácia de Lisboa, celebrado a 5 de junho de 1676, entre os mestres pedreiros João Ferreira e Dinis de Sousa e a Irmandade dos Escravos do Santíssimo Sacramento (representada por Diogo de Mendonça Furtado), reporta-se ao tempo da construção de uma nova capela-mor, decidida anos antes pela referida irmandade na sequência do desacato ocorrido em 1630, a envolver o arrombamento do sacrário e o roubo das partículas sagradas, pelo qual foi responsabilizado e condenado o cristão-novo Simão Pires Solis (Lamas, 1905). Tratava-se de “fazer e Continuar Com a obra da Capella môr da dita igreja”, “Comforme está principiada e da traça da mesma obra que ham bem uisto sem sahirem do que o architecto della lhes diser”, talvez ainda Mateus do Couto, o Velho, na direcção do estaleiro há mais de quarenta anos. Apesar da protecção e apoio financeiro da mais ilustre nobreza do país e da própria realza, certo é que a obra se terá prolongado por várias décadas.

O documento notarial refere especificamente a construção de paredes de pedra e cal, a utilização de pedraria lioz brunida e talhada a duas escodas nas

cimalhas, arquitraves e frisos, a colocação de capitéis jónicos, frisos e “colarotes” ou astrágalos com óvulos, meios capitéis, meios frisos e meias arquitraves, cachorros com “obra de talha” intercalados por almofadas, degraus de escoda e lajedo para o chão. Pormenoriza-se que tudo deve ser feito de acordo com os moldes, muito perfeito e as pedrarias muito sãs, bem assentes e limpas.

Conhecendo o teor do contrato celebrado dois anos depois, em 1678, que a seguir apresentamos, Paulo Varela Gomes considerou que, em 1676, a obra da capela-mor de Santa Engrácia teria uma ornamentação mais elaborada do que aquela que viria a adquirir com Mateus do Couto, Sobrinho (Gomes, 2001: 238-239). cremos, no entanto, que as diferenças notadas se devem a um maior detalhe na referência aos elementos decorativos que então são contratados com os mestres pedreiros João Ferreira e Dinis de Sousa e não tanto a uma simplificação da ornamentação da capela-mor. Na verdade, como salientou Ayres de Carvalho, o segundo contrato parecer constituir a “repetição” do anterior, numa altura em que a obra passou a deter nova direcção e novos mestres pedreiros.

CONTRATO DE 8 DE MAIO DE 1678⁵

Depois do falecimento de Mateus do Couto, o Velho, ocorrida em 1664, a empreitada seria continuada, por Mateus do Couto, Sobrinho, até ao dia 29 de fevereiro de 1681, quando, numa “noite de muita tormenta”, ruiu a capela-mor em construção, arrastando consigo parte dos muros da nave do antigo templo. Nessa altura, a obra da capela ainda devia estar em curso, mas a informação sobre a sua aparência pode ser extraída de um contrato celebrado a 7 de maio de 1678 entre os mestres pedreiros António Pereira, João Antunes e Manuel Pinheiro e a Irmandade dos Escravos do Santíssimo Sacramento (representada pelo conde da Castanheira) “para fazerem, e continuarem, com a obra da Capella mor da dita Igreja”, no qual surge a referência à suas paredes de pedra e cal e revestimentos de pedra lioz brunida,

abóbada dobrada e guarnecida, rematada por meia laranja, pilares, frisos, arquitraves, cimbalha, capitéis e bases da ordem dórica ou jónica, ombreiras com molduras, degraus, e arcos de pedra brunida. O seu exterior, igualmente revestido a pedra lioz, com capitéis, receberia acabamento a “duas escodas”⁶. As pedrarias deveriam ser “muito sãs sem abelharias”⁷, condições que revelam, uma vez mais, a par das refletidas opções arquitetónicas, uma criteriosa escolha dos materiais utilizados, que tornaria a Igreja de Santa Engrácia, situada extramuros a cidade, entre o complexo monástico de São Vicente de Fora e o de Santa Clara, talvez num dos mais imponentes templos da capital.

4 ANTT, Cartório Notarial de Lisboa 1A, livro n.º 240, cx. 58, fls. 61-62v. Ref. PT/ADLSB/NOT/CNLSB1A/001-001/240. (V. Doc. 3)

5 ANTT, Cartório Notarial de Lisboa 15A, livro n.º 358, cx. 72, fls. 56-57. Ref. PT/ADLSB/NOT/CNLSB15A/001-001/358. (V. Doc. 4)

6 ANTT, Cartório Notarial de Lisboa 15A, livro n.º 358, cx. 72, fl. 56.

7 ANTT, Cartório Notarial de Lisboa 1A, livro n.º 240, cx. 58, fl. 61v.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de 1681, com a derrocada da capela-mor da Igreja Santa Engrácia, uma nova página se escreveu na longa e atribulada história do templo lisboeta, decidindo-se pelo arrasamento total da obra existente e pela edificação de uma nova igreja, construída totalmente de raiz, de acordo com o projeto de João Antunes, que é a que hoje se pode apreciar.

Com a publicação das transcrições paleográficas integrais dos quatro contratos notariais que aqui

apresentamos, e da respetiva análise, esperamos trazer mais um contributo para o conhecimento da história da(s) Igreja (s) de Santa Engrácia, ao longo do século XVII, nomeadamente, na aferição das características do traçado arquitetónico de edifícios entretanto desaparecidos, fazendo uso do conceito operativo da cripto-história da arte (Serrão, 2001), mas também fornecer novos dados de estudo para a história da arquitetura, dos seus protagonistas e dos materiais e técnicas utilizadas na época.

BIBLIOGRAFIA

ATAÍDE, Manuel Maia – “A Igreja de Santa Engrácia”. *Livro de Lisboa*. Irsalva Moita ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

BIRG, Manuela; CALADO, Teresa Gil – *Igreja de Santa Engrácia, Panteão Nacional*. Lisboa: Instituto Português da Património Cultural, 1988.

CARVALHO, Armindo Ayres de - *As obras de Santa Engrácia e os seus artistas*. Lisboa: Academia Nac. de Belas-Artes, 1971.

_____ – *D. João V e a arte do seu tempo*, 2 vols., S.l.: A. de Carvalho, 1962.

GOMES, Paulo Varela – *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII. A planta centralizada*. Porto: FAUP, 2001.

LAMAS, Artur – “O desacato na Igreja de Santa Engracia e as insignias dos «Escravos do Santissimo Sacramento»”. *Archeologo Português*, 1905, p. 224-237.

PORTELA, Miguel – “Os Mateus do Couto: Mestres-de-obras do Real Mosteiro da Batalha. Contributo documental inédito”. *Jornal da Golpilheira*, dez. 2015, p. 23.

SERRÃO, Vítor – A Igreja de Santa Engrácia, Panteão Nacional, no contexto das artes. Em *Obras de Santa Engrácia. O Panteão na República*. s.l.: s.n., 2010.

_____ – *A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

_____ – “Documentos dos protocolos notariais de Lisboa referentes a artes e a artistas portugueses (1563-1650)”. *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º 90, 1989, p. 2-53.

DOCUMENTOS

Doc. 1

ANTT/ADLSB/NOT/CNLSB
Cartório Notarial de Lisboa, N.º 7A, Livro de Notas
n.º 30, cx. 7

fls. 90v-93

Igreja de Santa Engrácia
Instrumento de contrato e obrigação de obras
1606/06/30

(Transcrição paleográfica realizada por Lina Maria M. Oliveira)
(f. 90 v)

En nome de deus *amem* saibão quantos este estromento de contrato e obrigação virem que no ano do nasimento de noso senhor Jesu christo de mil e seiscentos e seis ao deRadeiro dia do mes de Junho na çidade de lisboa na Rua do Viguairo nas casas da morada do doutor Jnaçio Colaço de britto corregedor

do ciuel desta çidade e do desembargo de sua majestade estando ele ahi presente e o doutor antonio CoRea do desembargo do Ilustrisimo arsebispo da dita çidade prior da igreja da ben-aventurada santa Jmgraçia extramuros dela, e ben asi migel gomes mestre de obras de pedreiro morador nesta çidade na Rua da oliveira logo por elle dito corregedor foi dito a min tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que sua magestade lhe tinha feito merse de o mandar entender nas obras da igreja da bem-aventurada santa Jngraçia que ora esta pera se fazer de novo huma das fergesias que he desta çidade dos mercadores da porta da crus pera fora e pera outrosi entender nas fintas e aRecadasão das ditas que se ão de cobrar pera as ditas obras e que elle en cumprimento do mandado do dito senhor por s’entendendo con ho fauor de deus noso senhor fazer-se a dita igreja, pera honRa da dita santa e ben dos fergueses della em os vinte e nove dias do mes de maio do presente ano mandara lançar pregois por

domingos fernandez porteiro do conselho desta cidade en todos os lugares pubriquos dela como se uera do mandado dele⁸ provedor en fe do dito official ao diante treladado pera que todo o mestre de pedreiros que quisesse fazer as obras da dita Igreja conforme a trasa de necullao de frias que esta asinada pelo arsebispo don Jorge d'almeida que deos tem e por ele provedor e pelo dito migel gomes vi e he perante ele dito provedor pera lhe Reseber o menor dos lanços que en as ditas obras se lansaçasen(sic.) dando segurança a firmesa da obra e a se fazer pelos preços dos lanços que se aseitarão e que en cumprimento dos ditos preguois e dinheiro pois de a obra andar en pregão, trinta dias contados do dia en que se comesarão a llançar os ditos pregois ate o dia en que se esta escretura se celebra no qual tempo sairão per lançadores pera as ditas obras os mestres de pedreiros migel gomes, luis fernandez, baltesar françisco, e que despois de feitos lanços nos mais altos preços convem a saber allvenaria en preso a mil e quatrocentos reis, cunhal Resallteado d' enxelsaria e escoda en nouesentos reis, pillares e arquos Refendidos das capelas de duas escodas en sinquo mill reis a braça de simalha d'allvenaria de tijolo en mill e dosentos reis ha braça de telhado en mill reis e isto pondo-se os materiais achegas e mãos dos ditos ofeciais a sua custa deles vierão a deser os ditos ofeciais en lanços ho menor de sorte que o mestre miguel gomes veio a faser nas ditas obras os lanços seguintes conven a saber lançou en o lanço de allvenaria en preso mill çento, e setenta reis e en hos cunhaes da dita igreja quinhentos e trinta reis⁹ cada vara de piquão¹⁰ bem tratado \Ressalteado/ e os pillares (p. 91) e arquos lavrados conven a saber, grande da capela mor e os dous colaterais menores lavrados de huma escoda, a Resão de seteçentos reis per vara e na braça da simalha d'allvenaria, de tigollo, mil e çento e setenta reis e a braça de telhado a nouesentos e oitenta reis pondo elle, en todas as sobreditas cousas de sua casa a pedra cal pedraria telha e mais materiais e o seruiço de suas mãos e dos mais ofeciais e seruidores das ditas obras, o que visto por ho dito provedor auendo Respeito a seu lanço ser o menor de todos e esto per hos preços conforme das obras da dita Igreja e se ouue per aRematadas as obras da dita igreja ha qual aRematasão pelos preços asima declarados o dito migel gomes aseitou e se

ouue per hobrigado a faser a dita igreja pelos preços per elle asima decllarados, en presença de min tabaliam e das testemunhas abaixo nomeadas, com as condisois e declarasois seguintes primeiramente que elle dito mestre sera hobrigado a trabalhar logo nas ditas obras, e não erguendo mão delas avendo dinheiro pera isso, e que en caso que o aia e ele não queira trabalhar nas ditas obras elle provedor as podera mandar fazer pelos melhores officiais da teRa que pera iso ouuer dos empedidos sendo elle primeiro pera iso notefiquado con decllarasão que elle prove dado aas ditas obras pelos preços en que lhe a dita obra esta aRematada e não a querendo faser pelos ditos preços os tais ofeciais ele as podera dar pelos preços em que mais comodamente se puder consertar con elles, e o cjte per o que ouuer nos ditos preços perdas e danos que se causarem se ele mestre não trabalhar nas ditas obras per si sera Refeito e pago pela fasenda dele dito mestre e de seu fiador *iten* mais que todas as useses que pareser a elle provedor mandar medir pelos medidor\es/ da cidade as ditas obras pera se saber que obra e feita e o que vale se ymporta mais ou menos que o dinheiro que tiver Resebido \ele o podera mandar faser/ com decllarasão que alsando-se na dita medisão que vale mais a obra feita que o dinheiro Resebido sera o custo da dita medisão a conta do dinheiro das ditas obras e que en caso que se ache que vale menos a obra feita que o dinheiro que tiver Resebido serão as custas da dita medisão pagas per elle mestre, *iten* mais que o trasar da call que se ouuer de gastar en todas as ditas obras sera de sorte que sempre seião tres sestos d'area e dous de cal e que hao trasar da dita cal e area aestira o sacador das ditas obras pedro luis pera ho que ele mestre sera obrigado a avisar o dito saquador que mora Junto das ditas obras e sera outrosi obrigado ha ter senpre cantidade de cal e area, de parte que não seia nesesario aestir todos os dias o dito Çaquador ao trasar da dita call e area *iten* con mais decllarasão que elle dito mestre sera hobrigado enfartar as paredes de pedra e call e muito bem embosadas, de maneira que lhe não fique buraquo nenhum diguo en preso pelo modo que a çidade custuma dar suas obras en preso, *iten* con mais decllarasão que elle mestre dara fiança segura e abonada a fazer a dita igreja pelos sobreditos preços e que despois de feita fiquara firme e segura no tempo

8 Ms. riscado: "corregedor".

9 Ms. riscado: "e en".

10 Ms. riscado: "meudo".

determinado pelo dito ou costume desta cidade de Lisboa ¹¹ *iten* con mais decllarasão que elle dito mestre fa\ra/ o telheiro a sua custa e os andaimos e escadas e mais petrechos pera as ditas obras serão (f. 91v) a custa dele ¹² mestre, *iten* con decllarasão que elle mestre e seus ofeçiais non poderão Reseber dinheiro senão, as ferças pouquo mais ou menos conforme ao que parecer que se vai fasendo e que o dinheiro que se eses ouver de pagar dobrarão e uenha de andre lopes franquo tesoureiro do dinheiro das ditas obras e os mais ofeçiais que ouverem de Reseber o dinheiro darão quitasão no livro das despesas das ditas obras per mão do escrivão dellas, na quall quitasão pelo menos asinara o tezoureiro e a parte que Reseber o dinheiro *iten* mais que feita a dita obra ou parte della e achando-se que não he de Reseber pelos Juizes \do officio/¹³ de pedreiros ele mestre sera hobrigado ¹⁴ tornara a desfazer e fase-lla a sua custa en forma que se Reseba asi nos arquos como en todas as mais cousas da dita obra, e per ele mestre migel gomes foj dito que elle aseita a obra da dita igreja com todas as condidois e obrigasois nesta escretura Referidas e decllaradas e se obriga per si e per seus beis ha conprir e dar satisfasão con efeito a ellas e en tudo o mais conteudo nesta escretura e que pera mor segurança do dito nomea per seu fiador e principal pagador ha estação CoRea ho quall fara sua obrigação de fiança en forma ao diante neste livro, e sendo caso que elle mestre queira por alguma demanda contra a dita obra e menistros della presentes, e que ao diante forem, não sera ouvido sem primeiro depositar na arqua dos ¹⁵ depositos da dita obra todo o dinheiro que tiuer Resebido que constara per seus asinados e não se podera outrosi aJuda de lesão nen de engano algun que pertenda ter Resebido nas ditas obras conforme as ordenasois d’el-Rei noso Senhor, e haqui elle provedor e o dito mestre migel gomes ouverão esta escretura per feita e acabada e decllararão eles partes que asima esa(*sic.*) de que asima se faz mensão sera en preso, e con as ditas decllarasões e obrigasois e condisois ouverão eles partes por selebrado este contrato e obrigação e o dito mestre se desaforou de Juiz de seu foro e se someteo ao Juizo delle provedor que he o Juizo da CoReisão do Ciuel desta cidade e se obrigou a Responder nelle per todas e cada huma das cousas nesta escretura declla<ra>das e en

testemunho de Verdade asi ho outorgarão e mandarão fazer este estromento nesta nota e della dar os trelados que cumprirem que o dito provedor notou e eles pedirão e aseitarão e eu tabaliam ho aseito en nome dos ausentes a que o favor delle toquar como pessoa pubriqua estepulante e aseitante testemunhas que presentes forão o padre Manoel Lourenço benefeçiado e cogitor da dita Jgreia de santa Ingraçia e neculao casção escrivão da finta da dita igreja e Lourenço Luis haRecadador do dinheiro da dita finta, que todos conhesen eles partes que assinarão na nota ambrosio denis escrivão, Risquej corregedor, e en, meudo, de Lixboa, dito, a mandara, ditas obras, consertei, outrosi, dos dinheiros, trasado, e sam per, dous, fara, pelas, de, antrelinhei, es, ra /

////////////////////////////////////
 //////////////////////////////////////

(fl. 92)

////////////////////////////////////
 //////////////////////////////////////

¶ trelado do pregão de que atras faz mensão ¶ ouvi o mandado do Corregedor e provedor, das obras da igreja de santa Ingraçia que todo o mestre de pedreiros e carpinteiros que quiser fazer as obras da dita igreja do que a cada hun pertence de enpreitada vaa perante ho dito provedor pera ele Reseber o menor dos lanços que pera as ditas obras se llancaren dando segurança e fique obra segura despois de acabada e pera se lhe aRematar a dita obra, en Lisboa a vinte e nove de maio de seiscentos e seis, inaçio Colaço de brito e nas costas do dito mandado esta huma fe, de domingos fernandez porteiro do conselho ¹⁶ na qual sertefiqua que lançou os ditos pregões en todos os lugares pubriquos desta cidade na forma do dito mandado ha qual sertidão e mandado ficou en poder, do escrivão, da finta das obras da dita igreja a que en tudo e per todo me Reporto ambrosio denis o escrevi. Risquei, da qual ho,.

e posto, que diga que as partes todas asinarão a Verdade he que o dito migel gomes não asinou por lletra, por não saber escrever e asinou per elle a seu

11 Ms. riscado a repetição: “de Lisboa”.
 12 Ms. riscado: “dito”.
 13 Sobrescrito a riscado: “de mestre”.
 14 Ms. riscado: “a mandar”.
 15 Ms. riscado: “das ditas obras”.
 16 Ms. riscado: “da quoa ho”.

Roguo, per elle diser que não sabia escrever, antão martins de Ribeira morador nesta çidade na freguesia de sam migell d'alfama, sobredito o escrevi. Ante dizer mais, Resallteado, ele ho podera mandar fazer do ofiçio Risquei mais, de mestre

Jnaçio Collaso de Brito

Antonio Correa

Asino a Roguo do dito migel gomes por dizer que não sabia escrever

Amtão martins de Rjbeira
de migel_[sinal autógrafo] gomes

manuel Lourenco

Nicolao Cascão

Lourenco luis

¶ e depois desto aos nove dias do mes d'agosto do dito ano de seiscentos e seis na çidade de Lisboa no paço dos taballiais pareserão presentes estacio CoRea pedreiro morador nesta cidade na Rua da baRoqua perto da porta de santa Catarina e Gonçalo martins Carpinteiro morador nesta cidade na Rua da orta sequa fora das portas de santa catarina e domingos pereira outrosi pedreiro e morador nesta çidade no teReirinho de don aleixo, e per eles todos tres foi dito a min tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas, que eles de suas boas e livres vontades todos tres de mão comum hum per hum e outro pelo outro e outro pello outro, e cada hum per si e hum pera tudo fiquão e de feito fiquarão pelo dito migel gomes atras declarado disendo que sendo caso que feita ha hobra da dita igreja per elle toda ou parte della e sosedemdo que dentro no tempo (fl. 92v) da ordenasão a obra que fiser na dita Jgreia toda ou parte della caia ou não fique segura por cujo Respeito os freigueses da dita igreja Resebão perda aleijam o que tudo o que a tall perda jnporta ele migel gomes sera obrigado a pagallo tudo de sua casa e fazenda a dinheiro de contado ou torna-llo a fazer a sua custa e em caso que pelos beis do dito migel gomes se não ache aqui ualente satisfasão ao que ynportar a dita perda en tal caso elles seus fiadores Repartirão antre si tudo aquillo que o ¹⁷ dito migell gomes ouvera de pagar e o pagarão per elle a

quem o dito ca mandar, ou quem no dito cargo soseder, e isto Reallmente e com efeito per a quoaal hobrigasão o dito Corregedor podera pegar pera todos elles ou per qualquer deles en quen melhor parado achar seu pagamento feito primeiro execusão no dito migel gomes o que asi pagarão de mão comum e pelo dito pagamento podera ho dito corregedor executar qualquer deles, ou todos juntamente tomando hum e deixando-o tomando outro e deixando-o ate de todo ser pago Reallmente e pera ho asi cumprirem obrigarão todos juntamente todos seus beis moveis e de rais avidos e per aver en especial elle estacio coRea ipotequou hu<m>as casas que dise ter nesta cidade na Rua da baRoqua que são as en que viue foreiras ao cabido da se desta cidade em fatiota em sinquo tostois cada ano, que valen mais de tresentos mil reis sserem novas e grandes, e asi mais duas vinhas e humas casas sobradads e teRas de pão, no lugar do carvalhall de obidos, tudo foRo e isento que parten per suas devidas confrontasois con que<m>deua de partir que bem valera tudo dosentos mil reis, contanto que a especial ipotequa não deRogue a geral hobrigasão dos mais seus beis nem pelo contrario, e o dito gonçalo martins especialmente hipotequou humas casas em que viue na Rua da orta sequa foRas e isemtas que dise que valem dosentos e sinquoenta mil reis e isto contanto que a especial ipotequa não deRogue a geral hobrigasão dos mais seus beis nem pelo contrario e o dito domingos pereira especialmente hipotequou duas moradas de casas que disse ter nesta cidade na Rua de don aleixo, juntas e mistiquas foRas e isentas que dise que valerão \mais de/ dosentos mil reis e isto contanto que a espeçiall ipotequa não deRogue a geral hobrigasão dos mais seus beis nem pelo contrario e que se sometem a todas as clausullas e condições obrigasois e desaforamento a que o dito migel gomes esta sometido e pelo dito migel gomes foi dito que ele se obriga de tirar a penas e a salluo, desta fiança aos ditos seus fiadores e a cada hun deles, sem sua perda nem dano nem de seus beis e fazenda e que pagando eles ou qualquer deles, per elle alguma cousa e ho pagaraa ele migel gomes con mais todas as custas despesas perdas e danos que qualquer delles pela tal Resão Reseber e que vindo ele migel gomes contra isso com alguns enbargos, não sera ouvido em Juizo nen fora delle ate primeiro e con efeito depositar na mão de qualquer dos fiadores que per ele for executado tudo ho que per ele pagou en dinheiro de contado que Resebera sen fiança per quanto d'agora pera ho tal tenpo os ouve per abonadas a todos e a qualquer deles per todo poder Reseber e

17 Ms. repete: "que o".

enquanto não fiser o dito deposito lhe sera denegada toda audiência e ausão e (fl. 93) Remedio de direito e não avera provisão de sua majestade pela qual se escuse de faser o dito depozito e auendo a Renunçia posto que deste estromento e cllausulas faça expreça memsão e pera todo asi cumprir e pagar com mais todas as Custas despesas perdas e danos que quoaquer dos ditos fiadores pela tal Resão fiser ou Reseber obrigou ele migel gomes todos seus beis moveis e de rais auidos e per aVer e ¹⁸ se someteo de novo a todas as obrigasois e desaforamento desta escretura e en testemunho de verdade asi ho outorgarão e mandarão fazer este ¹⁹ termo de fiança ao pe do dito estromento que andara Juinto e yncapoado a elle e aos treslados, que da nota delle se derem que eles partes todas pedião e aseitarão e eu tabeliam o aseito en nome dos ausentes a que o fauor dele toquar como pessoa pubriqua estepulante e aseitante testemunhas que presentes forão João Rodriguez pedreiro e morador nesta çidade na Rua dos Callafates e Valentin gomes outrosi pedreiro, morador nesta dita çidade as fangas da farinha e que ambos disseram serem eles outorgantes todos, os proprios aqui conteudos e forão mais testemunhas mateus de baiRos pedreiro morador nesta çidade ²⁰ na Rua do Adro <da> Jgreja de santa ana e Antonio Pedro outrosi pedreiro e morador nesta çidade na Rua direita de santa ana do postigo pera dentro, que tambem conheseirão aos outorgantes e os ditos fiadores asinarão todos per lletra, e pelo dito migel gomes não saber escrever, asinou a seu Rogo, antão martins de Ribeira morador nesta çidade na Rua dita de são migel d'alfama ambrozio denis o escreui, Risquei, e nes, estromento, Consertei per as tais pella, antrelinhei, mais de Risquei mais no adro,

JNacio corea *Gonçalo martins*

Joam + Rodriguez *de antonio + pedro*

Vallentim gomez *domingos pereira*
 Mateus de + barros

Asino a Roguo do dito migel gomes
 Antão martins da Rjbeira

migel_[sinal autógrafo] gomes

Doc. 2

ANTT/ADLSB/NOT/CNLSB

Cartório Notarial de Lisboa, N° 7A, Livro de Notas
 nº 87, cx. 19

fls. 74-78

[*Instrumento de contrato e obrigação das obras que estão por
 fazer na Igreja de Santa Engrácia de Lisboa*]

1621/02/18

(Transcrição paleográfica realizada por Lina Maria M. Oliveira)

(f. 74)

Contrato sobre obras da igreja de Santa Emgracia /

Saibão quantos este Estromento de contrato E obrigação e Como melhor nome E lugar em direito aja ujem que no ano do nacjmento de noso senhor Jesus cristo de mil e seiscentos e vjnte E hum em dezoito dias do mes de fevereiro na cidade de Lisboa na Rua fermoza nas cazas de morada do doutor Sebastião de Carvalho do Conselho de Sua Majestade no tribunal da meza da Conçiençia e ordens estando elle ahi presente em seu proprio nome como juiz que he das obras das jgreias desta cidade e seu termo E Em Espicial da Jgreia de Santa Emgraçia situada Extra-muros desta dita çidade no Campo de Santa cllara por provizão de Sua Magestade E bem asi estando mais presentes Bernardino da Costa Coelho cidadão desta cidade e nella morador Junto da hermida de santa Apellonia, e domingos Lopez mercador de madeira morador junto ha porta da crus Elleitos da freiguesia da dita igreja de Santa Emgraçia pera assistirem aos contratos das obras della, e esto de huma parte E da outra Estauão presentes domjngos de Araujo mestre pedreiro morador na Rua da Roza do Carualho freiguesia de santa Catarina, E bem asi Andre Duarte outrosi mestre pedreiro morador na Rua do moCambo ha portaria da Rajnha freguesia de Santos o uelho, e Logo por elles partes todos juntamente E por cada hum delles foi dito a mjm tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que andando Em pregão, as obras que faltão por fazer na dita igreja de Santa Emgraçia pera se aRematarem a quem as tomasse Em preço mais Conveniente ao proveito dos Freguezes della, e a

18 Ms. riscado: "e nes".

19 Ms. riscado: "estromento".

20 Ms. riscado: "no adro".

quem as fizese com mais perfeição, lançarão nas ditas obras os ditos domingos d'araujo, E Andre Duarte, no que toca a seus offiços de pedreiros e por não auer mais baixo lanço que o seu lhe forão aRematadas as ditas obras de que se fez termo de aRematação feito por \nicullao cascam escriuão da fimta da dita igreja /²¹ e assinado pello dito juiz E Elleitos ²² como da dita aRematação Consta, E Em Efeito disserão elles partes que estão contratados sobre a aRematação das ditas obras de pedreiro da dita igreja de Santa Emgraçia E preços dellas o qual Contrato fazem com as condicois clauzullas e obrigaçois Seguintes // *Item* que elles mestres se obrigão E de feito obrigarão a fazer e mandar fazer as obras da dita Igreja conforme a traça que lhe foi mos-(fl. 74v)trada do Architecto Theodozio de frias, e lhe sera pago tudo pellos preços seguintes, a saber lhe pagarão por cada braca de toda a alvenaria que está por fazer na dita igreja guarneçida e aCabada a seteçentos E çinquenta reis cada bráça, terçando a cal Conforme a ordem da çidade que serão dous sestos de Cal, E tres de área, e o homem que a terçar, sera juramentado, pera que o faça com saã comciencia, *Item* lhe pagarão por cada braca de telhado da naue grande Emsopado e pregado a setecentos e oitenta reis, E por cada braca de telhado mourisco dos Corredores lhe pagarão a trezentos e oitenta reis, *Item* por cada \uara/²³ de Enxelharia do pillastrão da escada que falta que uai pera a torre a oytocentos reis, e a vara sera da medida ordinaria, e por cada vara de Enxelharia dos pillares ordinaria que falta duzentos e uñte reis, *Item* as simalhas de pedraria que faltão asi no corpo da igreja Como por fora nos pillares e Cunhais lhe pagarão por cada vara sete mil e trezentos reis, *Item* por cada braca de Emçayamento de tijollo em as duas Empenas e Entre os pillares guarneçidos e aCabados lhe pagarão mil e trezentos Reis, *Item* lhe pagarão por hum Campanario que ão de fazer com seus quatro arcos e todo o forro dos arcos ate os cunhais de pedraria tudo e os cunhais tambem de pedraria e suas simalhas Em cima de pedraria e fechado de abobada cento e trjnta e noue mil e oytocentos reis *Item* farão elles mestres duas cruces de pedraria sobre as empenas da igreja Cada huma com seu pedestal de que se lhe pagarão por cada crus com seu pedestal catorze mil e oitocentos reis, *Item* farão o espelho de pedraria que uaj na frontaria perpianho de que se lhe pagarão

quarenta e noue mil e oitocentos reis / *Item* por cada vara de degrao de pedraria que ha de jr fora no tabolleiro da igreja seiscentos Reis / *Item* por cada vara de degrao dos que ão de hir pera a torre dos sinos que faltão por fazer duzentos e sin-(fl. 75) quuenta reis *Item* o portal principal e o que falta por fazer nos dous portais coleterais da frontaria e os Remates das genellas E duas Colunas debaxo do Coro de pedraria com suas pias de agoa bemta, a saber huma em cada Colluna E duas meias Collunas, e o pulpito tudo Conforme a traça do dito archeteto que lhe foi mostrada E o pulpito sera de pedra uermelha lustrada E ha de ter portal e escada, e ha de ser quadrado e o portal será da mesma pedra uermelha do que tudo se lhe pagarão a elles mestres duzentos mil reis os quais preços todos açima decllarados elles juiz e Elleitos se obrigão em nome da dita Igreja e freguezes della a pagar a elles mestres pellas obras atras Referidas, e decllarão que nestes preços Emtrão ja os abatimentos que se fizerão de duzentos reis Em cada adissão que elles mestres lançarão menos do que as ditas obras andauão dantes, e elles mestres se obrigão a fazer todas as ditas obras açima Referidas conforme a dita traça que lhe foi mostrada asinada pelo Senhor Arcebispo desta cidade E pello dito doutor Sebastião de Carualho E pello dito architecto theodozio de frias, o que \tudo/ farão com a perfeição necessaria sem se desuiarem em couza alguma da dita traça, e isto \de maneira que/ por todo o mes de setembro deste presente anno \fique emgalgada/ pera se poder emmadeirar, *Item* que elles mestres começarão logo a fazer as ditas obras e meterão officiais nellas, e primeiro que se lhe dem dinheiro algum, gastarão elles mestres cem mil reis nas ditas obras a saber cincoemta mil reis cada hum, de maneira que nellas estejam mereçidos, os ditos çem mil reis Assi Em achegas como Em ferias dos officiais, E tanto que constar que elles tem Empregado nas ditas obras os ditos çem mil reis lhe irão dando o dinheiro necessario pera poderem ir continuando com ellas ate de todo serem acabados com tal decllaração que sem-(fl. 75v) pre os ditos cem mil Reis ão de Estar empregados nas ditas obras anteçipadamente, ate de todo serem acabados e isto alem do dinheiro que forem Recebendo por conta dellas, os quais cem mil Reis \ juntamente/ com o mais dinheiro que se lhe estiuer deuendo pera jnteiro pagamento de tudo o que se

21 Entrelinhado sobrescrito a riscado: "domingos miguel de Carualhoza Escriuão das aRecadaçõis das ditas obras".

22 Ms. riscado "res".

23 Entrelinhado sobrescrito a riscado: "braca".

montar nas ditas obras depois de acabadas conforme a dita traça e medição que dellas se fizer/²⁴ lhe pagarão elles juiz e Elleitos ou as pessoas que nos ditos cargos lhe sucederem do dinheiro que se tirar da finta da dita igreja e pera isso se lhe passarão os mandados necessarios e sempre lhe iram pagando/ em tal modo que por falta de dinheiro não deixem elles mestres de continuar com as ditas obras, E tanto que forem acabadas serão uistas por officiais que bem o entendão e sendo avidas por perfeitas e Conforme á traça atras Referida, lhe pagarão tudo o que se montar nellas a Respeito dos preços atras Referidos sem demjnuição alguma na forma da medição que se fizer, *Item* que elles mestres se obrigão a dar todas as achegas necessarias a saber pedraria, pedra cal, areia tijollo, agoa sallarios dos officiais amdajmos Carrettos e tudo o mais que for nec<e>ssairo pera as ditas obras e isto ha sua propia custa delles mestres porquanto com esta Condición e decllaração aceitarão e tomarão as obras da dita Igreja nos preços atras declarados que se lhe pagarão na forma desta escritura sem mais couza alguma, *Item* que elles mestres não poderão Receber dinheiro algum hum sem outro nem outro sem outro, e do que forem Recebendo passarão escritos assinados por ambos que uallerão Como escrituras publicas, E do que forem despellido asi no que toca aos cem mil reis antecipados, como pello tempo em diante nas ditas obras farão ljuro de Rezão asinando ambos todas as adissões \delle/ pera cllareza de suas contas porquanto disserão elles mestres que tomão as ditas obras de praçaria pera as fazerem e acabarem e participarem igualmente dos proveitos que deos der nellas, ou das perdas Em cazo que as aja o que deos não permita, E no fim de tudo farão elles mestres suas contas, e cada hum auerá o que lhe couber e pertencer, ou pagara o que dever, e pera Cumprirem todo o sobredito se declarão elles mestres por praçeiros e se obrigão de mão Comum ambos juntamente e hum por outro e outro por outro e cada hum pello todo a satisfazerem e Cumprir-(fl. 76)rem tudo o Contheudo nesta escritura cada hum em seu proprio nome e Como fiador e principal pagador hum do outro, em tal modo que não cumprindo algum delles com o que por esta escritura fica obrigado, por algum impedimento ou cazo que suceda por uja de auzença doença, morte ou qualquer outro que aja, aquelle que não ouuer o tal impedimento jra Correndo

com as ditas obras metendo nellas os officiais necessarios e as aCabara na forma desta escritura E não o fazendo assi poderão elles ditos juiz e elleitos ou as pessoas que em seu lugar lhe sucederem mandallos aCabar pellos mestres e officiais que lhes parecer, e levando mais \alguma couza alem/ dos preços atras Referidos lhe Comporão elles mestres ou qualquer delles a perda que nisso Receberem os elleitos e officiaes da dita igreja sem duuida alguma *Item* decllararão mais elles mestres que numca em tempo algum poderão, pera deixarem de cumprir este contrato Em parte ou Em todo, alegar lezão alguma porquanto aceitarão as ditas obras nos ditos preços fazendo prjmeiro muito bem suas contas pera saberem o que nellas podião jntereçar, e posto que algumas adições das ditas obras seião de baixos preços, todavia algumas de mais jmportancia ficarão \em preços ²⁵/ tão altos que ficão supprjndo os faltos das outras, E Em Efeito decllarão que estão satisfeitos dos ditos preços e nelles não hão lezão nem emgano algum por Entrarem huns preços pellos outros, E desta maneira disserão elles partes que estão Contratados Sobre o que dito he e loguo metem e se obrigão cada hum pella parte que lhe toca que sempre E En todo \o tempo/ Comprirão e guardarão esta escritura Como nella se Conthem e que numca Em tempo algum jirão Contra ella Em parte nem em todo ²⁶ em juizo nem fora delle de feito nem de direito nem por modo algum que seia, e sendo necesario auerem elles mestres ou algum delles de ser citados ou Requeridos por qualquer das couzas nesta escritura Conteudas, não Estando nesta cidade o poderão ser na pessoa de domingos do couto destribujdor dos taballiães de nottas della ou quem o dito cargo servir asi pera ouuir sentensa penhora Execusão renda e aRematacão de seus bens e Remisão delles \como/ a todo o mais necessario ate todo ser findo e aCabado e elles juiz e elleitos ou seus sucessores serem de tudo satisfeitos na forma desta escritura e pella sentenca ou sentensas que contra elles mestres ou qual-(fl. 76v)quer delles se ouuer em uirtude da sitacão feita no dito destribujdor ou quem o dito cargo servir se podera \fazer/ Execução em seus bens e fazenda se a tal Execusão poder uir com embargos e ujndo com elles lhe não serão Recebidos e asi que ão por bem de darem e pagarem ha pessoa que andar na tal demanda e execusão a duzentos Reis por dia que os uencera a tal pessoa do dia da citação feita no dito destribujdor ou

24 Entrelinhado sobrescrito a riscado: "medidas que se fizerem".

25 Ms. riscado no entrelinhado: "tam altos".

26 Ms. repete: "em todo".

quem seu cargo servir ate a Real entrega a que tudo pagarão juntamente com o prñcipal e Custas, sem poderem dizer que he mais do que a ordenação Concede e a sentensa auida contra elles ou qualquer delles se podera Executar em ambos Juntamente ou em qualquer delles que melhor parado acharem e mudar-se com a excusão de hum no outro quantas vezes quiserem, ate de todo a dita jgreia e offiçiais das obras della estarem satisfeitos, E pera todo asi cumprirem elles partes nos nomes que Representão disserão elles juiz e Elleitos que obrigauão E de feito obrigarão os bens e Rendas da dita jgreia e o dinheiro da finta della e elles mestres obrigarão ²⁷ e cada hum obrigou seus bens auidos e por auer E Em Espiçial disse elle dito domingos d'araujo que obrigava e de feito obrigou E hipotecou ao comprimento e segurança deste Contrato duas moradas de Cazas que disse ter nesta cidade que Estão a saber huma dellas na Entrada da Rua do arco de dom fernando pera a banda das cazas que forão de lopo de souza e parte de huma banda com a dita Rua e da outra com ²⁸ Rua que uaj pera o beco da Cortezia da banda de cima pera onde tem a serventia, e as outras cazas Estão na Rua da Trjndade junto das portas de santa Catherina que parte de huma banda com cazas que forão de Lourenço Correa e da outra com Rua publica, e pellas mais suas deujdas e uerdadeiras confrontaçõis Com que por direito deuem partir as quais duas moradas de Cazas tem certas obrigações de missas e são de nomeação, e Rendem ambas corenta mil Reais e lhe pertencem as ditas cazas por tittollo de nomeação de doação que dellas lhe fez Estacio Correa seu sogro, que as deu e nomeou ha ²⁹ uicemçia Correa sua filha com quem elle domingos d'araujo esta cazado como melhor E mais largamente consta e se uera de huma escritura de nomeação e doação que em seu favor (fl. 77) outorgarão o dito Estacio Correa, E sua molher violante de pina que foi feita nesta cidade Em ujnre dias do mes de mayo do anno de seiscentos e dezasete nas nottas de francisco coelho tabaliam nesta dita cidade ha qual se Reporta, E elle Andre Duarte disse que hipoteca Espiçialmente huma morada de Cazas que disse ter nesta cidade Extra-muros della na freguesia de santos o uelho onde se chama a Rua do oljual sobradadas com suas logeas e qujntal murado de pedra e Cal que partem de huma banda com cazas de João carrasco e do poente com terra de vasco fernandes sezar e do norte com terras

do Cabido da see desta cidade e pellas mais suas devidas e uerdadeiras confrontaçõis com que por direito deuão e ajão de partir, nas quais cazas e asento dellas disse que tem feito bem-feitorias e tem seus tittollos que apresentara cada vez que conprir, e estas hipotecas fazem elles mestres espicialmente contanto que não derroguem a geral obrigação dos mais seus bens nem pelo Contrato, E pera mais abastança E segurança do Comprimento deste Contrato, apresentarão elles mestres ahi por seu fiador e prñcipal pagador de ambos a João nogueira Carpinteiro de Cazas morador nesta cidade junto da Jgreja das chagas na Rua das parreiras pello qual João nogueira que a esto presente estava foi dito a mjm tabaliam perante as ditas testemunhas que de sua boa e ljure uontade sem constrangimento de pessoa alguma se oferecia E de feito offereceo \e fica/ por fiador dos ditos mestres domingos d'araujo e Andre duarte por esta maneira dizendo que eles Cumprião tudo o que por esta escritura ficão obrigados e que não o Cumpriudo elles ou qualquer delles asi em parte ou En todo por qualquer Respeito que seia que em tal Cazo, os ditos mestres serão demandados penhorados e Executados Em seus bens e fazendas pera pagarem e satisfazerem o que ficarem deuendo, e depois de feitas nelles e em sua fazenda ordinaria Excusão tudo aquillo que faltar pera Comprimento do que deuerem a dita jgreia de Santa Emgracia juiz e elleitos e freguezes della, o pagará elle João nogueira por seus bens e fazenda sem duuida nem embargo que a isso ponha pera o que se sobmete a todas as cllauzullas e obrigacois desta escritura que aqui ouue por Repitidas e Expressas e pera o cumprir com mais todas as custas despezas perdas e danos que sobre jssso se fizerem e Reçeberem disse elle João nogueira que obrigava e de feito obrigou todos seus bens auidos e por auer E Em Espiçial (fl. 77v) disse elle fiador que obriga e hipoteca ao Comprjmento e segurança desta fianca tres moradas de Cazas que tem nesta Cidade na dita Rua das parreiras Em huma das quais elle ujuue, e as mais aluga, e Estão todas juntas parede mejas humas das outras e são foreitas *jn* fatiota ao Reuerendo Cabido da see desta cidade de que lhe paga de foro de todas tres seiscentos reis, e partem de huma banda com cazas de dona Catarina, ujuua e da outra com fellipe Rodrigues e com quem mais deuem partir, contanto que a espicial ipoteca não derrogue a geral

27 Ms. repete: "obrigarão".

28 Ms. riscado: "outra".

29 Ms. riscado: "dita".

obrigação dos mais seus bens nem pelo Contrato por eles mestres ambos juntamente e por cada hum deles foi djto a mjm tabaliam perante as ditas testemunhas que per este mesmo estromento se obrigou e de feito obrigarão a tocar a paz e a saluo desta fiança elle dito João nogueira seu fiador de tal maneira que por Rezão della não pague baste nem dezembolse Couza alguma e pagando lhe pagarão tudo a que por elles pagar ou for Executado Com toda a perda e dano custos e despezas que pella tal Rezão fizer ou Receber e pera o Cumprirem tornarão a obrigar seus bens auidos e por auer asi em geral Como em espicial E outorgão elles partes todos e cada hum por si que não cumprjndo asi todo pello modo que dito he e possuão por todo o conteudo neste Estromento ser citados e demandados perante os corregedores da Corte Corregedores ou juizes da qual dita cidade onde se apresentar esta escritura e se pedir o cumprimento della ahi Responderão por Cartas e sem ellas a saber elles mestres e seu fiador não estando nesta cidade na pessoa do dito destruidor ou quem seu cargo servir e os officiaes da meza da dita Jgreia em suas pessoas pera o que Renunciarão e Cada hum Renunciou Juiz de seu foro e domicilio previllegios e liberdades de leis e ordenaçõis foros e todo o mais que de feito e de direito por si e em seu favor alegar possuão que de nada que contra este estromento seia uzarão saluo todo cumprirem e guardarem jntegramente pello modo que dito hee E Em testemunho de uerdade asi outorgarão e mandarão escrever Este estromento nesta notta e della possuir os treslados neçessarios que elles partes presentes nos ditos nome<s> pedirão e aceitarão e eu tabaliam todo aceito em nome de (fl.78) quem tocar auzente como pessoa publica estipullante e aceitante e deClларarão elles mestres e seu fiado que pera mais validade das hipotecas espiciais dos bens atras declларados outorgarão suas molheres nesta escritura por termos que se farão ao pee della ³⁰ testemunhas que forão presentes Antonio Borges e João Rodrigues moradores Em Caza do dito doutor Sebastião de Carvalho, E Eu taballião Conheço a estas partes serem os proprios conteudos neste estromento que na nota asinarão com as testemunhas ³¹ e eu mateus ferreira da Costa tabaliam a escreuj, Risquej / domingos miguel de Carualhoza escrjuão das aRematacõis das ditas obras / res / braça / e medidas que se fizerem / tão altos / emtrelnhei / nicullão Cascam Escrijuão da fimta da dita Jgreia /

vara / juntamente / e medição que dellas se fizer / e sempre lhe jrão pagando / delle / alem / alguma couza alem / em preços / o tempo / E declararão eles mestres que fazendo elles algumas obras fora da traça, por se jnnouar alguma couza sobre a dita traça, ou por lhas mandarem \fazer/ essas tais obras que fizerem fora de sua obrigação lhe serão pagas, pello que disserem \os/ officiais que as ujem testemunhas os ditos e esta escreuj , entreljnhei / fazer/ E declларarão que elles mestres não farão obra alguma fora da traça sem primeiro se lher por preço e fazendo-o sem ordem, não se lhe pagarão e asi o outorgarão e aceitarão e Eu tabaliam com a dita testemunha os ditos e dito o escreui, Risquej / as Regras acima que começo, e declларo ate onde diz/ os sobreditos/-

Sebastião de Carualho

Amdre duarte

João rodrigues

Antonio Borges

Bernardim da costa Coelho

+

d'arauio

João nogueira

Domjnguos Lopes

30 Ms. riscado: "testemunhas".

31 Ms. riscado: "e declларarão que não estiveram prezentes os ditos Elleitos E nem o fiador mas apagarão por bom nesta escritura, e por elle dezembargador e pellos mestres fica outorgada e asinada a Retificação por os sobreditos".

Doc. 3**ANTT/ADLSB/NOT/CNLSB****Cartório Notarial de Lisboa N.º 1A, Livro de Notas
n.º 240, cx. 58**

fls. 61-62v.

**[Instrumento de obrigação e fiança das obras na Igreja de
Santa Engrácia de Lisboa]
1676/06/25**

(Transcrição paleográfica realizada por Lina Maria M. Oliveira)

(f. 61)

Obrigação João Ferreira E outro â mesa dos
escrauos da igreja de Samta emgracia

Saibam quantos este instrumto de obrigaçam e fiança uirem que no anno do nacimiento de noso senhor Jezus Cristo de mil e seissentos settemta e seis em uinte e sinco dias do mes de junho na cidade de Lisboa jumto ao Comuento do Samta Olaia nos apoentos de Diogo de mendonça furtado estando elle ahi presente em nome e Como procurador que he este presente anno \das obras/ da meza do<s> escrauos do Samtissimo Sacramento cita na igreja de Samta Emgracia desta cidade de huma parte E da outra estauão outrosim prezemtes João ferreira mestre pedreiro, morador nesta cidade na Rua da OLiveira das oLarias, e Denis de Souza tambem mestre pedreiro morador jumto â dita igreja de Samta Emgracia, E Antonio Leal morador na Rua direita das ditas O-(fl. 61v)Larias ao pee do monte, por elles partes foi dito a mim tabaliam perante as testemunhas ao diamte nomeadas que estam Contratados Como em effeito por esta escretura pelo melhor uzo de direito se Comtração pera elles mestres João ferreira e Denis de Souza hauerem de fazer e Comtenuar Com a obra da Capella môr da dita igreja de Samta Emgracia no tocante ao seu officio Conforme está principiada e da traça da mesma obra que ham bem uisto sem sahirem do que o architetto della lhes diser e debaxo das clausullas Comdisois E obrigação ao diamte escritas e pelos preços Seguintes a Saber que elles mestres ambos jumtos e Cada hum per si hum por hum e outro por outro faram e Comtenuarão a dita obra \Leuando/ per Cada Braça de parede de pedra e Cal a mil e quatrocentos reis; Pedraria Lios Bornida a mil reis a uara; de simalha bornida a doze mil reis a

uara; de Alquitraua e frizo a seis mil reis a uara; de Alquitraua ssomente, a tres mil reis a uara; Capiteis jonicos Com ovos os frizos e Clastas Com o Colarote a Dezoito mil reis Cada hum; mejos Capiteis destes a noue mil reis Cada hum; frisos destes Capiteis a seis mil reis Cada hum; meos frisos dos asima tres mil reis; Cachorros Com obra de talha a sete mil reis cada hum; almofadas emtre esta Cachorrada no frizo a oitosemtos reis; Cada huma; ³² ; Pedrarias a duas escodas a oitosemtos reis a uara; Degraos de escoda a mil e Duzemtos reis a uara // Varas de Lajedo emgaxido Como tambem são os degraos a seis tostois a uara; Varas de simalha noua a sete mil e quinhentos reis a uara; Alquitraua E frizo Com talão a quatro mil e quinhentos reis a uara; Alquitraua e frizo tres mil Duzemtos E simcoemta reis a uara; alquitraua ssomente a mil e seissemptos reis a uara; Capiteis a setesentos e simcoenta reis Cada hum; Varas de mea alquitraua a oitoSemtos reis a uara; ³³, e pelos ditos preços se obrigam elles mestres fazer toda a dita obra Conforme a que està Contenuada E a braça pelos moldes que vam ditos se lhe dar Sem alterar nem demenuir Cousa alguma, *Item* que auemdo alguma alteraçam ou mudamça na forma da obra ou em qualquer outra parte della Se lhe aualiara o que mais ou menos fizerem por duas pessoas praticas e uistas em semelhantes obras, huma das quais nomeando a meza E elles mestres outra, E auendo Duuida em que Seja necesario hauer terseiro, o serà hum mestre das obras de Sua alteza que a meza nomear ao tal tempo, E o que na dita forma Se asemtar serà de effeito e se dara a execução sem mais liquidaçam nem aduerigoaçam alguma; *Item* que toda a dita obra serà muito perfeita e as pedrarias muito sâns sem abelharias tudo asemtado em seu Lugar deuido e Limpo, *Item* que todo o dinheiro que se lhe der e for Damdo se obrigam elles mestres a fazer obra que o ualha demtro em dois mezes Com pena de que não o fazemdo asim pagarem uinte mil reis pera as mesmas obras, *Item* que todo o dinheiro que Se Lhe for damdo serà por seus asinados delles mestres os quais imda que Sejam feitos por outrem e asinados por elles VaLeram Como escrituras publicas algumas partes desta, e nesta forma querem se dem a execução (fl. 62) *Item* que todas as uezes que se quiser mandar medir a obra ou Seia pera Se lhe dar Balamço ou pera se pasar Certidam do que estiuer feito o podera fazer a dita meza, ou a que ao diamte uier, E se declara que estes sam os preços Declarados na ultima

32 Ms. riscado: "almofadas per semtar setesemtos reis Cada huma, e as".

33 Ms. riscado: "emxelharia d'escoda".

mediçam que fizeram na dita obra e o mestre que foi della \francisco da cunha/ Com os aCresentamentos ás que Se havião feito Como Constava do asemto que a meza tomou neste particular, e por asim estar Com elles mestres Comtratados, os quais prometem Comprir e guardar esta escretura Como nella se Contem E Contra ella não moveram Duuidas de nenhuma Calidade que Sejão nem poderam ser ouvidos nem admitidos em iuizo nem fora delle Com aução alguma em nenhuma instancia Sem primeiro Darem inteiro Comprimento e satisfação ao que estiverem a dever segumdo ficão obrigados por Cuj o effeito se man-Comunão e sogeitam a Lej da man-comonidade e pera o asim Comprirem e guardarem Com mais toda a perda e dano Custas e despesas que se pela tal Razam fizeram e Reçeberem disseram que obrigam e Cada hum oBrigou todos seus Bens moues e de Rais auidos e por auer e o melhor parado deles; Estando prezemte Digo delles, e pelo dito Antonio Leal foi dito a min tabaliam perante as ditas testemunhas que De Sua boa e liure Vomtade se oferece e fica por fiador e primcipal pagador delles mestres e que elles Daram inteiro Comprimento ao que ficam obrigados e não o fazemdo asim em tal cazo Dará e pagarã por elles a dita meza tudo o que lhe deverem do dinheiro que tiuerem Reçebido perdas e danos que do Comtrario lhes Rezultar em dinheiro de Comtado de sua Caza bens e fasemda Como diuida e obrigaçam sua propria que desde logo toma em Remove Sobre si e de que se Conste o que deve dar e obrigado debaxo das clauzulas e condiçõis desta escretura a que se somete e sogeita e as Leis dos ffiadores e principais pagadores a cuio comprimento e pagamento obrigão todos seus Bens auidos e por auer E o melhor parado delles, E em especial huma morada de Cazas com dois andares de sobrados Com suas atafonas nos baixos dellas que tem e pessue E estam citas nesta cidade na Rua direita dos anjos defronte do Comuento de nossa Senhora do desterro foreiras em fatiota ao Senado da Camara desta cidade, em Duzentos e simcoente reis e demais Sam Suas Liures e dezembargadas sem terem outro foro vinculo ou obrigação nem fiamca as quais ouve de Compra de Manoel d'oliveira e de Veolante margarida sua mulher por escretura outorgada em minhas notas em Vinte e hum dias do mes de novembro do anno de mil seissentos sincoenta e noue em preço de ssesemta e uinte e cinco mil reis, e VaLem oie mais de quatrocentos, E esta especial quitação faz comtanto que não deRoge a obrigação geral dos mais seus bens nem pelo Contrario outorgaram elles

mestres e fiador que Responderam pelo aqui conteudo nesta cidade perante os Corregedores da corte Corregedores e juizes do siuel della e dem dele perante quem mais Comprir E este instrmento for presentado pelo que Renunção iuizes de seu foro e D'omecidio priuilegios liberdades leis direito ordenaçõiz e defemçõis fereas gerais E especiais que em seu favor alegar posam E elles Joam ferreira e Antonio Leal se obri-(fl. 62v)gam outrossim a que suas mulheres faram sua outorga a esta escretura por termo que se fara ao diamte, E por elle Diogo de Mendonça furtado foi dito que em seu nome e da dita meza aseita esta escretura na forma della e que Se hira pomdo o dinheiro a elles mestres asi como forem Contenuamdo a dita obra por assi poderem Comtenua-la E em testemunho De uerdade assim ho outorgaram e pediram se fizece Este instrmento nesta nota e que delles se dem os treslados necessarios que aseitarão E eu tabaliam por quem tocar auzemte Como pessoa publica estepulante e aseitamte testemunhas que forão presentes Diogo ferreira da Rocha morador junto a dita jgreia de samta Emgracia E Pedro Soares Criado delle Diogo de Mendonça furtado E eu tabaliam Conheço a todos elles partes e fiador serem os proprios aqui Conteudos que na nota asinarão Com as testemunhas Manuel machado verney // Risquei; almofadas por sentar; a setesentos reis Cada huma // e foi mais testemunha Domingos Correa morador ahi junto, e Eu ho escreuj ; Risquey emxalaria d'escoda // emterlinhey // Diogo da cunha // das obras // Levando.

Diogo de Mendonça furtado

Antonio Leal

Diogo Ferreira Da Rocha

João ferreira

Domingos Correa

Dinis de souza

Pedro soarez

Doc. 4**ANTT/ADLSB/NOT/CNLSB****Cartório Notarial de Lisboa, Nº 15, Livro de Notas
nº 358**

fls. 56 a 57

**[Instrumento de obrigação das obras na Igreja de Santa
Engrácia de Lisboa]****1678/05/08**

(Transcrição paleográfica realizada por Lina Maria M. Oliveira)

(f. 56)

**Obrigação Antonio Pereira e outros a Irmandade
dos escravos de Santa Engracia**

Saybam quantos este Instrumento de obrigação uirem que no anno do nasimento de nosso senhor Jesus Cristo de mil seiscentos setenta e oito, em sete dias do mes de mayo na Cidade de Lisboa na Calcada da gloria, nos apozentos do Conde da Castinheira Cappitam general do Reyno do Algarue, estando elle ahi presente; em nome e Como procurador que he este presente anno das obras da meza dos escravos do Santissimo Sacramento cita na Igreja de Santa Engracia desta Cidade \e o sargento-mor Matheus do Couto Architeto de Sua Alteza e das obras da dita Igreja/ isto de huma parte. E da outra Antonio Pereira mestre Pedreiro morador no bequo do Bogio, João Antunes, também pedreiro ³⁴ morador na Rua da adição, e Manoel Pinheiro outrossim pedreiro, e morador ao moinho do uento. Por elles partes foi dito a mim tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que elles estam Contratados para fazerem, e contenuarem, com a obra da Cappella mor da dita Igreja na forma, e Com as condições e preços seguintes Cada braca de parede de pedra e cal a mil e quatrocentos reis. Cada braça de abobada dobrada guarnesida por tres mil e duzentos reis, Cada uara de pedraria lios pelo exterior da Capella, assim nos pillares como nos traspirales(*sic.*), e frisos, por mil reis; por cada uara de volta de arcos de pedraria bornida e liós a mil e duzentos reis; E por cada capitel E Vaza juntamente de pedraria lios e bornido para os pillares interiores de obra Dorica, ou jonica sem valha, a quatorze mil, e quinhentos reis; por cada uara de simalha de qualquer altura que seja, de pedraria bornida, lios, com frizo e alquitraue, a doze

mil reis, por cada uara de Degrao engadixido da mesma pedraria, e Lauramento a mil e duzentos reis, por cada uara de ombreira da mesma pedraria e lauramento a novecentos reis, e por cada uara de ombreira da mesma pedraria, e lauramento com moldura, a mil e trescentos reis, por cada uara de abobeda da mesma pedraria e Lauramento na meya Laranja a sinquo mil reis; por cada uara de pedraria lios de duas escodas pelo exterior da capella, a oitocentos reis, e por cada uaza e Capitel juntamente de duas escodas pelo exterior da capella a mil e quinhentos reis; E pelos ditos preços referidos se obrigam elles mestres, por este Instrumento pela melhor uia de direito fazer toda a dita obra conforme a que está Contenuada, e traça e pelos moldes que o Architeto lhes der, sem alterarem, nem deminiur cousa alguma. E que o simples da meya Laranja ou abobada não sera a despesa delles por Conta delles mestres, senão pela da dita meza. *Item* que auendo alguma alteração na forma da dita obra em qualquer tempo e parte della se aualiara o que mais ou menos elles mestres fizerem por duas pessoas praticas, e uistas em semelhantes obras, huma das quaes nomeara a meza, E elles mestres outra e auendo duuida em que seja neccessario auer treseiro, o sera hum dos mestres das obras de Sua Alteza, qual a meza que ao tal tempo for nomear e o que na dita forma se assentar, e aualiar, fara desde logo por liquido, será de effeito, e se dara a execuçam, sem mais liquidação, nem adueriguaçam alguma de juizo. *Item* que toda a dita obra, será muito perfeita, e forte, e as pedrarias muito sâns, sem abilheiros nem defecturas, e tudo assentado em seu devido luguar e muito bem bornido, e limpo, a custa delles mestres; E que todo o dinheiro que a elles se for dando, e lhe for devido, o gastaram elles mestres na dita obra; dentro de dous mezes, Com penna de que não o fazendo assim pagaram por cada ues que fizerem o Contrario, uinte mil reis para as mesmas obras, E que assim Como forem recebendo dinheiro para ellas passaram escritos seus, por elles feitos ou assinados somente os quaes em qualquer forma que sejam, ualeram Como escripturas publicas, e parte desta, e como tal se dara a execuçam *Item* que todas as uezes que se quizer mandar medir a dita obra, quer seja para se dar balanço, ou para se passar certidão do que se tiuer feito, o podera fazer a dita meza, ou o que nesse tempo for, para se saber o que elles mestres tem obrado, e se de todo tera despendido, e gasto o dinheiro que ouuerem

34 Ms. riscado: "morador ao moinho do uento".

Recebido, E assim como forem obrando, lhe hira dando o thesoureiro que for da dita meza o dinheiro nesessario de que passarão (fl. 56v) Seus Recibos na forma referida; E na mesma se declara que os preços per que elles mestres ham de fazer a dita obra, sam os mesmos porque a fazião os mestres João Ferreira; Dinis de Souza e Antonio Leal, por escritura outorgada nesta Cidade, nas nottas de Manuel machado, em uinte e sinquo dias do mes de Junho do anno de mil e seiscentos setenta e seis, por assim se auer feito assento em meza, e tomado no Liuro dos assentos, E escripturas da dita meza a folhas quarenta e noue. E nesta forma prometem elles partes; em seus nomes e nos que reprezentam Comprir, e guardar esta escriptura; e todas as Condições e clausulas Com que se seLebrou, e outorgou escriptura sobre as mesmas obras, entre a dita meza, e os mestres Sebastiam da motta e diogo da Cunha, nas nottas de Luis Correa de Almeida em dezanoue dias do mes de Abril de mil seiscentos sinquenta e noue, cujas condições e clausulas tem bem uisto, lido E entemdido, e as Reduzem e ham por Reduzidas a esta escriptura, como se de nouo foram nella repetidas, expreças e declaradas, e todas se obrigam comprir como nellas se declara, sem as poder reuogar, nem as desta por nenhuma uia que Seja; e fazendo-o não sera de effeito o que em Contrario dellas ouuerem; E que \ de/ todo o dinheiro que elles mestres ouuerem Recebido, e não ouuerem gasto na dita obra, se Constetuem delle deuedores e obrigados a dita meza, e Jrmãos della, assim presentes como futuros, e no cazo que o não hajam despendido na mesma obra o pagaram logo Com effeito sem duuida alguma, nem embargos que a isso ponhão, ou alguém, e uindo Com elles não serão ouuidos em nenhuma Instancia sem primeiro depozitarem na mão do Thezoureiro que for da dita meza, tudo o que a ella deuerem contra o que não aueram prouizam Real. E que a obrigacam e Comprimento das clausulas desta escriptura, e das outras nella referidas elles mestres se mão-cumunão todos, para que se aja o comprimento de tudo para, digo de tudo, o que forem obrigados, per aquelle que a dita meza quizer, e mais bom parado achar, e asentença que Contra todos se ouuer, se podera executar no que melhor parecer, e com ella mudar sua execução as ueses que Conuier para o que se sometem e sujeitam a Ley de mão-cumunidade e fiadoria. E de custas pessoas pagaram auendo a demanda a pessoa que nella andar porquanto da dita meza a duzentos reis por cada hum dia que a tal pessoa auera e lhes serem contados do da primeira

citação athe final demanda e pagamento de tudo o nella declarado, sem poderem alegar que he mais do que aonde naçam Concede. E por elle João Antunes foi outrossim dito, que pela Sua parte offeresia por seus fiadores e principais pagadores, a Jozeph Antunes e Maria da Concepçam seu Jrmão e Cunhada, moradores no bequo dos Beguinos freguesia de Sam Uicente de fora; pelos quaes que presentes estauão foi tambem dito perante min tabaliam, e ditas testemunhas que elles de Sua Liure uontade ficauão como em effeito ficam por fiadores, e principais pagadores do dito João Antunes seu Jrmão e Cunhado, e se obrigam por elle dar, e pagar tudo o que for obrigado sem duuida alguma, e de sua caza bens, e fazenda como diuida e obrigação sua propria que desde logo tomão e remouem sobre sy, e de que se Constetuem deuedores, e obrigados sem se auer respeito aos bens do dito João Antunes senão aos delles seus fiadores, porque como taes, e principais pagadores, tudo por elle pagaram, debaixo das clausulas desta escriptura, e das mais nella referidas, a cujo comprimento obrigam seus bens, auidos e por auer, e o melhor parado delles, E em espisial hum assento de Cazas que tem nesta cidade no dito bequo que sam as em que uiuem comtanto que a espisialidade não derogue a geral obrigação dos mais seus bens nem pelo Contrario E por elles Antonio Pereira \ Manuel Pinheiro/ foi dito que se obrigão dar a outorga a esta escriptura Maria Coelha \e Domingos das neues/ suas mulheres por termo que se fara ao diante. E por tudo elles partes assim Comprimem e guardarem com as Custas, perdas e dannos que se pela tal razam fizerem e Receberem disseram que obrigauam, a saber elle conde em nome da dita meza todos os bens e Rendas della presentes e futuros, E elles mestres, todos os seus moueis, e de Rais auidos, e por auer, e o melhor parado delles, E em espisial elle Antonio Pereira duas moradas de casas que tem nesta cidade, humas no adro de Sam Uicente, digo Antonio Pereira humas casas (fl. 57) que tem no dito bequo do bugio que sam as em que Viuem, com todas sua pertenças e bem-feitorias que nellas tem feito, E elle Manuel Pinheiro humas casas que disse ter na Rua do Teixeira freguesia de nossa senhora do loreto, com todas as bem-feitorias que nellas tem feito e toda a fazenda que herdou e lhe coube nas partilhas que se fizeram por falecimento de francisco fernandes seu Pay que foi morador na uilla de Torres uedras, em cujo termo e Lemites está a dita fazenda E as ditas espiciais hipotecas fazem Comtanto que não derogue a geral obrigação dos mais seus bens, nem pelo

Contrario E pelo Comprimento desta escriptura; e das mais nella referidas, se obrigam elles partes em seus nomes e nos que representam de responder nesta cidade perante as justiças della a que este Instrumento se apresentar, e Requerer seu Comprimento pera o que renunciação a juses de seu foro e todos seus privilegios presentes e futuros ferias gerais, espisiais, e tudo o mais que a seu favor alegar possão. E em testemunho da uerdade assim o outorgarão e pedirão se fizesse este instrumento nesta noita, e que della se dem os tresllados neccessarios que aceitarão, E eu tabaliam por quem tocar a uerdade Como pessoa publica estepullante E aceitante. E disse elle Jozeph Antunes que se obriga dar aa dita sua mulher outorga a esta escriptura por termo que se fara ao diante, E assim o outorgaram em nove dias do dito mes sendo testemunhas presentes Goncallo martins Lourinho morador ahi junto e Manuel da silua Criado <do> dito Conde E eu tabaliam Conheco delles partes serem os proprios aqui Contheudos que na noita

assinaram Com as testemunhas Domingos da Silua tabaliam o escreui = risquei = morador ao moinho do uento = entrelinhey = o sargento mor Matheus do couto Architeto de Sua Alteza, e das obras da dita Jgreja = de = Manoel Pinheiro = e Domingos das neues =

Antonio Pereira

Conde da Castanheira

João Antunes

Manoel pinheiro

Goncallo Martins Lorinho

Matheus do Couto

De Joseph Antunes

+ fiador

Manuel da silua Rebello

IL CAPOLAVORO DI UN ARGENTIERE ROMANO: I QUARANTA MARTIRI DEL BRASILE

A MASTERPIECE OF A ROMAN SILVERMITH: THE FORTY MARTYRS OF BRAZIL

Anna Maria Pedrocchi

Storico dell'arte

ampedrocchi@gmail.com

ASTRATTO

In questo testo presenterò e discuterò un pezzo mai studiato prima: una metà del diciassettesimo secolo medaglione romano raffigurante "I 40 martiri del Brasile", realizzato in bassorilievo d'argento, quello appartiene alla SS. Nome della chiesa di Gesù a Roma.

PAROLE CHIAVE

Bassorilievo | Diciassettesimo secolo | Italia (Roma) | Argento | Metallo dorato.

ABSTRACT

In this text I shall present and discuss a piece never studied before: an half-seventeenth century roman medallion representing "The 40 martyres of Brasil", made in silver bas-relief, that belongs to the SS. Name of Jesus church in Rome.

KEYWORDS

Bas-relief | Seventeenth century | Italy (Rome) | Silver | Gilt metal.

Lo straordinario bassorilievo in argento, conservato nel museo della Chiesa del Gesù in Roma, raffigura la *Visione miracolosa di S. Maria Maddalena de' Pazzi del naufragio di Ignazio Azevedo e compagni, in partenza per il Brasile nel 1570*. Si tratta di un grande episodio nella storia missionaria della Compagnia di Gesù. Al centro dell'ovale è rappresentato il naufragio della nave *San Giacomo* assalita dal galeone di Jacques Sourie, pirata francese ugonotto, al servizio di Giovanna d'Albret, regina di Navarra. Il bastimento doveva portare in Brasile quaranta giovanissimi missionari, guidati da P. Ignazio de Azevedo (1526-1570) (Figs. 01, 02).¹

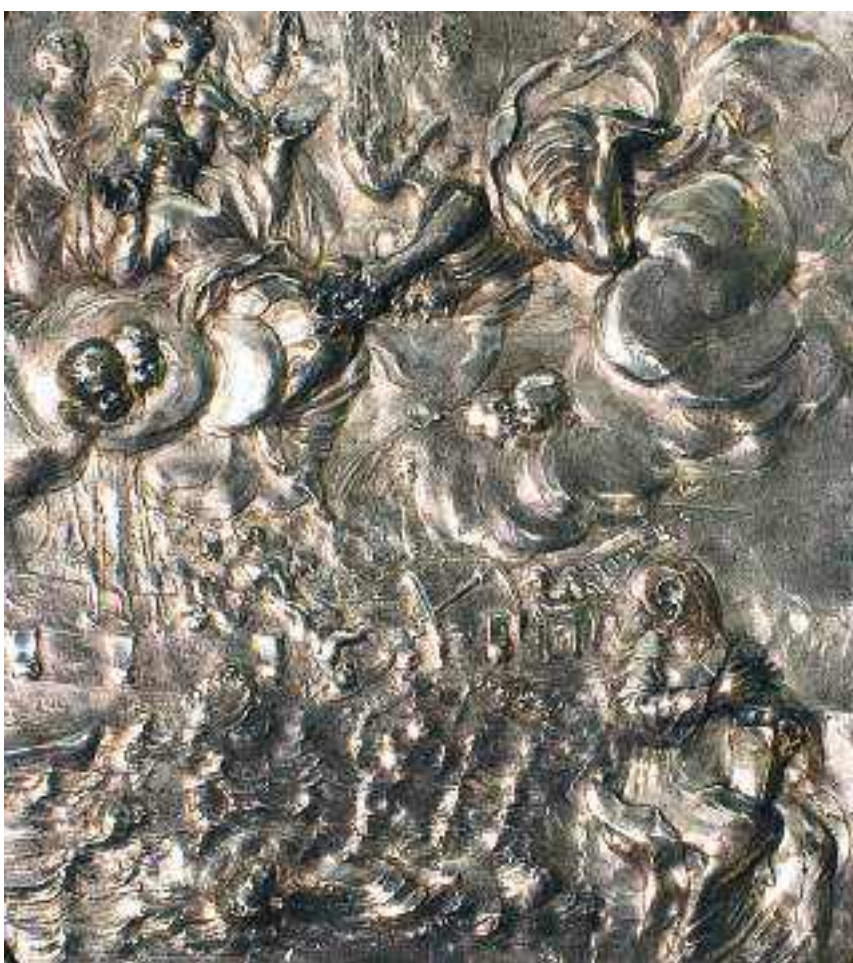


Fig. 01. Marco Gamberucci, *I 40 martiri del Brasile*, 1669 (partic.)

Il fatto avvenne a largo di San Miguel de Tzacorte, nelle Isole Canarie. Questa missione era legata alla diffusione del culto della *Salus Populi Romani*, propugnato da Francesco Borgia². La sacra immagine mariana era stata inviata in Spagna e Portogallo da papa Pio V; di essa se ne erano tratte copie tuttora conservate nel Collegio di Coimbra, nel Collegio di S.

Antonio a Lisbona e nel Collegio di Evora. Secondo la tradizione, oggi rifiutata, sarebbe stata S. Teresa d'Avila, che tra i martiri aveva il cugino Francesco Pèrez Godoy, ad avere la visione della tragedia. Gli studi più recenti confermano invece che fu S. Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607).

¹ Le foto di questo articolo appartengono tutte alla compagnia di Gesù di Roma che me le ha fornite gratuitamente.

² Il Borgia volle che venisse scolpito l'evento sulla sua urna cineraria nella chiesa di S. Ignazio (1639)



Fig. 02. Marco Gamberucci, *I 40 martiri del Brasile*, 1669

Il processo di canonizzazione dei quaranta martiri, fortemente voluto dalla Compagnia di Gesù, iniziò a Coimbra nel 1628; con il permesso di papa Gregorio XIII tuttavia si potevano già venerare le loro immagini, pratica poi sospesa nel 1623 da Urbano VIII.

Nel 1669 era a Roma, per la causa di beatificazione, il portoghese P. Antonio Vieira; nel 1670 usciva a Roma un "ristretto" presentato alla Congregazione dei Riti da Claudio Bouvilard, procuratore della causa. Nel 1671, nelle carte dell'archivio della Postulazione di Roma si parla della futura canonizzazione.

Nel 1702 il re del Portogallo, la regina d'Inghilterra Beatrice (cattolica) e Filippo V di Spagna sollecitavano la canonizzazione, ancora *in fieri*.

Nel 1744 usciva a Madrid la "*Relacion del martyrio de los quarenta martyres de la Compania de Jèsus: vida del venerable Martyr P. Ignacio Acevedo*", scritta da P. Antonio Cabral. L'anno successivo P. G. Cordara scriveva un'altra "vita" con dedica a S. Maria Maddalena de' Pazzi, beatificata nel 1626 da Urbano VIII e canonizzata nel 1669 da Clemente IX. (Osswald-Paolomo, 2008:249-268; Osswald, 2010:163-168). Nel 1742 Benedetto XIV aveva riconosciuto il martirio, ma la beatificazione avvenne soltanto nel 1854.



Fig. 03. Matheus Greuter, *I 40 martiri del Brasile*, 1611

durante il pontificato di Pio IX. I decenni successivi videro nascere nuove opere: già nel 1855 il pittore Giuseppe Bagnasco (1807-1882) dipingeva una tela per la casa professa di Roma, copiando l'antica incisione settecentesca del Pasquier (1718-1785) che si vede nella *Gallerie illustrée de la Compagnie de Jesus* di Alfred Hamy, uscita a Parigi nel 1893.



Fig. 04. Giacomo Courtois, *I 40 martiri del Brasile*, 1661 circa



Fig. 05. J.J.Pasquire, *S. Maria Maddalena de' Pazzi ha la visione dei 40 martiri del Brasile*, metà sec. XVIII



Fig. 06. Anonimo, *S. Maria Maddalena de' Pazzi ha la visione dei 40 martiri del Brasile*, metà sec. XVII

L'iconografia sacra si impossessò presto del tragico evento: subito dopo l'accaduto, il fratello di Ignazio, Geronimo de Azevedo, commissionava il suo ritratto³.



Fig. 07. Scuola portoghese, *Ritratto di Ignazio de Azevedo*, metà sec.XVIII

Sembra che già *ante* 1597, esistesse un dipinto loro dedicato, situato nel dormitorio del noviziato di S.Andrea al Quirinale.

Nel 1611 Matteo Greuter incideva il tragico evento raffigurando due grandi galeoni da cui vengono gettati in mare i giovani missionari, pubblicato da Louis de Richeome, nella sua *La peinture spirituelle* uscita a Lione nello stesso anno ad opera di Pierre Rigard⁴.

Nel 1629 Alessandro Algardi realizzava il bozzetto in terracotta dei quaranta martiri con Padre Azevedo nell'atto di mostrare la *Salus Populi Romani*, per una formella per l'altare di S. Ignazio al Gesù⁵.

Nel 1661 il Padre Generale Giovanni Paolo Oliva commissionava a Giacomo Courtois (1621-1676), entrato nella Compagnia nel 1657, una grande tela (203 x 305 cm) che doveva ricordare il tragico naufragio, rappresentato come fosse una grande battaglia navale. E' evidente che il pittore aveva tratto il soggetto dall'incisione di Greuter del 1611. La tela deve considerarsi il capolavoro dell'ultima attività del Borgognone. Si era nel pieno degli sforzi della Compagnia di Gesù per ottenere la beatificazione dei propri martiri⁶. L'opera rimase nella Casa Professa del Gesù fino al 1773, quando fu requisita negli anni della soppressione dell'Ordine, per poi passare in Vaticano e, nel 1843 al Quirinale, dove tuttora si trova. Qualche anno dopo, forse lo stesso Padre Oliva, ordinava a Lazzaro Baldi (1624-1703) un quadro che doveva raffigurare *P. Ignazio de Azevedo e compagni accolti in cielo* che si può ammirare nel Museo del Gesù⁷.

3 In collezione privata spagnola si conserva un suo ritratto di Scuola portoghese del sec.XVIII che lo rappresenta nell'atto di mostrare la *Salus Populi Romani*. Forse ripropone il ritratto che, subito dopo l'accaduto (1570), commissionò suo fratello Jerónimo de Azevedo.

4 Oltre al Richeome si veda R.de Koninck (2005) che riporta le immagini pubblicate ad Anversa nel 1587.

5 La formella in bronzo dell'Algardi si trova a New York, Metropolitan Museum.

6 Il quadro del Courtois fu inciso da Anton Birckardt di Augusta (1677-1748)

7 Si ignora dove si trovasse originariamente la tela del Baldi nel complesso gesuitico. Risulta comunque che il dipinto fu inciso, poco dopo, da Giuseppe Grandi [Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal, Secção de Iconografia, inv.n.05645]



Fig. 08. Lazzaro Baldi, *I quaranta martiri del Brasile accolti in cielo*, 1669

E' noto che nel 1669 il Baldi , in occasione della canonizzazione della mistica fiorentina Maria Maddalena de' Pazzi, realizzava diversi disegni della santa, per dipingerne la *Gloria*. Un piccolo quadro del Baldi di questo soggetto si conserva nel Palazzo Chigi di Ariccia e proviene dalla casa dell'artista

dove è citato nell'inventario *post mortem* del 1703 (Pampalone 2007:46-47) .Sicuramente il soggetto, suggeritogli dalla Compagnia di Gesù, si concentra non tanto sul naufragio quanto sull'ascesa al cielo dei martiri accolti da angeli in volo che recano loro le palme, senza la presenza di S. Maria Maddalena

de' Pazzi. Il dipinto del Museo del Gesù è un'opera modesta, tipica della produzione dell'artista per le canonizzazioni seicentesche che, pur mostrando una costante attenzione a Pietro da Cortona, mostra un irrigidimento delle forme e un oscuramento della gamma pittorica. Per questa tela il Baldi eseguì uno studio preparatorio (Pampalone 1979:n.122).

In questo contesto storico e religioso, si colloca, alla fine degli anni '60, il prezioso bassorilievo in argento (ovale, 51 x 42 cm). Al centro, in lontananza, è raffigurato il naufragio mentre le anime dei martiri salgono al cielo. In primo piano a destra è l'immagine di S.Maria Maddalena de' Pazzi nel momento in cui ha la visione del tragico evento, nel chiuso della sua cella. Purtroppo la mancanza di bolli sull'opera non permette di dare un nome certo al grande maestro argentiere che lo realizzò. L'autore aveva potuto basarsi, per il soggetto, sulle diverse immagini a stampa e ad olio in possesso della Compagnia di Gesù, committente del bassorilievo. In via ipotetica, per l'altissima qualità tecnica e stilistica del bassorilievo e per la conoscenza di opere, ricordate dalle fonti, si può fare il nome del maestro Marco Gamberucci, attivo a Roma dal 1656 al 1680, con bottega al Pellegrino, dove era subentrato allo zio Sebastiano. Nel corso della sua lunga carriera risulta aver ricoperto importanti incarichi all'interno dell'Università e Nobile Collegio degli Argentieri e Orefici di Roma. Nel 1656 ottenne il prestigioso titolo di "argentiere di Nostro Signore", realizzando lavori per la cappella Segreta del papa, lavorando inoltre per i cardinali Francesco Barberini e Lazzaro Pallavicini. Negli anni 1665-1668

è presente nella sua bottega Giovanni Giardini, con il quale nel 1676 stipula una società per poi sostituirlo definitivamente nel 1680, quando il Gamberucci gli cede la bottega (Bulgari, 1980:491-492). Nel 1656 riceve 1000 scudi "a bon conto" per un servizio da tavola per il pontefice; nel 1660 esegue "due conconi" per tenere gli *Agnus Dei*, che gli vengono pagati ben 5715,13 scudi. nel 1676, nel Libro del Tesoriere del Sacro Palazzo Apostolico, è annotato un pagamento per "due quadri d'argento con cornice di rame dorato, lavorati di bassorilievo, uno con S. Maria Maddalena de'Pazzi". Sebbene le fonti citino molti suoi lavori di prestigio, poche sono le opere giunte fino a noi: nel 1670 il canonico di S.Pietro Marc'Antonio Marescotti lo paga 1000 scudi "per un quadro di bassorilievo di bronzo dorato"; nel 1674, per la chiesa di S.Giovanni dei Fiorentini, realizza la grande cornice, in bronzo dorato e argento, per l'icona mariana dell'altare maggiore; nel 1676 il nunzio apostolico a Parigi gli paga 650 scudi "per un quadro di metallo di bassorilievo indorato con cornice d'argento e fondo di lapislazzulo"⁸. Al 1677 risale la "coperta" in argento per la Madonna delle Grazie, nella chiesa di S.Maria Maggiore a Tivoli. Come si ricava dalle fonti il Gamberucci realizzò diversi "quadri di bassorilievo", una tipologia di oggetti che richiedeva una particolare specializzazione ed una non comune tecnica. La presenza del giovane Giovanni Giardini nella sua bottega deve essere stata di non poca importanza, anche se non si ha notizia di argenti realizzati a due mani.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. *Il museo del barocco romano-La collezione Lemme a palazzo Chigi in Ariccia*, Roma 2007, scheda n.23, pp.46-47

BALDINUCCI, Filippo- *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua*, Vol. I, Firenze 1974, p.215 (1° ed. 1728)

BOREA, Evelina-Lazzaro Baldi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*,5,1963

BULGARI, Costantino- *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, Roma, Vol. I, n.547, pp.491-492, Roma ed.1980 (1° ed. 1958)

CASALE, Vittorio- *L'arte per le canonizzazioni*, Torino 2011

GIOMETTI, Cristiano- in *Le sculture in terracotta-Museo Nazionale Palazzo Venezia*, Roma 2009, scheda n.12, p.39

KONINCK, Rodolphe.- *La traversée des images jésuites entre ancien et nouveau mondes*, in *De zeventiende eeuw*, 21, 2005, p.49

_____- *Vidit et doluit, et trucidavit et occidit. Violence de l'idole et image de la violence*, in *Le theatre, la violence et les arts en Europe*, ss.XVI-XIX, 73, 2010

LAUREATI Laura, TREZZANI Ludovica- *Il patrimonio artistico del Quirinale- la Quadreria*, Roma 1993, scheda n.35, pp.50-52

OSSWALD, Maria Cristina, HERNANDEZ PALOMO, José J.- *Aspectos de devoção iconográfica dos quarenta mártires do Brasil, secc. XVI-XIX, in Sevilla y America en la historia de la Compañia de Jesus-Via Spiritus*, 2008, pp.249-268

OSSWALD, Maria Cristina.- *O martyrio de Ignacio de Azevedo*, in *Rivista de Historia y Teoria das Ideas*, 27, 2010, pp.163-186

PAMPALONE, Antonella - *Lazzaro Baldi*, Roma 1979, 150, n.122

PASCOLI, Lione - *Le vite de pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1730, pp.180-181

RICHEOME, Luis- *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu, en tous profit salutère*, Lione 1611

8 Le citazioni d'archivio sono tratte dall'Archivio della Società Romana di Storia Patria (Roma).



DOIS RETRATOS DE ABEL MANTA

TWO PORTRAITS PAINTED BY ABEL MANTA

Carlos Rodarte Veloso

Historiador da Arte
crodateveloso@gmail.com

RESUMO

Duas telas inéditas de Abel Manta (1888-1982), pintor modernista português, representando o Eng^o Celestino Rodarte de Almeida e sua filha, Maria Julieta Rodarte de Almeida Veloso.

PALAVRAS-CHAVE

Modernismo português | Cézannismo | Escola Industrial Machado de Castro | Praça do Império | Belém.

ABSTRACT

Two unpublished canvases by Abel Manta (1888-1982), a Portuguese modernist painter, one of them a portrait of Engineer Celestino Rodarte de Almeida, the other of his daughter Maria Julieta Rodarte de Almeida Veloso.

KEYWORDS

Portuguese modernism | Cézannism | Technic School Machado de Castro | Império Square in Belém.

Abel Manta, pintor modernista, aproximou-se do cézannismo, tendo sido “um dos melhores retratistas da sua geração, género em que conseguiu aliar a interpretação psicológica com o registo do visível” (Gonçalves 1986: 120).

Apresenta-se aqui dois retratos de sua autoria, até agora ausentes de referência em qualquer texto de História da Arte, um de 1931, representando a jovem “Mizette” (Maria Julieta de Freitas Gomes Rodarte de Almeida Veloso), minha Mãe, outro de 1936, o seu Pai e meu Avô, o Engenheiro Celestino Germano Rodarte de Almeida (este, no entanto, tendo figurado em catálogo de Cabral Moncada Leilões).

O Eng.º Celestino Rodarte de Almeida (Ferreira do Zêzere, 1890- Sesimbra, 1964) foi director da Escola Industrial Machado de Castro entre 1930 e 1957 e ganhou notoriedade devido à sua colaboração na reforma do ensino técnico em 1948.

Amigo pessoal de Abel Manta e de Fernando Pessoa, frequentou o meio intelectual e artístico de Lisboa e exerceu funções na comissão administrativa do plano de obras da Praça do Império e da zona marginal de Belém, sendo-lhe apontada, na tradição familiar, a autoria (ou co-autoria?) nos projectos de engenharia de vários edifícios conhecidos nomeadamente da torre-mirante de Santa Cruz no concelho de Torres Vedras, a estação de caminho-de-ferro de Tomar, o Liceu D. Filipa de Lencastre e o Instituto do Cancro. Infelizmente não obtive comprovativo documental destas autorias.

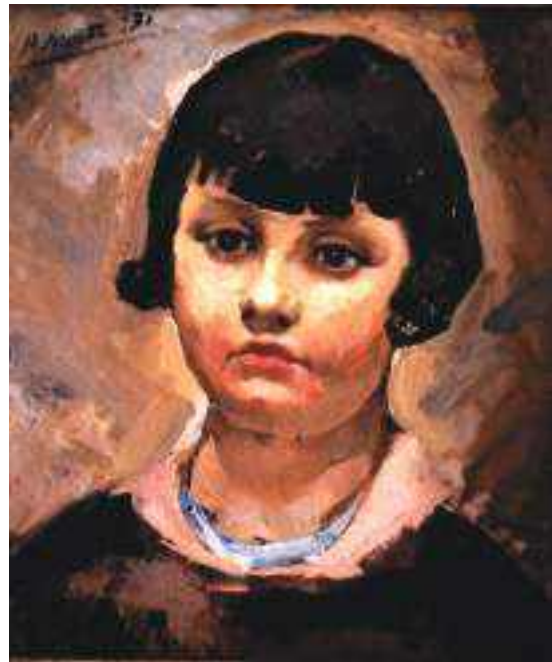


Fig. 01. Abel Manta - 1888-1932, “Mizette”, óleo sobre tela, assinado e datado de 1931. Dim. - 35x29 cm.

Fig. 02. Abel Manta - 1888-1932, “Eng.º Celestino Germano Rodarte de Almeida”, óleo sobre tela, com pequeno restauro, assinado e datado de 1936 Dim. - 71x56 cm.

BIBLIOGRAFIA

FRANÇA, José-Augusto – *100 Quadros Portugueses do século XX*. Lisboa: Quetzal Editores, 2000, pp. 58-59, 70-71.

GONÇALVES, Rui Mário – *Pioneiros da Modernidade*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

MENDES, Manuel – *Abel Manta*. Lisboa: Artis, 1958.

A CANOPY FROM THE PORTUGUESE MEDIEVAL MONASTERY OF BATALHA: A SINGULAR EXAMPLE OF MICRO-ARCHITECTURE IN THE CLOISTERS COLLECTION

Maria João Neto

ARTIS - Art History Institute, School of Arts and Humanities, University of Lisbon

mjneto@letras.ulisboa.pt

ABSTRACT

The MET Cloisters acquired a peculiar architectural canopy in 2016 that belonged to the main portal of the medieval monastery of Santa Maria da Vitória in the Portuguese village of Batalha. This piece, now in New York, surmounted one of the twelve statues of the Apostles. In the 19th century, during restoration works, the portal was altered from its initial dimension and many of its original sculptural elements were replaced by copies.

This research note intends to trace the current location of all the original elements, in both public and private collections, as well as their path in the art market. It also analyzes how this canopy represents a unique example of micro-architecture, relating its composition to the monastery's architecture. The canopy seems to allude to the dual function and meaning of the Portuguese medieval monastery: the divine temple is represented by the five small buildings and their tile-roofs, as the church's chevet with five radiating chapels; and royal funerary place as represented by the vertical segment, a sectioned octagonal volume evoking King John's funeral chapel.

In its simplicity and micro-scale, this canopy displays remarkable artistic quality, constituting an excellent example of the fourteenth-century production led by the master Huguet in the Portuguese construction site of Batalha.

KEYWORDS

Canopy | Monastery of Batalha | Restoration | Micro-architecture | MET Cloisters.

The MET Cloisters recently acquired a peculiar architectural canopy that belonged to the main portal of the medieval monastery of Santa Maria da Vitória in the Portuguese village of Batalha¹. (Fig. 01). This piece, now in New York, surmounted one of the twelve statues of the Apostles. In the 19th century, the portal was altered from its initial dimension and many of its original sculptural elements were replaced by copies. These transformations occurred during major restoration works due to the historical significance of the building and in a specific moment of national identity affirmation.



Fig. 01. Master Huguet, Monastery of Batalha (Portugal) workshop, Canopy, ca. 1402–1426, limestone, 20 7/8 × 19 1/2 × 13 3/4 in., 120 lb. (53 × 49.5 × 34.9 cm, 54.4 kg), The Metropolitan Museum of Art—The Cloisters Collection (2016.246).

The founding of the monastery had been ordered during the late 14th century by King D. João I, near the place where this monarch had defeated the King of Castile, a contender for the Portuguese throne, in the famous Battle of Aljubarrota on August 14 1385. The king dedicated the monastery to the Virgin Mary and entrusted it to the Dominicans (Sousa, 1767: 618, 621).

Construction began around 1388 under the guidance of the Portuguese master Afonso Domingos, who was succeeded, around 1405, by a foreigner named Huguet, probably from Catalonia although earlier historiography identifies him as being English. This deduction arose from the nationality of King John's wife, Queen Philippa of Lancaster, granddaughter of King Edward III of England.

The plan of the monastery consisted of a grand church with a main nave flanked by aisles, of eight bays, a protruding transept with the second portal in the south end and an apse with five chapels. To the north, a cloister was erected, around which the conventual accommodations were arranged: chapter house, refectory, kitchen, cellar, library, among others. D. João I, Grand Master of the Order of Avis, was born as the natural son of King D. Pedro I of Portugal. Thus, the new monarch was committed to building a grand commission to assert his power and legitimacy. In fact, the funerary component was promptly considered by King D. João, who decided to assign the monastery he founded as the new dynastic pantheon of Avis (Sousa, 1946: 27). This decision translated into plans for a sepulchral chapel connected to the south church aisle, parallel to its first three sections². This chapel took the laborious yet symbolic shape of an octagon traced from the center of a square, alluding to the Resurrection. Referencing the octadic form employed by the emperor Charlemagne in his palatine chapel of Aachen underlines the grandiose discourse of power undertaken by King D. João I. (Fig. 02)

1 MET Cloisters, 2016.246.

2 Gottschlich 2006, pp. 339–357.

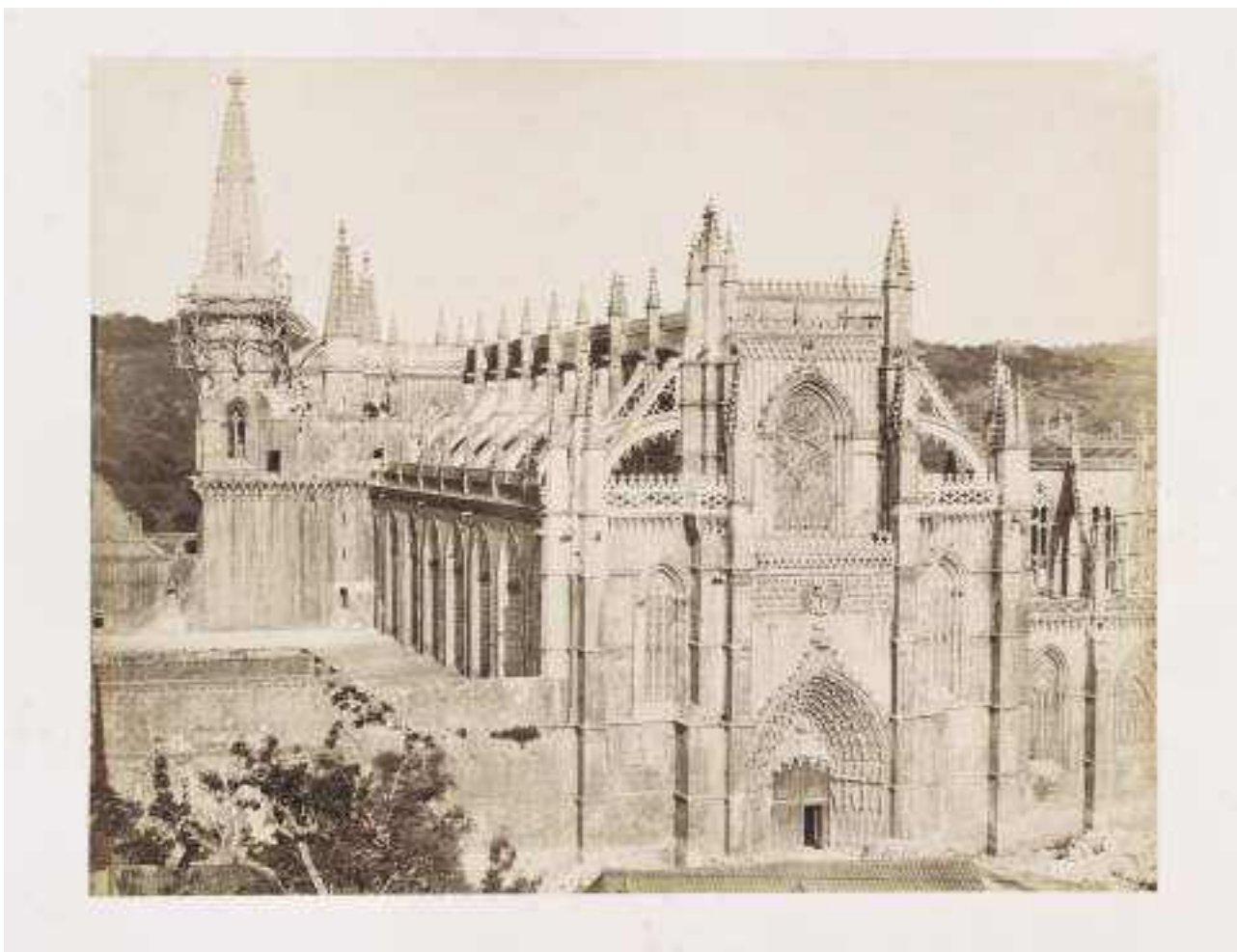


Fig. 02. Vigé & Plessix Photographers, Monastery of Batalha, general view, ca. 1860, paper & albumin, 31,5x 40,5 cm, Ajuda Library, Lisbon (46925 DIG) © DGPC/ADF.

THE INTERNATIONAL PROJECTION OF THE HISTORIC BUILDING AND ITS RESTORATION

The Batalha monastery received international historical and artistic criticism through English antiquaries in the 18th century. The first considerations on the monument were due to Thomas Pitt (1737–1793) (Pitt, 2006: 133-137), nephew of the influential English minister William Pitt (1708–1778). William Conyngham (1733–1796) followed, who eventually recruits a young architect by the name of James Cavanah Murphy (1760–1814) to travel to Batalha and conduct a complete architectural survey of the monastery. Murphy remains about thirteen weeks at Batalha in 1789, measuring and drawing. On his return to the United Kingdom, Murphy brings with him all the elements needed to design a high-end illustrated volume.

The announcement of the publication, by installments, of the album about the Portuguese monastery was made at the Society of Antiquaries of London at the beginning of 1792 (Murphy, 2008: 71). The Album, completed in 1795 (Murphy, 1795), with twenty-five magnificent engravings of plans, elevations, sections and drawings of decorative details “was at the time the finest set of engravings of Gothic buildings ever to appear in this country” (Watkin, 1983: 55-56). This album would have a great influence on the “Gothic Revival in England comparable with that of Stuart and Revett’s *Antiquities of Athens* on the Neo-Greek Revival” (R.I.B.A. Journal, 1957: 338).

Due to Murphy's work, the Portuguese monastery experienced enviable dissemination in Europe from then on (Murphy, 2008: 59-64). When Ferdinand of Saxe-Coburg (1816–1885) marries the Queen of Portugal D. Maria II, he immediately visited the Batalha monastery in 1836. Faced with the building's reality of abandonment and degradation, he will exert all his influence for its urgent restoration.

The Dominican friars had been forced to leave the monastery in 1834, obeying the law of the extinction of religious orders in Portugal and the nationalization of their goods. However, the historic building had not gained relevance exclusively among foreigners. In Portugal, the former monastery was seen as a monument, symbolic of national independence and the golden age of the Portuguese maritime expansion that began with D. João I and his son Henry the Navigator. The restoration of the monastery then began in 1839, spanning over 60 years, until the early years of the twentieth century (Neto, 1997).

Around 1873, the churchyard facing the main church portal was demolished, a consequence of the removal of soil accumulated over the centuries near the base of the building. Photographs taken by Charles Thompson (1816–1868) and published in London in 1868 testify to this moment (*The Sculptured Ornament...*, 1868: 17, 19). (Fig. 03) The portal deserved particular attention during the restoration works for its composition and sculptural quality. It was the most elaborate medieval portal in Portugal. Instead of a usual gable, the great door of the Batalha church has an ogee, which allows for the existence of a double tympanum over the archivolt. The high arches, branching along the wall, rest on the base band, decorated by diamonds with four-lobes inwards. On this base band, on both sides, there are fourteen bases of slender columns whose intervals are carved shapes that appear to represent miniature blind crevices with a central mullion. Upon these, twelve corbels decorated with various phytomorphic, zoomorphic and heraldic motifs support the bases on which the Apostles' statues are set. Each Apostle is framed by an elaborate canopy on top.

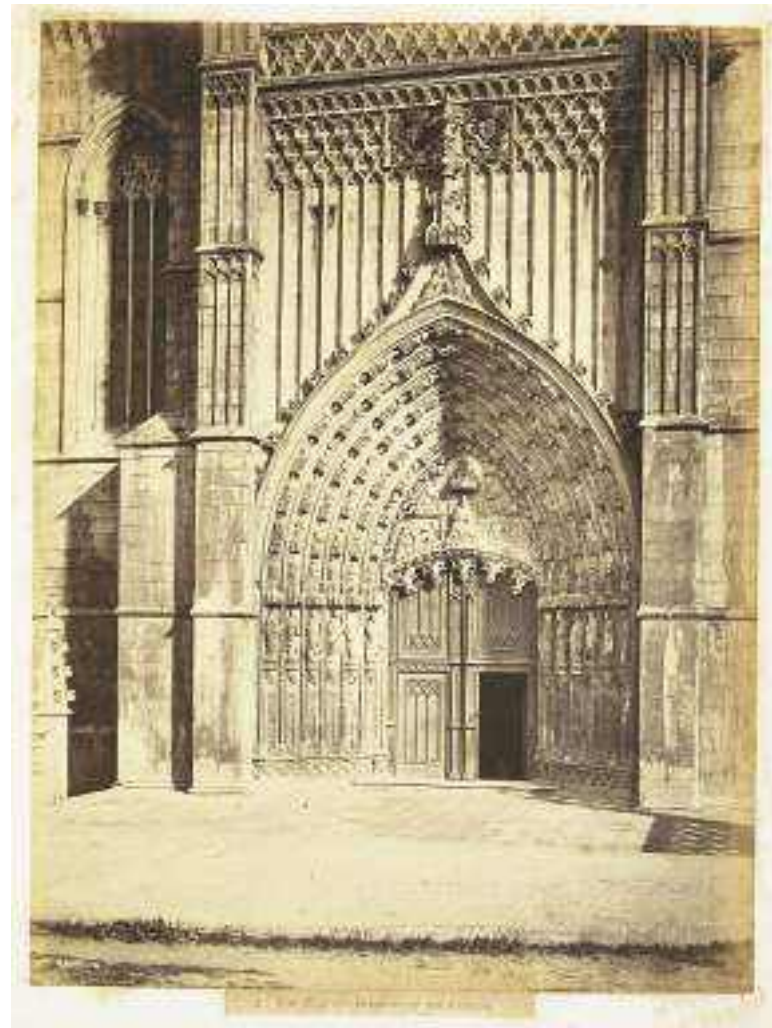


Fig. 03. Charles Thompson Photographer, Monastery of Batalha, the western doorway of the church, in *The Sculptured ornament of the Monastery of Batalha in Portugal* 1868, p. 19, (purl.pt/18571) © BNP.

In the second half of the portal, corresponding to the six archivolt, thin columns of the jambs extend, and between them, starting from the top of the Apostles' canopies, small statues are set. These are representations of a Seraphim, Musician Angels, Old Testament Prophets, Kings of Judah, Saints, and, finally, Holy and Virgin martyrs, taken from the *Legenda Aurea* of the Dominican Jacobus de Voragine (1228–1298). This celestial court encloses a representation of the *Majestas Domini* surrounded by the four Evangelists, with their respective symbols, in the tympanum. Over this ensemble, in the double tympanum, is the scene of the Virgin's Coronation topped by a canopy flanked by the crests of D. João I and D. Phillipa of Lancaster.

Once the churchyard removal and earthworks were carried out, the entire main facade of the church gained prominence. In order to make the portal

stand out even further, it is then decided to increase its original dimensions. To that end, the threshold is lowered and the four steps downward to the interior of the church are removed. Both doorjambes grow about 60 cm. New stonework is carved to add on both sides and, so that the tonal contrast between the new and old sections was not so evident, it is opted for an integral replacement of all elements until the archivolts outset. (Fig. 04) Thus, twelve new statues of the Apostles are carved, along with their corbels, bases, and canopies. Only the Apostles were made in Lisbon between 1886 and June 1887, while all other pieces came out of the chisels of the local stonemasons

in the early 1980s, copying the traits of the originals (Aires-Barros, Neto, Soares, 1998: 384-386). Some of the archivolts and their canopy figures that were damaged are also replaced: four Seraphim, two Musician Angels, two Prophets, two Kings of Judah, one Holy Pope, one Saint (St. Catherine), as well as some of their respective canopies (about 28 in their entirety and 19 in sections). In the tympanum, two of the Evangelists — Saint Mark and Saint Luke — are replaced, as well as the canopy over the representation of the Virgin's Coronation in the double tympanum (Neto, 1997: 118-130).

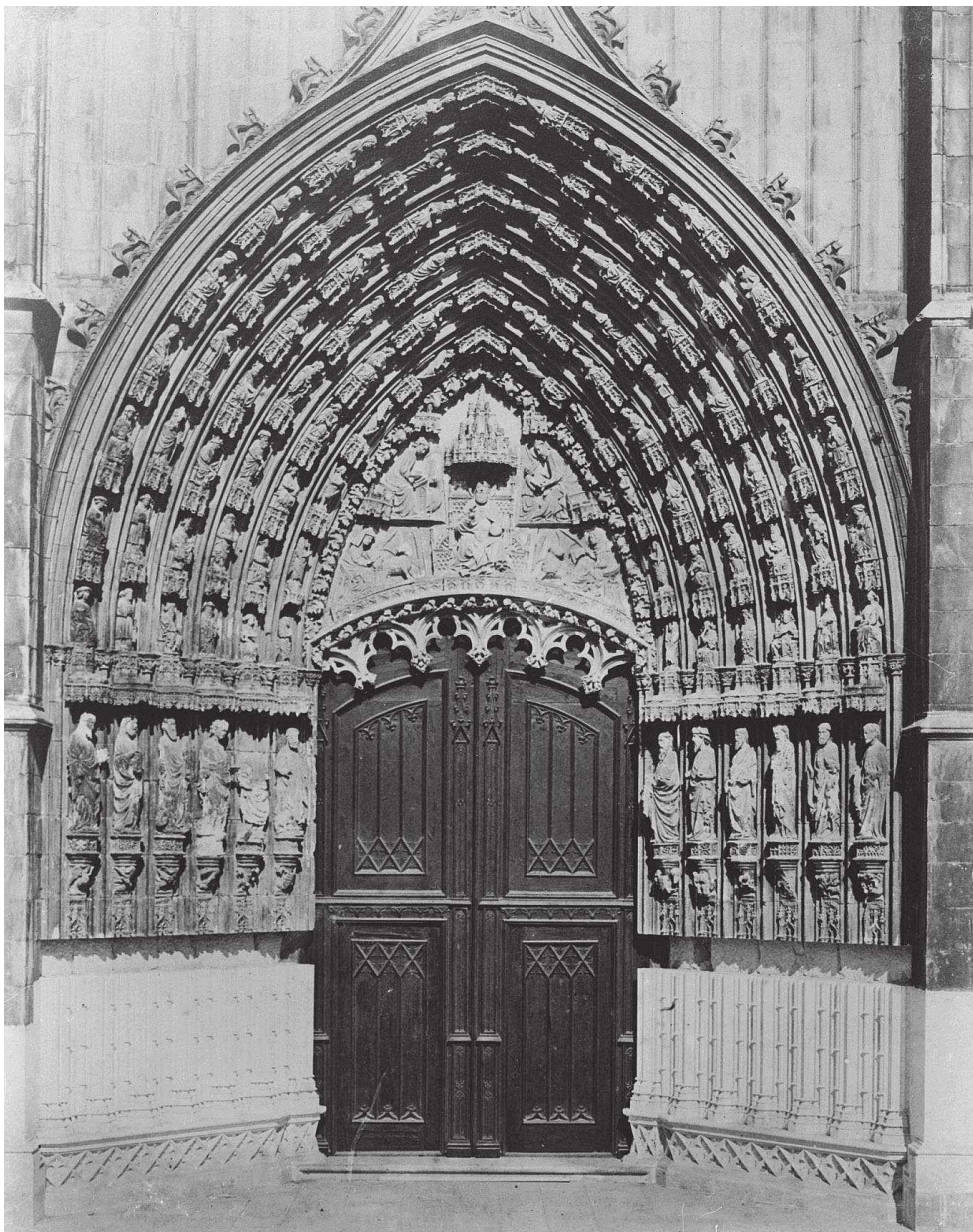


Fig. 04. Monastery of Batalha: The main door of the church during the restoration works, ca. 1880, (SIPA FOTO_00078522) © DGPC/ADF.

The removed medieval stones were used to make the replacement copies and were eventually stored in the north wing of the monastery's second cloister, along with other pieces and fragments from various parts of

the monument. The intention was to create a 'Work Museum' (Correia, 1931: 52), but there was no great care in preserving this set.

IDENTIFICATION OF THE ORIGINAL SCULPTURES OF THE MAIN PORTAL

Since 1990 we have sought to identify which sculptured pieces belonged to the main portal (Neto, 1997: 128-130). The task was not easy until the collection was moved to a deposit and some of these pieces were publicly displayed at the Monastery's Interpretation Center in 2012. It was then possible to confirm the existence of four seraphim³, two angel musicians⁴, a Prophet⁵, two figures of kings of Judah⁶ and a holy pope⁷ that belonged to the archivolts. Apart from the monument's collection, there are three figures, representing two musician angels and a prophet, which are part of the National Museum of Ancient Art collection in Lisbon⁸. The sculptures came to Lisbon shortly after their removal from the portal to be exhibited at the 1882 Portuguese and Spanish Ornamental Art Exhibition (Catálogo Ilustrado, 1882: 334). Thus, in relation to the statues of the archivolts taken from the portal in the nineteenth century, only the whereabouts of Saint Catherine are unknown at this time. Of their respective canopies, we noted the existence of six⁹. The two tympanum evangelists are on permanent display in the monastery¹⁰, as well as the canopy of the Virgin's Coronation of the double tympanum¹¹, eleven of the twelve statues of the Apostles¹² (six of them are also exhibited), eleven of their respective bases¹³ and the same number of support corbels¹⁴.

Of the Apostles' canopies, the National Museum of Ancient Art has one on permanent display. It also came to Lisbon for the 1882 Exhibition (Catálogo Ilustrado, 1882: 335). In the Batalha Monastery deposit, we noted the existence of three canopies intact in their general form although quite damaged in their decorative details¹⁵ and eight more fragments¹⁶. Among these fragments are parts of, at least, six more canopies¹⁷, perhaps seven. If there are indeed seven, the canopy now in MET Cloisters is the twelfth one left to account for. In spite of their state of conservation in some cases, it is possible to differentiate their technical quality of execution, thus showing that different craftsmen coexisted. Although all the canopies follow the same composition, some show greater skill in their carving [Figs. 05 and 06], particularly in the small decorative details. Such is the case for the NMAA copy, from the same hand as the one in Met Cloisters, as well as at least one in the Batalha Monastery, in reasonable condition¹⁸.

3 Monastery of Batalha, Inv. n.º 34, 37, 45, 97.

4 Monastery of Batalha, Inv. n.º 41, 194.

5 Monastery of Batalha, Inv. n.º 35.

6 Monastery of Batalha, Inv. n.º 42 e 98.

7 Monastery of Batalha, Inv. n.º 32.

8 MNAA, Inv. n.º 36, 37 and 545 ESC.

9 Monastery of Batalha, Inv. n.º 60, 68, 69, 72, 83, 85.

10 Monastery of Batalha, Inv. n.º 155, 156.

11 Monastery of Batalha, Inv. n.º 142.

12 Monastery of Batalha, Inv. n.º 1 to 9, 189, 190.

13 Monastery of Batalha Inv. n.º 51, 67, 71, 74, 75, 76, 78, 79, 84, 91, 93. The set is missing the second Apostle on the left side, which before the restoration was already badly damaged and headless.

14 Monastery of Batalha, Inv. n.º 73, 77, 80, 86, 92, 94, 95, 96, 99, 100, 193. The missing corbel was supporting the fifth Apostle on the left and represented a crowned female figure.

15 Monastery of Batalha, Inv. n.º 143 A, 144 A, 145 A.

16 Monastery of Batalha, Inv. n.º 49 A and 49 B, 54 A, 57 A, 59 A, 65 A, 66 A, 70 A, 81 A, 117 C, 163 A.

17 Monastery of Batalha, Inv. n.º 49 A and 49 B, 57 A, 59 A, 65 A, 66 A, 70 A.

18 Monastery of Batalha, Inv. n.º 145 A.



Fig. 05. Master Huguet, Monastery of Batalha workshop, Canopy, side and bottom view, ca. 1402–1426, limestone, 53 x 49 x 54 cm, Monastery of Batalha—Deposit (Inv. N.º 145 A) © MB/DGPC.



Fig. 06. Master Huguet, Monastery of Batalha workshop, Canopy, ca. 1402–1426, limestone, 54 x 46,5 x 53 cm, Monastery of Batalha—Deposit (Inv. N.º 143 A) © MB/DGPC.

The historical and artistic value of all these original 15th-century elements is unquestionable, and it is fundamental to determine their temporal and stylistic context. We now know that the design of the main portal in Batalha was largely due to the monastery's second master-builder during the first quarter of the 15th century (Guillouët, 2011: 74). However, since we can find similarities and affinities with several counterparts in neighboring Spain, there is not one exact model.

The artistic references to the *puerta del Sarmental* of the cathedral of Burgos in the Batalha portal have already been pointed out (Correia, 1929: 32), underlining political reasons for it, given the significance that this cathedral had for the king of Castile. The monarch, defeated in Aljubarrota, had his coronation in that cathedral (Hediger, 2005: 329-343). However, in structural terms, the *Del Sarmental* portal has a central mullion that does not exist in the portal of the Portuguese Dominican monastery.

Furthermore, the theme of the Virgin's Coronation in the double tympanum of Batalha seems to be from Reims Cathedral due to its placement (Guillouët, 2011: 106). Examples in Spain place it on the tympanum along the archivolt, constituting the central theme, such as in Santa Maria Del Toro in the southern door of the cathedral of Leon or the cathedral of Ciudad Rodrigo (Salamanca province). The portal of the church of Santa Maria de los Reys de Laguardia (Alava province) depicts the coronation in the upper section of the main tympanum. Dating from the late 14th century, this portal has other affinities with Batalha, such as the slanted jambs and in the outline of the structure, its height and in the archivolt. Another example in Spain that should be compared with the portal of the Portuguese monastery is Santa Maria de Requena (province of Valencia). It is not

only the use of the ogee that brings them together but all the decoration in the closed arcades over the arch, including the platband crowned with fleur de lis (Guillouët, 2011: 182).

These similarities allow us to accept not only the possible Catalan origin of Master Huguet but also the provenance of masters and sculptors from the Spanish regions, Levante or Basque Country, drawn to the construction site in Batalha to work in the great undertaking of the king of Portugal. In turn, the craftsmen operating in these Spanish regions counted on artisans beyond the Pyrenees for sharing knowledge and techniques, thus creating a dynamic and broad exchange of references.

SCALE AND SYMBOL

The architectural element, now exhibited in New York, left the Batalha Monastery at a date and circumstances not yet ascertained. It belonged to a private collection until it entered the art market in the late 1990s when the owner, who was residing in Oporto, passed away. It was first acquired by Isabel Lencastre Antiques, placing it on auction sale, first in 2013 without success¹⁹, and again the following year when it was sold for the reserve price of 1,600 Euros²⁰. In the catalogs of both auctions, the architectural element is not identified as being from the main portal of Batalha Monastery, noting only '15th century Portuguese production'. The acquisition was made by Pedro Aguiar-Branco Antiques for the Rue de Beaune Gallery in Paris where, months later, in 2015 it is acquired by the renowned London-based medieval art gallery Sam Fogg Ltd., which in turn traced its origin to the main portal of the Batalha Monastery²¹. The piece is sold to the MET the following year with the proper provenance information, to be exhibited in the permanent collection of the Cloisters Museum²².

It is an element that was once part of the main portal structure of the Portuguese monastery but individualised

in its miniature architectural forms. It is a unique example of microarchitectures, composed from an octagonal planimetry, and replicating a centralised vault with its various geometric sections. The ribs mark this set of shapes from a central frame from which six-sided polygons are joined on each side, attached to smaller squares. (Fig. 07) Accompanying the rhythm of the planimetric cutout, small ogees decorated with vegetal elements and pierced by quatrefoil oculi rise between miniature buttresses. Over these microstructures, five tile-roof buildings are laid out, whose layout is curious, with a central elongated volume flanked by two wider ones and smaller volumes set in the angles.

Another volume, over the buildings and on a second plane, has five visible sides. Intended to create the illusion of an octagon, the three hidden sides constitute a rough element designed to fit into the portal structure

19 <https://www.cml.pt/leiloes/2013/154-leilao/2-sessao/818/parte-de-baldaquino> accessed 6-2-2019.

20 <https://www.cml.pt/leiloes/2014/159-leilao/2-sessao/774/parte-de-baldaquino> accessed 6-2-2019. I am grateful to Isabel Lencastre and Miguel Cabral de Moncada for confirming this information.

21 I am grateful to Pedro Aguiar-Branco and Sam Fogg for confirming this information.

22 *The Metropolitan Museum of Art. "One Hundred Forty-sixth Annual Report" 2016*, p. 41: <https://www.metmuseum.org/-/media/files/about-the-met/annual-reports/2015-2016/annual-report-2015-16-departmental-accessions.pdf> accessed 22-1-2018. (Guillouët, 2019: 47-50).

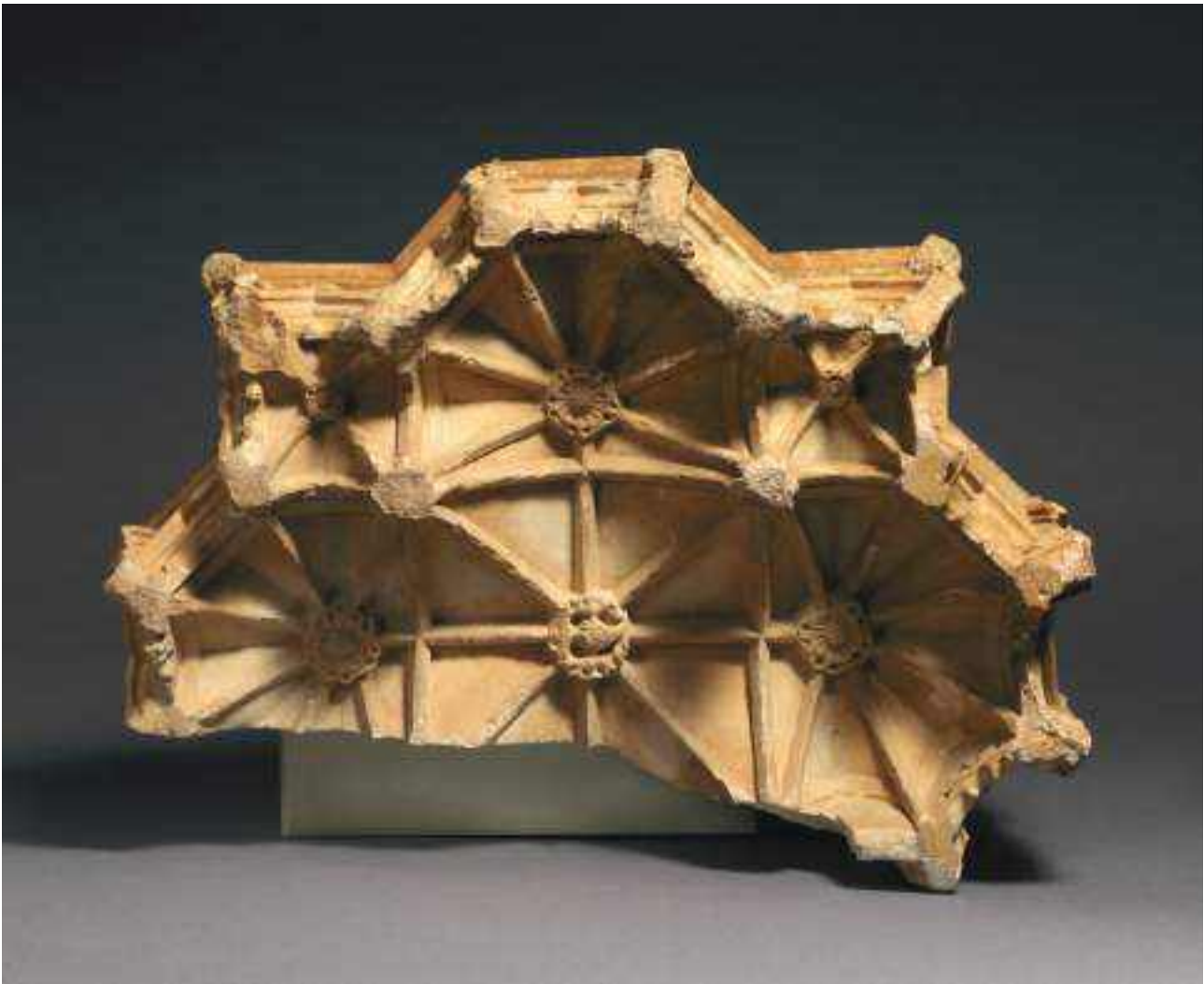


Fig. 07. Master Huguet, Monastery of Batalha workshop, Canopy, view of the vaulting, ca. 1402–1426, The Metropolitan Museum of Art—The Cloisters Collection (2016.246).

and secure the canopy into it²³. This supposed octoid construction is punctuated at the angles by buttresses with a pyramidal trim and small crockets. Among these micro-buttresses are protruded double-span mullioned windows and quatrefoil oculi. The outer profile of these narrow fenestrations is defined by ogees with exuberant stylised vegetal decorative motifs. The minuteness of the architectural details in both the base and platband of this small construction is noticeable. The small protrusions and friezes of the presumed support elements on the base stand out and the top parapet is filled with a delicate sequence of trefoil oculi.

These micro-architectures in the canopies—of which the one in MET Cloisters is particularly well preserved and artistically compelling —establish a symbolic

relationship with the monastery's architecture. It seems evident that there is a clear dialogue between the macro-architecture and the micro-forms that compose the canopies. This miniature world is not immediately apparent but rather requires the observer to exercise an active imagination capable of formulating images in relation and perspective. If, in François Bucher's operational thinking, it is possible to accept this conception as an *idea* of the Gothic architectural theory and practice (Bucher, 1978: 487-496), the miniaturization present in this example must be observed in its extraordinary visionary and symbolic aspect (Binski, 2013: 3-19) that allows for the transposition of the observer to the sublime of the work and the wonder it evokes (Ibáñez Fernández, 2018: 51).

²³ The canopy currently at MET Cloisters no longer has this rough stone block. Most likely it was sawn off for the sake of alleviating its weight when it became part of a private collection.

In a recent study, the authors propose various operational categories for the analysis of microarchitectures. In a comparative model, these canopies are seen as “must have been developed as part of some kind of architectural debate or, at least, as daring experimental exercises in this field”²⁴, considering their vaulting to be very close to Trier’s Liebfrauenkirche.

Without dismissing these possible relations, it seems more pertinent to observe these pieces within another operative category proposed in the same study, “a type of model that seems to have, above all, an important iconological value” (Ibáñez Fernández, Zaragoza Catalán, 2018: 50). Its miniature forms seem to allude to the dual function and meaning of the Portuguese medieval monastery: divine temple and royal funerary place. The allusion to the temple can be perceived in the five small buildings and their tile-roofs, as the church’s

chevet with five radiating chapels. Furthermore, the vertical segment is a sectioned octagonal volume, with a formal and certainly symbolic connotation with the funeral chapel of D. João I. In the diligence of the carved elements, it is possible to recognize, in miniature scale, the same module as the Infantes’ tombs in that chapel: ogees between buttresses with the same type of decoration and trim²⁵. These small arches reproduce the mullioned window structure of the ones in the founder’s chapel on the first floor. In its simplicity and micro-scale, this canopy displays remarkable artistic quality, constituting an excellent example of the fourteenth-century production in the Portuguese construction site led by the master Huguet. Concurrently, it seems to contain in its somewhat eidetic conception and composition references to the temple dedicated to Santa Maria da Vitória and the funerary space of the founder of the Avis dynasty.

ACKNOWLEDGMENTS

I am grateful to the Department of Medieval Art and The Met Cloisters, in particular Dr. Christine Brennan and Dr. Julia Perratore, for providing me with valuable information regarding the canopy. I would also like to thank Isabel Lencastre, Miguel Cabral de Moncada, Pedro Aguiar Branco and Sam Fogg for confirming some aspects of the canopy’s

path in the art market in recent years. I am also very grateful to Joaquim Ruivo, director of the Batalha Monastery and Maria João Vilhena de Carvalho, curator of the sculpture collection of the National Museum of Ancient Art (Lisbon), for facilitating my examination of the other original canopies from the Batalha Monastery.

REFERENCES

AIRES-BARROS, Luís; NETO, Maria João and SOARES, Clara M. - “The monastery of Batalha (Portugal): Restoration works and historic quarries A preliminary study” *IV Congresso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación (Cuba’98)*. San Cristóbal de la Laguna: CICOP, 1998, pp. 384–386.

Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art 146, 2016. BINSKI, Paul - “The Heroic Age of Gothic and the Metaphors of Modernism” *Gesta*, 52 / 1, 2013, pp. 3–19.

BUCHER, François - “Micro-architecture as the Idea of Gothic Theory and Style” *Actas del XXIII Congreso internacional de historia del arte* (Granada, 1973). Granada: Universidad de Granada, 1978, pp. 487–496.

Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

CORREIA, Vergílio - *Batalha Estudo Histórico-Artístico-Arqueológico do Mosteiro da Batalha*. Porto: Litografia Nacional, 1929.

_____ - *Batalha II Estudo Histórico-Artístico da Escultura do Mosteiro da Batalha*. Porto: Litografia Nacional, 1931.

GOTTSCHLICH, Ralf - “Das Kloster von Batalha als Grablege der portugiesischen Könige aus dem Haus Aviz.” In *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal*, edited by Barbara Borngasser, Henrik Karge, Bruno Klein. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2006, pp. 339-357.

GUILLOUËT, Jean-Marie - *Le portail de Santa Maria da Vitória de Batalha et l’art européen de son temps*. Leiria: Portugalia Sacra, Textiverso, 2011.

_____ - “Microarchitectures médiévales Une perspective historiographique” *Microarchitectures Médiévales l’échelle à l’épreuve de la matière*, edited by Jean-Marie Guillouët and Ambre Vilan. Paris: Éditions de l’INHA et des Éditions Picard, 2018, pp. 25–34.

_____ - “Un dais provenance de Santa Maria da Vitória de Batalha acquit par le Metropolitan Museum de New York” *Anais Leirienses estudos & documentos* 1 (March), 2019, pp. 47–50.

²⁴ Ibáñez Fernández, Javier and Zaragoza Catalán, Arturo 2018, p. 51.

²⁵ Some of the canopies, interestingly those of lower sculptural quality, even register grooves in the walls where the arches are inscribed (M.B. inv. No. 143A) as well as in the south wall of the Founder’s Chapel that houses the tombs of the Infantes in arcosolios.

HEDIGER, Christine - *Die Puerta del Sarmental der Kathedrale von Burgos und ihre ikonographische und stilistische Nachfolge auf der iberischen Halbinsel*. PhD thesis, Université de Genève, 2005.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier and ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo - "Microarchitecture in the Iberian Context between the Fourteenth and Sixteenth Centuries" *Microarchitectures Médiévales l'échelle à l'épreuve de la matière*, edited by Jean-Marie Guilloët and Ambre Vilan. Paris: Éditions de l'INHA et des Éditions Picard, 2018, pp. 47–56.

Magnificence and the Sublime in Medieval Aesthetics Art, Architecture, Literature, Music, edited by JAEGER, C. Stephen. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Monastery of Batalha Inventory. Batalha: DGPC, 2012.

MURPHY, James - *Plans elevations, sections and views of the church of Batalha, in the province of Estremadura in Portugal with the history and description by Frei Luís de Sousa; with remarks to which is prefixed an introductory discourse on the principles of gothic architecture*. London: I & J Taylor, 1795.

MURPHY, James - *Gothic Architecture: Designs of the Monastery of Batalha, 1795 album reprint*, edited by Maria João Neto. Lisboa: Aletheia, 2008.

MNAA Inventory. Lisboa: DGPC, 2011.

NETO, Maria João - *James Murphy e o restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PITT, Thomas - *Observations in a Tour to Portugal and Spain (1760)*, edited by Maria João Neto. Lisboa: IPPAR, 2006.

R.I.B.A. Journal, 64, n° 8, (June), 1957, p. 338.

SOARES, Clara M. - *O Restauro do Mosteiro da Batalha: Pedreiras Históricas, Estaleiro de Obras e Mestres Canteiros*. Leiria: Edições Magno, 2001.

SOUSA, D. António Caetano de - *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. T. II. Coimbra: Atlântida-Livraria Editora, 1946.

SOUSA, Frei Luís de - *História de São Domingos*. T. I. Lisboa: Oficina de António Rodrigues Galhardo, 1767.

The Metropolitan Museum of Art. One Hundred Forty-sixth Annual Report of the Trustees for the Fiscal Year July 1, 2015 through June 30, 2016, 2016.

The Sculptured Ornament of the Monastery of Batalha in Portugal. Twenty Photographs by the late Thurston Thompson with a descriptive account of the building. London: Published by the Arundel Society from promoting the knowledge of Art, 1868.

WATKIN, David - *The Rise of Architectural History*. London: The Architectural Press, 1983.

AN ACCOUNT OF MICHAEL FRIED'S GROUP DISCUSSION WITH FLUL'S PHD STUDENTS FROM ART HISTORY AND THEORY OF LITERATURE

Teresa Neto

PhD Candidate in Art History

teresaneto@edu.ulisboa.pt

ABSTRACT

The modernist Art critic and Art historian Michael Fried was the first invited speaker to the Lisbon Lectures in the Humanities, promoted by the School of Humanities of the University of Lisbon. Before presenting his conference 'Facingness Meets Mindedness: On Manet's Luncheon in the Studio and The Balcony' regarding two paintings by Édouard Manet, Fried was also present in a fruitful group discussion with PhD students from Art History and Theory of Literature. The Art History doctoral candidates were able to present their questions, prepared beforehand in work sessions with Professor Pedro Lapa, regarding Professor Fried's extensive body of work.

By focusing mainly on his views as a critic, these notes by no means exhaust the matter, and will surely be followed by more in-depth incursions of it. Many other matters came up during this discussion, such as Michael Fried's historical investigations into Courbet, Manet, Caravaggio, and others. This brief account intends to give notice of this session and share it with the academic community, divulging Michael Fried's coming to Portugal and his ideas.

KEYWORDS

Michael Fried | Art Criticism | Art History | "Art And Objecthood" | High Modernism.

For the first event of the 'Lisbon Lectures in the Humanities', Professor Michael Fried (b. 1939, New York) was the guest speaker, set to present 'Facingness Meets Mindedness: On Manet's Luncheon in the Studio and The Balcony'. Preceding the lecture on Manet's works, Professor Fried graciously agreed to a group discussion with PhD students from Art History and Theory of Literature courses who would benefit from asking questions regarding his work. Aside from art criticism, theory and history, he also published four poetry volumes¹ and studies on literature². The closing remark on the introduction to his book of essays summarizes the spirit of this meeting: "I have always believed that the poems, the art criticism and the art history go together, that they share a single vision of reality" (Fried, 1998: 54).

In preparation for this encounter, the Art History Phd students, supervised by Contemporary Art Professor Pedro Lapa³, met for work sessions to discuss and further understand Michael Fried's body of work. Each student then selected a specific set of issues associated with a book or specific essays that pertained to their own phd research. While discussing these matters with Professor Lapa some questions arose naturally, who then narrowed the inquiries' focus for the group discussion.

A remarkable art critic and theorist, Michael Fried reviewed exhibits, for ArtForum and Art International, and wrote exhibition catalogues from 1961 and 1977. In *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (1998), some of the most relevant pieces are reprinted, including his most famous essay — which gives title to the book, originally published in 1967. Strongly advocating for "modernist" painting and sculpture, he focused on a small group of artists, such as Frank Stella, Kenneth Nolan and Jules Olitski (in 1965 he organized and wrote the catalogue text for the exhibit "Three American Painters") the British sculptor Anthony Caro, and a few others. For the art critic, the aspirations of good high modernist art were linked to value and quality, which would *compel*

conviction. Fried's convictions produced captivating phenomenological descriptions and evaluative judgments, with a quality of 'philosophical prose' that is rarely seen in today's art criticism.

It also led him to denounce the emergence of Minimalism as a threat to art, of "being assimilated to mere entertainment". With a certain moral urgency, he argued for the necessity to "defeat theatre" in his 1967 essay, "Art and Objecthood". Minimalism's focus is in the exchange with the spectator, translated into its mere presence or interest. Whereas Modernist works are as they appear to be, an intentional object that exists independently from the beholder's experience of it. An accurate description of its relational properties (the internal relationship of all the parts) reveals its entire essence in an instant — this is what Michael Fried called 'presentness', as opposed to theatrical 'presence'.

This issue stayed relevant in Michael Fried's praxis, and in 1980 another contrary term was introduced, in the book *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Establishing a new cycle in his writings, Fried turns his keen eye to French nineteenth century painting with Courbet's Realism (1990) and Manet's Modernism (1996). As an Art Historian, Fried's emphasis falls equally on critical observation and theoretical arguments, dissecting specific paintings with astonishing detail, while developing broad concepts. Still pertaining to the theatrical relationship between viewer and work, Fried argues that Courbet sought to completely absorb the beholder so as to transport them into the "illusionistic picture space"; while Manet's radical 'facingness' is a motor of development from then to the 60s, with "an increasing preoccupation with problems and issues intrinsic to painting itself". By recognizing and including the viewer in a unique and powerful way, the works do not simply collapse into theatricality, and instead pursue the norms and conventions essential to painting. Concerns of anti-theatricality are re-addressed in 2008's *Why Photography Matters as Art as Never Before*, and *Four Honest Outlaws* (2011). In

1 Michael Fried published the following books of poems: *Powers: poems* (1973), *To the Center of the Earth: Poems* (1994), *The Next Bend in the Road* (2004), *Promesse du Bonheur* (2016).

2 *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1987, which combines both Art and Literature; *Flaubert's "Gueuloir": On Madame Bovary and Salammbô*, London and New Haven: Yale University Press, 2012; *What was Literary Impressionism?*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2018.

3 The session with Professor Michael Fried was attended by Contemporary Art Professor Pedro Lapa and Senior Researcher Rosário Salema de Carvalho, with the following Art History PhD students: Ana Pascoal, Inês Leitão, João Carvalho Dias, João Tomé, Margarida Grilo, Sílvia Diogo, Teresa Neto, Vasco Medeiros.

these volumes, Fried discusses the art practices of a few selected contemporary artists, and the solutions they came up with for countering Minimalism's grievances.

This brief account intends to feature a couple of key concepts, from the initial work sessions to Professor Fried's enlightening responses. This was a tremendous opportunity to delve into his body of work and thus

pertinent to share with the academic community. The discussion that took place was quite rich and these notes by no means exhaust the matter, hence further narratives from different perspectives will help divulge Michael Fried's coming to Portugal and his ideas. We resort frequently to Fried's own words from this encounter⁴, supported by other sources.

ART CRITICISM, HISTORY AND THEORY

In "An introduction to my art criticism", the preface of *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Fried gives an account of his early career, how his art criticism came about and the shift towards art history. This was also examined in the group discussion, as he spoke about meeting Frank Stella as an undergraduate student, their train travels from Princeton to New York so they could see a whole lot of contemporary art, and how this introduced him to many of the issues that led him to start writing art criticism, still in his twenties.

The most obvious difference between the two activities is that art criticism is always and very obviously evaluative: it involves making judgements of good and bad, on whatever grounds the person makes them. But the element of evaluation is so obvious. In art history — It's not that evaluation doesn't matter, but the point of the enterprise is more to try to understand what's going on, so the evaluation is more under the surface.

With his PhD on Manet, a crucial point came about: that this painter was not only the beginning of modern art, but *the climax of something*. This led into an investigation of art criticism's inception, in the mid 18th century France with Diderot. The French philosopher and art critic was deeply invested in the relation of the work to the beholder, which for Fried turned out to be an amazing discovery, since it set up a lot of the work he then developed⁵. So as an art critic, Fried intends to intervene in the current situation with 'oppositional' position taking, whereas art history allows to understand a specific set of concerns. By unpacking the dialectic of the relation between the

work and the *spectateur*, the issue of theatricality appears and reappears throughout the times.

And that never fully goes away, so we get a version of that. In modernism versus minimalism, and some of those issues are there today — again, to my surprise — in contemporary photography and in certain videos.

For Fried, a critic works with the conceptual tools at hand, which may change over time⁶. When asked about these, Fried spoke about Derrida, whom he met while in Paris and again later in Hopkins University. There was no Deconstruction theories in the 60s, and the surfacing of it, even if there is not an intention of strictly adhering to it — and even considering many aspects of Derrida's theory to be mistaken — still affected and influenced Fried. Theory broadens the horizons, either for art history or literary critical work, and it's fundamental for seeing and noticing more, and being able to withdraw more fruitful conclusions. By having *the maximum sense of intellectual possibility* after coming into contact with different conceptual tools, new ideas arise, as exemplified by an important reading of Anthony Caro's work from Maurice Merleau-Ponty's essays on painting:

It was a revelation for me, reading Merleau-Ponty — what he's saying is a very simple thing. Namely, you have a body. But also, if you extend it to painting, a painting is not an image to be apprehended purely visually. It's a material artifact made by someone with a body, to be somehow experienced and processed by other people with bodies. And so, the fact of having a body becomes fundamental. [...] This is fundamental

⁴ These are italics, whereas words from his works or interviews are between quotes and cited.

⁵ The aforementioned titles: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980), as well as the other volumes analyzing specific painters such as Courbet and Manet.

⁶ "A critic inevitably works with the conceptual tools at hand, what matters in the long run is not the inherent allure of the tools themselves, which is bound to wax and wane with the changes of intellectual fashion, but rather the quality of the critical or historical work that is done with them." (Fried, 1998: 23).

for thinking about painting or sculpture, it's one of the reasons of why when I first saw a sculpture by Anthony Caro I had these intense bodily feelings, and I trusted them, they were telling me something about how the sculpture worked.

Michael Fried also spoke about the philosopher Stanley Cavell, whose notions of medium (Fried,

1998: 18) deeply influenced Fried, as discussed further on. For him, the widening of the intellectual experience is paramount to constructing arguments, and to have read Merleau-Ponty, Diderot, Wittgenstein and coming into contact with Derrida and Cavell was *just unbelievably useful.*

COMPEL CONVICTION: INTUITION AND CRITERIA OF JUDGEMENT

Modernism is an *ongoing dialectical enterprise*, in constant change, seeking what might compel conviction. There are no fixed conditions in order to achieve it, nor it's something predictable across different works of the same author. Thus, the notion of intuition is crucial to Michael Fried — *If you're doing the kind of work that you are all doing, you have to trust your intuition* — as a first step, an hypothesis, towards building an argument. Intuition is supported by experience and theoretical knowledge, albeit fundamentally a gut reaction. "Experience is decisive, but not in Greenbergian terms, where it serves 'quality' and 'judgment'." (Vidal, 2007: 96). While Fried doesn't necessarily disagree completely with those theories, he wishes to widen and apply them individually to each work.

Clement Greenberg was one of the most important art critics of his time and an important figure to Michael Fried. He too defended a 'judgmental' approach to art criticism and a 'non-judgmental' stance on art history, championing High Modernism art. The Formalist aesthete sought the 'infralogic' of modernism, an issue that went beyond 'what is art?' inquiries and instead focused on 'what is good art?'. For Greenberg, there should be specific criteria of quality for evaluating works: conception, invention, inspiration and intuition. Embarking on a cyclical critical process, he sought to come up with the 'irreducible working essence of arts': the timeless essence of painting is defined by flatness and the delimitation of flatness. Ultimately, as Greenberg himself concluded, this would lead to a piece of canvas tacked to a wall as being a painting, *although not necessarily a successful one.*

A painting is trying to discover what it has to be in order to compel conviction, it's not a matter of necessarily eliminating anything, it might involve adding things, it could be anything. So it's a certain kind of enterprise,

but it's not a reduction, it doesn't just involve doing away with things.

As Fried explains in the preface of his collected essays, the issue with reduction to the literal property of the support inevitably collapses into objecthood, and thus the delimitation of flatness leads to Minimalism, which Fried calls Literalism. Using fecundity as a criteria for quality also presented issues, as Fried laments Frank Stella's Black Paintings series being cited as a precursor to Minimalism.

In a 2004 interview with Carlos Vidal, Fried asserts that the basis of a problem is formed in the historical circumstances (Vidal, 2007:96). Supported by readings of Wittgenstein, Fried places the essence of painting and sculpture in a specific moment in time, and not as an ongoing, timeless, process. A new technique or process is only relevant when it appears — Jules Olitski incorporating spray paint into his paintings in the 60s has no relation to Giotto's concerns or techniques. This question was first raised in a brief note in "Three American Painters" exhibition catalogue text, where Fried considers that some problems intrinsic to painting have to do with a concept of a 'medium', though he felt at the time that he could not formulate his reasoning properly. Fried urged for more theorization, and for him Stanley Cavell's views on film's medium essentialism discussed in "The World Viewed" came to permeate that necessity (Fried, 1998: 18). Painters like Olitski and Morris pursued the essence of painting then, and now this issue has become historical to that specific point in time. And, in fact, essence was not important to Diderot as theatricality was. So while some issues may be left in a historical past, others can be brought up again, as recent photography work presents interesting answers to some of the same questions with absorption and theatricality.

And then, what was fascinating to me was after a long time, really, with figures like Wall and others, something new started to happen. Which was, as it felt to me, a certain kind of return to some of the values of high modernism, but not as if minimalism had never happened.

When Diderot writes about establishing the ‘fiction of the painting’, the task is to compel the viewer by creating the illusion that the viewer has not been taken into account. In “Why Photography matters are never before”, a book on the ontological state of current art photography, some works by Jeff Wall are viewed in this perspective. Wall does not seek the essence of photography or photography as a medium, but instead on the relation between painting and cinema through photography. The central notion is depiction, where the figures portrayed appear unaware, absorbed. As Fried explained in the session, the nature of the medium, photography, *is going to involve acknowledging, “well of course that it’s posed”*. This quality is what Fried designates ‘to-be-seeness’.

Speaking now as an art critic, the best experience you can have [...] is: you’re seeing something new, you don’t know what it is you’re looking at, but you are hooked, you are held, you are compelled, and you find yourself thinking, you try to understand — that’s what you want, you want to be surprised, you want to be held by something unfamiliar. That you then can think, “It’s great what Anri is doing, what Douglas is doing, there’s a relation to the kinds of things I have been thinking about”. But the key experience is the experience of encountering something new, strange, but compelling, gripping, in some sense convincing. So that’s what you want.

In “Four Honest Outlaws”, Fried explores how Anri Sala, Charles Ray, Joseph Marioni and Douglas Gordon continue absorptive tradition with highly original solutions. Fried spoke about Sala and Gordon, introducing these artists to students who might not be familiar with them, explaining how ‘to-be-seeness’ operates in their videos, and how being compelled and gripped by a work may be a surprising event.

In Anri Sala’s work, the actors appear so engrossed in their activities they are unaware of the camera, which of course, is a contraption that grips the viewer. In Gordon’s “Déjà-Vu” (2000), a three screen projection of a *Noir* film, where each projection and soundtrack is at a different frame rate per second, creating a rift between the narrative moments. This compels the viewer to attempt to make sense of it, who is *kicked out* of a regular Hollywood film experience into an intellectual exercise. With another Douglas Gordon piece, *Play Deal; “Real Time (this way, that way, the other way)”* (2003) — where an infant elephant gets up and down at the command of its (invisible, off screen) trainer — Fried recounted his experience in the gallery — that if someone had described the piece beforehand, he wouldn’t have gone in, assuming it would be theatrical —, and yet he did and was completely gripped by it. These artists are taking the materials of post-modernism, modernism and theatricality, *but using them in a different sort of way.*

This brief account mainly focused on Michael Fried’s views as an art critic, from the sixties to present time. Many other matters came up during this fruitful discussion, such as Michael Fried’s investigations into Courbet, Manet, Caravaggio, and others. Thus, this note intends to give notice of this meeting, surely to be followed by more in-depth incursions of it.



Fig. 01. A perspective of the room during the group discussion with Michael Fried. © Luísa Santos, FLUL – DREI, 2019. Rights reserved.



Fig. 02. Professors Michael Fried and Pedro Lapa during the group discussion. © Luísa Santos, FLUL – DREI, 2019. Rights reserved.

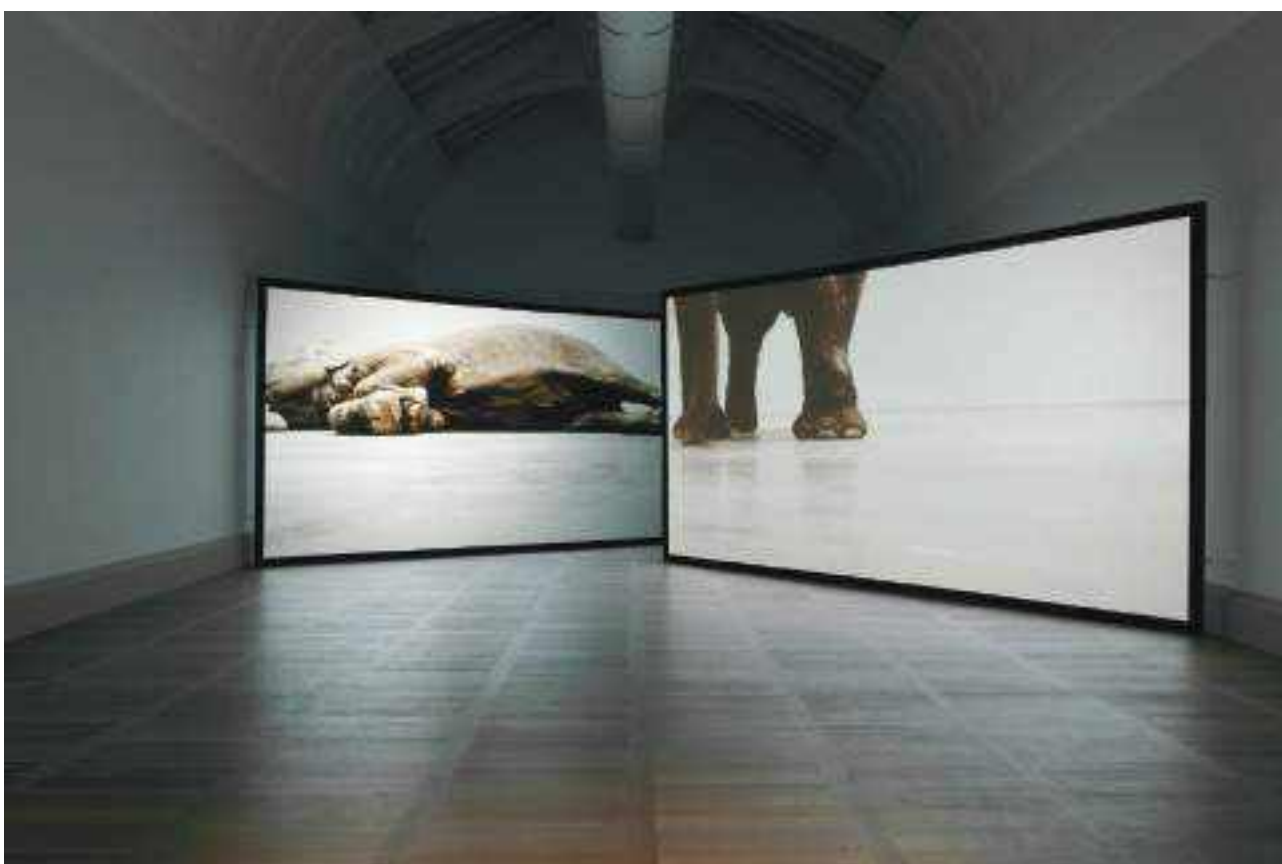


Fig. 03. Douglas Gordon, "Play Dead, Real Time (this way, that way, the other way)", 2003. © Douglas Gordon, via Tate Modern.

REFERENCES

FRIED, Michael - *What was Literary Impressionism?* Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press, 2018.

_____ - *Flaubert's "Gueuloir": On Madame Bovary and Salammbô.* Yale University Press: London and New Haven, 2012.

_____ - *Art and Objecthood: Essays and Reviews.* The University of Chicago Press: Chicago and London, 1998.

_____ - *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane.* The University of Chicago Press: Chicago and London, 1987.

_____ - *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980.

VIDAL, Carlos - As formas no tempo histórico. Entrevista a Michael Fried por Carlos Vidal. *Intervalo* (3), maio 2007, 87-98.