

N.º 5

2017

ART IS ON

VANDALISMO E ICONOCLASTIA

VANDALISM AND ICONOCLASM

Diretor / Director

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

Editor geral / General editor

Clara Moura Soares – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, claramourasoes@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

Secretariado / Secretariat

Inês de Castro Cristóvão – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, ines.cristovao@campus.ul.pt

Edição / Edition

ARTIS – Instituto de História d 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

Reversibility (Militant Methods)

Kate Davis, framed pencil drawing and silkscreen print on paper, 135 x 80 cm, Scotland, detail, 2011.

Digital image credit of Ruth Clark

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 **ICONOCLASTIA E CRIPTO-HISTÓRIA DA ARTE. CASOS DE ESTUDO E ACERTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS NO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO PORTUGUÊS**
Vítor Serrão
- 25 **EL INTERÉS INTERNACIONAL POR COMBATIR LA DESTRUCCIÓN INTENCIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL**
Luis Pérez-Prat Durbán
- 56 **ALGUNS CASOS DE ATITUDES ICONOCLASTAS EM PINTURA MURAL**
Joaquim Inácio Caetano
- 67 **A DESSACRALIZAÇÃO DE UM BIOMBO COM CARACTERÍSTICAS ORIENTAIS EM MADEIRA POLICROMADA REVELADA ATRAVÉS DO ESTUDO LABORATORIAL E AS SUAS IMPLICAÇÕES NA INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO**
Ana Cristina Seco de Morais, António João Cruz, Carla Rego
- 76 **PIEDRAS QUE HABLAN: MEMORIA, SINCRETISMO CULTURAL Y ARQUITECTÓNICO (NORTE DE YUCATÁN SIGLO XVI)**
Miguel Pimenta-Silva, Ángela Matilde Fernández Pérez
- 87 **RESGATE DAS OBRAS MORTAS DE PINTURA “ANIMALISTA” DE BERNARDINO DA COSTA LEMOS (175? – act. 1814)**
Ana Maria Costa, Vítor Serrão, Luís Mendonça de Carvalho
- 106 **TEMPOS DE MUDANÇA, TEMPOS DE PERDA: O PATRIMÓNIO CONVENTUAL PORTUGUÊS NO SÉCULO XIX. TESTEMUNHOS DE VANDALISMO**
Rute Massano Rodrigues
- 122 **CONTRIBUTOS PARA UMA IDEIA DE DESTRUIÇÃO NA CULTURA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA**
Rui Serra
- 132 **SITUAÇÃO T/T1, DE ARTUR BARRIO, E A ARTE-GUERRILHA CONFORME FREDERICO MORAIS**
Tamara Silva Chagas
- 141 **‘WEIGHING THE WORK OF LOVE: ON KATE DAVIS’S RE-VISIONED ICONOCLASM’**
Dominic Paterson
- 157 **THE GRAFFITI COVERING OF THE NATIONAL TECHNICAL UNIVERSITY OF ATHENS AND ITS POLITICO-CULTURAL SYMBOLISM**
Konstantina Drakopoulou
- 166 **EVICTING ROBERT E. LEE AND STONEWALL JACKSON FROM THE HALL OF FAME FOR GREAT AMERICANS**
Howard Skrill
- VARIA – NOTAS DE INVESTIGAÇÃO**
- 179 **NO DIA DO JUÍZO, ANTES QUE SOE A ESPANTOSA TROMBETA, QUE FARÁ RESSUSCITAR OS MORTOS, TODA A TERRA SERÁ UM CEMITÉRIO DE OSSOS...: NOTA ORGANOLÓGICA RELATIVA AO TEMA HAGIOGRÁFICO DE SÃO JERÓNIMO**
Sónia Duarte
- 194 **O RETRATO POUCO CONSENTIDO DE FRANCISCO PÉREZ BAYER, POR MANUEL JOSÉ PINHEIRO, NA PINACOTECA DE D. FREI MANUEL DO CENÁCULO.**
Lécio da Cruz Leal
- 203 **CONTRIBUTO PARA O CATÁLOGO DE OBRAS DO ESCULTOR JOSÉ DE ALMEIDA (1708-1770): A IMAGEM DE NOSSA SENHORA DA REAL IRMANDADE DO SANTÍSSIMO ROSÁRIO DE MAFRA**
Teres Leonor M. Vale
- 209 **GIUSEPPE TRONO, PINTOR DE RETRATOS NA CORTE PORTUGUESA (1785 – 1810)**
Giuseppina Raggi, Michela Degortes
- 222 **THE LATIN AMERICAN LIBERATOR SIMÓN BOLÍVAR AT THE MUSEUM OF ART IN BOGOTÁ, COLOMBIA: TEN IMAGES BY FIVE ARTISTS**
Rafael Arreaza Scrocchi
- 229 **UMA CÓMODA EM ESTILO LUÍS XVI NA COLEÇÃO DA CASA MUSEU MEDEIROS E ALMEIDA**
Tiago Samuel Franco Rodrigues
- 236 **O COLECIONISMO DE VITRAL ANTIGO EM PORTUGAL E NO BRASIL NO SÉCULO XIX - A COLEÇÃO FERREIRA DAS NEVES**
Maria João Neto, Clara Moura Soares
- 250 **PATRIMÓNIO E HISTÓRIA DA INDÚSTRIA DOS MÁRMORES: O PAPEL DA HISTÓRIA DA ARTE NUM PROJETO PLURIDISCIPLINAR**
Clara Moura Soares, Vítor Serrão, Carlos Filipe, Rute Massano Rodrigues, Patrícia Monteiro, Mariana Penedo dos Santos
- 262 **ENTREVISTA COM O ARTISTA TEUTO-BRASILEIRO ALMIR MAVIGNIER SOBRE O CONCRETISMO BRASILEIRO**
Luis Fernando Silva Sandes

Editorial

Clara Moura Soares
Vítor Serrão

O presente número da revista ARTis ON, dedicado ao tema *Vandalismo e Iconoclastia*, o primeiro que se edita em Portugal sobre a matéria, pretende constituir-se como um volume de referência, numa altura em que transcorre, precisamente, uma década sobre a obra fundamental de Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, na qual o autor promove um exame integral do fenómeno da iconoclastia moderna, cartografando as suas múltiplas expressões.

Os acontecimentos recentes, relacionados com a atitude vandálica do Estado Islâmico na Síria e no Iraque mostram porém, que o tema se continua a revestir da maior atualidade, levantando questões complexas e controversas que transcendem fronteiras culturais e temporais.

A História da Arte tem-se preocupado sempre mais em estudar os monumentos e as obras de arte existentes, descurando aquelas que desapareceram, fruto de causas variadíssimas, entre as quais se conta a iconoclastia que, por razões também muito diversas, as mutilam ou destroem.

Com vários episódios de destruição muito presentes na memória de todos, decidiu-se consagrar o atual número da revista ARTis ON ao tema do Vandalismo e da Iconoclastia, onde se pudesse reunir o parecer de especialistas que, sob diversos pontos de vista, analisassem o iconoclasma como uma realidade que precisa de ser compreendida nas suas múltiplas vertentes e que em muito excede a brutalidade anti-idolátrica exercitada pelo Estado Islâmico.

A prática iconoclástica exige, assim, que a História Arte esteja apta a saber apurar as suas causas, sejam religiosas, políticas, de gosto ou de mera reação contra o antigo, sabendo analisar os graus de comportamento iconoclástico. Integrar na História da Arte a metodologia necessária para esse estudo e para o imprescindível registo de perdas é essencial, contemplando abordagens que considerem manifestações como: a eliminação de património por motivos ideológicos; a relação entre destruição e superstição; o anticlericalismo e o debate religioso; a destruição como resultado de situações de conflito armado ou com origem em graves problemas sociais e económicos; a incúria face ao que não se valoriza; a ignorância e o fanatismo; a supressão deliberada visando a modificação da memória histórica; ou outras formas mais subtis e legalizadas de iconoclastia, como a conservação seletiva ou "O curador como Iconoclasta" («Der Kurator als Ikonoklast»), na perspetiva de Boris Groys (2011). São fenómenos múltiplos, de um tema vasto, que desencadeiam alterações de interpretação, adulterações e/ou perdas patrimoniais inestimáveis, mas que lançam, igualmente, importantes desafios de valorização e de educação artística e patrimonial, de proteção e de conservação, de restauro e de reconstrução ou mesmo de reconstituição, que também importa considerar.

Editorial

Clara Moura Soares
Vítor Serrão

Os iconoclastas apresentam, porém, numerosas *nuances*, que se integram também no campo da conservação e restauro e até no campo da criação propriamente dita, o que obriga a História crítica da Arte a enfrentar novos paradigmas de criação/recriação, como sucede no caso das *Telas queimadas* de Miró, por exemplo, ou nos desenhos que os artistas britânicos Jake e Dinos Champman acrescentaram sobre os gravados da série *Los desastres de la guerra* de Goya, que reintitularam de *Insult to injury*. Nesse contexto, a iconoclastia surge como um meio de renovação, destruindo os valores vigentes e fazendo surgir outros no seu lugar. O abandono do tradicional, a negação dos valores do passado, resultam em intervenções artísticas transformadoras, criando objetos inteiramente novos ou novos significados para obras de arte existentes.

Foram todas estas vertentes que o quinto número da ARTis ON ambicionou alcançar, desafiando os investigadores a abraçarem uma abordagem ampla do tema. Ao longo de doze estudos, apresentam-se perspectivas plurais, complementares, que resultam da visão de historiadores de arte, de conservadores-restauradores, de artistas plásticos, de especialistas em direito internacional e de antropólogos, tornando este número especialmente atrativo para os investigadores e um marco incontornável na abordagem do tema. Estabelecem-se bases teóricas, conceitos e metodologias, firmam-se princípios assentes no debate e no direito internacional e apresentam-se vários casos de estudo, do século XIX à atualidade, onde cabem manifestações artísticas e patrimoniais diversas.

A secção *Varia*, por sua vez, apresenta um notável conjunto de breves estudos, não subordinados ao tema central da revista, que dão a conhecer algumas novidades de pesquisas em curso. Da pintura à escultura, passando pelo mobiliário, pelo vitral e pelos mármores do Alentejo enquanto material de obras de arquitetura e de arte, também se inclui neste *dossier* uma entrevista ao emérito artista brasileiro Almir Mavignier (n. 1925).

Editorial

Clara Moura Soares
Vítor Serrão

The current journal issue for ARTis ON, dedicated to the topic of *Vandalism and Iconoclasm*, the first of its genre in Portugal, aims to establish itself as a reference piece in a time that coincides with the first decade since Dario Gamboni's fundamental work, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, in which the author puts forward a comprehensive examination of the phenomenon of modern iconoclasm, and maps out its multiple expressions.

Recent events however, related to the vandalic behavior shown by the Islamic State to Syria and Iraq, prove that the topic is alive and well in present day, thus raising complex and controversial questions that transcend time and cultural boundaries.

History of Art has always concerned itself more with studying the existing monuments and works of art, while neglecting those that have, due to various reasons, already disappeared. One of these reasons is iconoclasm, which aims to deface and destroy said monuments and artworks.

Due to numerous episodes of destruction still being quite present in the thoughts of many, it was decided to dedicate this issue of ARTis ON journal to the theme of Vandalism and Iconoclasm. In this issue, it was aimed to gather the opinion of experts, which under many different perspectives, have analyzed iconoclasm as a reality that needs to be understood in its multiple aspects and that vastly surpasses the anti-idolatrous brutality employed by the Islamic State.

The iconoclastic practice thus demands that History of Art is fit to identify its causes, whether religious, political, pleasure or a mere reaction against the ancient, by grasping how to identify the degrees of iconoclastic behaviour. It is vital to integrate the required methodology in History of Art for such a study, as well as for the record of losses, while also contemplating approaches that will tackle expressions such as: the disposal of heritage for ideological motives; the correlation between destruction and superstition; anti-clericalism and religious debate; destruction as a result of armed conflict situations, or originating from serious social and economic issues; neglect for what is not valued; ignorance and bigotry; deliberate suppression, aiming to alter the historical memoir; or other subtle and legal ways of iconoclasm, such as selective preservation or "The curator as Iconoclast" («Der Kurator als Ikonoklast»), in Boris Groys' perspective (2011).

Multiple instances of a vast subject, trigger changes in interpretation, adulterations and/or invaluable heritage losses, but said instances also raise major challenges for appreciation and artistic/heritage education, protection and preservation, restoration and reconstruction or even reproduction, which must also be taken into consideration.

Editorial

Clara Moura Soares
Vítor Serrão

Iconoclasm will in turn show many numerous nuances, which are likewise included in the field of preservation and restoration and even in the field of creation itself, which forces the critical History of Art to face new creation/recreation paradigms, as is for example, the case for *Miró's Burnt Canvases*, or for the drawings that British artists Jake and Dinos Champman added regarding the gravures of Goya's series *Los desastres de la guerra*, which they renamed *Insult to injury*.

In that context, iconoclasm emerges as means of renovation, destroying the values in place and pushing others to take their place. The abandonment of tradition, the denial of values from the past, results in transformative artistic interventions, creating entirely new objects ou new meanings for existing works of art.

It was all of the above aspects that the 5th issue of ARTis ON hoped to address, by challenging the researchers with embracing a wider viewpoint on the subject. Over the course of twelve studies, complementary plural perspectives are presented, resulting from the vision of art historians, curators, plastic artists, international law experts and anthropologists, making this issue particularly attractive to researchers and an unmistakable landmark in the approach to the topic. Theoretical foundations, concepts and methodologies are established, principles set on debate and international law are affirmed, and several case studies are presented, ranging from the 19th century to modern day, where several heritage and artistic demonstrations can be found.

The *Varia* section, in turn, showcases a remarkable set of brief studies, unrelated to this issue's main topic, which highlights accounts related to ongoing research. Aside from painting, sculpture, furniture, stained glass and marble from Alentejo, used as a construction material in architectural pieces and overall artwork, this dossier likewise includes an interview piece on emeritus brazilian artist Almir Mavignier (n.1925).

ICONOCLASTIA E CRIPTO-HISTÓRIA DA ARTE. CASOS DE ESTUDO E ACERTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS NO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO PORTUGUÊS

ICONOCLASM AND CRYPT-HISTORY OF ART. STUDY CASES AND THEORETICAL-METHODOLOGICAL APPROACHES IN PORTUGUESE ARTISTIC HERITAGE

Vitor Serrão

ARTIS- Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
vit.ser@fl.ul.pt

RESUMO

A História da Arte precisa de alargar as suas bases metodológicas e as suas estruturas conceptuais ao estudo dos patrimónios desaparecidos ou dos que foram, de alguma maneira, fragmentados ou mutilados por actos de violência. Importa analisar, em primeiro lugar, as razões plurais que determinaram e determinam esses actos de brutalização dos monumentos e obras de arte. A importância de uma análise cripto-artística torna-se, assim, por demais relevante. Apresentam-se alguns casos de estudo patenteáveis na arte portuguesa moderna e contemporânea que ajudam a destacar a pertinência crescente da sua prática, de molde não só a recensear uma memória de perdas mas a reforçar a solidez das políticas de preservação.

PALAVRAS-CHAVE

Obras de Arte | Iconoclastia | Cripto-História da Arte | Micro-História da Arte | Pintura

ABSTRACT

The History of Art needs to extend its methodological foundations and its conceptual frameworks to the study of missing patrimonies or of those that have been somehow fragmented, destroyed or mutilated by acts of violence. It is necessary to analyze, in first place, the plural reasons which determined and determine those acts of brutalization of monuments and works of art. The importance of a crypto-artistic analysis thus becomes very relevant in the domain of Iconoclasm. Some cases of study that are patentable in modern and contemporary Portuguese art are presented, which help to highlight the growing pertinence of their practice, not only to record a memory of losses but also to strengthen the soundness of preservation policies.

KEYWORDS

Works of art | Iconoclasm | Crypto-History of Art | Micro-History of Art | Painting

UMA HISTÓRIA DA ARTE QUE É TAMBÉM A HISTÓRIA DO ICONOCLASMA...

Existe uma História da Arte com uma agenda vastíssima que continua por cumprir: o estudo do longo rosário de monumentos e obras artísticas que, pelas mais diversificadas e sempre auto-justificadas razões, foram vítimas de actos iconoclásticos e que, no todo ou em parte, desapareceram.

Autores de referência como Jean Wirth (Wirth, 1989) e Alain Besançon (Besançon, 1994) analisaram bem as causas que giram em torno do conceito de idolatria, o pretexto mais frequente que tem conduzido à barbárie do iconoclasma ao longo da História. Ambos se ocuparam de casos de destruição ocorridos durante a Idade Média, à sombra das querelas religiosas entre iconófilos e iconoclastas, enquanto que Olivier Christin (Christin, 1991), entre outros, se dedicará a historiar os trágicos anos das guerras da Reforma, no século XVI, com o seu longo caudal de vandalizações de obras de arte.

Na verdade, são longas, e mais complexas, as razões que conduziram – e continuam a conduzir – à destruição e perdas de património, por se tratar de uma conduta que transcende certas fases históricas e que, aliás, nunca foi interrompida na conduta facinorosa dos homens. Por exemplo, um historiador do Direito Internacional Público como Luis Pérez-Prat Durbán analisou a legislação de que dispomos nos nossos dias – designadamente as leis que suportam o Tribunal Penal Internacional – para enfrentar o flagelo da destruição fanatizada como a que o auto-proclamado Estado Islâmico perpetrou no complexo monumental de Palmira e na generalidade do património arqueológico da Síria e do Iraque (Pérez-Prat Durbán, 2015). As destruições maciças ordenadas pelo sectarismo religioso ou por ideologias estremadas (caso também da Revolução Cultural maoísta, ou das devastações produzidas pelos *khmer vermelhos* no Camboja) mereceram, também, atenta análise de Robert Bevan (Bevan, 2006) sobre as razões de uma conduta iconoclástica orientada pelo afã de estabelecer uma «ordem nova» sobre as cinzas das sociedades arcanas. É bem conhecida, ainda, a cegueira criminosa e exclusora promovida pelo *Reich dos Mil Anos* ao proceder à destruição da chamada *Arte Degenerada*, depois de, numa tristemente célebre exposição realizada em Munich em 1937,

patentear as razões da sua sanha iconoclástica contra a arte modernista. O partido nazi anuncia então uma sistemática campanha repressiva contra os artistas envolvidos, sobretudo comunistas e judeus ligados ao Cubismo, ao Surrealismo ou ao Expressionismo (é célebre o caso de Otto Dix), gerando uma onda de destruição com rigor selectivo em que foram vitimadas, também, as produções de *arte outsider*, as artes dos povos submetidos a dominação colonial e outras manifestações criadoras censuradas pelo gosto fascista (Barron, 1991; Peters, 2014).

São muitos os casos registados de destruição sistemática de monumentos e obras de arte pretensamente justificados pelo sectarismo ideológico ou pela fidelidade doutrinária e proselitismo religioso e que decorreram ao longo da História. Existiram por certo, também, idênticas sanhas destruidoras de que nem sequer sobreviveu algum registo que fosse a dar voz aos monumentos e às obras de arte sacrificadas nesses processos de apagamento das memórias dos vencidos. Por isso, deve ser sempre reclamada como muito positiva, nesta perspectiva de estudos, pelo esclarecimento que nos trouxe através da novidade do seu discurso de choque e pelos textos de análise em que se ancora, a notável exposição patente em 2001 no Musée d’Histoire de Berne e no Musée de l’Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg, chamada *Iconoclasme. Vie et mort de l’image médiévale*. Essa exposição, dedicada às destruições operadas no contexto da Reforma protestante nos acervos de escultura, de tumulária, de vitral ou de pintura em inúmeros monumentos católicos na Suíça, na Alemanha ou nos Países Baixos, apresentou um sem-número de peças mutiladas ao mesmo tempo que analisava com minúcia as razões ideológicas que estiveram na base de tal senha destruidora (Dupreux *ed alii*, 2001). Num ensaio exemplar, o historiador de arte David Freedberg deu conta dos actos de vandalismo operados em museus, vitimando também obras de forte mediatismo, de Velázquez a Rembrandt, tentando explicar, caso a caso, as razões do ponto de vista dos iconoclastas (Freedberg, 1989)...

Esta é uma nebulosa persistente no panorama das bibliografias dedicadas aos patrimónios artísticos nacionais: o seu extenso e dramático historial cripto-artístico, rosário de perdas mais ou menos perceptíveis, mais ou menos difusas na memória colectiva. Ora é preciso fomentar a consciência de que uma História da Arte que se limite ao estudo do património remanescente e esqueça as perdas verificadas no seu tecido, ao longo dos tempos, não está à altura de definir panoramas de conjunto capazes de caracterizar linhas evolutivas e estilemas distintivos. A essa História da Arte faltará sempre

uma base comparativa suficientemente ampla, apta a iluminar as realidades da produção artística neste ou naquele período histórico, neste ou naquele território geográfico, nesta ou naquela conjuntura de mais acesas vicissitudes.

UMA HISTÓRIA DA ARTE CARECENTE DE NOVOS CONCEITOS E LINHAS DE INVESTIGAÇÃO

Face ao que se afirmou, não basta à História da Arte estudar as existências artísticas e, a partir delas, reconstituir contextos e situações específicas da lenta evolução dos ciclos de produção artística. São precisas também as referências contextualizadas sobre as perdas reconhecíveis, ou seja, os monumentos e obras de arte de que há conhecimento de terem em algum momento existido, ou que sobrevivem fragmentárias, ou em ruínas. As chamadas *obras de arte mortas* também têm valor testemunhal, e é imperioso que sejam incluídas no vasto processo comparatista e globalizante que as análises científicas reclamam (Brito e Silva, 2014).

Impõe-se alargar na agenda de pesquisa, por isso, a dimensão de uma *Cripto-História da Arte* apta a analisar os fragmentos, os indícios, as obras total ou parcialmente desaparecidas e, até, aqueles acervos artísticos reduzidos a um mero projecto idealizado e que as circunstâncias de encomenda não permitiram que alguma vez chegassem a ter existência (Serrão, 2001).

Por certo, as bases conceptuais da nossa disciplina ganharam em abrangência e grau de responsabilidade ao recusarem a visão tradicionalista de uma História da Arte restringida a alguns nomes considerados «maiores» e a algumas peças consideradas «obras primas» e assim limitando os seus patrimónios ditos relevantes a uma mera bolsa de eleição. Assim se passou no campo nacional, onde a arte que

importava estudar e proteger se restringiu, durante muito tempo, ao Românico da Reconquista cristã, ao Manuelino da 'idade de ouro' dos Descobrimentos e ao Barroco quinto-joanino da era dos diamantes e ouro brasileiros.

Ultrapassámos já, graças ao amadurecimento da nossa disciplina, essa fase de visões auto-memorizantes em que, por via de uma perspectiva sectorial desmemorizada, muitos patrimónios se perderam ou foram gravemente depauperados, sem que deles restasse qualquer conhecimento. Mas os estragos ainda podem ser, muitos deles, contabilizados. Foram ou são fruto de megassismos, conflitos bélicos, incêndios, roubos sem remissão mas, também, de pseudo-restauros 'puristas', da falta de inventariação e controlo, do desinteresse manifesto por épocas inteiras da nossa produção artística, ou da incapacidade de intervenção das tutelas.

Ora a visão de conjunto a partir de uma base micro-artística tendeu a generalizar-se, permitindo que, nos nossos dias, a análise comparada dos cânones e demais modelos criativos institucionalizados (Afonso, 2016: 215-253), das miscigenações em contexto trans-continental (Bayley, 2001; Curvelo, 2008; Lopes, 2011), dos graus de influência estética, ou das meras relações entre centros e periferias (Ginzburg, 1979), esteja entre as exigências basilares da prática do historiador de arte. Todavia, é esta mesma História da Arte que se sabe renovar em

bases teórico-metodológicos e instrumentos operativos pluri-disciplinares a mesma que dificilmente abarca no seu seio o estudo das tias obras de arte mortas, como se elas não fizessem parte intrínseca do mesmo panorama global que se pretende caracterizar em termos artísticos. Ora, sendo a acção da iconoclastia uma das razões fortes para o depauperamento das existências, necessário se torna começar a atentar mais e melhor nessas práticas destrutivas, sempre presentes no historial das sociedades ao longo dos séculos, e precisar as suas razões.

Fácil será restringir hoje a condenação do iconoclasma às barbáries praticadas nos nossos dias pelo Daesh nas guerras de interesses que assolam o Médio Oriente (Pérez-Prat Durbán, 2017); mais difícil, por certo, será enquadrar essas acções destrutivas no vasto caudal de devastações que preenchem os *tempos da História* e em que elas podem ser explicadas, seja nas conturbações religiosas da época carolíngia (Wirth, 1989), seja durante as guerras que devastaram a Europa no tempo da Reforma protestante, seja no etnocídio perpetrado no âmbito das conquistas coloniais operadas na América espanhola e na Índia portuguesa (Deswarte-Rosa, 1992), por exemplo.

Podem perceber-se, assim, os modos como as manifestações de Iconoclastia e de Iconofilia se digladiaram entre si – aliás, elas misturam-se também, num sistema de controlo do papel das imagens como instrumento eficaz de propaganda (política,

religiosa, laudatória ou outra). A consciência de que *as obras de arte reúnem em si um poder imenso* leva a medidas de controle do seu uso (nas colónias portuguesas, do Brasil à Índia, por exemplo) e na redobrada vigilância do modo como agiam os artistas e os detentores de «imagens sagradas», ao mesmo tempo que o iconoclasma se acentuava em nome do combate ao paganismo e à idolatria, contra manifestações religiosas autóctones (caso da destruição sistemática dos templos hindus na antiga Índia portuguesa). Muitos são os casos conhecidos de vandalização de património, sem que a atenção dada ao tema (ou às parcas ruínas que sobrevivem à sanha destrutiva quando se trata de edifícios históricos e monumentos) mereça o destaque devido.

Merece ser citado a propósito, em síntese, o aviso do grande geógrafo Orlando Ribeiro, atento aos «destroços, silenciosos mas dignos, que desafiam o tempo e que, quase sempre, se conformam com um destino traçado, que é o desaparecimento puro e simples», ao lembrar-nos que «há duas formas de olhar para as rápidas transformações por que o mundo passa: muitos vêem sobretudo o que muda, outros procuram surpreender o que, a despeito delas, permanece» (Ribeiro, 1945). Ou seja, se a inutilidade é o destino inexorável de muitas obras de arte que, em novas conjunturas históricas, foram perdendo sentido, a verdade é que se torna imperiosa a sua integração na agenda de preocupações de patrimonialistas, museólogos, conservadores-restauradores e historiadores de arte.

UMA HISTÓRIA DA ARTE QUE RECLAMA UMA RENOVADA AGENDA DE INVESTIGAÇÃO

O estudo das obras de arte (e restringimo-nos agora aos séculos da Idade Moderna portuguesa) torna-se mais difícil quando verificamos que as peças sofreram adições substanciais no decurso da sua existência, ao serem alteradas por restauros e acrescentos, ou seja, *desmemorizadas* por falta de registo, e *desidiologizadas* por alteração de funções, integradas (por exemplo) em novos espaços e em outros contextos artísticos onde o sentido primeiro que presidiu à sua factura foi sujeito a alterações que levaram à perda inexorável desse mesmo sentido.

É esse o caso de tantos conjuntos artísticos portugueses que sofrem o estado dominante de uma cultura pensante que arvorou, a par da ignorância, a desonestidade, a ignorância e o preconceito redutor ao olhar para a própria realidade identitária. As sangrias operadas no tecido histórico das cidades não podem deixar de ser integradas nesse âmbito, constatando-se que ocorreram fosse por razões especulativas (venda de espaços com arrasamento dos edifícios históricos e dos seus acervos), fosse por causa do alargamento viário (arrasamento do convento seiscentista do Santo Crucifixo ou das Inglesinhas, em Lisboa, por exemplo, com perda

do seu recheio) (Tição, 2008), ou por deslocados critérios puristas de «restauro» (destruição do antigo retábulo quinhentista da capela-mor do mosteiro de Alcobaça para repor a pretensa 'unidade de estilo' da abside gótica). As acções destrutivas da DGEMN nos anos 30, 40 e 50 do século passado mereceram já a devida atenção, à luz dos critérios redutores que eram dominantes e foram utilizados nas intervenções 'puristas' de então (Neto, 2001).

Se é certo que os responsáveis pela salvaguarda do património não ignoram os princípios que a Carta de Veneza consensualmente assumiu nesse domínio (Neto, 2006), bem como o valor da *autenticidade* e outras linhas de orientação da UNESCO para preservar a memória comum, a verdade é que a prática da DGEMN e demais organismos especializados abriu campo à descaracterização e destruição, em nome do 'purismo de estilo', privilegiando o Gótico, por exemplo, em detrimento do Barroco. Da DGEMN ao IPPAR, privilegiou-se também o restauro dos castelos, dos grandes monumentos religiosos e civis, ou a adaptação de velhas ruínas conventuais a unidades hoteleiras, dando-lhes novo uso e abrindo campo a uma nova arquitectura de referência, mas a realidade oculta deste património nacional ficou como que condenada a uma asfixia sem solução nem remédio que lhe valesse. O historial de perdas de monumentos e obras de arte portuguesas é imenso e merecia, além de ser elencado criticamente, que as razões invocadas para a destruição fossem analisadas com máximo rigor.

Em nenhuma outra época de incremento da produção artística religiosa como sucedeu nos séculos das Reformas (católica e protestante), a imagem pintada e esculpida atingiu um tão elaborado sentido de utilidade didascálica. As virtudes da imagética destinada ao culto extravasavam então a própria consciência da sua qualidade formal, sempre recomendada, para abarcar também, e sobretudo, intrincadas complexidades doutrinárias e propagandísticas, aptas a clarificar os códigos de representação e a torná-los úteis na sua relação com as comunidades do seu tempo e do futuro. O conceito de *arte senza tempo* que se entretece no pensamento, na palavra e na pena dos teólogos católicos dos primeiros anos da Contra-Reforma, e que mereceu a Federico Zeri brilhantes reflexões reunidas num ensaio incontornável (Zeri, 1957), desenvolve-se na segunda metade do século XVI

privilegiando uma linguagem artística virtuosa, clara, eficaz, apta a exaltar os sentimentos religiosos e, por isso, contrária tanto aos desvios paganizados do Renascimento como aos excessos e ousadias formais do Maneirismo.

É certo que a consciência de uma nova era de Catolicismo triunfante e eterno, sob signo da *Roma Felix* de Sisto V (Zuccari, 1992), se desenvolveu apoiada na vontade esclarecida de renovar as fórmulas artísticas, tanto na sua função como na sua qualidade, em nome de um crescente naturalismo que a pintura do fim do século XVI e do pleno século XVII viria a adoptar de modo generalizado, a partir de Florença e de Roma, como modelo preferencial depois seguido em todos os espaços da cristandade, dentro e fora da Europa. Todavia, se a verificação do comportamento oficial da Igreja face às imagens de culto é fácil de entrever – em nome da renovação, da clarificação e da exaltação –, torna-se hoje mais difícil de reconstituir o verdadeiro sentido dessa absoluta reforma operada no campo artístico do mundo cristão, quando entretanto se foi perdendo o uso social da linguagem simbólica que dava corpo a tais produções e quando é essa própria linguagem simbólica que viu diluído o seu significado original pela des-memória das intenções patentes no acto de criação. O trabalho a cumprir neste campo compete, pois, ao foro interdisciplinar, envolvendo os historiadores de arte, através dos levantamentos de *situações de perda* e das análises de obras, com estudos de caracterização das sociedades, das correntes de espiritualidade e piedade popular e dos mecanismos de propaganda imagética. A perda do uso simbólico das imagens sacras dos séculos XVI e XVII, na sua dimensão sgnica, sintática, ideológica e conceptual, impõe hoje o aprofundamento de estudos de reconstituição, passíveis justamente de ser cumpridos através do enfoque iconológico e cripto-artístico.

A compreensão – por exemplo – das razões de práticas iconoclásticas dentro e fora da Igreja, da hierarquização dos níveis de propaganda e de esclarecimento, das estratégias de empolamento de certos acontecimentos e «histórias sagradas», das lógicas de exaltação ou de condenação deste ou daquele temário, obrigam a estudar em profundidade as complexidades e as transcendências dos códigos de representação de um tempo determinado, à luz da sua ideologia. A dificuldade maior está precisamente no facto de se ter verificado a perda

de uma consciência social que nos torna impotentes face ao que certas representações artísticas da Contra-Reforma nos comunicam, como se os seus símbolos tivessem deixado de funcionar, assim como os arquétipos psicológicos e morais que elas veiculavam. Essa a dificuldade maior dos estudos de História da Arte, independentemente da época histórica em apreço, pois do que se trata de analisar sempre através das formas estéticas é a linguagem visual de símbolos que muitas vezes já perdeu sentido. Não obstante, a sobrevivência cíclica das dimensões simbólicas nas formas de representação, intuída por Aby Warburg ao definir o conceito de *Nachleben* como memória inconsciente das formas transmigradas (Warburg, in Foster, 1999), permite pôr a tónica dos estudos artísticos no terreno da Iconologia e apurar, a essa luz, quais os significados ocultos e os códigos de representação das obras de arte que nos chegaram sob o manto de espesso mistério.

Constata-se que muitos monumentos e obras de arte foram vítimas de situações de desordem: sofreram, alvo de maus restauros, alterados, ofendidos, mudados de sítio, mal conservados, desrespeitados, desmemorizados, vistos sem a elementar atenção. Ao defender-se um nível ou instância superior do nosso trabalho, seja de historiadores de arte ou de técnicos de conservação e restauro – a *Fortuna Crítica* das obras em apreço, etapa maior de uma História da Arte consequente – é imperioso não esquecermos que é ao nível da crítica heurística, em que o ‘estado da questão’ particular se inicia, e das capacidades de saber ver em globalidade e sem preconceito, que se centram todas as virtudes da metodologia globalizante que se propõe.

As medidas de censura e iconoclasma foram uma constante a acompanhar o processo criativo dos artistas ao longo dos séculos (Dupreux *ed alii*, 2001). No século XVI, atingiu inimagináveis níveis de exacerbação ou repulsa (iconofilia versus iconoclastia) por efeitos das Reformas (católica e protestante), tanto na Europa como nas terras das conquistas dos novos Impérios peninsulares, no Oriente e nas Américas. Com a Contra-Reforma, mostrou-o bem Flávio Gonçalves em estudos pioneiros (Gonçalves, 1963), valores com o *decorum* e a fidelidade aos cânones do Concílio de Trento acentuam no mercado das artes esse aspecto de controle, de censura e de combate

a todos os desvios que pudessem ser vistos como heterodoxos. A pintura, a escultura, o azulejo e outras artes portuguesas dos séculos XVI, XVII e XVIII dão bom testemunho desse tónus esconjuratório e de estremada vigilância de costumes que vigorou e se impôs e dominou o panorama de quem comprava e consumia obras de arte (sobretudo sacras).

Assim sendo, cabe à História da Arte saber analisar, em perspectivas alargadas e pluridisciplinares, temas e questões como as que se seguem:

1. critérios que regeram a iconoclastia, católica ou protestante, verificada tanto numa dimensão pública, devidamente justificada pelos seus ideólogos (que conduziu à repintura de quadros, picagem de frescos antigos, enterramento de esculturas medievais, alterações impostas na composição de pinturas, proibição de entrada de determinadas estampas, etc etc), quer numa dimensão inconsciente e espontânea (que conduziu aos muitos casos de imagens, pintura, azulejos, etc, onde as figuras do demónio e do judeu, por exemplo, foram raspadas pelos fiéis, num gesto de esconjuração mágica dos seus inimigos e dos seus medos ancestrais).

2. razões da manutenção de códigos imagéticos, à margem do controlo rígido de uma iconografia oficial, de temas e representações proibidas ou não toleradas (caso das *Trindades Trifontes* estudadas por Flávio Gonçalves, declaradas não-conformes ao dogma católico com o Concílio de Trento, mas que nem por isso deixaram de aparecer em algumas decorações de igrejas portuguesas em tempo de Contra-Reforma) (Gonçalves, 1962), o que coloca a questão de coexistirem mecanismos de continuidade de representação, a par de um mais que provável afrouxamento do controlo inquisitorial e episcopal em muitas zonas rurais, onde as velhas fórmulas culturais se mantiveram incólumes.

3. linhas de estratégia utilizadas pela organizada militância de círculos de propaganda de vigilância da Igreja Católica, em todos os seus níveis e estruturas, para combater a iconoclastia dos protestantes e judeus, e outras minorias com práticas ancestrais de ritualidades de feitiçaria, e as suas manifestações de hostilidade contra as imagens sacras.

4. níveis de articulação entre a imagem pintada, a escultura de culto, a palavra dita, a prédica, a oração, os textos moralizantes e as cartilhas devocionais para instituírem, no seu conjunto e na ligação entre si, uma linguagem única de apropriação das obras de arte ao serviço de uma estratégia de catequização em larga escala.

5. e, enfim, as ideias e as estratégias visando a renovação efectiva do modelo artístico apresentado, e os fundamentos dessa viragem, o que explicará, no caso da Contra-Reforma portuguesa, o abandono gradual da retórica maneirista e a opção por uma linguagem mais aberta ao naturalismo, ao tenebrismo e ao realismo, com novas fórmulas de criação/invenção articuladas com o sentido do convencimento e do apelo à oração, à luz do conceito tridentino de *decorum*.

UMA HISTÓRIA DA ARTE FACE ÀS RAZÕES DA DERIVA ICONOCLÁSTICA

Em suma: existiu sempre da parte dos homens – e continua a existir – uma deriva iconoclástica que se manifesta, em relação à imagem que adora, por que nutre encanto, respeito, desconforto, ou medo – de diferentes modos.

Entre esses tipos diversificados de comportamento, encontramos traços de um iconoclasma *inconsciente* e *auto-flagelador*, constante no seu comportamento auto-censório, um *iconoclasma destruidor do «outro»*, sempre manifestado no campo da guerra como forma de apagamento identitário dos vencidos, um *iconoclasma correctivo por razões morais, políticas ou estéticas*, um *iconoclasma de intuito propiciatório*, ou de *esconjuração dos medos atávicos*, um *iconoclasma de apagamento de memórias sectoriais*, um *iconoclasma de exegese*, um *iconoclasma assente na afirmação de uma pretensa «cultura superior»* ou, ainda, um *iconoclasma de afirmação utópica*, em nome de novas ordens construídas sob escombros.

Destruir para conservar valores, para afirmar estratégias, para impôr critérios «supremos», para atestar o primado de uma iconofilia «superior» – foi sempre assim... Por isso, quanto trabalho existe para os Historiadores de Arte que desejem estudar os porquêsdestas estratégias de comportamento destruidor, os mecanismos de gosto e de primado estético que prevalecem! Ao escrever *Le Spirituel dans l'art* em 1910, Kandinsky tornou-se exemplo de lucidez pela reflexão sobre os comportamentos de forma e imagem segundo uma concepção filosófico-religiosa que pensa o código imagético como remanescência de memórias ancestrais e testemunho de pontos de vista proféticos, rituais ou mágicos.

Os regimes religiosos são quase sempre favoráveis (mesmo que de modo não declarado) ao uso da imagem, à sua sublimação do real e ao seu poder de sedução e/ou de intervenção. Por isso, a *dimensão do sagrado* percorre sempre, de modo mais ou menos inconsciente, o território da representação artística.

Os estudos de iconografia de arte sacra têm sido levados a cabo com incidência (desde os ensaios fundamentais de Émile Mâle para a Idade Média), em torno da narratividade dos programas tratados, na verificação da sua distribuição e estatística, e na definição de códigos e atributos simbólicos, na verificação das fontes (estampas, em geral ítalo-flamengas) e, ainda, em termos da especificidade de artistas e de «escolas». Tais abordagens são essenciais e abrem pistas sedutoras em termos estilísticos, formais, de definição de gostos dominantes, etc, que vigoram na paisagem artística das épocas em apreço. Mas falta saber analisar – com recorrência maior à iconologia – as obras de arte atentando nos aspectos ligados à sua fragilidade, à sua possível destruição.

Para quem entende a História da Arte como área científica dotada de vasta inter-disciplinaridade, vocacionada para perscrutar de modo integral os monumentos e obras de arte, vistos como discursos estéticos fascinantes e inesgotáveis, marcados por lógicas e interdependências que inevitavelmente mantêm com contextos ideológicos determinantes, esse será sempre o caminho de pesquisa a seguir.

UMA HISTÓRIA DA ARTE COMO TRANS-MEMÓRIA DAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

O que leva, assim, ao abandono do património construído e móvel, à devastação de recheios, à consciência de perda irremediável, ao sentimento de que algo pode ser descartável e finito? As razões são as de sempre: perda das funções de origem, desvalorização da marca estilística, entraves ao crescimento urbanístico e a outras intromissões na paisagem, falta de controlo e segurança abrindo campo a toda a sorte de vandalismos, e mudança ideológica substantiva nos modos de o encarar como documento cultural operativo. Todas estas circunstâncias abrem campo à ruína ou à destruição vandálica como consequências directas da desvalorização abrupta (Freedberg, 1989).

O estudo dos monumentos e obras de arte deveria coabitar com a análise das adições sofridas no decurso da sua existência, ao serem alterada por restauros e acrescentos funcionais e, como tal, desmemorizadas por falta de registo e desidiologizadas por alteração do seu sentido primevo. Quando a construção é (des) integrada em novos espaços e contextos, ameaçada pelo crescimento e pela brutal desumanização do território habitado, de um modo tão violento que se tende a perder o equilíbrio do espaço com o sentido primeiro e a dimensão que outrora presidia a um certo *espírito de lugar*, as características fundamentais de *autenticidade* não podem deixar de se diluir de maneira inexorável (Neto, 2001). Assim fragilizada, a *obra* entra sem remissão num processo de ruína e silêncio, sem interlocutor que lhe valha nem poder decisório que o salve senão o protesto isolado de alguns, com perda das memórias acumuladas e dos seus códigos auráticos (Serrão, 2007). É esse o caso de tantas peças de arquitectura e de conjuntos artísticos consistentes e com interesse mais ou menos significativo no património nacional, que sofrem, pelo peso de condicionalismos que arvoram, a ignorância e insensibilidade, a especulação e desonestidade, o preconceito redutor de destruir as coisas velhas e descartáveis, e o olhar autossuicidário sobre o próprio corpo identitário...

A compreensão plena de todas as razões que conduzem a práticas de abandono e substituição obrigaria os historiadores de arte a estudar melhor as complexidades de mudança de gosto, os critérios de valorização, o peso aurático relativo da transcendência dos códigos de representação em tempos distintos e, naturalmente, a maior ou menor consciência que a nossa sociedade tem sobre o seu património como bem *comum*. A dificuldade maior está precisamente no facto de a perda de uma consciência social, subvertida por outros interesses de substituição (quase sempre em nome da modernidade e do progresso) nos tornar impotentes face à ruína inevitável, como se esses valores artístico tivessem deixado de funcionar, assim como os arquétipos psicológicos (e morais) que veiculavam. Esse é o obstáculo que enfrenta este tipo de estudos, independentemente da época histórica em apreço, pois do que se trata analisar sempre, através das formas estéticas, é a linguagem visual de símbolos que, muitas vezes, perderam os seus sentidos. Não obstante, a sobrevivência cíclica das dimensões simbólicas de representação, intuída por Aby Warburg com o já referido conceito de *Nachleben* (memória inconsciente das formas transmigradas) (Forster, 1999), permite apurar, a essa luz, as valências que possam espreitar, ocultas, entre fímbrias de estruturas devastadas e ruínas mais ou menos irremediáveis, sob o manto de um espesso mistério e de uma dignidade que se vai desfazendo em cinzas.

Este *sentimento de perda* reforça, naturalmente, um esforço de registo de todos os patrimónios, com incidência maior naqueles que sofrem amputação, que foram alterados, ofendidos, abandonados, vandalizados, desmemorizados, vistos sem ternura ou elementar atenção. Ao defender-se um nível ou instância superior do trabalho dos historiadores de arte, dos técnicos de conservação e restauro e dos agentes patrimonialistas, põe-se a tónica para o reforço de um estudo em que se explicam as causas da ruína (e do iconoclasma), as razões do divórcio com as obras por parte dos olhares contemporâneos e se multiplicam capacidades de *saber ver* em globalidade e sem preconceito.

Citando Françoise Choay e a consciência de que as obras do património construído têm um *direito inalienável à inutilidade*¹, recorda-se que a salvaguarda dos bens patrimoniais, além de impossível cumprimento, pode constituir um reducionismo perigoso: a riqueza do património arquitectónico de um país constrói-se todos os dias através de novas existências e, necessariamente, da perda de obras que pereceram por morte natural. O património renova-se e enriquece-se, mas essa renovação da paisagem construída não tem de ser inevitavelmente marcada por ondas de destruição e abandono sem critério, seguindo algum tónus esconjuratório preconceituoso ou uma agenda de não escondidos interesses especulativos perante a qual o «património velho» (o que não é considerado «antigo») se torna um estorvo. Ora não se pode defender o que não se conhece ou o que se pretende que continue a ser desconhecido...

Destruir pela imposição de outros valores, para afirmar novas estratégias, para impôr critérios de substituição, para atestar o primado de uma nova modernidade ao serviço das comunidades – foi sempre assim, e quase sempre em nome de valores de progresso, beleza e modernização qualitativa dos espaços... Muitas vezes, reconhecamo-lo, as novas intromissões construtivas assumem-se como mais-valias; noutros, porém, em número infelizmente extenso, abrem feridas irremediáveis na memória histórica. Mas este processo natural de renovação de tecidos não tem de ser apenas destrutivo: existem dispositivos de intervenção, no contexto dos estudos de arte e arquitectura que devem servir para salvaguardar o possível e, ao menos, recensear perdas e preservar memórias cripto-artísticas, com o peso de um primado estético que tem de prevalecer.

UMA HISTÓRIA DA ARTE COMO REGISTO INVENTARIAL DE PERDAS

Entre os instrumentos de que dispõem a História da Arte e as Ciências do Património conta-se, assim, o conceito operativo de Cripto-História de Arte, que assenta no estudo das *obras de arte fragmentárias e mortas*, ou seja, no papel que cabe aos *indícios* (mesmo os desaparecidos) para caracterização histórica, artística, cultural e estilística, dos vários «tempos» patrimoniais. Parte-se do princípio de que esta disciplina científica não deve ser restringida ao estudo das *obras vivas*, ou seja, os grandes monumentos, edifícios classificados e peças de valia museológica, mas também ao estudo daquelas muitíssimas obras que já desapareceram, por incúria ou destruição.

Acresce a utilidade de se estender esta análise dialéctica assente na noção de *fragmento* à essência de todo o património visto na sua globalidade, ao estudo daquele que persiste truncado e, até, a projectos artísticos que quedaram inacabados ou não chegaram mesmo a realizar-se. Conceito com útil verificação prática pela comunidade científica, insere-se dentro de um quadro de pesquisa definido em vários níveis de abordagem (cripto-analítico, dedutivo, reconstitutivo, 'enreativo'). Trata-se de visão alargada em termos teórico-metodológicos, assente na base de dados inventariais como

instrumento maior, integrando as perdas patrimoniais no 'corpus' exaustivo de bens, ainda que fisicamente já não existam (Serrão, 2001; Figueiredo, 2000; Tição, 2008). Tal como a perscrutação micro-artística integrada à sua dimensão de existências em contexto periférico (Ginzburg e Castelnuovo, 1979), o conceito alarga este esforço de revalorização ao atentar na valência específica das franjas da paisagem construtiva em espaços de periferismo, incluindo a esfera dos patrimónios a preservar na dimensão por demais desvalorizada das micro-produções artísticas e evitando muitas das inexoráveis perdas que se sucedem no tempo.

Este reforço do testemunho das memórias ausentes, com recurso às 'obras mortas', ajuda a alargar a visão do património remanescente, reforçando o sentimento de fragilidade de que muitas vezes nos esquecemos, aduzindo-lhe memória valorativa e o testemunho acrescido das coisas que, por cataclismos ou incúria, já desapareceram – mas que não deixaram de fazer parte integrante de um tecido que urge reconstituir como testemunho integral de identidades. É por isso que o *fragmento* da obra parcialmente destruída é fonte essencial de reconstituição das correntes evolutivas do edificado, e assume importância para uma política de gestão integrada (e integral) do Património. Situamo-

nos, assim, dentro de novas possibilidades abertas por uma investigação microscópica aplicada às artes, ou seja, com o olhar antropológico de uma *História vista de baixo para cima* (utilizando-se aqui o conceito marxista de António Gramsci de «classes subalternas»), para melhor se alcançar o âmbito da «circularidade cultural» que o trabalho de Ginzburg perfecciona (Ginzburg, 1976; 1989).

As novas gerações de historiadores, críticos de arte, conservadores-restauradores e técnicos de património da era da globalização podem lidar melhor com a ruína envolvente porque aprendem nestas lições, que se tornam de evidenciada utilidade para uma cartografia de registo face à extensão brutal das perdas identitárias e para uma adequada intervenção preventiva (Casanovas, 2008). As possibilidades de intervenção de salvaguarda aumentam, também,

fidelizadas ao respeito pelo valor da *autenticidade* tal como define a Carta de Cracóvia (Neto, 2006: 91-99). Mas se a história-crítica, na sua utilidade perene, fala com as obras de arte como *obras em aberto* (assim as definiu Umberto Eco), a verdade é que progrediu com dificuldade no seio de um mundo globalizado. Alargou a capacidade de análise crítica, recentrou atenções regionais, disponibilizou apoios das tutelas, redefiniu o objecto de estudo com enfoque micro-artístico, amadureceu uma visão patrimonialista sem auto-menorizações e reforçou esse entendimento do *discurso da arte* como fenómeno inesgotável e *trans-contemporâneo*. O dilema que permanece é que a força de uma consciência de saberes impõe sempre novas obrigações dificilmente compagináveis com o fenómeno de descaracterização dos tecidos históricos, com o fanatismo sectário ou com a crueza destrutiva das guerras.

UM CASO DE ESTUDO: OS RESTOS DO DESTRUÍDO RETÁBULO DE DOSRIUS (CATALUNHA)

Uma pesquisa cripto-artística conduzida por Joaquim Garriga Riera e a sua equipa da Universidade de Girona (Riera, 2017: 48-61) permitiu, recentemente, uma importante descoberta que merece ser considerado como cabal exemplificação desta análise. Ao estudar obras de arte destruídas durante a Guerra Civil na Catalunha, em 1936, o caso da igreja de Dosrius (Barcelona) foi revisto à luz daquilo que intitulou os *restos de um naufrágio*.

Efectivamente, em Julho de 1936, a fúria iconoclástica abateu-se sobre numerosos edifícios religiosos catalães que viram os seus recheios artísticos incendiados e destruídos. As forças anarquistas, à revelia das disposições do governo republicano que determinavam a salvaguarda do património cultural, empreenderam uma vandálica campanha de dizimação dos recheios de igrejas, que conduziu a perdas substanciais, ao de saque indiscriminado e à venda de numerosas obras para o estrangeiro.

Neste caso de perdas irreparáveis se encontrou a igreja de Sant Iscle i Sancta Victòria, paróquia da vila de Dosrius, cujos altares foram então incendiados. Ora acontece que a análise de uma série de fotografias pouco anteriores aos actos vandálicos ocorridos permitiu a Joaquim Garriga localizar

agora algumas peças sobreviventes dessa onda de destruições (Riera, 2017: 48-61). Assim, pôde localizar e identificar nada menos que sete das vinte e quatro pinturas que constituíam o retábulo vitimado em Dosrius, felizmente salvas do incêndio, e lançar luz para o seu conhecimento. Trata-se de obra relevante para o conhecimento da pintura portuguesa do século XVI e as suas relações italianas, pois a documentação conhecida registara o nome do seu autor, pensando-se embora que todas as pinturas se tinham perdido na sanha iconoclástica de 1936.

A análise de uma fotografia do interior dessa igreja (Arxiu Històric de la Ciutat, neg. D-12.288]) permitiu a constatação de que sete dessas pinturas tinham sobrevivido, encontrando-se, sem identificação, no Museu de Mataró, cidade litorânea da Catalunha, próxima de Dosrius, e que outras quatro tábuas se conservam ainda em dependência da própria igreja. Ou seja, do imponente conjunto retabular de Dosrius, que tinha um total de vinte e quatro painéis, chegaram até aos nossos dias sete tábuas, que passam a poder ser estudadas e contar uma história de desmemória, descoberta e ressurreição (figs. 01, 02).



Fig. 01- Fotografia do retábulo da igreja de Sant Iscles e Santa Victòria de Dosrius (Catalunha) ainda íntegro, antes de ser quase integralmente destruído, em 1936, durante a Guerra Civil de Espanha, por fanáticos iconoclastas (Arxiu Històric de la Ciutat, neg. D-12.288)].



Fig. 02- Virgem da Anunciação, uma das tábuas sobreviventes desse retábulo, pintado pelo português João Baptista em 1565. Igreja de Dosrius..

A importância desta identificação cripto-artística acresce do facto de essas sete tábuas pertencerem a um conjunto que está plenamente documentado: sabemos que são obra de um jovem pintor português, que retornava de Roma à sua pátria, chamado João Baptista, e que estadeou em Barcelona entre 1565 e 1567. Um contrato notarial datado de 8 de Agosto de 1565, dado a conhecer pelo grande investigador Josep Madurell i Marimon em 1944, explicita que os responsáveis da paróquia encomendaram a «Joan Baptista pintor ciutadà de la ciutat de Lisboa del Regno di Portogallo ata resident a Barcelona» pintura desse retábulo, que devia dar pronto até à festa da Ressurreição de 1567, cobrando por tudo «600 llivres barcelonines». Sempre se julgou desaparecido esse retábulo, vitimado pela barbárie iconoclástica de 1936; afinal, sobreviveram sete tábuas do destroçado conjunto, com a importância de fornecerem a base de identificação estilística de um pintor português até agora misterioso!

O estudo referido traz, por isso, o perfume de uma *metodologia de redescoberta* ancorada naquilo que podemos designar como uma *análise cripto-analítica dedutiva e reconstitutiva*, com a valência acrescida de vir resolver um problema da História da Arte do século XVI que persistia sem resolução: a obra de um pintor

português educado em Roma, tal como Francisco de Holanda, Campelo, Gaspar Dias e António Leitão, mas do qual, ao contrário daqueles, se desconhecia obra existente.

A figura de João Baptista, pintor até agora sem obra, era conhecida: foi «*porteiro de capela*» da Rainha D. Catarina de Áustria desde Janeiro de 1559 (depois de ser criado na casa do Bispo de Portalegre D. Julião de Alva), com ordenado de 12.000 reais, e sabe-se que a Rainha o enviou a Roma, em Julho de 1560, para se aperfeiçoar na arte da Pintura durante quatro anos. Conhecía-se ainda a licença que o artista luso recebeu da mesma D. Catarina, em Janeiro de 1566, para se manter algum tempo mais em Barcelona a fim de realizar certa obra para o Duque de Francavila, pai da Princesa de Ebolí. Regressado enfim em 1567, o rasto de João Baptista só ressurge nos registos da corte com nota de falecido, deixando uma carreira que se antevia relevante.

De João Baptista sabemos agora com absoluta certeza que é o autor das pinturas da *Anunciação* (bipartida) e da *Ressurreição de Cristo*, que se mantiveram em dependência da igreja de Dosrius, e do *Padre Eterno*, *Jesus no Horto*, *Caminho do Calvário* e *Pentecostes*, todas quatro no Museu de

Mataró. A qualidade artística destas sete tábuas sobreviventes do retábulo de 1565-1567 é muito pronunciada: revelam, como bem atestou Joaquim Garriga, o conhecimento dos modelos da *Bella Maniera* romana que seduzia os estrangeiros que faziam a viagem à Cidade Papal nos anos centrais do século XVI. Por certo, o português João Baptista utilizou bem o seu estatuto de bolseiro régio para se «consumar em pintor», como era desejo da Rainha, e o resultado obtido com o retábulo de Dosrius por certo lhe assegurou uma imagem prestigiante, já que se mostra muito destro na execução e inovador nos modelos usados.

Estudos como este mostram três coisas muito importantes: em primeiro lugar, a eficiência da História da Arte como disciplina que, seguindo as vias da investigação cripto-artística e o destino das *obras mortas* (ou que só aparentemente o estão), está apta a iluminar-lhes o sentido; depois, o facto de enfrentar com sucesso o problema do desconhecimento que ainda persiste sobre tantos artistas que, por falta de pesquisa esclarecida, persistem por identificar; enfim, a eficiência das metodologias cripto-artísticas que, investigando a partir dos *indícios*, abre vias de sucesso em termos de saberes repostos.

OUTROS CASOS DE ESTUDO DE EXEMPLIFICAÇÃO ICONOCLÁSTICA

A lista de casos destrutivos é imensa e justifica, como dissemos, um levantamento tipificado de manifestações, uma espécie de *livro negro* da arte vitimada pelo comportamento iconoclástico.

Limitamo-nos a uma brevíssima seriação de exemplos, a começar pelo que designámos *iconoclasma correctivo por razões estéticas* e que pode conduzir a verdadeiras e irrecuperáveis destruições. Significativo, neste caso, o que se passou com a decoração fresquista da igreja de Santa Clara na aldeia de Louredo (distrito de Beja), que datava do início do século XVIII e representava passos da hagiografia de Santa Clara de Assis, a padroeira, um trabalho modesto mas ainda com certo sabor cenográfico, atribuído à oficina do pintor bejense Manuel da Costa Mourato. As fotografias antigas (do arquivo SIPA) ainda mostram parte das pinturas com as suas valências originais. Acontece que numa intervenção na mesma igreja, em 2012, os murais foram grosseiramente repintados e destruídos sem remissão, em campanha de pretensão «restauração» com objectivos de devolver eficiência discursiva ao ciclo de pinturas! Trata-se por certo de acto iconoclástico, mesmo que movido por «boas razões» correctivas (tal como sucedeu, curiosamente no mesmo ano de 2012, com o célebre fresco da igreja de Borja, destruído por uma anciã com pretensos dotes de «restauradora»): a verdade é que, à destruição física dos frescos de Santa Clara de Louredo, se soma a sua total descaracterização, que os torna irrecuperáveis. Os refazimentos e 'pseudo-restauros' constituem uma das vertentes menos visíveis da iconoclastia (figs. 03, 04).



Fig. 03. Pormenor do corpo da igreja de Santa Clara de Louredo (Beja), decorada com frescos do início do século XVIII alusivos a Santa Clara de Assis e atribuídos à oficina do pintor bejense Manuel da Costa Mourato (foto arquivo SIPA).



Fig. 04. Aspecto actual da mesma igreja, com os murais grosseiramente repintados numa pretensa obra de restauro do templo em 2012 (Foto arquivo SIPA). Trata-se por certo de acto iconoclástico, mesmo que movido por boas razões: a verdade é que, à destruição física dos frescos, se soma a sua total e descaracterização, que os torna irrecuperáveis. Os refazimentos e ‘pseudo-restauros’ constituem uma das vertentes menos visíveis da iconoclastia.

Outro caso de iconoclasma por furto e vandalização conduz-nos à excepcional capela renascentista dos Ataídes, sita na igreja do antigo Convento de Santo António da Castanheira do Ribatejo (Vila Franca de Xira), de há muito em avançado estado de desagregação e abandono. Essa capela está vazia de recheio, fruto de pilhagem, assinalando-se o desaparecimento, em data avançada do século XIX, de um célebre painel quinhentista de Gaspar Dias (um dos mais italianizantes artistas portugueses, formado em Roma e já atrás referido) que representava a *Descida da cruz*, que ocupava o retábulo da Capela, e mereceu elogios das fontes, contando-se entre as mais-valias dessa casa religiosa entretanto alvo de exclaustração. Num inventário de 1838 ainda é descrito como «famoso painel em madeira, obra do pintor Gaspar Dias», mas desapareceu por furto, ao mesmo tempo que o espaço era alvo de vandalismo. Aliás, todo o cenóbio, que foi um dos grandes conventos da Província de Santo António e conheceu fases de notabilidade nos séculos XVI a XVIII, sob protecção dos Ataídes, merece ser integralmente recuperado (Cópio, 2015) (fig. 05).



Fig. 05. Aspecto da excepcional capela renascentista dos Ataídes, no antigo Convento da Castanheira do Ribatejo (Vila Franca de Xira), em avançado estado de desagregação. Está vazia de recheio, fruto de pilhagem, assinalando-se o desaparecimento, em data avançada do século XIX, de um célebre painel quinhentista de Gaspar Dias representando a *Descida da cruz*, que ocupava o retábulo da Capela.

Passando ao tempo da Contra-Reforma católica, no caso das representações de *denúncia da iconoclastia*, cite-se a tela seiscentista da autoria de Francisco Fernández que existe no Ayuntamiento de Setados (Pontevedra), na qual se veem figuras de judeus a vandalizar uma imagem de Cristo Crucificado, que diz: *PORQVE ME MALTRATAN, SIENDO VUESTRO DIOS VERDADERO?* O quadro alude ao escândalo que ocorreu em Madrid, 1630, quando uma família de cristãos-novos portugueses teria alegadamente maltratado uma imagem, facto que deu origem à construção do Convento dos Capuchinhos de la Paciencia (para onde a tela foi feita juntamente com outras de Andrés de Vargas e Francisco Camilo). Neste exemplo, a representação denuncia o comportamento iconoclástico e pretende fortalecer uma acção de propaganda em prol de comportamentos proselitistas de exclusão e combate à comunidade cristã-nova (fig. 06).

Caso menos analisado de comportamento iconoclástico, e que merece estudo preciso, discussão interdisciplinar e uma postura ética no campo decisório, passa-se no campo do restauro. A partir da análise dos repintes ou refazimentos de uma obra de pintura podemos deparar-nos com casos de resolução muito difícil e que, muitas vezes, não são solucionados com a sensibilidade requerida (Serrão, 2007). O exame radiográfico de uma tábua maneirista procedente da Ermida do Espírito Santo dos Mareantes (hoje no Museu de Sesimbra), representando a *Adoração dos Pastores*, do fim do século XVI, mostrou que essa composição cobria uma outra pintura mais antiga, com a cena do *Pentecostes* (obra de um seguidor de Francisco Henriques, c. 1520).



Fig. 06. Pintura de Francisco Fernández no Ayuntamiento de Setados (Pontevedra) onde se veem judeus a vandalizar uma imagem de Cristo, que diz: *PORQVE ME MALTRATAN, SIENDO VUESTRO DIOS VERDADERO ?* Alude ao escândalo que ocorreu em 1630 por parte de uma família de cristãos-novos portugueses, e que deu origem ao Convento dos Capuchinhos de la Paciencia de Madrid, para onde a tela foi realizada, no segundo quartel do século XVII.

O critério prevalecente de restauro levou, neste caso, à destruição da pintura do final do século XVI para pôr à vista da camada subjacente, seguindo o critério de valorização da antiguidade (figs. 07, 08, 09). Tal acção pode ser vista também como um acto iconoclástico na medida em que se destruiu sem remissão uma obra de arte, facto que merece ser analisado e levou, inclusive, a que o quadro parceiro deste ainda não fosse intervencionado. Neste caso, os métodos cripto-históricos impõem-se para se poder estudar em termos artísticos a *Adoração dos Pastores* que o restauro do Instituto José de Figueiredo inapelavelmente destruiu em 1987, e que hoje só é possível estudar a partir dos seus vagos indícios. Acresce que os novos conhecimentos sobre a peça destruída vieram, entretanto, conduzir ao conhecimento da sua autoria (André Peres), o que coloca a nu uma série de problemas de arte e conservação que só na serenidade do debate científico

em foro pluridisciplinar podem ser dirimidos. É certo que estamos longíssimo da barbárie iconoclástica que deriva das guerras e do fanatismo, mas não deixa de se tratar de uma dimensão de trabalho que merece ser atentamente reavaliada pelos historiadores de arte, museólogos e conservadores-restauradores, a quem surgem com frequência casos idênticos e se abre a possibilidade tentadora de intervenções destrutivas.



Figs. 07, 08, 09. Exame radiográfico de uma tábuia maneirista da Ermida do Espírito Santo dos Mareantes (Museu de Sesimbra), representando a *Adoração dos Pastores* (obra atribuída a André Peres, fim do século XVI), que cobria uma outra mais antiga com a *cena do Pentecostes* (obra de André Gonçalves (?), um seguidor de Francisco Henriques, c. 1520). A destruição da pintura do fim do século XVI, decidida na intervenção laboratorial (Instituto José de Figueiredo, 1987) constitui, também, um acto iconoclástico que merece ser analisado. Neste caso, apenas restam os métodos cripto-históricos no estudo artístico da *Adoração dos Pastores*, que o restauro inapelavelmente destruiu e que hoje só é possível estudar a partir dos seus vagos indícios...

CONCLUSÕES

A História da Arte precisa de alargar as suas bases metodológicas e as suas estruturas conceptuais ao estudo dos patrimónios desaparecidos ou dos que foram de alguma maneira fragmentados ou mutilados por actos de violência. Importa analisar, em primeiro lugar, as razões plurais que determinaram e determinam esses actos de brutalização dos monumentos e obras de arte.

A importância de uma análise cripto-artística torna-se, assim, por demais relevante. Apresentam-se alguns casos de estudo patenteáveis na arte peninsular moderna e contemporânea que ajudam a destacar a pertinência crescente da sua prática, de molde não só a recensear uma memória de perdas mas a reforçar a solidez das políticas de preservação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFONSO, Luís Urbano – “Patterns of artistic hybridization in the early protoglobalization period”. *Journal of World History*, vol. 27, n. 2 (2016) 215-253.
- BAILEY, Gauvin Alexander - *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto University, 2001.
- BARRON, Stephanie (ed.) - ‘Degenerate Art:’ *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., 1991.
- BESANÇON, Alain - *L’image interdite. Une histoire intellectuelle de l’iconoclasme*. Paris: Arthème Fayard, 1994.
- BEVAN, Robert - *The Destruction of Memory. Architecture at War*. London: Reaktion Books, 2006.
- BRITO E SILVA, Gastão – *Portugal em ruínas* (prefácio de Vitor Serrão, «Portugal em Ruínas – uma história cripto-artística do património construído», pp. 7-47). Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014.
- CASANOVAS, Luís Efreim Elias - *Conservação Preventiva e Preservação das Obras de Arte*. Lisboa: Edições Inapa e Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2008.
- CHOAY, Françoise - *L’Allégorie du Patrimoine*. Paris: Seuil, 1992.
- CHRISTIN, Olivier - *Une révolution symbolique. L’iconoclasme protestant et la reconstruction catholique*. Paris: 1991.
- CÓPIO, Sílvia (coord.) - *Catálogo da Exposição A Verdade Escondida. Arte no Concelho de Vila Franca de Xira*. (cap.: «Uma viagem de surpresas entre o Gótico e o Rococó na arte do Concelho de Vila Franca de Xira (séculos XV a XVIII)», pp. 9-65). Vila Franca de Xira: Museu Municipal, 2015.
- CURVELO, Alexandra - *Nuvens Douradas e Paisagens Habitadas. A ‘Arte Nambam’ e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova Espanha (c. 1550-1700)*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie – *Imagens e Ideias em Portugal na época do Humanismo. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*. Lisboa, Difel, 1992.
- DUPREUX, Cécile, JEZLER, Peter, WIRTH, Jean (coord.), *Catálogo da exposição Iconoclasme. Vie et mort de l’image médiévale*. Berne – Strasbourg : Musée d’Histoire de Berne e Musée de l’Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg, 2001.
- DURBÁN, Luis Pérez-Prat, - «El Estado, el Estado Islámico, la comunidad internacional y la destrucción intencional de las ruinas». In Palomero Páramo, Jesús (ed.), *Roma quanta fuit ipsa ruina docet. Nicole Dacos in memoriam*. Huelva: Universidad de Huelva, 2015, pp. 133-194.
- ECO, Umberto - *Opera Aperta*. Barcelona: Planeta Agostini, 1962.
- FIGUEIREDO, Ana Paula - *O espólio artístico das capelas da Sé de Lisboa. Abordagem cripto-histórica*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2000.
- FORSTER, Kurt W. (coord.) - *Aby Warburg. The Renewal of Pagan Antiquity*. London: The Getty Institute, 1999.
- FREEDBERG, David - *The Power of Images*. Chicago: The University of Chicago Press (trad. espanhola: *El Poder de las Imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, ed. Cátedra, Madrid), 1989.
- GINZBURG, Carlo e CASTELNUOVO, Enrico - «Centro e periferia». *Storia dell’arte italiana*. Torino: Einaudi (trad. portuguesa: Carlo Ginzburg, *A Micro-História e outros ensaios*, Difel, Lisboa, 1989), 1979.
- GINZBURG, Carlo - *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del ‘500*. Torino: Einaudi, 1976.
- GINZBURG, Carlo - *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torino, 1989.
- GONÇALVES, Flávio - «A Trindade Trifonte em Portugal». Porto: *O Tripeiro*, 6.º série, ano II (sep.), 1962.
- _____ - «A Inquisição portuguesa e a arte condenada pela Contra-Reforma». *Colóquio*, n.º 26 (1963), 27-30.
- LOPES, Rui Oliveira - *Arte e Alteridade. Confluências da arte cristã na Índia, na China e no Japão, séculos XVI a XVIII*. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte de Rui Oliveira Lopes, FBAUL, Universidade de Lisboa, 2011.
- NETO, Maria João Baptista - *Memória, Propaganda e Poder: o restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP, 2001.
- _____ - «A propósito da Carta de Veneza (1964-2004). Um olhar sobre o património arquitectónico nos últimos cinquenta anos». *Revista Património Estudos*, n.º 9, IPPAR, 2006, pp. 91-99.

PETERS, Olaf - «From Nordau to Hitler». In Peters, Olaf (org.), *Degenerate Art – The Attack on Modern Art in Nazi Germany*. New York: Neue Galerie, 2014.

PINTO, Eveline - Prefácio ao livro *Aby Warburg – Essais Florentins*. Paris: ed. Klincksieck, 1990.

RIBEIRO, Orlando - *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.

RIERA, Joaquim Garriga - «El retaule major cinccentista de Sant Iscle i Santa Victòria e Dosrius: les restes del naufragi». *Dues Rios*, nº 3 (2017) 48-61.

SERRÃO, Vitor - *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

_____ *A trans-memória das imagens. Estudos iconológicos de pintura portuguesa*. Lisboa: ed. Cosmos, 2007.

_____ - «'Renovar', 'repintar', 'retocar': estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de 'restauro utilitarista' versus 'restauro científico'». *Conservar Património*, nº 3-4. Lisboa: ARP (Associação de Conservadores-Restauradores de Portugal) (2006) 54-71.

TIÇÃO, Álvaro - *O Antigo Convento ou das Francesinhas, em Lisboa. História, Arte e Memória*. Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.

WIRTH, John - *L'image médiévale, naissance et développements (VIe-XVe siècle)*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

ZERI, Federico - *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo de Scipione Pulzone da Gaeta*. Turim: ed. Einaudi, 1957.

ZUCCARI, Alessandro - *I pittori di Sisto V*. Roma: Palombi, 1992.

EL INTERÉS INTERNACIONAL POR COMBATIR LA DESTRUCCIÓN INTENCIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL

THE INTERNATIONAL INTEREST TO FIGHT AGAINST THE INTENTIONAL DESTRUCTION OF CULTURAL HERITAGE

Luis Pérez-Prat Durbán*

*Catedrático de Derecho Internacional y Relaciones Internacionales
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla
lperpra@upo.es*

RESUMEN

La actitud vandálica del Estado Islámico en Siria e Irak, encaminada a la destrucción deliberada del patrimonio cultural, ha generado una honda preocupación en la comunidad internacional ante un fenómeno que no es nuevo pero que, en esta ocasión, ha sido particularmente virulento. En este trabajo se examinan los seis enfoques en los que se concreta la reacción de la comunidad internacional ante tal devastación cultural, desde el establecido por la Convención de la Haya de 1954 hasta la acción del Tribunal penal internacional, pasando por las medidas adoptadas por el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas.

PALABRAS-CLAVE

Patrimonio cultural | Vandalismo | Estado Islámico | Siria e Irak | UNESCO | Comunidad internacional

ABSTRACT

The vandalism of the Islamic State in Syria and Iraq, aimed at the deliberate destruction of cultural heritage, has generated a deep concern in the international community in front of a phenomenon that is not new but, on this occasion, has been particularly virulent. This paper examines the six approaches that have been adopted by the international community before this cultural devastation, from that established by the Hague Convention of 1954 to the action of the International Criminal Court, through the measures adopted by the United Nations Security Council.

KEYWORDS

Cultural heritage | Vandalism | Syria and Iraq | DAESH | UNESCO | International community

*El presente trabajo se enmarca en el proyecto i+d+i del Ministerio de Economía y Competitividad "Ruinas, expolios e intervenciones en el patrimonio cultural", cuya referencia es DER2014-52947-P.

INTRODUÇÃO

La destrucción de objetos artísticos, históricos, religiosos, en suma, culturales, es una constante histórica, una *actividad* que se ha desplegado desde milenios, por supuesto antes de que se suscitara el propio concepto de patrimonio cultural. Fuentes de muy diverso tipo – literarias¹, bíblicas², históricas³– así lo aseveran, por lo general como un fenómeno vinculado a la guerra, al conflicto armado, a la violencia política. Tomado genéricamente, se trata de un comportamiento que encuentra su origen en una multiplicidad de causas bien variada y que, si lo examinamos en profundidad, también lo localizaremos en tiempo de paz. Piénsese en los efectos de las excavaciones ilegales sobre los sitios arqueológicos, en los desmembramientos de los objetos culturales para su posterior venta en el mercado negro, en una actividad de planeamiento urbanístico que ignore la existencia de restos antiguos, o inclusive en una restauración de ruinas culturales que acabe no respetando su autenticidad e integridad. También, en el atentado aislado realizado por un individuo contra un bien cultural⁴ o en la inserción de un graffiti en una obra de arte o en restos de carácter histórico⁵. En todos estos casos, el rasgo común lo da la destrucción del patrimonio cultural y las variantes provienen de los autores –desde los individuos a los grupos no estatales, pasando por la acción de las administraciones y

gobiernos-, del grado de voluntad en la causación del daño – deliberado, negligente, accidental, etc. – y de las motivaciones subyacentes a la acción concreta.

En ese rango de actividades, el vandalismo aplicado a las obras históricas, artísticas o culturales ocupa un lugar especial, connotado por la intencionalidad del autor, aunque ésta no tenga que ser especialmente clara, ni siempre de la misma o de una única condición. Por ejemplo, en el caso de las excavaciones arqueológicas, la diferenciación entre actos de expolio y de vandalismo (Vella, April 2015: 222) se centra en la intencionalidad, quedando para el primero de los casos las motivaciones económicas⁶ o el ansia por el coleccionismo de antigüedades⁷; en esos supuestos, el daño causado a los bienes arqueológicos es consecuencia, no necesariamente querida, de las actividades realizadas. Por su parte, el acto vandálico incluye la intencionalidad manifiesta de destrucción del objeto cultural.

No obstante, la línea entre preservación y destrucción patrimonial es mucho más difusa de lo que pudiera parecer a primera vista y ha generado una interesante reflexión en ciertos ámbitos académicos sobre la base de indagar en algo obvio, que “we always be forced to allow a

1. Virgilio, en el Libro II, de su *Eneida*, pone en boca de Eneas el relato a Dido de la caída y destrucción de Troya: “Entonces fue cuando Ilión entera me pareció en verdad hundirse en llamas/y que iba derrocándose de su base la Troya de Neptuno”; en la traducción de Javier Echave-Sustaeta, para la editorial Gredos, Madrid, 1992, p. 194.
2. El *Libro Segundo de las Reyes* 25, 8-10 relata la destrucción de Jerusalén a manos de Nebuzardán, jefe de la guardia de Nabucodonosor: “Incendió el templo de Yahvé, el palacio real y todas las casas de Jerusalén; puso fuego a las casas de los altos personajes”.
3. Amiano Marcelino menciona en su *Historia* (Akal, Madrid, 2002, pp. 503) que las dos bibliotecas con que contaba Alejandría, con unos “setecientos mil volúmenes que habían sido depositados allí gracias al enorme esfuerzo de los reyes Ptolemaicos ardieron en la guerra Alejandrina, cuando la ciudad fue saqueada en tiempos de la dictadura de César”.
4. El atentado contra la *Pietà* de Miguel Ángel, llevado a cabo a martillazos el 21 de mayo de 1972 es un claro caso de acto vandálico; véase, entre otros, Guy DEVREUX - *La Pietà di San Pietro. Storia e restauro 40 anni dopo*, Edizione Musei Vaticani, 2014.
5. Piénsese que, referente a los graffiti, no pueden juzgarse de la misma manera los descubiertos en los muros de Pompeya que los realizados más recientemente por miembros de la MINURSO en cuevas con arte rupestre del Sáhara occidental. Al respecto, véase Joaquim SOLER i SUBILS y Nick BROOKS - “Damage to rock art sites attributed to MINURSO in Western Sahara between 1995 and 2007”, en http://www.udg.edu/portals/92/grup%20del%20sahara/minurso/minurso_damage_inventory.pdf. Es verdad que el paso del tiempo puede llenar de significado estos últimos, y acabar convirtiéndose en pruebas de que en un remoto siglo de la antigüedad, el siglo XX, hubo un conflicto político en el Sáhara Occidental que exigió el despliegue de tropas internacionales, entre las que figuraba un capitán egipcio, ese que se dejó arrastrar por el deseo de inmortalizar su nombre en las cuevas de Rekeiz Lemgasem. Mientras que su graffiti incorpora el deseo deliberado de que quede plasmado en un lugar que integra valores culturales socialmente reconocidos, los de Pompeya no fueron generados por la misma voluntad “destruktiva” de bienes culturales.
6. El fenómeno de la huaquería en Perú iría en esta dirección; véase, sobre su efecto y detección, entre otros, D. A. CONTRERAS - “Huaqueros and Remote Sensing Imagery: Assessing Looting Damage in the Virú Valley, Perú”. *Antiquity* 84 (2010) 544-555.
7. De ello puede ser un muy buen ejemplo el Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón, donado a la Junta de Andalucía –véase en http://www.juntadeandalucia.es/cultura/web/areas/bbcc/sites/consejeria/areas/bbcc/fondo_FARMM.html - y aceptado por ella al final de un confuso proceso que acabó con el sobreesimiento del proceso abierto al coleccionista por recepción.

certain amount of destruction because it is impossible and indeed undesirable to preserv and protect everything”⁸. Y porque la destrucción patrimonial puede ser vista como temas diferentes⁹: uno, bajo ciertas condiciones, como un acto de transformación de lo viejo – lo que se transmite al debate sobre la autenticidad e integridad de los bienes patrimoniales –; dos, cuando el resultado de la destrucción se acaba patrimonializando, lo que se observa en la decisión de la UNESCO de oponerse a la restauración de las estatuas de los Budas de Bamiyán, al optar por la conservación de los nichos tal cual quedaron después de su voladura; y tres, la constitución de patrimonio mediante actos de destrucción de otro. A ello se refiere Thomas Fibiger¹⁰, en un ejemplo peculiar, derivado del enfrentamiento en Bahrein tras su ‘primavera árabe’ de 2011, que consistió en la demolición por el gobierno del país del *Pearl Monument*, alrededor del cual se reunía la oposición. Esa destrucción provocó la patrimonialización posterior del lugar, su conversión en una especie de patrimonio vinculado a las protestas.

La destrucción deliberada es, pues, sinónimo de vandalismo, pero no todas las destrucciones de bienes culturales son deliberadas, no todas alcanzan esa cota de intencionalidad. La destrucción negligente, como la ocasionada por la incuria en el desarrollo de políticas de conservación de objetos culturales, o también cuando a raíz de un conflicto armado se utilizan bienes culturales para finalidades espurias, se sitúa en otro orden de consideraciones respecto de la que queremos aquí abordar y que ha alcanzado un alto grado de notoriedad debido a la acción vandálica del Estado Islámico en Siria e Irak. Tomemos un ejemplo suministrado, esta vez sí, por los conflictos armados y su repercusión sobre el patrimonio cultural: el establecimiento por el ejército de los Estados Unidos durante la guerra de Irak del *Camp Alpha* en el sitio arqueológico de Babilonia. Los daños causados en el entorno del sitio tanto por los ocupantes estadounidenses en 2004 como por el ejército polaco, que heredó las instalaciones en 2005, se suscitaron por actuaciones que tenían por causa el funcionamiento del campo militar, incompatible con un sitio arqueológico (Stone, 2013: 78).

En ese amplísimo abanico, el presente trabajo apunta a un aspecto concreto, la destrucción deliberada del patrimonio cultural, con ocasión de los acontecimientos de Siria, Irak o Malí, que ha puesto en tensión los resortes reactivos de la comunidad internacional y nos plantean serias dudas acerca de la eficacia de la normativa internacional para impedir una devastación cultural como la que ha tenido lugar en dicho escenarios. Dígase de paso que nos centramos en el aspecto cultural de tales crisis, porque si el diagnóstico tuviera que volcarse sobre los esfuerzos de la comunidad internacional para prevenir la dimensión humanitaria de los conflictos sirio e iraquí – crisis de refugiados incluida –, nuestra mirada tendría que girarse sobre los desastrosos efectos de la estrategia occidental en la zona más allá de la guerra Irán-Irak en los ochenta, incluida la inefable voluntad neoconservadora de reordenar Oriente Medio protagonizada por la Administración de George W. Bush. En todo caso, el caldo de cultivo de las devastaciones del Estado Islámico ha venido claramente determinado por el desmantelamiento de Irak a que han dado lugar las sucesivas intervenciones militares en la zona en cuestión. Así que mediremos el impacto de tal devastación sólo en su aspecto cultural, sus motivaciones, el grado de preparación de la normativa internacional frente a ella y la eficacia de la reacción de la comunidad internacional, considerablemente alarmada por los daños causados en bienes culturales sirios, iraquíes y malienses, no pocos de ellos inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO.

Desde 2012, la enquistada guerra de Siria e Irak – y también el escenario de la guerra en Malí – ha dado lugar a un sinfín de ataques deliberados al patrimonio cultural, en gran medida efectuados por los distintos grupos islámicos radicales, encabezados por la virulenta iconoclasia del Estado Islámico. La devastación cultural ha sido considerable y ha sido respondida por una múltiple y variada reacción de la comunidad internacional como nunca había sucedido hasta la fecha. Eso tal vez lo haya motivado la relevancia de algunos de los sitios afectados (Palmira, por ejemplo),

8. Como sostienen Cornelius HOLTORF y Troels Myrup KRISTENSEN - “Heritage erasure: rethinking ‘protection’ and ‘preservation’”. *International Journal of Heritage Studies*, vol. 21, number 4 (april 2015) 313-317, quienes recuerdan, al hilo de la posibilidad de preservar el patrimonio, que se calcula que el coste de realizar todo lo necesario para la conservación del sitio de Pompeya alcanzaría los 335 millones \$.

9. Cfr. *Ibid.*, p. 315.

10. Véase Thomas FIBIGER - “Heritage erasure and heritage transformation: how heritage is created by destruction in Bahrain”. *International Journal of Heritage Studies*, vol. 21, number 4 (april 2015) 390-404, especialmente las pp. 398-400.

la voluntariedad en la comisión de los daños y su gravedad e irreversibilidad, además del inherente ánimo provocador de los autores. En cuanto a la reacción, ha sido protagonizada en gran medida por la UNESCO, pero no sólo, pues ha alcanzado hasta la adopción de una significativa y relevante resolución del Consejo de Seguridad de la Naciones Unidas, la res. 2347 (2017), de marzo¹¹, y de un nuevo tratado sobre patrimonio cultural, que aunque adoptado en un ámbito regional, puede ser suscrito por otros países: la Convención del Consejo de Europa sobre ofensas al patrimonio cultural, de 19 de mayo de 2017¹². Esta Convención, que todavía no está en vigor, pues requiere para ello de la ratificación de cinco países (de los que tres han de ser miembros del Consejo de Europa), ha sido ya firmada por ocho, entre los que se encuentra Portugal.

Pero la destrucción deliberada en Siria e Irak no es una cadena de acontecimientos aislada, sino que se relaciona directamente con similares hechos del pasado y con otros coetáneos. En cuanto a los primeros, es necesario traer a la memoria la voladura de los Budas de Bamiyán en 2001 por el gobierno talibán de Afganistán. En cuanto a los segundos, de mayo de 2012 a septiembre de 2013 también se provocaron deliberadamente daños en el patrimonio cultural de Malí por grupos armados islamistas (Ansar Dine, Al-Qaida en el Magreb Islámico o el Movimiento para la Unidad-AQMI y la Yihad en Africa Occidental-MUYAO). Por circunstancias que difieren de los casos sirio e iraquí, mientras que en el caso de los Budas la reacción no pasó de la adopción por la Conferencia general de la UNESCO de una resolución en 2003, la relativa a la destrucción intencional del patrimonio cultural¹³, en el caso maliense uno de los responsables de los daños, Ahmad Al Faqi Al Mahdi¹⁴, ha podido ser procesado y condenado en 2016 por el Tribunal Penal Internacional, lo que sin ser una novedad radical – recuérdese la condena del Tribunal penal para la antigua Yugoslavia, entre otras, en el asunto Fiscal v. Strugar, de 31 de enero de 2005¹⁵ – no deja de ser la primera incursión de ese tribunal en la protección del patrimonio cultural.

Ya en los casos mencionados líneas arriba se dan cita algunas situaciones paradójicas que conviene analizar con detenimiento en las páginas que siguen. En primer lugar, ¿es ilícita la destrucción de los bienes culturales en caso de conflicto armado? ¿Lo es en toda circunstancia vinculada a ese conflicto armado? Como mencionaremos con brevedad puesto que, si cabe, este es el caso más canónico de todos, la respuesta a dicho interrogante ha sido convenientemente elaborada y aquilatada por el esfuerzo normativo de la comunidad internacional a lo largo ya de más de un siglo, y encuentra concreción en diversos tratados internacionales, entre los que destaca la Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado y sus dos Protocolos, el primero de 1954 y el segundo de 1999. En ella se inserta la obligación general, que se aplica a todo Estado y en todo tipo de conflicto armado, dada su naturaleza consuetudinaria, de respeto de los bienes culturales, concretada en: uno, no hacerlos objeto de un ataque deliberado; dos, no dañarlos por un uso negligente y espurio; tres, no afectarlos colateralmente por el ataque armado; y, cuatro, no someterlos a expolio. Por diversas razones, estos instrumentos no han sido capaces de impedir la devastación cultural en Siria, Irak o Malí.

También paradójico, en segundo lugar, y de lo que a su vez es un claro antecedente la voladura de los Budas en Afganistán, es que los actores que despliegan la violencia y destrucción iconoclasta lo hacen contra el patrimonio cultural que se encuentra en la zona que ocupan, bien sea militarmente, bien porque se trate del gobierno de ese país. Quizás sería equivocado aseverar que destruyen su propio patrimonio porque precisamente están marcando la voluntad de no concebir como propio ese patrimonio que destruyen. Y lo hacen como ocupantes. Es decir, los daños en Siria e Irak no se deben a un decurso de las hostilidades entre dos contendientes armados – aunque también ha habido de este tipo en dichos conflictos –, sino a una destrucción deliberada llevada a cabo por los ocupantes del territorio una vez el conflicto armado se ha alejado o aunque este no exista en la zona. Desde luego, el caso paradigmático es el de los Budas de

12. Véase en <http://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/221>.

13. Véase en unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17718&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

14. Asunto Fiscal v. Ahmad Al Faqi Al Mahdi, caso ICC-01/12-01/15; sentencia de 17 de septiembre de 2016, en <https://goo.gl/gwjcSq>.

15. Asunto Fiscal v. Strugar, caso IT-01-42-T, sala de primera instancia II, sentencia de 31 de enero de 2005, en <http://www.icty.org/x/cases/strugar/tjug/fr/050131,pp.46-54>.

Bamiyán, destrozados por su propio gobierno. Pero, por citar un ejemplo que mencionaremos más adelante, es el caso más reciente de Palmira, cuyo patrimonio fue deliberadamente sometido a un importante grado de destrucción por el Estado Islámico, en los períodos en los que la ocupó, entre mayo de 2015 y marzo de 2016, y entre diciembre de 2016 y marzo de 2017.

En tercer lugar, la paradoja se intensifica cuando se examina el tipo de actores que destruyen patrimonio. Unas veces se trata del propio Estado, como sucede con el gobierno talibán afgano, en otras ocasiones actores no estatales, como el Estado Islámico en Siria e Irak, o similares grupos de adscripción yihadista en Malí, que atentan contra un patrimonio cultural que –por las razones a las que más adelante aludiremos– no consideran como propio, sino perteneciente a una comunidad ajena cuyas memoria e identidad no deben pervivir. Por eso, su actividad puede ser calificada, y así lo ha sido, como de limpieza cultural. En efecto, esta era la percepción de la Directora General de la UNESCO, Irina Bokova, al condenar el 27 de octubre de 2014 la destrucción por el Estado Islámico del santuario y mausoleo del Iman Dur, en Irak. Esto es, la destrucción es deliberada, no incidental, sino estratégicamente pensada y ejecutada. Es intencional y esa intención arrastra una pluralidad de motivaciones que la acompañan y que, junto a la principal – el borrado sistemático de otras memorias culturales que difieren de la suya –, sirven para analizar el fenómeno que se da en estas crisis como actos con rasgos comunes que, por eso mismo, han encontrado una respuesta plural, encaminada a desactivar cada una de las motivaciones, en la reacción de la comunidad internacional.

Como más adelante analizaremos, y ya mencionamos previamente, la destrucción patrimonial efectuada por el Estado Islámico ha tenido lugar en un contexto de conflicto armado, pero no en la mayor parte de los casos con acciones vinculadas a éste. Por eso, es necesario que nos preguntemos, no sólo para los casos sirio e iraquí, si se ha dado esa destrucción intencional siempre en tiempo de guerra, esto es, con ocasión de un conflicto armado.

¿O también se ha producido en tiempo de paz? ¿Está en esas circunstancias de paz el patrimonio cultural de un Estado protegido de la destrucción intencional, efectuada bien por el propio Estado, bien por la animosidad de actores no estatales? La práctica internacional muestra casos de violencia contra el patrimonio en ausencia de guerra y por motivaciones similares a las desplegadas por el Estado Islámico. Como recuerda Robert Bevan (Bevan, 2006: 118-120), en cumplimiento de tal objetivo, la China maoísta, aún antes de la Revolución Cultural, pero sobre todo durante este período, en los años sesenta del pasado siglo, provocó terribles y masivas pérdidas a lo largo de todo el país, destruyéndose estatuas, pinturas, objetos artísticos, templos, museos, o reutilizándose de una manera que amenazaba su integridad. Y todo ello para aplicar la máxima “Destruye lo viejo y establece lo nuevo”. En la misma dirección puede situarse también la *política cultural* de los khmer rojos camboyanos, inserta en el genocidio perpetrado contra su población a partir de 1975. Los edificios religiosos fueron destruidos, el Museo nacional y la Biblioteca nacional abandonados, porque de lo que se trataba era de construir un nuevo orden agrario¹⁶. ¿Por qué se salvó Angkor? Porque, como ha sido aducido (Locard, 2015: 201-222), formaba parte fundamental de la visión mítica que sostenían los khmer rojos, parte según ellos del alma esencial de Camboya, la ciudad hidráulica para un país agrario hidráulico. De un orden de virulencia menor, pero de un alcance también considerable, destaca el plan de eliminación de la arquitectura histórica y vernácula de Rumania por el régimen del dictador Ceaucescu a mediados de los setenta del siglo XX, con la intención de crear una sociedad industrializada que rompiera con su pasado¹⁷. Se demolió arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII, especialmente el complejo de Vacaresti, uno de los centros monásticos más importantes de los Balcanes. Y del igual manera se produjo la sistemática destrucción de la arquitectura profana, edificios de arquitectura neoclásica de la segunda mitad del siglo XIX¹⁸.

16. Cfr. *ibid.*, p. 121.

17. Cfr. *ibid.*, p. 127-130.

18. Véase, sobre todo por sus magníficas ilustraciones, Marjan BUYLE y Stefan MANCIULESCU -“Requiem voor een Stad. De vernieling van het bouwkundig erfgoed in Bucarest (Roemenie)”. *Monumenten en Landschappen*, V. 10, N° 5 (1991), pp. 56-62.

Una última consideración. En los casos que nos ocupan – Siria, Irak y Malí – no han sido Estados, sino actores no estatales, los que han destruido patrimonio cultural. No podemos considerar al Estado Islámico como un estado, sino como un actor no estatal, aunque su pretensión haya sido la de configurarse como una organización política – el Califato – que controla un territorio y la población que en él radica. Aunque la frontera entre tenerlo por un Estado o un grupo no gubernamental que controla un territorio es tanto difusa como problemática y peligrosa. Su implicación en la violación masiva de derechos humanos y la responsabilidad en el despliegue de acciones terroristas en suelo sirio e iraquí o de otros países, así como el patrocinio a las que se realizan por yihadistas que juran lealtad al califato, y el deseo de subvertir el orden internacional, militan contra la posibilidad de que otros Estados arrostran la difícil decisión de llevar a cabo su reconocimiento como Estado. Hacerlo sería concederle una dosis de legitimación que ningún actor internacional, inclusive los países de confesión suní, parece estar dispuesto a asumir, porque ello conllevaría complicar las relaciones con los países occidentales. Desde la perspectiva del Derecho Internacional también

hay límites al reconocimiento de un Estado cuando éste se construye sobre la violación de los derechos humanos más elementales. Pero si descontamos estos argumentos – que no pueden descontarse –, a estas alturas el Estado Islámico reúne tres de los requisitos esenciales para que sea considerado como un actor estatal, que no son otros que los tradicionales territorio, gobierno y población. Aún así, debemos sostener, por lo dicho, que estamos ante un actor no estatal.

Por lo tanto, en este trabajo, que trae causa y es una vuelta de hoja sobre otro anterior¹⁹, vamos a examinar la destrucción llevada a cabo en Malí, Irak y Siria desde una perspectiva concreta: ¿por qué y en qué casos es legítima la intervención de la comunidad internacional en la destrucción deliberada de patrimonio cultural? Más allá de las evidentes razones emocionales, debemos articular – y así lo hacemos en el extenso epígrafe tercero – las vías de formulación del interés internacional en esa específica forma de destrucción – la deliberada – del patrimonio cultural. Para ello, es imprescindible un corto relato de los hechos en las crisis maliense, siria e iraquí, que abordamos en el epígrafe segundo. Unas sucintas conclusiones cerrarán nuestra argumentación.

LA DESTRUCCIÓN EN MALÍ, SIRIA E IRAK

Los escenarios de estos conflictos son bien conocidos y se localizan allá donde la llamada internacional yihadista²⁰, el Estado Islámico y grupos afines, ha conseguido levantar grupos armados sobre el terreno: Malí, Siria e Irak, los más conocidos, pero también Libia o Yemen.

Entre mayo de 2012 y septiembre de 2013, diversos grupos armados islamistas rebeldes (Ansar Dine, Al-Qaida en el Magreb Islámico-AQMI, o el Movimiento para la Unidad y la Yihad en Africa

Occidental-MUYAO) atacaron deliberadamente, en las ciudades malienses de Tombuctú y Gao, mausoleos de santones sufíes²¹ y mezquitas, y quemaron manuscritos históricos del Instituto de Estudios Islámicos e Investigación Ahmed Baba. El sitio de Tombuctú se encuentra inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO desde 1988²². Un Informe sobre su estado de conservación, presentado al Comité del Patrimonio Mundial por Malí tras la retirada de los rebeldes, daba cuenta de que habían sido destruidos nueve mausoleos de los dieciséis incluidos en el sitio

19. Véase Luis Pérez-Prat Durbán -“El Estado, el Estado Islámico, la comunidad internacional y la destrucción intencional de las ruinas”, en Jesús Palomero Páramo (ed.), *Roma qvanta fvit ipsa rvina docet. Nicole Dacos in memoriam*, Universidad de Huelva, 2016, pp. 133-194.

20. La expresión internacional yihadista puede encontrarse analizada en Instituto Español de Estudios Estratégicos, “La internacional yihadista”. *Cuadernos de Estrategia*, núm. 173 (2015), que puede consultarse en http://www.ieee.es/Galerias/fichero/cuadernos/CE_173.pdf.

21. Tombuctú es conocida como la ciudad de los 333 santos; una concisa y excelente explicación de su relevancia y del contexto general de la acción terrorista en Kevin C. MacDONALD -“Timbuktu under threat. Bloodied but unbowed, Malian heritage weathers a storm of conflict”, en *Current Archaeology Magazine*, Issue 58, Vol. 5, N° 10, (April/May 2013) 26-31. Véase también Christian MANHART -“The Intentional Destruction of Heritage: Bamiyan and Timbuktu”, en William LOGAN, Máiréad NIC CRAITH y Ullrich KOCKEL (eds.), *A Companion to Heritage Studies*. Chichester: Wiley Blackwell, 2016, pp. 280-294. Sobre el expolio del patrimonio maliense, véase también Afolasade Abidemi ADEWUMI - “War time pains, all time pains: spoilage of cultural property in Mali”. *Art, Antiquity and Law*, Vol. XVIII, Issue 4 (December 2013) 309-321.

22. En <http://whc.unesco.org/en/list/119>.

y dos pertenecientes a la mezquita Djingareyberre; además, había sido dañada la puerta occidental de la mezquita Sidi Yahia²³. Las tropas rebeldes, antes de su salida de Tombuctú y como represalia por la intervención francesa, procedieron a la quema parcial de los valiosísimos manuscritos históricos contenidos en el citado centro Ahmed Baba. En Gao, la Tumba de Askia, sitio que también forma parte de la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO desde 2004²⁴, sufrió considerables daños debido a la falta de mantenimiento durante el período de diez meses que duró la ocupación de los grupos extremistas islámicos. Debido a eso, el Comité del Patrimonio Mundial incorporó en 2012 ambos sitios a la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro. Fuera de los sitios de la UNESCO también se produjeron destrozos deliberados en el patrimonio cultural maliense: en Douentza, en la región del pueblo Dogon, los islamistas del MUYAO provocaron destrozos en la Toguna, por considerarla anti-islámica²⁵. A doscientas millas al norte de Gao, los islamistas radicales destruyeron otro mausoleo, el de Cheik-el- Kebir, en septiembre de 2012²⁶. En el caso de Malí, la reacción internacional no se dejó esperar, además de por la intervención francesa desarrollada a petición de las autoridades malienses, bajo la denominación Operación Serval, a partir del 11 de enero de 2013, a la que se sumó la fuerza AFISMA de la organización africana CEDEAO, con tropas de Nigeria, Níger, Togo y Benin. Se ha sostenido que el respaldo de la ONU llegó mediante la res. 2085 (2012), de 20 de diciembre, pero tal refrendo se encuentra más bien en la posterior resolución 2100 (2013), de 25 de abril, esto es *ex post facto*.

Esta última resolución, que crea la Misión Multidimensional Integrada de Estabilización de Naciones Unidas en Malí (MINUSMA), incluía en el mandato de ésta “ayudar a las autoridades de transición de Malí, cuando sea necesario y viable, a proteger contra posibles ataques los lugares de importancia cultural e histórica de Malí, en

colaboración con la UNESCO”. Antes de esa fecha, el Consejo de Seguridad, en su resolución 2056 (2012), advirtió de que la destrucción de patrimonio cultural podía constituir una violación del Derecho Internacional concretada en el Protocolo Adicional II a los Convenios de Ginebra y en el Estatuto de Roma de la Corte penal internacional. Desde las filas de la UNESCO, en el marco de la diplomacia declarativa, las reacciones a las destrucciones deliberadas de patrimonio cultural se tomaron con prontitud. El 2 de abril²⁷ y el 4 de mayo²⁸ de 2012, la Directora General, Irina Bokova, expresaba su preocupación por la situación. El 30 de junio hacía un llamamiento a los rebeldes para que cesaran en su destrucción del sitio de Tombuctú²⁹; el 19 de octubre condenaba la destrucción de los mausoleos³⁰; y ya una vez lanzada la Operación Serval por Francia, la Directora General urgió el 14 de enero de 2013 a las fuerzas en combate a proteger el patrimonio cultural tanto durante las incursiones aéreas como en las operaciones terrestres³¹. En febrero de 2013, la UNESCO elaboró dos publicaciones sobre el patrimonio cultural maliense con la finalidad de advertir a las fuerzas contendientes de la localización de los sitios culturales que debían ser amparados³². Uno de ellos fue denominado “*Passeport pour le patrimoine*” (Heritage Passport), lo que no puede hacernos sino recordar la existencia del emblema identificativo de la Convención de la Haya de 1954, que sirve para señalar el patrimonio por ésta protegido. Ciertamente es también que, en ocasiones, en conflictos en los que se concita un ánimo de destrucción similar al que se daba en Malí, los Estados no han querido recurrir a este emblema porque implicaba precisamente señalar posibles objetivos para la insania destructora de los Estados o grupos contendientes.

En el caso de Malí nos situamos ante un conflicto focalizado en el tiempo, en los diez meses aproximadamente que van desde la ocupación de Tombuctú a la intervención de las tropas francesas y esa es la causa del cese de los daños intencionados

23. En <http://whc.unesco.org/en/soc/1865>.

24. Véase en <http://whc.unesco.org/en/list/1139>.

25. Véase en Maliweb: <http://www.maliweb.net/nation/douentza-les-islamistes-detruisent-le-toguna-de-la-ville-97696.html>.

26. En <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/mali/9548518/Mali-tomb-destroyed-by-Islamists.html>.

27. En <http://whc.unesco.org/en/news/865/>.

28. En <http://whc.unesco.org/en/news/872/>.

29. En <http://whc.unesco.org/en/news/901/>.

30. En <http://whc.unesco.org/en/news/947/>.

31. En <http://whc.unesco.org/en/news/975/>.

32. La noticia en <http://whc.unesco.org/en/news/981/>.

al patrimonio. Pero, por otra parte, debe interpretarse como un conflicto generalizado en el que la nota común la aporta la acción de los islamistas salafistas radicales, que se extiende a otros países, más allá incluso de lo tocante al conflicto de Siria e Irak. En efecto, en Túnez también se han producido diversos atentados contra mausoleos sufíes, como los de Sidi Bou Mendel en Herga o el de Sidi Bou Saïd El Béji en Sidi Bou Saïd, cerca de Cartago, y el ejército ha tenido que dar protección militar al más conocido y frecuentado mausoleo de Sidi Sahbi en Kairuán³³.

Antes, en agosto de 2012, habían tenido lugar destrozos similares en Libia. La agencia Reuters informaba el 25 de ese mes de la demolición con bulldócer de la mezquita Sha'ab en Trípoli, una mezquita sufí que contenía más de cincuenta tumbas de santones. Días antes similares ataques habían sido sufridos por mezquitas sufíes de localidades cercanas, como en la ciudad de Zlitan³⁴. En cambio, los daños ocasionados a los sitios libios de la Lista del Patrimonio Mundial, de menor cuantía hasta ahora, han sido debidos más a su uso con fines militares por los distintos grupos armados no estatales que a un intento deliberado de destruirlos. Sin embargo, un manifiesto del Estado Islámico dirigido a sus asociados del país tripolitano les conmina a la destrucción deliberada del patrimonio arqueológico e histórico libio³⁵, lo que ha causado la natural alarma y movilización, llevando a que el Comité del Patrimonio Mundial sitúe en 2016 a todos los sitios libios en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro. La alarma no se generó sólo por dicho anuncio, sino porque durante cinco días, a partir del 10 de diciembre de 2015, los islamistas radicales mantuvieron sitiado el sitio de Sabratha, con el consiguiente riesgo de acciones depredadoras y de expolio de bienes culturales³⁶.

Por otra parte, en el conflicto en Yemen, algunos daños por bombardeos han sido irreparables, como los causados a los edificios históricos de la ciudad de Sanaá, situada en la Lista del Patrimonio Mundial desde 1986³⁷, en la que ocho edificios han sido destruidos y más de cien dañados; o los provocados en la ciudad histórica de Saada o en el sitio arqueológico de Marib, que figuran en la lista indicativa, además de otros-. También aquí ha tenido lugar la causación deliberada de daños a determinado patrimonio cultural: la mezquita de Ibn Ismail en Hidramaut ha sido destruida intencionalmente³⁸.

La enquistada guerra de Siria e Irak, mucho más prolongada en el tiempo, ha dado lugar a un sinnúmero de ataques deliberados al patrimonio por los distintos grupos islamistas radicales, fundamentalmente el Estado Islámico, con una capacidad de acción más desarrollada que la demostrada por los grupos malienses o por sus asociados libios o yemeníes³⁹. Las múltiples declaraciones de condena de la UNESCO, en su mayor parte concretadas por su directora general Irina Bokova, se han ido sucediendo a medida que se desgranaban los acontecimientos en suelo sirio o iraquí. El pistoletazo de salida lo marcó el comunicado de 30 de marzo de 2012⁴⁰, mediante el que la directora general daba la voz de alarma ante los primeros daños colaterales a patrimonio sirio del que informaban los medios de comunicación, con un recordatorio principal a los seis sitios que el país tiene inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial y a algunos de los incluidos en la lista tentativa, como Apamea, en la que ya se constataban daños en la ciudadela de Madiq, bombardeada el 26 de marzo de 2012. Parece que estos alcances se debían a los rebeldes al régimen de Assad, cuyas tropas se habían refugiado en la ciudadela. El intento de Irina Bokova se concretaba en dos direcciones, íntimamente vinculadas: una, el recordatorio de las obligaciones que le incumben a un Estado inmerso en un conflicto armado, dado que Siria es parte en la

33. El comunicado de prensa del ICOMOS condenando estos ataques en ICOMOS - *Heritage at Risk. World Report 2011-2013 on Monuments and Sites in Danger*, Verlag, Berlin, 2014, pp. 148-149.

34. Véase en <http://www.reuters.com/article/us-libya-islamists-idUSBRE87008Y20120825>.

35. Cfr. <http://www.theaustralian.com.au/news/world/the-times/jihadists-poised-to-destroy-libyas-ancient-treasures/news-story/f9e6c0a58093fb56de5e710147262793>.

36. En <https://theantiquitiescoalition.org/blog-posts/protecting-libyan-cultural-heritage/>.

37. En <http://whc.unesco.org/en/list/385>.

38. El Informe sobre el estado de conservación de los sitios de la Lista del Patrimonio Mundial, presentado en 2016 al Comité del Patrimonio Mundial, aborda en su parágrafo 45 la situación de los bienes culturales yemeníes; véase en <http://whc.unesco.org/archive/2016/whc16-40com-7-en.pdf>.

39. Véase AAVV, "ISIS, War and the threat to cultural heritage in Iraq and Syria", en *IFAR Journal*, Vol. 16, N° 4, 2016.

40. En <http://whc.unesco.org/en/news/862/>.

Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado; y, dos, un llamamiento a estar alerta, sobre todo para Francia e Italia, ante la llegada a tales países de bienes culturales exportados ilegalmente de la zona de conflicto. Tal llamamiento se extendía a INTERPOL y a la Organización Mundial de Aduanas. Esta última referencia traía por lo tanto a colación las obligaciones derivadas de la Convención de la UNESCO de 1970 relativa a las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales.

Por otra parte, las dificultades para conocer el auténtico alcance de la devastación provocada por el Estado Islámico en Siria e Irak se deriva de la imposibilidad de que se envíen a la zona misiones independientes y puedan acceder al territorio controlado por los grupos radicales islámicos, en tanto éstos no sean desalojados. No puede olvidarse, además, en este contexto, el asesinato en Palmira, en agosto de 2015, de Khaled al Assad, arqueólogo sirio, antiguo responsable de dicho sitio, decapitado por los milicianos del Estado Islámico tras ser acusado de apóstata⁴¹. Los informes⁴², gubernamentales o de agencias especializadas y otros actores de la sociedad civil, como los remitidos hasta la fecha a la UNESCO – que ha creado un Observatorio sobre el patrimonio cultural en Siria⁴³ – tienden por ello a ser parciales y no necesariamente verificados al detalle, aunque algunas fuentes hayan utilizado exitosamente la observación aérea para contrastar la veracidad del estado de los monumentos sirios e iraquíes⁴⁴. En el caso de Palmira, los expertos han llegado el 25 de abril de 2016, una vez que en el mes de marzo de ese mismo año fuese recobrada la ciudad por las fuerzas gubernamentales sirias.

Haciendo referencia a los ataques deliberados más notables al patrimonio sirio y de Irak, la secuencia de los hechos se ha iniciado con la demolición, mediante bombas explotadas por control remoto, de la mezquita del santuario y tumba del profeta Jonás en Mosul, un sitio relevante para las tres religiones del Libro⁴⁵, pero una mezquita suní a la postre, de la misma confesión religiosa que los militantes del Estado Islámico, aunque estos adujeron que se había convertido en un lugar de apostasía o denuncia religiosa más que en un lugar santo para rezar. El mes de mayo, en cambio, la ira radical se había derramado sobre lugares de culto chiíes, como la mezquita Shia Saad bin Aqeel Husseiniya en Tal Afar o la mezquita al-Qubba Husseiniya en Mosul⁴⁶. En el mes de octubre le llegó su turno, entre otros monumentos afectados, a la mezquita y mausoleo Imam Dur. En esa ocasión, la Directora General de la UNESCO no sólo condenó la acción sino que fue consciente de que se trataba de una auténtica escalada de limpieza cultural y que tales acciones podían calificarse de crímenes de guerra⁴⁷. En febrero de 2015, un video suministrado por el aparato de propaganda del propio Estado Islámico, que había ocupado Mosul desde junio de 2014, daba cuenta de cómo varios de sus militantes destruían esculturas del museo de la ciudad, incluyendo la estatua de un *lamassu* de la Puerta Jergal del muro norte de Nínive. La biblioteca fue quemada también esos días, entre el 23 y el 25 de febrero. El 5 de marzo fue devastada con maquinaria pesada la antigua ciudad asiria de Nimrud y su sitio arqueológico, porque su mera existencia era una blasfemia⁴⁸. En esta ocasión, la Directora General de la UNESCO, que volvió a recordar que se trataba de un crimen, alertó al presidente del Consejo de Seguridad y al Fiscal de la Corte Penal Internacional⁴⁹. Ya el Consejo de Seguridad había adoptado previamente alguna resolución en la que se abordaba la situación

41. Véase la noticia en <http://www.abc.es/internacional/20150823/abci-arqueologo-palmira-201508201327.html>.

42. Véanse en <http://en.unesco.org/syrian-observatory/regular-reports>.

43. Véase en <http://en.unesco.org/syrian-observatory/>.

44. A destacar el Informe de diciembre de 2014 de UNITAR, el Instituto de Naciones Unidas para el Aprendizaje y la Investigación, que cuenta con UNOSAT, un programa desarrollado de observación por satélites; o su información de septiembre de 2015, corroborando los daños causados en Palmira; véase éste en <http://www.unitar.org/unosat-confirms-destruction-palmyra-temples-syria>.

45. La noticia en <https://news.artnet.com/art-world/isis-militants-demolish-jonahs-tomb-in-iraq-67023>.

46. Véase en <https://news.artnet.com/art-world/isis-destroying-iraqs-cultural-heritage-one-site-at-a-time-58790>.

47. Para la Directora General, se trataba de "The destruction of the Imam Dur Mausoleum is not an isolated case. Over the past months, we have witnessed similar attacks on historical buildings, in particular mosques, churches and shrines." "The cultural cleansing underway in Iraq must stop. The persecution of ethnic and religious minorities, combined with the systematic destruction of some of the most iconic representations of Iraq's rich and diverse heritage, testifies to an ideology of hatred and exclusion" En http://www.unesco.org/new/en/goodwill-ambassadors/news-single-view/news/director_general_of_unesco_irina_bokova_condemns_the_destruction_of_the_imam_dur_shrine_in_iraq/.

48. En <http://www.dailystar.com.lb/News/Middle-East/2015/Mar-06/289838-isis-militants-bulldoze-ancient-nimrud-city.ashx>.

49. En <http://whc.unesco.org/en/news/1244/>.

del patrimonio cultural en Irak. En concreto, la resolución 2199 (2015), en cuyo párrafo 15 se condenaba la destrucción intencional del patrimonio cultural sirio e iraquí por el Estado islámico y otras agrupaciones y entidades asociadas con Al-Qaida; por su parte, el párrafo 16 recordaba que el Estado Islámico estaba recurriendo al expolio de patrimonio cultural y a su posterior venta en el mercado negro como fuente de financiación, y el párrafo 17, entre otras medidas, invitaba a los Estados miembros a actuar contra esta práctica, incluso impidiendo el comercio transfronterizo de estos bienes. Por otra parte, en diciembre de 2014, la Directora General de la UNESCO había solicitado la creación de zonas de protección cultural en los sitios históricos de Siria e Irak⁵⁰, aunque tal iniciativa – de difícil si no imposible ejecución al menos en el territorio controlado por el Estado Islámico –, no impidió que esta organización siguiera practicando a lo largo de 2015 su política sistemática de destrucción intencional del patrimonio cultural. Inclusive nuevos destrozos se causaron en el sitio de Nimrud, con la destrucción del templo de Nabu, el 3 de junio de 2016⁵¹.

De hecho, el 7 de marzo de 2015 llegaron noticias de la destrucción parcial, sobre todo de esculturas situadas en los muros, del sitio arqueológico de Hatra, inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial desde 1985⁵². El 12 de abril, Irak remitía al Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO un informe sobre el estado de conservación del sitio, aunque se advertía que éste permanecía bajo el control del Estado Islámico y que por eso la información no podía ser fidedigna. Diversas fuentes advertían de la causación de daños, pero no podía aclararse su alcance⁵³. La destrucción parcial de Hatra fue considerada, en un comunicado conjunto de la Directora General de la UNESCO y el Director General de la ISESCO (en sus siglas inglesas Organización Islámica Educativa,

Científica y Cultural), un punto de no retorno en la estrategia de limpieza cultural llevada a cabo por el Estado Islámico en Irak⁵⁴. En 2015, Hatra fue ubicada en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro. Además, el monasterio caldeo católico de san Jorge, del siglo X, al norte de Mosul, fue derruido con bulldóceres el 10 de marzo⁵⁵ y el 8 de abril fue volado el castillo Bashtabiya, también en Mosul⁵⁶.

En lo que hace al patrimonio cultural sirio y en la única referencia a los daños deliberados, y no a los causados al hilo del conflicto, la atención se centró en la situación de Palmira, ocupada por el Estado Islámico desde el 21 de mayo de 2015 hasta el 27 de marzo de 2016 y, posteriormente, entre el 11 de diciembre de 2016 y el 2 de marzo de 2017. Los atentados al patrimonio cultural comenzaron el 27 de junio, con la destrucción de estatuas, entre ellas las del León de Al-Lat, situada a la entrada del museo de Palmira y que encarnaba a la principal deidad de la ciudad⁵⁷. El 20 de agosto fue destruido el monasterio sirio católico de San Elías, situado en el protectorado de Homs⁵⁸ y el 25 de ese mes se produjo la voladura del Templo de Baalshamin en Palmira⁵⁹, un día después del asesinato ya mencionado del profesor Khaled al-Assad. A ello se sumó, el 20 de agosto, en este mismo sitio, el daño ocasionado al Templo de Bel – del que sólo quedó un muro⁶⁰ –, a primeros de octubre, al Arco del Triunfo – construido por Septimio Severo entre el 193 y el 211⁶¹ – y el 26 de ese mismo mes, a tres columnas de las existentes próximas al Arco, en este caso según informes obtenidos tras la liberación del sitio⁶². (fig. 01)

50. <http://whc.unesco.org/en/news/1206/>.

51. En <http://whc.unesco.org/en/news/1510/>.

52. En <http://whc.unesco.org/en/list/277/>.

53. En <http://whc.unesco.org/en/soc/3328>.

54. En <http://whc.unesco.org/en/news/1245>.

55. En <http://www.ibtimes.co.uk/iraq-isis-blows-10th-century-assyrian-catholic-monastery-near-mosul-1491281>.

56. En <http://english.shafaaq.com/index.php/security/13921-isis-blow-up-bashtabiya-castle-in-mosul>

57. En <http://www.elperiodico.com/es/noticias/internacional/estado-islamico-destruye-estatua-leon-palmira-siria-4325549>.

58. En <http://www.express.co.uk/news/world/599816/ISIS-Islamic-State-Mar-Elian-monastery-Homs-Syria-bulldoze-saint>.

59. En <http://www.ibtimes.com/palmyra-temple-destroyed-islamic-state-militants-blow-2000-year-old-baalshamin-temple-2064786>.

60. La noticia en <http://www.bbc.com/news/world-middle-east-34103994>; y el comunicado de la UNESCO en <http://whc.unesco.org/en/news/1341/>.

61. En <http://whc.unesco.org/en/news/1351/>.

62. Se da noticia del informe preliminar de los expertos en <http://whc.unesco.org/en/news/1488/>.



Fig. 01. Destrucción del Templo de Baalshamin; foto capturada por el auto de este trabajo del video supuestamente realizado por el Estado Islámico y que puede localizarse en <http://www.ipost.com/Middle-East/ISIS-Threat/ISIS-documents-destruction-of-ancient-Roman-temple-in-Syria-413203>

Durante el segundo período de ocupación, el Estado Islámico acrecentó su escalada destructiva, provocando la ruina del Tetrapilón y daños significativos en el teatro, especialmente en la zona del proscenio.

Uno de los últimos episodios de destrucción protagonizados por el Estado Islámico ha sido el 22 de junio de 2017, cuando ha tenido lugar la voladura en Mosul (Irak) de la Gran mezquita de Al-Nuri, con su minarete inclinado, justo cuando se aproximaban las tropas iraquíes en la campaña por recuperar Mosul. Ese lugar era icónico para el Estado Islámico pues desde allí se había proclamado el califato el 29 de junio de 2014⁶³. (fig. 02)



Fig. 02. Vandalismo miembros del Estado Islámico en el museo de Mosul; captura de fotografía por el autor de este trabajo de vídeo de la organización islámica, que puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=_341B9pUpiE

63. Véase la noticia en <http://www.bbc.com/mundo/media-40370791>.

EL INTERÉS Y LA REACCIÓN INTERNACIONAL FRENTE A LA DESTRUCCIÓN PATRIMONIAL EN MALÍ, SIRIA E IRAK

¿Por qué ha de conmoverse política y jurídicamente la comunidad internacional cuando se destruye patrimonio cultural? ¿Acaso no es el patrimonio cultural una cuestión nacional, que gravita en torno a cada Estado? John Henry Merryman (Merryman, Oct., 1986: 831-853) planteó al respecto los discursos contrapuestos del nacionalismo cultural –sucintamente, el patrimonio es del Estado, que es quien determina cuál es su patrimonio, quien lo protege, autoriza o prohíbe su exportación y, en general, el que conserva la potestad reguladora sobre él – y del internacionalismo cultural – brevemente, no es relevante la propiedad del patrimonio (estatal, pública o privada), sino que se conserve, que pueda ser visitado, investigado y mantenido para las generaciones futuras –. Desde el punto de vista jurídico internacional, la soberanía milita a favor del nacionalismo cultural y, por lo tanto, el interés internacional por el patrimonio no encuentra grandes resquicios para afirmarse, salvo en situaciones excepcionales, como en caso de conflicto armado. Cuando la destrucción intencional de patrimonio cultural se daba en ese contexto,

ese interés internacional ha sido tradicionalmente afirmado. ¿Pero cuál es el fundamento del interés internacional por evitar su destrucción intencional en tiempo de paz, o en aquellos supuestos mixtos, como las especiales circunstancias derivadas de la crisis sirio-iraquí? Si algo ha demostrado esta crisis es que la normativa internacional en la que se formula dicho interés internacional en la preservación del patrimonio cultural de un Estado no estaba suficientemente preparada para abordar casos extremos, cuando un país no es capaz de preservarlo por sí solo, como sucede con Malí, Siria o Irak, o cuando es el propio Estado quien se abona a su destrucción, como ocurrió con Afganistán y los Budas de Bamiyán. La reacción internacional en estos casos ha completado el marco legal para la formulación del interés internacional, añadiendo escenarios impensables en épocas anteriores, como que el Consejo de Seguridad se interesase por estas cuestiones, o como que se formularan tratados internacionales que contemplasen específicamente los supuestos de destrucción intencional. (fig. 03)



Fig. 03. Buda de Bamiyán, antes y después de su destrucción. Buddha_Bamiyan_1963.jpg: UNESCO/A Lezine; Original uploader was Tsui at de.wikipedia. Later version(s) were uploaded by Liberal Freemason at de.wikipedia. Buddhas_of_Bamiyan4.jpg: Carl Montgomery derivative work: Zaccarias (talk) -Buddha_Bamiyan_1963.jpg Buddhas_of_Bamiyan4.jpg; en https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_destroyed_heritage#/media/File:Taller_Buddha_of_Bamiyan_before_and_after_destruction.jpg

Así que, con carácter general, podemos ahora reconstruir las líneas argumentales conforme a las que se articula en la actualidad este interés internacional. Tres eran las líneas tradicionales con que contaba la comunidad internacional hasta la fecha, una vinculada a los conflictos armados, la otra a los tiempos de paz cuando el patrimonio afectado fuera de valor universal excepcional, y la de más allá, derivada de la reacción de la UNESCO a la voladura de los Budas de Bamiyán. La novedad en el caso sirio-iraquí resulta en la emergencia de una poderosa cuarta línea argumental, relativa a las crisis que afectan a la paz y a la seguridad internacionales y, por lo tanto, al sistema de seguridad colectiva de las Naciones

Unidas, discurso que ya se había sugerido tenuemente en el caso maliense. Recientemente, en mayo de 2017, se ha sumado una quinta línea, concretada en una convención del Consejo de Europa que incluye el supuesto de destrucción intencional de patrimonio. Finalmente, para las situaciones de postconflicto, y aunque no era una novedad, el caso de Malí ha posibilitado el reforzamiento del interés internacional en la preservación del patrimonio cultural mediante una sexta línea argumental relativa a la acción de tribunales internacionales que persiguen las actuaciones individuales de destrucción intencional de ese patrimonio.

INTERÉS INTERNACIONAL POR EL PATRIMONIO CULTURAL AFECTADO EN EL CASO DE LOS CONFLICTOS ARMADOS

La primera línea discursiva, que se encuentra en múltiples textos internacionales, pero cuya formulación canónica radica en el preámbulo de la Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado, tiende a enfatizar que “los daños ocasionados a los bienes culturales pertenecientes a cualquier pueblo constituyen un menoscabo al patrimonio cultural de toda la humanidad” y que la conservación de dicho patrimonio “presenta una gran importancia para todos los pueblos del mundo”. En consonancia, su art. 1 define el patrimonio cultural protegido – tres categorías de bienes que sean “de gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos”: bienes muebles e inmuebles, museos y refugios, y centros monumentales. Cada Estado identifica esos bienes –; y su art. 4 establece la obligación de respetar los bienes culturales, que incluye la de no destruirlos intencionadamente. Esta obligación no sólo incumbe a los Estados, también a los grupos no estatales, como el Estado Islámico. Cierto es que, tras esta formulación retórica y grandilocuente de la legitimación internacional para interesarse por la destrucción del patrimonio cultural en caso de conflicto armado, que trasciende el interés singular del pueblo (o Estado) afectado, las reglas de la Convención y las sucesivas de sus Protocolos, uno de ellos adoptado en 1999, no acompañan suficientemente a establecer un régimen eficaz de protección previo al acto de destrucción intencional y tampoco es suficientemente eficaz el que

se encamina a la represión de los actos de destrucción ya cometidos.

Antes del conflicto, el interés internacional en la protección del patrimonio cultural se concreta en dos técnicas: la adopción de las medidas de salvaguardia y el uso del emblema de la Convención. En cuanto a las llamadas medidas de salvaguardia (art. 3 de la Convención de La Haya de 1954), no se encuentran descritas sólo mencionada la posibilidad de que las adopte cada Estado parte en la Convención. Sí han sido concretadas en el Segundo Protocolo de 1999 a la Convención de La Haya, en su art. 5. Como tales, se entiende la preparación de inventarios, la planificación de medidas de emergencia contra el derrumbamiento de estructuras o los incendios, la preparación del traslado de bienes culturales muebles o el suministro de una protección adecuada *in situ*, y la designación de autoridades competentes para la protección. En cuanto al emblema – que consiste en un escudo en punta, partido en aspa, de color azul ultramar y blanco – puede utilizarse, cuando se hace tres veces, para señalar los bienes culturales inmuebles que gocen de protección especial – el régimen de protección más importante y, por otra parte, fallido, de la Convención –; y cuando se hace una vez, para los demás bienes culturales protegidos por la Convención.

¿Han servido estas medidas para paliar algo los casos de destrucción deliberada en Malí, Siria e Irak? Ni Irak, ni Siria son partes en el Segundo Protocolo. Ambas sí lo son de la Convención. Malí es, en cambio, parte en los dos. Dada la índole de la intención iconoclasta del Estado Islámico y de los grupos yihadistas que actúan en Malí, no parece que ni las medidas de salvaguardia ni la utilización del emblema pueda constituir una defensa preventiva eficaz. Y en el caso del emblema, quizás en menor medida todavía, puesto que puede acabar por constituir una lista indicativa de los bienes a sufrir la ira destructiva. En la práctica, además, tampoco se aplican con denuedo. En el único Informe que hasta la fecha Siria ha presentado sobre la aplicación de la Convención, correspondiente al período 2005-2010, no menciona la adopción de medidas de salvaguardia, salvo el recordatorio de la legislación interna aplicable al patrimonio cultural. Y en cuanto al uso del emblema, lo único que menciona es que en ese período se estaba preparando para marcar la propiedad cultural siria con dicho símbolo. De Irak y Malí no hay ni siquiera informes.

Si la acción preventiva de la Convención hace aguas ante este tipo virulento de crisis destructivas, en la que, tengámoslo en cuenta, el escenario es el propio no ya de un conflicto armado interestatal, sino de un conflicto armado interno que, además, se da en Estados fallidos, la acción propiciada por la Convención tras la destrucción es también a todas luces ineficaz. En efecto, la Convención de La Haya de 1954 no cuenta con un sistema de cumplimiento que pueda activarse internacionalmente –no hay

órganos creados para ello- y las únicas medidas que se plantean son las sanciones internas de carácter penal que adopte cada Estado. Estas sólo pueden funcionar *ex post facto*, cuando se aquieten las crisis y los poderes judiciales maliense, libio y sirio sea capaces de volver a ejercer su jurisdicción. La posibilidad que plantea el Segundo Protocolo de 1999, en sus artículos 15 y 16, de ejercicio de la jurisdicción universal por la comisión de crímenes de guerra consistentes en la destrucción deliberada de patrimonio cultural no estaría franca más que para los tribunales de los Estados partes en el Segundo Protocolo.

En suma, el interés internacional por que no se destruya deliberadamente patrimonio cultural con ocasión del conflicto armado encuentra acogida en la Convención de La Haya de 1954, cuyos preceptos deben cumplir todos los contendientes de las crisis maliense, siria e iraquí, sean actores estatales o no estatales, como el Estado Islámico. Deben respetar los bienes culturales, los ajenos, pero también los propios. Pero ni la Convención es un tratado tan desarrollado como para encauzar una acción de carácter internacional contra los incumplidores, si es que ésta fuera imaginable y posible, ni esas crisis son tan tradicionales como para no ser inmunes a la acción derivada de la aplicación de esta Convención. La voluntad iconoclasta de derruir bienes culturales sólo puede tener respuesta, una vez concluido el conflicto, a través de la aplicación de las sanciones penales que pueden aplicar los Estados partes en la Convención de La Haya, si las han incorporado a su legislación interna.

INTERÉS INTERNACIONAL POR EL PATRIMONIO CULTURAL DE VALOR UNIVERSAL EXCEPCIONAL

El interés internacional ha encontrado otro cauce, otra segunda línea discursiva, en la Convención de la UNESCO de 1972 sobre la protección del patrimonio mundial cultural y natural. En su preámbulo, ya no sólo referido a los casos de conflicto armado, se considera que “el deterioro o la desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo” y que “ciertos bienes del patrimonio cultural y natural presentan un interés excepcional que exige que se conserven como elementos del patrimonio mundial de la humanidad

entera”. Señaladamente, la mencionada Convención extiende su protección, aunque no sólo a ellos, a los bienes que se encuentran en la Lista del Patrimonio Mundial y en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro. Es decir, el interés internacional en la protección de tales bienes se fundamenta en que cuentan con un valor universal excepcional, en que son patrimonio mundial, sin perjuicio de su localización en uno u otro Estado. El sistema internacional de tutela complementaria establecido por la Convención y estructurado en torno al Comité del Patrimonio Mundial reaccionaría frente a la destrucción deliberada por parte de un Estado

de los bienes que se han inscrito previamente en la Lista del Patrimonio Mundial. No obstante, el interés internacional derivado de la Convención de 1972 no se ciñe en exclusiva a los bienes inscritos, esto es, a los que se les reconoce por el Comité del Patrimonio Mundial el valor universal excepcional del que habla el art. 1 – sin definirlo, pues a ello se dedican los párrafos 49, 77 y 78 de las Directrices de aplicación de la Convención⁶⁴ –. Su art. 4 reconoce la obligación de los Estados partes de “identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio”. Obligación, por tanto, que no se reduce al patrimonio inscrito, o al que – figurando en las listas indicativas que elabora cada Estado – pudiera inscribirse en un futuro.

Como se ha podido advertir en el epígrafe 2, la furia iconoclasta tanto del Estado Islámico en Siria e Irak, como de sus organizaciones asociadas en Malí,

ha recaído sobre un buen número de bienes culturales inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial. En el caso de Irak, se trata de Hatra⁶⁵ y de Ashur⁶⁶, ambas ya inscritas en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro, y de Nimrud⁶⁷ y la antigua ciudad de Nínive⁶⁸, ambas en la lista indicativa iraquí. En el caso de Siria, aunque los daños derivados del conflicto armado se han extendido a la ciudad antigua de Alepo⁶⁹, la ciudad antigua de Bosra⁷⁰, el Crac de los caballeros⁷¹ y las villas antiguas del Norte de Siria⁷², sitios por ello inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro, los destrozos del Estado Islámico, en lo que hace a los bienes de esta Lista, se han focalizado en Palmira. Y, finalmente, la crisis en Malí ha dado lugar a daños deliberados causados en bienes inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial, como son los casos de Tombuctú⁷³ y la Tumba de Askia⁷⁴, por tal motivo también inscritas en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro. (figs. 04 e 05)



Fig. 04. Destruyendo en los muros de Hatra I; fotografía capturada por el autor de este trabajo del video de la organización Estado Islámico, cuya consulta se puede contemplar en <https://www.youtube.com/watch?v=ONjPPO7pQKs&list=PL3ZQ5CpNulQlvjzqXdcKL7Bu-9PWgChvc>

64. Pueden verse en <http://whc.unesco.org/en/guidelines/>.

65. En <http://whc.unesco.org/en/list/277>.

66. En <http://whc.unesco.org/en/list/1130>.

67. En <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/1463/>.

68. En <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/1465/>.

69. En <http://whc.unesco.org/en/list/21>.

70. En <http://whc.unesco.org/en/list/22>.

71. En <http://whc.unesco.org/en/list/1229/>.

72. En <http://whc.unesco.org/en/list/1348>.

73. En <http://whc.unesco.org/en/list/119>.

74. En <http://whc.unesco.org/en/list/1139>.



Fig. 05· Restos del templo de Bel en Palmira, tras su destrucción por el Estado Islámico; fotografía de Jawad Sahar en <https://goo.gl/wxoSBh>.

Al igual que sucede con la Convención de La Haya de 1954, la Convención de la UNESCO de 1972 sobre patrimonio mundial no es un instrumento apto para abordar situaciones de destrucción deliberada de patrimonio que tienen lugar en Estados fallidos y/o en escenarios de conflicto armado, cuando son responsables actores no estatales como el Estado Islámico. Es idónea, eso sí, para afirmar el interés de la comunidad internacional en la preservación de determinados bienes culturales que cuentan con un valor universal excepcional, es un tratado que afirma la obligación del Estado que cuenta con tales bienes de preservarlos para las generaciones futuras, pero si el Estado brilla por su ausencia en el espacio geográfico donde se encuentran tales bienes, nada imposibilita su destrucción, más allá de los llamamientos que pueda realizar el Comité del Patrimonio Mundial. Y estos, como se ha demostrado en la crisis sirio-iraquí, no han sido en ningún momento atendidos, no ha parado la destrucción ni por las numerosas y reiteradas admoniciones de la Directora General de la UNESCO, ni por las resoluciones del citado Comité. Y eso que este tratado, a diferencia

de la Convención de La Haya de 1954, sí está institucionalizado, sí cuenta con un órgano central, de composición intergubernamental y restringido, con poderes de actuación para supervisar si los Estados conservan el valor universal excepcional de los bienes inscritos en las Listas de la UNESCO. Ahora bien, tales poderes se muestran ineficaces contra los actores no estatales que controlan parte de un territorio y en el que se sitúan bienes de la Lista. Como se ha demostrado, ante esas circunstancias, la Convención de la UNESCO de 1972 no está preparada sino para recordar que todos, Estados y actores no estatales, deben respetar los bienes culturales. Pero si no los respetan, no se contempla ninguna medida reactiva en el texto convencional, salvo la posibilidad de borrar de la Lista aquellos bienes que hayan perdido su valor universal excepcional, lo que no representa ninguna amenaza sino más bien un incentivo con que alimentar la insania iconoclasta de los grupos que tienen como uno de sus objetivos ideológicos la destrucción de patrimonio cultural o de determinado patrimonio cultural.

La Decisión general sobre las propiedades del patrimonio mundial pertenecientes a Siria (Decisión 41 COM 7A.50)⁷⁵, adoptada por el Comité del Patrimonio Mundial en su 41 sesión, que fue celebrada en Cracovia del 2 al 12 de julio de 2017, es una buena muestra de las capacidades y limitaciones de este órgano. En ella se deploran los daños humanos y a bienes culturales derivados del conflicto sirio, se muestra la profunda preocupación por los daños y las amenazas al patrimonio cultural, se urge a las partes en el conflicto a abstenerse de toda acción que pueda causar perjuicio al patrimonio y a cumplir con sus obligaciones internacionales relativas a dichos bienes – se menciona en concreto lo establecido en la resolución 2347 (2017) del Consejo de Seguridad, que luego analizaremos –, también se urge al Estado parte (Siria) a adoptar todas las medidas para la evacuación de los bienes de la Lista que se esté utilizando con propósito militar. En cuanto a las propiedades ya dañadas, el Comité del Patrimonio Mundial urge al Estado parte a salvaguardarlas mediante una primera intervención de mínimos para impedir el expolio, el colapso y la degradación natural

hasta que la situación permita desplegar una más completa estrategia de conservación, requiriéndole además para que documente sistemáticamente todos los daños ocasionados. Respecto de otro de los grandes problemas generados por el Estado Islámico, el tráfico ilícito de bienes culturales, que utiliza como una fuente de financiación, el Comité lanza en esta Decisión general un llamamiento a todos los Estados para combatirlo, en la línea también marcada por la mencionada res. 2347 (2017) y por la anterior res. 2199 (2015) y a Siria para que ratifique el Segundo Protocolo de 1999 a la Convención de La Haya de 1954.

Por lo tanto, la colaboración del Estado parte, en este caso Siria, Irak y Malí, en el cumplimiento de las obligaciones de preservación de los bienes de valor universal excepcional que establece la Convención de la UNESCO de 1972 es una pieza clave, que no puede sustituir sino sólo incentivar el sistema de tutela complementaria ideado por este tratado y del que es responsable el Comité del Patrimonio Mundial.

INTERÉS INTERNACIONAL TRAS LA VOLADURA DE LOS BUDAS DE BAMİYÁN

Resulta congruente con lo dicho en el subepígrafe anterior que, en el caso paradigmático de la destrucción intencional de patrimonio cultural antes de la crisis sirio-iraquí, la voladura de los Budas de Bamiyán en 2001, el bien no estuviese inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial y que eso no obstaculizara su protección por la UNESCO. Para la esta organización, los Budas de Bamiyán eran algo más: patrimonio cultural que debía ser preservado, aún en contra de lo defendido por el gobierno de su país, aunque no estuviese inscrito entonces en la Lista del Patrimonio Mundial. El anuncio por el gobierno afgano de su posible voladura antecedió con mucho a su destrucción. Como recuerdan Francesco Francioni y Federico Lenzerini⁷⁶, ya en diciembre de 1997 el Comité del Patrimonio Mundial de la

UNESCO había adoptado, a propuesta de Italia, una resolución⁷⁷ en la que mostraba su preocupación por las amenazas vertidas contra el patrimonio cultural afgano, mencionando en particular los Budas de Bamiyán. A este respecto, además de llamar a la responsabilidad primordial del Estado, el Comité del Patrimonio Mundial entendió que el patrimonio cultural afgano amenazado formaba también parte del patrimonio cultural de la humanidad. Y ello aunque, por aquel entonces la candidatura de los Budas a ser inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial había sido previamente rechazada por el mismo órgano que elevaba de esa manera su consideración.

75. En <http://whc.unesco.org/en/decisions/6996>.

76. Francesco FRANCONI y Federico LENZERINI "The Destruction of the Buddhas of Bamian and International Law". 14 *European Journal of International Law*, 2003, p. 619.

77. En <http://whc.unesco.org/archive/1997/whc-97-conf208-17e.pdf>, p. 34.

Una vez destruidos, la respuesta de la UNESCO, entre otras acciones, se concretó, a través de su Conferencia general, en la adopción en 2003 de la Declaración relativa a la destrucción intencional del patrimonio cultural⁷⁸, que examinaremos brevemente más adelante, pues constituyó entonces un marco general de la reacción internacional. Como un reflejo del caso de los Budas de Bamiyán, se recuerda en las disposiciones relativas a la responsabilidad que se deriva de los actos de destrucción deliberada (arts. VI y VII) que ésta se genera con independencia de que el patrimonio afectado “figure o no en una lista mantenida por la UNESCO u otra organización internacional”. Es de prever que si figura, la conciencia pública internacional se removerá más, pero la responsabilidad internacional surge tanto en el caso de su inscripción en listas como en el de que no figure en ellas. Desde luego que su destrucción puede traer consecuencias en el marco del régimen establecido para cada una de esas listas. Sin ir más lejos, el motivo de que un bien cultural figure en la Lista del Patrimonio Mundial es que, en opinión del Comité del Patrimonio Mundial, atesora un valor universal excepcional. Si es destruido, se pierde el valor. Si es afectado parcialmente, también puede suceder eso. Como consecuencia, el Comité podría determinar su eliminación de la Lista. En el caso de los Budas, que no estaban en la Lista, fue al revés, pues fueron incluidos sus restos en 2003 bajo la denominación *Paisaje cultural y restos arqueológicos del valle de Bamiyan*⁷⁹.

Por otra parte, la Declaración – en el mismo art. II – incorpora una definición de destrucción intencional, entendiendo por ella “cualquier acto que persiga la destrucción total o parcial del patrimonio cultural y ponga así en peligro su integridad, realizado de tal modo que viole el derecho internacional o atente de manera injustificable contra los principios de humanidad y los dictados de la conciencia pública, en este último caso, en la medida en que dichos actos no estén ya regidos por los principios fundamentales del derecho internacional”. Con esa formulación se opta por no condenar todas las destrucciones intencionales de patrimonio cultural, por ejemplo, las realizadas por un Estado en el curso del desarrollo de un proyecto

de obra pública. Ejemplo que resulta expresamente mencionado en el Comentario del Secretariado a la declaración, pero que no nos debería hacer pensar que cualquier ejecución de obra pública realizada por un Estado quedaría fuera de la Declaración, no quedarían aquellos supuestos en los que se destruye patrimonio cultural de otras colectividades, como las minorías, que pueden encontrar amparo en la normativa internacional de derechos humanos. En suma, la destrucción intencional lo es si infringe las normas internacionales o, cuando no medie norma internacional alguna, si vulnera los principios de humanidad y los dictados de la conciencia pública. He aquí el reflejo de la cláusula Martens.

Las medidas recomendadas a los Estados por la Declaración van desde la adhesión a los convenios internacionales, la promulgación de instrumentos jurídicos internos, la adopción de programas educativos (art. III), el recordatorio de lo establecido en la normas internacionales más relevantes – incluidos normas consuetudinarias, convenios y recomendaciones de la UNESCO – en tiempo de paz (art. IV) o en caso de conflicto armado, incluida la ocupación (art. V). Observa Jan Hladik⁸⁰ que este recordatorio tiene sentido si se dirige fundamentalmente a los Estados que no son partes en las convenciones de la UNESCO, porque los que lo son, están de por sí obligados a cumplirlas. Por eso, a los no partes, además de animarles a que se sumen a ellas –lo que se hace en el art. III-, se les recomienda que cumplan las obligaciones en ellas recogidas. Pero no debe desdeñarse el recordatorio a los Estados partes de que tienen que cumplir aquello a lo que están obligados, pues una cosa es lo establecido en las normas y – como se demuestra una y otra vez en la práctica internacional – otra muy distinta la voluntad de cumplimiento que anima a los Estados. Por eso, en el art. V se hace un llamamiento ex profeso al derecho internacional consuetudinario, cuyo cumplimiento incumbe con carácter general a los miembros de la comunidad internacional, sean o no partes en los convenios sobre patrimonio cultural. En el caso del conflicto armado, se considera que un núcleo fundamental de ese derecho internacional consuetudinario se encuentra en obligaciones de respeto a los bienes culturales formuladas en el art.

78. Véase en http://portal.unesco.org/es/ev.php_URL_ID=17718&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (último acceso 13 de septiembre de 2016). Para un comentario de la misma, Jan HLADIK, “The UNESCO Declaration concerning the intentional destruction of cultural heritage: a new instrument to protect cultural heritage”. *Art, Antiquity and Law*, vol. IX, issue 3, (September 2004) 215-236.

79. En <http://whc.unesco.org/en/list/208>.

80. Jan HLADIK - “The UNESCO Declaration concerning...”, ob. cit., p. 225.

4 de la Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado. Y tales obligaciones afectan claramente a la destrucción intencional de patrimonio cultural.

Los arts. VI y VII abordan las cuestiones relativas a la responsabilidad internacional, en el primero de los artículos de los Estados, en el segundo, de los individuos. Una primera cuestión salta a la vista, y es común en ambos artículos. Se opera, para la exigencia de responsabilidad, una restricción que afecta al patrimonio destruido. Si en el art. I se entendía que la Declaración se aplicaba a la destrucción intencional del patrimonio cultural, en los artículos relativos a la responsabilidad, ésta se genera respecto de la destrucción o menoscabo no de cualquier patrimonio, sino de aquél que sea de gran importancia para la humanidad. Pero, ¿cuál es éste? Porque lo adecuado sería pensar en el recogido en las Listas de la UNESCO tanto para el patrimonio cultural material como para el inmaterial. Pero a renglón seguido se sostiene en los arts. VI y VII, como ya hemos dicho, que la exigencia de responsabilidad se despliega aunque no se encuentren inscritos los bienes en las mencionadas listas. ¿Eso significa que se abriría el ámbito material a lo que se encuentre recogido en las listas indicativas que los Estados elaboran para presentar propuestas a incluir en las listas de la UNESCO? Desde luego que debe ser así. Pero, ¿y lo que no está inscrito en esas listas indicativas? ¿De qué manera podemos saber que se trata de un patrimonio cultural de gran importancia para la humanidad? No parece que todo el patrimonio cultural que se encuentra en cada Estado sea de gran importancia para la humanidad y, a la vez, tampoco es dable pensar que los Estados han de elaborar listas de patrimonio que consideran de gran importancia para la humanidad sólo a los efectos de esta Declaración. Esta restricción sobre la base de un concepto jurídico tan indeterminado como ese genera desde luego incertidumbre. ¿No habría responsabilidad si el bien cultural deliberadamente destruido no es de gran importancia para la humanidad?

El art. VI contempla la responsabilidad del Estado, una responsabilidad no por negligencia, sino intencionada. Y tanto por la destrucción o como cuando se abstiene de adoptar “medidas

oportunas para prohibir, prevenir, hacer cesar y castigar cualquier acto de destrucción intencional”. En la disposición se alude a que el Estado asumirá la responsabilidad. El tiempo verbal utilizado refuerza la existencia de una obligación internacional, máxime cuando el cedazo que se establece para medir tal responsabilidad es el del Derecho Internacional. Aquí se opera, por lo tanto, otra restricción, pero no podría ser de otro modo. En Derecho Internacional sólo hay responsabilidad cuando se viola una obligación internacional, por lo que los actos de destrucción intencional por parte del Estado sin que viole ninguna norma internacional, aunque atenten de manera injustificable a los principios de la humanidad y los dictados de la conciencia pública, no podrán generar responsabilidad internacional. Serán execrables, condenables en otro marco – político, ético –, pero no caen en el que determina con carácter general la responsabilidad internacional del Estado según el Derecho Internacional.

Por su parte, el art. VII se refiere a la responsabilidad penal individual. A diferencia de la redacción dada al art. VI, en éste el tiempo verbal cambia: “Los Estados deberían”. Se trata, por ello, de una formulación de *lege ferenda*, que sugiere la adopción de medidas conformes con el Derecho Internacional para que los Estados se declaren competentes y prevean “penas efectivas que sancionen a quienes cometan u ordenen actos de destrucción intencional de patrimonio cultural de gran importancia para la humanidad, esté o no incluido en una lista mantenida por la UNESCO u otra organización internacional”.

¿Cuál es el recorrido de la Declaración de la UNESCO de 2003 vistos los graves casos de destrucción intencional de patrimonio cultural que se están dando desde 2011? Desde luego no podemos sino coincidir con Jan Hladik⁸¹, quien sostiene que “it would be fallacious to affirm that the Declaration will per se be able to prevent all future acts of intentional destruction of cultural heritage”, pero – y no es poco – “it undeniably represents a new step in outlawing such destruction”. E inclusive, antes que eso, reafirma, legitima y estructura el interés de la comunidad internacional en que el patrimonio cultural no sea deliberadamente destruido. Y si lo es, aclara el abanico de medidas que, en la mayoría de

81. Véase Jan HLADIK - “The UNESCO Declaration concerning the intentional destruction...”, ob. cit., p. 236.

los casos, si no en todos, se encuentra en manos del Estado, para reaccionar frente a tales actos. Quizás no se hayan perfilado en la Declaración medidas que pueda adoptar *per se* la comunidad internacional, no ya los Estados miembros, pero esa vía, azarosa, corresponde más bien a entornos políticos de otras dimensiones, como el sistema de seguridad colectiva de las Naciones Unidas que sólo hasta esas fechas había tratado tangencialmente las cuestiones relativas al patrimonio cultural.

A pesar de que se trate de un instrumento no vinculante, las declaraciones que adopta la Conferencia General de la UNESCO son relevantes tanto porque pueden contener la formulación de normas consuetudinarias preexistentes, el recordatorio del derecho convencional aplicable como porque, como sostiene Jan Hadlik⁸², concretan mensaje morales de alto nivel. Para el citado autor, la razón de que no se hubiese optado por un instrumento vinculante, como una convención, fue aducida por la necesidad de no afectar a los instrumentos vinculantes existentes y a la soberanía de los Estados⁸³. En este sentido, por tanto, la declaración es un recordatorio del derecho internacional vigente, aunque éste puede que no sea suficiente para abordar la cuestión central: la destrucción de patrimonio cultural por el propio Estado. Por eso, quizás, en el preámbulo se señala que “las cuestiones que no queden plenamente contempladas en la presente Declaración o en los instrumentos internacionales relativos al patrimonio cultural seguirán estando sujetas a los principios del derecho internacional, los principios de humanidad y los dictados de la conciencia pública”. Como advierte Jan Hladik, es un reflejo de la cláusula Martens⁸⁴. Es decir, como recoge el comentario al proyecto de declaración elaborado por el Secretariado de la UNESCO⁸⁵, se enfatiza la moral y la base humanitaria de la declaración. En definitiva, dado su carácter recomendatorio, su falta de obligatoriedad para los Estados miembros de la UNESCO, es éste un instrumento típico de *soft law*⁸⁶, y como todos los de su especie, con una repercusión nada desdeñable. Los Estados no están obligados a cumplir su contenido,

pues salvo el recordatorio de las obligaciones internacionales preexistentes, con el resto hay que proceder por parte de los Estados de la UNESCO, sus destinatarios, examinando de buena fe sus postulados de *lege ferenda*, los políticos y sus expresiones éticas o morales.

Aunque el caso que generó la adopción de la declaración sea de índole concreta – la destrucción por parte del gobierno de un país de su patrimonio cultural –, el alcance que se le da trasciende con mucho esa categoría, abarcando los actos ilegales de destrucción, sea quien sea el actor que los realice, sea cual sea el tipo de patrimonio cultural, sea cual sea la intencionalidad del acto. El espacioso ámbito de aplicación se define en su art. II: se refiere a la destrucción intencional de patrimonio cultural, comprendido el cultural vinculado a un sitio de patrimonio natural. No hay una definición concreta de patrimonio cultural, a diferencia de lo que ocurre en otros instrumentos internacionales, sobre todo los de carácter convencional. No hay pues, distinguos entre las diversas categorías de patrimonio – material o inmaterial, mueble o inmueble, subacuático,... – y tampoco, como fue propuesto, se reduce el alcance a un tipo especial de patrimonio señalado por su importancia, al estilo de los bienes que se incluyen en la Lista del Patrimonio Mundial por manifestar un valor universal excepcional. La destrucción de cualquier tipo de patrimonio interesa a la aplicación de la Declaración de la UNESCO.

82. *Ibid.*, p. 218.

83. *Ibid.*

84. Respecto de esta cláusula Martens, véase Theodor MERON - “The Martens Clause, principles of humanity, and dictates of public conscience”. *American Journal of International Law*, Vol. 94, N° 1, (2000), 87-88.

85. Véase en <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001307/130780e.pdf>.

86. Sobre ese concepto y sus implicaciones, véase el excelente trabajo de Ángeles MAZUELOS BELLIDO - “Soft Law: ¿Mucho ruido y pocas nueces?”. *Revista Electrónica de Estudios Internacionales*, núm. 8 (diciembre de 2004).

INTERÉS INTERNACIONAL CUANDO EL PATRIMONIO CULTURAL ESTÁ AMENAZADO EN SITUACIONES QUE AFECTAN A LA PAZ Y LA SEGURIDAD INTERNACIONALES

En cuanto a la cuarta línea argumental, ésta gira en torno a la actuación del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, el órgano garante de la paz y la seguridad internacionales. En hipótesis, para que el Consejo de Seguridad adopte una resolución en el marco del capítulo VII de la Carta se requiere que constate en una situación que está examinando la existencia de una amenaza a la paz y a la seguridad internacionales. Aunque la interpretación de ese concepto queda en sus manos, y a pesar de que la práctica del órgano de la ONU lo ha extendido ampliamente desde el final de la Guerra Fría, nunca se ha aplicado en un caso relativo sólo al patrimonio cultural. Podría haberse tomado la decisión frente a la voladura de los Budas de Bamiyán, pero no se adoptó resolución alguna, ni hubo declaración del presidente del órgano. Es decir, la destrucción de patrimonio cultural no era considerada *per se* una amenaza a la paz y a la seguridad internacionales.

En cambio, incidentalmente sí se ha expresado la preocupación por el patrimonio cultural en el marco de una situación más amplia que sí se considera una amenaza a la paz y a la seguridad internacionales. En el caso de Malí, cuya situación fue calificada como amenaza a la paz y a la seguridad internacionales en la res. 2071 (2012), de 12 de octubre, del Consejo de Seguridad, el preámbulo de la misma, sin mencionar los destrozos causados en el patrimonio cultural de ese país por los grupos fundamentalistas islámicos como Ansar el Dine, se limita a condenar enérgicamente la destrucción de lugares culturales y religiosos, recordando que – junto a otras violaciones de normas del Derecho Internacional humanitario como el reclutamiento de niños soldado o las matanzas, toma de rehenes o el pillaje – pueden constituir crímenes de conformidad con el Estatuto de Roma del Tribunal Penal Internacional. Una mención sumamente incidental en el contexto mucho más amplio de la resolución. Tal vez exigua si se tiene en cuenta la repercusión internacional que alcanzó el daño ocasionado al patrimonio cultural maliense. La misma condena se repite, en los mismos términos,

en la posterior resolución 2085 (2012), de 20 de diciembre. En cambio, la res. 2100 (2013), de 25 de abril, tiene un mayor alcance en esta materia: primero, cambia la terminología y se refiere concretamente en el preámbulo a la destrucción intencionada de patrimonio cultural e histórico; y, segundo, y más relevante, ya en la parte dispositiva incluye, dentro del mandato de la MINUSMA (Misión Multidimensional Integrada de Estabilización de las Naciones Unidas en Malí), la operación de mantenimiento de la paz establecida por la resolución, que apoye en la preservación del patrimonio cultural, ayudando “a las autoridades de transición de Malí, cuando sea necesario y viable, a proteger contra posibles ataques los lugares de importancia cultural e histórica de Malí, en colaboración con la UNESCO” (numeral 16.f). Respecto de las violaciones del Derecho Internacional humanitario, lo que comprende los crímenes de guerra por destrucción intencional de patrimonio cultural (aunque no se mencionan), la resolución solicita a las autoridades malienses que sigan cooperando con el Tribunal Penal Internacional. El mandato de la MINUSMA es completado por la res. 2164 (2014), de 25 de junio, que incluye el mismo encargo respecto del patrimonio cultural y, además, como novedad, una admonición a que sus actividades se realicen “de manera cuidadosa en las proximidades de sitios culturales e históricos”. (numeral 19). Las res. 2227 (2015) 2295 (2016) y prorrogarán el mandato de MINUSMA sobre el patrimonio cultural en los términos descritos.

En otros conflictos internos coetáneos en los que se ha puesto en riesgo el patrimonio cultural por actores no estatales, como son los casos de Libia y Yemen, el rosario de resoluciones dedicadas a ellos por el Consejo de Seguridad no ha mencionado en ningún momento la cuestión de la preservación del patrimonio cultural. Ciertamente es que los daños causados han sido de menor envergadura y han repercutido en la opinión pública en mucha menor medida que en el conflicto maliense.

En los conflictos iraquí y sirio, dada la gravedad de los hechos imputables al Estado Islámico, las resoluciones del Consejo de Seguridad fueron mucho más explícitas, animadas no sólo por la preocupación de condenar los atentados directos al patrimonio cultural, sino también por el deseo de impedir que los restos sirios se convirtieran en una fuente ilegal de financiación de la organización terrorista. En la res. 2139 (2014), de 22 de febrero, la mención al amparo del patrimonio todavía es leve y preambular, apenas un llamamiento a las partes a que “preserven el rico mosaico de la sociedad y el patrimonio cultural de Siria, y tomen las medidas adecuadas para asegurar la protección de los lugares del país considerados patrimonio mundial”. Pero ninguna referencia a la destrucción deliberada, sino más bien un mensaje a que se eviten las consecuencias del conflicto armado sobre el patrimonio cultural. En cambio, la res. 2170 (2014), de 15 de agosto, sí recoge una condena del Estado Islámico y otras organizaciones afines por los actos de terrorismo que destruyen bienes y lugares de importancia cultural y religiosa. Más relevante es el contenido de la res. 2199 (2015), de 12 de febrero, que incluye tres párrafos de su parte dispositiva exclusivamente dedicados al patrimonio cultural sirio e iraquí. En el primero de ellos (par. 15) se expresa una escueta condena de la destrucción del patrimonio cultural por el Estado Islámico y el Frente Al-Nusra, sea deliberada o incidental. El segundo constata que se está produciendo una generación de ingresos por esas organizaciones derivada del saqueo de artículos del patrimonio cultural y, por ello, en el tercero se decide que todos los Estados miembros tomen las medidas correspondientes para impedir la importación de dichos bienes, incluso prohibiendo su comercio transfronterizo – respecto de los bienes iraquíes que hubiesen salido con posterioridad al 6 de agosto de 1990 y de los bienes sirios que hubiesen salido con posterioridad al 15 de marzo de 2011 –, con la intención de posibilitar su futuro retorno. No hay decisión explícita de aplicar sanciones individuales a los miembros de ambas organizaciones en conexión con la comisión de actos de destrucción deliberada del patrimonio cultural, aunque la actividad de ese tipo estaría englobada en la adopción de medidas contra los integrantes de la Lista de sanciones contra el EIIL (Daesh) y Al-Qaida”, establecida por la res. 2253 (2015), de 17 de diciembre, que busca que los Estados miembros congelen los activos económicos de esas personas, les impidan viajar y apliquen un embargo de armas

para cortar que puedan favorecerse del suministro de las mismas.

La resolución clave -tras la 2199 (2015)-, adoptada al calor de la destrucción de patrimonio cultural en Palmira, ha sido la resolución 2347 (2017), de 24 de marzo, en la que ya sí se desliza – aunque anudada a otros conceptos claramente connotados como amenazas a la paz, como el terrorismo –, que “la destrucción ilícita del patrimonio cultural, así como el saqueo y el contrabando de bienes culturales en caso de conflicto armado, en particular por parte de grupos terroristas...pueden alimentar y exacerbar los conflictos...socavando así la seguridad, la estabilidad, la gobernanza y el desarrollo social, económico y cultural de los Estados afectados”. Sigue sin expresarse literal y tajantemente que la destrucción intencional de patrimonio cultural constituya por sí misma una amenaza a la paz internacional, pero la formulación se encuentra ya muy cerca de ello. Por otro lado, no es una resolución explícitamente adoptada al amparo del capítulo VII de la Carta y ello se debe a que no se incluye la adopción de ninguna medida de carácter coercitivo, a que los Estados de Naciones Unidas, en aras de su obligación, no están conminados a adoptar obligatoriamente el contenido de la parte dispositiva. En ésta, el lenguaje discursivo tiende más bien a invitar, alentar, exhortar, solicitar a los Estados que tomen en consideración determinadas líneas de actuación, la adopción de ciertas medidas relativas a la protección del patrimonio cultural.

En cuanto al contenido de la mencionada parte dispositiva, esta resolución desarrolla, en lo que ahora nos interesa, tres motivos de preocupación: uno, la destrucción patrimonial; dos, la lucha contra el comercio ilegal de los bienes culturales como una fuente de la actividad terrorista de organizaciones como el Estado Islámico; y tres, el recordatorio de la responsabilidad de los Estados como responsables de proteger su patrimonio cultural y la recomendación de medidas al efecto. Respecto de la primera cuestión, el Consejo de Seguridad condena las acciones que causan daños al patrimonio, desde su destrucción intencional al saqueo y contrabando (par. 1), incluyendo las campañas sistemáticas de excavaciones ilícitas y el pillaje (par. 3), advirtiendo que, en determinadas circunstancias, pueden constituir crímenes de guerra (par. 4). En cuanto al comercio ilegal de bienes culturales, que constituye una de las más relevantes fuentes de financiación del Estado

Islámico, recuérdese que para ello el Consejo de Seguridad ya cuenta con la res. 2199 (2015), que sí fue adoptada en el marco del capítulo VII de la Carta y que impuso a los Estados miembros la obligación de impedir el comercio transfronterizo de bienes culturales de origen sirio e iraquí. En el caso de la res. 2347 (2017), el contenido es más morigerado, no vinculante, aunque se solicita a los Estados miembros la adopción de medidas para prevenir o contrarrestar ese comercio ilegal, provenga de donde provenga (par. 8), instándoles a que introduzcan medidas nacionales al respecto (par. 9), a que desarrollen una cooperación policial y judicial amplia (par. 11 y 12). En cuanto a la responsabilidad de los Estados sobre su patrimonio cultural (par. 5), el Consejo de Seguridad exhorta a los Estados miembros a que adopten un conjunto diverso de medidas, que van desde la elaboración de inventarios y la aprobación de reglamentaciones adecuadas sobre la exportación e importación, al establecimiento de unidades administrativas especializadas, de bases de datos sobre actividades delictivas, etc. (par. 17).

¿Qué puede deducirse de lo dicho? Que la preocupación por el patrimonio cultural se ha situado con cierta entidad en la línea de los cometidos del Consejo de Seguridad, eso sí, como corresponde, vinculada a las situaciones que amenazan la paz y la seguridad internacional y en gran medida unida al combate contra el terrorismo internacional⁸⁷. Condenas retóricas aparte – con ser éstas relevantes –, la única medida propuesta para atajar directamente la causación directa de daños al patrimonio tuvo lugar en relación con el conflicto en Malí cuando se constituyó como uno de los cometidos de una organización de mantenimiento de la paz, la MINUSMA, que coadyuvara en la protección de los sitios culturales. Todas las demás medidas tienden a reaccionar frente a los daños ya causados, como las que pretenden cortar el flujo hacia el mercado negro de los bienes culturales expoliados por el Estados Islámico y el Frente Al-Nusra en tanto que fuente de financiación para sostén de sus actividades. La presencia de la MINUSMA en protección del patrimonio cultural solo resulta eficaz para las zonas en las que se produce

su despliegue y cuando éste es posible. Porque lo que no se pretende con su mandato es que intervenga militarmente para desalojar de los sitios culturales y de las zonas que los circundan a los actores no estatales que pueden o que tienen la voluntad de dañarlos. Para ello, que sería posible si así lo decidiese el Consejo de Seguridad, se requeriría un mandato que transformase la operación de paz en una operación coercitiva, autorizada a desplegar el uso de la fuerza al que se refiere el art. 42 de la Carta de las Naciones Unidas. Una decisión que difícilmente va a asumir el órgano de la ONU con el único fin de preservar el patrimonio cultural amenazado de aniquilación. Si hubiese querido, hubiera tenido unas cuantas ocasiones para actuar de esa manera en los conflictos de Malí, Irak y Siria, y antes frente a la voladura de los Budas de Bamiyán. Pero es a todas luces inimaginable por dos razones: una, que nunca ha calificado, por sí misma, aislada de otras circunstancias, una situación que pone en peligro el patrimonio cultural como amenaza a la paz y la seguridad internacionales, con lo que no adoptaría resoluciones autónomas en el marco del capítulo VII de la Carta para responder a destrucciones intencionales; y, dos, que en conflictos como el sirio e iraquí tampoco puede imaginarse una mayoría política suficiente⁸⁸ en el seno del Consejo de Seguridad para actuar aprobando una fuerza de imposición de la paz ante la gravísima situación que allí se vive, con cuantiosas pérdidas de vidas humanas, numerosísimos crímenes de guerra y masivas y sistemáticas violaciones de los derechos humanos. Si no lo hace para parar tal situación, en mucha menor medida, y como razón autónoma, para acabar con las destrucciones patrimoniales.

Por lo tanto, la única posibilidad de que “la dimensión de la protección del patrimonio cultural” cale en las decisiones adoptadas por el sistema de seguridad colectiva de las Naciones Unidas es que se haga de manera incidental, como así ha ocurrido, y muestran sobre todo las res. 2199 (2015) y 2347 (2017). Y de la misma forma en el mandato de las operaciones de mantenimiento de la paz aprobadas por la organización universal, como enseña la res. 2100 (2013) para Malí. Pero, además, en este

87. Cfr. el estudio para la UNESCO de Vicent NEGRI - Cultural heritage through the prism of resolution 2199 (2015) of the Security Council, que puede consultarse en http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Study_Negri_RES2199_01.pdf

88. Por mayoría política debe entenderse los nueve votos que exige el art. 27.3 de la Carta, sin que medie veto de ninguno de los cinco miembros permanentes del Consejo de Seguridad. Y esto es lo que resulta difícil de imaginar, que Rusia –dados sus estrechos vínculos con el régimen sirio- y China no vetaran una resolución que pretendiese autorizar la fuerza en el conflicto sirio-iraquí, bien delegando su ejercicio en los Estados miembros de la Organización, bien desplegando una operación de imposición de paz.

caso se contaba con el consentimiento del gobierno maliense, mientras que en el sirio sería más que dudoso que lo diera el gobierno, por muy debilitado que se encuentre, por más que escapen de su control amplias zonas de su territorio, empeñado como está

en imponerse a toda costa a las distintas fuerzas rebeldes que se le oponen. Sólo es posible pensar en que una operación de paz de ese tipo acabe por desplegarse en Siria e Irak cuando acabe el conflicto.

INTERÉS INTERNACIONAL POR PERSEGUIR PENALMENTE LA DESTRUCCIÓN Y EL TRÁFICO ILEGAL DE PATRIMONIO CULTURAL

Una quinta línea discursiva, abonada activamente por la crisis sirio-iraquí, ha desembocado en la adopción de un tratado internacional de derecho penal en el marco del Consejo de Europa, la Convención sobre ofensas relativas a la propiedad cultural, firmada en Nicosia el 19 de mayo de 2017 y que pretende sustituir a la Convención del Consejo de Europa sobre infracciones relativas a los bienes culturales, o Convención de Delfos, que nunca ha entrado en vigor. Una primera reflexión sobre la Convención de Nicosia es que ha sido negociada y adoptada en un marco de alcance regional y no universal, lo que podría despertar inicialmente suspicacias. Eso sí, como establece su art. 27, está abierta a la firma de los Estados no miembros del Consejo de Europa que hayan participado en su elaboración, es el caso de México, mientras que pueden acceder a ella otros Estados no miembros, siempre que sean para ello invitados por el Comité de ministros del Consejo de Europa – que decide en este caso por unanimidad –, tras el consentimiento unánime expresado por los Estados partes de la Convención de Nicosia, siempre tras la entrada en vigor de este tratado (art. 28). Pero sólo han participado en la negociación, como Estados no miembros junto a México, Japón y la Santa Sede. Escaso bagaje para un tratado que plantea un alcance universal sin perjuicio de su seña de bautismo europea. Una segunda reflexión, que no abona tampoco el optimismo por el devenir de este tratado es que, hasta la fecha – a mediados de septiembre de 2017, aunque no han pasado ni siquiera más de cuatro meses desde la apertura a la firma – sólo lo han firmado ocho Estados -Armenia, Chipre, Grecia, Portugal, San Marino, Eslovenia, Ucrania y México- y ninguno lo ha ratificado, aceptado o aprobado. Para que entre en vigor, las exigencias no son excesivas, sólo se requiere el consentimiento de cinco países, tres de los cuales han de ser del Consejo de Europa, pero los comienzos no son prometedores con tan escasos firmantes.

En lo que hace a la estructura de la Convención de Nicosia, el preámbulo subraya que su adopción guarda una especial vinculación con el incremento mundial de la destrucción de patrimonio cultural, con la implicación de los terroristas en dicho fenómeno y con el subsiguiente aumento del tráfico ilegal de patrimonio cultural como una fuente de financiación. De esta manera, destrucción y tráfico ilegal se constituyen en los dos motivos centrales de interés de la Convención. Esta no menciona *expressis verbis* la crisis sirio-iraquí, pero sí recuerda en el preámbulo las más relevantes resoluciones del Consejo de Seguridad adoptadas para dicho escenario. En consonancia con el preámbulo, el art. 1 establece que el propósito fundamental que se persigue es prevenir y combatir la destrucción, o el daño, y el tráfico de propiedad cultural mediante la penalización de determinados actos. Para ello, el art. 2 define qué se entiende por propiedad cultural a los efectos de la Convención, dado que no existe una única definición de patrimonio cultural que opere a escala internacional. Cada tratado tiene que formular la suya y, en este caso la Convención de Nicosia, que se aplica tanto a bienes muebles como inmuebles (art.2.1), recurre a las definiciones aquilatadas ya en la práctica internacional e incluidas en otros convenios: para la propiedad mueble, las categorías recogidas en el art. 1 de la Convención de la UNESCO de 1970 sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales, eso sí, mencionando que los bienes a los que se aplica son también los que se encuentran bajo el agua; y en cuanto a la propiedad inmueble, el patrimonio cultural definido en los art. 1 y 11.2 y 11.4 de la Convención de la UNESCO de 1972 sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, lo que implica que se refiere a los bienes incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial y en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro de la UNESCO.

Los actos delictivos recogidos por la Convención de Nicosia son el robo y otras formas de apropiación ilegal (art. 3), la excavación y remoción ilegales (art. 4), la importación ilegal (art. 5), la exportación ilegal (art. 6), la adquisición de propiedad cultural excavada, removida, exportada o importada ilegalmente (art. 7), la colocación en el mercado de tal tipo de propiedad (art. 8), la falsificación de documentos relativa a la propiedad cultural ilegal (art.9) y su destrucción o la causación de daño (art. 10). En lo que hace a esta última conducta, la Convención posibilita que los Estados partes puedan declarar en el momento de prestar el consentimiento que no perseguirán las conductas de destrucción o daño al patrimonio cultural que se realizan por el propietario del bien o mediando su consentimiento. Si no formulan declaración al respecto, los Estados también podrán perseguir penalmente tales conductas.

El art. 12, que regula las cuestiones relativas a la jurisdicción, opta por afirmar la competencia territorial, esto es, que los Estados perseguirán los actos ilegales que tengan lugar en su territorio, extensible a aquellos acaecidos en un buque o aeronave que enarbole su pabellón. Además, el art. 12.1.d añade que la jurisdicción puede ejercerse sobre los nacionales – aunque no se encuentren en su territorio – lo que es un caso de ejercicio del principio de personalidad activa. En este último caso también la Convención de Nicosia posibilita que, mediante una declaración adjuntada en el momento de la prestación del consentimiento, los Estados exceptúen tal posibilidad. No se ha optado, en cuestiones de jurisdicción, por el reconocimiento mediante convenio del principio de universalidad, lo que hubiera permitido a los tribunales de un Estado el ejercicio de su jurisdicción contra cualquier autor de un crimen de guerra, fuese o no nacional suyo, cuando implicase la destrucción deliberada de patrimonio cultural, al estilo de como se afirma en

otros convenios, en especial en los arts. 15 y 16 del Segundo Protocolo de 1999 de la Convención de la Haya de 1954 sobre la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado.

Finalmente, en lo que se refiere a la gestión y al mecanismo de seguimiento de aplicación de la Convención de Nicosia, no se ha optado por un alto grado de institucionalización, se ha confiado en un órgano plenario, el Comité de las Partes, integrado por representantes de todos los Estados partes (art. 22), para que cumpla las funciones tradicionales de este tipo de órganos, relativas a monitorizar la aplicación, facilitarla, expresar opiniones acerca de ello y formular recomendaciones (art. 24). Es una opción no muy exigente, que huye tanto del establecimiento de órganos restringidos, con los problemas políticos que plantea la elección de sus miembros, como de la creación de órganos no gubernamentales, que pueden ser más imparciales pero también difíciles de elegir sus miembros y susceptibles de provocar desapego en los Estados. Dada la naturaleza de la Convención, un tratado de derecho penal, que hace recaer directamente sobre los Estados su aplicación, pues son éstos los que han de incluir en sus legislaciones los tipos penales y establecer las sanciones correspondientes, un órgano excesivamente incisivo no sería recomendable. Pero tal vez sí lo hubiese sido que se estableciese, como mínimo sistema de cumplimiento, la obligación de presentar informes periódicos por parte de los Estados acerca de la aplicación de la Convención. No está establecido en el texto del tratado, pero muy bien podría ser la fórmula que se siguiese cuando el Comité de la Partes adopte sus reglas de procedimiento a las que se refiere el art. 22.3 que, como establece el art. 24.1, determinarán el procedimiento de evaluación de la aplicación de la Convención de Nicosia.

EL INTERÉS INTERNACIONAL CONCRETADO A TRAVÉS DE LOS TRIBUNALES INTERNACIONALES

Antes de que existiese un tribunal penal internacional de carácter permanente, la constitución de tribunales *ad hoc* vino exigida por la conmoción creada en la comunidad internacional ante la virulencia de determinados conflictos internos y las

masivas violaciones que tuvieron lugar, especialmente en los Balcanes y el de Ruanda. En el conflicto de la antigua Yugoslavia, la destrucción deliberada de patrimonio cultural, realizada con ánimo de limpieza cultural, fue manifiesta y, por eso, el Estatuto del

Tribunal penal internacional para la ex Yugoslavia⁸⁹ determina su competencia sobre crímenes de guerra, en el caso de violaciones de las leyes o usos de la guerra, sobre las personas responsables de “la aprobación o destrucción de instituciones consagradas al culto religioso, la beneficencia y la educación o a las artes y las ciencias, monumentos históricos u obras de arte y científicas, o los daños deliberados a éstos” (art. 3.d). No viene al caso que tratemos en esta ocasión en profundidad la práctica jurisprudencial derivada de este tribunal – que ha dado lugar a notorios y notables asuntos –, no ya sólo por su limitación geográfica, sino porque ha sido ya analizada suficientemente en la doctrina. Pero quizás sea necesario destacar, con Federico Lenzerini (Lenzerini, 2013: 46-54), que este tribunal ha afirmado que, en tanto que crimen correspondiente a lo establecido en el art. 3.d del Estatuto, sus elementos son: uno, que se haya causado daño o destrucción a una propiedad que constituye el patrimonio cultural o espiritual de los pueblos; dos, que la propiedad dañada o destruida no haya sido utilizada militarmente en el momento en que tuvieron lugar los actos; y, tres, que tales actos se hayan realizado con la intención de dañar o destruir a la propiedad en cuestión⁹⁰. Además, el tribunal ha destacado el carácter consuetudinario de la criminalización de la destrucción intencionada de patrimonio cultural y su aplicación a los conflictos no internacionales⁹¹; que la destrucción de patrimonio cultural puede ser calificada adicionalmente como una modalidad de la perpetración del crimen contra la humanidad de persecución, contemplado en el art. 5.h del Estatuto⁹²; que cuando afecta a sitios inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, los ataques contra ellos lo son contra el patrimonio

cultural de la humanidad⁹³; o que la destrucción intencional es una posible evidencia del elemento de *mens rea* del genocidio⁹⁴.

Por su parte, el Estatuto del Tribunal Penal Internacional incluye los crímenes de guerra entre los de su competencia, y como tal, en el art. 8.2.e.iv “dirigir intencionalmente ataques contra edificios dedicados a la religión, la educación, las artes, las ciencias o la beneficencia, los monumentos históricos, los hospitales y otros lugares en que se agrupa a enfermos y heridos, a condición de que no sean objetivos militares”. De esta manera sigue la senda establecida por el Estatuto del Tribunal penal internacional para la ex Yugoslavia, que a su vez bebía de las reglamentaciones de La Haya de 1907. Pero con una diferencia notable que tendrá eco en el caso que posteriormente examinaremos. El Estatuto del Tribunal Penal Internacional persigue en este art. 8.2.e.iv un ámbito más amplio: dirigir intencionalmente ataques, lo que incluye la tipificación de un comportamiento, con independencia del resultado. Mientras que el Estatuto del Tribunal penal para la ex Yugoslavia, tal y como es interpretado por su jurisprudencia⁹⁵, exige que se haya causado un daño en el patrimonio como elemento del crimen perseguido por el art. 3.d del Estatuto.

La única incursión del Tribunal Penal Internacional en el ámbito del patrimonio cultural se circunscribe al proceso abierto por el Fiscal contra Ahmad Al Faqi Al Mahdi⁹⁶, nacional maliense en integrante de la organización armada Ansar el Dine, transferido al Tribunal el 26 de septiembre de 2015, en ejecución de un mandato de detención que este órgano había emitido el 18 de ese mismo mes. Malí había depositado su instrumento de ratificación del Estatuto del Tribunal en 2000, por lo que la competencia de

89. Adoptado mediante la res. 827 (1993) del Consejo de Seguridad, sucesivamente enmendada. El Estatuto vigente puede consultarse en http://www.icty.org/x/file/Legal%20Library/Statute/statute_sept09_en.pdf.

90. Asunto Prosecutor v. Strugar, caso IT-01-42-T, Sala de primera instancia II, sentencia de 31 de enero de 2005, par. 312, en <http://www.icty.org/x/cases/strugar/tjug/fr/050131.pdf>.

91. Asunto Prosecutor v. Tadic, caso IT-94-1, sala de apelación, sentencia relativa a la apelación de la defensa relativa a la excepción prejudicial de competencia, de 2 de octubre de 1995, par. 98; en <http://www.icty.org/x/cases/tadic/acjug/fr/tad-aj951002.pdf>.

92. Asunto Prosecutor v. Blaskic, caso IT-95-14, sala de primera instancia I, sentencia de 3 de marzo de 2000, par. 227; en <http://www.icty.org/x/cases/blaskic/tjug/fr/bla-tj000303f.pdf>.

93. Asunto Prosecutor v. Jokic, caso IT-01-42-T, sala de primera instancia I, sentencia de 18 de marzo de 2004, par. 51; en http://www.icty.org/x/cases/miodrag_jokic/tjug/en/jok-sj040318e.pdf.

94. Asunto Prosecutor v. Krstic, caso IT-98-33-T, sala de primera instancia, sentencia de 2 de agosto de 2001, par. 580; en <http://www.icty.org/x/cases/krstic/tjug/en/krs-tj010802e.pdf>.

95. Asunto Prosecutor v. Strugar, caso IT-01-42-T, Sala de primera instancia II, sentencia de 31 de enero de 2005, par. par. 308: “While the aforementioned provisions prohibit acts of hostility “directed” against cultural property, Article 3(d) of the Statute explicitly criminalises only those acts which result in damage to, or destruction of, such property. Therefore, a requisite element of the crime charged in the Indictment is actual damage or destruction occurring as a result of an act directed against this property”.

96. Véase The Prosecutor v. Ahmad Al Faqi Al Mahdi, caso ICC-01/12-01/15; en <https://www.icc-cpi.int/mali/al-mahdi#0>.

éste podía desarrollarse sobre sus nacionales en la época en la que se sucedieron los hechos atribuidos a Al Mahdi. Se le acusaba de haber dirigido ataques intencionales contra diez edificios de significado religioso e histórico en Tombuctú entre el 30 de junio y el 12 de julio de 2012. La sentencia de la Sala de primera instancia VIII, emitida por unanimidad el 27 de septiembre de 2016⁹⁷, lo declaró culpable del crimen recogido en el art. 8.2.e.iv del Estatuto y lo condenó a nueve años. El mismo acusado, y todas las partes en el proceso, habían mostrado su acuerdo sobre tal calificación e inclusive sobre los hechos.

Este es el primer caso en el que el TPI aborda el enjuiciamiento de la destrucción intencional de patrimonio como un crimen. Y, a pesar de la nutrida jurisprudencia desarrollada al respecto por el Tribunal para la ex Yugoslavia, la Sala de primera instancia del TPI entiende que no puede sacar provecho de ella dado que “is of limited guidance given that, in contrast to the Statute, its applicable law does not govern ‘attacks’ against cultural objects but rather punishes their ‘destruction or wilful damage’. The legal contexts thus differ” (par. 16). Llevado por esta circunstancia, y por tratarse del primer caso de esa naturaleza, la Sala considera que debe formular y luego desarrollar convenientemente los elementos del crimen tipificado en el art. 8.2.e.iv del Estatuto. Son cinco: uno, que el perpetrador dirija un ataque; dos, que el objeto del ataque sea un monumento histórico (entre las clases de edificios señalados por la disposición); tres, que el perpetrador tenga la intención de que tal edificio, que no es objetivo militar, sea objeto de un ataque; cuatro, que la conducta tenga lugar en el marco de un conflicto armado no internacional; y cinco, que el perpetrador sea consciente de las circunstancias fácticas establecidas por el citado conflicto armado.

Una primera cuestión relevante que la Sala identifica respecto de la perpetración del ataque es que este no tiene por qué producirse como una derivada directa de actos vinculados al concreto desarrollo de las hostilidades, sino que puede tener lugar en una zona ocupada por uno de los grupos armados. Y ello porque el Estatuto del Tribunal no efectúa tal distinción y porque en el Derecho Internacional humanitario sucede lo mismo (par. 15). Por otra parte, la Sala trae a colación, como elemento estructural del crimen, que el

conflicto que se desarrolló en Malí era de carácter no internacional, y no de carácter internacional o meros disturbios internos o actos de violencia esporádica. En el primero de estos dos últimos supuestos, la competencia de la Corte se habría extendido sobre la base del art. 8.2.b.ix, mientras que en el segundo no habría habido competencia. Ante los disturbios internos es el Estado territorial el que ha de perseguir la destrucción intencional de patrimonio cultural.

En el caso de Malí no era así. Como procede a constatar la Sala, y reconoce el acusado, Ansar el Dine y Al Qaeda en el Magreb Islámico habían tomado el control de Tombuctú y sus alrededores, y desde abril de 2012 hasta enero de 2013, impusieron la *Sharia* en el territorio, a través de un gobierno local que incluía un tribunal islámico, policía y una brigada moral, la *Hesbah* (par. 31). Es precisamente esta brigada moral la que va a dirigir Al Mahdi, desde su creación hasta septiembre de 2012 (par. 33). Una vez las autoridades de los rebeldes fueron conscientes de las prácticas religiosas de la población respecto de los mausoleos de Tombuctú, Al Mahdi recibió la encomienda de examinar la situación y fomentar que tales prácticas no tuvieran lugar. Con posterioridad, como era imposible evitarlas, las autoridades rebeldes decidieron su destrucción en junio de 2012, de la que fue responsabilizado Al Mahdi quien, aunque inicialmente relucante, luego fue su programador y ejecutor (par. 37). En cuanto a su participación en los hechos, la Sala constata con detenimiento que el acusado ejerció en todo momento el control del ataque y que participó directamente en la destrucción de algunos de los mausoleos (par. 40). Entre el 30 de junio y el 11 de julio de 2012 diez de los más importantes y mejor conocidos sitios en Tombuctú fueron destruidos (par. 38). No se trataba de objetivos militares, todos eran edificios dedicados a la religión y, salvo uno, gozaban de la protección derivada de tratarse de sitios de la LPM de la UNESCO (par. 39). La Sala extiende sus consideraciones sobre este particular, entendiéndolo que el ataque a los mausoleos claramente implicaba un agravio a los valores que tales monumentos representaban, tanto por su papel en la vida cultural maliense como por su relevancia para la comunidad internacional (par. 46). La gravedad del crimen viene, entre otros factores que maneja la Sala, subrayada también porque la destrucción de los

97. Véase en https://www.icc-cpi.int/CourtRecords/CR2016_07245.PDF.

mausoleos no afecta sólo a las víctimas directas de los crímenes, esto es, a los habitantes de Tombuctú, sino también a todo el pueblo de Malí y a la comunidad internacional (par. 80).

En suma, una primera sentencia del TPI en la que la Corte enfrenta la destrucción intencional de patrimonio cultural como un crimen de guerra, concretando la estructura de los elementos del crimen derivado del art. 8.2.e.iv aplicable a los conflictos no internacionales. Y, a pesar de lo que algunos defendieran antes de que culminara el proceso, sin dar el paso hacia la consideración de la destrucción de ese patrimonio cultural, además de como crimen

de guerra, como un crimen contra la humanidad⁹⁸. De hecho, la expresión reiteradas veces utilizada por la sentencia es la de comunidad internacional, o comunidad internacional en su conjunto, mientras que no hay más que dos referencias a la humanidad y no se encuentran vinculadas al tipo del crimen contra la humanidad.

El 17 de agosto de 2017, el TPI ha adoptado una ordenanza sobre la reparación en el caso Fiscal c. Ahmad Al Faqi Al Mahdi⁹⁹, por virtud de la cuál se ha establecido una reparación a cargo del acusado de 2,7 millones de euros.

CONCLUSIONES

La destrucción deliberada de patrimonio cultural, un fenómeno por otra parte intemporal y pluriforme en lo que atañe a sus modalidades, ha saltado a escena en un escenario bien concreto: las crisis internacionales en las que actores no estatales, como el Estado Islámico, controlan parte del territorio de un Estado (fallido), y aprovechan tal circunstancia para atacar contra bienes culturales, sin que tales acciones guarden relación por el decurso del conflicto armado en el que suelen estar inmersos. El antecedente próximo a esas crisis, las de Malí, Siria e Irak, que se han desencadenado desde 2012 a 2017, y que vino constituido por la voladura de los Budas de Bamiyán en Afganistán, difiere en un rasgo y tiene en común otro: la diferencia estriba en que el paradójico autor de la destrucción de los Budas fue el gobierno del país, controlado por los talibanes; el rasgo común, una rabia iconoclasta que hunde sus motivaciones esenciales en el deseo de borrar la memoria de otras comunidades culturales y de afianzar la simbología proveniente de una lectura fundamentalista del Corán llevada al extremo, en una voluntad provocadora que lleva a atacar contra valores culturales occidentales y de la comunidad internacional, y en la necesidad de allegar financiación derivada de destinar al tráfico ilícito de bienes culturales los objetos obtenidos mediante la destrucción, el expolio y el desmembramiento del patrimonio.

Como regla general, el patrimonio cultural es una cuestión fuertemente teñida de actitudes nacionalistas, derivada de una lectura basada en la soberanía estatal. Por ello el interés internacional en que se preserve determinado patrimonio que, casi sin excepciones, se encuentra en el ámbito territorial de un Estado, necesita de causas de justificación para que pueda afirmarse. Una vez concretado el interés internacional, el segundo paso consistirá en establecer las reglas internacionales de protección – las obligaciones de respeto del patrimonio cultural –, las medidas para que tales reglas acaben por cumplirse por los Estados que previamente las han aceptado, y el eventual establecimiento de una autoridad internacional para vigilar por el cumplimiento de reglas y obligaciones y la aplicación de las medidas. Por lo general, todo ese universo normativo viene concretado en un tratado. Pero no es la única vía. Puede que un órgano de una organización internacional competente adopte resoluciones obligatorias o de carácter no vinculante, meras recomendaciones por lo tanto. La eficacia de una u otras depende de muy diversos factores, en concreto, de los mismos de los que depende el cumplimiento del Derecho Internacional, lo que incluye, entre otros muchos aspectos, la voluntad de cumplir por parte del destinatario de las obligaciones de respeto a los bienes culturales.

98. Véase la opinión de Federico LENZERINI al respecto en "The Role of International and Mixed Tribunals...", ob. cit., p. 63.

99. https://www.icc-cpi.int/CourtRecords/CR2017_05117.PDF.

En los casos que nos han ocupado, esa voluntad de cumplimiento brilla por su ausencia. Nada – ni las normas, ni los llamamientos de la UNESCO y las Naciones Unidas, ni las advertencias de expertos o de organismos de la sociedad civil en el ámbito del patrimonio cultural – ha conmovido la voluntad destructora del Estado Islámico y de sus organizaciones satélite en Siria, Irak y Malí. Así que el interés internacional en la preservación del patrimonio cultural amenazado existe, se articula a través de una serie de discursos formulados en torno a determinadas motivaciones concretas, tiende por lo general a ser más o menos eficaz, pero aquí se ha dado de bruces con un caso extremo de voluntad deliberada de destruir el patrimonio, de no cumplir las normas que lo protegen.

Ese interés internacional, como hemos visto, se ha ordenado en torno a seis tipos de motivaciones, cada una con sus peculiaridades normativas y su diverso grado de eficacia. No son las únicas, aunque sí las más relevantes. Podríamos apuntar, además, que los bienes culturales están en la base o son el objeto de un derecho al patrimonio cultural entendido como derecho humano. Al efecto, téngase en cuenta el Informe de 3 de febrero de 2016¹⁰⁰ de Karima Bennouna, Relatora especial sobre los derechos culturales, del Consejo de Derechos Humanos. Su enfoque, y esto es lo relevante, enfatiza la percepción de la destrucción intencional de patrimonio cultural como una violación de los derechos humanos, pues “obliga a ir más allá de preservar y salvaguardar un objeto o una manifestación en sí mismos para tener en cuenta los derechos de las personas y los grupos en relación con ese objeto o manifestación y vincular el patrimonio cultural con su fuente de producción”¹⁰¹ y hace hincapié en la rendición de cuentas y la lucha contra la impunidad¹⁰². La relatora entiende, sin embargo, que la comunidad internacional no utiliza este enfoque del patrimonio y, en cierta medida, eso puede ser cierto. Sea o no así, es evidente la vinculación de la destrucción intencional del patrimonio con el derecho al patrimonio cultural como derecho humano, ya que impide el disfrute de tal derecho a las personas que se encuentren unidas al patrimonio cultural destruido. Otra cosa

es que tal derecho no se encuentre autónomamente reconocido en los textos internacionales de carácter universal, como es el Pacto internacional de derechos económicos, sociales y culturales, que no lo formulan sino que lo conciben como un elemento esencial del más amplio derecho a participar en la vida cultural (PÉREZ-PRAT DURBÁN, diciembre 2014: 334). Esta dimensión humana de la obligación de respeto al patrimonio cultural milita fuertemente a favor de que se entienda que corporeiza valores esenciales para la comunidad internacional.

En la medida en que tal enfoque, como se ha dicho, no está suficientemente aceptado por la comunidad internacional, los seis enfoques o líneas discursivas que sí lo están se refieren, como se ha analizado, uno, a las normas internacionales relativas al conflicto armado – en concreto, la Convención de la Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado –; dos, a las normas internacionales sobre bienes con valor universal excepcional – la Convención de la UNESCO de 1972 sobre patrimonio mundial cultural y natural –; tres, a la respuesta de la UNESCO a la voladura de los Budas de Bamiyán, con la resolución de 2003 de su Conferencia General; cuatro, a la acción del Consejo de Seguridad mediante resoluciones que han ido abordando la cuestión de la destrucción del patrimonio cultural y el subsiguiente tráfico ilícito de tales bienes, en los casos de Malí, Siria e Irak; cinco, a la afirmación de una responsabilidad penal por la vía de un tratado – Convención del Consejo de Europa de 2017 sobre ofensas relativas a la propiedad cultural – para los que destruyen, dañan y participan del expolio de bienes culturales; y, seis, la acción de tribunales internacionales contra los autores de actos de destrucción patrimonial en los casos en que puede calificarse de crímenes internacionales.

Hay una virtud esencial en todas esas líneas discursivas, que se concreta en la exigencia internacional del respeto a los bienes culturales amenazados de destrucción. Respeto por que “son muy importantes para los pueblos”¹⁰³; o porque “la desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto

100. En <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N16/254/47/PDF/N1625447.pdf?OpenElement>.

101. *Ibid.*, par. 53.

102. *Ibid.*, par. 54.

103. Preámbulo de la Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado.

del patrimonio de todos los pueblos del mundo”¹⁰⁴; o porque “ciertos bienes del patrimonio cultural y natural presentan un interés excepcional que exige que se conserven como elementos del patrimonio mundial de la humanidad entera”¹⁰⁵; o “porque el patrimonio cultural es un componente importante de la identidad cultural de las comunidades, los grupos, los individuos, y de la cohesión social, por lo que su destrucción deliberada puede menoscabar tanto la dignidad como los derechos humanos”¹⁰⁶; o porque “constituyen un único e importante testimonio de la cultura e identidad de los pueblos”¹⁰⁷; o “porque negar las raíces históricas y diversidad cultural pueden alimentar y exacerbar los conflictos y obstaculizar la reconciliación nacional, ..., socavando la seguridad, la estabilidad, la gobernanza y el desarrollo social, económico y cultural de los Estados afectados”¹⁰⁸. O porque la destrucción deliberada de patrimonio constituye un crimen internacional cuya comisión cae bajo la jurisdicción del Tribunal penal internacional, según los casos.

Todas esas motivaciones fundamentan el interés internacional en la preservación del patrimonio cultural. Y puede decirse que eso se afirma con independencia de la voluntad del Estado al que corresponde ese patrimonio. Es cierto que, en la práctica internacional, sólo ante casos extremos de destrucción por un Estado de su propio patrimonio ha reaccionado la comunidad internacional: los Budas de Bamiyán. Ese supuesto activa una reflexión sobre la responsabilidad internacional del Estado – Afganistán, entonces – que no se da cuando los autores son actores no estatales, carentes de subjetividad internacional y, por ello, la sensación de impunidad rodea la causación de daños al patrimonio cultural en las crisis siria y iraquí y maliense. Pero es engañoso, producto de enhebrar la imposibilidad de impedir los daños y acceder para ello al territorio ocupado por el Estado Islámico, con lo que suceda a posteriori, en el escenario del postconflicto. Entonces, además de la acción gubernamental y judicial de Siria e Irak, el caso maliense ha enseñado que puede perseguirse y condenarse a los autores de los actos de destrucción deliberada del patrimonio.

Para ello, ayudaría que Siria e Irak fueran partes en el Estatuto de Roma por el que se creó el Tribunal penal internacional, aunque ya pueda ser tarde, puesto que la competencia temporal del tribunal sólo se despliega tras la entrada en vigor del Estatuto respecto de los nuevos Estados partes (art. 11), salvo la declaración de conformidad del Estado contemplada en el art. 11. 2, o salvo la intervención del Consejo de Seguridad según lo determinado en el art. 13.b. De estas vías, la última es harto improbable, dada la implicación de otras potencias en las crisis siria e iraquí, que podrían verse – no ya en el caso de la destrucción intencional del patrimonio – confrontadas ante otros hechos susceptibles de ser calificados como crímenes de guerra, como el uso de armas químicas. No obstante, dado que en esas crisis han intervenido nacionales de Estados que son parte en el Estatuto – por ejemplo, Alemania, España, Bélgica, Francia o el Reino Unido, entre muchos otros –, no está descartada la actuación del Tribunal en la medida en que sean, y pueda probarse, autores de daños deliberados al patrimonio cultural.

Así que de ese torrente normativo podríamos extraer cuatro consideraciones esenciales, aplicables a la destrucción intencional de patrimonio cultural: uno, una rotunda condena de este tipo de actos, aunque deba circunscribirse – según diversas fórmulas – al patrimonio cultural más relevante; dos, la expresión de que su protección interesa a la comunidad internacional en su conjunto y que, por lo general se trata de una obligación *erga omnes*, aunque esta consideración deba ser matizada también según el tipo de bien cultural de que se trate; tres, sin embargo, la carencia de sistemas de cumplimiento en dichas convenciones para exigir la responsabilidad de los Estados que destruyen patrimonio y, en mucha menor medida, cuando se trata de actores no estatales; y cuatro, la existencia de cauces para la persecución penal internacional de las personas que cometan crímenes relativos a tales actos de destrucción, incluido el ejercicio de la jurisdicción universal, para los tribunales de aquellos países que aún conserven valentía en avanzar por esa senda, lo que está todavía por verse. No es un

104. Párrafo segundo del preámbulo de la Convención de la UNESCO de 1972 sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural.

105. Párrafo sexto del preámbulo de la Convención de la UNESCO de 1972 sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural.

106. Párrafo quinto del preámbulo de la Declaración de la UNESCO de 2003 relativa a la destrucción intencional del patrimonio cultural.

107. Párrafo tercero del preámbulo de la Convención del Consejo de Europa de 2017 sobre ofensas relativas a la propiedad cultural.

108. Párrafo sexto del preámbulo de la res. 2347 (2017) del Consejo de Seguridad.

escaso bagaje, si nos paramos a pensarlo, a pesar de lo marginal del caso que nos ocupa. Si tuviéramos que formular un juicio sobre la eficacia de las normas y procedimientos internacionales para contrarrestar la destrucción del propio patrimonio cultural, tendríamos que estar más satisfechos en los casos en que tal

destrucción se realiza en tiempo de guerra y por actores no estatales. Cuando es en tiempo de paz y por el propio Estado, los mecanismos de reacción son más difusos, ineficaces e insuficientes, y la voluntad de activarlos, menor, porque se topan con la soberanía del Estado.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV - "ISIS, War and the threat to cultural heritage in Iraq and Syria". *IFAR Journal*, Vol. 16, N° 4 (2016).

ADEWUMI, Afolasade Abidemi - "War time pains, all time pains: spoilage of cultural property in Mali", en *Art, Antiquity and Law*, Vol. XVIII, Issue 4 (December 2013), 309-321.

BEVAN, Robert - *The Destruction of Memory. Architecture at War*. Londres: Reaktion Books, 2006.

BUYLE, Marjan y MANCIULESCU, Stefan - "Requiem voor een Stad. De vernieling van het bouwkundig erfgoed in Bucarest (Roemenie)". *Monumenten en Landschappen*, V. 10, N° 5, (1991) 56-62.

CONTRERAS, D. A. - "Huaqueros and Remote Sensing Imagery: Assessing Looting Damage in the Virú Valley, Perú". *Antiquity* 84 (2010) 544-555.

DEVREUX, Guy - *La Pietà di San Pietro. Storia e restauro 40 anni dopo*. Rome: Edizione Musei Vaticani, 2014.

FIBIGER, Thomas - "Heritage erasure and heritage transformation: how heritage is created by destruction in Bahrain". *International Journal of Heritage Studies*, vol. 21, number 4 (april 2015) pp. 390-404.

FRANCIONI, Francesco y LENZERINI, Federico, "The Destruction of the Buddhas of Bamiyan and International Law". *14 European Journal of International Law*, 2003.

HOLTORF, Cornelius y KRISTENSEN, Troels Myrup - "Heritage erasure: rethinking 'protection' and 'preservation'". *International Journal of Heritage Studies*, vol. 21, number 4, (april 2015), 313-317.

LENZERINI, Federico - "The Role of International and Mixed Criminal Courts in the Enforcement of International Norms Concerning the Protection of Cultural Heritage", en Francioni, Francesco y Gordle, James - *Enforcing International Cultural Heritage Law*. Oxford University Press, Oxford, 2013, pp. 46-54.

LOCARD, Henri - "The Myth of Angkor as an Essential Component of the Khmer Rouge Utopia", en Michael FALSER (ed.), *Cultural Heritage as Civilizing Mission. From Decay to Recovery*. Springer: Heidelberg, 2015, pp. 201-222.

MacDONALD, Kevin C. - "Timbuktu under threat. Bloodied but unbowed, Malian heritage weathers a storm of conflict", en *Current Archaeology Magazine*, Issue 58, Vol. 5, N° 10 (April/May 2013), 26-31.

MANHART, Christian - "The Intencional Destruction of Heritage: Bamiyan and Timbuktu", en William LOGAN, Máiréad NIC CRAITH y Ullrich KOCKEL (eds.), *A Companion to Heritage Studies*. Chichester: Wiley Blackwell, 2016, pp. 280-294.

MAZUELOS BELLIDO, Ángeles - "Soft Law: ¿Mucho ruido y pocas nueces?", en *Revista Electrónica de Estudios Internacionales*, núm. 8 (diciembre de 2004).

MERON, Theodor - "The Martens Clause, principles of humanity, and dictates of public conscience". *American Journal of International Law*, Vol. 94, N° 1 (2000), 87-88

MERRYMAN, J. H. - "Two Ways of Thinking about Cultural Property", *American Journal of International Law*, Vol. 80, No. 4. (Oct., 1986), pp. 831-853.

PÉREZ-PRAT DURBÁN, Luis - "El Estado, el Estado Islámico, la comunidad internacional y la destrucción intencional de las ruinas", en Jesús Palomero Páramo (ed.), *Roma qvanta fvit ipsa rvina docet. Nicole Dacos in memoriam*. Huelva: Universidad de Huelva, 2016, pp. 133-194.

_____ - "Observaciones sobre el derecho al patrimonio cultural como derecho humano". *Periférica*, n° 15 (diciembre 2014), 319-342.

SOLER i SUBILS, Joaquim y BROOKS, Nick - "Damage to rock art sites attributed to MINURSO in Western Sahara between 1995 and 2007", en http://www.udg.edu/portals/92/grup%20del%20sahara/minurso/minurso_damage_inventory.pdf

STONE, Elizabeth C. - "Archaeological site looting: the destruction of cultural heritage in Southern Iraq", en Geoff EMBERLING & Katharyn HANSON (eds.), *Catastrophe! The Looting and Destruction of Iraq's Past*. Chicago: The Oriental Institute Museum of the University of Chicago, 2013.

VELLA, Clive et al. - "Looting and vandalism around a World Heritage Site: Documenting modern damage to archaeological heritage in Petra's hinterland". *Journal of Field Archaeology* vol 40, Number 2 (April 2015).



ALGUNS CASOS DE ATITUDES ICONOCLASTAS EM PINTURA MURAL

SOME SITUATIONS OF ICONOCLASTIC ATTITUDES IN MURAL PAINTING

Joaquim Inácio Caetano

ARTIS - Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Bolseiro FCT SFRH/BDP/98000/2013

joaquimcaet@gmail.com

RESUMO

À semelhança de outros tipos de expressão artística, a pintura mural não está imune a actos de iconoclastia e vandalismo. Estes podem ser motivados por questões de ignorância, credence, vontade de destruir e, também, devido a danos provocados por intervenções, ditas de restauro, em que a autenticidade da obra é posta em causa.

PALABRAS CLAVE

Pintura mural | Iconoclastia | Vandalismo | Restauro

ABSTRACT

Similar to other types of artistic expression, mural painting isn't immune to acts of iconoclasm and vandalism. This can be motivated by ignorance, creed, will of destroying and, also, due to damage created by interventions - seen as restorations - where the authenticity of the piece gets questioned.

KEYWORDS

Mural painting | Iconoclasm | Vandalism | Restoring

INTRODUÇÃO

A iconoclastia, entendida no sentido do desrespeito pelas obras de arte, neste caso pelas pinturas murais, pode resultar de vários tipos de intervenção sobre o objecto. Algumas são motivadas por crenças religiosas em que se danificam figuras associadas ao mal, outras resultam de actos sem qualquer outro objectivo que não seja a destruição da obra de arte ou, também, resultantes de furtos que além de alienarem o património público provocam, geralmente, danos na parte que não é roubada.

Podemos considerar, também, como atitudes iconoclastas certas intervenções ditas de “restauração”, onde não se respeita a autenticidade da obra de arte, nas quais, por meio de repintes ou de reconstituições, se altera completamente a matéria e imagem da pintura.

O VANDALISMO

Na sua função catequética e devocional, a pintura mural representa figuras e cenas que, por não serem entendidas como meras representações e não se lhes dar o valor de obra de arte, são, por vezes, objecto de actos de vandalismo.

Quando alguns devotos de determinado santo o identificam com uma, e só uma imagem, seja uma pintura ou escultura, numa atitude muito próxima da idolatria, se por qualquer motivo a peça é substituída consideram que este não é o «verdadeiro santo». Não são tão raras estas situações que, em casos extremos, têm impedido a saída de algumas peças das igrejas para serem restauradas ou para exposições temporárias.

Do mesmo modo, mas numa atitude contrária, quando na representação de uma cena ou de uma figura estão presentes os «maus», isto é, os algozes de um mártir ou a figura do diabo como atributo de um santo, S. Bartolomeu, por exemplo,

ou na representação do inferno, deparamo-nos, por vezes, com danos provocados intencionalmente nestas figuras malvadas, numa atitude de retaliação pelo mal e sofrimento que infligiram, segundo o conceito da pena de Talião - «olho por olho, dente por dente». Tratam-se de actos praticados por pessoas que não conseguem dissociar a representação de uma história, verdadeira ou efabulada, da realidade, crendo, provavelmente, que ao «fazerem mal» a estas figuras estão a maltratar os representados, à semelhança de alguns rituais de magia.

Estas situações permitem, também, outras análises relativamente à multiplicidade de leituras que uma obra de arte, no caso uma pintura, pode ter em função de vários factores, de que muitas vezes não nos apercebemos. Quando parece inquestionável que uma pintura de conteúdo religioso tem uma função de difusão da fé cristã, acaba por ter também um papel que a própria igreja condena, o da idolatria.

Vamos encontrar um destes casos de vandalismo na Ermida de Nossa Senhora da Teixeira, junto da aldeia de Sequeiros, no concelho de Torre de Moncorvo. Trata-se de um modesto edifício onde, na abóbada da galilé e parede de entrada, está pintado um *Juízo Final*, com Cristo representado em posição central na parede por cima da porta de entrada e na abóbada os eleitos de um lado e os danados do outro [fig. 01]. Na representação do inferno veem-se vários condenados nus a serem levados e maltratados pelos diabos.

Ora, a área correspondente ao inferno encontra-se com inúmeras lacunas, de tamanhos e profundidades diversas, não correspondendo a qualquer tipo de dano associado a causas de alterações provocadas pela humidade ou por movimentos da estrutura arquitectónica. O que nos pareceu serem danos provocados por agressões externas, viemos a confirmar pelo relato da senhora Preciosa e pelo seu marido senhor Manuel, zeladores da ermida, que nos contaram que, como a área da galilé é de livre acesso, era hábito os jovens apedrejarem os diabos, cuja pontaria nem sempre terá sido a melhor

pois as lacunas estendem-se também para as áreas adjacentes. Ainda segundo o relato destas pessoas, com o interesse recentemente demonstrado pelos estudiosos da pintura mural, inclusivamente com a publicação de uma monografia sobre a ermida e suas pinturas (Cavalheiro, 2000), o que tem motivado um maior número de visitas à ermida, a comunidade ter-se-á apercebido do valor e importância do seu património e os jovens deixaram de atirar pedras aos diabos.



Fig. 01• Restos del templo de Bel en Palmira, tras su destrucción por el Estado Islámico; fotografía de Jawad Sahar en <https://goo.gl/wxoSBh> (fot. Joaquim Inácio Caetano).

Podemos observar outro caso de vandalização de pinturas com intenções idênticas na Ermida de S. Brás de Portel onde, na capela-mor, estão representadas duas cenas da vida deste santo [fig. 02]. Do lado da Epístola, a cena representa o santo em frente de uma gruta e rodeado de animais selvagens doentes que o consultam; no lado oposto está representado um dos martírios a que foi sujeito devido à perseguição de Diocleciano aos cristãos, vendo-se S. Brás desnudado e atado a uma coluna, enquanto três algozes o ferem com cardadeiras.

Estas pinturas encontravam-se cobertas por várias camadas de cal e, aquando da sua remoção¹, percebeu-se que a pintura se encontrava em bom estado de conservação com excepção da existência de algumas lacunas localizadas nas cabeças das figuras que ladeiam o santo [fig. 02]. Numa observação de pormenor, nota-se que foram provocadas por pancadas feitas com um objecto de forma circular, originando a queda do reboco conjuntamente com uma ligeira depressão onde este não chegou a ser demolido

11111111. A intervenção foi feita entre os anos de 2004 e 2007, durante os Cursos de Técnica da Pintura a Fresco do Campo de Conservação e Restauro da Rota do Fresco, promovidos pela AMCAL – Associação de Municípios do Alentejo Central.

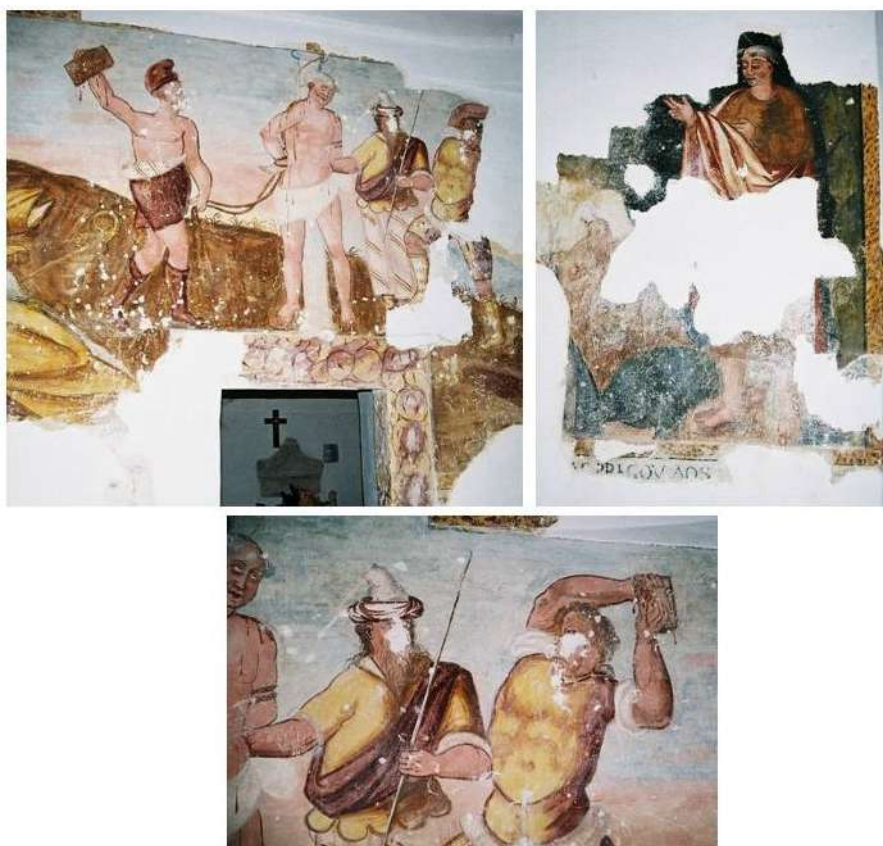


Fig. 02. Ermida de S. Brás, Portel. Cenas da vida do santo e pormenor da cena do Martírio de S. Brás (fot. Joaquim Inácio Caetano).

Temos outro caso semelhante na Igreja de S. Pedro de Marialva, de Mêda, onde, numa representação do *Martírio de S. Sebastião*, o arqueiro à esquerda do santo apresenta duas lacunas localizadas na cabeça resultantes de vandalismo [fig. 03]. Apesar da pintura se encontrar com outras lacunas, estas têm dimensões e aspecto diferentes, estendendo-se pela restante área

da composição, como resultado de uma picagem para assentamento de um reboco. Tendo em conta o bom estado de aderência do reboco ao suporte, aquelas lacunas só poderiam ter sido provocadas por pancadas com um objecto.



Fig. 03. Igreja de S. Pedro, Marialva. Martírio de S. Sebastião e pormenor.

Mas nem sempre este tipo de danos é infligido nas personagens que são identificadas como os “maus”. Nas pinturas das Casas Pintadas em Évora (Caetano, 2006; Ramos, 2014), num belíssimo friso de grotescos na zona de lambrim [fig. 04], podem observar-se, entre elementos vegetalistas, *putti* e pequenos animais, figuras femininas híbridas com o torço desnudo e toucado renascentista, que se afrontam com uma taça de perneio. Algumas destas figuras têm os olhos riscados perdendo-se, assim, a expressão do olhar [fig. 04]. Este caso poderá estar relacionado com a crença de que a mulher é fonte de pecado, de sedução e também porque tantas vezes o diabo é representado pela mulher.



Fig. 04. Casas Pintadas, Évora. Friso de grotescos e pormenores (fot. Joaquim Inácio Caetano).

Mas nem sempre a vandalização de obras de arte da Igreja tem motivações relacionadas com crenças associadas à própria religião. Por vezes, são actos de puro vandalismo resultantes, tão só, da vontade de destruir. É o caso das pinturas da Ermida de Santo Aleixo, situada no campo a uma dezena de quilómetros de Montemor-o-Novo. Esta igreja, que no início do século XX foi utilizada como escola primária, mais tarde desactivada e abandonada, entrou em ruína a partir daí e ficou sujeita a todo o tipo de vandalismo e destruição (Serrão e Afonso, 2005).

A pintura a fresco que reveste a parede fundeira da capela-mor é dos melhores exemplares da pintura renascentista alentejana, datada de 1531. A composição consiste num retábulo fingido com a representação de várias cenas da vida do orago, ladeado pelas representações de S. Brás do lado do Evangelho e por S. Sebastião do lado contrário [fig. 05A]. Possivelmente, pela frustração de não ter matado nenhuma peça de caça, algum caçador que por ali andou, serviu-se da cabeça do santo como alvo. Na primeira vez que visitámos esta igreja, na década de 80, havia ainda alguns bagos de chumbo inseridos no reboco, com a destruição total da zona inferior do rosto devido à maior concentração de chumbo [fig. 05B].

O total abandono desta igreja tem facilitado este estado de ruína e devastação. Apesar da Câmara Municipal ter tentado evitar mais actos de vandalismo, com a colocação de porta no acesso pela sacristia fechada com cadeado, pois a entrada principal já estava entaipada, as tentativas de roubo da pintura, com a consequente destruição, continuaram. Sim, porque o painel central da composição foi roubado, provavelmente nos anos 70. O modo como os bordos da grande lacuna se apresentam, significa que este terá sido cortado com uma picadeira ou outro instrumento de remoção de rebocos, e levado em fragmentos. Mais recentemente, foi furtada a base de uma das pilastras do lado esquerdo e feita uma incisão na composição do mesmo lado com o objectivo de a levar, o que até ao momento não aconteceu [fig. 05C].

Resta acrescentar que também as pedras de fecho da abóbada da capela-mor foram furtadas [fig. 05D, 05E], assim como o púlpito e as sepulturas da nave vandalizadas.

Parece-nos que a solução para salvar o que resta deste belíssimo conjunto fresquista passa pelo destacamento da pintura, porque conservá-la *in situ* implicaria também fazer o restauro e conservação do edifício, o que cremos que é inviável.

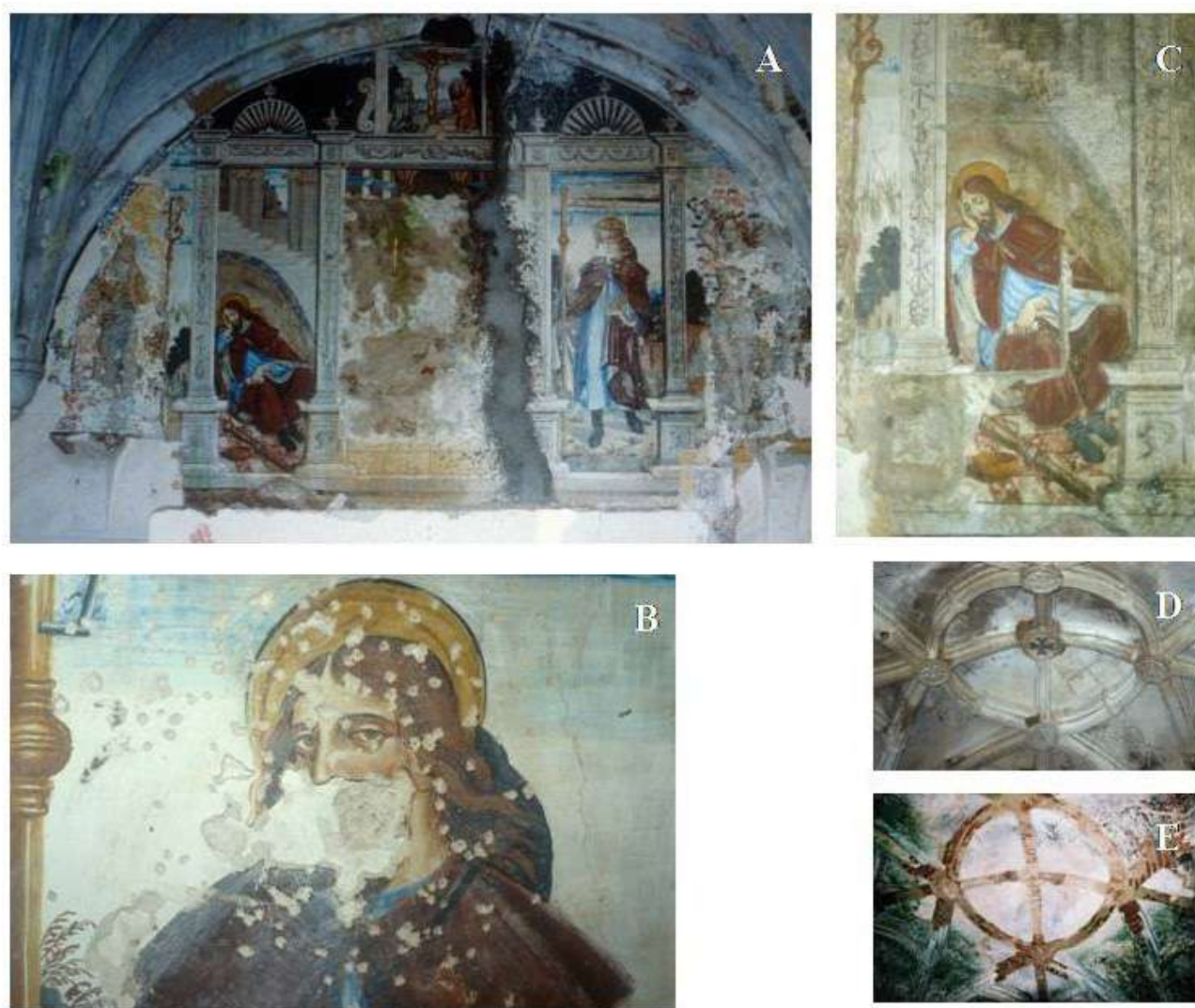


Fig. 05• Ermida de Santo Aleixo. Pintura da parede fundeira da capela-mor e pormenores (fot. Joaquim Inácio Caetano).

O RESTAURO

As atitudes iconoclastas não se confinam unicamente à destruição física das obras ou ao seu furto. A alteração da sua leitura e do seu conteúdo histórico ou artístico são outra forma de iconoclastia, como são os casos conhecidos de intervenções em pinturas decorrentes das normas emanadas do Concílio de Trento, de que é exemplo o restauro correctivo feito no *Calvário* do Mosteiro de Jesus de Setúbal, pintura atribuída à Oficina de Jorge Afonso, onde a Virgem chorosa foi repintada segundo o modelo da «Stabat Mater» (Serrão, 2006).

Mas não é só por questões de ordem moral, religiosa ou política que acontece este tipo de alterações. Algumas vezes, demasiadas vezes

diríamos, em intervenções de restauro, é alterada a leitura da pintura porque os intervenientes não estarão habilitados para fazer esse trabalho. Não basta ter o conhecimento dos materiais e das técnicas de intervenção para se ser restaurador, é preciso entender a obra que se tem à frente e actuar segundo determinados princípios. Parece-nos oportuno fazer algumas considerações a propósito deste assunto.

Na avaliação do valor patrimonial de uma peça deverão ser postas de lado questões de gosto e outras, eventualmente, relacionadas com o seu valor financeiro.

O seu valor prende-se, essencialmente, com sua importância enquanto expressão de uma comunidade, tendo sido criada com determinados fins e segundo

determinadas regras e que, no caso presente, estão relacionadas com o culto da religião católica. Estas peças são o resultado de encomendas do clero onde, normalmente, se representam cenas relacionadas com a vida de Cristo, de Maria ou outros episódios bíblicos, assim como figuras de santos com o objectivo de divulgar pela imagem a fé tendo, portanto, uma função essencialmente catequética. Mas podem também ser encomendadas por devotos ou confrarias onde são representados os santos da sua devoção havendo, neste caso, uma função devocional, isto é, estas representações servem de intermediárias entre os devotos e Deus na procura da salvação ou da realização de determinada graça.

Em cada período da História, estas peças são também expressão de um gosto, de uma moda, de uma maneira de fazer que tem que ver com a técnica utilizada e com as questões formais da própria pintura, o que lhes confere um valor patrimonial ao nível da História da Arte, transportando consigo, além dos valores estéticos que lhes possam ser atribuídos, valores documentais enquanto objecto de uma época.

Este património, como qualquer objecto material, está sujeito a dois tipos de envelhecimento. O primeiro diz respeito à alteração dos seus materiais constituintes, mais ou menos acelerada consoante as condições-ambiente em que se encontra e, também, devido a outros factores nos quais a acção do homem, por incúria ou vandalismo, tem um peso importante. O outro tipo de envelhecimento está relacionado com as suas funções catequéticas e devocionais onde, e ainda por questões de gosto e de moda, estas peças são substituídas por outras mais modernas, deixando de estar ao culto, restando-lhes, portanto, o seu valor patrimonial do ponto de vista da História da Arte.

Este valor patrimonial está ligado a um outro conceito, o da autenticidade e é aqui que se levantam as principais questões aquando de uma intervenção de conservação e restauro.

Na *Teoria do Restauro* de Cesare Brandi, um dos textos mais conhecido, divulgado e seguido pela comunidade dos conservadores-restauradores, a questão da autenticidade da obra de arte é, precisamente, um dos temas desenvolvidos.

O autor começa por definir o conceito de restauro: «o restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão para o futuro» - com dois axiomas decorrentes da própria definição, sendo o primeiro - «só se restaura a matéria da obra de arte» - e o segundo - «o restauro deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem apagar nenhum sinal da passagem da obra de arte no tempo».

Decorrente do primeiro axioma e considerando a matéria como epifania da imagem, que adquire um aspecto preciso e único em função do modo como está organizada, considera que é necessário uma definição prévia, antes da intervenção de restauro, do que se entende por matéria. O entendimento deste conceito é importante uma vez que essa matéria estará também relacionada com o *tempo* e o *lugar* da própria intervenção, podendo interpretar-se como a sua alteração ao longo do tempo da sua existência, facto que deve ser considerado e respeitado tanto quanto possível quando se intervém na obra. Posteriormente, aquando da intervenção, é fundamental o conhecimento científico da matéria sob o aspecto da sua constituição física. Brandi aborda, também, a questão da matéria enquanto estrutura da obra, considerando que será legítimo alterá-la, como no caso de um edifício que esteja em risco de colapso, desde que essa estrutura fique subordinada ao aspecto.

O autor afirma também que numa intervenção de restauro deverá ter-se em conta aquilo a que chama a *instância histórica* e a *instância estética* que deverão orientar o que pode ser o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte sem cair na tentação de criar um falso histórico ou uma aberração estética. Parte então para a definição de alguns princípios de ordem prática. O primeiro refere que «a reintegração deverá ser sempre e facilmente reconhecível», mas sem interferir na própria unidade, ou seja na leitura da obra. O segundo está relacionado com a matéria da qual resulta a imagem, que só será insubstituível quando contribui directamente para o aspecto e não quando é somente estrutura, deixando assim maior liberdade para intervir em suportes e estruturas portantes. O terceiro princípio prescreve que «cada intervenção de restauro não torne impossível, mas antes facilite as eventuais intervenções futuras».

Levanta-se, neste ponto, a questão das lacunas e do seu tratamento uma vez que não devem ser feitas reconstituições fantasiosas. Dever-se-á ter em conta que a lacuna é uma interrupção da figuração mas, mais importante que isso, é o que se adiciona de modo indevido.

Depois do entendimento de todas estas questões, tendo em vista uma intervenção, aquando da passagem à prática do restauro dever-se-á, também, ter em conta aquilo a que Brandi chama a *instância histórica* e a *instância estética*.

No que diz respeito à instância histórica, o autor considera que, sendo a obra de arte resultante do fazer humano, não deve depender, para o seu reconhecimento, das alternâncias de gosto ou de moda, impondo-se uma prioridade de ordem histórica em relação à estética não devendo, por isso, ser sujeita a qualquer tipo de reconstituição estética, o que a tornaria num falso histórico.

Analisa também o problema da *pátina*, considerando que se ela se constitui como documento da passagem do tempo na obra de arte, deverá ser conservada.

Brandi refere outra questão muito importante na abordagem a uma intervenção de restauro, afirmando que quando se parte com a interrogação «Como

era, onde estava?», começa-se com a negação do princípio do restauro ao considerar que o tempo é reversível e a obra de arte reproduzível à vontade.

Após estes considerandos, expressos à luz da *Teoria do Restauro* de Cesare Brandi, enumeramos alguns casos de “restauro” de pinturas murais onde a leitura foi alterada e não se tiveram em conta os seus valores patrimoniais e de autenticidade.

Na igreja de Santa Catarina de Soutilha, em Mirandela, o pároco apercebeu-se da existência de manchas de cor sob as camadas de cal que cobriam as paredes e pediu o parecer de especialistas que, após sondagens, confirmaram a existência de duas pinturas, uma em cada parede da nave junto ao arco triunfal. Na sequência desta investigação a cal foi removida na parede do lado da Epístola e a pintura restaurada tendo ficado adiada a intervenção na outra pintura². Entretanto houve rotação de párocos na Diocese de Bragança e o novo pároco contratou um “artista” da região para fazer o restauro da outra pintura. O resultado foi de tal maneira mau que as paroquianas, que diariamente acompanharam a primeira intervenção, denunciaram a situação ao antigo pároco, tendo o caso chegado às instâncias superiores que confrontaram o novo sacerdote com a destruição feita. Pouco ou nada havia a fazer tendo em conta o grau de destruição e de repinte que a pintura sofreu [fig. 06].



Fig. 06- Igreja de Santa Catarina de Soutilha. Pintura do lado da Epístola e do lado do Evangelho, respectivamente (fot. Joaquim Inácio Caetano).

O caso seguinte diz respeito a uma intervenção na Igreja de S. Martinho do Peso, Mogadouro, onde por trás de um retábulo colateral foram descobertos fragmentos de pintura a fresco do século XVI. Foi contratada uma equipa para fazer o destacamento da pintura, uma vez que o retábulo depois de restaurado voltaria para o seu lugar original. Não temos imagens da pintura antes da intervenção, no entanto, o que está exposto actualmente na igreja é bastante elucidativo da destruição e repinte que

o original sofreu. Seguramente, a equipa que fez este trabalho não estava habilitada para o fazer, porque se o destacamento de uma pintura mural é uma intervenção de alto risco, é-o ainda mais nestes frescos transmontanos porque têm apenas uma fina camada de reboco. Provavelmente a pintura ficou muito destruída e fragmentada com o arranque da parede e o que foi feito foi uma reconstituição de muito má qualidade [fig. 07].



Fig. 07. Igreja de S. Martinho do Peso. Fragmentos de pintura destacados (fot. Joaquim Inácio Caetano).

Um outro caso onde a autenticidade e leitura da pintura foram alteradas ocorreu na Igreja da Misericórdia do Cabeção, em Mora. Foram feitas várias reconstituições das zonas decorativas, onde a marca da passagem do tempo deixou de se sentir. Além disto, numa das composições narrativas da História de José do Egipto onde, por se ter perdido parte do original, havia repintes e reconstituições de má qualidade, no resultado final da intervenção a leitura deste quadro é bastante confusa porque se harmonizou o original com o repinte³. Este caso é tanto mais grave quanto o facto de a equipa de restauro que aqui interveio ter na sua constituição técnicos formados com licenciatura e mestrado, segundo a sua informação. Diremos nós que não basta um certificado para se ser um bom restaurador, como se pode comprovar.

Por fim, referimos uma intervenção de restauro nas pinturas da Igreja de Nossa Senhora da Expectação de Malhadas, em Mirando do Douro, empreitada por ajuste directo promovida por uma instituição pública.

O alvo da nossa atenção é a pintura da parede Sul da capela-mor, onde estão representados cinco apóstolos; na parede oposta estão pintados outros seis, conjunto datado de 1902 executado por um pintor regional de fracos recursos estilísticos. Devido a infiltrações de várias proveniências, pela cobertura e por ascensão capilar, a pintura apresentava-se muito desgastada e com lacunas da camada pictórica de dimensão considerável [fig. 08A]. A tentativa de reintegração cromática feita na intervenção de restauro das pinturas, pretendeu seguir a técnica chamada de «tratteggio» onde se utilizam, em vez de uma mancha cromática, finos traços de tinta

1111113. Como não temos imagens da nossa autoria referente a este caso, estas podem ser consultadas em: https://www.facebook.com/pg/ARGO-Arte-Patrim%C3%B3nio-Cultura-266164023473979/photos/?tab=album&album_id=809759572447752

para dissimular as lacunas e diferenciar as zonas de intervenção do original, com o objectivo de atenuar o impacto visual provocado pelas faltas de pintura.

Quando não existem dados que permitam fazer, com segurança, a reconstituição das áreas perdidas, este é um método aconselhável. No entanto, não basta saber fazer riscos, é preciso saber trabalhar com a cor e perceber o que se pode ou não fazer, para não se criarem «monstros» como os que podemos observar agora na pintura da referida igreja [fig. 08B a 8 F].



Fig. 08. Igreja de Nª Sª da Expectação de Malhadas. Pintura antes e depois da intervenção e pormenores das figuras após a reintegração cromática.

Relativamente aos vários casos enumerados de destruição de património, parece-nos que cada vez menos ocorrem os que são motivados pela ignorância e pelas credices, não só porque de um modo geral existe um maior esclarecimento relativamente ao património religioso mas, também, porque há uma maior vigilância desses bens. No que diz respeito ao furto e vandalismo, é difícil evitá-lo quando as igrejas se encontram isoladas e mais ainda quando são templos rurais. No entanto, um reforço de vigilância e a instalação de sistemas de detecção poderá evitar mais danos.

Mas o que não devemos aceitar é que se destrua ou desvirtue o património em acções ditas de restauro, quando estas deveriam contribuir para uma melhor fruição da obra e para prolongar o seu tempo de vida. Algumas destas intervenções devem-se à acção de párocos, comissões fabriqueiras ou outras entidades responsáveis pelos bens à sua guarda que, por desconhecimento ou por qualquer outro interesse, entregam as obras a pessoas sem qualificação para as fazer. Não há, no entanto, desculpa para que assim seja porque em qualquer diocese existe uma Comissão de Arte Sacra, cuja função, entre outras, é o aconselhamento e acompanhamento relativamente às intervenções de restauro e, quando estas não têm competência sobre determinada matéria, também elas devem pedir pareceres aos especialistas.

Mas quando se trata de entidades que deveriam cuidar do património, promovendo o seu restauro, a sua conservação, o seu estudo e a sua divulgação, não podemos admitir que sob a sua tutela se desvirtue ou destrua património em intervenções ditas de restauro. Devem-nos explicações sobre casos como o que foi referido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDI, Cesare - *Teoria do Restauro*. Alfragide: Edições Orion, 2006.

CAETANO, Joaquim Oliveira - "Casas Pintadas. Uma decoração alegórica numa casa nobre do início de quinhentos". *Portefólio*, 2, Revista da Fundação Eugénio de Almeida (2006/2007), 30-35.

CAVALHEIRO, Eugénio - *Os Frescos da Srª da Teixeira*. Mirandela: João Azevedo Editor, 2000.

RAMOS, Maria do Céu (coord.) - *As Casas Pintadas em Évora*. Évora : Fundação Eugénio de Almeida, 2014.

SERRÃO, Vítor, AFONSO, Luís Urbano - "Os frescos da igreja de Santo Aleixo (1531), uma obra prima do Renascimento português". *Almansor*, 4, 2ª Série (2005) 149-166.

SERRÃO, Vítor - "«Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico». *Conservar Património*, ARP, 3-4 (Dezembro 2006), 53-71.

A DESSACRALIZAÇÃO DE UM BIOMBO COM CARACTERÍSTICAS ORIENTAIS EM MADEIRA POLICROMADA REVELADA ATRAVÉS DO ESTUDO LABORATORIAL E AS SUAS IMPLICAÇÕES NA INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

THE DESACRALIZATION OF A POLYCHROME WOODEN FOLDING SCREEN WITH ORIENTAL FEATURES REVEALED THROUGH THE SCIENTIFIC STUDY AND ITS IMPLICATIONS ON THE CONSERVATION- RESTORATION TREATMENT

Ana Cristina Seco de Morais

Laboratório de Conservação e Restauro, Instituto Politécnico de Tomar - acristina.morais@gmail.com

António João Cruz

Laboratório de Conservação e Restauro, Instituto Politécnico de Tomar; Laboratório HERCULES, Évora; ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa - ajccruz@gmail.com

Carla Rego

Laboratório de Conservação e Restauro, Instituto Politécnico de Tomar - cmrego@ipt.pt

RESUMO

Durante uma intervenção de conservação e restauro, foi verificado que um biombo com características orientais em madeira policromada apresentava extensos repintes que, como se apurou através de imagens de infravermelho, pretenderam ocultar, nas pinturas de 12 cartelas, a origem ocidental das figuras e os símbolos cristãos. Originalmente estavam representados actos da vida de São Domingos de Gusmão e os repintes visaram a dessacralização do objecto, provavelmente durante o período em que o cristianismo foi proibido na China (de 1724 até à década de 1840). Esta dessacralização corresponde a um particular tipo de iconoclastia não intencional que não pretendeu atacar o que as imagens representavam, mas preservar a comunidade a que pertencia o biombo, a qual manteve as suas crenças religiosas, e o próprio objecto. A ponderação dos diversos aspectos relevantes levou à decisão de não remoção desses repintes, não obstante a sua natureza grosseira, devido ao seu valor histórico e documental.

PALAVRAS-CHAVES

Iconoclastia | Dessacralização | Radiação infravermelha | Repintes | Conservação e restauro.

ABSTRACT

During a conservation-restoration intervention, it was verified that 12 cartouches of a polychrome wooden folding screen with Oriental features had extensive repainting which, as was shown by infrared images, tried to conceal the western origin of the painted figures and the Christian symbols. Originally, acts of the life of St. Dominic of Guzman were depicted and the repaints, probably made in a period of time during which Christianity was banned in China (from 1724 until the 1840s), aimed the desacralization of the object. This desacralization corresponds to a particular type of unintentional iconoclasm which did not intend to attack what the images represented, but to preserve the community, which kept its religious beliefs, and the object itself. The detailed analysis of the issues posed by these repaints led to a decision that contemplates their maintenance, despite the crude nature of these additions, due to their historical and documental value.

KEYWORDS

Iconoclasm | Desacralization | Infrared radiation | Repaints | Conservation-restoration.

INTRODUÇÃO

Um biombo com características orientais em madeira policromada, durante a intervenção de conservação e restauro a que está a ser sujeito no Instituto Politécnico de Tomar, no âmbito de uma dissertação do respectivo mestrado, revelou-se como um interessante caso de uma particular forma de iconoclastia que, através de extensos repintes, se traduziu numa significativa alteração da imagem pintada e na dessacralização do objecto. O interesse do caso resulta ainda quer do facto de envolver uma obra de tipo pouco comum e de esse tipo de manifestações ser pouco conhecido, quer dos problemas de conservação e restauro, relacionados com a remoção – ou não – dos repintes, que o biombo coloca em resultado de todas estas circunstâncias.

Embora alguns aspectos dessa dessacralização sejam perceptíveis por simples observação da obra, o estudo laboratorial realizado¹ permitiu visualizar de forma mais extensa e mais detalhada as alterações efectuadas na imagem, assim como proporcionou dados sobre aspectos materiais importantes para o conhecimento do percurso histórico do biombo.

São essas alterações que aqui se pretende apresentar bem como os problemas de conservação que suscitam. Outros aspectos deste caso, designadamente, os relacionados com os materiais e as técnicas e as suas implicações, já foram abordados noutra publicação (Morais et al., 2016) e aqui apenas se sumarizam os dados relevantes.

O BIOMBO E A SUA DESSACRALIZAÇÃO

O biombo pertence actualmente a um colecionador particular e sobre esta peça, antes da sua recente entrada no mercado da arte, sabe-se apenas que pertenceu à colecção dos Marqueses da Praia e Monforte, mas o estudo técnico já efectuado proporcionou alguma informação sobre a sua origem e datação (Morais et al., 2016).

É composto por seis folhas, articuladas entre si, cada uma com 180 cm de altura e cerca de 62 cm de largura [fig. 01], constituídas por diversas tábuas, unidas por cavilhas de bambu, cujo travamento é feito por encabeços nos topos unidos também por cavilhas de bambu e pregos de ferro em forma de escápula. O biombo tem, portanto, uma estrutura pesada característica de obras de origem chinesa, origem esta que também se revela naquelas técnicas de construção, assim como na decoração independente de cada folha.



Fig. 01- Anverso da 1.ª folha do biombo (fotografia de Gonçalo de Figueiredo, IPT).

1. Nesse estudo foi utilizado lupa binocular, microscópio digital portátil (Dino-lite AM7013MZT), fotografia documental geral e de pormenor, fotografia de luz rasante, fotografia de infravermelho (Sony DSC-H9), fotografia de fluorescência de ultravioleta (lâmpadas Philips TL-D Blacklight Blue e câmara Canon EOS 5D Mark II), equipamento multiespectral (IESL FORTH IRIS-II), radiografia (equipamento analógico Gilardoni Art-Gil), espectrometria de fluorescência de raios X (ampola de raio X com ânodo de prata e detector Amptek XR-100CR) e análise estratigráfica com recurso a microscopia óptica.

A identificação, por análise química, de azul da Prússia e, mais especificamente, da mistura de azul da Prússia com auripigmento, em vez de um pigmento verde, na decoração do anverso das folhas permite concluir que é pouco provável que o biombo seja anterior ao século XIX (de quando datam os exemplos dessa mistura conhecidos no Oriente, em particular na China), não podendo ser, de forma alguma, anterior ao século XVIII – uma vez que aquele pigmento azul foi preparado pela primeira vez pouco antes de 1710 (Morais et al., 2016).

A decoração é significativamente diferente nas duas faces, quer a respeito da imagem, quer da técnica de decoração.

Quando foi iniciada a intervenção, o reverso de cada folha apresentava-se revestido com papéis de parede de motivos florais [fig. 02], aplicados em diferentes ocasiões, que, por diversas razões, especialmente para se proceder à estabilização da estrutura, foram removidos. Por esta razão,



Fig. 02. Reverso da 1.ª folha do biombo, antes do início do tratamento de conservação e restauro (fotografia de Gonçalo de Figueiredo, IPT).

actualmente o biombo exhibe o fundo liso, de cor vermelha, que estava oculto pelos papéis.

No anverso, sobre um fundo vermelho, as folhas apresentam profusa decoração policromada, no essencial organizada em três cartelas ao redor das quais se desenvolvem motivos vegetalistas em relevo. As cartelas superiores, que são as de menor dimensão, incluem uma ave e uma quadra² que usa a natureza de forma alegórica [fig. 03], enquanto as cartelas do centro e da base das folhas, enquadradas por barras com padrão estilizado de flores, são encimadas por filacteras com frases que continuam da superior para a inferior³ e contêm – ou continuam – cenas pintadas no seu interior com representações hagiográficas de São Domingos de Gusmão, designadamente episódios descritos na *Legenda Áurea* relacionados com o seu desejo de martírio, a salvação da igreja de São João de Latrão, a fundação da ordem dominicana ou a ressurreição de um naufrago, entre outros.

A superfície policromada, onde sobressai o contraste entre a cor vermelha do fundo e os dourados dos motivos decorativos em relevo e dos contornos das cartelas, apresenta extensos repintes.

De uma forma geral, nas cartelas superiores, esses repintes limitaram-se às quadras, as quais, como



Fig. 03. Parte do anverso da 1.ª folha do biombo com cartela superior (fotografia de Gonçalo de Figueiredo, IPT).

2. Folha 1: Extremozo Pelicano, / vem esta gruta habitar / ver-te aneio atena Prole / de teu sangue amamentar. Folha 2: Terna e doce Bengualinha / tua suave harmonia // da canora Fillomella / não inveja melodía. Folha 3: Tímida pomba innocente / Doce imagem dacandura / vem repoizar nesta Gruta / senão te enjoa amargura. Folha 4: Não te assuste, ócasta Rolla, / minha sentida expressão / vem gemer teu Fado triste / junto amim nasolidão. Folha 5: Tu és Suave Harmonia / das almas ternas Surpreza / Etu doce Fillomella / o cantor da Natureza. Folha 6: Enfeixando gentil pluma / o vaidozo Pauão / só nosfeios pés attenta, / que tras negro o coração.
3. Folha 1: Mais que avida os seus Pintões / Ama o Bruto singular. Folha 2: Teu molle, fagueiro canto / novas mágoas dezafia. Folha 3: Vive no ermo Dezerto / a tímides mais segura. Folha 4: Vem acabar onde acaba / Meu saudozo Coração. Folha 5: Mas nem Soffre Canto alegre / minha exaltada Tristeza. Folha 6: Decrua magoa passado / Vem buscar aSolidão.

se verificou através de análise estratigráfica, não são originais – ainda que não tenha sido possível apurar o que ocupava inicialmente esse espaço (se outras quadras ou se outros motivos). Já as aves só pontualmente foram repintadas. As filacteras que encimam as outras cartelas também não são originais e sob as frases visíveis existem outras que ainda não foi possível perceber se são originais ou se correspondem a um repinte mais antigo.

Nas cartelas hagiográficas, os repintes, certamente executados noutra ocasião, são grosseiros, em nada valorizando a composição inicial, e ocultam vários pormenores, nomeadamente símbolos religiosos, como rosários, crucifixos ou altares, entre outros, que foram completamente dissimulados. Estes repintes visaram também a transformação das personagens, sucedendo que as figuras, originalmente de faces e trajas ocidentais, foram “achinesadas” através da aplicação de longos e finos bigodes, além terem sido acrescentados chapéus de forma oriental a umas enquanto outras foram tornadas calvas.

Estas transformações são exemplificadas com o que se observa na 1.ª folha do biombo.

Na cartela central, são actualmente visíveis quatro figuras com aspecto oriental olhando para o edifício à frente do qual se encontram [fig. 04]. Na figura da esquerda, a olho nu, observa-se um rosário ao peito – um dos atributos de São Domingos (Réau, 1958: 392) –, mas os restos de tinta existentes sobre o mesmo sugerem que a actual visibilidade resultou de uma tentativa de remoção dos repintes. A imagem de infravermelho obtida mostra que essa mesma figura, em vez do chapéu cónico, parecia ter um barrete eclesiástico e, em vez dos calções e meias, exibia uma túnica [fig. 05]. Túnica envergavam igualmente duas figuras da direita, uma das quais segurava um rosário nas mãos. Os bigodes de todas as figuras foram acrescentados de modo extremamente tosco, assim como os chapéus da figura da direita e de uma quarta figura no varandim. Quanto ao edifício, seria uma igreja, uma vez que estavam pintados sinos nas duas janelas da torre central, actualmente ocultos por uma camada de tinta cinzenta aplicada de forma muito descuidada. A pintura original, com semelhanças de



Fig. 04- Aspecto visível da cartela central da 1.ª folha do biombo (fotografia de Gonçalo de Figueiredo, IPT).



Fig. 05- Imagem de reflexão de infravermelho (1000 nm), obtida com o equipamento multiespectral, da cartela central da 1.ª folha do biombo.

composição com uma pintura medieval espanhola⁴, parece representar uma das ocasiões em que São Domingos chegou a um mosteiro com as portas encerradas, por ser tarde, e nele entrou com os seus companheiros por efeito da oração sem incomodar os frades que dormiam (Varazze, 2003: 619-620).



Fig. 06- Aspecto visível da cartela inferior da 1.ª folha do biombo (fotografia de Gonçalo de Figueiredo, IPT).

pode ser um ramo de lírios – um dos atributos de São Domingos (Réau, 1958: 392). Duas figuras no centro, agora calvas, ostentavam longos cabelos (tal como outras) e chapéu de modelo ocidental. Também aqui, como na generalidade do biombo, os longos e finos bigodes foram acrescentados de modo muito tosco. Neste caso estava representada a caridade de São Domingos para com os doentes e desfavorecidos, frequentemente referida na sua hagiografia.

Como foi dito, as alterações descritas a respeito da 1.ª folha são semelhantes às observadas nas outras folhas do biombo. Essas alterações não parece terem sido efectuadas todas de uma só vez, pois nalguns casos manchas de tinta escondem figuras com bigodes semelhantes aos que se observam nas figuras à vista, mas as características técnicas sugerem terem sido realizadas em ocasiões muito próximas,

Na cartela por baixo desta, a comparação entre a imagem visível e a imagem de infravermelho mostra que a figura no 1.º plano, à direita, usava túnica e um rosário ao peito, tendo à sua frente uma figura ajoelhada e de mãos postas, presentemente escondida sob uma informe mancha acinzentada [figs. 06 e 07]. Na mão esquerda parecia ter o que



Fig. 07- Imagem de reflexão de infravermelho (1000 nm), obtida com o equipamento multispectral, da cartela inferior da 1.ª folha do biombo.

eventualmente correspondendo a duas etapas de um mesmo processo. Independentemente desse pormenor e do concreto significado das 12 cenas representadas nas cartelas, que nem sempre é fácil de apurar, é evidente que originalmente estavam pintadas cenas da vida de São Domingos ou dos dominicanos e, naturalmente, incluíam um significativo número de elementos com manifesto simbolismo cristão que, em determinado momento, foram escondidos, ao mesmo tempo que as figuras ocidentais representadas foram orientalizadas. Ou seja, uma obra com uma forte componente religiosa, que, independentemente da função utilitária de qualquer biombo, também tinha uma função catequética, foi transformada numa obra aparentemente de índole secular, sem qualquer evidente referência à religião cristã. É excepção o desmembramento de um corpo que se observa numa das cartelas, que ilustra o desejo de martírio de São

Domingos (Varazze, 2003: 616), que, porém, pode ter um significado bem diferente conforme surge num contexto hagiográfico, como inicialmente, ou num contexto aparentemente laico, como passou a suceder a partir do momento em que foram feitos os repintes. Neste último caso poderia ter (ou, pelo menos, poderia ser-lhe atribuída) uma intenção dissuasora.



Fig. 08- Marcas do vandalismo a que foi sujeito o algoz figurado na 4.ª folha do biombo – 4.ª folha da sequência em que foi recebido e não necessariamente da montagem original (fotografia de Gonçalo de Figueiredo, IPT).

Em contrapartida, esta mesma cartela que representa o martírio exhibe marcas de vandalismo semelhantes às apresentadas, com alguma frequência, por outras obras pictóricas (Freedberg, 1985: 27): o algoz que desmembra o corpo foi desfigurado com um instrumento cortante, especialmente nos olhos [fig. 08], num acto que, além de traduzir a confusão entre a imagem e o representado e a convicção de que danificar a imagem diminui o poder do representado ou de quem este simboliza (Freedberg, 1985: 25-33), demonstra igualmente o ambiente de devoção em que o biombo então se inseria. O facto de essas marcas se sobreporem a um repinte que esconde uma figura permite concluir que esse acto de vandalismo aconteceu depois da dessacralização da imagem, o que significa, por sua vez, que o biombo permaneceu num meio de fé cristã não obstante aquela transformação.

Os extensos repintes que ocultam os símbolos cristãos e a transfiguração dos religiosos correspondem a uma dessacralização que, muito provavelmente, está relacionada com a proibição do cristianismo na China em 1724, no seguimento da controvérsia dos ritos (Bays, 2012: 28-32). No contexto de perseguição aos cristãos que então se seguiu, é fácil de compreender essa dessacralização como uma forma de, sem a destruição física do biombo, preservando-o como móvel de aparato ou de uso comum, se evitarem as consequências da posse de objectos com símbolos cristãos.

Portanto, essa profunda alteração da imagem causada pelos repintes, ao contrário do caso do algoz, não resultou de um acto de vandalismo, nem, mais especificamente, de um acto iconoclasta tal como este geralmente é entendido, isto é, realizado com o objectivo imediato e visível de danificar ou destruir as imagens (Cordess e Turcan, 1993) e, indirectamente, com a intenção de atacar o que estas representam (McClanan e Johnson, 2016: 3). Essa aparente destruição das imagens religiosas teve, neste caso, uma intenção protectora, quer da comunidade a que pertencia o biombo, quer do próprio objecto (que simplesmente podia ter sido destruído). Com efeito, o vandalismo a que depois foi sujeita a figura do algoz mostra claramente que não houve intenção de atacar o que as imagens de natureza hagiográfica representavam. Talvez este caso se possa descrever como de iconoclastia não intencional.

Ainda que a interpretação avançada para o repinte possa sugerir que o mesmo tenha ocorrido em 1724 ou pouco depois – sendo o biombo, assim, anterior a 1724 –, tal datação, no entanto, é muito pouco provável, uma vez que na pintura, em zonas em que não foi detectado qualquer indício de repinte, foi utilizado azul da Prússia, um pigmento sintético preparado pela primeira vez algures entre 1704 e 1710, possivelmente em 1706 (Kraft, 2008). Ainda que já tenha sido identificado em pinturas de cavalete executadas a partir de 1709 (Bartoll, 2008), a sua produção foi limitada e o seu uso ficou restrito a determinados meios artísticos com fortes relações com algumas cortes europeias até, precisamente, 1724, quando se iniciou a sua produção industrial em diversos países europeus e a sua utilização passou a ser frequente (Berrie, 1997). No Oriente, o seu uso iniciou-se significativamente mais tarde e foi muito reduzido durante o século XVIII (Winter, 2008: 32-33), sucedendo que na China, pelo menos na região

de Cantão, só está documentado a partir de cerca de 1775 (Bailey, 2012). Portanto, a presença do azul da Prússia no biombo leva à conclusão de que este foi executado já depois da proibição do cristianismo na China.

Parece, no entanto, que a perseguição dos cristãos após 1724 não foi uniforme e que, até à década de 1840, quando o cristianismo deixou de ser proscrito na China, sucederam-se momentos de perseguição mais feroz, como na década de 1740, 1784-1785, 1805 e 1813, com períodos em que, nas regiões mais afastadas da capital, eram comuns e visíveis práticas católicas (Bays, 2012: 32-33). Sendo assim, o repinte a que foi sujeito o biombo pode datar de um desses momentos de perseguição mais intensa – provavelmente um dos últimos tendo em consideração a frequência de uso dos pigmentos.

Quanto ao contexto em que o biombo foi realizado, o programa iconográfico da pintura original mostra o conhecimento directo ou indirecto da *Legenda Áurea*, possivelmente por parte do encomendante (tendo em conta as limitações artísticas do pintor), e denota um estilo claramente ocidental, ainda que de pouca qualidade. Simultaneamente, ao nível da estrutura, a obra envolveu o uso de materiais e técnicas de construção orientais. A combinação destas características de diferentes regiões sugere que o biombo foi pintado por um artista europeu no Oriente. Já a ocultação dos símbolos cristãos e ocidentais, pelas características extremamente toscas desses repintes, parece ter sido realizada por alguém com reduzida experiência artística, ao contrário do que sucedeu com os repintes, certamente realizados noutra ocasião, quer das cartelas superiores com as quadras, quer das filacteras que encimam as outras cartelas.

OS PROBLEMAS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO COLOCADOS PELA DESSACRALIZAÇÃO DO BIOMBO

No passado, o biombo foi objecto de uma profunda e extensa alteração que envolveu a aplicação de papéis de parede no reverso e repintura, pelo menos em duas ocasiões, de diversos motivos do anverso.

A decisão de remoção dos papéis, quando foi iniciada a intervenção de conservação e restauro, não foi especialmente difícil de tomar: os papéis não eram originais, tinham sido aplicados sem coerência com a obra original, nalgumas zonas estavam bastante danificados, não tinham qualquer significado histórico conhecido e, sobretudo, era necessário removê-los para se poder tratar do suporte, que se encontrava fragilizado colocando em risco a obra. Não obstante a dramática mudança que originou no reverso do biombo, essa remoção era necessária para preservar algo que foi considerado bastante mais importante: as pinturas do anverso, onde reside o principal valor deste objecto.

Ainda que actualmente seja habitual a referência ao dito princípio da intervenção mínima, adoptado nas intervenções com o argumento de que assim se respeita a obra, na realidade o que se pretende é, pesando o que na obra se manifesta, minimizar as

perdas de significado causadas pela intervenção (Viñas, 2009: 53-57). Ora, neste caso, foi considerado que a remoção dos papéis fazia parte do mínimo que era indispensável fazer para preservar o biombo e, portanto, o seu significado. Esta dramática alteração acabou por anular a outra transformação igualmente dramática que tinha ocorrido quando esses mesmos papéis tinham sido colados.

Os repintes, em particular os efectuados com o objectivo de ocultar os símbolos cristãos, porém, colocavam – e colocam – problemas mais complexos. Se no passado era habitual a quase automática decisão de eliminação de repintes, muito especialmente nas pinturas de cavalete, com o objectivo – ilusório – de recuperar a obra original e preservar o seu significado, nos tempos mais recentes a situação é bem diferente. Com efeito, é considerado que qualquer parte de um objecto, original ou não, é uma legítima parte do mesmo e a decisão sobre a sua preservação, ou não, não depende apenas de ser ou não original, mas também dos valores que lhe são atribuídos (Appelbaum, 2007: 257-258). Independentemente do efeito estético que possam

ter, estes repintes têm um grande valor histórico e documental que se transfere para o biombo no seu todo. Por isso, removê-los não era apenas uma intrusão no objecto, aliás como qualquer outra intervenção (Viñas, 2009: 52), mas era uma muito significativa mutilação da obra e, de forma alguma, aparentava ser uma intervenção mínima. No entanto, não os remover acarretava manter algo feito de forma muito tosca que esteticamente prejudica a pintura original, ainda que esta não seja de elevada qualidade, e implicava manter escondido o significado hagiográfico dessa mesma pintura. Mas, por outro lado, valorizar o significado da pintura original e remover os repintes conduziria à perda do significado histórico e à perda da memória da perseguição aos cristãos na China durante os séculos XVIII e XIX registada nos repintes.

Se no caso dos papéis do reverso foi admitido que as consequências positivas da intrusão que constituiu a sua remoção superavam as consequências negativas, no caso dos repintes isso não sucedeu. Entre a perturbação estética dos repintes das cartelas hagiográficas e o seu significado histórico e documental, foi considerado que este era mais relevante, conferindo especial valor ao biombo. Idênticas razões conduziram à resolução de manter as marcas do vandalismo da figura do algoz, ainda que este tipo de marcas seja mais conhecido.

Obviamente que o facto destes repintes não constituírem um risco para a conservação física da obra muito ajudou nessa tomada de decisão. Pelo contrário, era menos favorável o facto de o biombo

integrar uma colecção particular – um contexto em que os critérios históricos e documentais geralmente são menos valorizados do que nas colecções institucionais.

Quanto aos repintes das cartelas superiores (com as quadras) e das filacteras, também foi tomada a decisão de não os remover, ainda que usando diferente argumento. Aparentemente poderia ser evocada a sua manutenção por coerência com a decisão tomada a respeito das outras cartelas, mas essa razão não foi valorizada uma vez que são repintes bem diferentes, qualquer que seja o ponto de vista considerado: estético, material, cronológico ou do significado histórico. O factor decisivo, que evitou a ponderação de outros critérios, foi o total desconhecimento, não obstante as radiografias e os outros exames realizados, do que está por baixo desses repintes e do seu estado de conservação, sendo, por isso, muito arriscado o seu levantamento. A solução adoptada tem a vantagem de, ao contrário da eventual resolução oposta, não ser necessariamente definitiva, ficando aberta a possibilidade de, em qualquer ocasião, com mais informação ou outros critérios, poder ser anulada, não condicionando, portanto, o futuro material da obra.

A remoção dos papéis e a manutenção dos repintes foram as decisões tomadas na perspectiva da conservação, mas, como em qualquer outro caso, a sua concretização ficou pendente da concordância do proprietário. Esta foi obtida e o trabalho está em curso.

CONCLUSÃO

O biombo pintado com características orientais que está a ser intervencionado revelou-se um interessante caso de iconoclastia não intencional, possivelmente ocorrido no início do século XIX, que não pretendeu atacar o que as imagens representavam, mas, num contexto de proibição do Cristianismo na China, pretendeu antes preservar a comunidade a que pertencia o biombo, a qual, de uma forma velada, manteve as suas crenças religiosas. Este facto condicionou profundamente a intervenção de conservação e restauro pois os extensos repintes grosseiros que o biombo apresenta, que são a

materialização desse acto, que numa outra situação provavelmente seriam removidos, foram neste caso mantidos como memória de um momento histórico.

Numa outra perspectiva, este caso mostra de que forma a História, a Conservação e Restauro e as Ciências podem interactivar de modo a mutuamente se esclarecerem e, assim, conseguirem melhor responder às questões que lhes são suscitadas por uma obra cuja compreensão buscam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPELBAUM, Barbara – *Conservation Treatment Methodology*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007.
- BAILEY, Kate – “A note on Prussian blue in nineteenth-century Canton”. *Studies in Conservation*, 57(2) (2012), 116-121, doi:10.1179/2047058412Y.0000000002.
- BARTOLL, J. – “The early use of Prussian blue in paintings”. *9th International Conference on NDT of Art 2008*, Jerusalem, 2008, <http://www.ndt.net/article/art2008/papers/029bartoll.pdf>.
- BAYS, Daniel H. – *A New History of Christianity in China*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- BERRIE, Barbara – “Prussian blue”. FitzHugh, Elisabeth West (ed.) – *Artists’ Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3. Washington: National Gallery of Art, 1997, pp. 191-217.
- CORDESS, Christopher; TURCAN, Maja – “Art vandalism”. *The British Journal of Criminology*, 33(1) (1993), 95-102, doi:10.1093/oxfordjournals.bjc.a048293.
- FREEDBERG, David – *Iconoclasts and Their Motives*. Maarssen: Gary Schwartz, 1985.
- KRAFT, Alexander – “On the discovery and history of Prussian Blue”. *Bulletin for the History of Chemistry*, 33(2) (2008), 61-67.
- MCCLANAN, Anne; JOHNSON, Jeff – “Introduction: ‘O for a muse of fire ...’”. McClanan, Anne, Johnson, Jeff (ed.) – *Negating the Image. Case Studies in Iconoclasm*. London-New York: Routledge, 2016, pp. 1-13.
- MORAIS, Ana Cristina Seco de; CRUZ, António João; REGO, Carla – “O contributo da conservação e restauro para o conhecimento da história de um objecto: o caso de um biombo com características orientais em madeira policromada”. *Res Mobilis - Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 5(6-I) (2016), 173-187, doi:10.17811/rm.5.2016.173-187.
- RÉAU, Louis – *Iconographie de l’Art Chrétien*, vol. III-1. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- VARAZZE, Jacopo de – *Legenda Áurea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VIÑAS, Salvador Muñoz – “Minimal intervention revisited”. RICHMOND, Alison, BRACKER, Alison (ed.) – *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2009, pp. 47-59.
- WINTER, John – *East Asian Paintings. Materials, Structures and Deterioration Mechanisms*. London: Archetype Publications, 2008.

PIEDRAS QUE HABLAN: MEMORIA, SINCRETISMO CULTURAL Y ARQUITECTÓNICO (NORTE DE YUCATÁN SIGLO XVI)

STONES THAT SPEAK: MEMORY, CULTURAL AND ARCHITECTURAL SYNCRETISM (NORTH OF YUCATÁN 16th CENTURY)

Miguel Pimenta-Silval

Universidad Complutense de Madrid / Centro de História Universidade de Lisboa

jpimenta@ucm.es

Ángela Matilde Fernández Pérez

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social - Peninsular

angela_fp40@hotmail.com

RESUMEN

El proceso de conquista y colonización del nuevo mundo, es uno de los periodos más intrigantes de la historia. Es un periodo verdaderamente rico para los estudios de iconoclastia y de conflicto entre visiones distintas de la realidad, pero también para el estudio de sincretismos. Este artículo enfoca su mirada en las relaciones de memoria y sincretismo cultural y arquitectónico que han ocurrido en el norte de Yucatán durante el siglo XVI. Pretendemos demostrar que la utilización de viejos materiales de construcción maya, llevó a un desarrollo del sincretismo más allá de los moldes tradicionales, al mismo tiempo que pretendía legitimar y solidificar la nueva orden establecida en tierras yucatecas. Nuestro abordaje es nutrido por un perfil multidisciplinar enlazando la lingüística, arquitectura, historia e historia del arte.

PALAVRAS-CHAVE

Sincretismo | Yucatán | Civilización Maya | Nueva España | Historia del Arte

ABSTRACT

The process of conquest and colonization of the new world is one of the most intriguing periods in history. It is a truly rich period for studies of iconoclasm and conflict between different visions of reality, but also for the study of syncretism. This article focuses on the relations of memory and cultural and architectural syncretism that have occurred in the north of Yucatan during the sixteenth century. We intend to demonstrate that the use of old materials of Mayan construction, led to a development of syncretism beyond traditional molds, while attempting to legitimize and solidify the new order established in Yucatecan lands. Our approach is nurtured by a multidisciplinary profile linking linguistics, architecture, history and art history.

KEYWORDS

Syncretism | Yucatan | Maya Civilization | New Spain | Art History

INTRODUCCIÓN

Al largo de los años los investigadores han dedicado mucha atención a los primeros contactos entre nuevo y viejo mundo. Sin embargo se considera que aún existe margen para estudios en el ámbito del historia de arte relativamente al uso parcial o total de antiguos espacios sagrados y/o de poder de la civilización maya por parte de los europeos.

Trabajos de sincretismo que son relevantes para el área de maya pertenecen a investigadores como Nancy Farris (Miller and Farris, 1985) y Juan García Targa (Targa, 2007). Farris ha realizado un notable trabajo con relación al análisis de los procesos socioculturales. Con relación al trabajo de García Targa, el investigador se ha enfocado en los aspectos arquitectónicos y urbanísticos para explicar el sincretismo arquitectónico en el área maya, en especial, Yucatán, Chiapas y Belice, a través de diferentes disciplinas como la arqueología, arquitectura y etnohistoria.

El presente análisis científico pretende dar a conocer la forma de cómo ambos mundos interpretaban el escenario urbanístico y cómo se procesó la nueva realidad urbana novohispana, específicamente al norte de Yucatán. Para una visión más profunda, fue utilizado en este ejercicio intelectual un conjunto multidisciplinar como la lingüística, historia, historia del arte, religión, arqueología y antropología. Es desde una mirada diferenciada que se puede entender en todo su esplendor el complejo proceso del sincretismo entre mundos, usando como vehículo el arte en especial la arquitectura, durante la primera fase del proceso colonizador español. Dentro de una multiplicidad de variables el hilo conductor del artículo es simbólicamente la piedra, como elemento sintetizador de dos formas de pensar distintas así como de diferentes formas de cosmovisiones.

LOS ESPACIOS SAGRADOS

La relación entre hombre y espacio es tan o más antigua que la relación social entre humanos. Al largo de todo el globo terráqueo fueron encontrados vestigios de ocupación humana, en las más remotas ubicaciones, demostrando que el ser humano puede ocupar cualquier espacio que sea de su agrado. Esta realidad incrementa a curiosidad de los investigadores de variadas áreas en relación a la importancia que determinados espacios tienen, en relación a otros. Curiosamente son variados los ejemplos de lugares que una y otra vez fueron ocupados por distintas civilizaciones, Lisboa, Estambul y Jerusalén, solamente por mencionar algunos ejemplos. Cuando se estructura el pensamiento en una perspectiva de periodos de larga escala, se llega a la conclusión de la existencia de varios factores que determinan la ocupación de espacios concretos. Para el presente artículo no es importante discutir esos factores, pero es determinante entender la sacralidad como uno de los elementos más importantes (Thommen, 2015: 51-52). Es sobre esta realidad que asienta toda la esencia del presente artículo.

Definimos el espacio geográfico de nuestro estudio al territorio maya en general y más específicamente al

norte de la península de Yucatán, lugar que durante siglos y hasta hoy alberga un número considerable de espacios urbanos mayas, pero también sigue albergando una grande cantidad demográfica de mayas. Cronológicamente el enfoque está concentrado entre los siglos XVI y XVII.

Recientes estudios han alcanzado interesantes conclusiones relativas al posicionamiento y distribución de los edificios monumentales mayas, demostrando que la ubicación de los mismos no es obra del acaso, pero es determinada por un entendimiento ancestral del poder de determinados aspectos geográficos y naturales, como recursos hidrográficos y acentuaciones geográficas. Ambos aspectos son determinantes en el pensamiento cosmogónico y mitológico maya (Schele et al., 1998).

Para los antiguos mayas todo lo que componía el universo estaba animado con una esencia propia, lo que equivale a entenderse como algo que no está inanimado, en la realidad todo estaba en un constante estado de vivencia (Figura 1), mismo que fuera el mundo de los muertos. Por ese motivo accidentes geográficos como por ejemplo las montañas se

concebían como vivos, siendo esa misma realidad expuesta en el arte maya (Schele et al. 1998). Es muy interesante verificar que se edificaron varios templos por toda la península del Yucatán desde tierras guatemaltecas hasta el norte de Yucatán, sin importar el registro geográfico, significando que los templos tenían entre otras funciones recordar Yax Hal-Witz “la primera verdadera montaña” (Chládek 2011: 59). Esta evidencia de la sacralidad mitológica de la montaña y del templo, como representantes de una misma realidad, tiene aún hoy, su sobrevivencia a través de la componente lingüística, ya que witz “montaña” en algunos idiomas mayas, es el mismo que la palabra utilizada por los antiguos mayas en sus inscripciones jeroglíficas para mencionar “pirámide” (Stone and Zender, 2011: 138-139). Así estamos delante de un pensamiento muy estructurado y principalmente bien documentado, tanto por vía de la iconografía como por la vía de la lingüística.

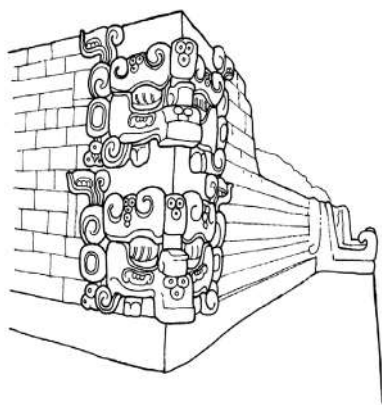
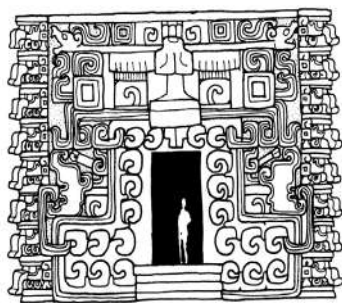


Fig. 01. Detalle del Monstro Montaña (witz) de boca abierta, Tabasquena, Campeche, México (arriba); Mascara de Monstro Montaña (witz) esquina sudoeste, Estructura 10L-22 Copan, Honduras, Dibujo de Linda Schele Nwitz de Monstro Montante ampeche, M y poner según las reglas editoriales grafías a las cuestiones culturales, solamente número de Schele: 3532, 1990, Cortesía de © 2000 David Schele.

A la llegada de los españoles a América y en específico a la Nueva España se reconfiguró la traza y la distribución de las nuevas ciudades y pueblos de indios en todo el territorio novohispano. Se partió de la construcción de un conjunto conventual en un lugar principal y edificios dispuestos alrededor del mismo, haciendo notar la presencia de los frailes y de la nueva religión en la centralidad del pueblo. Al mismo tiempo tal diseño urbanístico no representaba una realidad abstracta para los locales, pues también en tiempos prehispánicos el urbanismo maya, también ubicaba de forma central la acrópolis, espacio dedicado al sagrado y al poder, alrededor de esta área, en una periferia se ubicaban las residencias y espacios de otros grupos sociales más modestos. La memoria de estos espacios urbanos prehispánicos ha facilitado la acomodación a la nueva realidad política. El conjunto conventual tenía una función organizativa y administrativa en el pueblo pero al mismo tiempo una funcionalidad práctica para la evangelización. Los conjuntos conventuales eran centro litúrgico, espacio habitacional de los frailes y centro donde se impartía estudios. El espacio que ocupaba el conjunto sólo era un elemento más del “dominio urbano” que buscaba marcar la superioridad de los españoles sobre la política y jerarquía social de los indios estableciendo sus nuevas ciudades y pueblos. Uno de los factores que determinaron la construcción de los conjuntos conventuales en pueblos de indios, principalmente, fueron las políticas de reducción y reagrupamiento así como su adoctrinamiento (Espinosa, 1999: 59-61).

El modelo que fue empleado para la edificación de conventos fue el de iglesia-fortaleza que semejaban edificaciones militares con el fin de protegerse de cualquier situación que pusiese sus vidas en peligro (Vázquez, 1965: 48).

Los frailes de la orden de san Francisco siguiendo con las instrucciones de adoctrinar a los naturales, determinadas en las cédulas generales que emitió la corona desde la llegada de los primeros religiosos a las tierras nuevas, se establecieron en las primeras ciudades y pueblos de indios. En las reducciones se instituyeron vicarías y cabeceras de doctrina para la administración de los sacramentos.¹ Durante la primera mitad del siglo XVI estos espacios eran construidos de forma provisional con estructuras de

madera y enramadas, como bien son mencionadas las primeras construcciones en las Relaciones histórico-geográficas de Yucatán. Posteriormente se sustituyeron por complejos arquitectónicos de piedra, cal y canto que llegaron a tener importancia por el número de población, la localidad y la suntuosidad de los complejos arquitectónicos como lo fueron el convento de San Antonio de Padua en Izamal y el de San Bernardino de Siena en Valladolid (De la Garza et. al., 1983, p. 27-304). La sistematización de los asentamientos franciscanos dividía a los conjuntos conventuales en: guardianías, vicarías y visitas (Vázquez, 1965: 80)

El financiamiento de las construcciones de conventos de las órdenes mendicantes a lo largo del siglo XVI estaba a cargo de la Corona, por lo cual tenía la capacidad de intervenir en la construcción de cualquier conjunto en la Nueva España creando así una homogeneidad entre las construcciones.²

En la Nueva España existió una estricta normatividad para la construcción de monasterios, debido al incremento de las peticiones de construcción de las distintas órdenes religiosas. Durante el gobierno del virrey don Luis de Velasco se establecieron cuatro normas, por mandato de Felipe II, para la edificación de monasterios. Estas normas incluían: la separación de monasterios de seis leguas de distancia cada uno; la construcción bajo vigilancia del virrey o diocesano y la construcción de monasterios humildes en su arquitectura y poco ostentosos. La cuarta norma, que se dictó en 1563, describía que el pago de las

construcciones debía correr a cargo de la Hacienda, si se trataba de un monasterio perteneciente a la Corona o de los encomenderos y la Hacienda, si el monasterio se encontraba en un pueblo de encomienda; en cualquiera de los dos casos los indios debían 'pagar' en forma de servicio personal (Sarabia, 1978: 157-159).

Con respecto a las normas de 1563, en las relaciones histórico-geográficas de Yucatán se determina que en 1579 la edificación de la catedral de Mérida debía ser edificada y pagada de la siguiente manera "esta iglesia catedral se va haciendo labrada de cantería, que ha costado y costará, hasta acabarse, más de ciento y cincuenta mil ducados, de los cuales paga Su Majestad la tercera parte, y los vecinos encomenderos de toda la tierra otra tercera parte, y la otra tercera parte los indios naturales de esta provincia". (De la Garza, et. al., 1983: 83)

La generalidad de los templos de la Nueva España respondían a cierta austeridad promovida por la orden franciscana, a diferencia de otras órdenes mendicantes, la iglesia generalmente era sencilla de una sola nave, orientada de este a oeste, el altar colocado al oriente, con dos puertas (la principal al oriente); en el costado sur del templo se construía el convento, al que se entraba por un pórtico que daba acceso al claustro. El claustro tenía a su alrededor las celdas de los religiosos están en la parte superior y en la parte inferior se encuentra el refectorio, la cocina, la sala de capítulo, la biblioteca, bodegas y en su caso las caballerizas (Ricard, 1986: 264).

LA PIEDRA COMO UN ELEMENTO DE PODER

Para comprender en toda su profundidad el poder simbólico de la piedra para la cultura maya es necesario recurrir al ramo de la epigrafía maya de forma que se le expondrá al lector alguna información determinante y relativa a las cuestiones culturales,

solamente accesibles cuando utilizando el apoyo de la lingüística y de la epigrafía. En los siguientes párrafos vamos dedicar nuestra atención a una breve exposición epigráfica-cultural relativamente al termino piedra (Tuun) en tiempos del periodo maya clásico.

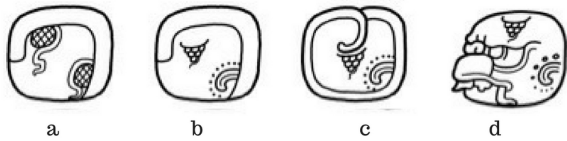


Fig. 02- Conjunto de logogramas. (a) KAB (b) TUUN (c) WITZ (d) TUUN. Los logogramas (b) y (d) tiene también la como lectura la sílaba /ku/. Cortesía de ©PimentaSilva.

El logograma TUUN [fig. 02] contiene un conjunto de características específicas de las cuales se destaca un grupo de signos agrupados en forma piramidal invertida. Su significado y asociación con las piedras es aún para los epigrafistas un tema que está a discusión (Stone and Zender, 2011: 168-169). Por otro lado el punteo en forma de semicírculo en la parte inferior derecha está asociado con pedernal y su estilo remonta aun periodo inicial del desarrollo del sistema de escritura maya. En ambos los casos es notoria la relación geológica. Dejemos los componentes visuales para profundizar en el componente lingüístico de TUUN la cual nos parece fundamental para entender la importancia de las piedras para la cultura maya. Mayormente Tuun es utilizado para identificar objetos hechos de piedra o asociados con piedras.

La interacción con las piedras fue frecuente sobretudo en acciones de erección, de forma que se producía una performance ritual. Durante la conmemoración de algunos ciclos temporales se realizaban ceremonias donde existía una relación directa entre poder, memoria y piedra. Todas estas interacciones eran de vital importancia para la perfecta coordinación del universo maya, *utz'apaw tuun* "él condujo la piedra para dentro del suelo" (Stone and Zender, 2011: 169; Velásquez García, 2011: 113; Looper, 2003: 227) y *uk'alaw tuun* "él envolvió la piedra" (Stone and Zender, 2011: 169), son dos expresiones frecuentes en textos jeroglíficos y nos permite comprender que las piedras son también ellos elementos vivientes, ya que después de erigidas las estelas eran portadores de memoria, contado historias de monarcas y de sus acciones. Existen aún dos otros aspectos que destacan la importancia y el poder de la piedra. El primero de esos aspectos está asociado al tiempo, ya que *tuun/tun* es también un periodo de tiempo en el sistema de cuenta larga maya. Cada *tuun/tun* corresponde a un conjunto temporal

de 360 Días, en esta medida las piedras no solo son portadoras de memorias históricas, sino también de tiempo, son testigos vivos del paso de los siglos. Mismo abandonadas, las piedras son quien revela el pasado y las dimensiones culturales del mismo. Así un templo intacto mismo que abandonado tendrá siempre una mayor importancia e impacto visual, no solamente por sus dimensiones, pero también por la unión de memoria, fruto de la ubicación de las piedras en el mismo lugar.

A los ojos de nuestros días y con el desarrollo de la arqueología y de las técnicas de restauración y los avances de la historia de arte, una piedra desubicada o un templo colapsado no alteran en nada su magnificencia o su esencia, pero no siempre el ser humano ha tenido este pensamiento. Mucho antes de la llegada de los europeos los espacios mesoamericanos, ya habían organizado pueblos, incluyendo los mayas, proyectaban sus sentimientos de revuelta contra los edificios y consecuentemente contra las piedras, La destrucción, la usurpación (Helmke and Awe, 2016) y sobretudo el desmantelamiento de edificios o a lapidación de estelas y dinteles, representaba una forma de violencia concreta y a los ojos de quién practicaba esas acciones, una solución efectiva, pues existía la creencias que las piedras tenían fuerza y eran sinónimos de la realidad donde estaban ubicadas. El segundo aspecto era la relación con el carácter eterno de las piedras.

Por naturaleza cualquier industria que necesite la manufactura de piedras sabe que se trata de un material duradero, principalmente importante tanto para la demostración de poder y fuerza, como elemento simbólico y unitario de las capitales de los imperios (Parker, 2014). Después de trabajada una piedra su valor aumenta, sobretudo en términos de recursos humanos. Esto significa que por ejemplo un bloque de piedra que fue retirado de una cantera es un bien más valioso que antes que en su estado anterior. Este elemento natural pasa entonces a ser un objeto valioso y tiene siempre la posibilidad de ser reutilizado, lo que es más difícil a otros materiales como la madera. Es por todo lo anteriormente expuesto que la piedra contiene un valor simbólico muy elevado dentro de la cultura maya.

PIEDRAS (RE)CONVERTIDAS

El estilo de construcción maya obedecía a un sistema muy desarrollado tanto a nivel técnico como simbólico, para el presente artículo no es importante su aspecto técnico, pero sí su valor simbólico, sobretodo en nuevas fases constructivas. Para los antiguos mayas los templos eran espacios vivientes y cuando era necesario ser ampliados ellos optaban por los cubrir con tierra e desechos de forma a mantener la anterior etapa de construcción el más intacto posible, técnicamente los nuevos edificios estaban asientes sobre los viejos edificios agregando así á fase más reciente todo el contenido simbólico y memoria de las fases anteriores, preservando así un espacio sagrado. Este modelo estuvo en práctica hasta la llegada de los europeos.

Para los colonizadores el espacio que ocupaba el conjunto sólo era un elemento más del dominio urbano que buscaba marcar la superioridad de los españoles sobre la política y jerarquía social de los indios estableciendo sus nuevas ciudades y pueblos. Uno de los factores que determinaron la construcción

de los conjuntos conventuales en pueblos de indios, principalmente, fueron las políticas de reducción y reagrupamiento así como su adoctrinamiento (Espinosa, 1999: 61). De acuerdo con Francisco Tamayo, encomendero de los pueblos de *Cacalchén*, *Yaxá* y *Sihuachén*, afirma en su relación que la piedra y la tierra para la construcción de conventos se extraía de un *k'ú* que los mayas tenían en el centro del pueblo (Pacheco, 1581: 337-341).

Las estructuras preexistentes fueron utilizadas para la construcción de los primeros sitios religiosos determinados como enramadas por ser estructuras endebles construidas de paja y madera de forma provisional. Esta práctica era utilizada en occidente bajo el principio de *Domus ecclesia* que era el aprovechamiento de construcciones civiles para la edificación de iglesias cristianas (García, 2004). En América este principio se aplicó para construcciones que eran sitios ceremoniales y templos antiguos que a partir de la llegada de los peninsulares se determinaron como "paganos".



Fig. 03- Adaptación de una estructura maya del periodo posclásico, en una capilla abierta siglo XVI, Parque Arqueológico de Dzibichaltun, Yucatán, México. Fotografía de Ángela Fernández, 2012. ©Ángela Fernández.

En este mismo tenor, los documentos como los crónicas conventuales mencionan que los primeros frailes construyeron sobre basamentos piramidales en sitios rituales importantes como en el caso de Maní o Izamal construidas sobre elevaciones que muchas veces eran ruinas de edificios antiguos ya cubiertos de tierra y maleza que eran llamados *mul*, otras veces la construcción era efectuada de forma directa alterando viejas edificaciones mayas, como en el caso de Dzibichaltun [fig. 03]. López de Cogolludo afirmaba que el convento franciscano de la ciudad de Mérida con advocación de Nuestra Señora de la Asunción, “está situado en un cerro pequeño de los muchos que había hechos a mano en esta tierra, donde estaban unos edificios antiguos, cuyos vestigios hoy permanecen debajo del dormitorio principal”. (López de Cogolludo, 1683: 210)

De igual forma fray Diego de Landa escribió que en Yucatán había edificios de “cántaro grande y tres asas pintados por dentro y por fuera” (Landa, 1994: 93) que fueron destruidos para la construcción de conventos, refiriéndose a la antigua pirámide de *Kinich Kak Mó* sobre la cual está construido el convento de San Antonio de Padua en Izamal. El basamento piramidal es de gran extensión que Yñigo Nieta escribe el 13 de febrero de 1581 la relación de la encomienda de *Citilcum* y *Cabiche*, donde relata de forma un tanto fantasiosa el antiguo edificio que existía en ese lugar antes del convento:

“En el dicho pueblo de *Yzamal* [Izamal], que dista del dicho pueblo de mi encomienda dos leguas, está un monasterio de frailes franciscanos, según queda dicho, que es otra cabecera de doctrina, la cual fue población antiquísima, en la cual había unos edificios antiguos de bóveda de cal y canto, de mezcla fortísima, que más principal de ellos entre los otros estaba un asiento alto hecho a mano que subían a él por más de ciento cincuenta escalones bien agros, que cada escalón tenía más de media vara de medir, y el edificio encima miraba al norte, y encima había tres paredones, como torres de grande altura, y a la más alta de ellas a la parte del sur y las otras dos, no tan grandes, hacia el oriente, y poniente y en las dichas torres estaban hechas unas figuras de argamasa con estatuas que parecían gigantes armados con sus rodela y morriones. Y así dicen los naturales que los que edificaron los dichos edificios fueron hombres de mayor estatura que los de este tiempo” (Nieta, 1581: 179-181)

Las relaciones histórico-geográficas eran una compilación de información realizada en todas las Indias por orden del rey Felipe II. La información fue reunida por los oficiales locales y el formato de información fue construido por una corte en Madrid. El rey buscaba reunir información diversa de sus reinos como regiones, población, geografía, etc. Con detalles específicos reunidos por alcaldes mayores, corregidores y otras autoridades asignadas para responder el cuestionario. En el caso de Yucatán los encomenderos se ayudaron de igual forma de los indios principales caciques o ancianos (Cline, 1964).

Otra información relevante que se encuentra en las relaciones es el tipo de material de construcción y las formas de construcciones antiguas así como las que se estaban realizando al momento de efectuar el cuestionario hacia finales del siglo XVI. En seguida presentase algunas de las instrucciones:

“31. La forma y edificios de las casas, y los materiales que hay para edificarlas, en los dichos pueblos o en otras partes, de donde los trajeren. 32. Las fortalezas de los dichos pueblos, y los puestos y lugares fuertes e inexpugnables que hay en sus términos y comarca.[...] 35. La iglesia catedral y la parroquial o parroquiales que hubiere en cada pueblo, con el número de los beneficios y prebendas que en ellas hubiere, y si hubiere en ellas alguna capilla o dotación señalada, cuya es, y quién la fundó. 36. Los monasterios de frailes o monjas de cada orden que en cada pueblo hubiere, y por quién y cuándo se fundaron, y el número de religiosos y cosas señaladas que en ellos hubiere.” pp.10-11

Del vasto conjunto de relaciones, solamente es posible destacar en el presente artículo algunas de ellas. Así una de las primeras que quisiéramos mencionar es la relación de *Motul* encargada al encomendero Francisco de Bracamonte, el cual curiosamente se encontraba en Castilla, España, pero que logro realizar la relación debido a un importante grupo de informantes. El siguiente análisis demuestra la forma como se contestó al punto 31. Del mismo estudio la parte más importante a destacar es la relación entre casas de piedra con autoridad:

“31. Las casas de los naturales de este pueblo son de madera, cubiertas de paja, y todas son de aposentos bajos, cubiertos a dos aguas, como tejado, y en ellas viven más sanos que no en las de piedra, y a esta causa no se han dado a hacerlas de piedra si no son los caciques, que las tienen más por autoridad que porque se hallen bien en ellas.” (Bracamonte, 1581: 274)

Como se comentaba en párrafos anteriores el grupo de informantes que ayudaba al encomendero a responder las preguntas del cuestionario eran mayas principales que compartían la información que tenían o muchas veces que les convenía. En otras ocasiones los encomenderos visitaban el pueblo observando y midiendo los terrenos de los lugares. También sobre la alzada del mismo encomendero estaba el pueblo de *Tekit*, del cual su relación revela informaciones extremadamente importantes para el presente artículo, principalmente por la alusión a la existencia de piedras, léase “materiales”, en larga cantidad:

“31. En la forma y edificios de las casa, y los materiales que hay para edificarlas, en el dicho pueblo de *Tequite* [Tekit] son las casas de madera y varas, y las cobijas de hoja de palma que se dice *xan* en su lengua, podrían hacer casas de piedra, porque hay muchos materiales; no lo hacen por ser gente muy holgazana.” (Bracamonte 1581: 289)

La pregunta que debemos hacer está relacionada con la origen de esos “materiales”, serían ellos meramente piedras aisladas, se trataría de canteras, o se trataría de algunas ruinas de antiguas construcciones mayas, pues anteriormente a la conquista el pueblo de *Tekit* fue un lugar de relativa importancia dentro de los cacicazgo de *Maní* y de *Tutul Xiú*. Infelizmente hasta el momento no fue posible encontrar ninguna evidencia documental que pudiese ayudar a esclarecer la situación.

Curiosamente el punto 32 de la Relación de *Tekit*, regala una importante información relativamente a la pertinencia del mismo punto, cuando este fue insertado en el documento referente a la búsqueda de informaciones. Obsérvese detalladamente la cita abajo transcrita y note el carácter revelador que expone las verdaderas intenciones, ya que la curiosidad de los frailes no se ubicaba en un sencillo reto intelectual, pero pretendía verificar la real posibilidad de las condiciones físicas, estructurales y espaciales que los locales tenían para producir algún tipo de resistencia que pudiese representar una amenaza a la paz local, o cambio en términos de subyugación territorial:

“32. En lo tocante a las fortalezas del dicho pueblo de *Tequite* [Tekit], no hay ninguna, más de la montaña y pedregales; ésta es la fuerza que tienen, y si se alzasen sería muy trabajoso de tornarlos a conquistar.” (Bracamonte, 1581: 289)

EN LA SOMBRA DE LAS PIEDRAS

La arquitectura pretende crear una relación entre el espacio, el hombre, y el medio. Muchas de las veces nuestras miradas son miopes a lo que se refiere a la sombra de las infraestructuras. Un edificio provoca acciones, recibe acciones y condiciona acciones humanas. ¿Pero en qué medida la utilización de materiales provenientes de antiguas estructuras mayas y ahora partes estructurales de la nueva arquitectura colonial, provocó en los mayas una reacción cultural y simbólica? La forma más sencilla de cuestionar el pasado, es por la investigación lingüística, o sea, cuando es necesario verificar el verdadero impacto de una colonización y conquista territorial, los idiomas pueden contener informaciones determinantes, por ejemplo, a través de introducciones de nuevas palabras, que antes no

existían en el vocabulario local. Aplicando esta lógica verificase que en el idioma maya yucateco la palabra para iglesia/iglesia (Restall, 1998: 121) es iglesia/yglesiaob (Restall, 1998: 113), esto significa que a pesar de la partícula /-ob/ para añadir el plural, la palabra es la misma, esto indica un conjunto de posibilidades: (a) Fue intencionalmente introducida para evitar ambigüedades con otras palabras ya existentes y que podrían tener una connotación con el pasado prehispánico, como por ejemplo kuna (templo) (Restall, 1998: 122-124); (b) Fue introducida en la esperanza que la misma representase su verdadero significado en español, de modo a preparar un camino rumbo al abandono completo de los idiomas nativos; (c) Fue introducida por falta de conocimiento de posibles sinónimos locales. El

conjunto anterior representan hipótesis, de las cuales debe el historiador optar por aquella que verifique que es la que ofrece más garantías agregado a todo el conjunto histórico, de este modo las opciones (a) y (b) aparecen como las más plausibles de acuerdo con las estrategias adoptadas por la corona española en su modelo colonial. Es muy interesante verificar que para la palabra Dios existe una substitución local en la variante de Señor (como expresión: "El Señor es mi pastor"), Ahaw. Esta realidad nos lleva a pensar que la utilización de la palabra Ahaw, pretendía facilitar la catequización, o sea a fe, atrayendo un mayor número

de convertidos, mismo que no dominasen el idioma español. Sin embargo la expresión iglesia pretende cortar con una tradición religiosa más antigua, dando un carácter sagrado al espacio, diferenciándole de la kuna. La iglesia como espacio arquitectónico es un marco simbólico de una nova forma de vivir los ritos y el sagrado [fig. 04]. En última análisis la iglesia como palabra y concepto representa el límite de los mundos. Esta situación delicada no impide ni anula la existencia de sincretismo dentro del espacio arquitectónico, su carácter es solamente diferenciador.



Fig. 04. Monasterio de San Miguel Arcángel, Maní, Yucatán, México, Siglo XVI. Fotografía de Ángela Fernández 2009, ©Ángela Fernández.

CONSIDERACIONES FINALES

El proceso de colonización fue mucho más complejo de que se puede comprender usando solamente las fuentes documentales, la observación del fenómeno solamente dando espacio a una de las partes, normalmente la parte vencedora, los europeos, crea una falsa noción de realidad, al mismo tiempo, una observación enfocada estrictamente en la versión de los vencidos produce exactamente el mismo efecto. Un entendimiento más cercano al pasado solamente puede ser efectuando cuando se abordan de igual

forma los dos lados del tablero, permitiendo de esta forma comprender cada movimiento de las piezas. Sin duda alguna que ha existido una noción clara y previamente ponderada en relación al uso de algunos espacios y piedras que otrora fueran exclusivamente mayas, para pasaren a ser parte del nuevo universo nuevo hispánico. Esa apropiación no tenía solamente en su raíz el intuio de colmatar una escasez de materiales, pues quedó claro la abundancia de materiales en su estado natural. Fue

sobretudo el discurso de poder y legitimación que se buscó al utilizarse e incorporar antiguas ruinas en las nuevas edificaciones. Este acto estratégico, conllevó a sincretismo totalmente inesperados, ya que en parte existían tradiciones y formas de pensar ancestrales, que estaban profundamente enraizadas en la mentalidad maya y que por muy inquisidora que fuera la acción española, jamás podría adivinar el verdadero impacto de las mismas. Tales sincretismo ocurren también en el paralelo inverso, siendo algunas de ellos realizados sobre formatos efémeros como por ejemplo en las plazas de toros, levantadas delante de los atrios de las iglesias, donde toda el ambiente y fauna es específicamente colonial y occidentalizada, pero su organización espacial y su esencia simbólica y ordenación cosmogónica es en sí prehispánica (Pimenta-Silva y Fernández, 2016). Entender este constante dialogo sin fronteras,

significa observar las nuevas ciudades de norte de Yucatán y de toda la región maya, como escenarios pluriculturales, pluri-cosmogónicos e pluri-artísticos. Restringir las realidades a una visión singular es destruir un patrimonio cultural y inmaterial que aún hoy en día es contado por las mismas piedras que un día fueron retiradas de las canteras por manos mayas, ubicándose primeramente en templos y otras estructuras monumentales, donde por su superficie han pasado, la sangre de los sacrificios y el polvo del tiempo, siendo más tarde re-ubicadas en muchos casos por las mismas manos mayas, ahora transportando las mismas para nuevos espacios de memoria y sacralidad dentro de las nuevas ciudades. Al final es la piedra, esa compañera eterna del ser humano que permite al historiador del Arte revelar los secretos del pasado artístico del encuentro de civilizaciones.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRACAMONTE, FRANCISCO- "Relación de Motul". DE LA GARZA, Mercedes, et., al (ed.) *Relaciones Histórico-Geograficas de la Gobernación de Yucatán (Mérida, Valladolid y Tabasco)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp.255-273.

_____- "Relación de Tekit". DE LA GARZA, Mercedes, et., al (ed.) *Relaciones Histórico-Geograficas de la Gobernación de Yucatán (Mérida, Valladolid y Tabasco)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 1983, pp.275-291.

CLINE, H.- "The Relaciones Geograficas of the Spanish Indies, 1577-1586". *The Hispanic American Historical Review* , 3 (1964), 341-374.

ESPINOSA, Spínola, Gloria- *Arquitectura de la conversión en la Nueva España durante el siglo XVI*. Almería: Universidad de Almería, 1999.

FERNÁNDEZ, Isabel- *La comunidad indígena maya de Yucatán. Siglos XVI y XVII*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.

GARZA, Mercedes de la- *Relaciones histórico-geográficas de la gobernación de Yucatán: Mérida, Valladolid y Tabasco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

GARCÍA, J. y GUSSINYER J.- "Los primeros templos cristianos en el área maya: Yucatán y Belice. 1545-1585". *Estudios de cultura maya*, 15, (2004), 95-119.

LANDA, Diego- *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

LOOPER, Matthew- *Lightning Warrior: Maya art and kingship at Quirigua*. Austin: University of Texas Press, 2003.

MILLER, Arthur G., and FARRISS, N.- "Sincretismo religioso en el Yucatán colonial: La evidencia arqueológica y etnohistórica de Tancah, Quintana Roo". *Revista Mexicana de estudios de antropología*, 31, (1985), 81-100.

NIETO Yñigo- "Relación de Cititlum y Cabiché" Mercedes, et., al (ed.) *Relaciones Histórico-Geograficas de la Gobernación de Yucatán (Mérida, Valladolid y Tabasco)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 1983, pp.169-185.

TARGA, Juan García- *Arqueología colonial en el área maya: siglos XVI y XVII: Tecoh (Yucatán, México): un modelo de estudio del sincretismo cultural: registro material y documentación escrita*. Oxford: British Archaeological Reports Limited, 2007.

PARKER, Geoffrey- *Power in Stone. Cities as Symbols of Empire*. London: Reaktion Books, 2014.

PIMENTA-Silva, Miguel y FERNÁNDEZ, Angela- "El toro y el caballo en el imaginario mágico-religioso de los mayas yucatecos: una reflexión." COIMBRA Fernando Augusto (coord.) *The Horse and the Bull in Prehistory and in History*. Coimbra: Cordero Editores, 2016, pp.316-326.

RICARD, Robert- *La conquista espiritual de México, ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

RESTALL, Matthew- *Maya Conquistador*. Boston: Beacon Press, 1999.

SARABIA Viejo, María Justina- *Don Luis de Velasco, Virrey de la Nueva España (1550-1564)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1978.

TAMAYO Pacheco Francisco- "Relación de Cacalchén, Yaxá y Sihuanchén" GARZA Mercedes de la, et., al (ed.) *Relaciones Histórico-Geográficas de la Gobernación de Yucatán (Mérida, Valladolid y Tabasco)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp.323-341.

THOMMEN, Lukas- "Sacred Groves: Nature between Religion, Philosophy and Politics". LUTZ Kappel y VASSILIKI Poithou (eds.) *Human Development in sacred Landscapes. Between Ritual tradition, Creativity and Emotionality*. Goettingen: V&R unipress, 2015, pp.51-60.

STANISLAV, Chládek- *Exploring Maya Ritual caves. Dark secrets from the Maya Underworld*. Plymouth: Altamira press, 2011.

VÁZQUEZ, Vázquez Elena- *Distribución geográfica y organización de las órdenes religiosas en Nueva España (siglo XVI)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

VELÁSQUEZ, García Erik- *Iconografía Real de K'ahk' Tiliw Chan Yo'aat: Política y fundación del mundo en Quiriguá, Guatemala. La imagen política* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

RESGATE DAS OBRAS MORTAS DE PINTURA "ANIMALISTA" DE BERNARDINO DA COSTA

LEMOS (175? – act. 1814)

RETRIEVE THE LOST WORKS OF BERNARDINO DA COSTA LEMOS' ANIMALIST PAINTINGS

Ana Maria Costa

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

amcosta@campus.ul.pt

Vítor Serrão

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

vit.ser@letras.ulisboa.pt

Luís Mendonça de Carvalho

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, IHC-Instituto de História Contemporânea

lmmcarvalho@hotmail.com

RESUMO

Existiam lacunas de informação sobre o presumível desaparecimento de 11 quadros "animalistas" de Bernardino da Costa Lemos no trágico incêndio ocorrido em 1978 na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Excluindo o artigo de Júlio Jesus (1928) com descrições écfrásticas-histórico-artísticas de cada uma das telas, cinquenta anos antes delas desaparecerem, Lemos subsiste na generalidade da historiografia como um modesto pintor que floresceu em final de setecentos, discípulo de Joaquim Manuel da Rocha. A localização de documentos e registos imagéticos totalmente desconhecidos da obra "animalista" de Lemos impôs uma abordagem interdisciplinar de História da Arte (micro e cripto-história da arte, iconologia), Literatura (ekphrasis) e Biologia (ecologia e taxonomia). Assim, neste artigo visitamos visualmente as referidas obras mortas, revemos a biografia do "muito hábil" pintor, confirmamos o malogrado destino do conjunto e discutimos sobre a tipologia de programa artístico produzido para o Gabinete de História Natural do mecenas Frei José Mayne.

PALAVRAS-CHAVE

Bernardino da Costa Lemos (175?-act.1814) | História Natural | Pintura animalista | Obras mortas

ABSTRACT

There were knowledge gaps about the presumed disappearance of 11 "animalist" paintings of Bernardino da Costa Lemos in the tragic fire that occurred in 1978 at the Faculty of Sciences, University of Lisbon. Excluding Júlio Jesus (1928) article, with ekphrastic-historical-artistic descriptions of each of the paintings, fifty years before they disappeared, Lemos subsists in the majority of historiography as a modest painter who flourished in the late 18th century, and a disciple of Joaquim Manuel da Rocha. The location of totally unknown imagery records and documents of Lemos's "animalistic" work required an interdisciplinary approach to Art History (micro and crypto-history of art, iconology), Literature (ekphrasis) and Biology (ecology and taxonomy). Therefore, we study these dead works; we review the biography of a "very skilled" painter, confirm the ill-fated destiny of the group and discuss the typology of the artistic program produced for the patron friar José Mayne's Natural History cabinet.

KEYWORDS

Bernardino da Costa Lemos (175?-act.1814) | Natural history | Animalist painting | Dead works

INTRODUÇÃO

Neste artigo exploramos o resgate da memória visual e da historiografia da pintura “animalista” de Bernardino da Costa Lemos, identificado como um modesto pintor animalista activo na segunda metade do século XVIII. O conjunto pictórico em questão é composto por 11 quadros “animalistas” que se encontram conservados no Museu Bocage da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (então na Escola Politécnica) à data do seu desaparecimento no trágico incêndio de 18 de Março de 1978. Assim, estabelecemos dois grandes objectivos específicos: um, de conhecer Bernardino da Costa Lemos revendo criticamente a sua biografia à luz de novos dados encontrados; e outro, de *olhar* para os quadros desaparecidos que retratavam

avifauna e mamofauna portuguesa de setecentos, cruzando com descrições históricas contemporâneas, registos fotográficos e fragmento de um documento que se exibem e citam pela primeira vez. Neste sentido, apresentamos e discutimos toda a informação reunida até ao momento, ancorando o estudo numa abordagem metodológica interdisciplinar de História da Arte (micro e cripto-história da arte, nas vertentes da reconstituição e iconologia), Literatura (ekphrasis) e Biologia (ecologia e taxonomia). Deste modo, espera-se recuperar do esquecimento Bernardino da Costa Lemos e a sua produção “animalista”, e adicionar maior conhecimento artístico e científico a estes 11 “*objectos mortos*” (Serrão, 2001).

PERDIDOS E ACHADOS

O incêndio que deflagrou cerca da 1h da madrugada de 18 de Março de 1978 no edifício da Escola Politécnica, em Lisboa, teve “origem indeterminada (informação [dos Bombeiros Sapadores de Lisboa] corroborada pelo relatório da Polícia Judiciária, cuja investigação foi inconclusiva), começa[ndo] num dos pavilhões pré-fabricados localizados no Claustro.” (Costa, 2015: 6). O risco do fogo chegar à área ocupada pela Química “devido à presença de material radioactivo e de garrafas de hidrogénio, produtos inflamáveis e ácido” (Nunes, 1978 in Costa, 2015: 6) e a sua proximidade a edifícios residenciais explica o aparato envolvido no combate ao fogo – “todos os regimentos de Bombeiros Voluntários de todas as secções de Lisboa e Voluntários do Dafundo, Sacavém e Algés, além de brigadas da Cruz Vermelha Portuguesa. (...) [Num total de] cerca de 500 homens e 70 viaturas.” (Costa, 2015: 6).

As instalações danificadas foram praticamente todas as salas de aula, o Museu Bocage, o Instituto Geofísico Infante D. Luís e nove centros de investigação científica (Gil, 1978 in Costa, 2015: 7). Este incêndio “foi aniquilador para o Museu Bocage atingindo duramente o património do Laboratório Zoológico e Antropológico”, enquanto que “por um feliz acaso,

o arquivo documental do Museu foi poupado na sua grande parte” (Almaça, 1987a: 309-310; 1987b: 4). Na globalidade, o trágico incêndio revelou perdas incomensuráveis ao nível arquitectónico, científico e museológico¹.



Fig. 01 - “O que sobrou do incêndio de 1978”, 1978 (fot. de Francisco Reiner in Triplov; fonte: http://triplov.com/politecnica/fotos_museu_bocage/pages/a_incendio.htm).

1. No plano social, o incêndio não provocou qualquer vítima.

Agostinho Rui Marques de Araújo (1991: 230) coloca entre as irrecuperáveis perdas patrimoniais “onze telas representando animais [da autoria de Bernardino da Costa Lemos] (originárias do Convento de Jésus [qu]e tendo passado pela Academia das Ciências, viriam a perder-se no incêndio do Museu Bocage em 1978)”. Com o objectivo de confirmar esta afirmação questionou-se em 2013 o actual Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC) sobre possível documentação relativas a este pintor ou telas. Embora os registos do inventário pós-incêndio não estivessem acessíveis ao público, foi-nos disponibilizado material visual e textual por Maria Judite Alves, coordenadora das colecções zoológicas do antigo Museu Bocage.

O que agora é dado à estampa escapou ao devastador incêndio de 1978 e era totalmente desconhecido. O achado contempla quatro fotografias e um pequeno fragmento de papel. As quatro fotografias a preto e branco de pequena dimensão (cada 8,5x11,5 cm) retratam o gabinete de Artur Ricardo Jorge (1886-1974), director do Museu Bocage da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa entre 1926 e 1956. Datam de 1935, já que no verso de uma foto surge a numeração a letra manuscrita. Nelas se visualizam as 11 pinturas a óleo

de Bernardino da Costa Lemos expostas na parte superior das paredes, incluindo outros dois quadros com figuras humanas de autores anónimos (fig. 02). A segunda prova é um fragmento de uma folha de inventário com a lista dos quadros expostos no gabinete em 1956 e que se perderam no incêndio de 1978. Dois textos, duas caligrafias, dois marcos temporais: uma primeira redacção escrita horizontalmente a tinta castanha, identifica os 13 quadros que estavam no gabinete quando do inventário em 1940; e uma segunda nota colocada na perpendicular com quatro linhas de texto escritas a tinta preta grafada após o incêndio: “= Fragmento do Inventário de 1940 = Quadros que se perderam no incêndio de 1978. Até 1956 faziam parte do Gabinete do Director” (fig. 03). Este documento comprova o desaparecimento dos 11 quadros do pintor no último incêndio da Politécnica, mas nada diz sobre a sua permanência (ou não) no gabinete até ao fatídico dia.

A conjugação dos registos históricos descobertos no MUHNAC – imagens e texto – com uma referência num documento epistolar da Biblioteca Pública de Évora e o texto de Júlio Jesus (1928) levam-nos a redescobrir o pintor das 11 telas desaparecidas, a visitar o conjunto artístico, a acrescentar novas leituras sobre as *obras mortas* e a discutir sobre o programa artístico.



2a



2b



2c



2d

Figs. 02a, 02b, 02c e 02d. Quatro fotos do gabinete do Prof. Doutor Artur Ricardo Jorge; [1935]; sem autor; fotografia (fot. "Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa").

| | | | |
|-----|--------|---------------------------------|--|
| 364 | Quadro | "1 Botavões" | Fragmento do inventário de 1940 = Quadros que se venderam no incêndio de 1978. Até 1856 faziam parte do gabinete do Director. |
| 365 | " | "2 Cellos" | |
| 366 | " | "1 Pegonha" | |
| 367 | " | "2 Graalhas" | |
| 368 | " | "2 Bebres" | |
| 369 | " | "2 Camons" | |
| 370 | " | "1 Camom e 1 Gato" | |
| 371 | " | "2 Abibes" | |
| 372 | " | "1 Abibe e 1 Moçarico" | |
| 373 | " | "3 Figuras de índias do Brazil" | |
| 374 | " | "Brotero" | |
| 375 | " | "1 Gato" | |
| 376 | " | "2 Goupas" | |

Fig. 03- Fragmento do inventário de 1940, recuperado do incêndio de 1978; [1940]; sem autor; papel (fot. "Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa").

BERNARDINO DA COSTA LEMOS (175? - ACT. 1814), "MUITO HÁBIL" PINTOR

Passaram 89 anos desde a última vez que a obra de Bernardino da Costa Lemos foi alvo de estudo exaustivo dedicado à vida e à obra do artista, realizado por Júlio Jesus². Pouco se sabe a respeito da vida, da actividade e da produção artística deste pintor, com excepção de informação original e muito sumária avançada por Tabora (1815), Silva (1858), Jesus (1928; 1932), Lima (1944), Araújo (1991),

Saldanha (1995) e Saldanha (2013). A historiografia contemporânea considerou-o "animalista" e "modesto pintor (...) de figura apagada" (e.g. Jesus, 1928: 629; França, 1990: 199). Não obstante a existência de bastantes dúvidas justificadas pela parca documentação, é obrigatório fazer-se a revisão da sua biografia.

(175?)

Bernardino da Costa Lemos era natural do concelho de Porto de Mós, distrito de Leiria (Machado, 1922: 94). As datas de nascimento e falecimento do pintor permanecem desconhecidas apesar dos esforços empregues por vários autores (e.g. Jesus, 1928: 632; Lima, 1944: 84) e os signatários³. Todavia, parece legítimo apontar o final da década de 1750 como

data de nascimento, porque dos 63 alunos do mestre de pintura Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786) matriculados e não matriculados na Aula Pública de Desenho, do qual o pintor fez parte enquanto discípulo (Jesus, 1932: 80-93), todos nasceram depois da década de 50 e a maioria (43) nas duas décadas seguintes.

2. Sobre este pintor, historiador e crítico de arte veja-se <http://academia.gal/imaxin-boletins-web/paxinas.do?id=313>.

3. Pesquisou-se nos fundos "Condes de Linhares" e "Ministério do Reino" do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) e nos livros de óbitos do Arquivo Distrital de Leiria (disponíveis online).

(176? - 1786)

Em data desconhecida Lemos veio para Lisboa e tornou-se discípulo de Joaquim Manuel da Rocha, com quem aprendeu desenho e pintura, não se matriculando na Aula Régia de Desenho (Jesus, 1932: 92). José da Cunha Taborda (1766-1836), igualmente aluno de Rocha matriculado na referida Aula (Jesus, 1932: 87-88), foi o primeiro historiógrafo a citar Lemos numa curtíssima referência quando da morte do mestre: “Deixou dous filhos Joaquim Leonardo da Rocha, e João Ferreira da Rocha ambos da mesma Arte, que presentemente vivem; e um discipulo Bernardino da Costa Lemos.” (Taborda, 1815: 236). Percebe-se daqui que Taborda nada saberia do paradeiro do discípulo que terá sido o mais próximo e/ou o mais antigo do mestre.

Três anos antes do falecimento do mestre Lemos procurava trabalho junto de potenciais mecenas, a provar está a referência numa correspondência epistolar⁴ de Frei Vicente Salgado (act.1768-act.1793) para Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814) onde o primeiro solicitava ao segundo a decisão sobre o artista que devia ser contratado para pintar um retrato:

“J.m Manoel da Rocha parece q deve acabar o tal Retrato⁵, mas prepare V.Ex. seis moedas p.a elle; com huma fazem sete. Bernardino hade lembrar-

se V.Ex. delle hade fazello por quatro que tanto ja me pedio. Elle sabe, e está m.to habil, mas eu não sei decidir, e decida V.Ex para se acabar isto” (Salgado, 1783).

Embora o desfecho da encomenda tenha revertido a favor da contractualização de Rocha, esta passagem comprova que Lemos procurou activamente trabalho e que estava disposto a receber 43% menos que o mestre.

Segundo Araújo (1991: 229-230), Frei José Mayne (1723-1792) foi o único mecenas de Lemos: “é para este mesmo e exclusivo patrono que pinta coelhos, lebres e sobretudo várias espécies de aves da região de Lisboa e do Ribatejo, mas também alguns painéis de assunto sacro”. Saldanha (2013: 105) acrescenta que Lemos está entre os artistas de confiança do Frei Mayne que estão encarregues de realizar cópias para a célebre galeria de História Natural. Sabe-se que a vasta pinacoteca do religioso franciscano era constituída por mais de “400 quadros em que se encontravam representados os nomes de Jean Pillement, Pompeo Battoni, Leonardo da Rocha, Bernardino da Costa Lemos, Diogo Pereira, António Joaquim Padrão, Joaquim Manuel da Rocha, e muitos outros” (Jesus, 1932: 61-62).

(1787? - 1792?)

Após a morte do mestre, mantém-se a inexistência de documentação sobre a vida, actividade e obra de Lemos que permita deslindar sobre o período de execução das obras “animalistas”. A historiografia diz que Lemos:

“copiou painéis de cousas naturaes que estão na Col.lecção de Mayne em Jesus, tendo cada hum delles duas pequenas mós, que lhe servem como de firma, ou divisa. Fez também a Conceição para a Igreja de Santo André, os Reis, e o Nascimento para debaixo do Côro de Jesus”⁶ (Machado, 1922: 94).

Segundo Jesus (1928: 632), os painéis “animalistas” “deveriam ter sido executados entre 1760 a 1792: a primeira das datas, marca o início da grande actividade intelectual do Frei José Mayne, e a segunda, o ano da sua morte”. Outros autores subscrevem este período (Pamplona, 1988: 199-200; Carvalho, 1987: 82), mas Araújo (1991: 230) acrescenta que as telas “datariam pois de entre 1760 e 1792, anos que correspondem ao início da mais intensa actividade cultural do franciscano e à sua morte”. No entanto, a ausência de uma data inscrita nas telas e a falta de documentação que prove esta

4. Biblioteca Pública de Évora, Códice CXXVIII/1-2, fls. 190-191 – Carta de Frei Vicente Salgado a D. Frei Manuel do Cenáculo, de 15 de Abril de 1783. Informação generosamente facultada por Lécio Cruz Leal.

5. O retrato é o de Frei Alexandre de Gouveia (1751-1808), Bispo de Pequim, oferecido a este por Frei Manuel do Cenáculo. Segundo Lécio Cruz Leal (com. pess.), desconhece-se o paradeiro deste retrato.

6. Segundo Machado (1922) e Araújo (1991) as três telas de assunto sacro ainda subsistem nos locais atrás referidos, como obras vivas.

hipótese explica porque Jesus colocou esta referência em nota de rodapé. Nas telas apenas surgia um emblema, mó, e na maioria uma rúbrica “B.C.Lemos”, reproduzida em Jesus (1928: 640).

(1793? - ACT. 1814)

Lemos “descontente da fortuna foi para a sua pátria [Porto de Mós] servir hum officio de Escrivão” (Machado, 1922: 94), desconhecendo-se quando e porquê encetou a nova profissão. Quer fossem por questões pessoais (e.g. desiludido com a Arte), profissionais (e.g. dificuldades financeiras por ausência de encomendas, discórdias com colegas) (Jesus, 1928: 631-632), ou pelo momento desfavorável para as Artes que então se vivia por ausência de bons mecenas (França, 1990: 198-199), Lemos aceitou outro trabalho diferente do que tinha exercido até essa data – o de escrivão judicial (Silva, 1858: 363).

No final da última década de setecentos Lemos iniciou outra actividade – a de agricultor. Confirma-se que Lemos se ocupou da agricultura, porque um despacho do Desembargo do Paço de 21 de Agosto de 1797 lhe revogou um encargo que tinha com uma propriedade sua “por não chegar o rendimento da referida terra para o seu cumprimento” (Lima, 1944: 81; Jesus, 1932: 92; Araújo, 1991: 231). Em 1802 Lemos escreve um manuscrito a Rodrigo de Sousa Coutinho (1745-1812), 1º Conde de Linhares, Ministro de Estado dos Negócios da Fazenda, sobre um plano que o próprio concebeu para regularização do Rio Tejo (Lemos, 1802)⁷, identificando-se como um “pintor de Figura e História, da Villa do Porto de Mós, e Lavrador”. Segundo o próprio “três são as faculdades, de que tenho maior conhecimento (...) a nossa Christam Religiaõ, Pintura e a Agricultura” (Lemos, 1802), constatando-se uma amargura com a arte da pintura – “a quem athegora ninguem tem excedido, e muito poucos hombreado com eles [os artistas gregos]” –, e uma raiva contida para com os críticos seus contemporâneos – “desfazendosse em

Analizes, e a maior parte dellas sobre accidentes; louvando o bonito das cores, a delicadeza de huma renda, huma bordadura, & e outras bacatellas (...) Deixando elles de parte a belleza do seu todo na sua Compozição” (Lemos, 1802). Em contrapartida, demonstra uma genuína paixão e curiosidade pela agricultura que afirma ser uma “matéria muito mais seria” (Lemos, 1802).

Quatro anos depois ilustra e publica um pequeno livro com reflexões morais (Lemos, 1806)⁸ dedicando-as ao seu filho, de nome desconhecido. Aqui, continuou a enaltecer a Agricultura mostrando arrependimento pelo tempo e dinheiro dedicado à Pintura:

“Esta grande Arte [Agricultura] he quem me abriu os olhos, da razão, e me fez abater toda a vaidade, e desvanecimento. (...) A minha bolsa foi victima de alguns absurdos da minha desvanecida imaginação, e me vi obrigado a ligar-me aos melhores génios, que achei naquela profissão” (Lemos 1806).

Um curto aviso do editor do “*Jornal de Coimbra*” (1814)⁹ dá nota do envio de “seis cartas de Bernardino da Costa Lemos” para serem publicadas no jornal, pelo que supomos tratar-se do pintor¹⁰ a viver em Lisboa, dada a marca do subscrito do correio. Não se encontrando outra informação, consideramos ser este o último ano de actividade do artista.

Bernardino da Costa Lemos (175?-act. 1814) foi um “*muito hábil*” pintor português que floresceu na segunda metade da centúria de setecentos e que ainda permanece envolto em mistério, suposições e dúvidas apesar dos esforços desenvolvidos para

7. ANTT, Conde de Linhares, Maço 26, Documento 6 – Lemos, 1802.

8. Biblioteca Nacional de Portugal, microfilme, F. 5714. – Lemos, 1806. Não existe a ilustração que o texto indica.

9. Aviso do Jornal de Coimbra, 7(33) (1814), 148p. Veja-se https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-2-1-1812-1_16/UCBG-RP-2-1-1812-1_16_master/UCBG-RP-2-1-1814-7/UCBG-RP-2-1-1814-7_item1/P254.html. Informação facultada generosamente por Lécio Cruz Leal.

10. Poderia tratar-se de um homónimo, mas não detectámos outra pessoa com este nome.

colmatar lacunas de conhecimento. Será razoável assumir que em 32 anos de actividade artística o pintor apenas tenha produzido 14 obras de arte? Terá sido contratado por outro mecenas? Existirão mais obras por descobrir? Alguma vez estes

quadros ocuparam o Gabinete de História Natural do Frei Mayne? Existirão quadros sem autoria executados pelo pintor na pinacoteca da Academia de Ciências de Lisboa?

REVISITAÇÃO DA PINTURA "ANIMALISTA" DE "B.C. LEMOS"

No resgate da memória visual das 11 telas de Bernardino da Costa Lemos integramos metodologias da História da Arte, da Literatura e da Biologia. Assim, sob o manto da *eckphrasis presente no texto de Jesus (1928)*, dos registos pictóricos e documentais descobertos e do conhecimento bio-ecológico sobre as espécies retratadas olhamos para cada quadro, tentando compreender o programa artístico deste conjunto desconhecido e desaparecido.

As quatro fotografias a preto e branco têm no verso escrito a lápis "Gabinete do Director A. Ricardo Jorge (móvel do tempo do Prof. B. du Bocage¹¹)", e numa foto lê-se "1935", grafada a tinta

vermelha. As imagens [fig. 02] e a documentação do espólio de Artur Ricardo Jorge¹² demonstram que o gabinete estava confortavelmente mobilado e decorado com mais de 70 quadros. Abaixo do lambrim vêem-se 59 pequenos quadros com retratos de notáveis naturalistas portugueses e estrangeiros, e de paisagens (académicas) estrangeiras. Acima da divisória estavam 13 quadros emoldurados¹³: 11 pinturas a óleo que abordamos seguidamente, e dois quadros figurativos de autores e datas desconhecidos [fig. 04 e fig. 02c, parede lateral; fig. 05; fig. 02a, parede frontal]. Investigações futuras poderão pesquisar mais estas obras mortas olvidadas.



Figs. 04 e 05. Detalhes de fotografias com o retrato de Félix Avelar Brotero (1744-1828), botânico e director do Real Museu e Jardim Botânico da Ajuda (1811-1828); autor desconhecido. [4]; e com a pintura a óleo de três índios brasileiros; autor desconhecido, sem data (ambas fot. "Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa").

11. José Vicente Barbosa du Bocage (1823-1907), famoso zoólogo e director do então Museu Nacional de Lisboa por quase 50 anos (1858-1907).
 12. AHMUL-MUHNAC. Espólio Artur Ricardo Jorge, Cx. 1 – Carta da filha a descrever o gabinete do Pai em 1927.
 13. Todas as telas tinham sido rehabilitadas das "arrecadações inóspitas" do museu e "beneficiadas" embora não tivessem molduras (Jesus, 1928: 633, 638), o que viria a acontecer depois como provam as imagens [fig. 02].

QUADRO DA CEGONHA BRANCA (JESUS, 1928: 634)¹⁴

Na maior tela do conjunto (74x50cm), surgia uma cegonha-branca (*Ciconia ciconia*) morta, deitada com o dorso no chão e as asas abertas, em posição artificial, numa paisagem rochosa [fig. 06¹⁵; fig. 02d, parede frontal].

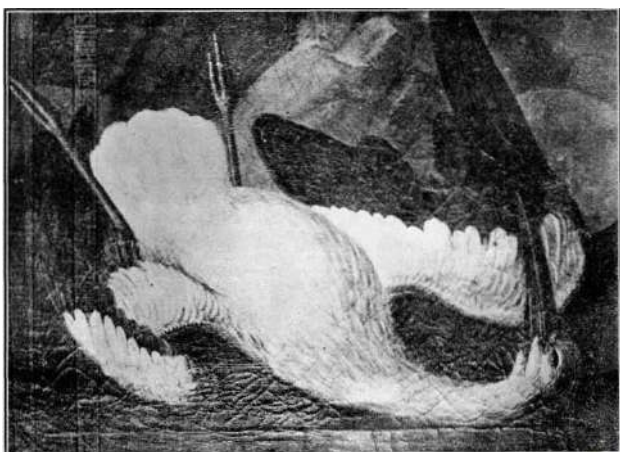


Fig. 06- Detalhe da foto da pintura a óleo da cegonha; sem data; B. C. Lemos; imagem (fot. "E. Costa" in Jesus 1928: 634i).

A visualização mental do quadro, construída a partir das descrições de Júlio Jesus, é semelhante à imagem. A descrição formalista e estética desta composição é singularmente rica do ponto de vista artístico-científico, em grande medida pela maior dimensão da tela e pelos "fortes contrastes, obedecendo aos artifícios adoptados então", talvez por isto tenha sido a única tela a ilustrar o artigo. O tamanho do quadro estava concordante com o grande porte da cegonha-branca (c. 100cm de comprimento e c. 200cm de envergadura de asas), face aos demais animais retratados do conjunto.

O branco da plumagem do corpo a ocupar grande parte da tela, o preto na ponta das asas e olho, e o vermelho no longo bico e nas patas produziram o confronto cromático assinalado por Jesus – "todo o conjunto indicado, sobressai por fortes contrastes". A disposição da ave em primeiro plano evidencia o grande porte e possibilitou ao artista mostrar as suas

qualidades no cuidadoso desenho e coloração dos diferentes tipos de penas, e na incidência da luz que favorecia o volume e o brilho do branco das penas. O diminuto fundo rochoso de cores diferentes das anteriores, e em harmonia com o todo, permitiu que "a tonalidade geral do quadro [fosse] agradável".

Regista-se que a *schemata* escolhida era semelhante a outras naturezas-mortas coevas que difundiram largamente este modelo. Veja-se, por exemplo, o quadro de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) "Grue morts", c. 1745 [fig. 07], o qual retrata um grou-indiano (*Grus antigone*), a ave voadora mais alta do mundo. Ambos os quadros apresenta(va)m aves de grande porte, mortas, coloridas e em posições anatómicas (à excepção das patas) análogas.



Fig. 07- "Grue morts"; c.1745; Jean-Baptiste Oudry (1686-1755); pintura a óleo; Staatliches Museum Schwerin (fotografia gentilmente cedida por Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow).

14. À frente do título de cada quadro identifica-se a referência bibliográfica com a respectiva página onde Jesus (1928) analisou a tela, evitando assim repetições sucessivas da mesma citação no texto.

15. Devido ao excesso de luz da fotografia de 1935, optou-se pela visualização da imagem reproduzida no artigo de Jesus (1928).

A reforçar esta correspondência está uma citação de Jesus (1932: 27): “[Joaquim Manuel da Rocha] teve uma qualidade apreciável, o ser modernista (...) imitava todos, desde o animalista Jean-Baptiste Desportes (1661-1741) ao pintor de ruínas e marinhas Claude Joseph Vernet (1711-1789)”. Portanto, sendo Desportes e Oudry proeminentes pintores animalistas (com algumas naturezas-mortas) conhecidos do mestre de Bernardino da Costa Lemos, é bastante provável que este último também tivesse tido contacto com reproduções daqueles artistas franceses servindo-se delas como fontes de inspiração. Ainda, a convencionalidade

da representação da ave alude ao seu significado iconológico que nas culturas cristãs representa a alma humana no momento da morte ou Cristo (Impelluso, 2003: 288). Mary Morton (2007: 138) especificando sobre esta natureza-morta atesta que o “arabesco decorativo” dado pela “cabeça, pescoço, deitados à direita, juntamente com a asa parcialmente aberta à esquerda, sugerem uma espécie de gesto moribundo de rendição, como se fosse uma cena de martírio humano”. Em reconhecimento do trabalho criado, Lemos rubricou e colocou o seu emblema em baixo à direita.

QUADRO DOS DOIS CAIMÕES (JESUS, 1928: 634-635)

Num quadro mais pequeno (68,5 x 46,5cm) de temática diferente da anterior surgiam dois caimões (*Porphyrio porphyrio*) vivos, em posições diferentes, “que em atitude airosa sulcam a margem de um regato” [fig. 08; fig. 02c, parede frontal].



Fig. 08. Detalhe da foto da pintura a óleo dos dois caimões; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

A disposição dos caimões permitia uma melhor visualização da distribuição cromática do azul na plumagem do corpo, pescoço e cabeça, do vermelho no bico, patas e testa, e do branco apenas no uropígio. O autor destacou, como seria de esperar, a luminescência da “bela plumagem azul [do casal], finamente modelados”, em contraste com “a mancha branca na parte posterior da cauda”, estando “as penas da cabeça e pescoço indicadas com firme delicadeza”. No entanto, não mencionou o forte contraste do azul vivo com o vermelho, talvez porque as intensidades dos pigmentos já não seriam

visíveis passados mais de cem anos. Jesus continuou a descrever visualmente com rigor o desenho e a pintura das aves, e o seu enquadramento:

“os animais são bem lançados, o desenho correcto, reproduzindo com felicidade a timidês que caracteriza estes indivíduos; expressão viva, que fortemente contrasta com a monotonia da paisagem. Esta, compõe-se unicamente pelo segmento dum grande bloco de basalto, em que o artista pincelou obliquamente de espaço a espaço, traços sinuosos, mais carregados, para dar a fragosidade característica das aflorações desta natureza. O terreno de um tom acastanhado escuro, deixa ver à direita a volta do ribeiro. A vegetação rara.”.

Contudo, para Jesus, havia um apontamento de desarmonia na pintura das patas dos caimões que “sofrem de abandono”. Se se referia ao tamanho grande das patas em relação ao corpo da ave, então confirma-se a exactidão do desenho, dado ser característica destes ralídeos terem patas grandes. No entanto, Jesus reconheceu o mérito do pintor ao atestar que “êste trabalho é bastante interessante e de difícil execução, pela plumagem dos exemplares oferecer poucos ou nenhuns contrastes”. Esta pintura seria um trabalho original, dado não se encontrarem fontes de inspiração para a criação desta pintura, nem em livros de História Natural ou Ornitologia. O artista legitimou o seu trabalho com o emblema (a mó), embora sem a assinatura.

QUADRO DO CAIMÃO E DO PATO REAL (JESUS, 1928: 635-636)

Na terceira tela, de igual dimensão que a anterior, regressavam as naturezas-mortas aqui com um caimão e uma fêmea de pato-real (*Anas platyrhynchos*) ou pato-adem, como designa o autor. Ambos surgiam mortos, colocados inversa e parcialmente um sobre o outro, “e em atitudes abandonadas” sobre um fundo rochoso [fig. 09; fig 02b, parede frontal].



Fig. 09. Detalhe da foto da pintura a óleo do caimão com a fêmea de pato-real; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

Este quadro retratava um tema específico das naturezas-mortas – os troféus de caça. Neste sub-género é habitual ver-se animais e plantas colocados em poses artificiais e/ou dramáticas sobre mesas, parapeitos, “janelas” ou espaços ajardinados com grandes objectos decorativos. De igual modo, as duas aves cinegéticas foram inseridas num habitat irreal, inadequado para as suas necessidades de abrigo, alimentação e reprodução. Outra característica deste género de pintura aqui transposta é a tonalidade escura que Jesus assinala para o quadro, assim como para “a maioria dos desta colecção”. De registar o facto do autor não ter referido o expectável contraste cromático das plumagens das aves – o azul e o vermelho vivos do caimão com as tonalidades do castanho pardacento e da mancha azul da fêmea de pato-real. Poderá a ausência desta referência indicar que, em 1928, já haveria alguma degradação dos pigmentos utilizados? Conquanto o autor aponte as patas das aves como “a parte fraca da obra” (o que parece estar correcto), assegura que na globalidade “a execução deste trabalho corresponde bem à factura cuidadosa dos antecedentes”. Estavam presentes a assinatura e o emblema, em baixo à esquerda. Não se tendo encontrado óbvias analogias com outras pinturas suas contemporâneas, é certo que Lemos seguiu as convenções deste género de pintura.

QUADRO DAS GRALHAS-CALVAS (JESUS, 1928: 636)

À semelhança do quadro dos caimões, de igual dimensão, esta tela retratava dois indivíduos vivos de gralhas-calvas (*Corvus frugilegus*) em posições opostas, pousadas num ambiente rochoso com alguma vegetação, com um céu claro [fig. 10; fig. 02a, parede lateral].



Fig. 10. Detalhe da foto da pintura a óleo de duas gralhas-calvas; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

As gralhas-calvas estavam convenientemente desenhadas e coloridas, dado ser visível a sua principal característica identificadora que se destacava na plumagem preta brilhante: a base do bico pálida acinzentada sem penas. Jesus descreveu sucintamente assim a composição:

“Numa elevação pedregosa, duas gralhas (gralhas Calvas) ostentam o negrume dos seus revestimentos. Uma voltada à esquerda, empoleirada num calhau, mirando a limpidez do céu, a outra em posição inversa mas não em pedestal, debica em qualquer coisa oculta por um montículo verdejante”.

Inclusive, o habitat rochoso com vegetação esparsa estava apropriado para estes corvídeos. Salienta-se a importância deste quadro enquanto registo histórico para a ornitologia portuguesa, porque retratava uma espécie que é hoje raríssima, considerada “regionalmente extinta” (Cabral et al., 2005: 567), sendo outrora ainda bastante comum como invernante em Portugal. Segundo Paulo Catry et al. (2010: 743) “tanto quanto é possível saber, a gralha-calva seria invernante e comum nos finais do século XIX...” tendo o seu acentuado retrocesso sido devido ao “encurtamento dos voos migratórios” motivado pelas “alterações climáticas e pelas mudanças nas práticas agrícolas”. Logo, na centúria anterior esta espécie também seria uma espécie abundante durante o Inverno no nosso país. Lemos deixou as suas marcas, desta vez em baixo à direita.

QUADRO DO ABETOURO (JESUS, 1928: 636 - 637)

Num quadro de idêntica dimensão, com um enquadramento mais elaborado surgia um abetouro (*Botaurus stellaris*), ou abtáure como referiu o autor, vivo, em movimento “sôbre um rochedo, margem dum largo rio”, com “vegetação rara” e montanhas ao fundo debaixo de um céu [fig. 11; fig. 02d, parede lateral].



Fig. 11. Detalhe da foto da pintura a óleo do abetouro; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

Numa análise deveras crítica não sobre o exemplar que Jesus declara estar “razoavelmente observado, o manchado da plumagem, nas várias modalidades, é feito com cuidado, inclusive os pés que são reproduzidos com interesse”, mas sobre “o todo do quadro é que é feio, o ambiente que envolve a ave é sujo, não ajudando a sobressair o objectivo da cópia”, o autor conclui que este quadro é “um dos mais fracos da colecção; atendendo as muitas dificuldades que a cópia deste género apresenta”. Daquilo que é possível visualizar, a ave apresentava as correctas dimensões e tonalidades do que seriam castanhos e preto (este último apenas na testa e bigodes) que contrastariam com as cores do céu e da água (não nomeadas pelo autor). Também a vegetação palustre deveria apresentar cores idênticas ao abetouro, mas nada é dito sobre isto. No entanto, o autor registou que o plano de água para onde a garça se parece dirigir “não tem transparência, sendo indicada com a mesma técnica das montanhas que ao fundo se recortam na atmosfera, a qual pintada com esfregaços, deixa ver à transparência o aparelho da tela”, e que toda a vegetação aquática “compartilha da fealdade do restante”. Para Jesus não resultou a opção do pintor por este enquadramento, reiterando que “dos onze quadros a que me venho referindo, é êste o mais infeliz, pois a elegância do exemplar reproduzido, perde-se num conjunto triste, frio, excitando a nossa antipatia”. A presença da rúbrica e do emblema do artista, ambos à direita, sinalizavam a aprovação ao trabalho criado.

QUADRO DOS COELHOS-BRAVOS (JESUS, 1928: 637)

O primeiro de dois quadros a retratar mamíferos era o dos dois coelhos-bravos (*Oryctolagus cuniculus*) mortos sobre um fundo escuro. Este quadro, de dimensão idêntica à dos anteriores (68,5 x 46,5cm), surge-nos na fotografia menos visível que os anteriores [fig. 12; fig. 02a, parede lateral em baixo].



Fig. 12- Detalhe da foto da pintura a óleo dos dois coelhos-bravos; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. "Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa").

Em contraste com análises anteriores, a curta retórica empregue pelo autor para este e o próximo quadro (de apenas dois parágrafos para cada) revela uma linguagem estritamente formalista. Abreviadamente diz que "os magníficos dois coelhos" estavam dispostos "inversamente, ou seja um voltado para a direita e outro para a esquerda", e desenhados e pintados com correcção. A colocação dos coelhos seguiu os ditames das naturezas-mortas de temática cinegética, situando-os como se tratassem de despojos de caça. Apenas um lagomorfo está visível na fotografia, observando-se o contraste da pelagem branca da parte ventral com o resto do corpo mais escuro; portanto, consentâneo com as características da espécie. Lemos enriqueceu a composição tendo colocado em plano de fundo "pedras de cor avermelhadas, interrompendo entre elas alguma vegetação", o que teria oferecido ao quadro algum dinamismo cromático pelos contrastes entre os tons de castanho e os (eventuais) verdes, brancos e apontamentos pretos (no olho e ponta da orelha) – aspectos não mencionados por Jesus. Tal como no quadro da cegonha-branca, também estes animais surgem na diagonal com a cabeça para baixo, à semelhança de outras cenas de caça, onde a morte faz parte da fundamentação da narrativa. Mantém-se a presença do emblema no canto inferior esquerdo mas, desta vez, sem a assinatura do artista.

QUADRO DAS LEBRES (JESUS, 1928: 637)

O último quadro de dimensão média (68,5 x 46,5cm) retratava duas lebres (*Lepus granatensis*); possivelmente mortas, não sendo possível confirmar no texto de Júlio Jesus, que omite este aspecto, nem na fotografia devido ao ângulo em que foi tirada e à pouca iluminação do canto da sala. No conjunto estes aspectos impossibilitam-nos olhar e aprofundar o estudo desta pintura [fig. 13; fig. 02d, parede lateral em baixo].



Fig. 13- Detalhe da foto da pintura a óleo das duas lebres; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. "Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa").

Jesus atesta que a tela é “bastante inferior à execução do antecedente” devido ao mau posicionamento de um animal quase na diagonal, assim como ao desenho, ao colorido e aos detalhes, aproveitando-se apenas a cabeça e a orelha de um deles. Também não é possível verificar o rigor dos aspectos anatómicos que diferenciam estes

lagomorfos dos apresentados no quadro anterior. Esta obra apresentaria provavelmente alguma monotonia cromática dada a cor da pelagem das lebres (maioritariamente castanha em diferentes tons, branca e preta), reforçada pelo escuro enquadramento rochoso ausente de vegetação que Lemos optou. O artista introduziu as duas marcas, no canto inferior esquerdo.

QUADRO DOS «MAÇARICOS-REAIS» (JESUS, 1928: 637 - 639)

A primeira de quatro telas de menores dimensões (46,0 x 33,5cm) retratava dois exemplares mortos de «maçaricos-reais», segundo Júlio Jesus, prostrados em posições opostas num habitat artificial [fig. 14; fig. 02b, parede lateral].



Fig. 14. Detalhe da foto da pintura a óleo de dois «maçaricos-reais»; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

Não eram maçaricos-reais (*Numenius arquata*) porque a ave à direita com a cabeça virada para a esquerda não apresentava o característico bico acentuadamente longo e curvo, e a ave à esquerda, cuja forma é difícil de entender, era demasiado escura para um maçarico. Contudo, o

fragmento de papel encontrado [fig. 03, 9ª linha] dá-nos uma pista sobre a ave à esquerda: “372 | Quadro 1 Abibe e 1 Maçarico”. Aceita-se esta identificação, dada a mancha branca do uropígio num fundo preto característica dos abibes (*Vanellus vanellus*); contudo, em bom rigor é prudente afirmar que a tela retratava aves pertencentes à ordem Charadriiformes (limícolas). Tendo em conta as descrições anteriores do autor é de admirar esta “in correcção”, a qual pode indicar um regionalismo de um nome-vulgar que à época era atribuído a esta limícola.

Para o autor “estas obrinhas [a presente e as próximas] formam o «clou» de toda a colecção, pois são trabalhadas com um mimo e uma igualdade de interesse que falha nos quadros maiores”. Continua a exaltar a qualidade deste quadro classificando-a como:

“magnífica, [n]a forma como estão trabalhadas as várias nuances da plumagem, as coberturas das ásas, a grande dificuldade técnica resolvida na factura do exemplar visto de dorso, não só pela razão de claro escuro, mas ainda pelo colorido das penas”.

Para além do virtuosismo de Bernardino da Costa Lemos que Jesus enaltece pela cuidadosa representação da plumagem, o autor destaca ainda a tonalidade geral do quadro como agradável. Num cenário criado para imitar a Natureza vê-se “um terreno relvoso [onde repousam as aves], limitado no primeiro plano por uma orla pedregosa; ao fundo um velho muro acinzentado, formado por blocos de pedra rectangulares; vindo de cima [...] uma corda que se perde a meia altura da tela.”. No entanto, surge pela primeira vez um elemento decorativo não natural – a corda –, que vem

intensificar o carácter dramático da cena. Conclui atestando que este quadro “em qualquer museu de pintura teria um acolhimento de agrado digno de registar-se”, bastando esta obra para colocar o pintor “num lugar de destaque que tão honestamente lhe pertencia”. No muro à esquerda era visível a mó e a rúbrica do artista.

QUADRO DOS ABIBES (JESUS, 1928: 639 - 640)

Noutra natureza-morta de temática cinegética, surgiam dois abibes (*Vanellus vanellus*) ou bequinhas, segundo Jesus, deitados sem vida inversamente um ao outro “num terreno também escuro, orlando o primeiro plano, alguns fragmentos de pedras por onde rasteja[va] escassa vegetação” [fig. 15; fig. 02b, parede lateral].



O termo “bequinha” apresentado por Jesus, também referido como “abecoinha” (Catry et al., 2010: 384), refere-se ao abibe-comum confirmado pelas cores descritas pelo autor: a limícola à esquerda “mostra uma plumagem branca, fazendo-se a transição do claro escuro com interesse” ao nível do peito; a limícola à direita, colocada justaposta e inversa deixa “ver o peito recamado de penas verdes [provavelmente, escuras e púrpura], que suavemente vão cambiando para a banda da cabeça, mostrando aqui um acinzentado transparente”. Estranhamente o autor não refere a poupa do abibe, característica identificativa da espécie, presente mesmo em indivíduos juvenis. Na continuação do discurso éfrásico, não surpreende a descrição do enquadramento cujo fundo negro de rocha se mantém com um terreno também escuro orlado por algumas pedras e escassa vegetação. Embora o contexto paisagístico imaginado não seja um habitat típico destas limícolas, ele não era totalmente desajustado pois os abibes escolhem locais com pouca vegetação para repousar. Jesus qualificou este quadro como “um bom trabalho” pelo conjunto harmonioso. Mesma opinião teve o artista que integrou a mó e a sua assinatura em baixo à direita.

Fig. 15- Detalhe da foto da pintura a óleo de dois abibes; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

QUADRO DAS POUPAS (JESUS, 1928: 640)

A penúltima tela mantinha a medida das antecedentes e exibia duas poupas (*Upupa epops*) vivas, paradas em diferentes posições, num “fundo pedregoso” [fig. 16; fig. 02c, parede lateral].

Jesus apresenta breve e formalmente esta composição, omitindo a coloração das aves e do enquadramento. Na linha do rigor artístico dos trabalhos anteriores do pintor, podemos acrescentar que estariam presentes em contraste o branco e o preto das asas e cauda (visível na ave da esquerda), com algum castanho claro no tronco, na cabeça e no penacho (pintalgado de preto na ponta da crista). As poupas destacar-se-iam na paisagem imaginada, provavelmente, não tão escura quanto anteriores mas sempre com o fundo rochoso liso “marginado por algumas pedras e não farta vegetação”. Os bicos estão desenhados correctamente. Mantendo a *praxis*, Lemos reconhece na mó e na rúbrica “B. C. Lemos” a qualidade do trabalho criado.



Fig. 16. Detalhe da foto da pintura a óleo das duas poupas; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

QUADRO DO «ALGRIVÃO» (JESUS, 1928: 640)

O último quadro do conjunto desaparecido era uma natureza-morta dedicada ao alcaravão (*Burhinus oedicnemus*), segundo Jesus algrivão, deitado inanimado num fundo “acentuadamente escuro” onde sobressaía, com alguns elementos decorativos [fig. 17; fig. 02c, parede lateral].



Fig. 17. Detalhe da foto da pintura a óleo do «algrivão»; sem data; B. C. Lemos; fotografia (fot. “Coleção de Fotografia do MUHNAC, Universidade de Lisboa”).

Jesus descreve o suposto alcaravão assim:

“colocado à esquerda com a face ventral voltada para cima, mostrando as penas brancas da região indicada, misturando-se para o lado da cauda com uma tinta côr de café com leite, escurecendo opostamente até tomar uma tonalidade bastante negra”, sendo que “a plumagem clara da ave, [não] foi tratada com grande felicidade”.

Poderia tratar-se de um alcaravão juvenil, dado o branco quase uniforme da parte ventral ao invés do castanho-claro listrado de preto no corpo e no peito presente nos adultos. No entanto, não se identifica o que de alcaravão a pintura deveria apresentar, nomeadamente o pescoço curto, o olho grande (amarelo), o bico curto e grosso (amarelo e preto) e as pernas grandes (amarelas). Acresce que no fragmento encontrado [fig. 03, 12ª linha] está registado “375 | Quadro 1 Pato”, o que parece ser mais credível tendo em atenção as curtas patas desenhadas. Portanto, na impossibilidade de sustentar a identificação de alcaravão e atribuir uma nova, focámo-nos no enquadramento desta composição singular no conjunto. Sobre um “maciço de verdura” de “um verde bastante espesso” repousava a ave em contraste também com o fundo muito escuro, donde se vislumbrava um “velho tronco de árvore, do qual sai por uma fenda, um pequeno lagarto”, ambos visíveis na imagem mas não nítidos. A presença do réptil (animal impuro) que trepava o tronco velho ou morto acrescentava uma narrativa à composição, em conjunto com a ave isolada e inanimada que se encontrava em primeiro plano, e transmitia a impressão de realidade. Como seria de esperar, a tela estava assinada e com emblema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quatro fotografias e um fragmento totalmente desconhecidos que escaparam ao incêndio de 1978 da Escola Politécnica foram o *leitmotif* da nossa pesquisa que resgatou do esquecimento a memória de 11 obras produzidas pelo *muito hábil* pintor setecentista – Bernardino da Costa Lemos (175?-act. 1814). Das imagens das pinturas que *viveram* c. 200 anos, e sobre as quais apenas se conheciam as respectivas descrições écfrásticas de Júlio Jesus (não sabendo o leitor desse artigo se a recriação que tinha feito era fiel à fauna representada), extraíram-se novos factos e colocaram-se novas questões.

Todos os 11 quadros investigados retratavam espécies faunísticas portuguesas maioritariamente residentes, algumas estivais e invernantes; dominando a avifauna sobre a mamofauna e a herptofauna (residual). Sete pinturas retratavam animais mortos e todos os exemplares representados vivos eram aves, mas em nenhuma tela se observou uma ave em voo; oito apresentavam pares de indivíduos, na sua maioria da mesma espécie; e em todos surgiu um enquadramento geológico e/ou vegetativo para ornamentar a pintura. Nem sempre os cenários paisagísticos utópico-imaginários criados estavam adequados aos habitats reais das espécies faunísticas cuja função era meramente de enquadramento decorativo, à semelhança da pintura de azulejos dessa época (Costa et al., 2014: 228). A *schemata* utilizada por Lemos no quadro da cegonha-branca demonstra que o pintor conhecia e era capaz de seguir os cânones de pintores notáveis, como Oudry que “respondia sobretudo às tendências moralizantes” (Bassy, 1973: 179 in Hoquet, 2007: 16) e ligado na génese à ilustração da grande obra de Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788) – “*Histoire Naturelle, générale et particulière...*” (1749–1788).

Melancolia e drama nos sete quadros dos animais mortos contrastavam com o fulgor das aves representadas vivas nas quatro pinturas. Considerando as dimensões científica e iconológica presentes em algumas obras e o encomendante esclarecido que era Frei José Mayne, um teólogo naturalista que defendia a interligação entre a

Ciência e a Religião, é possível integrar ambas as perspectivas na análise da obra e na compreensão do conjunto para o espaço museológico que Frei Mayne construiu. Em todas as naturezas-mortas de Lemos estava presente uma nota teatral nas poses das aves e dos lagomorfos que o pintor fez sobressair ao colocá-las sempre sobre um fundo escuro, rochoso e/ou com parca vegetação. Para o grupo de quadros analisados, Lemos utilizou uma paleta de pigmentos limitada – preto, branco, azul, vermelho, verde e castanho, e possivelmente amarelo e púrpura. As naturezas-mortas e as pinturas animalistas talvez tenham pretendido mostrar os talentos de Lemos ao alargar o espectro da representação artística de fauna, o mais verosímil possível no desenho e na coloração de diferentes tipos e camadas de penas e de pêlos. Todas as suas obras estavam marcadas com o emblema e a maioria assinadas, certamente por “orgulho no seu trabalho, desejo de reconhecimento e/[ou] vontade de diferenciar a sua obra da dos restantes artistas” (Cherry, 2010: 39).

Mas porque optou Bernardino da Costa Lemos pelos espaços ditos naturais ao invés das populares mesas? Nuno Saldanha (1995: 292) coloca-o entre os portugueses que mais contribuíram para o desenvolvimento da pintura de paisagem na segunda do século XVIII: “destacam-se os casos de Morgado de Setúbal, Joaquim Manuel e Joaquim Leonardo da Rocha, Bernardino da Costa Lemos (...) Domingos Sequeira e Vieira Portuense”. Tendo em conta que, até à data, não foram localizados outros quadros da autoria deste artista e as telas estudadas não apresentavam cenários paisagísticos prolíficos, estranha-se a anterior referência já que ele se intitulou “pintor de figura e de história”. Sendo a pintura das naturezas-mortas “uma actividade menos digna, constituindo um desafio menos exigente do que a representação de figuras humanas” (Cherry, 2010: 13), significa isto que estas pinturas poderão corresponder à fase inicial da vida artística de Lemos?

A interdisciplinaridade metodológica empregue permitiu-nos ultrapassar os objectivos estabelecidos e tornar este artigo ponto de encontro e diálogo entre

as culturas visual e textual. Além do valor histórico-artístico que a obra desaparecida de Bernardino da Costa Lemos tinha acrescentámos valor científico, nomeadamente para a História da Ornitologia em Portugal. Este artigo é um exemplo prático de como a (Cripto-)História da Arte pode ser uma opção complementar das tradicionais fontes de informação, ao testemunhar a distribuição histórica de aves hoje regionalmente extintas. Por outro lado, sendo a *ekphrasis* a representação verbal da arte visual, percebemos que a retórica empregue por Júlio Jesus sobre as telas de Bernardino da Costa Lemos é a de um discurso de cariz poético-científico. A excelência do trabalho desenvolvido por Júlio Jesus, de através do seu discurso éfrástico recuperar as pinturas pela escrita, beneficiou significativamente a análise dos registos pictóricos e a interconexão “texto-imagem”,

o que garantiu o resgate da memória visual de (quase) toda a obra estudada de Lemos. De facto, com a valorização da *ekphrasis*, “a palavra escrita p[ro]de preservar aquilo que a pintura, apesar da sua materialidade e fragilidade, não consegue fazer” (Avelar, 2006: 100).

Por último, a futura colmatação das lacunas detectadas permitirão aprofundar o estudo do programa artístico, prestarão maior tributo a Bernardino da Costa Lemos, colocando-o num patamar superior ao de mero copista, bem como ao seu mecenas. Como dizia Jesus (1928: 638) “Costa Lemos o infeliz artista de Pôrto de Mós, terá a sua reabilitação quando os críticos, ou coisa que os valha repararem na sua obra”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMAÇA, Carlos – “A Zoologia e a Antropologia na Escola Politécnica e na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa (até 1983)”. GIL, Fernando Bragança & CANELHAS, Maria da Graça Salvado (coords.) – *Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa: Passado/Presente, Perspectivas Futuras*. Lisboa: Museu de Ciência da Universidade de Lisboa, 1987a, pp. 293-312.
- ALMACA, Carlos & NEVES, Ana Maria – “The Museu Bocage and the new series of its Arquivos”. *Arquivo do Museu Bocage*, 1(1) (1987b), 1-8. Disponível em <https://sites.google.com/site/carlosalmacamb/1980> (2010.11.21).
- ARAÚJO, Agostinho Rui Marques de – *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal. Temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991. 2 vols. (Dissertação de Doutoramento).
- AVELAR, Mário – *Ekphrasis. O Poeta no Atelier do Artista*. Lisboa: Ed. Cosmos, 2006.
- CABRAL, Maria João et al. (eds.) – *Livro Vermelho Livro Vermelho dos Vertebrados Portugueses*. Lisboa: Instituto de Conservação da Natureza, 2005.
- CARVALHO, Rómulo – *A História Natural em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1987.
- CHERRY, Peter – “A perspectiva das coisas. Dois séculos de natureza-morta na Europa”. PEREIRA, João Castel-Branco & VASSALO E SILVA, Nuno (coords.) – *A Perspectiva das Coisas. A Natureza-Morta na Europa* (vol. 1). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 13-43.
- COSTA, Ana Maria et al. – “A fauna e a flora nos azulejos do antigo Colégio de Santo Antão-o-Novo. Estudo e aprofundamento de inventário”. FLOR, Susana Varela (coord.) *A Herança de Santos Simões - Novas perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*. Lisboa: Colibri, 2014, pp. 211-237.
- COSTA, Eliane Silva – *Conservar Depois da Catástrofe. O Caso dos Documentos Queimados do Antigo Arquivo Histórico do Museu Bocage: Caracterização Material e Proposta de um Protocolo de Intervenção*. Lisboa: Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, 2015. (Dissertação de Mestrado).
- CATRY, Paulo et al. – *Aves de Portugal. Ornitologia do Território Continental*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no Século XIX*. (vol. I). Lisboa: Bertrand Editora, 1990.
- HOQUET, Thierry – *Buffon Illustré, Les Gravures de l'Histoire Naturelle (1749-1767)*. Paris: Muséum National d'Histoire Naturelle, 2007.
- IMPELLUSO, Lucia – *Nature and its Symbols*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.
- JESUS, Júlio – “Pintura Portuguesa do Século XVIII. Notícia de Alguns Quadros Animalistas de Bernardino da Costa Lemos, existentes no Museu Zoológico de Lisboa”. *O Instituto - Revista Científica e Literária*, 4 (1928), 628-641.
- _____. – *Joaquim Manuel da Rocha, Joaquim Leonardo da Rocha. Pintores dos séculos XVIII-XIX. Subsídios para as suas biografias e alguns elementos para o estudo das suas obras*. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1932.
- LEMONS, Bernardino da Costa – *Dezertação Analítica, sobre a Agricultura, e emcanamento do Rio Tejo*. 1802.
- _____. – *Reflexões de hum pai a seu filho sôbre o mundo fysico, moral, e civil para ser perfeito christão, e bom cidadão: com treze estampas alegóricas, inventadas, e delineadas pelo seu author, o pintor Bernardino da Costa Lemos, da Villa de Porto de Mós, oferecidas à douta Sociedade do Sagrado Lausperenne da Cidade de Lisboa*. Lisboa: Impressão Régia, 1806.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – “Bernardino da Costa Lemos. Pintor e Lavrador”. *Arquivo Histórico de Portugal*, vol. V (1944), 79-91.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de Memórias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

MORTON, Mary (ed.) – *Oudry’s Painted Menagerie. Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2007.

PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal (vol. III)*. Barcelos: Civilização, 1987.

SALDANHA, Nuno – *Poéticas da Imagem. A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SALDANHA, Sandra Costa – “O paradigma estético da biblioteca Joanina: bibliotecas conventuais setecentistas”. SALDANHA,

Sandra Costa (coord.), *As Bibliotecas e o Livro em Instituições Eclesiais. Actas dos II e III Encontro Nacional*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2013, pp. 99-117. Disponível em https://www.academia.edu/3441343/2013_-_O_paradigma_est%C3%A9tico_da_biblioteca_Joanina_bibliotecas_conventuais_setecentistas (2013.5.6).

SERRÃO, Vitor – *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

SILVA, Inocêncio Francisco da – *Diccionario Bibliographico Portuguez (tomo I)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858.

TABORDA, José da Cunha – *Regras da Arte da Pintura, com Breves Reflexões Críticas sobre os Caracteres Distintivos de suas Escolas, Vidas e Quadros de seus mais Célebres Professores*. Lisboa: Impressão Regia, 1815.

AGRADECIMENTOS

A Dra. Maria Judite Alves pela generosa e pronta pesquisa e disponibilização da informação em formato digital. Ao Lécio Cruz Leal pela documentação cedida. Ao Vítor Gens pela disponibilização digital da documentação consultada. À Júlia Almeida pela confirmação bibliográfica. Aos João Marques e Dr. Paulo Marques pelo tratamento das imagens. Ao MUHNAC e a Maria Estela Guedes pela cedência de publicação das imagens. Aos dois revisores deste artigo que nos permitiram melhorá-lo. À Fundação para a Ciência e a Tecnologia pelo apoio financeiro (SFRH/BD/65442/2009). Finally, we would like to express our gratitude to Heidemarie Otto, Dr. Tobias Pfeifer-Helke and Luisa Mraz of the Staatliches Museum Schwerin/Ludwigslust/Güstrow (Germany) for image permission.

TEMPOS DE MUDANÇA, TEMPOS DE PERDA: O PATRIMÓNIO CONVENTUAL PORTUGUÊS NO SÉCULO XIX.

TESTEMUNHOS DE VANDALISMO

TIMES OF CHANGE, TIMES OF LOSS: THE CONVENTUAL PORTUGUESE HERITAGE IN THE 19TH CENTURY.

EVIDENCES OF VANDALISM

Rute Massano Rodrigues

ARTIS - Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
rute.massanorod@gmail.com

RESUMO

A conjuntura política, social e financeira de Portugal durante o século XIX levou a que, de diversas formas, o património conventual fosse alvo de atos que contribuíram para a sua ruína. A falta de rendimentos, as invasões francesas, a guerra civil, a Reforma Geral Eclesiástica, a extinção das ordens religiosas (1834) e a desamortização dos seus bens, o encerramento dos conventos femininos, a complexa gestão estatal, constituíram, entre outras, condições favoráveis ao desenvolvimento de atitudes que se enquadram no âmbito daquilo que, habitualmente, designamos de vandalismo. Monumentos tão importantes como os mosteiros de Alcobaça ou Santa Maria de Belém não escapariam à indiferença, incúria, destruição, descontextualização. Os registos deixados por alguns intelectuais oitocentistas, e por fontes documentais como as apresentadas, algumas inéditas, mostram-se imprescindíveis para a compreensão das várias vertentes do vandalismo nos conventos e seus espólios, núcleos importantes do património arquitetónico e artístico nacional.

PALAVRAS-CHAVE

Séc. XIX | Vandalismo | Conventos | Património artístico

ABSTRACT

The political, social and financial situation of Portugal during the 19th century provided that, in many ways, conventual heritage was the object of acts that contributed to its ruin. The lack of incomes, the French invasions, the civil war, the General Ecclesiastical Reform, the extinction of religious orders (1834) and the disentanglement of their properties, the closure of the female convents, the complex state management, were, among others, the favourable conditions to the development of attitudes that fit into what we usually call vandalism. Important monuments such as the monasteries of Alcobaça or Santa Maria de Belém would not escape to negligence, destruction, decontextualization. The records left by some 19th century intellectuals, and documentary sources such as these presented, some unpublished, are shown indispensable to understand the several aspects of vandalism in the convents and their spoils, important nuclei of the national architectural and artistic heritage.

KEYWORDS

19th century | Vandalism | Convents | Artistic heritage

O CONTEXTO

Ao longo dos séculos, Portugal foi assistindo a diversas formas de vandalismo perpetradas contra o património artístico. O património religioso encontrou-se – pela simbologia, carga votiva que encerrava e proximidade com as populações – mais exposto. No caso do património conventual – que, a partir do complexo século XIX, sofreu as mais diversas vicissitudes – a sua dimensão, riqueza e ligação ao passado, tornou-o particularmente vulnerável, enfrentando processos de gestão nem sempre atempados ou adequados para fazer face à insegurança, ignorância e insensibilidade artística.

Num contexto de invasões francesas, de guerra civil, de extinção das ordens religiosas, de nacionalização de bens, de laicização da sociedade, o país conheceu consequências semelhantes às ocorridas em França nas décadas subseqüentes à Revolução. De facto, as transformações políticas, ideológicas e sociais, proporcionaram implicações no papel que a religião, sua organização e património, tiveram na sociedade e no Estado. Com ideias que remetiam para o Iluminismo e para a Revolução Francesa – em novembro de 1789 viu a Constituinte decidir que os bens do clero fossem colocados à disposição da nação (Poulot, 2001: 50) –, o país herdou um conjunto de atitudes e conceitos que persistiram ao longo do tempo, com impacto no seu património imóvel e móvel.

Se, por um lado, o mundo tinha visto nascer em França, uma importante política patrimonial, que serviria de modelo a países como Portugal, por outro – e, em grande parte, como reação a símbolos da antiga ordem (Gamboni, 2014: 46) – igrejas e conventos, assim como outros edifícios, foram saqueados, destruídos, vendidos, levando ao desmantelamento quase sempre insensível e cego, de uma parte significativa do património. Muitos edifícios, pinturas, esculturas e outros objetos artísticos, foram alvo de vandalismo, palavra abrangente baseada na lendária devastação causada pelos vândalos, cuja origem/utilização se atribui ao Abade Henri Grégoire (1750-1831). O deputado da Assembleia Constituinte utilizou-a para fazer uma poderosa declaração política, num contexto de natural reação aos atos que estavam a ser perpetrados (Miles, 2010: 317-318; Schildgen, 2008: 122, 124-127).

Atitudes de luta pela defesa e conservação de espaços e objetos, que então ganhavam uma carga instrutiva, ecoariam pelas ideias e ação de diversas figuras, como o arqueólogo Alexandre Lenoir (1761-1839), pintor responsável pelo Depósito do *Petits Augustins*, onde nasceria o Museu dos Monumentos Franceses (Poulot, 2001: 55-56), ou o jovem escritor Victor Hugo (1802-1885) que, em 1825, publicou *Guerre aux Démolisseurs* (Schildgen, 2008: 133-134). As designadas, por Françoise Choay, medidas de “conservação preventiva” e, sobretudo as de “conservação reativa” (Choay, 2006: 91), serviriam para o estabelecimento de políticas patrimoniais pioneiras. Lembremos, como refere André Chastel, que a própria noção de património surgiu dos desastres revolucionários (Gamboni, 2014: 45). Como sua consequência, nasceu a ideia de monumento histórico nacional e de interesse público; os monumentos, quer tivessem valor histórico ou artístico, pertenciam à nação, devendo servir para proporcionar prazer e educação aos cidadãos (Schildgen, 2008: 123).

O vandalismo, na generalidade, pode dividir-se em categorias de causas, que em 1959, Louis Réau apontou e que encontramos em realidades que não apenas a francesa: fanatismo e puritanismo religioso; vandalismo sentimental (indignação que leva à destruição de edifícios ou objetos com alguma carga simbólica); vandalismo estético (baseado no gosto); maus restauros; e, por fim o *Elginismo*, ou seja, a deslocação de obras do seu local original, levando à sua descontextualização (Schildgen, 2008: 123-124).

Mas em que medida o vandalismo se fez sentir no património conventual português? Que registos encontramos?

Procurando fazer uma leitura integrada daqueles que são os testemunhos de destacados intelectuais oitocentistas e de diversos documentos, alguns inéditos, outros abordados sob uma nova perspetiva, procurar-se-á responder a estas questões, entendendo-se a dimensão do fenómeno.

O “VANDALISMO” E O PATRIMÓNIO CONVENTUAL

Em Portugal, as invasões francesas tiveram nefastas consequências no património histórico e artístico (Neto, 2008) difundindo a mais dura realidade do “vandalismo” pelo território nacional – igrejas, conventos, palácios, não foram poupados. Propriedades privadas, públicas, religiosas, ficaram expostas a um elevado nível de risco e efetiva destruição. Os principais monumentos, símbolos nacionais, não escapariam ao saque e destruição francesa. Em 1811, a respeito do Mosteiro da Batalha, aludia-se ao “lastimoso estado a que o Exercito Francez reduziu este admiravel Edificio, não poupando nem as cinzas das Pessoas Reaes, que ali jazião sepultados”¹.

Em Évora – à semelhança do que sucederia em muitas outras localidades – muitas esculturas e painéis, embora escapando ao saque, foram danificados ou mesmo destruídos. Imagens e pinturas despedaçadas, alfaias destruídas, foi no “maior desprezo”, que os invasores deixaram o património artístico de casas religiosas, como o convento dos Remédios ou o Colégio do Espírito Santo (Vaz, 2010: 171-172).

Às invasões seguiu-se a dizimadora guerra civil que opôs absolutistas e liberais, que também produziu roubos, ocupações e outras ações funestas, muitas vezes de pura destruição, frutos do clima de grande instabilidade, que então se vivia. Num contexto que também acolheria uma reforma eclesiástica – que levou à supressão de algumas casas religiosas – a Junta do Estado Atual, e Melhoramento Temporal das Ordens Regulares (JEAMTOR), dela encarregue, num documento dirigido a D. Pedro, datado de outubro de 1833, esclarecia que as pratas dos conventos suprimidos vinham sendo guardadas em depósito no Banco de Lisboa, nomeadamente os Vasos Sagrados, enquanto estes não se restituíam aos párocos ou distribuía pelas freguesias rurais do termo da capital; lembrava-se então que estas últimas tinham sido “delles (...) despojados na vergonhosa fuga do governo usurpador, e roubados pelas guerrilhas de ladrões que a pós se deixarão.”²

Ainda durante o governo de D. Miguel, aludia-se, por exemplo, à prata existente no Convento da Conceição de Beja, esclarecendo-se que em Ourique “qdº a Guerrilha entrou aprezoce aos rebeldes huma proção de Prata não tão pouca”, e que “Neste termo nas Igrejas não ha nada de Prata porque em 1807 as levarão os Francezes e nuca mais forão restituídas”³.

Serão, efetivamente, várias as menções feitas à grave delapidação causada por tropas, que encontramos em documentação posterior a 1834, relacionada com pedidos de quadros, alfaias e outros bens das extintas casas religiosas, destinados a igrejas e conventos, que se tinham visto privados do seu património artístico e cujas más condições financeiras impediam novas compras com vista à sua substituição. Em Santarém, o convento feminino das Donas, viu os seus quadros “aniquilados por tropas n’elle aquarteladas” (apud Rodrigues, 2017: 500). A insensibilidade dos soldados, cuja ocupação de antigos edifícios conventuais perdurou no tempo, era mencionada em 1837, a respeito do incêndio do convento de S. Domingos de Vila Real, que os elementos do Batalhão ali aquartelado, não ajudaram a apagar; na verdade

“parece que se regozijavão de ver devorar pelas chamas aquelle bello Edificio de maneira que em poucas horas não só ficou todo elle reduzido a cinzas, senão tambem a bellissima Igreja, que apenas ficou conservando mal seguras as paredes.” (apud Rodrigues, 2017: 516).

A ida da corte para o Brasil, a que se seguiu o regresso e a conturbada implementação do liberalismo em Portugal, a regência de D. Pedro, o reinado de D. Maria II, assim como o dos seus sucessores, ficaram marcados, sobretudo até ao período da Regeneração, por uma instabilidade política, financeira e social, o que por si só potenciava os designados atos de vandalismo, incúria, furto... Simultaneamente, um anticlericalismo que se enraizou

1. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, Mç.236, Cx.317. 24-10-1811 – Conde de Aguiar ao Patriarca Eleito de Lisboa.

2. ANTT, Ministério dos Negócios Eclesiásticos e de Justiça, Mç.177, Cx.147, Nº1. 25-10-1833.

3 ANTT, MNEJ, Mç.29, Cx.26, Nº2. s/data (1834).

social e ideologicamente, terá igualmente fomentado, ou pelo menos, ajudado a ignorar, uma série de ações que foram então praticadas.

Aos atos diretos, de destruição ou deturpação – revestidos, pontualmente, de uma iconoclastia que não deixou de estar presente – somaram-se a incúria, a insensibilidade que, às vezes, inerentes às medidas tomadas e na produção legislativa (ou ausência dela), condicionaram a concretização destas.

Se em França os atos contra o património tinham causado reações, também em Portugal não passaram despercebidos, nomeadamente, de um conjunto de personalidades que pela denúncia em praça pública, tentaram potenciar a mudança de atitudes, a produção de medidas e legislação de proteção; estas contribuiriam, através da reflexão e valorização da herança histórica e artística nacional, para o estabelecimento e desenvolvimento em terras lusas da própria noção de monumento e património.

Surpreendentemente a palavra “vandalismo”, apesar de já antes utilizada, “importada”, apenas no final da década de 50 de oitocentos surge referenciada no *Diccionario da lingua portugueza de Antonio de Moraes Silva*, melhorado e acrescentado por Mendonça Falcão: “Vandalismo, s. m. t. md. Systema, regímen destructivo das sciencias, e das artes, por alusão aos Vandalos que assolaram algumas partes da Europa” (Silva e Falcão, 1858: 964) e de forma mais breve no *Novo Diccionario Portatil da Lingua Portugueza*, dirigido por Miguel Martins d’Antas, como “systema destruidor (de sciencias e artes).” (Antas, 1858: 722). Na última década de oitocentos, à primitiva designação de Moraes da Silva, acresceu uma mais descritiva “Destruição, devastação de monumentos, de obras de arte, arvores, etc., por ignorancia, malvadez, etc.” (Silva, 1891: 966).

Porém, em 1833, numa altura em que várias casas religiosas foram suprimidas, o corregedor de Alcobaça, Antonio Luiz de Seabra, não se imiscuiria de utilizar a expressão “vandalismo” para caracterizar a forma como encontrara o Mosteiro:

“(…) achei o convento completamente saqueado, e devastado: a maior parte dos moveis que restavão, orgão, vidraças, paineis, tudo se achava destroçado, ou despedaçado; nem mesmo os santos, os tumulos tinhão sido respeitados; de forma que na minha conta desse dia, derigida ao Exm. Ministro da justiça, caracterisei de vandalismo inaudito os estragos feitos no Mosteiro. A livraria, (...) que tinha sido consideravelmente desfalcada pelo destacamento Francez, guerrilhas que alli vierão de Peniche, e por outras pessoas, estava ainda de portas arrombadas, e abertas, e em completo abandono.” (Seabra, 1835: 4). [fig. 01]



Fig. 01. “Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça”, *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado*, 6.º ano, n.º22, 1863.

O relato, espelhava a multiplicidade de causas que provocavam semelhante estado: as invasões francesas a supressão e abandono das casas religiosas, a guerra civil, a péssima situação financeira e social que o país enfrentava, uma insegurança crescente que se perpetuaria ao longo do século XIX.

No mesmo ano, na sequência da supressão do Mosteiro de São Bento da Saúde, em Lisboa, eram relatados a D. Pedro pela JEAMTOR, aqueles que tinham sido os atos praticados pelos religiosos e que atingiam, o que hoje designamos de iconoclastia:

“os Monges desta caza rebeldes a seu Rey Legitimo, blasfemando contra elle e o Governo, quebrarão altares, despedaçarão Imagens, venderão algumas aos moradores da Rua de S. Bento, cortarão arvores e parreiras na cerca e em fim demulirão o Altar de Jesus Christo e o Throno Legitimo (...)” (apud Rodrigues, 2017: 146-147).

O PATRIMÓNIO IMÓVEL

Com o decreto de extinção das ordens religiosas, datado de 30 de maio de 1834, o encerramento de casas religiosas ganhou outra dimensão, disponibilizando nas mãos do Estado, uma enorme massa patrimonial na qual se incluíam edifícios, seus recheios e riquezas da mais variada ordem, património artístico, que pela quantidade e qualidade, constituía parte significativa da riqueza nacional. Um sem número de conventos, espalhados pelo país, alguns em sítios ermos, depois de cumpridas as diligências que o decreto e instruções que se seguiram exigiam – que através, por exemplo, da realização de inventários, não deixavam de tentar acautelar a sua segurança – acabavam fechados, abandonados, expostos a furtos e às más condições de conservação que enfrentavam.

Muitos edifícios conventuais (alguns ainda contendo património integrado ou mesmo móvel...), quando não vendidos pelo Estado, deturpados ou até mesmo demolidos ou vendidos, “inteiros” ou “em peças” pelos compradores – à semelhança do designado em França “bande noire” (Schildgen, 2008: 123) – ou continuavam abandonados ou recebiam novas utilizações, maioritariamente civis ou militares, dando resposta às novas necessidades do aparelho liberal. Estas refuncionalizações, produziam frequentemente um vandalismo que designamos de vandalismo funcional, expressão que pode ser igualmente atribuída a atuações/consequências ocorridas em muitos edifícios públicos alugados a particulares (por exemplo para a instalação de comércio ou serviços), ou vendidos aos mesmos. Legislação, como a carta de lei de 15 de abril de 1835, que visava salvaguardar de venda, obras e edifícios, cujo valor histórico e artístico assim o justificasse, teria resultados questionáveis.

No mesmo âmbito, em fevereiro de 1836, Luís Mouzinho de Albuquerque (1792-1846), incumbiu a Academia das Ciências de Lisboa de formar a relação de edifícios pertencentes às extintas ordens, que por motivos históricos ou pela sua arquitetura fossem “dignos de ser conservados, e entretidos por conta do Governo como monumentos públicos” (apud Rodrigues, 2017: 219). Missão que, pelo estabelecimento de uma comissão e rede nacional de informadores, a Academia tentou instituir, mas que se verificou em muitos casos tardia (muitas igrejas tinham já sido vendidas) e ineficaz.

No geral, muitos edifícios públicos continuariam em risco, fruto de um “desleixo” que a portaria de 31 de maio de 1836, dirigida aos Governadores Civis apontava e refletia. A negligência por parte das autoridades administrativas na sua conservação, principalmente dos conventos e igrejas – “sendo deixados alguns em abandono tal, que tem sido roubados, e destruídos” – levava a que fosse então ordenada “a maior vigilância” e “reparos indispensáveis, para evitar maiores ruínas” (apud Rodrigues: 2017: 508). Em 1841, chegaria a ser pedida ao Inspetor-geral das Obras Públicas, uma relação dos Monumentos Nacionais, “declarando o seu uso, ou serventia (...); o seu estado de conservação, ou ruína”, as obras que tinham tido e as que necessitavam para “serem conservados” (apud Rodrigues, 2017: 242), demonstrando *não apenas preocupação com o estado dos monumentos, mas também um desconhecimento que não se limitava ao estado*, mas também à utilização.

No caso do Mosteiro da Batalha, cujas obras de restauro se iniciaram mesmo no final da década de 30, nem essas estavam a salvo da destruição. Aos domingos e dias santos, quando ali não havia trabalhadores, os rapazes da vila subiam pelas paredes exteriores aos terraços, destruindo alguns trabalhos, lançando pedras, etc. A solução sugerida pelo Inspetor Vellez Barreiros era que

“se mandasse habitar algumas Cellas do ex-Convento da Batalha por um Sargento de Veteranos 4 ou 6 soldados, tendo estes sob sua responsabilidade a guarda e conservação do Edifício.”⁴

Quanto à “Igreja Monumental de S.^{ta} Maria” em Alcobaça, alvo de obras que tinham custado à Fazenda Pública “avultadas somas”, Mouzinho de Albuquerque em abril de 1842, enquanto inspetor-geral Interino das Obras Públicas do Reino, recomendava ao Governador Civil de Leiria que muito convinha que não se deixasse que aquele monumento se perdesse “por incuria e desleixo”, devendo existir “o maior cuidado e vigilância na [sua] conservação”, encontrando-se disposto a cooperar na mesma⁵.

Também o edifício de Mafra, não escapava a atos de vandalismo. Em maio de 1848, o Barão da Luz, inspetor-geral das Obras Públicas, escrevia ao Duque de Saldanha relatando que

“O Vestibulo aonde estão collocadas Estatuas, que me dizem terem vindo de Roma, estão expostas a que o publico e os mal intencionados as destruão, o que effectivamente tem acontecido; perquanto algumas d’ellas ja não tem dedos, e a outras lhe tem sido roubados os ornamentos que erão de metal; (...) O maquinismo dos Carrilhões e relogios acha se exposto a que os curiozos que vão vê esta grande peça se intertenham a puchar pelas correntes, de que rezulta, que ainda bem se não teem concertado uns, já outros aparecem quebrados (...)”⁶.

PATRIMÓNIO MÓVEL: A PINTURA E OUTROS PATRIMÓNIOS ARTÍSTICOS

Acerca das pinturas, pontualmente, algumas autoridades administrativas alertariam para os riscos a que estas se encontravam expostas, sendo necessária a sua reunião em edifícios centrais, algo que permitiria uma mais conveniente conservação, impedindo que estas fossem “consideravelmente damnificadas” (apud Rodrigues, 2017: 505). Admitia-se que a sua existência em casas desabitadas, com “falta de limpeza e de outros cuidados”, “expostos ao roubo”, também facilitado pela “falta de gosto” (apud Rodrigues, 2017: 507) de quem realizava os inventários, contribuía para um risco crescente.

Em outubro de 1834, Joaquim Rafael, Pintor da Real Camara e Corte, na sua proposta de criação de uma Escola e Ateneu das Belas-Artes em Lisboa, não deixou de lembrar que este poderia ser formado por

todas as pinturas, esculturas e gravuras dos extintos conventos, “dos quaes há, diversos e admiráveis originaes no maior desprezo e estrago possível, por má arrecadação” (apud Rodrigues, 2017: 503).

Pela mesma altura, pouco tempo após a morte de D. Pedro IV – que ainda em 1833 tomou a importante atitude de criação do Museu Portuense – nascia o Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos (DLEC), no convento de S. Francisco da Cidade, em Lisboa, organismo que tinha como principal objetivo a gestão das livrarias e pinturas conventuais; um elemento, pretensamente transitório, de um organograma de gestão do recém “adquirido” património público, que se pretendia, entre outras coisas, utilizar para difundir a cultura, o “gosto pelo belo”, em padrões semelhantes àqueles que vinham sendo as congéneres

5. ANTT, IOP, Liv.57, p.53. 08-04-1842.

6. ANTT, IOP, Liv. 28, fls. 139vs-140vs, 17-05-1848 e Liv.72, fl.60-60vs, 02-06-1848.

criações francesas, e que teriam como objetivo principal a criação de um Museu Nacional. De facto, como ocorrera em França, procurava-se transformar a memória religiosa coletiva na memória cultural nacional (Schildgen, 2008: 127).

Instalado num antigo convento, as condições de armazenamento no Depósito apresentavam-se como mediocres – as infiltrações e humidade, o pó, etc. – e causadoras de graves perdas. Uma grande parte de telas e painéis recolhidos com aquele destino acabariam, ironicamente, também vandalizados, destruídos... O interesse, preocupação de recolha, no DLEC e em outros locais – seguros e centrais – revelar-se-ia dúbio, na medida em que a atitude de defesa, provocaria em si, senão perdas imediatas, materiais e imateriais (descontextualização), perdas posteriores resultantes das más condições de armazenamento, segurança, etc., problemas gritantes que persistiram ao longo do século XIX, e cujos resultados frequentemente se podem enquadrar dentro do âmbito do vandalismo.

O processo de gestão do património conventual, tornava-se lento, condicionado pela falta de condições humanas e financeiras. O próprio responsável pelo DLEC, o Doutor António Nunes de Carvalho (1786-1867), em julho de 1835 estava consciente de que podiam ocorrer “prejuízos irreparáveis” se as arrecadações e conduções não pudessem ser realizadas com a maior brevidade; e não deixava de, a respeito de Évora, alertar para os perigos que as pinturas corriam, em edifícios abandonados ou que se encontravam “servindo de quartéis de soldados”... (apud Rodrigues, 2017: 505), alusão que confirma o risco que tal ocupação dos edifícios podia produzir nos seus recheios. Um ano depois, admitia que, por falta de meios, havia muitos meses que a recolha de livrarias, pinturas “e mais Preciosidades Litterarias e Scientificas dos Conventos suprimidos” se encontrava “paralizada, com gravissimo, e irreparavel danno daquelles objectos” (apud Rodrigues, 2017: 357).

A portaria de 25 de agosto de 1836, assinada pelo Ministro do Reino Agostinho José Freire, visava estabelecer em cada capital de distrito uma biblioteca pública, um gabinete de raridades e outro de pinturas, procurando responder às questões da segurança, às incapacidades do DLEC, ao mesmo tempo que difundia a instrução, promovia as letras e as belas-artes (Rodrigues, 2017: 359). Uma iniciativa, com

objetivos latos e positivos, talvez inspirada numa exposição de Nunes de Carvalho, segundo o qual, pouparia “á Nação, e ao Governo perdas innormes, e irremediáveis” (apud Rodrigues, 2017: 358).

Muitas obras, antes do encerramento dos conventos encontravam-se já em deficientes condições de conservação. A falta de verbas com que as casas religiosas se tinham vindo a confrontar tinha levado a que os edifícios ficassem sem a manutenção necessária, resultando em problemas que afetavam não apenas as estruturas, mas também os conteúdos. Por outro lado, muitas pinturas, por exemplo, encontravam-se expostas a fumo de velas, e outros elementos nocivos para a sua preservação (Rodrigues e Soares, 2014: 133). Também os maus “retoques” ou restauros, se apresentavam como um dos elementos destruidores, muitas vezes danificando obras valiosas. Esta situação, provocada por desconhecimento, incúria, e fomentada pela falta de verbas e de profissionais, constituía um grave problema. Nos inventários realizados pelos funcionários do DLEC são comuns as pinturas em mau e péssimo estado, assim como outras que tinham perdido o merecimento. Eram feitas alusões a quadros que tinham ficado sem “valimento”, aos que “não herão maos mas perderão todo o merecimento pelo mau retoque” (apud Rodrigues, 2017: 502). Quando recolhidos, seriam por vezes alvo da falta de sensibilidade dos executantes da tarefa, violentamente arrancados dos lugares de origem, com telas cortadas a canivete, enroladas, painéis desmontados e empilhados como feixes de lenha, restando-lhes ainda o penoso transporte, maioritariamente por via fluvial e/ou terrestre, por caminhos difíceis, expostos aos elementos atmosféricos, mesmo quando acondicionados em caixotes de madeira (Soares et al., 2012). Tarefas melindrosas, em que a falta de meios e consciência daqueles que as efetuavam tinham um elevado peso na conservação destes objetos que, quando seguiam para o DLEC (e alguns, depois, para a Academia) acabariam, como já referimos, sujeitos às más condições de arrecadação, permanecendo “amontoados, em grande confusão e desordem” (apud Rodrigues, 2017: 530). Retirados dos locais de origem, muitos perderiam os seus “bilhetes” (ou não chegariam a recebê-los sequer...), o que aliado a descrições bastantes sucintas dos arrolamentos, e à multiplicidade de temas semelhantes, significou, uma “orfandade” imposta, uma descontextualização severa, que lhes retiraria para sempre a sua história, o seu passado. Posteriormente entregues a novos

depositantes, integrados em novos discursos artísticos, muitos confundiram-se com estes, ganhando um passado e um significado que não era o seu.

No entanto, muitas pinturas “eleitas”, como “as de Vasco” conheceriam outras sortes. De facto, estamos perante uma espécie de conservação seletiva, que encontramos não apenas no respeitante às pinturas, mas no vasto conjunto de património das casas religiosas, incluindo o edificado. No caso do DLEC, Nunes de Carvalho numa primeira fase, teve o cuidado de reunir na parte do edifício anteriormente ocupada pelo Hospício da Terra Santa, zona “mais retirada e segura”, aqueles que segundo os seus critérios, conceitos e gosto da época, eram os “os objectos mais preciosos e raros”, entre os quais “as melhores, e mais primorosas pinturas” (apud Rodrigues, 2017: 527-528). Critérios simbólicos, históricos e estéticos que estariam nas restantes seleções, como a dos objetos de ouro e prata, e que ditaram a sua conservação (museológica ou utilização no culto), a sua venda ou mesmo fundição...

A Academia de Belas-Artes de Lisboa – cuja criação em novembro de 1836 não obistou a que os problemas persistissem, com uma ação que se pôde considerar, em muitas vertentes, limitada – em março de 1838, quando solicita a criação do lugar de Diretor de Artistas, para superintender os trabalhos de restauro das pinturas, fazia o historial:

“Estragados estavam quadros de muita valia, em que o nosso Portugal não era pobre, por entregues a possuidores pouco zelosos, que ou lhes não conhecião o mérito, ou barbaramente lho desattendião. Transportes rapidos, arrecadações em desleixo augmentarão ate certa época esses lamentaveis dannos (...)” (apud Rodrigues, 2017: 524).

No início da década de 40, já após a implementação de uma série de medidas patrimoniais, o príncipe de origem polaca e político, Felix Lichnowsky (1814-1848), mencionava a situação em que se encontrava o património nacional: segundo ele existia uma

“penúria em objectos de arte e o vandalismo com que se devastam os escassos restos que ficaram dos tempos antigos, é um fenómeno bem triste mas universal, por toda a extensão do reino” (apud Rodrigues, 2017: 184).

Dava um dos exemplos da “insensibilidade” nacional aquando da visita ao Convento de Brancanes, aludindo a uma Nossa Senhora de jaspe, que existia sobre o frontão, a qual tinha sido derrubada e despedaçada e que lhe asseguravam “tinha excessivo merecimento” (apud Rodrigues, 2017:185).

O DLEC – que depois de dirigido por Nunes de Carvalho, ficou, a partir de janeiro de 1837, a ser gerido por uma Comissão Administrativa, acabando em 1841 entregue à Biblioteca Nacional, assim como as restantes entidades e formas que se encontraram para tentar gerir o património nacional, depressa esbarraram na falta de condições humanas, logísticas, financeiras e mesmo políticas o que, inevitavelmente, se traduziria quando não em incapacidade, em incúria e negligência.

José Feliciano de Castilho (1810-1879), Bibliotecário Mor, que teve um papel relevante na tomada de medidas para melhorar as condições de conservação no Depósito, e que se mostrou pioneiro na valorização da ruína, expunha no seu Relatório de 1844, as condições a que milhares de pinturas que ali foram entrando ao longo de uma década, tinham estado sujeitas. Depois das escolhas da Academia de Belas-Artes de Lisboa – também instalada em S. Francisco da Cidade, e sujeita às más condições que ali existiam – sobravam em Depósito 991 quadros, aos quais acresciam os que estavam

“em rolos (dos quaes a maioria, é verdade, de ínfimo valor) (...) amontoado em desordem n’um corredor, que a academia (...) impréstara; com janela sempre abertas; expostos a todas as inclemências; calcados aos pés pelas pessoas, que tinham de intrar no dicto corredor; e, enfim, na sua maior parte, já completamente estragados e inúteis. Mas ainda bastantes tinham tido a fortuna de resistir ao vandalismo, que presidira a semelhante arrumação; tractei logo de salvar o possível, enquanto era tempo.” (Rodrigues, 2017: 185)

Mas se alguns foram efetivamente salvos pela ação de Castilho, outros continuaram a degradar-se... e, em 1853, com o Bibliotecário Canaes de Figueiredo Castello Branco (1804-1857), 55 arrobos de verdadeiros restos de antigas pinturas eram queimadas no Campo Pequeno (Soares et al., 242); ou seja, enquanto algumas foram mantidas (mesmo deficientemente) em S. Francisco da Cidade – no

Depósito ou na Academia de Belas-Artes, para onde foram as melhores pinturas – ou distribuídas por igrejas e outros edifícios públicos, outras, maioritariamente ainda em rolo, foram sendo sucessivamente preteridas, recebendo menor atenção, conduzindo-as para um fim que a maioria acabou por ter.

No Mosteiro de Santa Maria de Belém, ocupado pela Casa Pia – onde não sobraria um livro de cantochão inteiro porque “os alumnos tomaram a liberdade de lhes cortar as ricas iluminações e de rasgarem folhas para fazerem chapéus armados e talabartes, corrêas &c. de brincadeira!” (apud Rodrigues, 2017: 742) – Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878) alertaria para a existência de um conjunto de retratos de religiosos da ordem de S. Jerónimo guardados, amontoados no chão, numa casa que servia de antecoro. Segundo este diplomata e historiador, estes documentos históricos e iconográficos deveriam “passar á Academia de Bellas Artes, a quem toca exige-los, para os salvar na sua collecção d’algum vandalismo” (apud Rodrigues, 2017: 746). Infelizmente, esta sugestão de mudança para um estabelecimento instalado em S. Francisco da Cidade não garantia melhor futuro...

De facto, e apesar de sucessivos alertas, ao longo de décadas, por parte das importantes instituições (mal) acomodadas naquele antigo convento, para os problemas com que se confrontavam – e lembremos que a Academia de Belas-Artes de Lisboa e os melhores quadros, também ali permaneceram até à abertura da Galeria Nacional de Pintura em 1868 – eles nunca se resolveram verdadeiramente, tendo as soluções encontradas, apenas ajudado a conviver com eles. De salientar que as autoridades competentes, não deixavam de os reconhecer, tomando medidas, sempre que a vontade política e os meios financeiros assim o permitiam, com vista a solucioná-los. Por exemplo, em 1845, uma portaria de Costa Cabral, mandava o Inspetor Geral das Obras Públicas proceder a obras na Academia, não deixando de fora o arranjo da Galeria, uma vez que devia ter-se em conta que

“a perda dos ditos quadros pela impropriedade com que se acham arrecadados, será m^{to} mais sensível, do que a despeza de 341\$400 r.^s, com que vae atender-se á sua geral conservação, pela factura da mencionada Galeria” (apud Rodrigues, 2017: 541).

No que se refere às casas religiosas femininas, foram definhando ao longo dos anos. “Poupadas” pelo decreto de maio de 1834, depressa se percebeu o risco que os seus valores corriam, nomeadamente, as valiosas pinturas que guardavam, procurando-se fazer inventários (Rodrigues, 2017: 204-216), algo que procurava evitar desvios e vendas, mas que não as protegeria das más condições em que existiam. Com verbas insuficientes para a sua manutenção, arrastando-se por todo o oitocentos, muitos conventos até à morte da última freira (lei de 4 de abril de 1861), ficaram quase abandonados ao seu destino, juntamente com o seu património. Se nos conventos masculinos, nos inventários da década de 30, se encontravam muitas pinturas em mau estado, a expressão “muito arruinados” passa a ser bastante utilizada para caracterizar os quadros que fazem parte dos inventários, o mesmo sucedendo com os próprios edifícios, cuja ruína era geral. Ocorreu de certa forma, apesar das tentativas ativas que visavam proteger o património, uma incúria indireta, fruto de uma legislação ainda insuficiente (decreto e instruções de 31 de maio de 1862) (Rodrigues, 2017: 216) e das circunstâncias, que não favoreciam, uma proteção que travasse de facto, a deterioração, as trocas, os furtos, as vendas, os extravios⁷. Apesar da experiência adquirida com o sucedido com as casas religiosas masculinas, com as movimentações da sociedade civil, nomeadamente, com a criação de associações de defesa e promoção do património, e com as reformas que ocorreram na Academia nesse mesmo sentido (anos 80), que proporcionariam um acompanhamento mais presente⁸ e constante dos processos de supressão dos conventos, mais uma vez a falta de meios e a atitude da época (estética, religiosa, etc.), permitiram que importantes obras de arte desaparecessem.

7. Devido aos extravios ocorridos durante o período da extinção dos conventos e a sua passagem para a posse definitiva do Estado, em 30 de abril de 1890 foi emitida uma Circular aos Governadores Civis no sentido de que prontamente se tomasse conhecimento da morte ou invalidez da última freira, e se retivessem neles os objetos. Avisava-se também o Ministério da Fazenda que nenhum objeto devia sair sem que pela Secretaria de Estado dos Negócios do Reino se fizesse proceder ao “conveniente exame, separação e processo dos objectos cuja guarda e conservação importe á História da Arte e do trabalho Nacional e aos serviços das Escolas e Museus Artísticos do paiz. (...)” ANTT, MR, Liv.2453, fls.124vs-125.

8. O Conservador do Museu Nacional visitava conventos e escolhia objetos artísticos para incorporar as coleções. Uma seleção que atendia aos critérios da época.

9 ANTT, MR, Liv.2453, fl.62vs-63. 30-04-1880.

Não deixa de ser louvável a atitude de alerta que, em 1880, a Academia – pouco antes da sua reorganização e atribuição de novas responsabilidades que passavam pela conservação e restauro dos monumentos nacionais, e pela colaboração na formação de um museu de belas-artes – faz ao Ministro do Reino, José Luciano de Castro, a respeito do “estado de abandono e de ruína a que chegaram quasi todos os conventos do paiz vendidos a particulares” o que tinha tido como consequência “a perda de obras d’arte de grande merecimento”; tal levaria a que este solicitasse ao Ministro da Fazenda que não vendesse “nenhum dos conventos extinctos sem se verificar primeiro se existem nele monumentos ou objectos de valor artístico que mereçam ser depositados no Museu.”⁹

O teor desta chamada de atenção terá resultado, nomeadamente, dos trabalhos da então operante pequena comissão de inventariação e avaliação, constituída pelo diretor da Academia, António Tomás da Fonseca (1822-1894), pelo arquiteto Alfredo de Andrade (1839-1915) e pelo jornalista Francisco Rangel de Lima (1839-1909). Entre os três relatórios por ela realizados, foi lançado o alerta acima referido e exposto o estado de abandono e ruína que várias casas religiosas tinham atingido, como o Mosteiro de Lorvão ou o convento de Seiça (onde, por exemplo, “toda a magnífica obra de talha dourada do altar mór, e que foi uma peça riquíssima de dimensões colossaes” se encontrava “aos montes pella igreja como lenha para queimar”)¹⁰. O processo de liquidação das propriedades das extintas ordens religiosas nem sempre tinha sido “conforme aos interesses da arte nacional”, tendo-se abandonado entre os imóveis “julgando-as de nenhum valor, obras d’arte que a tinham às vezes muito superior às terras a que estavam ligadas”¹¹; segundo os relatores, não se vinha a obstar que “as últimas habitadoras dos nossos conventos, ou pessoas a quem ellas tem confiado, os vão despojando gradualmente de quanto n’elles restava e resta de valioso e interessante em objetos móveis.”¹²

Dez anos depois decidia-se que quando se extinguisse um convento, um funcionário da Inspeção Geral das Bibliotecas Públicas, outro da Academia de Real de Belas Artes de Lisboa, e outro do Ministério do Reino, se constituíssem em uma comissão que procedesse à verificação, posse e distribuição dos valores aí encontrados¹³.

Apesar de atitudes como estas, no final do século XIX, as situações de vandalismo, incúria, insensibilidade patrimonial, mantinham-se, tal como continuará a suceder nas décadas subsequentes.

A fragmentação, assim como a questão descontextualização e a forma como esta pode representar um ato de vandalismo (lembramos, inevitavelmente, de Quatremère Quincy e da forma como este considerava os museus – onde se depositavam objetos retirados dos seus contextos originais – a negação da arte e fonte da sua decadência) (Gamboni, 2014: 53), esteve presente na perspetiva do Patriarcado em 1890 em relação a objetos existentes no Convento de Santa Joana. O Cardeal Patriarca, pedia ao Ministério da Justiça providências para que estes não fossem entregues ao Museu das Belas-Artes. Reportava então que

“a Comissão da Escola de Belas-Artes insiste em marcar no extinto Convento de Sta. Joanna desta Capital, a fim de levar para o seu museu, objectos de culto, e até deslocar peças que, junctas com o seu todo, formam obras d’arte magnificas, o que a realizar-se seria um vandalismo, (...)”¹⁴

10. Biblioteca da Ajuda, 51-XIII-37, n.º17. 15-03-1880.

11. BA, 51-XIII-37, n.º17. 15-03-1880.

12. BA, 51-XIII-37, n.º17. 15-03-1880.

13. ANTT, MR, Liv.2453, fl.127-127vs. 22-05-1890.

14. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, U364 – Correspondência. Maio de 1890.

AS VOZES CRÍTICAS (E OS TESTEMUNHOS) DOS INTELLECTUAIS

Intelectuais como Almeida Garrett (1799-1854), Alexandre Herculano (1810-1877), António Feliciano de Castilho (1800-1875) e José Mendes Leal (1820-1886) – assim como Vilhena de Barbosa (1811-1890) e Costa Cascais (1815-1898), entre outros – não deixaram de denunciar as atrocidades cometidas contra o património nacional, maioritariamente de origem conventual, e que passavam por utilizações abusivas e destruidoras, ou até mesmo, no caso do segundo, por apontar intervenções realizadas nos edifícios pelos “vandalos do páu dourado, e do estuque”, que colidiam com o “aspecto de veneranda antiguidade” que defendia (Herculano, 1839a: 44); “emplastagens e replastagens sucessivas” que, também segundo Garrett, tinham “anacronizado tudo” (apud Soares, Neto, 2015: 127).

Nas páginas d’ *O Panorama*, Herculano [fig. 02]–seguidor de Montalembert (1810-1870) (Rosas, 1995: 24-25) (que estabelecia a diferença entre “vandalisme destructor” e “vandalisme restaurateur”), identificaria dois tipos de destruidores: os “arrasadores” e os “restauradores” (Maia, 2007: 93-94) – em 1838, no artigo “Monumentos. II.” Profetizava: “Pelas largas que tem tomado o vandalismo podemos sem receio assegurar que dentro de cinquenta anos não haverá em Portugal um monumento” (Herculano, 1838: 276). No ano seguinte, 1839, lembrava o “rico presepe da Cartuxa de Laveiras, que tantos primores de esculptura encerrava, e que foi despedaçado depois da suppressão do mosteiro” (Herculano, 1839b: 50-51) ao mesmo tempo que denunciava a falta de critérios existentes:

“O nosso correspondente de Guimarães nos diz que um quadro primoroso de Fr. Carlos, pintado em 1535, e que existia no mosteiro da Costa, foi deixado alli, exposto ás injurias do tempo, ao mesmo tempo que foram remetidas para o Porto ou para Braga muitas pinturas mediocres, ou de nenhum merito, que naquelle mosteiro havia. Semelhantes parvoices se fizeram por todo o reino. (...)” (Herculano, 1839b: 51)

e expunha a sua indignação ao relatar casos como o da igreja de S. Francisco, em Santarém:

“debaixo do côro (...) o tumulo da infanta D. Constança, servindo de cabide a sellins, e arreios, e rodeado de páus e ferros, com que se vão roçando e quebrando os lavores e esculpturas do sepulchro, como já tem succedido ao de elrei D. Fernando, que do meio da egreja os franciscanos haviam mudado para o côro.” (Herculano, 1839b: 50).



Fig. 02. “A. Herculano”, *Occidente Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 1º ano, volume 1, nº1, 1 de janeiro 1878, p.1.

Acerca da mesma antiga igreja conventual, transformada em quartel, igualmente Garrett [fig. 03] nas *Viagens na minha terra*, espelhava as consequências, algumas de puro vandalismo – demonstrativas de uma insensibilidade existente para com a história e seus testemunhos – que as reutilizações tinham nos edifícios:

“andou a mão destruidora do soldado quebrando e abalando esses monumentos preciosos, riscando com a baioneta pelo verniz mais polido e mais respeitado desses jazigos antiquíssimos; os louvores mais delicados esmoucou-os, degradou-os. Levantaram-se as lajes dos sepulcros e, ao som da corneta militar, acordaram os mortos do século, cuidando ouvir a trombeta final” (apud Soares e Neto, 2015: 131).



Fig. 03- “JB. de Almeida-Garrett”, *Archivo Pittoresco:Semanao Illustrado*, 2º Ano, Tomo II, nº8, agosto 1858, p.57.

Quanto ao mosteiro de Santa Maria de Belém, adaptado a Colégio de rapazes da Casa Pia, Herculano – que, à semelhança de outros não se limitaria à denúncia, mas também solicitaria do Estado medidas legislativas de proteção dos monumentos (Neto, 1997:57) – encontrava ali “ruínas da grandeza antiga emplastradas da mesquinhez moderna”; “a igreja e o convento (...) foram invadidos por iconoclastas de nova espécie, bárbaros estúpidos e destruidores” (apud Maia, 2007: 110). Coincidentemente, após a publicação destas palavras, o Ministro do Reino, Rodrigo da Fonseca Magalhães, por portaria de 29 de janeiro de 1840, advertia a Casa Pia, estabelecendo critérios de intervenção, devendo a administração daquele estabelecimento ter

“o maior desvelo em a par do belo antigo não continuem a aparecer ignobeis remendos modernos, documento de ignorância e de falta de estima por nossas gloriosas antiguidades” (apud Rosas, 1995: 47-48).

Uma sensibilidade protetora já patente na portaria de 23 de junho de 1839, que tentando fazer face às cegas demolições (que também colocavam em risco valores que algumas construções ainda continham), expedia ordens ao Intendente das Obras Públicas do Reino, com o objetivo de “prevenir a perda de objectos de bellas-artes, dignos de serem colligidos e guardados”; para tal as demolições em Lisboa deviam ser previamente comunicadas à Academia

“a fim de que esta podesse conservar em desenho por copia de plantas, córtes, e alçados os edificios que d’isso fossem dignos; e tambem fazer arrecadar aquelles objectos de bellas artes que se encontrassem nos ditos edificios, e fossem obras de primor” (apud Rodrigues, 2017: 470-471).

No caso de Belém, e como já constatámos, de outros monumentos, o vandalismo encontrava-se a diversos níveis. Existia, inevitavelmente, “o espirito estragador do Povo rustico” – o qual produzia abusos prejudiciais para os edifícios e eram “indecentes á vista”¹⁵ – que necessitava de medidas enérgicas para ser travado.

15. ANTT, IOP, Liv.26, p.82, 30-01-1845.

Em 1845 o Coronel Inspetor das Obras Públicas, Vellez Barreiros, viu-se na contingência de levar ao conhecimento do Ministro Costa Cabral

“a necessidade de se obstar á continuação do abuso que diariamente praticão as lavadeiras e marítimos do Sitio de Belem, cravando pregos, escapulas, e estacas, nas juntas das cantarias que forrão as paredes da Igreja do extinto Convento de Belem, afim de ali estenderem roupas a enchugar, e pendurarem outros objectos.”¹⁶

Perante a situação nacional, Castilho[fig. 04], muito racionalmente, questionava e concluía:

“Invadiram-se os conventos em nome da philosophia e da felicidade geral, que montes de metaes se acharam ali dentro para corar ao menos com o interesse o vandalismo? Nenhuns. Que maior ou mais livre goso ficou o povo tendo daquellas bibliothecas e gabinetes? Parte desapareceu para estranhas terras; parte aniquilou-se; o restante confundiu-se; – o presente não no aproveita, o futuro nem talvez o chegue a receber.” (apud Rodrigues, 2017: 733)



Fig. 04. “António Feliciano de Castilho, Visconde Castilho – Quadro de Miguel Angelo Lupi”, *Occidente : Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 8º Ano, volume VIII, nº217, 1 de janeiro 1885.



Fig. 05. “Conselheiro José da Silva Mendes Leal – Fallecido em 22 de Agosto de 1886 (Segundo uma photographia de H. Nunes)”, *Occidente Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, 9º Ano, volume IX, nº277, 1 de setembro 1886.

Do mesmo modo em 1841, José Mendes Leal [fig. 05], funcionário do DLEC e futuro Bibliotecário Mor no artigo “Mais um brado contra os destruidores dos monumentos”, expunha a sua revolta, perante uma situação com a qual terá tido um contacto privilegiado. Deste modo, denunciava:

“Nós esperamos que o Governo sobrestenha por uma vez a continuação de tão vandalicas destruições. Ao verem-se desfeitas essas ricas livrarias dos Mosteiros, estragadas suas preciosas alfaias, consumidas suas famosas pinturas; ao verem-se todos esses edificios derrocados, essas igrejas derrubadas, essas sepulturas escavadas, esses mosteiros desertos (...); dissereis terem resurgido os dias horrendos de Atila e de Omar! Todos esses Monumentos (...): tudo quanto nos recordava um feito brilhante, uma acção celebre, um sucesso glorioso, uma obra meritoria, um voto piedoso, (...); onde existe...?”

16. ANTT, IOP, Liv.26, p.82, 30-01-1845 e Liv.70, fl.19vs, 01-02-1845.

Homens sem lei, (...) zombam talvez do que lhes recorda o motivo porque teem patria, a causa porque teem vida, a razão porque são livres! (...) São taes homens, (...) que ousam desdenhar de tudo quanto merece a veneração dos povos; que se atrevem a destruir quanto há de mais sagrado nas nações!... Anathema sobre elles" (apud Rodrigues, 2017: 734).

Pouco mais de quatro décadas depois, já no último quartel de oitocentos, apesar de todas as alterações políticas, das iniciativas legislativas que foram ocorrendo, continuamos a encontrar o mosteiro de Alcobaça delapidado. O escritor Alberto Pimentel (1849-1925) [fig. 06] nas suas *Chronicas de Viagem* destacava:

"Tudo em Alcobaça é moderno, é atroz: especialmente o vandalismo.

É verdade que os francezes roubaram todas as alfaias valiosas do mosteiro; que abriram sacrilegamente os tumulos de D. Pedro e de D. Ignez (...); mas em nome da liberdade, os indígenas foram depois roubando, a exemplo dos francezes, as reliquias e as pedras, indiferentemente, os santos e as cantarias; a verdade é que os governos do fim do seculo não são menos vandalos do que os francezes do principio d'elle, porque não tardará muito, talvez, que toda a abobada do templo, já fendida, desabe." (Pimentel, 1888: s.p.)



Fig. 06- "O distinto escritor Sr. Alberto Pimentel", *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº528, 3 de abril de 1916.

No antigo mosteiro, "convertido em quartel, em tribunal, em escola, em habitação particular", assim como na sua igreja ("confusão chaotica os seus numerosos estylos architetonicos, especie de bric-à-brac de todas as grandezas de um passado extincto"), dava-se a "devastação do antigo pela invasão do moderno". Pimentel comentava com um amigo:

"Mas que diabo de auctoridade temos nós para queixarmo-nos do vandalismo dos francezes, se ainda somos mais vandalos do que elles?!..." (Pimentel, 1888: s.p)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de severas perdas patrimoniais trazidas pelas invasões francesas e pela guerra civil, a reforma religiosa na qual se inseriu a extinção das ordens produziu, como destaca Maria João Neto, uma grande perda em termos culturais, com a profanação, destruição e vendas abusivas a criarem uma situação semelhante ao vandalismo pós-revolucionário em França (Neto, 1997: 51).

No caso dos imóveis, e apesar das medidas legislativas tomadas, nem sempre a sua ancestralidade, importância histórica ou o seu valor artístico (Neto, 1997: 51) os salvou de atos que se enquadram na definição de vandalismo; o mesmo sucedeu com património artístico, como a pintura.

A dimensão – quantitativa e qualitativa – do património depositado pelas nacionalizações nas mãos do Estado, terá dificultado uma gestão que, muitas vezes apesar de bem-intencionada, se mostrou ineficaz para aplicar de forma plena, muitas das medidas que foram sendo estabelecidas com vista à sua proteção.

A falta de meios financeiros, humanos e logísticos, o clima de insegurança, a instabilidade política, contribuíram para que os espólios conventuais sofressem sucessivas vicissitudes, muitas das quais conduziriam quando não à sua destruição, à sua degradação e/ou à sua descontextualização e perda de identidade, também ela uma forma de vandalismo.

A incúria, o desconhecimento, que se traduziram em negligência e mesmo abandono, contribuíram em muito, para que a destruição acontecesse.

Uma seleção de conservação, feita com base no gosto, mas também na oportunidade, regeria a gestão patrimonial então efetuada.

Para além do puro abandono, aquilo que designámos como vandalismo funcional, proporcionado pelas múltiplas utilizações públicas que o Estado deu a antigos imóveis conventuais, e pelas vendas a particulares, terá sido outra das fontes de *ruína dos edifícios* e dos conteúdos (património integrado e móvel) que aí restassem.

A documentação apresentada, assim como os importantes testemunhos dos intelectuais – onde incluímos o polémico vandalismo que Herculano designou “do páu dourado, e do estuque” (Herculano, 1839a: 44) – representam registos importantes daquele que foi o tratamento, utilização e consideração que existiu então para com a arte e a história nacional.

Toda a experiência e organização adquirida ao longo do séc. XIX – fruto dos problemas e circunstâncias, das medidas tomadas pelos diversos governos e das sucessivas denúncias que os intelectuais atentos, continuamente, trouxeram para a praça pública – não impediram que a incúria e o vandalismo estivessem presentes no séc. XX, particularmente, nos efeitos da Lei de Separação do Estado das Igrejas (1911).

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, Mç.236, Cx.317. 24-10-1811.

ANTT, Ministério dos Negócios Eclesiásticos e de Justiça, Mç.177, Cx.147, N.º1. 25-10-1833.

ANTT, MNEJ, Mç.29, Cx.26, N.º2. s/data (1834).

ANTT, Intendência das Obras Públicas, Liv.54, fls.37vs-38. 21-06-1839.

ANTT, IOP, Liv.57, p.53. 08-04-1842.

ANTT, IOP, Liv. 28, fls. 139vs-140vs, 17-05-1848 e Liv.72, fl.60-60vs, 02-06-1848.

ANTT, IOP, Liv.26, p.82, 30-01-1845 e Liv.70, fl.19vs, 01-02-1845.

ANTT, Ministério do Reino, Liv.2453, fls.124vs-125. 30-04-1890.

ANTT, MR, Liv.2453, fl.62vs-63. 30-04-1880.

ANTT, MR, Liv.2453, fl.127-127vs. 22-05-1890.

Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, U364 – Correspondência. Maio de 1890.

Biblioteca da Ajuda, 51-XIII-37, n.º17. Relatório de Alfredo de Andrade e Francisco Rangel de Lima [ao Inspector da Academia de Belas-Artes, Delfim Deodato Guedes] do estado em que se encontram os Mosteiros do Lorvão, São Marcos e Seiça, e descrição do seu património artístico. Academia Real de Belas Artes de Lisboa. 15-03-1880.

ANTAS, M. M. D' (dir.) – *Novo Dicionário Portatil da Língua Portuguesa compilado dos Dicionários mais modernos, (...)*. Paris, Porto, Coimbra: N. Moré, Editor/Livreiro, 1858.

CHOAY, Françoise – *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2006.

GAMBONI, Dario – *La Destrucción del Arte : Iconoclasia y Vandalismo desde la Revolución Francesa* (Trad. María Condor). Madrid: Cátedra, 2014.

HERCULANO, Alexandre – “Monumentos. II.”. *O Panorama*, N.º70 (01-09-1838), 275-277.

_____ – “Mais um brado a favor dos Monumentos. I.”. *O Panorama*, N.º93 (09-02-1839), 43-45.

_____ – “Mais um brado a favor dos Monumentos. II.”. *O Panorama*, N.º94 (16-02-1839), 50-53.

MAIA, Maria Helena – *Património e restauro em Portugal (1825-1880)*. IHA – Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: Coleção Teses, Edições Colibri, 2007.

MILES, Margaret – *Art as Plunder. The Ancient Origins of Debate about Cultural Property*. New York: Cambridge University Press, 2010.

NETO, Maria João Baptista – “A ocupação dos conventos durante as invasões: destruição e pilhagem de obras de arte”. *Um general que chega, um príncipe que parte, um país que resiste. Portugal 1807-1808*. Atas do X Curso de Verão da Ericeira. Ericeira: Mar de Letras, col. Traços da História, 2008, pp.123-129.

_____ – “James Murphy e o restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX”. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. PIMENTEL, Alberto – *Chronicas de Viagem, Ao conselheiro Antonio Maria Pereira Carrilho meu antigo e dedicado amigo como recordação das agradáveis excursões que juntos fizemos no verão de 1888*. Porto: Typ. e Lvt. a Vapor de Eduardo Motta Ribeiro, 1888.

POULOT, Dominique – *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*. Paris, Hachette, 2001.

RODRIGUES, Rute Andreia Massano – *Entre a Salvaguarda e a Destruição: A Extinção das Ordens Religiosas em Portugal e as suas Consequências para o Património Artístico dos Conventos (1834-1868)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2017. (Tese de doutoramento).

RODRIGUES, Rute Massano. SOARES, Clara Moura – “O acervo de pintura da Biblioteca Nacional: problemas com a sua conservação no convento de São Francisco da Cidade (1834-1969)”. *Cadernos de História da Arte*, 2 (2014), 132-154. Disponível em <http://cad.letras.ulisboa.pt/index.php/Cadharte/article/view/68> (2017.09.01)

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *Monumentos Pátrios : A arquitectura religiosa medieval - património e restauro (1835-1928)*. Porto: Universidade do Porto, 1995. (Tese de doutoramento).

SCHILDGEN, Brenda Deen – *Heritage or Heresy : Preservation and Destruction of Religious Art and Architecture in Europe*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

SILVA, Antonio de Moraes – *Diccionario da Lingua Portuguesa, Oitava edição, revista e melhorada*. Tomo II. Rio de Janeiro: Empreza Litteraria Fluminense, 1891.

SILVA, Antonio Moraes. FALCÃO, Agostinho de Mendonça – *Diccionario da Lingua Portuguesa Sexta Edição Melhorada, e muito acrescentada ...*. Tomo II (F-Z). Lisboa: Typographia de Antonio João da Rocha, 1858.

SOARES, Clara Moura. NETO, Maria João – *Almeida Garrett : A “Viagem” e o Património*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2015.

SOARES, Clara M.. RODRIGUES, Rute M.. CRUZ, António J.. REGO Carla – “Conservação e destruição de pinturas dos conventos extintos em Portugal durante o século XIX”, *ECR- estudos de conservação e restauro*, 4 (2012), 231-248. Disponível em <http://revistas.rcaap.pt/ecr/article/view/3095/2494> (2017.09.01)

VAZ, Francisco António Lourenço – “O impacto do saque de Évora no património bibliográfico e artístico da cidade”. O “saque de Évora” no contexto da guerra peninsular: memória, história e património: [actas] / Congresso...; coord. Francisco António Vaz, Fernando Martins, Lisboa: Edições Colibri / CIDEHUS – Universidade de Évora, 2010, pp.163-177.

CONTRIBUTOS PARA UMA IDEIA DE DESTRUIÇÃO NA CULTURA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA*

CONTRIBUTIONS TO AN IDEA OF DESTRUCTION IN CONTEMPORARY ARTISTIC CULTURE

Rui Alexandre Rosa Grincho Serra

Cieba – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
ruirgserra@sapo.pt

RESUMO

Que situações históricas, que pensamentos, que atitudes, que enquadramentos, estarão na génese de uma dimensão negativa, pessimista e redutora da arte contemporânea e actual? Poderão ser múltiplas as respostas. Tentaremos apresentá-las em duas principais vertentes de actuação: definindo o pensamento filosófico do século XIX, que contribuiu para a ideia de derrocada progressiva dos valores ocidentais, com as contribuições da “morte da arte” de Hegel e o niilismo no pensamento de Nietzsche; e demonstrando um mal-estar existencial no século XX, com as vanguardas modernistas, subsidiárias das duas guerras mundiais e do holocausto nazi, com as noções de desumanização e decadência do mundo ocidental, com o situacionismo e a Guerra Fria, e, na actualidade, com a pós-modernidade e a realidade reduzida a pressupostos mediáticos.

PALAVRAS-CHAVE

Destruição | Niilismo | Negatividade | Arte contemporânea

ABSTRACT

What historical situations, thoughts, attitudes, will be at the genesis of a negative, pessimistic and reductive dimension of contemporary art? There may be multiple answers. We will try to present them in two main aspects: defining the philosophical thought of the nineteenth century, which contributed to the idea of a progressive overthrow of Western values, with the contributions of Hegel’s “death of art” and nihilism in Nietzsche’s thinking; and demonstrating an existential uneasiness in the twentieth century, with the modernist vanguards, subsidiaries of the two world wars and the Nazi holocaust, with the notions of dehumanization and decadence of the Western world, with Situationism and the Cold War, and, nowadays, with Postmodernity and the reality reduced to media assumptions.

KEYWORDS

Destruction | Nihilism | Negativity | Contemporary art

* O presente artigo tem por base uma investigação de 2005, realizada no âmbito do meu mestrado em Pintura - dissertação intitulada *DESTRUCTIO, Os Fenómenos da Agressão, Destruição e Vandalização na Arte Contemporânea* - na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Serra, 2005).

A centúria de oitocentos caracteriza-se por duas problemáticas preconizadoras de uma certa negatividade experienciada na realidade actual: a saber, o fim da metafísica (e da crença na transcendência das coisas) e a descoberta da realidade interior (com a valorização do inconsciente). O século XIX é marcado também pelo início da suposta derrocada dos valores religiosos, morais e humanistas, algo desde logo enunciado por um dos percussores da tendência niilista ocidental: Donatien Alphonse François, celebrizado como Marquês de Sade. Este autor escreveu sobre o estado de declínio e corrupção a que a sociedade chegara nos finais do século XVIII. Assim, Sade pode ser visto como aquele que se recusa a estar confinado aos limites dos valores ocidentais (acreditava na liberdade de expressão como uma arma objectiva de destruição dos valores morais, éticos, políticos e religiosos). Ao atacar o modo como a sociedade temia Deus, e ao refutar a própria ideia de Deus, é não só dos primeiros espíritos de revolta pela realidade instituída, como lança em definitivo o pensamento ocidental para uma dimensão negativa, facto que terá ecos na obra de muitos autores dos séculos XIX e XX.

Para tratar correctamente o tema do niilismo, terá de recorrer-se também à obra de Friedrich Hegel, com a sua tese da “morte da arte”, na qual a arte no mundo moderno já não tem o destino supremo que tinha no mundo clássico (superior à dimensão do sujeito) e, portanto, pertenceria ao passado. A arte via enfraquecido o seu sentido, sendo assim ultrapassada pela religião e sobretudo pela filosofia. Como nota Hegel: “(...) a arte já não tem uma missão histórica (...) a morte da arte torna possível o saber especulativo a seu respeito (...)” (Friedrich Hegel cit. in Chalumeau, 1997: 74). Pode-se pois desconstruí-la, dissecá-la como um cadáver, porque a verdade absoluta na arte morreu, dando lugar ao sujeito, e à afirmação e autonomia do sensível.

É precisamente na saída da metafísica, e no direccionamento da realidade para o ser/estar ‘empobrecido’, que Friedrich Nietzsche funda o niilismo puro. Demonstra-o, desde logo, no seu primeiro livro *A Origem da Tragédia*, ao qual colocou na edição de 1886 o sub-título *Helenismo e Pessimismo*. Nele, o autor fala da necessidade da humanidade regressar a uma dualidade criação/ aniquilamento, à oposição entre um sereno impulso contemplativo apolíneo e um doloroso e obscuro impulso orgiástico dionisíaco (Carchia e D’Angelo, 2003: 26).

Nietzsche pensa a arte a partir do artista, isto é, do criador e da sua vontade individual. Fruto desse individualismo dá-se a emancipação do sujeito em relação às tradições e aos absolutos. Com ele, a famosa máxima da “morte de Deus” significa também a morte do sujeito absoluto, ao mesmo tempo que designa o nascimento do “sujeito fragmentado” (Ferry, 2003: 50). Assim, as obras de arte passam a representar apenas o estado das forças vitais do seu criador (emergência do inconsciente)¹.

A decadência niilista encontrou eco na obra de outros autores. Gustave Flaubert foi um dos que intuiu o colapso do Ocidente. Não testemunhou a violação das regras, mas testemunhou a sua decadência, e, do seu ponto de vista, as mesmas iriam começar a ser violadas (Julius, 2002: 56).

Edgar Allan Poe com *O Homem da Multidão* (1840), Charles Baudelaire com *As Flores do Mal* (1857), e Isidore Ducasse com *Cantos de Maldoror* (1869), intensificaram até ao insuportável a ‘infelicidade de viver’ (Molder, 2003: 12). Estes autores dão assim origem a uma nova sensibilidade estruturada em percepções fragmentárias e descontínuas. A “experiência do choque”², envolvida no processo criativo, é determinante para as suas estruturas literárias.

1. Esta possível noção de inconsciente, anterior às teorias psicanalíticas freudianas, foi descrita pela primeira vez como “pequenas percepções” por Leibniz, sendo recuperada depois por Nietzsche.

2. Expressão utilizada por Walter Benjamin no estudo sobre Baudelaire, adaptada aqui aos três escritores.

O conceito de destruição permanece igualmente bem evidente em Oscar Wilde com *O Retrato de Dorian Gray* (1891) - obra na qual se aborda o envelhecimento físico e auto-destrutivo de um libertino através do seu retrato pintado -, e em Edgar Allan Poe com *The Oval Portrait* (1842) - em que a morte de uma jovem modelo ocorre quando o pintor, ao concluir o seu retrato, trespassa a tela, roubando-lhe a vida.

Na transição para o século XX, até pela importância que tiveram na definição dos primeiros movimentos modernistas, destacam-se as obras de Georges Bataille, escritor pessimista que escreve sobre a violência: "Bataille was (...) irregular, sordid, ignoble, defiled (...) acts of sabotage against the academic world and the spirit of system." (Julius, 2002: 21), e de Guillaume Apollinaire com o seu projecto de compromisso com a arte como perpétua subversão imoral da ordem existente, que se constitui como alicerce do Dadaísmo e do Surrealismo.



A limite, e a nível ontológico, o século XX só começa verdadeiramente com o advento da Primeira Guerra Mundial. Tal pode constatar-se pela dimensão da destruição (tanta e tão generalizada), pela anulação dos valores do respeito pela vida e pelo sujeito (obrigação de matar e odiar, superando todas as regras éticas e morais estabelecidas), pela desintegração do universal, pelo descrédito das instituições (Igreja e governos), pelo surgimento de um novo conhecimento a partir da natureza escondida do inconsciente, e na noção dos limites do irracional, como lugar do terror, da contestação, e até da violação (Julius, 2002: 152). Hermann Broch vaticina em 1908: "(...) a atmosfera é pesada, está carregada, pressentindo-se o desabar da tempestade, libertando-a; a arte é deusa, cheia de seivas e forças que estão a ponto de se despedaçarem mutuamente, tem a ver com apelos perturbantes irónicos, grotescos, nostálgicos de se saber estar vivo a morrer (...). (Hermann Broch cit. in Molder, 2003: 31-32).

É a partir desta ideia de desilusão que se gera o conceito de 'olhar negativo', cacofónico e sem unidade, comum a alguns dos primeiros movimentos modernistas. Leia-se a propósito: "Heureux celui qui saurait se persuader que la culture pourrait vacciner une société contre la violence. Dès avant l'aube du XXe siècle, artistes, écrivains et théoriciens de la modernité ont démontré le contraire. Leur prédilection pour le crime, pour l'*outsider* satanique, pour la destruction de la civilisation est notoire." (Hans Enzensberger cit. in Clair, 1997: 18-19).

Por exemplo, o cubismo destrói o objecto a fim de compreendê-lo. Esta destruição - a "soma de

destruições" picassiana - é considerada positiva. Na abstracção, com o construtivismo russo e o suprematismo, pode reconhecer-se não apenas uma evolução lógica do processo pictórico conducente ao desaparecimento da realidade representada, mas também uma espécie de nihilismo russo: "(...) negação radical do mundo tal como ele é, na sua injustiça, sofrimento, maldade, que provocam o desejo do seu fim, da sua destruição, da sua substituição por um mundo novo." (Sabino, 2000: 89), sugerindo a substituição idealista, utópica, da realidade violenta.

Mas a identificação negativa com a realidade explosiva só acontecerá verdadeiramente com o futurismo e o dadaísmo, porque serão eles a transgredir e a subverter, de forma explícita e violenta, a tradição. Sobre o manifesto futurista, leia-se: "La haine du pacifisme, l'esprit de revanche, le mépris des intellectuels et, ce qui va de pair, le mépris des livres et des musées, de l'enseignement et de la tradition, l'appel à l'incendie «purificateur» et l'apologie de la table rase, l'admiration aveugle de la technologie, l'amour de la guerre, la violence «hygiène du monde», autant de traits totalitaires." (Clair, 1997: 60). Mas a prática artística futurista dificilmente se desvinculou de uma retórica formal, 'ilustrando' o automatismo, a velocidade, o ritmo, o ruído e energias contemporâneas.

Contudo, pensa-se o dadaísmo como o movimento que mais contribuiu para a negativização da arte, tanto do ponto de vista de sentido, quanto formal (não por acaso as suas práticas são consideradas dessacralizantes, anti-estéticas e até anti-artísticas). O dadaísmo é um movimento cosmopolita, de

características niilistas, que nasce em 1916 em Zurique, no seio da Primeira Guerra Mundial, num contexto de crise social, política e económica, de miséria e destruição: “We were for the war. Dada today is still for war. Life should hurt. There is not enough cruelty!” (Richard Hülsenbeck cit. in Virilio, 2004: 29). O dadaísmo pretende ser iconoclasta, e como tal não propõe um sistema inovador, quer, isso sim, destruir o próprio sistema instituído. As suas acções são anarco-subversivas no sentido de acabar com as especulações culturais elitistas. Os manifestos Dada denotam uma negatividade deliberada, recusando o passado e destruindo a função mimética da arte: “Let each man proclaim: there is a great negative work of destruction to be accomplished. We must sweep and clean. Affirm the cleanliness of the individual after the state of madness, aggressive complete madness of a world abandoned to the hands of bandits, who rend one another and destroy the centuries.” (Tristan Tzara in Harrison e Wood, 2003: 256).

Os dadaístas reduzem a linguagem a uma parafernália verbal (onomatopeias agressivas e ruidosas) e ao caos visual. Recorrem a um processo cumulativo de elementos (colagens, fotomontagens, etc.) remetidos para a sua dimensão mais material e sónica: “Miseráveis cacos de uma cultura ultrapassada”, como refere Hugo Ball, um dos expoentes máximos do movimento (Hugo Ball cit. in Bernard, 2000: 85). Mas o dadaísmo, além de provocar violentamente o gosto do público (a beleza torna-se um conceito ultrapassado), proclama a coincidência entre a arte e a vida, através da possibilidade de atribuição de valor estético a qualquer objecto do quotidiano, aparentemente vulgar e banal: “The impossibility of constructing, of organizing anything whatsoever, the absence of even the most confused notion of any such construction, has led Dada to decree that there is no such thing and that the solution is to do anything, no matter what, under the guise of instinct.” (Gleizes in Harrison e Wood, 2003: 244).

Deste modo, trata-se da emergência de uma nova forma de arte, o *ready-made* duchampiano, e de uma nova dinâmica, a da apropriação dos objectos e sua descontextualização, no sentido de lhes conferir expressividade simbólica e sentido fetichista. Esta realidade atribuiu à arte moderna uma maior liberdade de acção, implicando, ao mesmo tempo, uma nova visão mais relativa e menos objectiva.

Para Marcel Duchamp a arte é absurda e fútil, e o *ready-made* apresenta-se como declaração de um pessimismo visível na realidade. Como menciona Donald Kuspit: “(...) Duchamp’s post-aesthetic art is the result of a negative countertransference to the aesthetic-rebellious hatred of it, symbolizing ironical hatred of the spectator, in turn symbolizing absolute hatred of posterity, with its delusion of survival after death (...).” (Kuspit, 2004: 29), concluindo: “Perhaps his greatest achievement is the discrediting and undermining of the aesthetic. It is a triumph of destructiveness that has corrupted twentieth century creativity.” (Kuspit, 2004: 45). Duchamp destrói, portanto, o potencial estético da arte, tentando retirar-lhe toda a credibilidade.

Os espectadores variam as suas reacções conforme estão mais ou menos familiarizados com esta arte. O grande público começa a consciencializar-se da sua incompetência para compreender esta ‘nova arte’, e como não possui os mecanismos objectivos de análise dos objectos, remete a própria faculdade de julgar para os efeitos sensoriais mais subjectivos e inconscientes (e potencialmente mais agressivos). Receia esta arte porque, acima de tudo, desconhece a redefinição das fronteiras e dos conceitos tradicionais. A arte oscila entre a obsessão dos sentidos e a colocação de questões e enigmas (como se de um jogo se tratasse) e o público indigna-se devido à transgressão constante, por parte dos artistas, dos valores morais, éticos, religiosos, políticos, receando estar a ser enganado por um autêntico logro.

Esta insatisfação é descrita, de forma exemplar, por José Ortega y Gasset no seu texto *A Desumanização da Arte* de 1925. Nele, o autor explicita as tendências dos novos estilos modernistas: desumanizam a arte (tornam-na inorgânica), evitam as formas vivas, negam o passado, valorizam a arte como jogo, eliminam a dimensão transcendente da criação, reduzem as obras de arte à sua própria condição (arte retórica), desvinculam-se da realidade (negam-na) e equacionam uma dimensão iconoclastica, blasfematória e destrutiva da realidade: “(...) os estilos que se foram sucedendo aumentaram a dose de ingredientes negativos e blasfematórios em que se encontrava, voluptuosamente a tradição, a tal ponto que hoje o perfil da nova arte quase está delineado com puras negações da velha arte.” (Ortega y Gasset, 2003: 115).

Ortega y Gasset acentua, pela análise que faz da arte produzida, o empobrecimento espiritual do ser humano. Por um lado, o artista está cada vez mais isolado: "(...) o artista actual convida-nos a contemplar uma arte que é uma zombaria, que é, essencialmente, escárnio de si própria." (Ortega y Gasset, 2003: 120). Com um *modus vivendi* iconoclasta, e sob a 'máscara' do amor à arte, o artista esconde um ódio puro pela realidade, pela cultura, e inclusive pela arte: "(...) um inconcebível rancor contra a sua própria essência histórica, uma espécie de *odium professionis*."³ (Ortega y Gasset, 2003: 116). Por outro lado, os espectadores estão totalmente inseguros, sem perceberem como se recebe, de forma positiva, esta 'nova arte': "Não se trata de a maioria do público não gostar (...) o que acontece é que a maioria, as massas, não a percebe. (...) Mas quando o desagrado que a obra provoca nasce de se não a ter percebido, fica o homem como que humilhado, com uma obscura consciência da sua inferioridade, que necessita compensar mediante a indignada afirmação de si próprio face à obra." (Ortega y Gasset, 2003: 62-63). Aliás, este autor chega mesmo a afirmar que a antipopularidade e a recusa da arte pelos espectadores se transforma em critério legitimador: "(...) ao fazer menção de se aniquilar a si própria, continua a ser arte e, por uma maravilhosa dialéctica, a sua negação é a sua conservação e triunfo." (Ortega y Gasset, 2003: 120).

Na década de 30 do século XX, as máquinas propagandísticas dos estados totalitários (estalinista, fascista e, principalmente, nazi) farão com que a recepção da 'nova arte' seja totalmente condicionada, no sentido de a denegrir e anular. São os casos paradigmáticos das destruições públicas de livros em 1933 e da exposição *Arte Degenerada* em 1937.

O acto de queimar livros de origem judaica e outros, e ideologicamente contrários ao nazismo, em piras públicas para observação pela população, é em tudo semelhante às destruições instigadas na Florença do século XV por Savonarola, e por Calvino no século seguinte, e sublinha a exploração da destruição com fins políticos (e até estéticos) e de implementação ideológica. Tais actos obedecem a uma lógica

persecutória e inquisitorial, no sentido de fomentar o medo quanto à leitura e assimilação do conteúdo das obras e quanto à liberdade da criação intelectual.

Por sua vez, a célebre exposição *Arte Degenerada* consistiu na reunião e exibição de obras de arte de vários autores e movimentos modernistas, preferencialmente de origem alemã e judaica. Este evento trata-se de um dos melhores exemplos de iconoclastia da nossa era. A exposição propôs-se mostrar essa arte, com a finalidade de a desclassificar, difamar, e provocar reacções negativas e agressivas nos espectadores, suscitando a descrença e o ódio pela arte e cultura modernas. Foi apresentada pela primeira vez em 1937 em Munique, sendo depois exibida, de forma itinerante, em várias cidades alemãs, tendo sido visitada, no período de apenas um ano, por aproximadamente dois milhões de espectadores (Barron, 1991).

Simultaneamente, Louis-Ferdinand Céline, com *Voyage au Bout de la Nuit* (1932) e, principalmente, com o seu panfleto anti-semita *Bagatelles Pour un Massacre* (1937), escreve sobre o horror, a dor, o ódio racial, mas numa forma explícita, intensificada, maléfica e até apocalíptica: "L'écriture célinienne puise sa nuit et son support ultime dans la mort comme lieu suprême de la douleur, dans l'agressivité qui la provoque, dans la guerre qui y conduit. L'abjection est bordée de meurtre, le meurtre est freiné par l'abjection." (Kristeva, 1980: 176).

A destruição e a violência acentuam-se de forma aberrante (e até obscena) com a Segunda Guerra Mundial. O clímax surge com o desvendar dos horrores do holocausto nazi e do lançamento das primeiras bombas atómicas, dando início a uma nova era: "Auschwitz et Hiroshima ont révélé que la «maladie de la mort», comme dirait Marguerite Duras, constitue notre intimité la plus dissimulée." (Kristeva, 1980: 229).

A humanidade perde definitivamente a inocência. Surgem e afirmam-se, de forma exponencial, as 'estéticas críticas'⁴, valorizadas pela agressividade e negatividade dos acontecimentos. Recupera-se a

3. Por *odium professionis* entenda-se a aversão que certos autores têm pela disciplina e pelas regras tradicionais que estruturam a actividade artística.

4. Expressão utilizada por Denis Huisman em relação a Robert Musil, com o seu *L'Homme Sans Qualités* (1930), mas também em relação às obras de Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse e Jean Baudrillard, (Huisman, 2000: 66).

tese da 'morte da arte' iniciada por Hegel, passando esta a significar duas coisas: "(...) o fim da arte como facto específico e separado do resto da experiência (...) a estetização como extensão do domínio dos *mass media*." (Vattimo, 1987: 49), recuperando-se inclusive o niilismo nietzschiano com Heidegger: "(...) o processo no qual, no fim, do ser como tal, «não resta mais nada»." (Martin Heidegger cit. in Vattimo, 1987: 21).

Por sua vez, o célebre texto *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936-39) de Walter Benjamin, fala sobre o enfraquecimento da arte, e sobre a perda da aura atribuída à obra. Esta destruição da aura não é só o que Benjamin vê nas novas tecnologias e no valor de troca aplicados ao fenómeno artístico; é também o esmagamento do pensamento tradicional por técnicas que constitutivamente não são mais que meras reproduções, logo, operações desumanizantes: a fotografia e o cinema.

Theodor Adorno, com a sua *Teoria Estética* (edição póstuma de 1970), explicita que os critérios a aplicar na avaliação da obra de arte são a sua maior ou menor capacidade de auto-negação. Esta estética adorniana baseia-se em modelos de negativismo

gerados nas criações de autores como Kafka, Schönberg e Beckett - todos eles autores passíveis de serem considerados destruidores de um "consenso sinfónico" (Huisman, 2000: 64) -, mas sobretudo pela consciência da experiência traumática dos campos de concentração. Adorno fala da impossibilidade de "escrever poesia" depois de Auschwitz, e os artistas passam a ter a grande missão de perpetuar a memória do que aconteceu através, precisamente, do silêncio: "Adorno ne veut sans doute pas dire que la poésie serait incommensurable à l'infinité du désastre et qu'il faudrait réclamer le silence. Non le silence d'une minute, mais le silence à jamais, comme seule réponse à un deuil sans limites." (Clair, 1997: 78).

A aprendizagem das profundidades da violência humana pela consciência da Segunda Guerra Mundial será também questionada na actualidade por Paul Virilio: "(...) did the Nazi terror lose the war but, in the end, win the peace? This peace based on «the balance of terror» (...)." (Virilio, 2004: 28). Terror não só em relação à Guerra Fria que se seguiu, mas também em relação a uma estética intensamente desumanizada. Segundo Virilio, a percepção e consciência da arte contemporânea, com os seus fenómenos transgressores e de abjecção, retirou horror e intensidade ao que aconteceu em Auschwitz⁵.



Não se pretende fazer aqui uma descrição da arte do pós-guerra, mas importa referir alguns momentos que corroboram toda esta valorização do que é negativo.

Por um lado, reconhecem-se as teorias greenberguianas da autonomia total da arte com o seu purismo formalista. Clement Greenberg popularizou a ideia de identidade disciplinar estabelecida através de um processo de reduções progressivas, evitando a dependência de qualquer experiência exterior à natureza do *medium*. A concretude teorizada por Greenberg, que acreditava ser a componente mais 'positiva' e imediata das artes modernistas, foi intensificada pela *Post-Painterly Abstraction*, Arte

Minimal e *Op Art*. Em 1963, o escultor construtivista David Rabinowitch chega mesmo a declarar: "(...) art has ceased to exist because it has become «literal» (...) literalism is a form of indifference to meaning (...) denying meaning." (David Rabinowitch cit. in Kuspit, 2004: 171).

Por outro lado, denota-se o recrudescer das práticas dadaístas, e muito concretamente do *ready-made* duchampiano, com o desejo dos artistas de criarem uma arte de confrontação pública. A tentativa de 'nivelar por baixo' da *Pop Art*, com o seu desencantamento 'cínico' da realidade, valoriza a banalização dos objectos e redu-los, mecânica e serialmente, àquilo que eles são: o quotidiano óbvio.

5. Tese segundo a qual a "estética de Auschwitz" seria a principal fonte dos nossos medos actuais e de toda a arte contemporânea.

A Nova Realidade, preconizada em 1960 por Pierre Restany, exponencia o espírito de apropriação e transformação lírica do 'lixo' da sociedade de consumo⁶.

O pensamento estético duchampiano abre também as portas a mais um movimento 'reducionista' - a arte conceptual - ao afirmar a superioridade do pensamento do artista em relação à obra, ou seja, à sua execução física, correndo o risco de reduzir o papel emocional do espectador à mera interrogação retórica.

Por último, convirá mencionar os *happenings* dos grupos *Fluxus* e *Gutai* (com antecedentes nas encenações dadaístas e futuristas) e as performances dos Accionistas Vienenses (simulação de violência escatológica), renunciando uma certa tendência de abjeção corporal na *Body Art* (os seus artistas recorrem ao próprio corpo como suporte da acção): "Taboo-breaking art can also intimidate us with its nihilism when it values at zero what we justifiably esteem. It can violate our sensibilities. It can force us into the presence of the ugly, the bestial, the vicious, the menacing. These are all kinds of cruelty. Artworks celebrate cruelty; they can themselves practise cruelty." (Kuspit, 2004: 154).

IV

Fruto de toda esta valorização da negatividade e da destruição na arte do pós-guerra, surge a necessidade crítica de reflectir e teorizar sobre o assunto. Em 1966, em Londres, e em 1968, em Nova Iorque, decorreu o *Destruction in Art Symposium*. Os seus impulsionadores, Gustav Metzger, John Latham, Al Hansen e Wolf Vostell, escreveram no *press release* do primeiro encontro: "The main objective of D.I.A.S. was to focus attention on the element of destruction in Happenings and other art forms, and to relate this destruction in society."⁷.

Em 1968 surge também, na Alemanha Federal, a *Ulmer Verein für Kunstwissenschaft*, um Instituto universitário fundado como observatório dos actos destrutivos cometidos contra a arte, uma espécie de escola de estudos iconoclásticos: "(...) the authors' common point of departure was the search for the historical roots of the idea, according to which any critical approach towards art amounted to a kind of «iconoclasm». (Martin Warncke cit. in Gamboni, 1997: 17). Estes estudos obtiveram resultados nas áreas da historiografia, da sociologia e das questões comportamentais, trazendo novas formas de pensar os fenómenos destrutivos, ampliando as noções de

destruição e possibilitando a sua aplicação no âmbito dos processos criativos (nomeadamente no âmbito do movimento *Destruction in Art*).

Considera-se que o fenómeno do Maio de 68 e a acentuação das tensões e divisões geradas pela Guerra Fria (e consequentes guerras coloniais/independentistas dos anos sessenta e setenta) devem ser entendidos como os principais fenómenos históricos que despoletaram o que hoje se denomina por período pós-moderno. Trata-se de uma época de convulsões políticas, sociais e de revolução nas mentalidades e estilos de vida, na qual é veiculada a sensação de liberdade e igualdade de oportunidades, e democratização total do conhecimento e da cultura, uma época claramente marcada pela aceitação do heterogéneo, da complexidade, da miscigenação e da multiculturalidade.

Contudo, crê-se que mais do que uma afirmação de algo, a pós-modernidade consiste na explicitação do fim das grandes narrativas modernistas (tais como o progresso, a saúde, a tecnologia, e a emancipação

6. Simultaneamente, Guy Debord e a Internacional Situacionista condenam a Nova Realidade de Pierre Restany, classificando-a como um espelho reaccionário do espectáculo mercantilista e capitalista da arte internacional.

7. *Destruction in Art Symposium (D.I.A.S.)*, *Press Release* (1966). Disponível em www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artandthe60s/thm_destrucart_symp.htm (2005.01.14).

do indivíduo). Na verdade, revela-se como um processo de indiferenciação pura, porque todas as realidades, quaisquer que elas sejam, podem coabitar sem se excluir, desaparecendo em definitivo a unidade estilística e de sentido.

O que finalmente parecia ser uma solução, acaba por desembocar no vazio niilista, e no individualismo puro. A realidade é ela própria niilista, porque nega a verdade através da indiferença. Este individualismo, este vazio inerente, aumenta a insatisfação subjectiva em relação à realidade, proporcionando, ou potenciando, as destruições idiossincráticas das várias realidades: "(...) «Hoje, a psicologia substituiu a moral e a ansiedade tomou o lugar da culpabilidade». Quando a noção de transcendência se desvanece, quando conseqüentemente, cada um pretende permanecer só perante si próprio, a dilaceração e o mal-estar existenciais já não podem interpretar-se, com efeito, senão em termos de «conflitos psíquicos»: a vitória do terapêutico sobre o religioso mostra-se enfim garantida." (Ferry, 2003: 286).

A realidade pós-moderna parece, portanto, potencialmente explosiva. Por um lado, as destruições e a agressividade crescem exponencialmente nas micro-realidades, passando a integrar a realidade global através da sua difusão nos meios de informação. Gilles Lipovetsky explica que a tentativa de pacificação da realidade é um fenómeno contranatura, não o contrário. Chega mesmo a acentuar o choque das duas grandes guerras mundiais, da generalização da tortura, da insegurança urbana e crescimento da criminalidade violenta e do surgimento do terrorismo, como factores de 'formatação' do ser humano actual (Lipovetsky, 1989: 190-191).

Por outro lado, esta negatividade surge sob a aparência de um falso hedonismo. Procura-se o prazer a todo o custo, mas esse prazer surge, paradoxalmente, através dos *media*, na tomada de conhecimento visual do horror e sofrimento dos outros. Esta sociedade hedonista é, afinal, constituída por indivíduos ansiosos, frustrados, com incertezas, e a única produção possível é a valorização do individualismo (e narcisismo) baseado no ódio pelos outros.

Em termos culturais, e mais especificamente artísticos, a pós-modernidade tenta romper com os discursos modernistas mais áridos e puristas greenberguianos, multiplicando as soluções plásticas e os pontos de vista artísticos diferenciados; a arte passa a ser uma compilação cacofónica de estilos individuais, em que o discurso se torna apenas um compromisso à escala do autor.

Os produtos artísticos - principalmente no *boom* económico da década de 80 do século XX - passam a ser apenas mercadorias, valorizados não pelas suas qualidades intrínsecas, mas pela especulação financeira e mediática a que os seus autores os submetem: "No domínio da arte, toda a criação digna desse nome teria desaparecido por volta de 1930 (...)." (Cornelius Castoriadis in Ferry, 2003: 269), afirma violentamente Castoriadis ao caracterizar a época pós-moderna, como era da banalidade, da inépcia, da futilidade e da desonestidade intelectual. As obras de arte, objectos duradouros, atemporais, com autor, desaparecem em benefício de 'produtos' não duradouros, não singulares, híbridos e circunstanciais: "São cultivados o anti-intelectualismo, a paródia, o mau-gosto e a inabilidade - o contrário dos valores mais típicos do modernismo." (Sabino, 2000: 214). Constatam-se estas características no Neo-Expressionismo da *New Wave* americana, na Transvanguarda italiana e nos Jovens Rebeldes alemães, nos Neo-Conceptualismo anti-estético, Neo-Clacissismo academizante e Neo-Geometrismo, na Arte Objectual, na arte politizada e nos movimentos artísticos feminino e gay, nos fenómenos marginais *underground* e em realidades *outsiders* aos grandes centros internacionais de decisão artística. O silêncio proposto por Adorno torna-se ruído indiferenciado.

Não por acaso, as práticas artísticas mais comuns passam a ser as apropriacionistas (na pintura, na escultura, nas instalações, na fotografia, nas novas tecnologias), porque são elas que melhor espelham as sensações de futilidade, de superficialidade, de desapego à realidade, de trivialidade e de jogo. Depreende-se que o que caracteriza a cultura contemporânea é a sua nulidade: "(...) art these postmodern days seems to have become another depressing way of passing time than of reaching beyondtime (...)." (Kuspit, 2004: 160).

V

A desagregação dos valores instituídos (a norma converteu-se na ausência de normas), alimentada por um liberalismo económico 'devorador', culmina com a queda do muro de Berlim em 1989, e com o fim da Guerra Fria e desagregação geo-estratégica do Bloco de Leste.

Na actualidade proliferam os actos destrutivos. Sucodem-se os derrubes de estátuas que representam líderes e respectivos regimes totalitários. Tanto nos países de Leste (antiga União Soviética, ex-Jugoslávia, etc.), como mais recentemente, com uma cobertura mediática que a tornou num ícone exemplar desta prática, a queda da estátua do ditador Saddam Hussein em Bagdade, possibilitando inclusive a definição de uma dimensão estética a partir da destruição de estátuas com fins políticos e sociais.

Em 2001 os Taliban ordenaram, no Afeganistão, a destruição de todas as estátuas do país, incluindo as das épocas pré-islâmicas, seguindo uma interpretação estrita do Corão, culminando com a destruição por explosão dos Budas de Bamiyan, estátuas-colossos com mais de 1500 anos e classificadas como Património da Humanidade pelas Nações Unidas.

Os anos noventa e o início do séc. XXI caracterizam-se pelos fenómenos da globalização, do *marketing* visual disseminado à escala planetária, da televisão como 'agente da verdade', e das novas tecnologias digitais. Esta realidade, ao tentar aproximar as pessoas, afasta-as e aliena-as. Faz-se um permanente *zapping*, entre vítimas de sinistros de viação, vítimas de guerras, catástrofes naturais, *pin-ups*, *top-models*, estrelas de cinema e do desporto - uma espécie de morbidez no dispositivo visual: "A arte tornou-se iconoclasta (...) já não consiste em destruir as imagens, como a da História; mais precisamente consiste em fabricar imagens, em fabricar imagens até uma profusão de imagens nas quais não há nada para ver." (Jean Baudrillard cit. in Castro Flórez, 2004: 40).

No entanto, e em termos de negatividade (de violência, morte e destruição), o que mais contribuiu para a definição e caracterização do momento actual foi, sem dúvida, o fenómeno do terrorismo. As ligações directas e indirectas, conscientes e

inconscientes, que o terrorismo estabelece com os indivíduos condiciona por completo o quotidiano. Aliás, os próprios políticos e até alguns artistas contemporâneos estão conscientes daquilo que o terrorismo populariza, ou seja, a facilidade com que se chama a atenção e mediatiza um acto (manipulando a recepção), bastando apenas provocar um distúrbio, uma agressão, ou alguma violência gratuita física e psicológica.

Para finalizar mencionam-se dois casos paradigmáticos. Em 27 de Maio de 1993 um atentado terrorista provocou cinco mortos junto à Galeria Uffizi de Florença. Um carro-bomba (colocado no local pela máfia siciliana) explodiu junto à escadaria monumental de acesso ao Corredor Vasari, destruindo a primeira parte do Museu e algumas das pinturas aí colocadas (três quadros totalmente destruídos e mais de trinta danificados), provocando ainda danos em outros compartimentos do edifício (Gamboni, 1997: 104-105).

A este nível, o acontecimento mais marcante foi decididamente o ataque às Torres Gémeas de Nova Iorque, ocorrido em 11 de Setembro de 2001. A importância do desastre levou mesmo alguns autores a fazerem coincidir com ele o 'verdadeiro' início do século XXI. Mas foi um início virtual, porque experienciou-se o acontecimento através da difusão televisiva das imagens (sensação de inverdade na objectividade do visível). O acreditar ou não deste olhar indirecto levou Paul Virilio a reflectir sobre a possibilidade da morte do olhar, introduzindo a noção de "fé perceptiva" (Ruiz de Samaniego, 2004: 13). Os ataques suicidas às Torres Gémeas feriram a retina e o olhar do espectador, pela forma repetida como as imagens iam sendo apresentadas em *loop* ininterrupto. O acontecimento foi de tal modo espectacular que permitiu a sua observação de vários ângulos, várias perspectivas, com nuances plásticas que, ao mesmo tempo que acentuavam o terror da tragédia, pelo efeito da repetição, criavam um vazio de sentido, presentificando o absurdo do visível, e dando a sensação de um espectáculo demasiado bem registado para não ter sido encenado: "Un objeto emblemático del funcionalismo arquitectónico nos convirtió en espectadores en el momento de su desaparición (...)." (Serra, 2003: 74). Esta situação

permitiu considerar o pensamento mais grotesco, o das *Twin Towers* terem registado no seu A.D.N. a sua própria condenação: "(...) el momento negativo, la destrudo que le es congénita." (Serra, 2003: 78). A destruição e a sedução da morte são assim enunciadas: "Lo sublime emana de ese hueco, pues es él que polariza el terror (...) sublime es el vacío

abierto, sobre el cual las TT se erigieron (...), y al cual retornan, como herida que se abre pero que hay que tapar *in effigie*." (Serra, 2003: 75). O suposto aspecto 'positivo' da destruição das *Twin Towers* seria a 'revelação' final da sua iconicidade, da sua força como imagem.

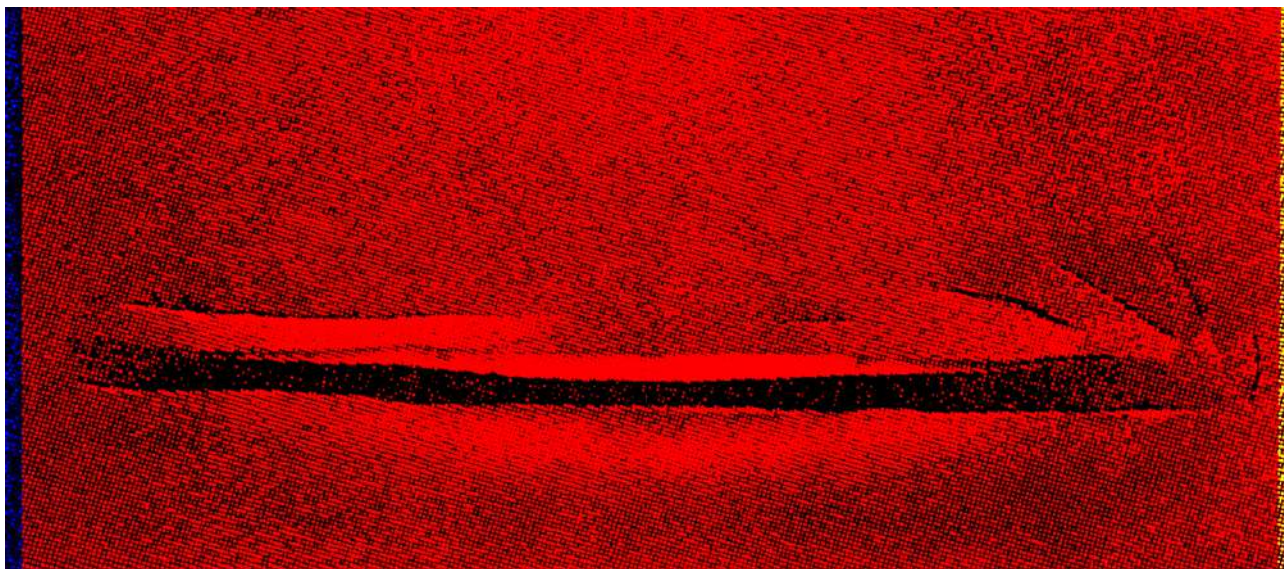


Fig. 01• Rui Serra, Admitir Sempre o Erro, 1996, acrílico sobre tela, 170 x 380 cm

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRON, Stephanie (dir. de) - «Degenerate Art» The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art e Harry N. Abrams Publishers, 1991.
- BERNARD, Edina - *A Arte Moderna: 1905-1945*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- CARCHIA, Gianni, D'ANGELO, Paolo, (dir. de) - *Dicionário de Estética*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando - "Crash-Time. Notas Sobre el Accidente y la Catástrofe, el Miedo y la Tontería". In [W]ART. Porto: Mimesis # 2, 2004.
- CHALUMEAU, Jean-Luc - *As Teorias da Arte*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- CLAIR, Jean - *La Responsabilité de l'Artiste*. Paris: Gallimard, 1997.
- Destruction in Art Symposium (D.I.A.S.), Press Release (1966)*. Disponível em http://www.tate.org.uk/Britain/exhibitions/artandthe60s/thm_destrucartsymp.htm (2005.01.14).
- FERRY, Luc - *Homo Aestheticus. A Invenção do Gosto na Era Democrática*. Coimbra: Almedina, 2003.
- GAMBONI, Dario - *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. Londres: Reaktion Books, 1997.
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul, (org. de) - *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- HUISMAN, Denis - *A Estética*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- JULIUS, Anthony - *Transgressions. The Offences of Art*. Londres: Thames & Hudson, 2002.
- KRISTEVA, Julia - *Pouvoirs de l'Horreur. Essai Sur l'Abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- KUSPIT, Donald - *The End of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles - *A Era do Vazio*. Lisboa: Relógio d'Água, 1989.
- MOLDER, Maria Filomena - "Equivalências & Intempestivas" (pref. de), in ORTEGA Y GASSET, José - *A Desumanização da Arte*. Lisboa: Vega, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, José - *A Desumanização da Arte*. Lisboa: Vega, 2003.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto - "El Acabóse S.A.. Mística de la Muerte del Mundo y Otros Escombros". In [W]ART. Porto: Mimesis # 2, 2004.

SABINO, Isabel - *A Pintura Depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000.

SERRA, Pedro - "TekTonik". In FERNÁNDEZ-ALBA, António, LÓPEZ ALBALADEJO, José, (ed. de) - *W.T.C. 11-9-01*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2003.

SERRA, Rui - *DESTRUCTIO, Os Fenómenos da Agressão, Destruição e Vandalização na Arte Contemporânea*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005 (texto policopiado).

VATTIMO, Gianni - *O Fim da Modernidade. Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

VIRILIO, Paul - *Art and Fear*. Londres: Continuum, 2004.

SITUAÇÃO T/T1, DE ARTUR BARRIO, E A ARTE-GUERRILHA CONFORME FREDERICO MORAIS

SITUAÇÃO T/T1, BY ARTUR BARRIO, AND THE GUERRILLA ART ACCORDING TO FREDERICO MORAIS

Tamara Silva Chagas

Pesquisadora independente em História da Arte
tamara.chagas1@gmail.com

RESUMO

O artista luso-brasileiro Artur Barrio apresentou "Situação T/T1", trabalho no qual fez uso de suas famosas trouxas ensanguentadas, na exposição de arte pública "Do Corpo à Terra", em abril de 1970. Debateremos, no presente artigo, as questões suscitadas pela referida proposta e sua relação com a arte-guerrilha. Para isso, utilizaremos como referencial teórico textos do crítico de arte Frederico Moraes a respeito de tal tema.

PALAVRAS-CHAVE

Artur Barrio | Trouxas ensanguentadas | Arte conceitual | Arte-guerrilha

ABSTRACT

The Portuguese-Brazilian artist Artur Barrio presented "Situação T/T1", an artwork in which he used his famous "trouxas ensanguentadas" (bloody bundles) at the public art exhibition "Do Corpo à Terra", in April 1970. In this article, we will discuss the issues raised by this proposal and its relationship with guerrilla art. For this purpose, we will use Frederico Moraes' texts on this subject as theoretical reference.

KEYWORDS

Artur Barrio | Trouxas ensanguentadas | Conceptual art | Guerrilla art

INTRODUÇÃO

Arthur Barrio (1945-), artista luso-brasileiro nascido no Porto, Portugal, e radicado no Rio de Janeiro, Brasil, desde as anos 1950, apresentou “Situação T/T,1”, proposta realizada em três partes, na exposição de arte pública “Do Corpo à Terra”(1970). A primeira delas ocorreu durante a noite dos dias 19 e 20 de abril de 1970 e consistiu na preparação, em espaço fechado, de suas famosas “trouxas ensanguentadas”, as quais continham detritos, tais como lixo e restos de ossos e carne apodrecida (Canongia, 2002: 20).

Na segunda etapa de seu *happening*, Barrio depositou, às margens do poluído Ribeirão Arrudas, em Belo Horizonte, no dia 20 de abril, as quatorze trouxas por ele preparadas. Já a terceira parte do trabalho consistiu no depósito de papel higiênico em um rio belo-horizontino, cujo nome não é especificado. A segunda fase de Situação T/T,1 é,

certamente, a mais impactante, visto o modo como o trabalho integrou-se no cotidiano daqueles que passaram pelo lugar, causando polêmica. As trouxas atraíram a atenção da população, como também da polícia e do corpo de bombeiros devido a seu odor e aspecto.

No artigo, discutiremos tal trabalho de Artur Barrio à luz da compreensão a respeito da ideia de “arte-guerrilha” do brasileiro Frederico Morais, crítico de arte, curador de exposições e artista.¹ Refletiremos sobre como a proposta do artista luso-brasileiro abordou tanto problemas do âmbito da própria arte quanto de seu contexto político e social.

A EXPOSIÇÃO “DO CORPO À TERRA”

A crescente inquietação por parte de pequena, mas significativa, parcela da crítica – em especial, a figura de Frederico Morais, nascido em 1936 – e de alguns dos artistas comprometidos com uma produção artística mais experimental e engajada, foi decisiva para a realização, no contexto brasileiro, de mostras pioneiras, que subverteram o conceito tradicional de arte até então em vigor. O evento em análise neste tópico assumiu grande importância em função das proposições de seus artistas, de suas reverberações no circuito da arte e das questões suscitadas pelo mesmo.

Convidado a fazer a curadoria de uma exposição comemorativa da inauguração do Palácio das Artes (Belo Horizonte, Minas Gerais) pela diretora do espaço, Mari’Stella Tristão, o crítico Frederico Morais coordenou duas mostras relevantes para o contexto artístico-cultural brasileiro. Ocorreram, simultaneamente, em abril de 1970, Do “Corpo à

Terra” e “Objeto e Participação” durante a realização da Semana de Arte de Vanguarda, evento esse promovido pelo Palácio das Artes e financiado pelo governo mineiro e pela empresa Hidrominas (Ribeiro, 1997: 146).

A exposição de arte pública “Do Corpo à Terra” foi realizada no Parque Municipal de Belo Horizonte e em outras localidades dessa mesma cidade durante três dias do mês de abril de 1970, sob curadoria de Morais, seu idealizador. Vale destacar que “Do Corpo à Terra” foi importante para a formação daquilo que seria a arte brasileira dos anos 1970, com a introdução do debate a respeito da tendência conceitual no circuito artístico local. A maioria dos trabalhos integrantes da mostra, além de enfatizarem o processo, a desmaterialização da obra de arte e a participação do espectador, incluiu em seu discurso uma abordagem política explícita.

1. Para saber mais sobre o tema da arte-guerrilha, ver a pesquisa *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*, de Artur Freitas.

“Do Corpo à Terra” tratou-se de uma iniciativa ousada, sobretudo, diante da crescente atmosfera de tensão e medo advinda da intensificação da repressão política no Brasil, imerso em uma Ditadura Militar (1964-1985). Nesse momento, vigorava o Ato Institucional nº 5 (AI-5) – estabelecido em dezembro de 1968 –, o qual intensificou a perseguição aos opositores do Regime.

Por sua vez, “Objeto e Participação” contou com obras expostas dentro da Grande Galeria do Palácio das Artes. Eram trabalhos que ainda continham em si, em sua maioria, a noção de obra de arte como objeto, ou seja, como realidade sensível e aberta, somada à perspectiva sobre os desdobramentos do ato criador por meio da interação do espectador com a proposta do artista.

“Do Corpo à Terra” inaugurou um novo ambiente artístico no Brasil, com a transferência do local expositivo para o espaço exterior ao museu. É fato que não se pode requerer a primazia do ato ao dito evento, devido à existência de exposições de arte pública anteriores, como “Arte no Aterro”, também organizada por Frederico Morais (Rio de Janeiro, 1968). Tratou-se, acima disso, de uma situação-clímax intrínseca ao percurso histórico-cultural pelo qual o Brasil passava – apesar de tal percurso ter sido protagonizado por um pequeno número de artistas. A partir, principalmente, dessa mostra catalisadora das novas necessidades da arte é que observamos uma maior integração da produção de caráter conceitual de artistas brasileiros no circuito artístico local.

Outro fato importante a se ressaltar é o forte apelo político de quase todos os *happenings* da exposição. Os artistas participantes contestavam tanto as regras imperialistas sustentadas pelo poder estadunidense como a repressão política da Ditadura Militar no Brasil. O governo implantado pelo Golpe de Estado de 1964, que silenciou quase todas as manifestações de discordância de sua vigência – principalmente depois do AI-5 –, foi o principal alvo de críticas.

Re-significando a crítica à instituição, própria da arte conceitual produzida nos centros hegemônicos, e adequando-a à realidade brasileira tanto no que diz respeito às marcantes heranças do Neoconcretismo

e do Tropicalismo quanto ao cenário sócio-político de censura e repressão, os artistas participantes de “Do Corpo à Terra”, entre eles, Artur Barrio, propuseram situações que abordaram a experiência participativa do público, a arte como ideia ou ação, e o engajamento político, de modo a ampliar o campo abrangente da arte. De acordo com o sítio eletrônico do Instituto Itaú Cultural², participaram do evento, além de Artur Barrio, os seguintes criadores: Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lótus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, Hélio Oiticica, José Alfredo Fontes, Thereza Simões e Frederico Morais, este último como crítico-artista.

Salienta-se ainda a distribuição de cópias do “Manifesto do Corpo à Terra”, escrito por Frederico Morais, no Palácio das Artes, e a publicação do mesmo no jornal *Estado de Minas* (Ribeiro, 1997: 299). Em tal texto, o crítico pontuou as questões que permearam o projeto da exposição, enfatizando as mudanças significativas que vinham ocorrendo no âmbito da arte, como a decadência de algumas de suas premissas e a assimilação de novas posturas, as quais marcariam a introdução da arte conceitual no Brasil (Ribeiro, 1997: 295).

Entre os itens citados no manifesto, destaca-se a defesa da arte como elemento vital e social relevante, necessário para a construção da identidade de qualquer nação, sendo tarefa do Estado, portanto, assegurar o direito ao livre exercício da arte. Obviamente, com esse trecho do discurso o crítico ironizava o Governo Militar, que por diversas vezes reprimiu manifestações artísticas de caráter experimentalista (Ribeiro, 1997: 295).

Como vimos, Artur Barrio, à época um jovem artista promissor, integrou o grupo de participantes de “Do Corpo à Terra”. Anteriormente a esse evento, Barrio já havia exposto suas polêmicas “situações” – termo usado pelo artista para se referir aos seus trabalhos – em locais públicos e no Salão da Bússola (Rio de Janeiro, 1969). Esse conceito utilizado pelo artista vem de encontro à ideia tradicional de obra de arte acabada, autêntica, original e sagrada, ao enfatizar o caráter processual de suas propostas. Ele está em consonância com a concepção de

Morais a respeito do artista como propositos: aquele que “puxa o gatilho” (Morais, 1970: 50-51) de ações sem roteiro pré-definido que irão se desdobrar em outras ações por meio da participação ativa do espectador, colaborador do ato criativo.

Conforme citamos, “Situação T/T1” foi composta de três fases. São elas: 1. a elaboração das trouxas ensanguentadas com materiais como sangue, carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cordas, facas, sacos e cinzel; 2.o depósito das mesmas no

SITUAÇÃO T/T1

Ribeirão Arrudas, local onde despejava esgoto e eram jogados outros tipos de detritos [fig. 1]; 3. a disposição de vários metros de papel higiênico à beira de um rio em Belo Horizonte, Minas Gerais³.

Segundo Morais relatou em entrevista⁴, o termo “trouxas ensanguentadas” foi cunhado pelo crítico.



Fig. 01- Situação T/T1 (2ª parte), 1970, Artur Barrio, *happening*. Fonte: <http://muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/sacosdecarne/e.jpg>.

3. Barrio, acesso em: 21 jul. 2017.

4. Frederico Morais foi entrevistado pela autora deste estudo em 14 de julho de 2015.

Uma série de questões é posta em debate por meio da proposição de Barrio. Uma delas é em relação à natureza da arte. Tradicionalmente, a produção artística é vista como “obra”, dotada de aura, única, autêntica e fruto da inspiração de um gênio. A introdução do objeto como categoria artística contrapõe-se a essa noção. Com ele, a obra se torna aberta, principalmente, à participação do espectador. O trabalho artístico sai de seu pedestal e se torna resultado da experiência.

O conceitualismo e a desmaterialização da arte proposta por ele radicalizam esse problema. O trabalho artístico transforma-se em ideia ou ação e rompe com os preceitos da tradição. Incorporado, concretiza-se somente na mente do artista e do espectador. Nesse ínterim, a experiência estética aproxima-se da experiência quoditiana. Tal fusão entre arte e vida ocorre no trabalho de Barrio. Conforme relatou⁵, cerca de 5.000 pessoas estiveram no local para observar o que, à primeira vista, pareciam as evidências de uma chacina. O próprio artista, infiltrando-se anonimamente em meio ao tumulto, registrou a “situação” por meio de fotografias, as quais viriam a ser documentos importantes de sua “situação”.

A arte pôde, assim, ultrapassar os limites da instituição museológica e atuar no âmbito da vida. Vale também lembrar que, todavia, grande parcela dos espectadores dessa etapa do trabalho se mostrou alheia à realidade de arte apresentada por aquela situação. Esse público, por desconhecer a proposta do artista, participou de sua realização mais como testemunha que como espectador.

O uso de materiais pobres é constante na produção de Artur Barrio. O artista alega, como motivo para a utilização desses em suas propostas, a incongruência entre o valor dos produtos manufaturados – mais nobres, se comparados com os detritos utilizados pelo artista – e a realidade econômica brasileira à época. A ênfase recai sobre o efêmero em detrimento do permanente.

Podemos relacionar tal prática à utilização de itens perecíveis pelos artistas da Arte Povera. O termo foi cunhado pelo crítico Germano Celant para designar os trabalhos de arte italiana dos anos 1960

que envolviam o emprego de materiais precários, tais como terra, feltro e madeira, por exemplo. Celant foi também, segundo Frederico Morais, um dos primeiros críticos a relacionar arte à guerrilha. Nesse sentido, é importante trazer à tona as ideias de Celant a respeito da Arte Povera no contexto deste estudo.

O manifesto “Notas sobre uma Guerra de Guerrilha”, publicado dois meses depois da exposição “Arte Povera e IM Spazio”, em 1967, em Gênova, Itália, é um importante documento a ser analisado a respeito da Arte Povera. Nele, Celant critica a forma como o sistema usa o artista e o controla, englobando todas as tentativas deste último de se opor ao mesmo. O papel assumido pelo artista é, nessa lógica, imutável: ele é aquele que produz mercadorias de luxo e segue os ditames da mentalidade de produção em massa, como uma engrenagem: um operário na linha de montagem. Dessa forma, o artista está atrelado ao destino de sua obra, não podendo deixá-la à mercê do devir. Assim, o sistema impede que o artista intervenha no âmago de suas estruturas de maneira a revolucioná-las.

A opção pelo uso de aparatos tecnológicos, logo, traria uma dependência maior dos artistas em relação ao sistema e os submeteria à sua ideologia. Contrapondo-se a isso, Celant apresenta a Arte Povera, ou seja, a arte pobre, a qual recorre a materiais precários, como alternativa. Nesse ínterim, o artista atuaria como um guerrilheiro e não mais como um oprimido.

À opção de uma arte que oposta à vida, Celant propõe uma arte pobre cuja intenção é dissolver a separação entre ambas, de forma a recuperar a identificação entre ser humano e natureza, em busca da liberdade. Celant redireciona a arte para que a mesma reencontre seu foco no próprio ser humano. E tal como Morais, o crítico genovês também rejeita o engavetamento da arte em categorias.

Como exemplo de artista cuja obra se libertou da lógica opressora e dos ditames do sistema, Celant cita Michelangelo Pistoletto. O criador se dedicou, a partir da década de 1960, a produzir trabalhos com materiais precários, os quais se caracterizam pela imprevisibilidade e pela liberdade, não se

5. Barrio, acesso em: 21 jul. 2017.

submetendo a “expectativas codificadas” (Celant, 1967). Outros exemplos abordados pelo crítico são Jannis Kounellis, Pino Pascali, Luciano Fabro e Mario Merz, os quais fazem também uso de objetos banais retirados do quotidiano como forma de oposição ao sistema afluente.

Frederico Morais destaca como precursora da Arte Povera a exposição “Arte Abitabile”, realizada em 1966, na galeria Sperone, e salienta a contribuição dos críticos Tommaso Trini e Renato Barilli à tendência em questão. O crítico brasileiro também ressalta o caráter iconoclasta da Arte Povera e sua proposição

do trabalho artístico como processo, e, assim, como algo inconcluso (Morais, 2010).

A vertente italiana leva materiais pobres ao âmbito da galeria e causa estranheza nos espectadores por encontrarem tais objetos em um ambiente de arte erudita, deslocados de seu contexto original. Do mesmo modo, Barrio dilui a experiência estética na experiência escatológica, desmitificando, assim, a arte. Ele retira dela sua sacralidade, seu caráter de experiência apartada da vida. Dessa forma, a arte se torna acessível ao público comum, que é convidado a vivenciá-la ativamente.

ARTE-GUERRILHA

O crítico de arte Francisco Bittencourt chamou o grupo de artistas atuantes em “Do Corpo à Terra”, entre eles, Barrio, de “Geração Tranca-Ruas”, devido a seus trabalhos radicais, polêmicos e engajados. Cildo Meireles, por exemplo, em “Tiradentes: totem-

-monumento ao preso político” [fig. 02], queimou 10 galinhas vivas e um fragmento de tecido, ambos presos a um mastro de 2,5 m, em cuja extremidade superior se encontrava um termômetro (Reis, 2005: 195).

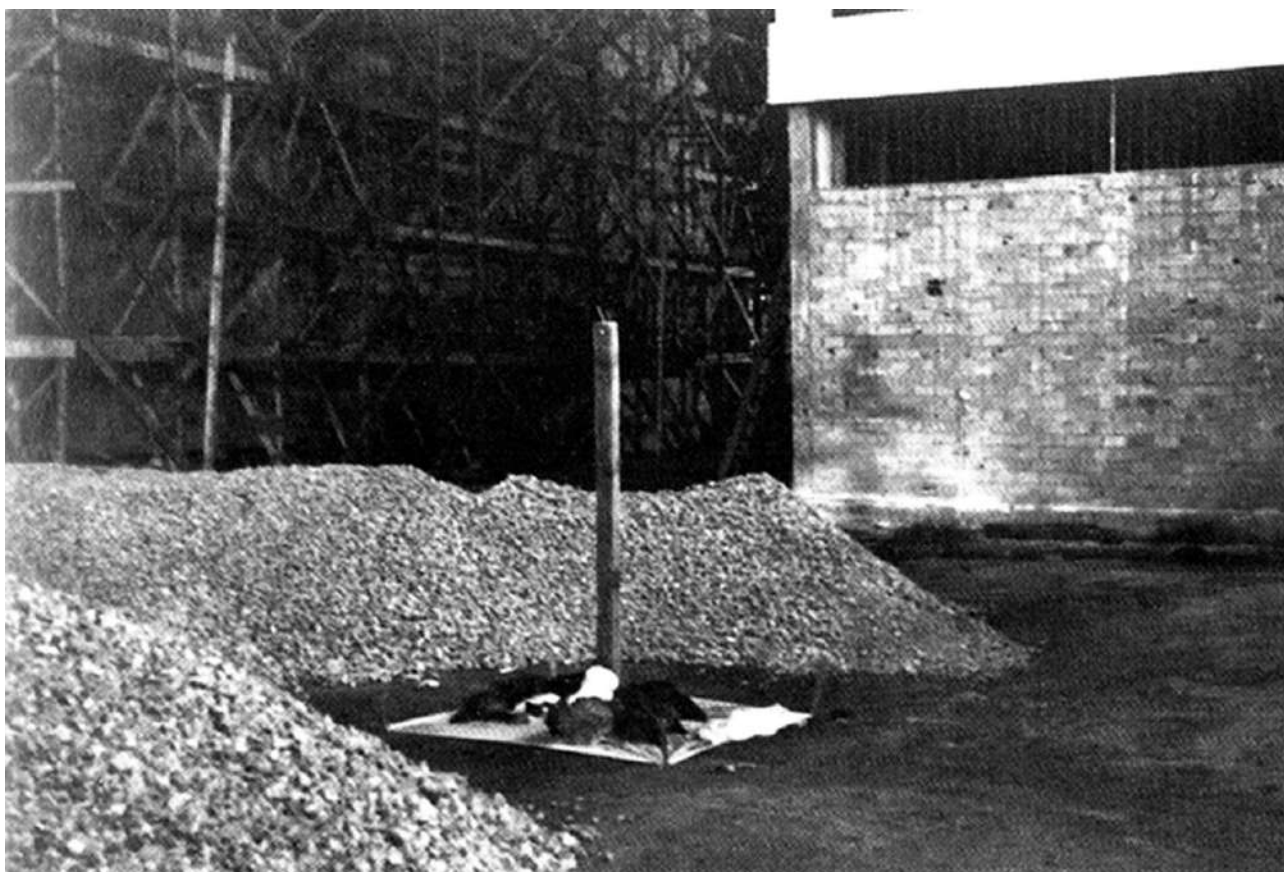


Fig. 02. Tiradentes: totem-monumento ao preso político, 1970, Cildo Meireles, *happening*. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33692/tiradentes-totem-monumento-ao-presopolitico>>. Acesso em: 31 de Out. 2017. Verbete da Enciclopédia.

Explicitamente política, a proposta de Cildo Meireles, entretanto, causou a indignação de algumas pessoas que – não compreendendo seu caráter contestador – reduziram-no a uma simples chacina de galinhas, espetáculo gratuito, talvez sem conotações artísticas, políticas ou sociais. Até mesmo Mari’Stella Tristão – diretora do Setor de Artes Plásticas do Palácio das Artes e uma das responsáveis pelos eventos artísticos que foram realizados dentro e nos arredores do Palácio durante a Semana de Arte de Vanguarda –, criticou o *happening* de Meireles em sua coluna de arte em um jornal, qualificando-o como um episódio lamentável (Ribeiro, 1997: 149).

Há uma evidente conotação política no *happening* “Tiradentes”. Na agressividade do ato do artista, algoz de animais, percebe-se uma densa atmosfera de crueldade que remete à revolta pela morte de dezenas de presos políticos e pelo desaparecimento de outros tantos que se opuseram ao regime militar. Possivelmente, a presença do termômetro sobre o mastro onde estavam presas as galinhas seja uma metáfora da situação limítrofe pela qual o País atravessava, com o cerceamento da liberdade.

Tiradentes, ícone histórico da luta pela liberdade política do Brasil em relação à sua metrópole no Período Colonial, foi enforcado pelo governo português. Sua cabeça foi decepada após enforcamento e exposta publicamente – fixada a um poste alto –, enquanto seu corpo foi esquartejado, em 1792. Tal espetacularização de seu assassinato, obviamente, foi promovida com o intuito de impressionar e de gerar medo nos espectadores de sua execução.

Tal como ocorrera com a cabeça de Tiradentes, as galinhas do *happening* de Meireles foram amarradas a um mastro em local público (o Parque Municipal de Belo Horizonte) com a presença de espectadores. A figura de Tiradentes e todo o simbolismo intrínseco a ela no imaginário popular, o ritual macabro das mortes dos animais e a referência, no título do trabalho, ao assassinato de opositores do regime em voga demonstram a ousadia do artista (na verdade, uma ousadia compartilhada por todos os participantes de “Do Corpo à Terra”). A imagem do herói nacional foi evocada por meio do título e associada à situação dos perseguidos políticos, marginalizados pelo governo brasileiro e transformados em heróis da resistência pela liberdade por Meireles.

Tal trabalho de Meireles, ao lado de “Situação T/T1”, de Barrio, são exemplos do que Frederico Morais chamou de arte-guerrilha. O termo foi utilizado também por Décio Pignatari no ensaio “Teoria da Guerrilha Artística” (Pignatari, 1973: 157-166), sobre a relação entre arte e política. Morais parte do conceito proposto por Pignatari para sugerir uma arte calcada no confronto, no imprevisto, no uso de materiais inusitados e na participação do espectador. A mesma é capaz de retirar esse último de seu estado normal de alienação por meio do ato criativo, ativando seu corpo e sua mente, para que ele atue de maneira ativa na realidade. Os papéis dos atores do sistema da arte se transformam continuamente e seus limites se dissolvem.

Qualquer coisa pode ser transformada em trabalho artístico. A arte-guerrilha se apresenta como alternativa à história da arte oficial, posto que essa última é eurocêntrica e atrelada aos convencionalismos da tradição. Segundo Pignatari (Pignatari, 1973: 157-166), a arte-guerrilha inspira-se nas guerrilhas rurais e urbanas para delas tomar emprestado sua não linearidade e sua reinvenção constante. As estruturas hierarquizadas da sociedade dos anos 1960/70, caracterizadas pela rigidez, poderiam ser afetadas pelas ações imprevistas e sincronizadas da arte-guerrilha.

Para Morais (1970:49), o artista contemporâneo é um guerrilheiro e a arte de vanguarda dos anos 1960/70 configura-se como uma forma de emboscada. Os papéis do espectador, do artista e do crítico são continuamente transformados. Abre-se espaço para a participação. O artista deixa de ser autor para metamorfosear-se em propositor de situações que provocarão no público estranhamento, repulsa e medo, instigando-o, logo, à tomada de posição frente à realidade circundante.

Barrio utilizou a arte-guerrilha como estratégia criativa em seu trabalho. Por meio dela, ele foi capaz de intervir diretamente no contexto da cidade de Belo Horizonte e de seus habitantes sem que tivesse problemas com a censura. Ele interferiu com a arte na vida, causando nessa última uma situação extrema, impossível de ser ignorada, integrando ambas e aproximando-se da realidade do homem comum. Vale acrescentar aqui que o artista insere, até hoje, trouxas em suas mostras, fato que reforça as questões do precário e do efêmero como algumas de suas maiores inquietações.

As trouxas repletas de detritos e que se assemelhavam a vestígios de um crime, inseridas no contexto do período mais violento da Ditadura Militar no Brasil, foram associadas à tortura e ao assassinato de opositores do regime. A tática vândala de Artur Barrio de interferir artística e diretamente no quotidiano permitiu a realização de sua proposta sem o impedimento da mesma pelos órgãos de censura. “Situação T/T1” ultrapassou as fronteiras do convencionalismo na arte, tornando-se parte da vida de um público excluído do debate artístico, o qual nunca experimentaria a arte dentro do ambiente que é tradicionalmente designado a ela (considerando o fato de o trabalho ter sido realizado em um local menos nobre da cidade).

Frederico Morais, que propôs a “Nova Crítica” – isto é, tal atividade como criação –, atuou como crítico-artista, ao realizar trabalhos poéticos a comentar a obra de outros criadores. Nesse sentido, Morais elaborou o áudio-visual “O pão e o sangue de cada um”, de novembro de 1970, em diálogo com as proposições de Barrio, entre elas, “Situação T/T1”. As fotografias utilizadas no mesmo eram de autoria de César Carneiro, Luiz Alphonsus e do próprio Morais, que escreveu também o texto e fez a narração (Morais, 1973: 5).

Em “O pão e o sangue de cada um”, assim como em seus demais audiovisuais, o crítico utilizou retroprojetores e equipamentos de áudio. Hoje tal proposta encontra-se documentada na forma de vídeo. O trabalho era composto por oitenta e um slides e durava cerca de sete minutos. Nele Morais justapunha imagens de obras de Barrio a criações do romântico espanhol Francisco de Goya y Lucientes, do cubista Pablo Picasso, do impressionista Frédéric Bazille, do pós-impressionista Vincent Van Gogh e da artista contemporânea Walquíria Proença.

Morais confronta fotografias de atos banais da vida quotidiana da cidade aos trabalhos de Barrio e a reproduções de obras dos artistas acima citados, como “Os Fuzilamentos de três de maio” (1814), de Goya, e “Os comedores de batata” (1885), de Van Gogh.

Em seu audiovisual, Morais cria um jogo intrincado que revela, com ironia, o estado de apatia social criado pela sociedade de consumo a partir do confronto entre as imagens da vida conformista em que essa sociedade se sustenta e os trabalhos de arte-guerrilha propostos por Barrio e depositados na própria cidade. Nesse sentido, o aspecto repugnante dos pães embolorados deixados na rua pelo artista e as trouxas ensanguentadas instaladas no Ribeirão Arrudas contrasta fortemente com os outdoors mostrados no audiovisual, os quais anunciam salsichas “saborosas, tentadoras”, ou prometem uma noite tranquila e confortável de sono, enquanto presos políticos são torturados dentro das prisões da Ditadura, como indica uma fotografia com a inscrição “Liberdade para os presos”, mostrada no audiovisual (Chagas, 2012: 139).

A arte precária e anárquica de Barrio contestou o sistema oficial da arte, a realidade social/política do período e a passividade da população diante da opressão à qual tais estruturas a subjugavam. Em sua produção escrita, que são textos que acompanham suas propostas, é evidente o repúdio à crítica de arte tradicional, ao mercado, ao *status* da obra de arte e às categorias artísticas. Especificamente em “Lama/carne esgoto”, texto elaborado em 20 de abril de 1970 e que aborda “Situação T/T1”, Barrio diz que demanda do espectador, por meio de seu trabalho, o “mergulho em si” (Barrio, In Canongia, 2002: 146), exigindo, assim, seu total envolvimento.

CONCLUSÃO

Barrio tensiona a realidade circundante com uma proposta polêmica e inconformista. Ele convida o espectador à participação, despertando nele a consciência de mundo, ao tirá-lo de seu estado de passividade habitual com a ativação de seus sentidos e de sua mente por intermédio de seu trabalho. O artista re-significa a arte, ao transformá-la em ideia e ação: uma situação extrema a ser vivida, a retirar da mesma seu *status* de obra de culto apartada da experiência da vida, além de imersa no ambiente higiênico e sagrado da instituição museológica. O lixo e os demais materiais precários utilizados por Barrio também entram em confronto com tal *status* da obra de arte tradicional.

A imprevisibilidade, o uso de tais materiais alternativos e perecíveis, a ação inesperada, a crítica ao sistema da arte e às estruturas sociopolíticas opressoras são características que inserem “Situação T/T1”, de Artur Barrio, dentro do contexto da arte-guerrilha, defendida pelo crítico Frederico Morais, que toma a expressão de empréstimo de Décio Pignatari, como uma forma de homenagem. Por um lado, o radicalismo e o confronto à sociedade afluyente e às suas convenções fazem da proposição de Barrio um exemplo de arte engajada. Por outro, para além da contestação política, o artista aborda problemas do âmbito da própria arte, tais como a questão de sua natureza, a crítica às instituições e a participação do espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRIO, Artur – Blog do artista. Disponível em: http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2008/10/situao-tt-1_22.html. (2017.07.21).

CANONGIA, Lúcia (Org.) – *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

_____. – *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CELANT, Germano. Notes for a guerrilha war. *Flash Art*, n. 5, 1967. Disponível em: <https://www.flashartonline.com/article/arte-povera/>. (01.11.2017).

CHAGAS, Tamara Silva. *Da crítica à Nova Crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2012. Disponível em: portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_5967_Da%20crítica%20à%20Nova%20Crítica.pdf. (2017.11.01).

EXPOSIÇÃO: Do Corpo à Terra (1970, Belo Horizonte, MG). Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/Enc_Eventos/dsp_dados_eventos.cfm?id_nome=84839. (2008.09.12).

FREIRE, Cristina – *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREITAS, Artur – *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=153358. (2012.01.03).

MORAIS, Frederico – Entrevista concedida à autora do artigo em 14 de julho de 2015.

_____. – *Do objeto ao conceito*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2010. Catálogo de leilão.

_____. – *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.


_____. – *Audiovisuais*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1973. Catálogo de exposição do artista Frederico Morais.

_____. – “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev. 1970.

PIGNATARI, Décio – *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2005. Disponível em: <dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/2397/1/tese.pdf>. (2007.06.22)

RIBEIRO, Marília Andrés – *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.



'WEIGHING THE WORK OF LOVE: ON KATE DAVIS'S RE-VISIONED ICONOCLASM

Dominic Paterson

*Lecturer in History of Art / Curator of Contemporary Art (The Hunterian), University of Glasgow
dominic.paterson@glasgow.ac.uk*

ABSTRACT

This essay offers a close reading of recent work by Glasgow-based artist Kate Davis to argue that her practice engages iconoclasm in ways importantly modified by her feminist commitments. Often Davis's source material has significant historical, political or art historical import, as in her works dealing with the Suffragist attack on Velásquez's Rokeby Venus in 1914. What is at stake in her 're-visioning' of such moments, which often involves labour-intensive drawing as a key method, is a formal commitment to a kind of delicate or caring vandalism, often pursued through labour-intensive drawing (iconoclasm as a means of making images) and a specifically feminist contention with existing hierarchies of value and systems of representation (iconoclasm as contestation). To reckon with these stakes, Jean-Luc Nancy's account of 'the pleasure in drawing' and the feminist concept of the 'work of love' are brought into relation with Davis's work.

KEYWORDS

Feminism | Drawing | Value | Revisions | The work of love

'Love does not simply cut across, it cuts itself across itself, it arrives and arrives at itself as that by which nothing arrives, except that there is "arriving," arrival and departure: of the other, always of the other, so much other that it is never made, or done (one makes love, because it is never made) and so much other that it is never my love (if I say to the other "my love," it is of the other, precisely, that I speak, and nothing is "mine").'

(Nancy, 1991: 102)

Iconoclasm, as Marie-José Mondzain has shown, begins with a conservative view of images: innovation was precisely not the iconoclasts' aim, which was, rather, fidelity to what has they understood to have been given as the law vis-à-vis worship and its mediation (2004: 70). The true innovation, on Mondzain's account, comes from the iconodules' positing of an economy in which the icon is given a special status analogous to incarnation. The way value has been conferred on artistic images in the Western tradition flows from this moment, she contends. When it comes to modern art, of course, innovation becomes an injunction (and a value) in its own right, and a certain reciprocity, even complicity—well-remarked by most authorities on the subject—between the veneration and the casting down of images is intensified. With the avant-gardes, iconoclasm becomes a means of production practiced through the negation of traditional mediums and materials, and it is the iconophiles who are often moved to acts of purifying destruction or disfigurement in response. Witness, for example, the application of white paint to Chris Ofili's *Holy Virgin Mary* during its exhibition at Brooklyn Art Museum's presentation of *Sensation* in 1999, or the actions of an indignant attendee at an Oxford discussion event who threw red paint over Jake Chapman during the 2003 exhibition *The Rape of Creativity* which included the Chapman brothers' notorious overpainting of eighty etchings from Goya's *Disasters of War* (Barber and Boldrick, 2013: 130). Marcel Duchamp, canny as ever, puts his finger on the sense that modern iconoclasm takes place in an economy of debts and obligations, in which each act demands its own cancellation by another, with his formula for a 'reciprocal readymade' that would answer to his own treatment of everyday

objects as artworks: "use a Rembrandt as an ironing board" (Duchamp, 1961: 142).

In Duchamp's equation, our attention no doubt concentrates on the fate of the Rembrandt, but might it not be significant that this comes via its transposition into the space – highly gendered and consequently overlooked – of daily housework, and 'home economics'? Helen Molesworth has persuasively shown that a key context for the 'production' and the reception of the readymades was Duchamp's own home/studio, where they stymied the daily work of maintenance, letting dust breed and clutter proliferate (Molesworth, 1998). The readymades participate, that is to say, in a certain bachelor aesthetic, one that negates the labour inherent in domestic decorum. That such labour *is work*, and that it is of the greatest possible consequence, have been crucial claims lodged by feminist interventions in art, theory and political action.¹ As Nancy Fraser insists, without the work of social reproduction that is euphemised as care, maintenance, or as the 'work of love,' "there could be no culture, no economy, no political organization" (Fraser, 2016: 99). Molesworth herself stresses this point in her assessment of the problematic art-historical polarization of so-called 'essentialist' and 'theoretical' feminisms associated with the 1970s and 1980s. Insisting on the need to recognize both the ongoing centrality of 'maintenance work' as the fundamental but disavowed foundation of the social and aesthetic realms alike, and the continuities and affinities across different feminist generations, Molesworth calls for "a feminism vibrant enough to encourage dissension and conflict without closing off potential points of contact, moments of unexpected convergence" (Molesworth, 2000: 97). This essay will attempt to consider how these issues are given visible form and urgent force in the practice of Glasgow-based contemporary artist Kate Davis. It attends in particular to the works Davis has made over the past decade which have striven to rethink feminist iconoclasm via a lexicon of gestures that redraw the distinctions between care work and economy, and between drawing as careful attentiveness and interruptive violence. Davis has done

1. A number of key interventions in the 1970s debates on this point are gathered in *The Politics of Housework* (Malos, 1982). Especially formative for Davis's understanding of these issues is Marilyn Waring's *If Women Counted: A New Feminist Economics* (London: HarperCollins, 1989).

this through continually addressing herself to works by other artists—often ones of historical import—and frequently by making appropriative contestations of their iconic status and the very terms of their visibility. My account of her practice starts with the clearest examples of her interest in, and use of, iconoclastic gestures in a feminist, appropriative, key, and will then turn to how she brings this back to the home — to an insistence on the foundations of the economy in the *oikos*, and to the consequences of weighing the love of art against the work of love.

An ambivalence lies at the heart of what we might term Davis's 'touching appropriations,' a phrase I use to signal her glancing way of taking images (that is, taking them indirectly, via their circulation in reproductions), her focus on the affective registers of reception—and here true ambivalence, rather than mere mixed feelings are indeed crucial (Phillips, 2015)—and her understanding of appropriation as above all question of taking things into her own hands, and figuring that grasp on the past. Her use of photorealist drawing techniques in a number of key works has, moreover, allowed her to effect appropriations of 'touch' itself—that quality presumed to inhere, like a signature or

watermark, in demonstrations of artistic mastery—so as to insert her feminist interrogation of artworks into their visual language, rather than simply remark on that language from outside it. That artworks, as unique demonstrations of artistic touch, should not themselves be touched is of course one of the taboos that iconoclasm breaks, and Davis respects this at one level. If her touching appropriations do often deal in a reformulated iconoclasm, it is nonetheless clear that she is not interested in making scandalous transgressions, which are already marked as a male prerogative in the history of avant-gardism, and which play out across binarised notions which oppose art to non-art, the priceless to the worthless, 'natural' pure ground to 'cultural' semantic inscription.

Though Davis's artistic trajectory is a coherent and gradually evolving one, it is noticeable that as her work took on an emphatic feminist orientation in the late 2000s so putatively iconoclastic procedures became more pronounced in it. My account therefore starts with *Who is a Woman Now?* [figs. 01, 02]. This 2008 series of three large-scale, labour-intensive drawings takes as its subject Davis's conflicted regard for Willem de Kooning's iconic representations of femininity in the *Woman* works of the 1950s. This ambivalence expressed itself first in a simple



Fig. 01- Kate Davis, *Who is a Woman Now I* 2008

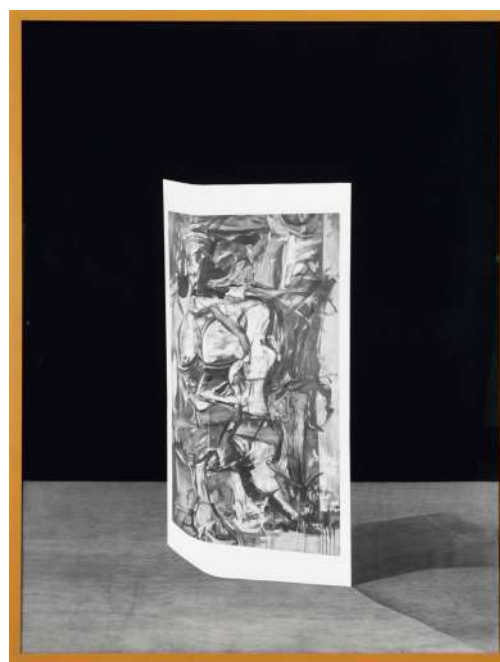


Fig. 02- Kate Davis, *Who is a Woman Now II* 2008

gesture: Davis purchased postcards of *Woman I* from the Museum of Modern Art's gift shop, and tore a reproduction of another of the *Woman* paintings from the pages of a monograph on the artist; she then bent these with her hands so as to enable them to stand upright unaided – something that de Kooning's distorted, top-heavy figures would seem unable to do. Davis then drew, the resulting abstractions of (reproductions of) abstractions of the female body with photorealist precision. The drawings were mounted on silkscreened backgrounds that suggested spot-lit theatrical stages (at a scale only marginally smaller than the original paintings), as if the bent, but free-standing, *Women* were at last ready to step into the limelight on their own terms.

In an important feminist account of de Kooning's *Woman* series as deployed in MoMA's canonical presentation of art's history, Carol Duncan notes that the works are typical of the way that the 'heroic' enterprise of modernism has been played out around transgressive representations of the bodies—often nude—of women. That modernist 'breakthroughs' – as defined in the lineage MoMA presents – occur in a series of disfigurements of the female nude, and culminate in a passage to blank abstraction, is no coincidence for Duncan: "The peculiar iconoclasm of much modern art, its renunciation of representation and the material world behind it, seems at least in part based in an impulse, common among males, to escape not the mother in any literal sense, but a psychic image of woman and her earthly domain that seems rooted in infant or childish notions of the mother" (Duncan, 1989: 172). Duncan's essay concludes with a parallel drawn between paintings such as de Kooning's, and an advertisement for *Penthouse* magazine that she photographed in New York. What drew her attention to the ad was that it had been defaced in spray paint with the phrase 'for pigs'. As Duncan prepared to take her photograph, she was interrupted and heckled by young boys who, she suggests, recognized in her act an appropriation or 'pollution' of a male preserve (Duncan, 1989: 176). While that contest was played out, nakedly as it were, in the public realm, for Duncan the problem of de Kooning's *Woman* series is that it manages, in the art museum, to veil its derivation from a common visual culture predicated on male anxiety and male privilege, and to do so through the heroic figuration of the act

of painting itself. An alternate feminist revisioning of readings such as Duncan's is offered by Fiona Barber in an essay that starts from the difficulty of thinking through her own pleasure in response to de Kooning's *Women* (Barber, 1994). Might it be possible, Barber asks, to think those *Women* as something other than objects for the male gaze? Might their grotesque, visceral, but assertive embodiment prompt not just revulsion, but identification, in female viewers? In the *Who is a Woman Now?* drawings we see the cogency of both Duncan's antipathy and Barber's investment played out. Davis's tactile warping of the reproductions conveys something of the torsion between these two responses. Moreover, by labouring over the production of drawings which demonstrably take care to reinscribe the works' institutional iconicity, to abstract their masculinist representational repertoire, and to make of these contestations a new self-sufficiency, Davis finds a way to frame her own experience of them, and to insist on her own capacity to find pleasure in artistic creation and virtuosity.

If *Who Is a Woman Now?* emerged from Davis's ambivalence towards existing artworks, similar feelings motivated a series of drawings and a film work, each titled *Disgrace*, in 2009 [fig. 03]. Here, however, and in response to the intense physical strain that the photorealism of the previous series had required, Davis turned to another, emphatically non-virtuosic, means for contesting images. The object of her interest in this case was the work of Amedeo Modigliani, more specifically a group of drawings of nudes featured in a 1972 publication of his work. This book was part of a series on 'Master Draughtsmen' that included, at the point of its publication, forty eight artists in total, of whom only one—Käthe Kollwitz—was a woman. The introductory text in this publication includes a paean to Modigliani's capacity to create drawings quickly, especially if he needed something to trade for drink or hashish: "such was his genius that the line was that of a master, no matter in what haste it was done" (Longstreet, 1972: unpaginated). As Jean-Luc Nancy and Federico Ferrari note, Modigliani's nudes might be seen as sated, as folded into a pleasure they take in themselves—an effect that derives in no small measure from the terse certainty of the artist's line. While for Nancy and Ferrari these works belong to a subset of 'nudes that suspend desire, subordinating it to a presentation of forms that are not meant to be desired because they are content with taking pleasure in themselves, or with being their

own desire and pleasure,' Davis's intuition was that their (formal) satiety was in fact a (gendered) vacuity which Modigliani's facility in drawing enclosed and offered to a male gaze (Nancy and Ferrari, 2014: 17). Her retort to this emptiness was to add to certain pages cut out from the book self-portrait nudes of her own, by gradually tracing the outline of her own body, part by part, over each Modigliani drawing. As Adam Szymczyk has characterized Davis's tracings, 'their lines are bold and fragile, un-gracious, as if done very fast or by an untrained hand – and obviously mocking Modigliani's mastery. To make the disgrace complete ... her refusal here to compete with the master represents a controlled and staged suspension of her otherwise excellent craftsmanship' (Szymczyk, 2010: 80). That staging is extended in the film *Disgrace*, which consists of successive still images of one of the *Disgrace* drawings in process. We don't see Davis's body or hand at work, just the results of their actions, and between each addition (sometimes identifiable as a hand and arm, say, but increasingly impossible to 'read' in that sense), the screen blacks out and a chorus of voices chants 'boo hoo.' Whether they are lamenting the Modigliani nude or its transformation at Davis's hands is left open to interpretation. The chorus diminishes in number with each successive iteration, until finally Davis's voice alone utters the words, aligning, perhaps, her finding of a voice with the formation of a new nude (or *nudes*) on the printed page.

Although there is no question that Davis intends to overwrite the Modigliani drawings, and to that extent her act is iconoclastic, it is also important to state that her aim is clearly not their destruction, nor the striking out of images per se: there is no 'breakthrough' to blankness here. Rather, the effect of the *Disgrace* drawings is that in each case the division between original image and iconoclastic inscription becomes lost in a skein of tracings: Davis's lines both cut up and con-fuse Modigliani's, and form a new image out of their mingling. The beautiful irony is that the 'real' nude does not look like a body at all. Davis's body has pressed upon each image, and each instance of pressure is figured, as if to allow her to take the measure of her own body against Modigliani's subjects. But the force of her subjective experience of her body-as-herself is itself tangled up and confounds any visualisation of coherence. In their

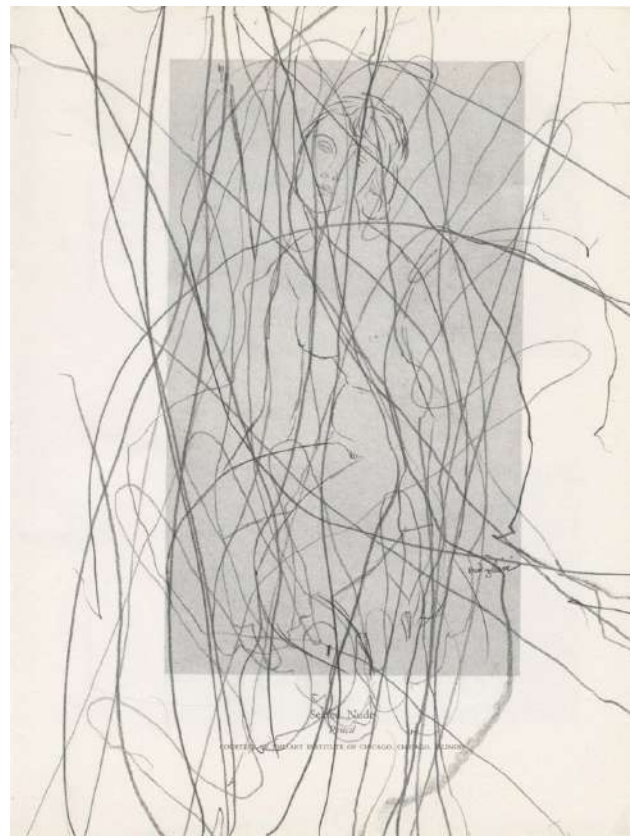


Fig. 03- Kate Davis, *Disgrace I* 2009

forceful formation, their tangible coming into being, the *Disgrace* drawings exemplify Nancy's account of drawing as 'the gesture that proceeds from the desire to show this form and to trace it so as to show the form – but not to trace in order to reveal it as a form already received. Here, to trace is to find, and in order to find, to seek a form to come (or to let it seek and find itself) – a form to come that should or that can come through drawing' (Nancy, 2013: 10). Mimesis, Nancy goes on to claim, 'is pleasurable because it gives us a relation or because it lets us enter into a relation' (Nancy, 2013: 63). It is not because a given thing is replicated that mimesis is valuable – or pleasurable – but because it attends to the nascent state of things, their particular coming into being. "In general drawing constitutes a way of placing itself in contact with the formation of the form (of the thing, the thought, the emotion...). It is opened up by seeking the way it coincides with the most profound and secret movement of an appearance—how is it *specifically*? How *exactly* does it form itself? What is its particular energy? What is its force and how does it come into being? How is it formed? Little by little, what is at stage each time is nothing less than: how does the world form itself and how am I allowed to embrace its movement? *Mimesis* proceeds from the desire of

methexis—of participation—in what plays out before the birth of the world; in its profound truth, *mimesis* desires to imitate the inimitable “creation,” or more simply, the inimitable and unimaginable uprising of being in general” (Nancy, 2013: 64).

Nancy’s attention to drawing as formation is a way, it seems, of drawing out a figure of the ‘being singular plural’ of selves that has been the preoccupation of much of his philosophy. And it is notable that this account resonates particularly with a crucial moment in the development of that thought, in his reflections on “the inoperative community” (Nancy, 1991). If Nancy’s account of *mimesis* as something that is formative of new images, and new forms of relation, helps us to grasp that Davis’s labour-intensive drawings and the *Disgrace* works are both expressions of ‘the pleasure in drawing’, his re-reading of the relationship of community offers a further clarification of the formal and political stakes of Davis’s interventions in the *Disgrace* series especially. Nancy introduces a key distinction between the concept of ‘singular being’ and that of the ‘individual’: “Individuation detaches closed off entities from a formless ground – whereas only communication, contagion, or communion constitute the being of individuals. But singularity does not consist from such a detaching of clear forms or figures (nor from what is linked to this operation: the scene of form and ground, appearing linked to appearance and the slippage of appearance into the aestheticizing nihilism in which individualism always culminates). Singularity does not *proceed* from anything. It is not a work resulting from an operation” (Nancy, 1991: 27).

The dramatization of figure and ground in certain kinds of modern iconoclasm—those pointed to by Carol Duncan in both the modernist turn to ‘pure’ abstraction and the travesty of female figures as grounds for male artistic mastery—turns on just such an appeal to individualism. Davis’s *Disgrace* drawings offer in its place an image of ‘exposure-sharing’ that accords with Nancy’s evocation of singular being shared in an ‘unworked’ community (1991: 29). Yet from a feminist perspective, the notion that mutual exposure and an absence of work underpin social life are deeply problematic, to say the least. ‘Exposure-sharing’ and the relational rapport between Davis’s

drawing and the works they entwine with or redraw, become, then, increasingly tasked with exposing how violent gendered conditions determine how exposure and work are actually distributed.

In 2011 Davis was commissioned by Glasgow’s Gallery of Modern Art to make a solo exhibition that would respond to their collection. Two points of orientation emerged from time spent in the institution’s archives and stores. The first was the practice of Jo Spence (1934-1992), whose pioneering work in applied ‘photo-therapy’ and the contestation—through photography and writing—of a given cultural repertoire of ‘happy memories’ and best selves became a key touchstone for Davis. Encountering two of Spence’s powerful representations of self-exposure on the racks of Glasgow Museums’ storage facility, Davis chose to make a meticulous photo-realist drawing from her own photograph of these works in situ. The resulting image was presented in the gallery supported by a structure that replicated the metallic struts of the store. Pointing out that artworks can be effaced not only by deliberate acts of violence, but also by their place within institutional walls that ostensibly protect them, Davis tried to not only make Spence’s work present in the museum (notably, other works by Spence from the GoMA collection were included in the exhibition), but also to make visible her absence from the selection of works usually on view.

Davis’s archival researches also led her to two items, at that point not formally accessioned into Glasgow Museums’ collection but filed under ‘women’s history,’ which became central to the exhibition. One was a mass-produced, early 20th-century postcard depicting a caricatured harridan whose tongue has been nailed to a wooden table, under the caption ‘Peace at Last!’ This repellent artefact was exhibited in the first room of the exhibition and gave the show its bitterly ironic title. The postcard’s iconographic content, and its resemblance to other examples of the genre, suggest that it was probably published as a disparagement of the Suffrage cause. The other historical item that Davis was drawn to was a small pamphlet reproducing a 1908 speech on ‘Militant Methods’ by Christabel Pankhurst, one of the leading members of the Women’s Social and Political Union (WSPU). A small

oval portrait of Pankhurst was printed on its cover, but what caught Davis's interest was that this portrait had been deliberately and precisely scratched out. Having examined the pamphlet closely with a paper conservator, and having produced detailed images of its frayed, burred and partially eroded surface, Davis then undertook the task of rendering it as an enlarged drawing, which restored Pankhurst to an assertive, life-size presence, but which did not in any other way occlude the violence wrought on her likeness. The result, *Reversibility (Militant Methods)* [fig. 04]

is an extraordinary feat of attention to every detail of the strange hybrid image that resulted from an anonymous attempt to efface a woman. As she had in *Disgrace*, Davis here mobilised the mark-making logic of the graffito. This a logic Rosalind Krauss glosses in her account of Cy Twombly's work as re-reading Pollock's drip paintings enacting a "striking at the figure" (1993: 263). For Krauss, the graffito, like the Barthesian photograph, is an indexical mark that in marking a presence is always already iterated in the future anterior, 'this will have been.' "Whatever the



Fig. 04. Kate Davis, *Reversibility (Militant Methods)* detail 2011

content ... the mark itself is its vehicle, its support, that which bodies the message forth ... With the graffito, the expressive mark has a substance made up of the physical residue left by the marker's incursion: the smear of graphite, the stain of ink, the welt thrown up by the penknife's slash. But the form of the mark—at this level of expression—is itself peculiar; for it inhabits the realm of the clue, the trace, the index. Which is to say the operations of form are those of marking an event—by forming it in terms of its remains, or its precipitate—and in so marking it, of cutting the event off from temporality of its making" (Krauss, 1993: 259).

On John Berger's account, "a drawing slowly questions an event's appearance and in doing so reminds us that appearances are always a construction with a history" (Berger, 2005: 70). Davis's work certainly enacts this critical relation to historical givens, but it is not, or not only, trying to visualize 'what really happened.' If the graffitist's mark is always an uninvited incursion, "the desecration of a field originally consecrated to another purpose, the effacement of that purpose through the act of dirtying, smearing, scarring, jabbing," then its very structure as mark also gives it both semantic and temporal instability (Krauss, 1993: 259). Perhaps because of this, Davis seems to grasp the violent effacement of

Pankhurst as available to her reinscription within the present, and as a possible figuration of a feminist critique that engages not only 'this was' but also 'this might have been,' this 'could be.' Here what Krauss identifies as the graffito's "attack on organicity, good form" opens the image to an acknowledgement, played out in Twombly's art, of a bodily sense that is arrayed across his canvases in pieces, as a fragmented corpus, "the erotics of which is that its body will never be reconstituted, whole" (Krauss, 1993: 266). Davis's own corpus is rich in comparable erotics, and as her redrawing of the Pankhurst pamphlet shows, its attention to historical works and moments is not carried out in the name of restitution, but in the hope of finding new ways to 'body forth' embodiment in images.

In *Reversibility (Militant Methods)* we see an iconoclastic act *against* a Suffragette turned into a portrait that makes Pankhurst's image indistinct from the violence of the misogynist forces that she sought to overcome. Later in 2011, Davis turned to an almost diametrically opposite case. For *Curtain I-VII* [figs. 05, 06] she combined two very different representations of the same artwork: a commercially available National Gallery poster reproduction of Velázquez's *Toilet of Venus* (also known as the *Rokeby Venus*), and an archival photograph that is the sole



THE MOST THE NATIONAL GALLERY, LONDON | HISTORY



Fig. 06• Kate Davis, *Curtain VII*, 2011

visual record of the damage done when a Suffragette, Mary Raleigh Richardson, attacked the painting with a cleaver in March 1914, as an act of political protest against the imprisonment of Emmeline Pankhurst, Christabel's mother and the leader of the WSPU. The former image, of course, gives no hint of the latter act, the painting having long since been restored and this event in its history being given little-to-no visibility, as is usual practice given institutions' fear of 'copycat' acts of vandalism.

In her memoir *Laugh a Defiance*, Richardson notes that she had decided to attack a work of art in accordance with Emmeline Pankhurst's insistence that acts against property were necessary to gain universal suffrage, as governments valued property over life. The advantage of Richardson's choice, surely, was that it dramatized precisely the distorted hierarchy of values Pankhurst identified, insofar as an artwork could be both a piece of property and a representation of human life. "Values were stressed from the financial point of view and not the human. I felt I must make my protest from the financial point of view, therefore..." (Richardson, 1953: 165). The costly acquisition of Velázquez's work in 1906 was much-publicized, and so his *Venus* impressed itself upon Richardson as a suitable target. Having gained WSPU approval for her plan, Richardson purchased a small axe that she could easily conceal and ventured to the National Gallery on the 10th of March, biding her time until

the policemen posted to guard against Suffragette acts were sufficiently distracted. Her alibi for lingering in the gallery was a sketchbook, which she drew in as she awaited her chance to strike. When that chance came she made seven slashes against the painting's protective glass, and then its very canvas, before being overpowered and arrested. Richardson's explanatory statement, circulated by the WSPU, was equally direct. "I have tried to destroy the picture of the most beautiful woman in mythological history as a protest against the government for destroying Mrs Pankhurst, the most beautiful character in modern history. Justice is an element of beauty as much as colour and outline on canvas.... Until the public cease to countenance human destruction the stones cast against me for the destruction of this picture are each an evidence against them of artistic as well as moral and political humbug and hypocrisy" (Gamboni, 1997: 94-95). However, as if to corroborate those accounts of attacks on art that stress the fine line between art appreciation and violence against images, Richardson's later testimony in *Laugh a Defiance* added a note of doubt and even aesthetic appreciation to the political certainty of his first public comment: "To control my feelings of agitation I took out the sketch book I had brought with me and tried to make a drawing... I found I was staring at an almond-eyed Madonna whose beauty it was far beyond my powers to reproduce. Her smile, however, impressed itself sufficiently upon my senses to bring me a certain calmness of mind" (Richardson, 1953: 167).

That Richardson was staring at eyes at all relied, of course, on Velásquez's device of having Cupid hold a mirror—ostensibly for the goddess, but ultimately so that the spectator is indeed shown her face despite the fact that she is painted with her back turned. As Jennifer Higgie (2009) has pointed out, "a painting of someone turning away defies portraiture," and the sleight of hand by which Venus's face is given visibility does not undo that specular cutting apart of body and face which ensures we can't read the painting as in any way a 'portrait' of Venus. However reassuring Richardson found Venus's smile, then, and however much the critical literature stresses the treatment of the artwork as if it were a subject, the painting's composition might be presumed to have fitted well with the contrast between human lives and prized property that underpinned Richardson's targeting of the work. That Richardson identifies a mythological nude with a Madonna is no doubt of interest here too—and the complexities and inconsistencies in her accounts of her actions and in her political trajectory have been the source of much conjecture and debate.² Of particular relevance to Davis's artistic response to the attack, as we will see, is the point that Velásquez painting contains a sublimation of its own that precedes Richardson's equation of it with the Virgin. As staged reconstructions of the painting's pictorial geometry have shown, the mirror is angled not to show Venus's face to the spectator but her genitalia (McKim-Smith, 2002). In an instance of sublimation that perfectly accords with Freud's theory that thoughts connected to the sexual organs were displaced 'upwards,' Venus's face *fronts* for the sight of the female body which psychoanalysis insists so profoundly troubles the male psyche (Freud, 1995).

As in *Militant Methods*, *Curtain's* response to the effacement of feminist agency and its visibility deals with the nature of mark-making and of constructing pictorial corpses. For each of Richardson's seven slashes against the painting, Davis produced seven prints that emulate and alter the National Gallery poster of Velásquez's painting. Each print overlays an enlarged photocopy of the photograph of Richardson's act on the nude body of Venus. Their scales matched and the photocopy carefully aligned, the effect at first is almost of an x-ray view through the seamlessness

of the poster surface to Richardson's act, concealed under layers of conservators' work. As the series progresses through its seven iterations, however, so two changes gradually occur. First, the photocopy is itself re-photocopied with each new work in the series, losing form and legibility each time. As its lines and contours lose distinction, so Venus's body especially is abstracted through over-exposure, fusing with the increasingly uncertain ground—and blending into the ever-more-warped rectangular frame—of the original image. This process ensured that Velásquez's nude was partially effaced, but with each successive photocopying Davis carefully reinscribed Richardson's cuts in drawn pencil lines, so that *they* start to register as the consistent, intentional artistic act at each print's centre. Drawing is aligned here with incision and with contestation, as if Richardson's sketchbook and her iconoclastic attack have shifted places, drawing now reading as slashing, or vice-versa. Davis's pencil lines also serve, we might note, to multiply, across the image, marks that substitute Richardson's slashes for the bodily reality that the painting occludes in its altered angle of reflection. Secondly, with each print in the sequence, the poster's caption gradually alters; the delicate pink lettering declaring 'The National Gallery' on the original poster is first overlaid, and finally replaced, with a line taken from Richardson's explanation of her attack: 'The Most Beautiful Woman in Mythological History.'

Here an ostensibly iconoclastic act becomes a reparative gesture, a caring for subjective and political experiences veiled in the 'perfect' aesthetic image. If the conservators who restored the painting to aesthetic completeness enacted a form of institutional, proprietorial care, Davis's redrawn cuts care instead for the political force which motivated Richardson. And, in the works made over the past five years, the questions of value that underpinned Richardson's propulsion to 'deeds, not words' have turned for Davis (as for many others in art, politics, and theory) to a reconsideration of the labour of care, of social reproduction, that underpins all economic value while being excluded from the very terms of the economy.

2. That Richardson later became a member of the British fascist movement is one cause for this. So too is her later suggestion that a discomfort at the prurient interest of male spectators in the Venus was an additional motivation for her acts. A feminist response to these difficulties and inconsistencies is found in Kean (1998).

One point of departure for this reconsideration was an extended dialogue with Faith Wilding, whose 1972 performance work *Waiting*, made for 'Womanhouse' in Los Angeles, was cited by Davis in a body of work presented at Art Basel (Davis, 2007). The exchange and collaboration between Davis and Wilding resulted in *The Long Loch: How Do We Go On From Here?* at Glasgow's Centre for Contemporary Art in 2010. During this exhibition, the artists hung fabric banners from the gallery's first-floor offices [fig. 07]. One posed, or re-posed, an interrogative feminist slogan of the 1970s: 'Workers of the world: who washes your socks?' The other framed

its question in an emphatic present tense: 'what is the work of love today?' Within hours these questions had received an answer of sorts, irreverently scrawled on a bed sheet and suspended from a residential apartment in a facing building: 'your mum washes my socks'. In retrospect, this recourse to the denigration of maternal labour casts a long shadow over Davis's own consequent preoccupation with visualising, or 're-visioning' (a phrase the artist borrows from Adrienne Rich, via Yvonne Rainer, to characterize her work), 'the work of love' so often carried out precisely in the 'natural' guise of mothering.



Fig. 07. Kate Davis, *What is the work of love today_* 2012 installation view Art Basel Miami

In 2012 Davis made a sculpture that returned to one of the questions which she and Wilding had posed to the public. *What Is the Work of Love Today* [fig. 08] consists of a replica version of Robert Indiana's 1964 *Love*. While *Love*'s perennial iconicity derives from its economical compression of four letters and an abstract concept into a neat square, here its good form was emulated only to be disaggregated, shattered into multiple abstract units, rendered more or less illegible.

It is notable that Davis also developed a series of works on paper, *What is the work of love today (Helping at home I-VIII)*, [fig. 09] which clarified her renewed deployment of the titular question by taking the various abstracted shapes of the sculptural work, and painting them over a set of illustrations taken from an early-years book which depicts small children assisting their mother with domestic tasks.

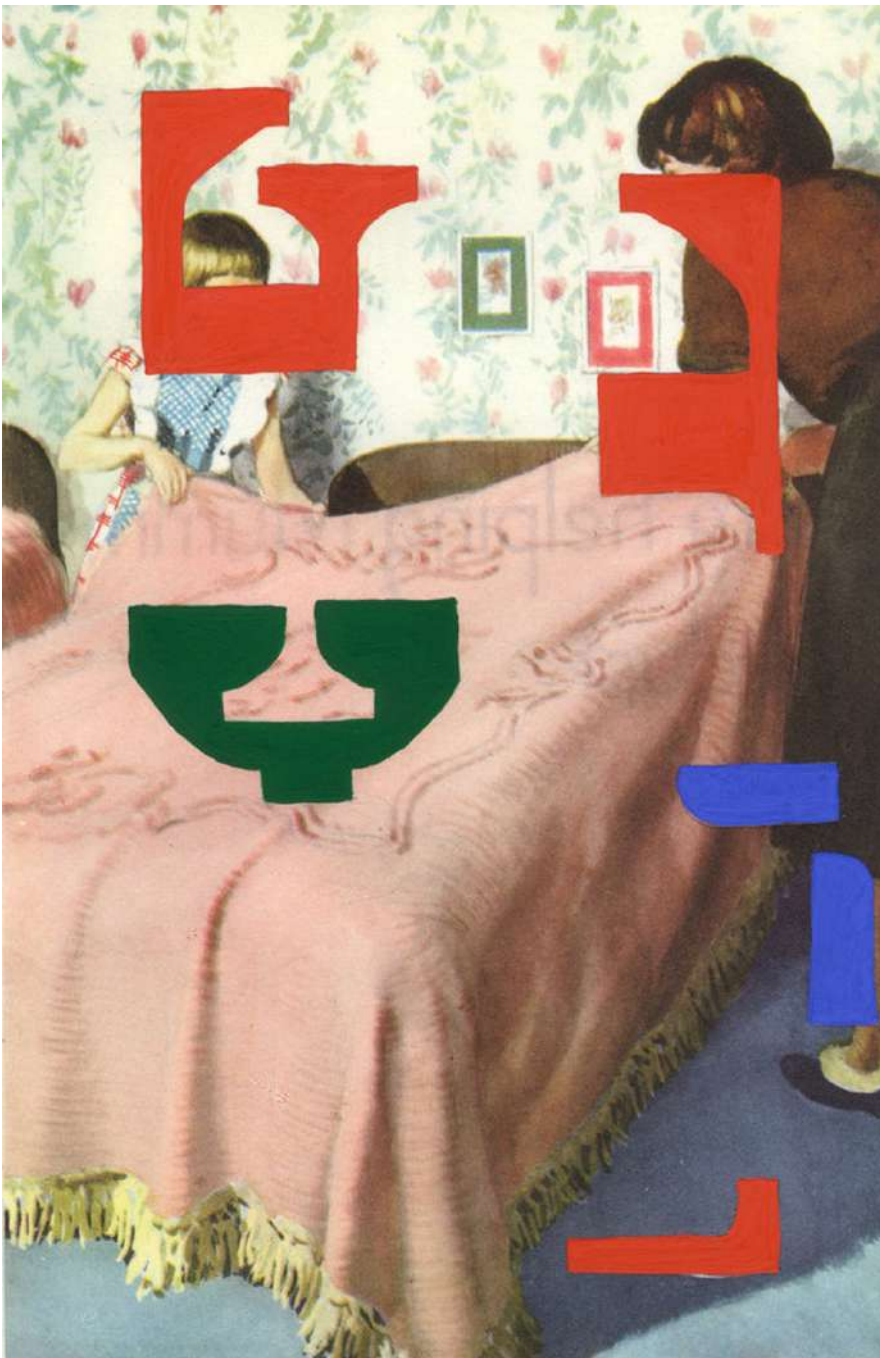


Fig. 08. Kate Davis, *What is the work of love today Helping at home VII*



Fig. 09- Kate Davis and Faith Wilding, *The Long Loch banners*, 2010

The 2014 film *Weight* [fig. 10] extended Davis's practice of cutting into the received systems of value in which artworks are lodged and replicating existing works so as to incisively, decisively alter them. In this case, the work in question was a 1961 BBC television documentary on sculptor Barbara Hepworth, which Davis subjected to two displacements. At the level of its spoken content, both the narrator's fulsome evocation of the splendour of Hepworth's work, and her own spoken accounts of its genesis, were replicated, with strategic alterations to change the objects and working processes discussed from those proper to sculpture to those of housework. This was done with no lowering of the rhetorical temperature, so that we hear cooking and cleaning described in awed tones as "massive and monumental." An actress emulates Hepworth's own *ex cathedra* pronouncements too, but here she speaks only as 'this woman.' The account of the evolution of her style becomes one of "training as the same sink as her mother" and of how "it took a long time for me to find my own personal way of making meals, a long time to discover the purest flavours which would exactly evoke my own sensations." Over images of quotidian female labour we hear that "the right hand is the motor when ironing, and the left hand is the thinking, feeling hand," and so on. Though this mismatch of tone and content often elicits laughter

on the part of audiences, it is not (only) intended sarcastically, for the work so described is indeed the monumental one of reproducing the entire social fabric and the very conditions of possibility of art. As Silvia Federici stated in 'Wages for Housework' "we must admit that capital has been very successful in hiding our work. It has created a true masterpiece at the expense of women" (1975: 219).

Davis also displaced the visual content of the BBC film completely, creating rostrum camera versions of its set-piece, studio-shot images of Hepworth's sculptures, and substituting in their place items such as peeled potatoes, washing bucket and rubber gloves, shopping bag and purse. She also searched the BBC archives for any footage of housework that was roughly contemporaneous with the original Hepworth documentary. This shift in content is not arbitrary, for Hepworth's work often addressed the topos of 'mother and child' and its complex, equivocal negotiations of the relations between materiality and maternity, gender position and authorial agency, have been extensively analysed (Wagner, 2005: 135-191). Unsurprisingly, perhaps, and despite the diligent collaboration of the BBC, Davis's researches here



Fig. 10. Kate Davis, *Weight*, 2014, HD video. installation view at 'Nudes Never Wear Glasses' Stills Gallery Edinburgh 2017

produced only scant returns—fleeting scenes, some so short that they had to be treated as still images, and anonymous subjects. Where Hepworth's sculptures often turned on the relation between solid forms and the holes carved through them, Davis's *Weight* is itself in a sense a portrait of an absence. Though it may seem to overextend the term 'iconoclasm' to apply it to this work, *Weight* is indeed engaged in a struggle over

artistic images and objects. Here the weight of barely-recognised work pressures—disfigures even—the structure upon which it is placed, namely the rhetorics of artistic authorship and of individualistic narratives of artistic becoming. Hepworth herself not the victim of this action, which targets instead the systems of value into which her words must enter in order to locate her work as artwork at all.

Davis's 2016 retrospective exhibition at the Dunedin Public Art Gallery was titled *The Unswept Floor*. The title recalls those Greek mosaic designs that in trompe l'oeil fashion suggested the aftermath of a symposium through those morsels that fall from the table – gatherings, perhaps, like that which according to Plato inaugurated philosophy's thinking of love. In *On Sensitive Ground* [fig. 11], a series of prints produced for the exhibition, she chose to literalise the domestic lexicon of the printing process – its plates, beds, presses, blankets, trays, sinks and so on – by using metal plates cut to the shape of their nominal household equivalents, which she then used as per their normal function. The result was the production of printable marks indexed to housework, but not to the codes by which it is normally represented (or effaced): sweeping, scrubbing, eating, and tending to a child became acts of inscription.



Fig. 11. Kate Davis, *On Sensitive Ground (sink)* 2016

In keeping with the ethos of her artistic practice, Davis made space in *The Unswept Floor* for her new prints to enter into relation with a set of works by other artists that resonated with, or laid the ground for, her own explorations of maintenance work. Where Duchamp proposed to use a shovel or a urinal as artworks, and a Rembrandt as an ironing board, Davis drew into a shared exposure with the sensitive ground of the work of love artworks such as a tiny, tender Rembrandt etching of his mother, and *Task* by Joanna Margaret Paul showing, simply, ironing. Davis made, we might say, an unworked community of artworks, a set of relations sharing themselves out. Kate Davis's complicated love of drawing, her pleasure in drawing—in art, in fact—is itself a shattered love, in other words, one that is practiced in pieces or shatters, in and through cuts, erasures, effacements, acts of appropriation and of dispossession. It is a love that 'cuts itself across itself' as Nancy puts it in the epigraph to this essay. It is a re-visioning comparable to Nancy's re-thinking of love as an undergoing of the experience of love which 'lets the experience inscribe itself' (Nancy, 1991: 84).

The last lines of Dario Gamboni's still indispensable book *The Destruction of Art* turn to iconoclasm's seemingly paradoxical complicity with the love of images noted at the start of this essay. 'The history of iconoclasm,' Gamboni concludes, 'continues to accompany art like a shadow, bearing witness to its substance and weight' (Gamboni, 1997: 336). This formulation risks scanting historical challenges to art's weightiness, or to the scales on which it is measured, subsuming these within an economy of simple reversals in which the figures of the iconoclast and iconophile swap places in an otherwise unchanging system of value. Gamboni himself invokes, only to dismiss, the category of the inadvertent, agency-free destruction of art—often avant-gardist art that emulates or is embodied in detritus, dirt or waste—by cleaners or other maintenance workers. Might there be, however, a different iconoclasm to be found, or re-visioned, there? Davis practice is an attempt to use her labours of love to draw attention back to those acts of cleaning, care, or maintenance which, as 'works of love,' are not inscribed in the ledgers of value. The shadow cast by that as-yet-unavowed work is indeed where the weight in Kate Davis's art lies.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- BARBER, Fiona - 'The Politics of Feminist Spectatorship and the Disruptive Body: de Kooning's *Woman I* reconsidered.' JONES, Amelia and STEPHENSON, Andrew (eds) - *Performing the Body / Performing the Text*. Manchester: Manchester University Press, 1994, pp. 127-137.
- BARBER, Tabitha and BOLDRICK, Stacy (eds) - *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm*. London: Tate Publishing, 2013.
- BERGER, John - *Berger on Drawing*. Aghabullogue: Occasional Press, 2005.
- DAVIS Kate - *Waiting in 1972; what about 2007?* Glasgow: Sorcha Dallas gallery: 2007.
- DUCHAMP, Marcel - 'Apropos of Readymades,' in SANOUILLET, Michel and PETERSON, Elmer (eds) *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo, 1989, pp. 141-142.
- DUNCAN, Carol - 'The MoMA's Hot Mamas.' *Art Journal* Vol. 48, No. 2, (Summer, 1989) 171-178.
- FEDERICI, Silvia - 'Wages for Housework.' MALOS, Ellen (ed.) *The Politics of Housework*. Allison & Busby, 1982.
- FRASER, Nancy - 'Contradictions of Capital and Care.' *New Left Review* No. 100, (July-Aug 2016) 99-117.
- FREUD, Sigmund - 'Fragment of an Analysis of a case of Hysteria ("Dora").' GAY, Peter (ed.) - *The Freud Reader*. London: Vintage, 1995, pp. 172-239.
- GAMBONI, Dario - *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion, 1997.
- HIGGIE, Jennifer - 'Alone Again, Or.' *Frieze*, No. 124 (Jun - Aug 2009). <https://frieze.com/article/alone-again-or>
- KEAN, Hilda - 'Some problems of constructing and reconstructing a suffragette's life: Mary Richardson, suffragette, socialist and fascist.' *Women's History Review*, Vol. 7, No. 4 (2006) 475-493.
- KRAUSS, Rosalind - *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- LONGSTREET, Stephen - *The Drawings of Modigliani*. Alhambra: Borden, 1972, (unpaginated).
- MCKIM-SMITH, Gridley - 'The Rhetoric of Rape, the Language of Vandalism.' *Women's Art Journal*, Vol. 23, No. 1 (Spring-Summer 2002) 29-36.
- MILLER, John, 'Excremental Value.' *Tate Etc*, Issue 10 (Summer 2007) <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value>
- MOLESWORTH, Helen - 'Work Avoidance: The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades.' *Art Journal*, Vol. 57, No. 4 (Winter 1998) 50-61.
- _____ - 'House Work and Art Work.' *October*, Vol. 92 (Spring, 2000)71-97.
- MONDZAIN Marie-José - *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary* [translated Rico Franses]. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- NANCY Jean-Luc and FERRARI, Federico - *Being Nude: The Skin of Images* [translated by Anne O'Byrne and Carlie Anglemire]. New York: Fordham University Press, 2014.
- NANCY Jean-Luc, *The Inoperative Community* [translated by Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland and Simona Sawnhay]. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1991.
- _____ - *The Pleasure in Drawing* [translated by Philip Armstrong]. New York: Fordham, 2013.
- PHILLIPS, Adam - 'Against Self-Criticism.' *London Review of Books*, Vol. 37 No. 5 (5 March 2015) 13-16
- RICHARDSON, Mary Raleigh - *Laugh a Defiance*. London: George Weidenfeld and Nicholson, 1953.
- SZYMCZYK, Adam - 'Kate Davis.' FILIPOVIC, Elena and FOGLE, Douglas et al - *Creamier: Contemporary Art in Culture*. London: Phaidon, 2010, pp. 80-81.
- WAGNER, Anne Middleton - *Mother Stone: The Vitality of Modern British Sculpture*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- WARING, Marilyn - *If Women Counted: A New Feminist Economics*. London: HarperCollins, 1989.

THE GRAFFITI COVERING OF THE NATIONAL TECHNICAL UNIVERSITY OF ATHENS AND ITS POLITICO-CULTURAL SYMBOLISM

Konstantina Drakopoulou

Art Historian

Research Fellow- Department of Byzantine Philology and Folklore University of Athens (UOA)

k_drakop@yahoo.com

ABSTRACT

Artistic activity which violates urban space is based on the aesthetics of vandalism; it underscores the emergence of the artist as a guerrilla fighter and a defacer, reminiscent of art practices developed during the historical and the post-war avant-garde. The intervention of three graffiti artists, who completely covered the southern annex facades of the National Technical University of Athens' neoclassical building with large-scale black and white abstract patterns in March 2015, can be understood within the framework of *trauma theory* and *destruction art*, as explained by the art historian Kristine Stiles.

The writers' choice to intervene in the Athens Polytechnic in the Exarcheia district — both traditional enclaves of political protest — as well as the morphology of the pieces themselves arising from *bottom up* mutual interactions with no underpinning organising principle, need to be interpreted on the basis of the political model of *emergent democracy*. The objective of this correlation is to exemplify how the graffiti writers' self-organizing behaviour during the production of the works can be viewed within the workings of political movements. This brand of politics, the self-organizing of local communities and collectives, may prove to be extremely apt in recognizing and improving troubled domains of community life, especially today when Greeks are facing a traumatic crisis.

KEYWORDS

Graffiti | Trauma | Destruction art | Emergent democracy | Community life

INTRODUCTION

The aesthetics of destruction, often manifested in the current trend of contemporary art exhibitions -occasionally reduced to a mere curatorial fashion- has served as an essential means of: questioning art institutions or challenging the very meaning of art itself; understanding trauma and promoting individual and collective healing; representing, documenting, or even aestheticizing pressing political and sociocultural issues in the historical and post-war avant-garde. (Gamboni, 1997; Brougher et al, 2013).

Art historian Kristine Stiles, who has specifically dealt with the art of destruction, has coined the terms *destruction art* and *terminal culture* with the aim to show that these terms signify relevant spaces where aesthetics, power relations, and political practices are intertwined with the issue of survival (Stiles, 2016). This paper theorizes destruction art in terms of traumatic experiences, within the framework of survivalist discourse, which is intensively felt in contemporary Greece that is plagued by depression due to persistent political, economic and existential uncertainty. Stiles draws on the important work on trauma and survival as analyzed by the psychologist Robert Jay Lifton. According to Lifton, one of the symptoms of trauma is the *psychic numbing* that inhibits the individual's ability to feel and reflect on conditions, effects, and processes repressed by the mechanisms of terminal culture, consequently becoming unable to dynamically react. Survival, however, as Lifton argues, triggers the sense of guilt to survivors and, accordingly, "the sense of debt and responsibility to the dead" (Lifton, 1987: 236-240). Although I do not intend to examine trauma further, I will try to understand its impact on unsettling common ways of communication, and in particular on artistic activism. I regard graffiti writers in Greece as trauma survivors, and as trauma survivors are unconsciously identified with the dead. Death, may be the natural termination of life; the loss of control

of everyday life; the annihilation of the sense of Self; and suicidal behavior, often depicted in several rallies with the main slogan "We won't get used to death" (Avramidis, 2014: 296).

When confronted with death, artists undertake responsibility for the dead and the forgotten by putting destruction art in the service of survival, that is, resisting mass-mediated narratives constructed so as to forget, to leave out people and events that do not fit into or would upset the narrative structure. According to the official narrative, the European financial recession and social disintegration—and, precisely, the causes of the *southern problem*—are repeatedly attributed to each country's internal fiscal and budget failures, while uneven geographical developments and uneven relations among social classes, firms, places, and institutions are left out of the picture and altogether forgotten. (Hadjimichalis, 2011: 257-264). Additionally, blaming for this degradation the people who are in reality the victims, as well as the *Other*, i.e. the marginalized and the immigrants, constitutes a usual practice of explaining Greek reality today.

Holding these thoughts in my mind, I would like to be in this paper a little more definite by applying these ideas to investigate the reasoning behind the intervention of graffiti artists on the Athens National Technical University (Metsovion Polytechnic) in March 2015, a renowned building of Athenian classicism (1862-1876), designed by the Greek architect Lysandros Kaftantzoglou (1811-1885) and located at the center of Athens.¹ Subsequently, I will attempt to explain the morphology of the graffiti pieces; the artists' intentions; the tempestuous reception of the works by the traditional cultural gatekeepers; and, finally, the values assigned to the pieces by the surrounding neighborhood in which the pieces were created and became the area's symbol.

1. Part of this paper was originally presented at *Aesthetics and Ethics*, a two day conference organized by the Technological Educational Institute of Athens, School of Graphic Arts and Artistic Studies, June 12-13, 2015, at Technopolis - Municipality of Athens.

THE GRAFFITI AT THE ATHENS NATIONAL TECHNICAL UNIVERSITY

The edifice is emblematic as its classical grandeur defines its ideological purpose; at the same time, it conveys a space infused with historical meanings. In nineteenth-century Greece, after the creation of the modern Greek state in 1832 and the establishment of King Otto's rule (Duke of Bavaria), an idiosyncratic architectural historicism emerged that was rooted in ancient Greek orders. "The morphology of Greek classicism arrived in Greece through circumstantial ideological and artistic processes directly connected with German influence" (Biris and Kardamitsi-Adami, 2004: 18). Neoclassical aesthetics had to fulfill a twofold objective: one attempting to acknowledge the classical past as an important constituent of the urban architecture itself; and another using neoclassical typology as a means to emphasize *Greekness*, i.e. for the official promotion of nationalism and in order

to generate a new socio-cultural construct of the Greek state being reborn after many centuries of subjugation to the Ottoman Empire. (Biris and Kardamitsi-Adami, 2004: 18, 256). The Athens Polytechnic has also played an important role in the history of contemporary Greece as the epicenter of the anti-dictatorial student uprising (1973), as well as during the extensive riots in the country's post-dictatorial era (1974-present) (Vradis and Dalakoglou, 2011: 78-79).

The graffiti, which contains three large scale aerosol painted pieces consisting of black and white patterns, namely a non-chromatic palette of an abstract visual idiom, so different from the familiar colorful lettering of New York-style graffiti, was executed by three graffiti writers respectively over the course of three nights [fig. 01].² This experimentation



Fig. 01 - Aerosol paint on wall, Athens National Technical University, Prytaneum building. Patision Street and Stournari Street, Athens March 2015. Photo by Konstantina Drakopoulou.

2. Personal communication with the creators of the graffiti pieces on the Athens Polytechnic. April 14, 2015.

in black and white tones had already preoccupied the writers in executing illegal works in downtown Athens as early as 2014 [fig. 02]. And just after the pieces on the Athens Polytechnic they continued to work on abstract, monumental in size patterns of the same colour contrast, as shows at least one piece I spotted on a large surface in the same neighborhood while conducting my field research [fig. 03]. Stylistically they have also exerted a strong influence on the younger generation of graffiti writers as is visible in the piece opposite the Polytechnic, created by the crew 420 [fig. 04]. The pieces completely covered the southern annex facades of the National Technical University and expanded to nearby street lamps, bus stations, and even on sidewalks, leaving unpainted just the Doric entablature and pediment. The intact whiteness of the triglyphs and metopes reveals in a profound

way the writers' attention to the site and the political signification of the building's neoclassicism. Against the black surface, shaded white and gray shapes were interrupted by a sweeping linear configuration and paint splatters à la Pollock. On closer view, the continuousness of the all-over massive composition seems to be deceptive; despite the appearance of intertwinement, loose looped contours frame three separate pieces. The gestural application of paint, the controlled (to a great extent) flow of paint, the thoughtful thinning and thickening clusters of lines, the general rhythm caused by sweeping dancelike movements of the whole body, and in general the denial of chance in handling of every detail justify comparisons with action painters' practices. However, at this point the similarities with the Abstract Expressionism idiom cease.



Fig. 02- Aerosol paint on wall. Ayia Irini Street, Athens 2014. Photo by Konstantina Drakopoulou.



Fig. 03- Aerosol paint on wall. 28th October Street, Athens 2015. Photo by Konstantina Drakopoulou.



Fig. 04- Crew 420, aerosol paint on metal gate. Patision Street, Athens 2015. Photo by Konstantina Drakopoulou.

THE ARTIST'S INTENTIONS

In contrast to the “apolitical rhetoric of transcendence in both Abstract Expressionism and Tachism”, (Kurczynski, 2007: 124) the creators of the graffiti pieces under consideration are fully aware of the social reality of local communities in an era of globalized recession. The dark grotesque imagery in such monumental scale is, in my view, the means of a sensory address; a dynamic effect on the viewers that increases their capacity to think politically, to reflect on all those who are silenced and invisible within the framework of the existing hegemony, and subsequently invent ways of resistance. To put it in a nutshell, artistic activism of this kind is not an expression of denunciation. The graffiti writers here go a step further: they offer other forms of consciousness and do not simply dissipate false consciousness by denunciation; most importantly, they offer the ability for new models of sociability.

The latter showcases another important parameter I would like to further tackle, especially because it reveals particular intentions on the part of the graffitiists. Graffitiists' choice to intervene in this building is a political one. The National Technical University conveys the heavily dependence on foreign patronage, from the nineteenth century regency *Bavarocracy* to the current European Union's interference in national politics in Greece, such as tackling the debt crisis or the influx of immigrants; it encompasses the surrounding poor and marginalized communities, all forming part of Exarcheia's population (where the National Technical University is located), that have altogether disappeared from official representations, save as contributors to the decline of Athens.

The artists strongly inspired by Steven Johnson's book *Emergence* (Johnson, 2004) that introduces different types of self-organized systems applied to interdisciplinary fields. In particular, in the field of politics, the model of emergent democracy enables a more participatory form of government, and defends collectives that struggle to eliminate the centralization of power (Ito, 2007). The graffitiists' aim within the surrounding Exarcheia community is to identify and improve problematic situations through self-learning and self-organization of the community. I believe that several analogies can be detected in the

compositional structure of the pieces themselves. They are designed collectively according to the concept of *swarm intelligence* adopted from the collective behavior of social swarms in nature (Merkle et al, 2008: 253-255). That means that predetermined major patterns do not exist; on the contrary, the composition stems from a bottom up, decentralized system. Each piece influences the formation of the others, and the combination of all effects (feedback) operates so as the whole can gain more significance than the sum of its parts. The curves, the straight or free lines, as well as the distribution of color patches result from multiple interactions among the pieces. Most importantly, the graffitiists imply that, when applying the non-authoritarian bottom up principle of the works to the urban planning, the nature of the Exarcheia neighborhood may change. City planner Jane Jacobs argues that neighborhoods that have thrived have done so through a kind of emergence. The interaction between people on the sidewalks and streets creates a street culture and intelligence more suitable than central control for managing neighborhoods in cities. (Jacobs, 1993).

THE RECEPTION OF THE GRAFFITI

Another issue I would like to raise concerns the conflictual critical discourse of the works' reception that preoccupied public media and the dominant art institutions in the several months that followed. Of course, space limitation does not allow to examine in detail every single report, but I will focus on two aspects of the response articulated by Nikos Xydakis, then Deputy Culture Minister, since they mostly represent part of the negative reception. Xydakis claimed that the darkness of the graffiti pieces reflects the microclimate of the neighborhood; the artists have aggressively occupied and vandalized an architectural monument and, consequently, the Ministry of Culture is concerned about the gradual disintegration of the urban fabric. The monolithic reception and demonization of the intervention as aggressive vandalism by the official institution was more or less expected. But the assumption that the toleration of infractions will increase the general collapse and lawlessness echoing the *broken windows* thesis (Wilson and Kelling, 1982: 29-38) leaves core conditions responsible for the urban decline unexamined: poverty, unemployment, racial conflict, deteriorating public schools, unrepaired streets, and a decaying infrastructure. The announcement of the Ministry of Education, which read "The spontaneous artistic expression of the young generation, no matter how respected it might be – demands limits and a sense of measure," (Vatopoulos, 2015) is also of interest. I agree with Chryssanthi Petropoulou who claims that "the notion of the spontaneous way of expression is not an outcome of pressure, nor of the politico-economic crisis—but that it comprises instead an outcome of the years-long process partially related to the 'tradition of rebellion'" (Petropoulou, 2014:118). Put it in other words, spontaneity presupposes a culture of resistance that is so typical of Exarcheia's rioting streets. Art historian Thanasis Moutsopoulos considers the issue from another perspective. He believes that the crisis, the experience, the new situation have brought to light a new phenomenon, that is guerrilla artists that prove to be more sufficient than the professional ones to stand up to the present circumstances when Greece is still spiralling down (Moutsopoulos, 2016: 121).

It is clear that government agencies, other institutional bureaucracies and most part of art criticism interpreted the graffiti pieces solely as vandalism and decided their removal without examining other values and intentions. They did not consider whether history, culture, and expression of local communities is in danger to be erased, especially given the fact that the work's unique monumentality and politically charged content enhances its undeniable historical value. They did not consider whether the works is a paradigm of destruction art and the characteristics it entails, i.e. awareness of motivations, intellectual approaches, creative attitudes, and psychological stances on the part of the artists. Going back once again to Stiles' analysis, I would like to stress that "destruction art is not an aesthetic, nor a method, nor a technique. Destruction art is an ethical position comprised of diverse practices that investigate the engulfments of terminal culture" (Stiles, 1999: 124).

FINAL REMARKS

I believe that the three abstract graffiti pieces constitute an outdoor community mural that belongs to the long history of graffiti and murals executed without permission in the Exarcheia district, usually rendered in a photorealistic manner. It is equally important, of course, to clarify what community murals are, especially in Greece, a country with limited mural art history. The conservators' perspective may prove to be very useful, since they often have to face conflicting interests and practices by the governmental agents and other involved parties related to illegal community murals. According to Timothy Drescher, "[w]e use the word *community* for this social field in which community murals exist. It refers to the daily audience of the mural as well as to its producers and to the painting itself. [...] This determination requires a complex interaction with the people who live or work with the mural on a daily basis. If the mural's meaning is not discussed and debated in the community, then the mural is not really public" (Drescher, 2003). The determinant sociopolitical context surrounding the mural on the Athens Polytechnic has been excessively discussed; additionally, it should be situated within the broader tradition of existing politicized murals in Exarcheia, which preserve marginalized or devalued narratives specific to this particular neighborhood.

To summarize, the graffiti writers of the mural on the Athens Polytechnic were aware of the ephemeral element of their expression, and they did not create it with an emphasis on durability, as is of course the case with destruction art. Yet, the impact of the work lasts beyond its loss and remains in memory until the very moment I am writing this paper. I hope this paper provides a wider framework for value assessment. Addressing the issue of value—community values, historical values, and the artistic intention to place a specified value on the mural's message-bearing function—may provide us with a better understanding of the work; it may offer a better balance in assessing the decision-making process by several agents and factors, among them legal requirements and restrictions. In any case, the mural on the National Technical University has already been inscribed on the multifaceted symbolisms the Institution has offered in contemporary Greek political history and art.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- AVRAMIDIS, Konstantinos – “Mapping the Geographical and Spatial Characteristics of Politicized Urban Art in the Athens of Crisis”. TSILIMPOUNIDI, Myrto. WALSH, Aylwyn (eds.) – *Remapping 'Crisis': A Guide to Athens*. Winchester, Washington: Zero Books, 2014, pp. 183-203, 293-296.
- BIRIS, Manos. KARDAMITISI-ADAMI, Maro – *Neoclassical Architecture in Greece*. Los Angeles: Getty Publications, 2004.
- BROUGHER, Kerry. FERGUSON, Russell. GAMBONI, Dario – *Damage Control: Art and Destruction Since 1950*. Washington, DC/Munich, Germany: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden/DelMonico Books, 2013.
- DRAKOPOULOU, Konstantina – “Destruction Art, Graffiti Covering of the National Technical University of Athens (March 2015): A Case Study”. Unpublished paper presented at the 1st Panhellenic Conference *Aesthetics and Ethics*, organized by the Technological Educational Institute of Athens, School of Graphic Arts and Artistic Studies, June 12-13, 2015, at Technopolis - Municipality of Athens.
- DRESCHER, Timothy – “Priorities in Conserving Community Murals. Mural Painting and Conservation in the Americas”. The Getty Conservation Institute, (2003). Available in http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/drescher.pdf [2016.11.03].
- GAMBONI, Dario – *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. London: Reaktion Books, 1997.
- HADJIMICHALIS, Costis – “Uneven geographical development and socio-spatial justice and solidarity: European regions after the 2009 financial crisis”. *European Urban and Regional Studies*, 18 (2011), 254-274.
- ITO, Joichi – “Emergent Democracy”. RATCLIFFE, Mitch. LEBKOWSKY, Jon (eds.) – *Extreme Democracy*. North Carolina: Lulu Press, Inc., 2007, pp.13-38.
- JACOBS, Jane – *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House, Inc., 1993.
- JOHNSON, Steven – *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities, and Software*. New York: Scribner, 2004.
- KURCZYNSKI, Karen – “Ironic Gestures: Asger Jorn, Informel and Abstract Expressionism”. MARTER, Joan (ed.) – *Abstract Expressionism: The International Context*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007, pp. 108-124.
- LIFTON, Robert – *The Future of Immortality and Other Essays for a Nuclear Age*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1987.
- MERKLE, Daniel. MIDDENDORF, Martin. SCHEIDLER, Alexander – “Organic Computing and Swarm Intelligence”. BLUM, Christian. MERKLE, Daniel (eds.) – *Swarm Intelligence. Introduction and Applications*. Berlin, Heidelberg: Springer, 2008, pp. 253-281.
- MOUSOPOULOS, Thanasis – “The Shock of the Skin: Approach to an Artistic Action that Caused Splitting Argumentation Within Art Discourse in Greece”. PETSINI, Penelope. CHRISTOPOULOS, Dimitris (eds.) – *Censorship in Greece*. Athens: Rosa-Luxemburg-Foundation (Office in Greece), 2016, pp.115-121.
- PETROPOULOU, Chryssanthi – “Crisis, Right to the City Movements and the Question of Spontaneity: Athens and Mexico City”. BREKKE, Jaya Klara. DALAKOGLU, Dimitris. FILIPPIDIS, Christos. VRADIS, Antonis (eds.) – *Crisis-scapes: Athens and Beyond*. Athens: Crisis-scape.net, pp. 115-127.
- STILES, Kristine – “Thresholds of Control: Destruction Art and Terminal Culture”. DRUCKREY, Timothy (ed.) – *Ars Electronica: Facing the Future. A Survey of Two Decades*. Massachusetts: The MIT Press, 1999, pp. 124-134.
- _____ – *Concerning Consequences. Studies in Art, Destruction, and Trauma*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
- VATOPOULOS, Nikos – “Polytechnic. Non Action Words”. *Kathimerini*, 10/03/2015.
- VRADIS, Antonis. DALAKOGLU, Dimitris – “Spatial Legacies of December and the Right to the City”. VRADIS, Antonis. DALAKOGLU, Dimitris (eds.) – *Revolt and Crisis in Greece: Between a Present Yet to Pass and a Future Still to Come*. London, Oakland, Baltimore, Edinburgh, Athens: AK Press and Occupied London, 2011, pp. 77-90.
- WILSON, James. KELLING, George – “The Police and Neighborhood Safety”. *Atlantic Monthly*, 249 (1982): 29-38.

ACKNOWLEDGEMENT

Many thanks to Victoria Ferentinou, Assistant Professor of Art History and Theory University of Ioannina, for commenting on these ideas in earlier drafts.

EVICTING ROBERT E. LEE AND STONEWALL JACKSON FROM THE HALL OF FAME FOR GREAT AMERICANS

Howard Skril

St. Francis College, Brooklyn, NY

skrib1@att.net

ABSTRACT

Evicting Robert E. Lee and Stonewall Jackson from the Hall of Fame for Great Americans examines the removals of portrait busts of confederate generals Robert E. Lee and Thomas 'Stonewall' Jackson from the Hall of Fame for Great Americans on the campus of the City University of New York's Bronx Community College in Bronx, NY after violence in defense of confederate monuments in Charlottesville, Virginia. The article explores these iconoclastic attacks as reflecting battles between factions over control of public squares in the U.S. in 2017 and in context of only one bust of a 'Great American' added to the hall in many decades.

KEYWORDS

Contemporary iconoclasm | Confederate monuments | American Commemorative practices present and historically

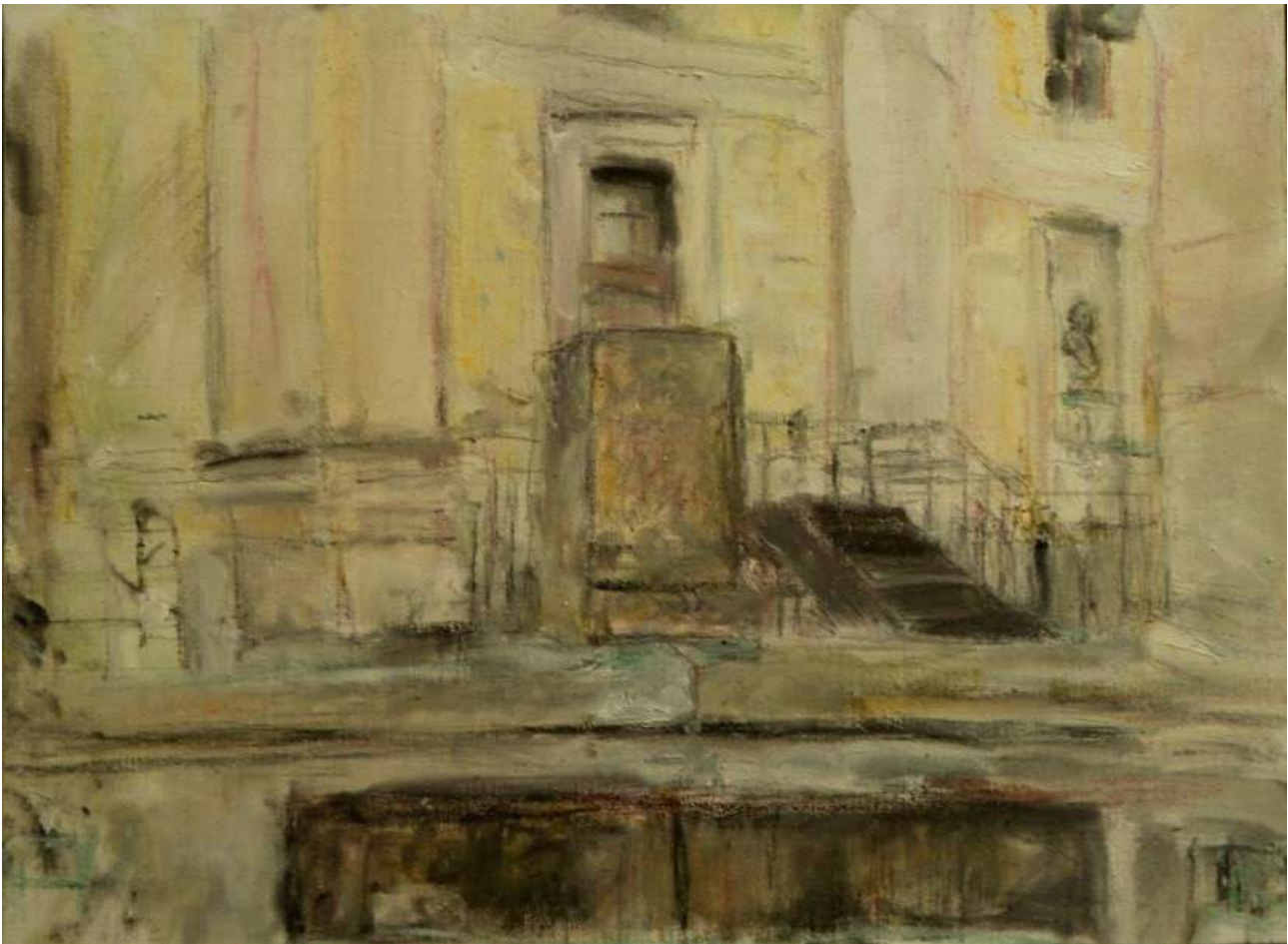


Fig. 01. Howard Skrill, *Absence of the Portrait Bust of Robert E. Lee from Bronx Community College*, 20" x 17" oil stick, oil pastel, chalk pastel, graphite and colored pencil on linen board, ©2017

Rosalind Deutsche (Deutsche, 1996: 52) suggests that while people often view public spaces as organically arising and strictly utilitarian, that these places are in fact filled with politics. Art in public spaces is therefore particularly vulnerable to iconoclastic attacks as groups compete to 'speak through the City' (Deutsche, 1996: *ibid*) with public monuments as the fulcrum of these contests. Control of public spaces can shift between groups thus leading to iconoclastic attacks and evictions (Gamboni, 1997: 18) from prominent public places of extant public monuments.

On August 18th, 2017, at the order of the Governor of the State of New York, the busts of Confederate Generals Robert E. Lee and Thomas "Stonewall" Jackson were removed from the Hall of Fame for Great Americans on the campus of Bronx Community College in Bronx, New York. Violent protests leading to three deaths, including a murder resulting from vehicular terrorism, took place in August 2017 in Charlottesville, Virginia. The protestors who committed the violence were agitating against pending removals

of equestrian statues of Lee and Jackson from public spaces in Charlottesville. The removal of the busts featuring likenesses of these two confederate generals in the Bronx was a direct consequence of the violence in Charlottesville and equivocation over that violence by the American president.

The Hall of Fame for Great Americans sits on a high bluff towering over the shoreline of the Harlem River on the campus of Bronx Community College on the western edge of the campus. The hall offers uninterrupted and panoramic views of the cliff sides that extend northward and southward along the Hudson River on the Manhattan and New Jersey sides of the river. Also visible from the hall is the mountainous terrain of Hudson Highlands rising to the north. A steep drop-off descends from the Hall's sheer walls to the river's edge at the bottom of the cliff, with the river accessible from a road paralleling the campus. The appropriately named neighborhood of University Heights rises on the cliff's Eastern slope.

Bronze busts featuring likenesses of 'Great Americans' are secured to the ledges of low slung granite walls sitting beneath the concave roof of an open air arcade supported by Doric columns rising from the ledges. The busts sit on top of rectangular orange plinths speckled with blue. Unlit black lanterns hang from hooks in between the roof's transverse ribs.



Fig. 02. Howard Skrill, Portrait Bust of Robert E. Lee from Bronx Community College, 14" x 17" oil pastel on paper, ©2015



Fig. 03. Howard Skrill, Confederate War Memorial from Greenville, SC, 14" x 17", oil stick, oil pastel, chalk pastel, graphite and colored pencil on paper, ©2015

The 'Great Americans' are arranged in the hall into categories of business men, inventors, missionaries, explorers and other major groupings including 'distinguished men and women outside of these classes'.

Inscriptions embossed on large bronze panels attached to the ledges supporting the busts typically include quotations that summarize the individuals' world-views and that describe their principal accomplishments. The panels associated with the busts of Lee and Jackson were also removed.

The Great Americans include the founding father Nathan Hale, Presidents Abraham Lincoln, George Washington, Thomas Jefferson, John Adams and John Quincy Adams, the businessman Andrew Carnegie (recognized as a philanthropist), scientists Thomas Alva Edison, Eli Whitney and George Washington Carver, the actor (Edwin) Booth, the artist Gilbert Stuart (sculptor), the songwriter Stephen Foster (musician) and the authors Henry Wadsworth Longfellow and Mark Twain, Ninety eight honorees were included in the hall before the removals. Ninety six remain.

The United States is in the throes of sweeping iconoclasm In Charlottesville's aftermath, principally directed at monuments of confederate generals, political leaders and sympathizers such as Lee and Jackson, but extending to representations of other individuals who, in the shifts of factional power described by Deutsche, possessed worldviews or engaged in activities that newly empowered groups may perceive as offensive.



Fig. 04. Howard Skrill, Gould Memorial Library at Bronx Community College, 14" x 17" oil stick, oil pastel, chalk pastel, graphite and colored pencil on paper, ©2015

1. Sterling, Joe – "A new Alabama law makes sure Confederate monuments are here to stay". CNN, 5/26/17, [<http://www.cnn.com/2017/05/26/us/alabama-confederate-monuments-bill-trnd/index.html>],
2. <http://www.independentmail.com/story/news/2017/08/26/confederate-monument-greenville/604884001/>
3. <http://www.baltimoresun.com/news/maryland/baltimore-city/bs-baltimore-confederate-monuments-list-20170814-htmlstory.html>

The iconoclasm is being unevenly applied. Confederate statues are being protected from attacks in Alabama by statute and popular consent (Sterling, CNN, 5/26/17).¹ In Greenville, South Carolina, a confederate soldier on a tall column guarding the entry to a cemetery with confederate graves has been a site for protesters demanding the statue's removal (Felicien and Ellis, *Independent Mail*, August 26, 2017).² Elsewhere, control of 'speaking through the city' has shifted from those who advocate for the installation of confederate statues to those who advocate for the statues' removal. With days of Charlottesville, civic authorities in Baltimore,

Maryland had quickly removed an array of confederate monuments from public spaces within its city limits (Anon., *Baltimore Sun*, 8/14/17).³ The removal of the busts of Lee and Jackson in the Bronx quickly followed. (Valentine and Golding, *New York Post*, 8/9/17).⁴ The removals were on the behalf of or at the direct behest of groups markedly different from those that advocated for the creation and installation of the monuments in the first instance. The removals also enabled politicians undertaking iconoclastic attacks to stand in binary opposition to the President's fervent support of monuments' preservation that placed him in league with 'Unite the Right' groups, including avowed White Nationalists, that unleashed the violence in Charlottesville in defense of Confederate monuments' preservation. The federal administration came to power advocating for historically empowered groups, yet the president, their principal proponent; reacted with helpless impotence as newly empowered groups aggressively launched iconoclastic attacks against objects reflecting the identities of a large number of the president's followers. These attacks are being extended to include a broader array of representations that may offend newly empowered groups. In New York City, Mayor Bill DeBlasio has established a commission to examine the future disposition of monuments, street signs and other designations throughout the city relative to the overall ideology and actions of the designee (Heim, *The Gothamist*, 8/17/17).⁵

Trip Gabriel details the broader sweep of contemporary iconoclasm in an article entitled "Far From Dixie Outcry Grows over a Wider Array of Monuments" (Gabriel, *NYT*, 8/25/17).⁶ The removals are the last major change to the hall during the past twenty five years. The last addition was a bronze likeness of President Franklin Roosevelt, installed in 1992 after twenty years of effort. No additional busts, with the exception of FDR, has been added in the last four or five decades. John F. Kennedy is not included in 'politicians' and Martin Luther King, Jr. is not included in 'statesmen'. No twentieth century musicians such as Aaron Copeland, Duke Ellington or George M. Cohan are included, Bronze likenesses of these and numerous other 20th century American personalities may remain permanently excluded; their absence not the consequence of arguments about their worthiness to be designated as 'Great Americans' but due to an inertia that decades ago has essentially frozen hall's commemorative mission. I am an artist who creates images and projects related to absences and ruin resulting from iconoclastic attacks and other forms of historical and personal erasure in my art project, the Anna Pierrepont Series [howardskrill.blogspot.com]. I have represented busts in hall or the absence of busts both before and after the iconoclastic attacks of August 2017. I have long used the hall's sorry state before the removals to interrogate absences and erasure relative to the ideal of 'American greatness' that the hall exists to perpetuate. The cessation of inductions stands as a general reflection of a malaise that arose in American consciousness during the last quarter century before the millennium and that is morphing into open conflict in the twenty first century.

4. <http://nypost.com/2017/08/18/bronx-community-college-removes-confederate-busts/>

5. Heins, Scott – "De Blasio Announces Plan To Take Down NYC's 'Hate Symbols'". *The Gothamist*, AUG 17, 2017, http://gothamist.com/2017/08/17/bill_de_blasio_hate_symbol_review.php.



Fig. 05· Howard Skrill, *Busts from the Hall of Fame for Great Americans*, Bronx Community College, 24" x 18" oil stick, oil pastel, chalk pastel, graphite and colored pencil on linen panel, ©2017

This malaise originates in the social and economic upheaval that coincided with the hall ceasing to add new busts in the early to mid-1970s, a period that I lived through in New York City as the city and the Bronx, in particular, spiraled into crisis. The president, who also lived through New York City's period of decline in the 1970s, proclaimed that American greatness is currently absent during the 2016 presidential campaign and had this sentiment emblazoned on red baseball caps and banners. The success of his campaign suggests that a plurality of Americans agree with his basic premise. Certainly the president would view the spread of iconoclastic attacks on confederate monuments as adding to America's decline and not indicative of that decline's reversal. The hall was constructed on the site of a British fortification that took advantage of University Heights' strategic location to chase American revolutionary soldiers out of New York City and to maintain a seven year occupation of the city during the entirety of American Revolution. The hall was deliberately built on the site of the British encampment to substitute a celebration of American accomplishment for memories of British occupation.⁷

Kenneth E. Foote (Foote, 1997: 9 et.al.) describes the process by which civilizations approach sites of collective trauma. Foote details the approaches as ranging from sanctification to designation to obliteration. David Harvey recounts the building of the Basilica of Sacré Cœur in Montmartre, Paris on the site of a battle where Paris Communards were defeated by Royalist forces in the spring of 1871 (Harvey, 1979: 362-380). As with Sacré Cœur, sanctification functioning as obliteration is present in the overlaying of a cathedral to American greatness onto a site of a British military encampment [grudgingly designated] that was enacted on the University Heights cliff side in the creation of the hall.

The campus of Bronx Community College was originally built for New York University before being sold to the City University of New York in 1973. At the bottom of the hill rising towards the campus is the Burnside avenue stop of the 4 el train. The D train travels below the once palatial Grand Concourse paralleling the 4 train and stopping at the cavernous Tremont station just east of Burnside Avenue. Down the hillside on Burnside Avenue, in the modern Bronx of hair salons, community centers and Dominican restaurants, crowds wander through stores overflowing with off brand clothing, the latest cell phone handsets, eyeglasses and a photography studio featuring oversized portraits featuring newlyweds and girls in confirmation dresses. Fast food restaurants, a hardware store and automobile repair shops sit in shadows of the el, along with occasional graffiti tags and the shoes of murdered youths draped over power lines. On the campus is supposedly a boulder indicating the British occupation (Boatner, 2006: 217-218).

NYU had built quite a lovely campus for itself on University Heights; low slung buildings constructed with the colored bricks used on the arcade of the Hall of Fame. The campus is inspired, in its design and layout by Roman architecture, with a Pantheon, the Gould Library, as its signature structure. The buildings are clustered around a grass covered quad. Metro North and other trains rumble up a thin set of tracks along the shore of the Harlem River. NYU strapped for cash, in 1973, sold the campus to the City University of New York and inductions into the Hall of Fame for Great Americans came to a screeching halt.

At the turn of the 20th century, as NYU's campus was being constructed, the originators of the hall must have gazed from the heights and believed that this effort to celebrate American greatness was as powerful and as unstoppable as the trains barreling up and down along the river's edge.

6. Gabriel, Trip - <https://www.nytimes.com/2017/08/25/us/monuments-confederacy-remove-rename.html?mcubz=0&r=0>

7. Dr. Henry Mitchell MacCracken, Chancellor of New York University and originator of The Hall of Fame, is quoted as stating that: "lost to the invaders of 1776, this summit is now retaken by the goodly troop of 'Great Americans', General Washington their leader. They enter into possession of these Heights and are destined to hold them, we trust, forever" an un-cited quotation from the Wikipedia entry on the Hall's origins, https://en.wikipedia.org/wiki/Hall_of_Fame_for_Great_Americans



Fig. 06• Howard Skrill, Portrait Bust of US Grant from Bronx Community College, 14" x 17" oil pastel on paper, ©2015

Their construction of a Hall for American Fame also reflected their own participation in the unceasing progress of 'American greatness' fostered by an array of giants in American politics, law, science and the arts (including two men, Lee and Jackson, who lead armies against the United States). The trains continue their relentless passage at the bottom of the University Heights palisade in the early days of the 21st century, but idea of propulsive momentum of American progress may well have melted away.

I was an adjunct professor in the art department of Bronx Community College for a decade and drew the busts on many occasions, intimately aware of the hall's ruinous state prior to the removals in a place where over two decades have passed without any additions. Deep shadows from the only light filtering into the hall, natural light, renders many of the likenesses in my pictures barely recognizable. I often needed to wander back and forth to find a head with sufficient light falling upon it to make drawing of the bust. Large diamond shaped grey tiles are inlaid into the ground of the arcade surrounded by red bricks slowly darkening into black. These diamonds declare the organization of the busts into assemblies of "lawyers and judges" and "physicians and surgeons". Paper and leaves blow through the spaces between columns and settle into the dirty corners of the arcade. Squirrels scurry through the hall, scampering up the supporting columns and onto the arcade's roof. A tomb like quiet has settled permanently over the hall broken only by the rumble of trains in the distance. Not a single individual would often wander past as I have sat for hours working on pictures in the hall on a campus utilized by thousands of faculty, staff, students and visitors. A Wikipedia search of the Great Americans currently in the hall generates spreadsheet listing the names of the inductees, occasional photographs of random busts, such that of Thomas Jefferson, the 'classification' of the person's life work as 'politician and statesman' or 'actor' etc., the year of induction and the name of the artist who created the likeness. There is an additional column that is simply designated as 'notes'.

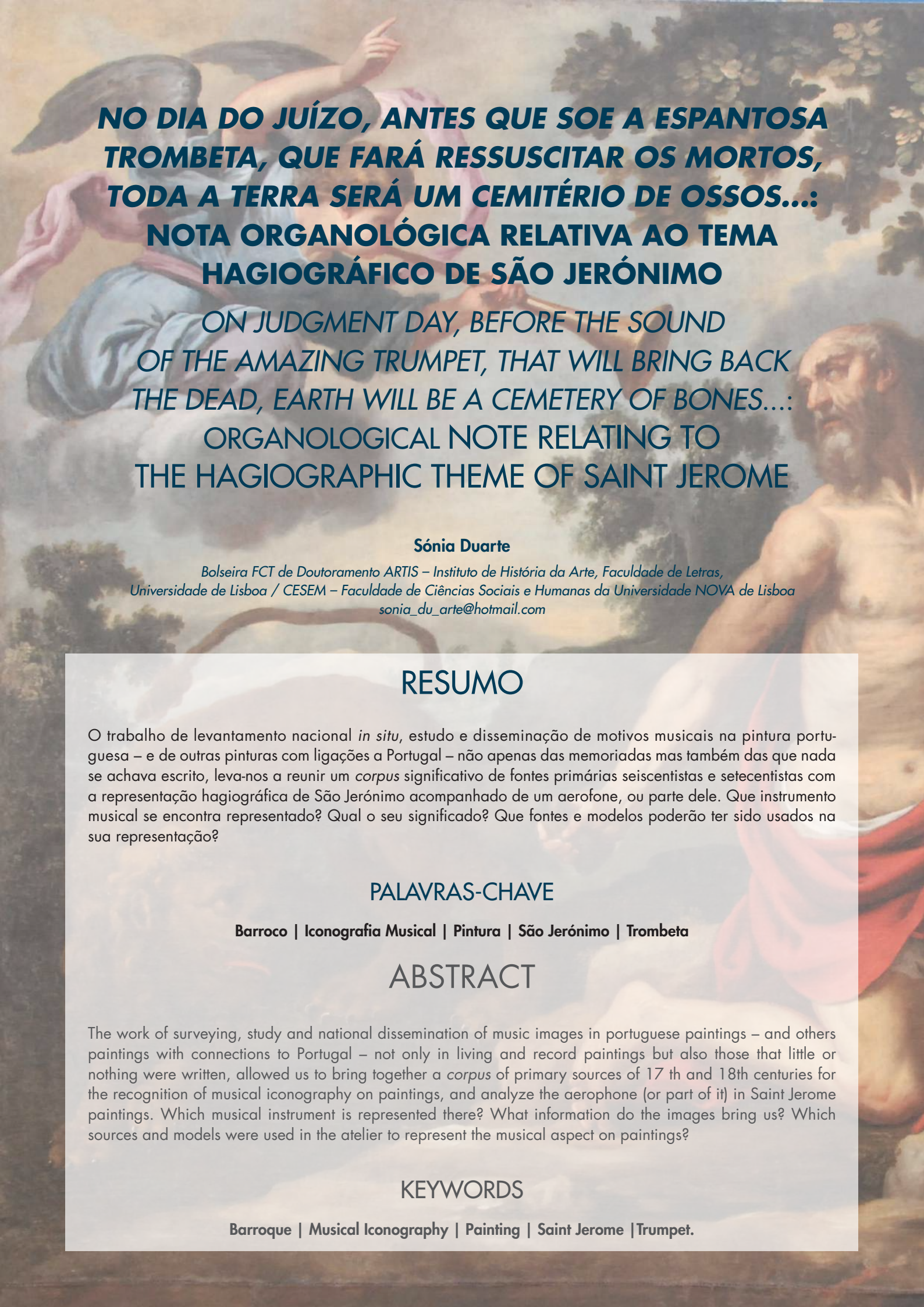
Four names are listed, Louis D. Brandeis (inducted in 1973) and Clara Barton, Luther Burbank and Andrew Carnegie (inducted in 1976), where the notes states simply 'bust unexecuted'. The spreadsheet also implies that a bust exists in the hall for Jackie Robinson (sportsman and statesman). When I returned to the hall to draw the rather spooky absence of the bust of Lee from its empty plinth, I made sure to look for Robinson and can confirm his absence as well.

The sale of the campus to CUNY in 1973 suggests the broader social and political forces that are at play that have significantly impacted the hall, resulting in this celebration of American greatness being discontinued in an era of American greatness' absence (if one is to believe the baseball caps). I do not know whether America is currently great or not, but I do know that a place built in celebration of that greatness has ceased its mission and a broad declaration of the absence of American greatness has followed on the heels of this interruption.

If American Greatness has indeed evaporated, I also know when it started, 1973, the year that the campus that was NYU was sold to the City. Inductions to a hall of American greatness ceased three years later as the borough that the hall is located in was being consumed by flames and collapsing into one of the poorest places in America. That period also witnessed my family's economic collapse and disintegration. In the three years between the most recent unexecuted inductions, 1973-1976, the city teetered on the brink of bankruptcy, strikes of municipal workers were rampant and the crime rate soared. If 1973 marked the greatness that the hall celebrates dissipating and 1976, greatness' cessation then 2017 ushers in a new period that has now witnessed the hall's contraction, a portend perhaps not only of an accelerated decline for a hall celebrating American greatness but for the American project in its entirety, despite the optimistic predictions of decline's reversal emblazoned on the front of baseball caps.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- ANON. - "Protesters want Greenville's Confederate monument moved". *Independent Mail*, August 26th, 2017 <[http:// www.independentmail.com/story/news/2017/08/26/ confederate-monument-greenville/604884001/?](http://www.independentmail.com/story/news/2017/08/26/confederate-monument-greenville/604884001/?)>
- ANON. - "List of removed Baltimore Confederate monuments Art". *Baltimore Sun*, August 14th, 2014, <<http://www.baltimoresun.com/news/maryland/baltimore-city/bs-baltimore-confederate-monuments-list-20170814.htmlstory.html>>
- ANON. - "Bronx Community College removes Confederate busts". *New York Post*, August 18th, 2017, <http://nypost.com/2017/08/18/bronx-community-college-removes-confederate-busts/> Boatner, Mark Mayo - *Landmarks of the American Revolution*, Detroit: Charles Scribner's Sons, 2006.
- Deutsche, Rosalyn - *Evictions: Art and Spatial Politics*. Chicago, Ill. : Graham Foundation for Advanced/MIT, 1996.
- Foote, Kenneth E. - *Shadowed ground: America's landscapes of violence and tragedy*, Austin: University of Texas Press, 1997.
- Gabriel, Trip - "Far From Dixie, Outcry Grows Over a Wider Array of Monuments". *New York Times*, 8/25/17, <https://www.nytimes.com/2017/08/25/us/monuments-confederacy-remove-rename.html?mcubz=0&r=0>
- Gamboni, Dario - *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Harvey, David - "Monuments and Myth". *Annals of the Association of American Geographers*, v. 68, n. 3 (September 1979), 362-380.
- Heins, Scott - "De Blasio Announces Plan To Take Down NYC's 'Hate Symbols'". *The Gothamist*, August 17th, 2017 <http://gothamist.com/2017/08/17/bill_de_blasio_hate_symbol_review.php>.
- Sterling, Joe - "A new Alabama law makes sure Confederate monuments are here to stay". *CNN*, May 26th, 2017, <[http://www.cnn.com/2017/05/26/us/ alabama-confederate-monuments-bill-trnd/index.html](http://www.cnn.com/2017/05/26/us/alabama-confederate-monuments-bill-trnd/index.html)>
- Studies in the Fine Arts*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996
- Wikipedia Contributors, "Hall of Fame for Great Americans" September 13th, 2017 <https://en.wikipedia.org/wiki/Hall_of_Fame_for_Great_Americans>



**NO DIA DO JUÍZO, ANTES QUE SOE A ESPANTOSA
TROMBETA, QUE FARÁ RESSUSCITAR OS MORTOS,
TODA A TERRA SERÁ UM CEMITÉRIO DE OSSOS...:**

**NOTA ORGANOLÓGICA RELATIVA AO TEMA
HAGIOGRÁFICO DE SÃO JERÓNIMO**

**ON JUDGMENT DAY, BEFORE THE SOUND
OF THE AMAZING TRUMPET, THAT WILL BRING BACK
THE DEAD, EARTH WILL BE A CEMETERY OF BONES...:**

**ORGANOLOGICAL NOTE RELATING TO
THE HAGIOGRAPHIC THEME OF SAINT JEROME**

Sónia Duarte

*Bolseira FCT de Doutoramento ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras,
Universidade de Lisboa / CESEM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa
sonia_du_arte@hotmail.com*

RESUMO

O trabalho de levantamento nacional *in situ*, estudo e disseminação de motivos musicais na pintura portuguesa – e de outras pinturas com ligações a Portugal – não apenas das memoriadas mas também das que nada se achava escrito, leva-nos a reunir um *corpus* significativo de fontes primárias seiscentistas e setecentistas com a representação hagiográfica de São Jerónimo acompanhado de um aerofone, ou parte dele. Que instrumento musical se encontra representado? Qual o seu significado? Que fontes e modelos poderão ter sido usados na sua representação?

PALAVRAS-CHAVE

Barroco | Iconografia Musical | Pintura | São Jerónimo | Trombeta

ABSTRACT

The work of surveying, study and national dissemination of music images in portuguese paintings – and others paintings with connections to Portugal – not only in living and record paintings but also those that little or nothing were written, allowed us to bring together a *corpus* of primary sources of 17th and 18th centuries for the recognition of musical iconography on paintings, and analyze the aerophone (or part of it) in Saint Jerome paintings. Which musical instrument is represented there? What information do the images bring us? Which sources and models were used in the atelier to represent the musical aspect on paintings?

KEYWORDS

Baroque | Musical Iconography | Painting | Saint Jerome | Trumpet.

NOTA INTRODUTÓRIA

Em Portugal, o movimento eremítico inspirado em São Jerónimo (*Ordo Sancti Hieronymi*), vindo de Itália, remonta à segunda metade do século XIV (Carvalho, 2014; Santos, 1984, 1996), datando de 1 de Abril de 1400 a autorização canónica e jurídica para os Mosteiros de Penha Longa (Sintra) e do Mato (Alenquer), por Bula *Piis Votis Fidelium* do Papa Bonifácio IX¹. No seguimento, fundaram-se, na segunda metade do século XV, o Mosteiro de São Marcos às portas de Coimbra; o Mosteiro de Nossa Senhora do Espinheiro nas imediações de Évora; e, já no século XVI, os Mosteiros de Santa Maria de Belém (Lisboa); Nossa Senhora da Penha (Sintra); Berlenga (Peniche); Valbenfeito (Óbidos); Santa Marinha da Costa (Guimarães); e, o Colégio Universitário (Coimbra).

Assim, não é de estranhar a existência de inúmeras representações de São Jerónimo nas diversas manifestações artísticas, nomeadamente, na pintura portuguesa e na pintura estrangeira em Portugal, hoje quase toda desmembrada e apeada do seu local de origem². Se nos séculos XV e XVI São Jerónimo aparece, na maioria das obras analisadas, como um eremita ou entre os eremitas penitentes no deserto³: ora de mãos postas em oração, ora em atitude de meditação num sítio ermo, ora lendo na sua cela; nos séculos XVII e XVIII é representado numa atitude quase triunfante – ou, nas palavras

do historiador francês Paul Monceaux (1859-1941) “consolé, presque triomphant” (Monceaux, 1932: 210) – no instante em que o anjo arauto (presente na composição ou subentendido) irrompe de uma nuvem e suporta, ou tange, um instrumento de sopro de alto volume sonoro, a trombeta.

Vide, entre os exemplos quinhentistas mais escritos, mas onde não consta o aerofone: *São Jerónimo*, anverso do volante direito do Tríptico da Lamentação, atribuído ao ignoto Mestre Delirante, *circa* 1510-30, que se expõe no Museu Alberto Sampaio (P 3/3) [fig. 01]; a célebre tábua homónima – com o santo meditando sobre as Sagradas Escrituras – de Albrecht Dürer, *circa* 1520-21, oferecida pelo próprio ao secretário da feitoria portuguesa em Antuérpia “Rodrigo de Portugal” da exposição permanente do Museu Nacional de Arte Antiga (828 Pint)⁴; a predela homónima que integra o *Baptismo de Cristo* de Vasco Fernandes que se expõe no Museu Nacional Grão Vasco, *circa* 1530-35 (2157); ou, no Museu de Évora – Museu Nacional de Frei Manuel do Cenáculo, uma tábua de Diogo de Contreiras (act. 1521-1562)⁵ e sua oficina, de meados do século XVI, proveniente do extinto convento de São Bento de Cástris (ME 1544).

Seguidamente apresentaremos o levantamento feito *in situ* da iconografia hagiográfica de São Jerónimo onde consta o aspecto musical.

1. Sobre as origens da ordem hieronimita na Península Ibérica, *vide*, por exemplo: Cândido dos SANTOS – *Os Jerónimos em Portugal. Das origens aos fins do século XVII*. Porto: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1996; José Eduardo FRANCO *et alii* – *Dicionário Histórico das Ordens e Instituições afins em Portugal*. S. l.: Gradiva, 2010, pp. 190-194. Idem – “Da arte de fazer eremitãos e de construir eremitérios. As fontes literárias e iconográficas do *Tratado en contra y pro de la vita solitária* de Cristóbal Acosta”. *Península: Revista de Estudos Ibéricos*. Porto: Instituto de Estudos Ibéricos, 2, 2005, pp. 297-326.
2. Sobre este assunto citamos o recente estudo multidisciplinar intitulado *Eneias - A coleção de pintura da Biblioteca Nacional de Portugal: do resgate do património artístico conventual na implantação do Liberalismo ao estudo integrado de conservação e divulgação, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia* (PTDC/HIS-HEC/113226/2009) que originou várias exposições, publicações, comunicações, nomeadamente, as inerentes ao Colóquio: *O Património Artístico das Ordens Religiosas*, decorrido na Biblioteca Nacional de Portugal. Cf. Clara Moura SOARES; Rute Massano RODRIGUES – *Resgatar a memória. A Biblioteca Nacional na Gestão e Salvaguarda do Património Artístico*. ARTISON, 2016, pp. 297-315. <<http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/87/80>>
3. Um prática ascética que prevê o afastamento absoluto da vida terrena, a procura da perfeição e da santidade através de uma ligação íntima com Deus, num espaço recolhido onde o homem encontre a sua essência.
4. Encontram-se nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga outras tábuas com o mesmo tema iconográfico, citamos, entre elas: *São Jerónimo* de Dirk Jacobz Felaert, *circa* 1501-1525 (1521 Pint); *São Jerónimo* do Mestre da Lourinhã, *circa* 1515 (1152 Pint); *São Jerónimo* de Jan Sanders van Hemessen, *circa* 1531 (1651 Pint). Nas ilhas, destaco uma pequena tábua de oficina flamenga do Museu de Arte Sacra do Funchal, proveniente do extinto Convento da Encarnação, seguindo modelos de Quentin Metsys e Joos van Clevee, atribuída hoje a Marinus Van Reymerswaelle, *circa* 1521-40.
5. Cf. Joaquim Oliveira CAETANO – “O Pintor Diogo de Contreiras e a sua actividade no Mosteiro de São Bento de Cástris”. *Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora, 1988-1993, pp.73-95.



Fig. 01. *São Jerónimo*, anverso do volante direito do Tríptico da Lamentação, *circa* 1510-30, Mestre Delirante; óleo sobre madeira de carvalho; Museu Alberto Sampaio, Guimarães (fot. DGPC, 1996; cortesia do Museu Alberto Sampaio, 2017).

O AEROFONE NA PINTURA HAGIOGRÁFICA HIERONIMÍTA DOS SÉCULOS XVII E XVIII EM PORTUGAL: SIGNIFICADO E EXEMPLOS

Importa sublinhar que é a partir do século XVII que aparecem os motivos musicais associadas ao tema hagiográfico de São Jerónimo. Não foi dado à estampa qualquer estudo sobre a iconografia musical nas manifestações artísticas portuguesas dedicadas ao tema, daí o carácter embrionário desta problemática⁶. Aparece, no entanto, em tese doutoral

uma curta mas interessante nota relativa a um painel azulejar da igreja do extinto Convento dos Lóios, em Arraiolos, datado *circa* 1699-1700, da autoria do pintor espanhol Gabriel Del Barco y Minusca (Rocha, 2011)⁷, representando-o interrompido nos seus trabalhos pelo som de uma trombeta [fig. 02], a partir de um modelo gravado, como é indicado.



Fig. 02- São Jerónimo, 1699-1700, Gabriel del Barco; azulejo; Convento dos Lóios, Arraiolos. (fot. Sónia Duarte, 2016).

6. Encontra-se no prelo a seguinte publicação que aborda a temática musical na pintura de Bento Coelho da Silveira. Cf. Sónia DUARTE – “*Floridos años, tiempos más propicios: modos de ver melhor a iconografia musical na pintura de Bento Coelho da Silveira (ca. 1620 – 1708)*”. *Iconografia Musical: Organologia, Construtores e Prática Musical em Diálogo*. Eds. Luzia ROCHA e Sónia DUARTE, Núcleo de Iconografia Musical/CESEM/Universidade NOVA de Lisboa, 2017, pp. 57-76. ISBN 978-989-99975.
7. Cf. Luzia ROCHA – O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII. Lisboa: Universidades NOVA de Lisboa, vol. I B, 2011, pp. 97. (Tese de Doutoramento). Sobre este pintor-autor espanhol, sem pretensão de exaustividade, cf. : José MECO – “Azulejos de Gabriel del Barco na Região de Lisboa. Período Inicial, até cerca de 1691. Pintura de tectos”, Sep. Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, III, 85, 1979. Lisboa: Ramos, Afonso & Moita; Maria do Rosário CARVALHO – “Gabriel del Barco. La Influencia de un pintor español en la azulejería portuguesa (1669-1701)”. *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 335, 2011, pp. 227-244.

Na já citada obra *Saint Jérôme: L'étudiant et l'ermitte* (Monceaux, 1932:164-168) são referidas variações de modelos na iconografia cristã dedicada ao santo, concluindo-se que: nos séculos XVII e XVIII o sábio eremita que nos dois séculos anteriores se apresentava penitente, em meditação, de mãos postas, ou a ler, aparece agora mais repetidamente a trabalhar, isto é, a afiar a pena ou já a traduzir a *Vulgata* pousada sobre as pernas, num local inóspito. A ladeá-lo e a encimá-lo, os seus atributos habituais – o leão⁸; o crâneio⁹; o crucifixo¹⁰; o livro, a pena e o tinteiro¹¹; o chapéu cardinalício e as vestes¹²; a ampulheta¹³ – crescendo agora a irrupção de um anjo arauto que tange um aerofone de alto volume sonoro. Por vezes, aparece somente a campânula larga do instrumento musical (ficando omissa o ser incorpóreo, mas subentendendo-se a sua presença). Este 'novo' São Jerónimo, já não austero, errante e ascético mas apoteótico e triunfante, coaduna-se com o âmbito pós-tridentino e que, no caso português, se verifica pela quase erradicação do eremitismo¹⁴. Para além disso, é inerente, por um lado, à profecia de Amós (na sua quinta visão) e, por outro lado, ao sonho de

São Jerónimo que o próprio descreve nas suas cartas: subitamente, irrompendo dos céus a sétima trombeta sinaliza o fim dos tempos, convocando todos para o dia do Juízo Final, pois é tempo de acertar as contas¹⁵. No decurso do sonho, errante no deserto da Síria, São Jerónimo é o escolhido para primeiramente receber a mensagem de Deus Pai (Monceaux 1932:211-212)¹⁶. Nesta linha, a passagem didáctica e escatológica de D. Rafael Bluteau expressa, aliás, parte disso mesmo:

“No dia do Juízo, antes que soe a espantosa trombeta, que fará ressuscitar os mortos, toda a terra será um cemitério de ossos. Ossos de Príncipes, nos Mausoléus; ossos de Prelados, nas Urnas; ossos de Senhores, e plebeus, nas sepulturas, & nas covas. Nesta ruína, farão todos os Astros uma pública demonstração de sua piedade: com esta diferença, que as Estrelas, que sobrepujam aos Planetas na altura, também os excederão no abatimento. O Sol, e a Lua, quando muito, se escurecerão: Sol obscurabitur, e Luna non dabit lumen fuum” (Bluteau 1685: 157-158).

8. Que o defende de outros animais selvagens ou de visitas inesperadas.

9. Inerente ao fim de um ciclo, à morte física, ou à efemeridade da vida.

10. É representada na mão do próprio, colocada num altar, erguida sobre os rochedos, encostada a uma árvore, ou só parcialmente representada.

11. É no livro que se encerra a Palavra de Deus e é na meditação que o eremita busca respostas para as suas dúvidas interiores com que se debate no decurso da sua caminhada errante pelo deserto.

12. O doutor da Igreja.

13. A fugacidade do tempo.

14. Sobre este assunto cf. José Adriano Freitas de CARVALHO – “Eremitismo em Portugal na Época Moderna. Homens e Imagens”. *Via Spiritus*. Porto: Centro de Estudos de História e Espiritualidade, 9, 2002, pp. 144-145.

15. No âmbito deste ordem contemplativa estão documentados vários músicos hieronimitas em Portugal que carecem de estudo aprofundado. Entre eles, contam-se Fr. Francisco de S. Jerónimo, compositor, autor de Responsórios de Matinas de S. Jerónimo, a quatro coros e respectivo instrumental; Fr. António do Rosário, compositor, autor de diversas Missas; Fr. António do Rosário, compositor, autor de vários Magnificats; Fr. António de Belém, compositor, autor do Livro dos Responsórios para as festas no mosteiro de Belém; entre outros. Cf. Cândido dos SANTOS – *Os Jerónimos em Portugal: das origens aos fins do século XVII*. Porto: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1996. Idem – *Os Monges de S. Jerónimo em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa: ICALP, col. Biblioteca Breve, 1984.

16. A passagem é esta: “Il songeait surtout à la fameuse trompette, qui devait annoncer l'éroulement des choses et le règlement des comptes [...] Voilà, que dans le ciel résonne la trompette”.

A TROMBETA E O SEU SIGNIFICADO

A trombeta natural coeva¹⁷ – muitas vezes de tipologia recta – é largamente usada em Portugal (e espaço imperial) e referida na literatura (Viterbo, 1892; Munrow, 1976), incluindo a tratadística¹⁸ e as *Sagradas Escrituras*, aparecendo com várias designações¹⁹ e variantes de um mesmo modelo. Virdung, por exemplo, apresenta no seu *Musica Getuscht* de 1511, a *clareta*, a *feltrumet*, e a *thurner horn*: a primeira, uma trombeta de pequenas dimensões (*clarim*); a segunda, de maiores dimensões e de funções meramente bélicas; e, a terceira, serpentiforme. David Munrow, apresentando uma sinopse da tratadística medieval e moderna, refere três tipologias distintas: a trombeta recta; a trombeta curva; e, a trombeta natural com as fímbrias terminando em campânula volumosa e larga, podendo ou não ter orifícios (Munrow, 1976). Seja como for, tratando-se de um “instrumento de assopro, bellico, musico, metallico, & retorcido [...] [constando] de hum cano de latão ou prata, retorcido, e mais largo num extremo, que no que se aplica à boca”

(Bluteau, 1721), a trombeta é usada em contextos de entretenimento mas também de belicismo assumindo a função de sinalizar, ou seja, “para fazer finais à guerra” (Bluteau, 1721) ou, alertar para o perigo eminente, enquadrando-se perfeitamente no velho adágio português “ou comer com trombetas, ou morrer enforcado” (Pereira, 1653: 73).

Grosso modo, a trombeta que predomina no *corpus* agora levantado inclui-se em contexto cerimonial, religioso, imperial e bélico, predominando a tipologia de trombeta natural e recta de elevado volume sonoro que termina em pavilhão largo e que Praetorius apresenta, na segunda década do século XVII, no seu *De Organographia - Theatrum Instrumentorum* como *trommet* e na qual se suspendem flâmulas heráldicas inerentes ao comitente, como aliás se verifica na parede testeira da capela-mor da Igreja bragantina de Quintela de Lampaças, onde os apóstolos e anjos trombeteiros se regozijam com a assunção de Nossa Senhora [fig. 03].

7. Do século XV a XVIII estão disseminados vários exemplos, nomeadamente, os vinte e quatro trombetas do rei da Hungria Matias Corvinus; os dezoito trombetas na corte dos Sforza; os vários trombetas do Imperador Carlos V; outros trombeteiros ao serviço dos Arquiducos da Áustria, Fernando II e de José II. No que concerne ao fabrico dos instrumentos é de destacar os núcleos familiares Neuschel, Schnitzer, Hainlein, Kodisch, Ehe, e Haas, aspectos estudados pelos musicólogos Willi Wörthmüller, Margaret Sarkissian, Edward H. Tarr ou Gerhard Doderer. No que concerne à iconografia musical, nós próprios fizemos o levantamento de mais de uma dezena de exemplos de trombetas figurados na pintura em suporte de madeira e que apresentamos à Universidade NOVA de Lisboa, a saber: no Museu de Arte Sacra de Arouca; Igreja Matriz de Freixo de Espada à Cinta; Museu Nacional de Arte Antiga; Museu Nacional da Música; Coleções particulares (Duarte 2011) e recentemente da trombeta no século XVIII no Ensaio *Floridos anos, tiempos más propicios* (no prelo). Para uma abordagem sumária aos intérpretes e constructores quinhentistas a laborar em Portugal vide Isabel Monteiro – *Instrumentos e instrumentistas de sopro*. Lisboa: Universidade NOVA de Lisboa, 2010 (Dissertação de Mestrado).

18. Vide, por exemplo, a tratadística de Michael Praetorius (1571-1621), autor do tratado teórico *Syntagma Musicum* e cujo segundo volume *De Organographia* possui imagens de instrumentário musical com escala; Victor-Charles Mahillon (1841-1924), conservador do Musée des Instruments de Musique de Bruxelas, colecionador de instrumentos musicais, autor do sistema de classificação de instrumentos musicais mais tarde desenvolvidos por Hornbostel e por Sachs; e Erich von Hornbostel (1877-1935) e Curt Sachs (1881-1959) que desenvolveram a classificação mais comumente utilizada por músicos e musicólogos no mundo ocidental (revista depois em 1972 pelo CIMCIM - *Comité International des Musées et Collections d'instruments de Musique*).

19. Nomeadamente, *sálpynx*, *lur*, *tuba*, ou *lituus*.



Fig. 03- *Anjos trombeteiros* (pormenor), século XVI²⁰, pintor desconhecido; pintura mural na parede testeira da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Quintela de Lampaças, Bragança. (fot. Sónia Duarte, 2017).

Importa também referir que a trombeta natural (sem pistões ou válvulas) é usada como instrumento solista por vários compositores, entre eles, Monteverdi (1567-1643), Torelli (1658-1709), Telemann (1681-1767), Carlos Seixas (1704-1742), quer no âmbito religioso, quer profano²¹, sendo conhecidos os nomes de alguns trombetistas²² e de fabricantes de instrumentos de latão, pois convém reter que “*além destes instrumentos, cada um dos Trombetas leva uma Trombeta de latão para fazerem exercício*” (Doderer, 2003: 25), ou seja, para o seu estudo individual. De uma sonoridade elegante e transparente, a trombeta em número de vinte e quatro aparece integrada na Banda Real da Corte Joanina, à semelhança da *Garde du corps* de Luís XIV (Rowlands, 2002), sendo ainda de sublinhar, na época, a contratação de trombetistas pelo diplomata Diogo Mendonça da Corte Real a mando de D.

João V como consta, aliás, da correspondência existente na Biblioteca Nacional de Portugal entre o diplomata e o Conde de Tarouca reveladora de interessantes pormenores da vida musical lisboeta setecentista, entre elas, a polivalência dos músicos, à semelhança do que acontecia nas oficinas de pintura coetâneas. Dessa correspondência destacamos a importante resposta do Conde de Tarouca revelando a dificuldade em encontrar um trombeta digno e afinado²³, comparativamente a outros instrumentistas, pois “*Não costuma haver Trombetas que saibam solfa [...] Os Timbaleiros se acharão com mais facilidade*” (Doderer, 2003: 10) apontando, mais uma vez, a supremacia deste aerofone de alto volume sonoro comparativamente aos seus coevos. No que ainda diz respeito à comitência é de referir o caso das oito trombetas na corte do Duque D. Teodósio, em Vila Viçosa, e igualmente os inventários de bens

20. Sobre a datação da pintura mural no distrito de Bragança vide os aturados trabalhos de Paula Virgínia de Azevedo Bessa, Luís Urbano Afonso, ou Lúcia Maria Cardoso Rosas.

21. Por exemplo, o 3.º e último andamento *Allegro assai* do Concerto Brandeburguês n.º 2 em F Maior de Johann Sebastian Bach (BWV 1047), *circa* 1720, com passagens virtuosistas para trombeta (desconhecendo-se, mais uma vez, a tipologia) que estaria tal como a titulação indica em Fá Maior, quando habitualmente está temperada em C ou D Maior.

22. Também designados, nas fontes literárias, de trombeteiros, trombetas ou trombetistas.

23. Devido ao virtuosismo do instrumento não é difícil encontrar referências ao toque destemperado das mesmas. Vide, sobre isto, a *Gazeta de Lisboa* de 6 de Fevereiro de 1727.

confiscados a cristãos-novos, cristãos-velhos e judeus²⁴ encontrando-se referências várias a instrumentos musicais. Destaque-se, então, a confissão do cristão-velho João Dique de Souza (Lisboa, 1647-Rio de Janeiro, 1712), réu preso nos cárceres inquisitoriais de 1712, dono de um engenho e de um curral para pastoreio do gado e possuidor de escravos, entre eles um trombeta²⁵ que confessa o seguinte:

“[...] e além dos ditos negros tinha uma trombeta por nome Thome, solteiro de vinte e dois anos que quando o prenderam a elle declarante o comprou o governador Antonio de Albuquerque Coelho por seiscentos mil réis [...]” (IAN/TT, *Inquisição de Lisboa*, processo 10.139).

Assim fica comprovado, mais uma vez, o uso da trombeta com uma função de sinalização e de convocatória para a mudança de turno dentro do engenho, mas também de divertimento da fazenda, havendo ainda a possibilidade de dispensa às Irmandades Religiosas conterrâneas que confeririam ao seu dono poder e estatuto social (Moura, 2004). À semelhança, fica melhor clarificado que a presença da trombeta no tema iconográfico é inerente à ideia escatológica de final dos tempos, na medida em que é tangida pelos anjos músicos transportadores da mensagem de Deus. O elevado volume sonoro da trombeta, obtido pela vibração de uma coluna de ar, acorda os mortos e convocam todos para o dia do Juízo Final, concordantemente com os valores contra-reformistas de arrependimento e de penitência.

A TROMBETA HIERONIMITA NA PINTURA PORTUGUESA: EXEMPLOS

O tema hagiográfico hieronímita com a representação de uma trombeta natural e recta serviu de inspiração a vários artistas estrangeiros²⁶. É exemplo o pintor de Valladolid-Madrid, possuidor de um grande número de fontes literárias e gravadas na sua biblioteca particular, Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678) que, numa pintura a óleo sobre tela, datada de 1643, proveniente do Palacio de Aranjuez e exposta hoje no Museo del Prado (P02046), representa o velho eremitão coberto por pano carmim, segurando um crucifixo na mão esquerda e ladeado por alguns dos atributos habituais, incluindo as *Sagradas Escrituras* estrategicamente voltadas para o observador e onde figura o tema do Juízo Final

copiado por *mimesis* parcial um gravado de Albrecht Dürer²⁷, subitamente surpreendido pelo som da trombeta. Este modelo de Pereda y Salgado segue os do início da centúria de Jusepe de Ribera, *Lo Spagnoletto* (1591-1652), que já se havia dedicado intensamente ao estudo e feitura desta iconografia hieronímita na pintura e na gravura, ora representando uma trombeta com verdade organológica, ora fantasiosa numa derivação de modelos²⁸.

No caso português, levantámos *in situ* as seguintes obras, que *infra* seguem por ordem cronológica (aproximada):

24. Vide Anita Novinsky – *Inquisição: Inventários de Bens Confiscados a cristãos-novos. Fontes para a história de Portugal e do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1976.
25. A saída de cristãos-novos da Península Ibérica está intimamente ligada aos episódios inquisitoriais de 1478 e 1492 em Espanha; à conversão forçada ao baptismo dos *Marranos*, anteriormente protegidos de D. Manuel I, em 1497; ao terrível *Pogrom* ocorrido em Lisboa em 1506; ou à emigração para o Brasil e França, em 1536, após sucessivas denúncias ao referido tribunal eclesiástico condenatório de heresias e, já nas primeiras duas décadas do século XVII, para Amsterdão.
26. São múltiplos os exemplos de trombetas naturais e rectas presentes na pintura. Não caberia na presente nota de investigação fazer destaque a todos os exemplos levantados, no entanto, deixamos alguns nomes: Caravaggio (1571-1610); Simon Vouet (1590-1649); Jusepe de Ribera (1591-1652); Guercino (1591-1666); Francisco de Zurbarán (1598-1664); Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678); entre outros.
27. Datada *circa* 1510, pertence à colecção do The Metropolitan Museum of Art.
28. São conhecidas mais de duas dezenas de pinturas e gravuras dedicadas a São Jerónimo saídas das mãos e da oficina de Jusepe de Ribera, entre elas contam-se uma dezena com a trombeta, nomeadamente, no Art Gallery of Ontario, 1615; Museo de Arte Sacro, 1618; Biblioteca Nacional de España, 1621; Metropolitan Museum of Art, 1621; Hermitage Museum, 1626; Museo Nazionale di Capodimonte, 1626; Galleria Doria Pamphilj, 1637; Museo del Prado, 1644; e colecções particulares.

a) Na Igreja de Santo Inácio de Loyola, Angra do Heroísmo, encontra-se uma tela de grandes dimensões, *circa* 1686, alvo de conservação e restauro e cujo relatório foi dado à estampa pela conservadora-restauradora Marta Bretão. Trata-se de uma obra de Bento Coelho da Silveira, pintor e poeta membro da Irmandade de S. Lucas e da Academia dos Singulares, pintor régio de D. Pedro II (1678-1708), logo após o falecimento do antecessor Domingos Vieira, o *Escuro* (1600-1678), sendo substituído, já idoso, por Lourenço da Silva Paz (1666-1718). Liderando uma grande equipa de oficiais, aprendizes e criados, é aplaudido por Alexis Collotes de Jantillet pois “excedera os antigos [...] rivalisara com o Ticiano e o Rubens, fazendo com que Portugal não tivesse que invejar a qualquer nação” (Viterbo, 1892: 14-15) ou, ainda, pela singularíssima figura encarcerada e emudecida do cristão-novo António Serrão de Castro (1610-1684), autor rasurado de

écfrases sobre a sua pintura; é ignorado por alguns, como Félix da Costa Meesen, na sua *Antiguidade da Arte da Pintura* de 1696; por fim, aviltado por outros como o Conde Rackzynski que o cita como autor de “pincelada descuidada” e “mediocre” (Rackzynski, 1843). Do *corpus* de pintura com iconografia musical de Bento Coelho que levantámos (Duarte, 2017) contam-se dezoito telas, predominando harpas e alaúdes (em onze casos) e somente uma trombeta. Na cena em questão, o eremita aparece mais uma vez afastado do século e, no cimo, um anjo tange uma trombeta de campânula extremamente larga para o comprimento do tubo cónico [fig. 04].



Fig. 04- São Jerónimo, *circa* 1686, Bento Coelho da Silveira; óleo sobre tela; A. 214 x 266 cm; Igreja de Santo Inácio de Loyola, Angra do Heroísmo. (fot. Marta Bretão).

b) No Museu Soares dos Reis, um interessante exemplo seiscentista homónimo em tela muito escura guarda-se nas reservas, proveniente de convento extinto da cidade (CMP 655) e seguindo modelo de Jusepe de Ribera (do Museu Hermitage).

c) Em Guimarães, proveniente do extinto Mosteiro do Santíssimo Sacramento de Lisboa, pertença do MNAA, em depósito no Paço dos Duques de Bragança (1523 Pint), uma obra do ignoto Mestre Delirante, apresenta uma trombeta no canto superior direito, no momento em que o sábio segura uma pena na mão direita²⁹ [fig. 05].



Fig. 05. São Jerónimo, séc. XVII, autor desconhecido, escola espanhola; óleo sobre tela; MNAA (dep. Paço dos Duques de Bragança, 2017).

d) No Museu de Évora, uma pintura de pequenas dimensões a óleo sobre madeira, proveniente de um convento extinto, do início do século XVIII, representando no centro da composição São Jerónimo envolto parcialmente num tecido carmim, com o livro de caracteres pseudo-epigráficos sobre um pulpito à

esquerda e, no canto superior oposto, uma trombeta da qual sai uma nuvem de fumo, ladeado pelos atributos habituais inerentes aos ideais pós-tridentinos de arrependimento, *memento mori* ou efemeridade da vida (ME 756) [fig. 06].

29. Cf. Ignace VANDEVIVERE e José Alberto Seabra CARVALHO, "O Mestre Delirante de Guimarães", *A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio. Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, I.P.M., 1996, pp. 16-39. Tríptico da Lamentação, proveniente da Capela de S. Brás do claustro da igreja de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Virgem do Leite entre S. Bento e S. Jerónimo e S. Miguel e Santa Margarida, provenientes da igreja de S. Miguel do Castelo de Guimarães, Assim, Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra de Carvalho designaram por Mestre Delirante de Guimarães o pintor que executou uma série de pinturas que integram o acervo do Museu de Alberto Sampaio: Tríptico da Lamentação, proveniente da Capela de S. Brás do claustro da igreja de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Virgem do Leite entre S. Bento e S. Jerónimo e S. Miguel e Santa Margarida, provenientes da igreja de S. Miguel do Castelo de Guimarães, a quem atribuíram também a pintura a fresco Degolação de S. João Baptista (destacada da sala do Capítulo do convento de S. Francisco de Guimarães, e que se conserva neste Museu)



Fig. 06. São Jerónimo, século XVIII, escola portuguesa; A. 48 x L. 29,5 cm; óleo sobre tela; Museu de Évora – Museu Nacional de Frei Manuel do Cenáculo (fot. Direcção Regional de Cultura do Alentejo, 2017).

e) Na Ermida de Santo Apolinário, em Urros, Torre de Moncorvo, num dos cinquenta e cinco caixotões hagiográficos da nave, *circa* 1719, já muito mexido, apresenta-se a estilização do velho Doutor com panos cardinalícios vermelhos, a pena na mão redigindo a tradução das Sagradas Escrituras, a caveira, e o crucifixo inerente à precária condição de *homo ephemerus*.

f) No Museu de Lamego, uma gravura de Carolus Orfolini (a partir de um desenho de Antonius Balestra), de proveniência desconhecida, datada da primeira metade do século XVIII (mau estado de conservação) (inv. 929).

g) No distrito de Bragança, destacamos alguns caixotões setecentistas de escolas regionais, para devoção popular, colocados estrategicamente na nave central de lugares sacros. São Jerónimo aparece num dos caixotões, do lado do Evangelho, na Igreja de Santo Antão de Vilarinho de Agrochão, sendo copiado possivelmente por modelo gravado [fig. 07].



Fig. 07. São Jerónimo, século XVIII, pintor desconhecido; óleo sobre madeira; Igreja de Santo Antão de Vilarinho de Agrochão, Macedo de Cavaleiros, Bragança. (fot. Comissão de Arte Sacra de Sendim).

h) Coevo deste último, um dos vinte e cinco caixotões da Igreja de Santa Marta de Bornes, Bragança (seguindo o modelo anterior).

i) Iguualmente, um dos trinta e cinco caixotões da Igreja de São João Baptista de Ligares, de Bragança [fig. 08].



Fig. 08. São Jerónimo, século XVIII, pintor desconhecido; óleo sobre madeira; Igreja de São João Baptista de Ligares, Freixo de Espada à Cinta. (fot. Comissão de Arte Sacra de Sendim).

j) Na colecção de pintura do Palácio Nacional de Queluz, uma tela do século XVIII (PNQ 751) repetindo-se, mais uma vez, no canto superior direito a figuração da campânula de um aerofone da qual irradia uma luz divina.

k) Também no cimo da Serra de Marvão, Portalegre, visitámos uma casa particular onde figura um tondo seiscentista tardio, já muito repintado³⁰ repetindo-se somente a campânula larga [fig. 09].

30. E onde outrora existiu a figuração de uma Santa Cecília com um órgão positivo.



Fig. 09. São Jerónimo, século XVIII, escola portuguesa; fresco; casa particular, Marvão, Portalegre. (fot. Sónia Duarte, 2016).

l) Por fim, no Palácio Nacional da Pena, guarda-se um *São Jerónimo* de pequenas dimensões de ignoto mestre, possivelmente de escola alemã, pintado sobre cobre, obra de finais do século XVII (PNP 1545). Aqui o ancião aparece nimado e ajoelhado, de barba

grisalha, segurando na mão esquerda um crucifixo, apoiando-se nas *Sagradas Escrituras* e envolto em panos carmim contrastando na composição tenebrista.

Este constitui-se, por ora, o *corpus* levantado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos embrionariamente *ver melhor*, a iconografia hieronímica-musical apresenta uma trombeta natural e recta (sem pistões ou válvulas), instrumento virtuoso e de alto volume sonoro, raro e bem pago (comparativamente aos coevos), cuja presença material ou imaterial dignifica o comitente que a possui ou o eremita que a ouve em primeira mão.

Se nos séculos XV e XVI São Jerónimo aparece, na maioria das obras analisadas, como um eremita penitente no deserto: ora de mãos postas em oração, ora em atitude de meditação num sítio ermo, ora lendo na sua cela; nos séculos XVII e XVIII é representado numa atitude quase triunfante – ou nas palavras do historiador francês Paul Monceaux (1859-1941) “consolé, presque triomphant” (Monceaux, 1932:210) – no instante em que o anjo arauto (presente na composição ou subentendido) irrompe de uma nuvem e suporta, ou tange, um instrumento de sopro de alto volume sonoro, a trombeta. Iconologicamente, o som da trombeta convoca todos à reflexão sobre

a caducidade dos bens, das glórias e dos desejos terrenos; convida à contemplação, à meditação, e à vacuidade da vida. O aerofone representado afigura-se ora verdadeiro, ora fantasioso e neste sentido as oficinas citadas leva-nos a supor o uso de várias fontes e modelos usados para a sua representação: a reproduções feitas *de visu* e de memória; a cópia gravada, ora feita por *mimesis* integral ou parcial; imitação devido a uma arqueologia mal entendida, como lhe chama E. Winternitz (Winternitz, 1979), que origina erros de morfologia no instrumentário, ora por *antigrafón* (cópia literal, ausentando a alma criadora do processo, tornando-se num mero exercício académico); a estampas avulsas; rascunhos e papéis originais; modelos e estátuas; ou livros. Estas fontes destinavam-se ao apoio quer do mestre, quer dos aprendizes, quer do comitente, em contexto de liberdade religiosa e, no lado português, de apertada vigilância da Inquisição e da Igreja Contra Reformista que velava pelo *decorum* das imagens catequéticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

IAN/TT, IL – *Inquisição de Lisboa*, Processo de João Dique de Souza, nr. 10.139.

BARTSCH, Adam von – *Le Peintre graveur. Maîtres Allemands*. Leipzig, Nieuwkoop/B. De Graaf, 1970. p. 261.

BLUTEAU, Rafael – *Diccionario castellano y portuguez para facilitar a los curiosos la noticia de la lengua Latina, con el uso del Vocabulario Portuguez, y Latino in Vocabulario Portuguez, & Latino*. Lisboa: Occidental, 1721. Vol. 2.

BLUTEAU, Rafael – *Primicias evangelicas ou sermoens, e panegyricos* [...]. Parte II. Lisboa: officina de Miguel Deslandes, 1685.

BRETÃO, Marta – “São Jerónimo: Estudo técnico-científico e tratamento de conservação e restauro”. *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, 2012, pp. 9-34.

BROWN, Jonathan – *Jusepe de Ribera: Prints and Drawings*. Princeton: Princeton University, 1973.

CARVALHO, Adriano Freitas de – “Nas origens dos Jerónimos na Península Ibérica: do franciscanismo à Ordem de S. Jerónimo: o itinerário de Fr. Vasco de Portugal”. AA. VV., *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, II série, volume I, (1984), pp. 11-131.

DODERER, Gerhard – “A constituição da banda Real na Corte Joanina”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 13 (2003), pp. 7-34.

DUARTE, Sónia – “*Floridos años, tiempos más propicios*: modos de *ver melhor* a iconografia musical na pintura de Bento Coelho da Silveira (ca. 1620 – 1708)”, *Iconografia Musical: Organologia, Construtores e Prática Musical em Diálogo*, eds. Luzia Rocha e Sónia Duarte, Núcleo de Iconografia Musical/CESEM/Universidade NOVA de Lisboa, 2017. ISBN 978-989-99975 (no prelo).

DUARTE, Sónia – O contributo da Iconografia Musical na pintura quatrocentista e quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. 2 Vols. (Dissertação de Mestrado).

GIL, Carma Maria Alves Quejas – *A Pintura de Temática Mariana Do Pintor Bento Coelho da Silveira, na Igreja de São Bartolomeu da Charneca em Lisboa*. Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro. Lisboa, FLUL.

LATINO, Adriana – Instituições, eventos e músicos: uma abordagem à música em Portugal no século XVII. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2001. 2 Vols. (Tese de Doutoramento em Ciências Musicais).

MOURA, Clóvis – *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

- PEREIRA, Bento – *Prosodia in vocabularium trilingue, Latinum, Lusitanicum, & Hispanicum digesta*. Lisboa: Ex officina, & sumptibus Pauli Craesbeeck, 1653.
- PEREIRA, Gabriel – *A colecção de desenhos e pinturas da Bibliotheca d'Évora em 1884*. Lisboa: Officina Typographica, 1903.
- PRAETORIUS, Michael – *Syntagma Musicum*. 3 Vols. Wolfenbuttel, 1619.
- RACKZYNSKI, A. – *Memoria do descobrimentos e achado das sagradas reliquias do antigo santuario de Igreja de S. Roque com a noticia historica da fundação da mesma igreja e santuario e da solemne festa com que a commissão administrativa da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa se propõe celebrar a renovada exposição das mesmas reliquias e a sua restituição ao culto e veneração dos fieis, terminado com o catalogo e relação individual das reliquias e de outros monumentos religiosos e artisticos, novamente restaurados da mesma igreja e santuario*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1843.
- ROWLANDS, Guy – *The Dynastic State and the Army under Louis XIV: Royal Service and Private Interest (1661- 1701)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SEEBASS, T., "Iconography", *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 2001, pp. 54-71.
- SALMEN, Walter – *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*. New York: Pedragon Press, 1983.
- SANTOS, Cândido dos – *Os Jerónimos em Portugal: das origens aos fins do século XVII*. Porto: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1996.
- SANTOS, Cândido dos – *Os Monges de S. Jerónimo em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1984.
- SERRÃO, Vítor – *A Pintura Protobarroca em Portugal (1612-1657). O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992. (Tese de Doutoramento em História da Arte).
- SERRÃO, Vítor – *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- SOBRAL, Luís de Moura – *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*. Catálogo da Exposição. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998.
- SOBRAL, Luís de Moura – *Do Sentido das Imagens*. Lisboa: Ed. Estampa, 1996.
- TARR, Edward H. – "The Trumpet before 1800". HERBERT, Trevor; WALLACE, John (Ed.) – *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 94-102.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa – *Artes e Artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e industrias portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892.
- WINTERNITZ, Emanuel – *Musical Instruments and their symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. London: Yale University Press, 1979.

AGRADECIMENTOS

A autora agradece a cedência de fotografias e o acolhimento nos respectivos espaços: à senhora Directora Isabel Maria Fernandes do Museu Alberto Sampaio e do Paço dos Duques de Bragança; à Direcção Regional de Cultura do Alentejo; à Conservadora-Restauradora Marta Bretão; e, à Comissão de Arte Sacra de Sendim.

O RETRATO POUCO CONSENTIDO DE FRANCISCO PÉREZ BAYER, POR MANUEL JOSÉ PINHEIRO, NA PINACOTECA DE D. FREI MANUEL DO CENÁCULO

THE LITTLE CONSENTED PORTRAIT OF FRANCISCO PÉREZ BAYER, BY MANUEL JOSÉ PINHEIRO, IN D. FREI MANUEL DO CENÁCULO PINACOTHECA

Lécio da Cruz Leal

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

RESUMO

Da passagem de Francisco Pérez Bayer por Portugal, em 1782, resultou o seu retrato, aliás, uma «simples lembrança» sua, hoje integrada nas reservas do Museu de Évora e proveniente da pinacoteca de D. frei Manuel do Cenáculo. A colecção de pintura do bispo vinha sendo reforçada com a encomenda de retratos de figuras edificantes da sociedade. Integrava-se num vasto projecto educativo de natureza iluminista, configurado numa biblioteca-museu, servindo os retratos de monumento celebrativo e estimulante do homem exemplar, civilizado ou moral e das suas multifacetadas inteligências. A figura de Pérez Bayer enquadrava-se perfeitamente na galeria do então bispo de Beja e por isso agilizou-se a encomenda e incorporação do seu retrato, tendo sido apenas agora redescoberto no acervo do Museu de Évora, isto depois de mais de um século mal identificado, tratando-se da primeira obra conhecida do pintor Manuel José Pinheiro.

PALAVRAS-CHAVE

Retrato | Pinacoteca | Racionalismo Católico

ABSTRACT

Efforts had been made to portrait Francisco Pérez Bayer in his visit to Portugal in 1782, but with a «shadowing memory» result as we seen today at Évora Museum reserves and originally from D. Frei Manuel do Cenáculo's pinacotheca. Portraits of edifying figures of society had been included in his collection reinforcing the position of this genre of painting. Integrated in a vast educational project of enlightened nature, presented as library museum, portraits were celebrative and stimulating monuments of the extraordinary, civilized and moral man in his multifaceted intelligences. Pérez Bayer figure was entirely suitable to Cenáculo's gallery, therefore his portrait was commissioned and incorporated there but was considered lost due to a long term misidentification. Recently re-discovered, is the first known work of the portuguese painter Manuel José Pinheiro to evaluate.

KEYWORDS

Portraits | Pinacotheca | Catholic Rationalism

INTRODUÇÃO

O tema deste artigo não visa sobre a visita de Francisco Pérez Bayer a Portugal (doravante referido por Pérez Bayer ou Bayer), pois disso já houve quem tratasse (Vasconcelos, 1920), mas sobre o retrato daí resultante. Relativamente à personagem e sua viagem de estudo pela península ibérica, em 1782, também se tem escrito (Galvañ e Abascal, 1998; Álvarez, 2007), de modo que, quando fundamental, mencionar-se-á o essencial desta.

Identificado o retrato no acervo do Museu de Évora, logo se percebeu a razão de estar associado a outro indivíduo. A pintura, algo esquemática ou pouco pormenorizada, deveu-se, em primeiro lugar, à acusada falta de colaboração

do retratado, em segundo, à inexperiência do pintor. Por conseguinte, prevenimos o leitor para um retrato qualitativamente/tecnicamente fraco, mas o único produzido no nosso país, bem documentado e, por enquanto, a primeira obra conhecida de José Manuel Pinheiro (act. 1782-823). O retrato de Pérez Bayer, a par de tantos outros integrados na pinacoteca de frei Manuel do Cenáculo, enquadrava-se perfeitamente no projecto ideológico iluminista – de renovado humanismo – da livraria-museu do prelado eborense. Primeiro, no género, com o Retrato a assumir ligeiro protagonismo na colecção, segundo, no mérito do retratado, pois Bayer, enquanto intelectual, reunia qualidades para aí figurar.

A VISITA-APRESENTAÇÃO DE PÉREZ BAYER A D. FREI MANUEL DO CENÁCULO

A 31 de Outubro de 1782, na alfândega de Moura (Beja), foi assim descrito Pérez Bayer:

“Don Francisco Pérez Bayer Espanhol Cavalleiro da Ordem de Carlos Terceiro de Espanha de idade de 70 anos estatura alta, cara comprida, olhos pardos, cabelo russo barba o mesmo, trigueiro dourado (o colorado) ...”. (Vasconcelos: 111-112)

Eminente filólogo espanhol, apresentava-se no país como Cavaleiro da Ordem de Carlos III de Espanha, condecoração real que reconhecia os préstimos do agraciado, tendo este desempenhando cargos de grande responsabilidade e prestígio até então.

Bayer tinha aguardado alguns anos para empreender uma viagem de estudo à província da Andaluzia (Granada, Córdoba, Málaga...), com o propósito de analisar directamente as famosas inscrições lapidares de caracteres desconhecidos (tartéssicos), algo que acabou por acontecer em Maio de 1782. Foi possível, entretanto, alargar o âmbito e extensão da visita às províncias espanholas de Múrcia, Extremadura e a território português.

Do roteiro inicialmente planeado, a viagem a Lisboa previa-se directa a partir de Badajoz, com melhor estrada, e segundo o próprio a alteração ficou a dever-se ao desejo de conhecer pessoalmente D. frei Manuel do Cenáculo, de quem havia lido alguns opúsculos e lhe inspirava crédito e admiração, pois durante o caminho soube que se encontrava a dirigir a diocese de Beja (Vasconcelos: 113, 120); pesando menos, na decisão, os vestígios romanos existentes na cidade e de que tinha notícia. Não será displicente pensar-se que também estivesse ou fosse informado sobre os interesses e actividades histórico-arqueológicas de Cenáculo. Apesar de Bayer não o escrever no diário de viagem, visitar Cenáculo podia revelar-se proveitoso para si em vários aspectos, desde obter informações relacionadas com a sua empresa e/ou dentro das áreas de interesse, na agilização do resto da viagem e, não menos importante, na facultação de contactos essenciais nos locais que pretendia visitar em território português, muito particularmente em Lisboa; como, aliás, se veio a verificar.

Bayer, chegou a Beja a 01 de Novembro de 1782 e no dia seguinte, no Paço Episcopal, foi-lhe confirmada a ausência de Cenáculo por dois dias; encontrando-se em visita oficial a Ourique. Decidiu esperá-lo e pediu a companhia de alguém familiarizado com o passado histórico-arqueológico da cidade e arredores, de modo a aproveitar o melhor possível a espera. A escolha recaiu, sem surpresas, em Félix Caetano da Silva, historiador local e autor da *História das Antiguidades da Cidade de Beja* (Páscoa, 2004-2005: 275-298).

Como previsto, Cenáculo chegou a 04; durante a tarde. Nos momentos livres mostrou-lhe a biblioteca pública, a privada, a galeria de pintura, o moedário, as estelas votivas e funerárias e outros achados arqueológicos. Entre as diversas conversas que tiveram, Bayer registou oportunamente as ideias de Cenáculo relativamente à responsabilidade da Igreja na educação dos povos, pois disso dependia o futuro da indústria, das artes, ciências, comércio, agricultura; do país, no fundo (Vasconcelos: 123, 126-127). Se ambos, até então, acompanhavam superficialmente as obras um do outro, tudo mudaria daí em diante.

Bayer, partiu na manhã do dia 07. Cenáculo, conhecedor da rota da ilustre visita, assegurou-lhe uma viagem tranquila e repleta de atenções até e para além de Lisboa.

“En efecto cada passo que daba (y que he dado asta aqui: escribo en Lisboa á 16 de Noviembre) era y es una nueva deuda y obligación con que más y más me honra este Señor como hiré diciendo.” (Vasconcelos: 130)

A 12 de Novembro, por exemplo, frei Vicente Salgado, confrade de confiança de Cenáculo, esperava Bayer na Aldeia Galega (actual Montijo) com comida e embarcação assegurada para a travessia do Tejo, e já na capital, de 13 a 29, o mesmo frade serviu-lhe quase sempre de guia, mostrando-lhes inscrições antigas, os principais monumentos, colecções, livrarias, bibliotecas (Vasconcelos: 140, 144 e ss.).

O OBSÉQUIO DO PADRE PAULO CLEMENTE GAGO VIEIRA

A tentativa de tirar do natural as feições de Bayer está omissa no diário deste, vindo-se a saber do acto e seus responsáveis (encomendante, pintor) pela correspondência trocada entre frei Vicente Salgado e Cenáculo. A ideia do retrato teria surgido do padre frei Paulo Clemente, com a intenção de o oferecer a Cenáculo, seu protector, como sinal de estima e reconhecimento¹.

“O Padre Paulo Clemente se lembrou muito de obsequiar a Vossa Excelência neste sábio, querendo-lhe tirar o retrato.”²

Por estes anos, o número de retratos na pinacoteca de Cenáculo seria já bastante significativo. Confrades, amigos e convivas do prelado eborense tinham consciência dos critérios usados por este em compras e encomendas de retratos para a colecção, destacando-se o mérito e a responsabilidade dos retratados em qualquer área do saber humano (poesia, música, filosofia, pintura, pedagogia, história, teologia, governação); independentemente do estado social (laico e clerical), nacionalidade e antiguidade (do passado e presente) (Espanca, 1955-56). Pérez Bayer, preenchia perfeitamente os requisitos para figurar na colecção.

1. Arquivo Distrital de Beja, Câmara Eclesiástica, Processo de Inquirição de Génere de Paulo Clemente Gago Vieira, Cx. 18. Paulo Clemente, foi baptizado a 06 de Abril de 1743, na extinta igreja de São João Baptista, em Beja. Era filho de Francisco Lopes Vieira e de Ângela Maria da Rosa, naturais da mesma cidade, aprendeu a ler e escrever com o pai, mestre de ler e escrever. No ano seguinte à atribuição da diocese de Beja a D. frei Manuel do Cenáculo (1770), vamos encontrá-lo em Lisboa, à guarda do novo bispo, partindo para Coimbra nos anos imediatos. Entra com pedido de habilitação de genere (processo de averiguação de limpeza de sangue e bons costumes) na Câmara Eclesiástica da diocese bejense, a 25 de Março de 1777, por forma a poder vir a receber ordens sacras, ou seja, a fim de ser ordenado padre, tendo obtido diferimento a 19 de Setembro desse mesmo ano.
2. Biblioteca Pública de Évora (B.P.E.), Cód. CXXVIII/1-2, Carta de Frei Vicente Salgado a D. Frei Manuel do Cenáculo (02/Dez/1782), fól. 144 v.

No entanto, segundo o testemunho de frei Vicente Salgado, o retratado não colaborou com o retratista.

“(…) mas nada se pode concluir. Ele não era possível consentir. Não se podia apanhar a boca; e nariz; e posto que o sujeito [pintor] fez todas as boas diligências nada se pode concluir, e efectuar, e ficámos com a simples lembrança, e com o sentimento de não o podermos desempenhar.”³

O fim ou propósito da captura terá sido devidamente explicado, pelo que não havia razão para negá-la. Tampouco se tratava de uma novidade, pois Bayer estava familiarizado com o procedimento, nem de menosprezo pela arte da pintura, pois, para além de incluir um desenhador na comitiva⁴ – caso de Asensio Juliá Alvarrachí (c. 1760/67-1832), futuro discípulo de Francisco de Goya – no diário, tecia com frequência considerações sobre as pintura que ia vendo (em templos religiosos e colecções privadas)... Pérez Bayer, enquanto esteve em Lisboa, manteve-se sempre ocupado (diário, visitas de estudo, esquadrinhar livrarias, compromissos sociais), transmitindo a ideia de uma pessoa extremamente activa. O pedido dos franciscanos do convento de Jesus a Bayer, para que se deixasse retratar, com tudo o que pressupunha, terá sido tolerado apenas por cortesia para com os anfitriões e Cenáculo, embora não genuinamente aceite. Se tivermos presente o propósito da viagem de Bayer, perfeitamente reflectido na azáfama dos seus dias, o tempo exigido para a pose deve ter sido visto como um contratempo e a inexperiência/morosidade do pintor terá feito aumentar a impaciência do modelo, a ponto de deixar de colaborar.

Perante o esboço inacabado, ficando no ponto de «simples lembrança», duas possibilidades haviam a considerar-se: abandonar o projecto ou concluí-lo. Cenáculo, ao “saber” da tentativa de retratarem Bayer e da existência do esboço, insistiu na conclusão, aliás, esclareceu não se importar receber o retrato no estado em que se encontrava (Vaz, 2009: 137).

Como a resposta tardou, voltou a sugerir o envio do painel naquele momento, pois esperava a chegada do pintor Luís Gonçalves de Sena (1719-90) e, pedindo-lhe, este terminá-lo-ia.

“Diga-me se ficou essa tal pintura de Bayer, porque eu cá o saberei fazer completar por Luís Gonçalves, a quem brevemente mandarei chamar para aqui trabalhar.”⁵

A resposta para a questão de Cenáculo não se encontrou na correspondência guardada na B.P.E.; mas, de qualquer forma, terá sido tranquilizado, pois não voltou a tocar no assunto. Missiva tardia confirma a conclusão do retrato pelas mesmas mãos que o começaram e embora a iniciativa pareça ter partido de frei Paulo Clemente, o pagamento ficou a cargo de Cenáculo. Este último facto pode e deve levantar dúvidas sobre de quem terá partido realmente o pedido para retratar Bayer, se de Paulo Clemente, se de Cenáculo, solicitando ao pupilo para assumir a iniciativa perante os confrades do convento de Jesus. Por mais estranho que possa parecer este possível esquema, há documentos que atestam esta realidade em circunstâncias semelhantes⁶; a fim de evitar ciúmes entre os franciscanos de Jesus ainda sem representação na pinacoteca do bispo eborense. Por outro lado, se a tentativa de retratar Bayer foi exclusivamente promovida pelo frei Paulo Clemente e tendo esta falhado de imediato, Cenáculo, ao pretender a retoma do projecto, terá assumido os custos da prossecução.

Terminado o retrato, o pintor tomou a liberdade de se deslocar a Beja e entregar pessoalmente a obra ao bispo. O acto foi considerado um despropósito e elevou os custos da obra:

“(…) eu lhe dei doze moedas pelo de Bayer; mas foi tirado original: houve muita impertinência; veio trazer-mo, e tudo isto é atendível.”⁷

3. B.P.E., Cód. CXXVIII/1-2, Carta de Frei Vicente Salgado a D. Frei Manuel do Cenáculo (16/Dez/1782), fól. 145r.

4. Biblioteca Digital Hispánica, Diario de Viaje a Andalucía y Portugal, hecho por don Francisco Pérez Bayer en este año de 1782, fól. 251v. Disponível em <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000145326&page=1>

5. Academia das Ciências de Lisboa (A.C.L.), Série Vermelha, N.º 813, Carta de D. Frei Manuel do Cenáculo a Frei Vicente Salgado (03/Fev/1783), fól. 6.

6. A.C.L., Série Vermelha, N.º 193, Carta de D. Frei Manuel do Cenáculo a Frei Vicente Salgado (07/Mar/1783), fól. 183r.

7. A.C.L., Série Vermelha, N.º 193, Carta de D. Frei Manuel do Cenáculo a Frei Vicente Salgado (20/Mar/1784), fól. 75v.

O retrato terá ficado em 38\$400 réis, quantia extremamente elevada por uma representação a meio-corpo e ainda mais surpreendente por ter sido reclamada por um pintor inexperiente e sem prestígio no meio artístico. Há notícias de valores mais elevados cobrados por meios-corpos, mas também mais baixos, envolvendo, no entanto, em ambos as situações, pintores consagrados (Vieira Lusitano, Joaquim Manuel da Rocha) . Para sublinhar o alto custo do retrato, refira-se que, por estes anos, a jorna de um mestre-pintor experimentado rondava os 1\$200 réis (ex.: Berardo Pereira Pegado) (Serrão, 1994: 166).

Um retrato tirado do natural, *ad vivum* ou com o modelo presente, elevava naturalmente os custos, pois os pintores experimentavam complicações inerentes ao processo, desde interrupções/distracções em ambientes que não controlavam até às alterações de humor/expressão dos modelos (Holanda, 1984 [MS de 1549]: 17-8). Para o promotor/encomendante deste tipo de retrato (a partir do natural), o esforço financeiro justificava-se plenamente, dado que o semblante captado nestas condições aproximar-se-ia mais da verdade física do modelo do que por cópias. Se algo se perdia e/ou transmutava durante a captação directa do semblante do modelo para a tela, mais se perderia num procedimento secundário e indirecto.

ME 1316

O catálogo on-line do Museu de Évora relaciona o retrato em causa com a figura de D. António José de Noronha (1720-76), religioso franciscano goês luso-descendente, designado Bispo Eleito de Halicarnasso por instâncias da monarquia francesa junto à Santa Sé (1764). Representa, porém, Pérez Bayer [fig. 01].



Fig. 01- *Retrato de Francisco Pérez Bayer*, José Manuel Pinheiro, 1782-83, Óleo sobre tela, 67 x 50 (cm.), Museu de Évora – ME 1316 (Évora). © Direcção Regional de Cultura do Alentejo/ Museu de Évora

Para o erro na identificação não terá deixado de contribuir a semelhança entre as insígnias da *Ordre de Notre-Dame du Mont-Carmel et Saint-Lazare de Jérusalem*, conferida pelo monarca francês Louis XV a D. António José de Noronha (c. 1751), e da *Orden de Carlos III*, atribuída a Pérez Bayer pelo seu re-instituidor, em 1772. A principal diferença entre os dois emblemas encontra-se nas reservas ovais dos medalhões, sendo que na primeira se representa a figura de Nossa Senhora com o Menino e na segunda, como se verifica nos retratos de Bayer em território espanhol, e inclusivamente no de Évora, apenas a de Nossa Senhora [figs. 02, 03].



Fig. 02- Retrato de Francisco Pérez Bayer, Autor por determinar, c. 1781, Óleo sobre tela, 203 x 101 (cm), Universidade de Valência – Edifício Estudos Gerais, UV 110 (Valência). © Universidade de Valência

Para além disso, não obstante os bispos usarem veste talar negra no dia-a-dia (fora de actos solenes), o solidéu desta cor era apenas usado por padres, cónegos e arcebispos (caso de Bayer), não por prelados. Só por este facto a identidade do retratado deveria ter sido posta em causa.

Não sabemos durante quanto tempo Pérez Bayer terá colaborado com o retratista até começar a demonstrar impaciência e arruinado as pretensões da encomenda, mas importa salientar que foi o suficiente para que «(...) a simples lembrança (...)» captada se reconhecesse no melhor retrato do académico, no caso assinado por Joaquín Inza (1736-1811) e datado de 1781 [fig. 03]. Atendendo ao elevado grau de pormenorização da figura no retrato espanhol e ao elevadíssimo custo (7.200 *reales de vellón*; o equivalente entre 200 a 300.000 réis), terá sido tirado com o modelo presente ou do natural (González e Agustín, 2002: 44-5).



Fig. 03- Retrato de Francisco Pérez Bayer, Joaquín Inza, 1781 (ass. e dat.), 114 x 94 (cm), Universidade de Salamanca – Edifício Escolas Maiores, Biblioteca Universitária (Salamanca). © Universidade de Salamanca

Desde as distâncias entre os elementos faciais e suas proporções até ao ar afável, o desenho português do retrato de Bayer, embora muito esquemático, encontra maior correspondência com o tomado por Inza do que com os restantes em solo espanhol e não

autógrafos. Diverge, no entanto, em tudo o resto, especialmente naquilo que determina um bom retrato, e até mesmo mediano (espacialidade, desenho, cor, claro-escuro, técnica pictórica...).

O PINTOR MANUEL JOSÉ PINHEIRO

Coube a Manuel José Pinheiro (act. 1782-1823) retratar Pérez Bayer. Frei Vicente Salgado, questionado por Cenáculo sobre a identidade do pintor, diz, num primeiro momento, desconhecê-lo, num segundo, informando-se, apresenta-o como discípulo do pintor Miguel António do Amaral.

“Não conheço o Pintor, nem lhe sei o nome. Falarei com o Frei Paulo Clemente, e instruirá.”⁸

“Nada mais sei. O Pintor que queria copiar a Bayer é discípulo de Miguel António [do Amaral], e o Frei Paulo Clemente diz que é bom.”⁹

De Miguel António do Amaral (1710-80), Volkmar Machado deu a conhecer apenas dois discípulos, Jerónimo de Barros Ferreira (c. 1750-1803) e Manuel de Matos (c. 1750-1818); certamente os mais bem sucedidos. Tal como o mestre, e de acordo com as encomendas mais frequentes ao tempo, pintaram sobretudo retratos e painéis sacros (Machado, 1922: 87, 101-102, 107). De Manuel José Pinheiro, para além deste retrato, nenhuma outra obra se conhece, contudo não se esperam grandes desvios nas suas produções em relação aos seus predecessores. Confirma-se isso em 1823, na última ocasião em que o seu nome surge, apresentando-se como «Professor Figurista da Arte da Pintura», ou seja, professor de pintura de figura humana nos géneros História e Retrato. O professorado seria privado, certamente dirigido para a classe burguesa, aproveitando o vazio de ensino oficial em Belas-Artes inicialmente

provocado pelas Invasões Francesas e prolongado pela transição do regime monárquico para o monárquico-liberal, isto até à abertura da Academia Nacional de Belas-Artes, em 1836. Para além da pintura, do ensino particular, provavelmente também do “conserto” de pinturas, Manuel Pinheiro avaliou coleções (Lima, 1945: 96, 97).

Nada mais conseguimos acrescentar à biografia de Pinheiro, desconhecendo-se a sua origem, ano de nascimento e morte. Não consta como “irmão” de São Lucas, contudo, como as lacunas do arquivo da irmandade são significativas, não conseguimos afastar definitivamente a possibilidade, isto a partir de 1782; com excepção aos anos de 1788 e 1791-93 (Teixeira, 1931: 112-114, 131-140; Varela Flor e Flor, 2016: 120-126).

Apesar do fraco resultado, do inflacionado valor e da desavisada deslocação a Beja, Cenáculo decide, um ano depois, encomendar novo retrato ao pintor, desta feita de Gregorio Mayans y Siscar (filólogo, jurista e historiador valenciano)¹⁰. A ideia para a encomenda foi desencadeada pelo aviso da visita de Juan Bautista Muñoz, cosmógrafo-mor de Carlos III de Espanha. Prevendo-se a chegada de Muñoz em Maio de 1785, o pintor tinha cerca de um ano para cumprir a tarefa e atendendo tratar-se de uma cópia e não um original o ajuste devia reflectir isso. Muñoz chega a Beja em Abril de 1785, todavia, entre a primeira diligência para o retrato e a chegada de Muñoz¹¹, não se encontra a

8. B.P.E., Cód. CXXVIII/1-2, Carta de Frei Vicente Salgado a D. Frei Manuel do Cenáculo (16/Dez/1782), f. 148 r.º.

9. B.P.E., Cód. CXXVIII/1-2, Carta de Frei Vicente Salgado a D. Frei Manuel do Cenáculo (30/Dez/1782), f. 155 r.º.

10. A.C.L., Série Vermelha, N.º 193, Carta de D. Frei Manuel do Cenáculo a Frei Vicente Salgado (20/Mar/1784), fól. 75.

11. A.C.L., Série Vermelha, N.º 193, Carta de D. Frei Manuel do Cenáculo a Frei Vicente Salgado (01/Abr/1785), fól. 85 v.º.

efectivação da encomenda. Nos dois inventários da colecção de pintura de Cenáculo, realizados depois da sua morte (1814), o tema nunca é reconhecido¹². No Museu Regional de Beja – Rainha D. Leonor e no Museu de Évora, ambos iniciados por Cenáculo, também não se encontra. Afiguram-se, portanto, duas possibilidades, primeira, a encomenda não chegou a efectivar-se, segunda, o retrato em causa ter-se-á arruinado à imagem de tantos outros. Deste modo, não conseguimos acompanhar a evolução do pintor que satisfazia os requisitos do padre Paulo Clemente e supria as necessidades de Cenáculo que, desde que fora “aconselhado” a assumir o bispado bejense por D. Maria I, sentia sérias dificuldades em atrair ou cativar bons pintores para servi-lo; e daí, provavelmente, a continuidade de relações com Manuel José Pinheiro.

Ao nível do Desenho do figurino, as deficiências são claras, mantendo a mesma falta de rigor do mestre e, tal como este, não as dissimula por gradação. Ao invés, investe no seu pronunciamento. As cores fortes usadas por Miguel António do Amaral não escondiam o mau desenho, mas compensavam-no, por superação. Já o fraco colorido do retrato de

Pérez Bayer, por Manuel José Pinheiro, salientando o fraco Desenho, não deve ser vinculativo, pois a superfície pictórica encontra-se em más condições de conservação, denunciando décadas sucessivas de más condições de exposição e/ou armazenamento.

Em relação à linguagem corporal tipológica do retrato, a manifestação de orgulho escolhida para representar Pérez Bayer, a exibir sem timidez a insígnia da *Orden de Carlos III*, contrasta com a normal contenção humanista que figura na generalidade da colecção do prelado, constituída a partir de meados da década de 50 e onde predomina o nome de António Joaquim Padrão (act. 1754-71), bem como da globalidade da colecção dos franciscanos do convento de Jesus, a cargo de, mormente, Joaquim Manuel da Rocha. O distanciamento, por um lado, do encomendante e/ou destinatário com o artista/obra em causa, por outro, a familiaridade do pintor com os retratos cortesãos do seu mestre, tradicionalmente libertos de maiores constrangimentos sociais, terá levado a este tratamento mais irreverente ou ousado da pose.

CONCLUSÃO

O *Retrato de Francisco Pérez Bayer* que se encontra nas reservas do Museu de Évora (ME 1316) é a primeira obra conhecida de Manuel José Pinheiro, testemunho artístico da visita do representado a Portugal, em 1782. Decorreu do contacto com D. Frei Manuel do Cenáculo, em Beja, e, dias depois, do acompanhamento “ciceroneano” dos discípulos franciscanos do prelado eborense do convento de Nossa Senhora de Jesus, em Lisboa. Se permanecem dúvidas relativamente ao verdadeiro promotor da representação pictórica de Pérez Bayer – se frei Paulo Clemente Gago Vieira, se D. frei Manuel do Cenáculo; por intermédio do primeiro –, certo é que o retrato da pessoa em causa, atendendo ao valor intelectual da mesma, ajustava-se perfeitamente na pinacoteca de Cenáculo. Não obstante o fracasso em retratar Pérez Bayer inteiramente do natural, concluindo-se a obra *a posteriori*, o pintor conseguiu captar o essencial do

semblante do modelo; reconhecível no melhor retrato do personagem, na Universidade de Salamanca.

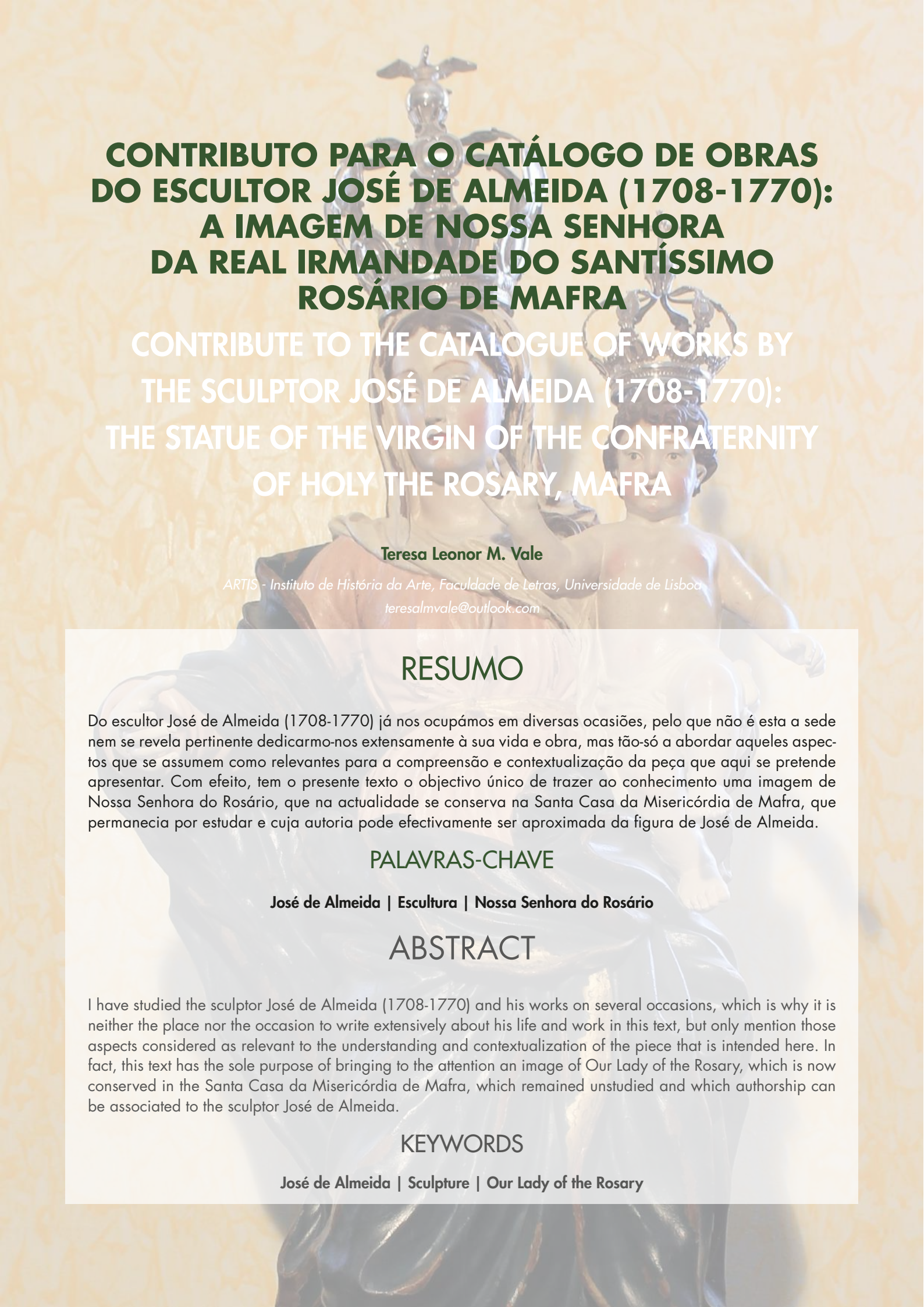
Para Cenáculo e demais iluministas europeus, o Retrato, bem como outros géneros pictóricos, devia edificar o observador, conduzindo-o à virtude. Dentro do Iluminismo, Cenáculo, enquanto racionalista católico, entendia e aceitava perfeitamente as latitudes da virtude, mas enquanto “pastor” exemplificava a virtude associada à inteligência, ou a Fé à Razão, sendo este o principal traço nos retratos da sua colecção. Ora, no retrato de Pérez Bayer em causa, sobrepõe-se, ao “tradicional” humanismo sóbrio, uma avessa manifestação de vaidade por parte do modelo, materializada com a exibição da distinção régia de Carlos III. A inventiva de Manuel José Pinheiro, não condicionada pelo aval do modelo (já ausente) nem pelo destinatário do retrato (distante), revela-

12. B.P.E., Fundo Manizola, Códice 57; Cód.: CX/2-18.

se liberta do constrangimento tipológico-discursivo comum nos retratos da galeria de Cenáculo, bem como nas contemporâneas das sedes dos conventos dos seus pares da Ordem (das províncias de Portugal e Algarve), transmitindo, na pose, certa influência cortesã e de que o seu mestre foi reconhecido cultor na representação de elementos desta classe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, Jesús Salas – «El Viaje Arqueológico a Andalucía y Portugal de Francisco Pérez Bayer». *SPAL*, 16 (2007), 9-24.
- ESPANCA, Túlio – “Espólio Artístico de Cenáculo”. *A Cidade de Évora*, 37-38 (1955-56), 227-265.
- FLOR, Susana Varela. FLOR, Pedro – *Pintores de Lisboa dos Séculos XVII e XVIII – a Irmandade de S. Lucas*. Lisboa, Scribe, 2016.
- GALVAÑ, Cayetano Mas. ABASCAL, Juan Manuel – “El Viaje Literario de Francisco Pérez Bayer por Valencia Y Murcia (1782)”. *Saitabi*, 48 (1998), 79-111.
- GONZÁLEZ, José Ramón Nieto. AGUSTÍN, Eduardo Azofra – *Inventário Artístico de Bienes Muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- HOLANDA, Francisco de – *Do Tirar Polo Natural*. S.l: Livros Horizonte, 1984.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira – “Alguns Documentos Relativos às Belas-Artes Plásticas em Portugal”. *Museu, Revista de Arte, Arqueologia, Tradições*. 9 (1945), 89-105.
- MACHADO, Cirilo Volkmar – *Colecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores, e Escultores, Arquitectos, e Gravadores Portugueses, e dos Estrangeiros, que estiveram em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.
- PÁSCOA, Marta Cristina – “D. Frei Manuel do Cenáculo e Félix Caetano da Silva: relações de mecenato na escrita da História de Beja”. *Poligrafia*, 11-12 (2004-05), 275-298.
- SERRÃO, Vítor – “Berardo (ou Bernardo) Pereira Pegado (act. 1753-1775)”. SALDANHA, Nuno (coord.) – *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V, 1706-1750*. Lisboa: IPPAR, 1994, 164-167.
- TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez – *A Irmandade de S. Lucas, Corporação de Artistas: estudo do seu arquivo*. Lisboa: Edição de autor [?], 1931.
- VASCONCELOS, J. Leite de – “Viagens de Pérez Bayer em Portugal”. *Archeologo Português*, 24 (1920), 108-176.
- VAZ, Francisco – *Os Livros e as Bibliotecas no Espólio de D. Frei Manuel do Cenáculo: relatório de correspondência, róis de livros e doações a bibliotecas*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2009.



CONTRIBUTO PARA O CATÁLOGO DE OBRAS DO ESCULTOR JOSÉ DE ALMEIDA (1708-1770): A IMAGEM DE NOSSA SENHORA DA REAL IRMANDADE DO SANTÍSSIMO ROSÁRIO DE MAFRA

CONTRIBUTE TO THE CATALOGUE OF WORKS BY THE SCULPTOR JOSÉ DE ALMEIDA (1708-1770): THE STATUE OF THE VIRGIN OF THE CONFRATERNITY OF HOLY THE ROSARY, MAFRA

Teresa Leonor M. Vale

*ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
teresalmvale@outlook.com*

RESUMO

Do escultor José de Almeida (1708-1770) já nos ocupámos em diversas ocasiões, pelo que não é esta a sede nem se revela pertinente dedicarmo-nos extensamente à sua vida e obra, mas tão-só a abordar aqueles aspectos que se assumem como relevantes para a compreensão e contextualização da peça que aqui se pretende apresentar. Com efeito, tem o presente texto o objectivo único de trazer ao conhecimento uma imagem de Nossa Senhora do Rosário, que na actualidade se conserva na Santa Casa da Misericórdia de Mafra, que permanecia por estudar e cuja autoria pode efectivamente ser aproximada da figura de José de Almeida.

PALAVRAS-CHAVE

José de Almeida | Escultura | Nossa Senhora do Rosário

ABSTRACT

I have studied the sculptor José de Almeida (1708-1770) and his works on several occasions, which is why it is neither the place nor the occasion to write extensively about his life and work in this text, but only mention those aspects considered as relevant to the understanding and contextualization of the piece that is intended here. In fact, this text has the sole purpose of bringing to the attention an image of Our Lady of the Rosary, which is now conserved in the Santa Casa da Misericórdia de Mafra, which remained unstudied and which authorship can be associated to the sculptor José de Almeida.

KEYWORDS

José de Almeida | Sculpture | Our Lady of the Rosary

IDENTIFICAÇÃO DA OBRA

Do escultor José de Almeida (1708-1770) já nos ocupámos em diversas ocasiões (Vale, 2008, 2013, 2016, 2016b), pelo que não é esta a sede nem se revela pertinente dedicarmo-nos extensamente à sua vida e obra, mas tão-só a abordar aqueles aspectos que se assumem como relevantes para a compreensão e contextualização da peça que aqui se pretende apresentar. Com efeito, tem o presente texto o objectivo único de trazer ao conhecimento uma imagem de Nossa Senhora do Rosário que permanecia por estudar (apesar de ter sido referenciada por Carvalho, 1964: 12; 1992: 98-99 e Quadros 2012: I, 52) e cuja autoria pode efectivamente ser aproximada da figura de José de Almeida (Fig. 1).



Fig. 01. José de Almeida (1708-1770), *Nossa Senhora do Rosário*, c. 1742-1745, madeira policromada. Santa Casa da Misericórdia, Mafra. Fotografia de Miguel Bernardino.

Conserva-se na actualidade na Santa Casa da Misericórdia de Mafra uma imagem de Nossa Senhora do Rosário, em madeira policromada, que a documentação, relativa à Real Irmandade do Santíssimo Rosário, permite atribuir com segurança ao escultor José de Almeida¹, que, formado em Roma, regressou a Portugal em 1728 e durante alguns anos permaneceu na vila de Mafra, concretamente no estaleiro da obra do Real Edifício, então em curso.

José de Almeida, nascido na freguesia das Mercês, em Lisboa, no ano de 1708, e “*aparentado com muitos e bons artistas*”, na expressão de Cirillo Volkmar Machado (Machado, 1922: 205), partiu para Roma logo em 1718. Na cidade pontifícia teve ocasião de frequentar a Academia de Portugal, onde foi discípulo de Carlo Monaldi, o artista com mais obras no âmbito da componente escultórica da basílica de Nossa Senhora e santo António de Mafra.

É ainda em Roma, no ano de 1725, que José de Almeida experiencia o que pode ser considerado o primeiro sinal de reconhecimento da sua qualidade e mérito enquanto escultor, recebendo o 2º prémio da Primeira Classe de Escultura no Concurso Clementino da Academia de S. Lucas (Vale, 2008: 11-12). Três anos mais tarde, por via da interrupção de relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé, Almeida vê-se forçado a deixar Roma e a regressar ao reino.

Em 1730 José de Almeida encontrava-se activo em Mafra (Falcão e Pereira, 1996: 5). Datam desta permanência em Mafra algumas obras destinadas à Real Basílica mas não de forma perene. De facto, as peças então esculpidas por Almeida, destinam-se a funcionar como referentes para a realização de obras por parte de escultores italianos – como é o caso do relevo figurando a *Aparição de Nossa Senhora com o Menino a Santo António*, que servirá de “guião” para aquele a realizar em mármore por Giuseppe Lironi (1679-1749) – ou então a preencher um espaço deixado em vazio pela demora na chegada de outras obras, igualmente realizadas por artistas italianos. É essa a circunstância que preside à feitura do *Cristo Crucificado com Glória de Anjos*, colocado na capela-mor da basílica até à chegada da peça definitiva (da autoria do genovês Francesco Maria

Schiaffino, 1689-1765) e que após a colocação da obra pétreia passou para a igreja lisboeta de Santo Estêvão (Quadros, 2012, II, 557-558), onde ainda se pode observar.

A este período mafrense remontam algumas outras obras, sempre em madeira e em escala reduzida, que ainda se conservam entre as colecções do Palácio Nacional de Mafra (Vale, 2008).

A escassez de oportunidades em Mafra – para cujo recheio escultórico da basílica, sobretudo, se prefere a escultura importada de Itália – terá justificado a fixação de Almeida na capital, onde, ainda no círculo da corte, recebe algumas incumbências entre as quais se contam obras sobreviventes e outras já desaparecidas. Gradualmente, a diminuição de encomendas régias determina a passagem do estatuário a imaginário. Assim, as obras de José de Almeida passam a realizar-se preferencialmente em madeira, policromada e dourada, sendo que, no seguimento do terramoto de 1755, se sucedem múltiplas encomendas destinadas às igrejas da reconstrução pombalina. Entre estas ganham particular relevo as imagens marianas, que podem ainda hoje apreciar-se em diversos templos da capital, como sejam o de Nossa Senhora da Conceição (Velha), S. Domingos, Nossa Senhora da Vitória, S. Mamede (proveniente do Noviciado da Cotovia / Colégio dos Nobres) (Vale, 2008).

A obra que agora nos ocupa remonta ao período em que a actividade de José de Almeida se encontrava baseada em Lisboa, embora testemunhe a sua ligação a Mafra. A imagem de Nossa Senhora do Rosário foi com efeito realizada para a Irmandade do Santíssimo Rosário, entre os anos de 1742 e 1745.

A Real Irmandade do Santíssimo Rosário fora fundada a 7 de Agosto de 1736, na capela do Rosário da Real Basílica de Nossa Senhora e Santo António, tendo como protector o rei D. João V e contando entre os seus membros numerosos artistas. A esta irmandade coube, a partir de 23 de Junho de 1737, e por expressa vontade régia, a organização da procissão do Corpo de Cristo (*Corpus Christi* ou *Corpus Domini*). Já no final da centúria de Oitocentos (1896-1897) e por circunstâncias que não cabe

1. A investigação que pudemos efectuar acerca desta obra é totalmente devedora da generosa partilha de informação e conhecimentos por parte de D. Tiago Henriques, escrivão da Real e Venerável Irmandade do Santíssimo Sacramento de Mafra, a quem muito agradecemos.

aqui desenvolver, a irmandade viu os seus bens serem oficialmente incorporados na Santa Casa da Misericórdia de Mafra (Arquivo Municipal de Mafra, Processo Preliminar para a extinção da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, erecta na Paroquial Igreja de Santo André da Vila de Mafra, Distrito de Lisboa, Concelho de Mafra. 1896, PT/AMM/CDA/1099²).

É nos livros de despesa da irmandade do Rosário que se pode encontrar informação mais detalhada, podendo ler-se: “Despendeo por ordem da Meza o nosso Irmão Thizoureiro Jozeph da Silva Campos douze mil e oito Sentos reis que deo ao excultor Jozeph de Almeida morador na cidade de Lisboa de Sinal da Imagem de Nossa Senhora do Rozario que a mesma Meza mandou ao dito fazer de trez palmos e meyo de comprido Sem pianha, e por Sinco moedas e meya de ouro, os quais Se lhe levarão em conta nas que der de Seu recebimento. Caza do despacho Meza 2 de Setembro de 1742” (Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Mafra, Livro EA.A.R.17., fl. 7; cf. Quadros, 2012: II, 557)³. Este excerto permite-nos desde logo constatar como Almeida residia já na capital e também estabelecer o início do processo de feitura da obra, pois menciona-se que este primeiro pagamento se constituía como sinal, ou seja, tratava-se de um pagamento por conta, de forma a que o escultor pudesse adquirir as matérias-primas necessárias à subsequente execução da peça. Mais nos é dado saber a dimensão da imagem então encomendada: 3 palmos e meio, sem peanha.

Pouco mais de um ano volvido, no mês de Outubro de 1743, pode ler-se no mesmo livro: “Despendeo mais por ordem da Meza o nosso Irmão Thizoureiro Jozeph da Silva Campos treze mil e Seiz Sentos reis que tantos Se pagarão de resto de feitio da nossa Imagem ao excultor Jozeph de Almeida, os quais Se lhe levarão em conta nas que der de Seu recebimento Caza do Despacho Meza 13 de Outubro de 1743.” (A.S.C.M.M., Livro EA.A.R.17., fl. 9). A obra, que não sabemos se estaria então já concluída, teria custado à irmandade pelo menos 26.400 reis, tanto quanto a documentação nos permite apurar.

A indefinição quanto à data da conclusão da peça prende-se com um outro assento, já de 1745, no qual se pode ler: “Despendeo mais por ordem da Meza o nosso Irmão Thizoureiro Jozeph da Silva Campos duzentos e corenta reis que deo a hum almocreve de trazer da Cidade a Imagem de Nossa Senhora, os quais Se lhe levarão em conta nas que der de Seu recebimento 25 de Fevereiro de 1745.” (A.S.C.M.M., Livro EA.A.R.17., fl. 12).

O que se afigura certo é que em 1745 a imagem já estaria em Mafra e para a mesma se despendem no mesmo ano, em concreto no sucessivo mês de Setembro “(...) Secenta e Seiz mil e duzentos reis que tantos emportarão duas Croas de prata dourada, a Saber huma grande para a Imagem de Nossa Senhora, e outra pequena para o Menino, todas rodeadas de Sarafins, obra Singular como dellas se vê (...)” (A.S.C.M.M., Livro EA.A.R.17., fl. 12v.). As coroas mencionadas já não existirão, encontrando-se actualmente as imagens guarnecidas de coroas de prata mais tardias.

Também o nicho que albergava a imagem na casa do despacho da irmandade mereceu atenção, certamente com o objectivo de a dignificar, e foi o mesmo “encapado” pelo “Mestre Pintor o Cappitão Antonio Pereira da Silva”, no ano de 1747 (A.S.C.M.M., Livro EA.A.R.17., fl. 15).

No contexto da obra de José de Almeida, a Nossa Senhora do Rosário que na actualidade se conserva na sala de reuniões da Santa Casa da Misericórdia de Mafra, integra-se no conjunto de imaginária mariana que o escultor lisboeta realizou a partir da década de quarenta para vários templos da capital e não só [Figs. 01, 02 e 03].

2. A cota descritiva do manuscrito é a seguinte: Arquivo Municipal de Mafra, Est. 31, Prat. 70, Cx. 1.

3. O presente excerto e aqueles que seguidamente se apresentam assentam na transcrição dos manuscritos efectuada pela diligência do Dr. Luís Saldanha Lopes (1951-2016), escrivão da Real e Venerável Irmandade do Santíssimo Sacramento de Mafra.



Fig. 02. José de Almeida (1708-1770), *Nossa Senhora do Rosário*, c. 1742-1745, madeira policromada – pormenor. Santa Casa da Misericórdia, Mafra. Fotografia de Miguel Bernardino.



Fig. 03. José de Almeida (1708-1770), *Nossa Senhora do Rosário*, c. 1742-1745, madeira policromada – pormenor sem as coroas de prata. Santa Casa da Misericórdia, Mafra. Fotografia de Miguel Bernardino.

A peça apresenta afinidades genéricas com outras de Almeida e, em particular, com duas outras representações da Virgem do Rosário que aqui merecem, por tal motivo menção: respectivamente a Nossa Senhora do Rosário pertencente ao acervo do Museu Nacional de Machado de Castro de Coimbra (Inv. 1960/E230) (Vale, 2008: 61-62) e a Nossa Senhora do Rosário da igreja matriz de Santiago do Cacém (Falcão e Pereira, 1996: 29), sendo que o mau estado de conservação desta última – resultante de uma encomenda da Confraria do Rosário daquela igreja – obsta a mais consistentes comparações e atribuições (Vale, 2008: 63).

A obra de Coimbra, proveniente do convento de Santa Teresa de Jesus, foi atribuída a Almeida por Reynaldo dos Santos (Santos, [1966-1970]: 360-361), sendo tal atribuição posteriormente discutida por outros autores (Falcão e Pereira, 1996: 8). Contudo, do nosso ponto de vista, uma observação atenta da peça do museu de Coimbra, permite aceitar como provável e plausível a sua realização no círculo de José de Almeida e eventualmente mesmo pelo

próprio escultor (Vale, 2006: 61). No caso concreto da imagem da Virgem do Rosário do MNMC, é o rosto que mais se aproxima da maneira de Almeida, bem como o tratamento das mãos, sendo as mesmas muito idênticas àquelas da Nossa Senhora da Conceição da igreja da Conceição Velha de Lisboa, pese embora a diferença de escala evidente entre as duas obras. Também a forma de segurar o Menino e ainda a organização em diagonal dos panejamentos, desenvolvidos em sinuosas linhas curvas, nos remetem para outras peças de José de Almeida, e concretamente para a de Maфра que agora nos ocupa. Mais importa referir, entre os aspectos que acomunam as duas obras, a sua escala, ambas com menos de um metro de altura.

Obsta a uma análise mais profunda da obra que é pertença da Santa Casa da Misericórdia de Maфра, o(s) repinte(s) posterior(es) de que foi objecto, que impossibilitam toda e qualquer leitura da original expressão da Virgem e do Menino e se constituem mesmo como obstáculo significativo à interpretação da plasticidade dos panejamentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, A. Ayres de – “A Escola de Escultura de Maфра”. *Belas Artes*, 19 (1964).

_____. - *Obra Mafrense*. Maфра: Câmara Municipal de Maфра, 1992.

FALCÃO, José António, PEREIRA, Fernando António Baptista - *José de Almeida Escultor Setecentista*. Lisboa: Estar, 1996.

MACHADO, Cirillo Volkmar- *Colecção de Memórias*. Coimbra. Imprensa da Universidade: 1922 (1ª ed. 1823).

QUADROS, Sandra Patrícia Antunes Ferreira da Costa Saldanha e - *Alessandro Giusti (1715-1799) e a aula de Escultura de Maфра*. Coimbra: [s.n.], 2012 Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2 Vols..

SANTOS, Reynaldo dos - *Oito Séculos de Arte Portuguesa*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1966-1970].

VALE, Teresa Leonor M. - *Um Português em Roma, Um Italiano em Lisboa. Os Escultores Setecentistas José de Almeida e João António Bellini de Pádua*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

_____. - “Ainda Um Português em Roma, Um Italiano em Lisboa. Novos contributos sobre as obras dos escultores José de Almeida e João António Bellini”. *Arqueologia & História*, 62-63 (2013), 163-173.

_____. - “A obra do escultor José de Almeida (1708-1770): entre a Academia de Portugal em Roma e a Academia de Belas-Artes de Lisboa”. NETO, Maria João, MALTA, Marize, (coord.) - *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Lisboa e Porto (1816-1836): Ensino, Artistas, Mecenas, Coleções*. Lisboa: Caleidoscópio, 2016, pp. 125-135.

_____. - “Uno scultore portoghese a Roma: José de Almeida (1708-1770) e l’Accademia del Portogallo nella prima metà del Settecento”. *Studiolo. Revue d’Histoire de l’Art de l’Académie de France à Rome*, 13 (2016), 59-67.

GIUSEPPE TRONO, PINTOR DE RETRATOS NA CORTE PORTUGUESA (1785 – 1810)*

GIUSEPPE TRONO, A PORTRAITS PAINTER AT THE PORTUGUESE COURT (1785-1810)

Giuseppina Raggi

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

giuseppinaraggi@ces.uc.pt

Michela Degortes

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

mdegortes@gmail.com

RESUMO

A vasta obra do artista italiano Giuseppe Trono (Turim, 1739 – Lisboa, 1810), como retratista da corte portuguesa em finais de século XVIII, reveste-se de grande importância na construção e divulgação da imagem da família real, numa dinâmica de produção que abrange o âmbito de gravuras e miniaturas. Trono realizou também retratos da elite dos aristocratas e fidalgos lusitanos, onde foi adquirindo fama como pintor e miniaturista. O painel da capela do palácio da Bemposta, um extraordinário conjunto de retratos da família real e do povo lisboeta, representa, através duma complexa iconografia, as políticas do governo de D. Maria I à luz da sua identificação com o culto do Sagrado Coração de Jesus configurando-se como um caso único no contexto artístico português.

PALAVRAS-CHAVE

Giuseppe Trono/Troni | Palácio da Bemposta | Retratos | Família real | Corte Portuguesa

ABSTRACT

The extensive work of the Italian artist Giuseppe Trono (Turin, 1739 - Lisbon, 1810) as leading portrait painter at the Portuguese court at the end of the Eighteenth century plays a considerable role in the construction of the image of the royal family and its dissemination by printings and miniatures. Trono subjects also included the Portuguese art-loving *élite*, where he became fashionable and found commissions of portrait paintings and miniatures. The main altarpiece of the chapel at Bemposta royal palace, displaying an impressive ensemble of portraits of the royal family and the folk of Lisbon, is an extraordinary and unique case in the Portuguese eighteenth century art, which complex iconography shows the politics of the queen Maria I, led by the devotion to the Holy Heart of Jesus.

KEYWORDS

Giuseppe Trono/Troni | Palace of Bemposta | Portraits | Royal family | Portuguese court

* Agradecemos pela ajuda durante a nossa pesquisa a: Vitor Serrão, Alberto Seabra, Inês Ferro, Conceição Coelho, Coronel Francisco Amado Rodrigues, Mariana Bobone, Paulo Almeida Fernandes, Fátima Fernandes, Eva Lena Karlsson, Diogo Mota, Javier Jordán de Urrés, José Luís Sancho, Joaquina Feijão, Maria Campilho Sousa Holstein e João Vinagre.

A recente descoberta de documentação inédita e a análise da correspondência diplomática permitiram reconstruir as vicissitudes pessoais e artísticas do pintor Giuseppe Trono (Turim, 1739 – Lisboa, 1810) durante a sua longa estadia portuguesa (Machado, 1823: 129-133), esclarecendo as razões da escolha do artista piemontês como retratista da corte lusitana e abrindo novas perspetivas sobre a vasta obra que este deixou em Portugal. O teor do legado de Trono, até agora inexplicavelmente subestimado, revelou-se do maior interesse para o entendimento do contexto artístico português durante o reinado de D. Maria I e das próprias políticas artísticas da soberana.

Chegado a Portugal em 1785, Giuseppe Trono dedicou-se à atividade de retratista da corte e da elite aristocrática lisboeta; a atividade pictórica, muito intensa na sua fase inicial, foi esmorecendo por volta de 1795, durante os anos da primeira regência assumida pelo príncipe D. João, em fevereiro de 1792. A transição do poder encontra-se justamente ilustrada na pintura do altar-mor da capela da Bemposta, através duma complexa iconografia que, como veremos, constitui o ápice da atividade de Trono em Portugal e afigura-se como um caso único no contexto artístico português.

A decisão de contratar um pintor de retratos em meados de 1784 prendia-se, prevalentemente, com a necessidade de enfatizar a imagem da família real por ocasião dos recentes acordos matrimónios estabelecidos entre os Bragança e os Bourbon, tendo como objetivo o fortalecimento da aliança entre as duas dinastias: tratava-se do casamento da infanta Carlota Joaquina Bourbon (1775-1830), filha do príncipe Carlos IV e de Maria Luisa de Parma, com o infante João (1767-1826), filho de Maria I e Pedro III de Bragança, e do casamento de Gabriel de Bourbon (1752-1788) com Mariana Vitória de Bragança (1768-1788), terceira filha da soberana portuguesa. A troca de retratos e o envio de miniaturas e pinturas a óleo configurava-se como uma modalidade típica durante as negociações e os preparativos para os casamentos entre famílias reais.

No entanto, a procura de um pintor de retratos deve também ser enquadrada dentro de certa política artística empreendida por D. Maria I, caracterizada por iniciativas importantes como a construção da Basílica da Estrela e a encomenda, a Pompeo Batoni (1708-1789), das telas destinadas à mesma igreja (Averini, 1974; Raggi, 2002). A procura e contratação de Giuseppe Trono são contemporâneas das negociações relativas às últimas três pinturas destinadas à Estrela: num dos ofícios diplomáticos que explicava o detalhado programa iconográfico a comunicar-se a Batoni, Diogo da Noronha (1747-1806), ministro plenipotenciário em Roma, recebia da corte também o pedido de «buscar nessa Itália hum bom retratista [...] para vir retratar ao serviço da nossa corte».¹

Na altura, Giuseppe Trono trabalhava como retratista e pintor de miniaturas na corte dos Saboias, após dezoito anos de peregrinação artística entre Roma e Nápoles (Baudi Vesme, 1968: 1057)². O seu nome³ terá surgido através da rede de contactos diplomáticos, e poderá ter sido o príncipe russo Yussupov a sugerir a Diogo da Noronha o contacto com o pintor piemontês. De facto, Nikolai Borisov Yussupov (1751-1831) foi embaixador em Turim, entre 1783 e 1788, e desde 1785 estava também em missão junto da Santa Sé, frequentando o *atelier* romano de Batoni e encomendando-lhe dois quadros em 1784 (Clark, 1985: 361). A conexão entre Noronha e Yussupov é confirmada noutra carta do embaixador português de abril de 1785⁴. Por ocasião da exposição pública da tela do *Sonho de São José* para a Basílica da Estrela, antes da sua expedição a Lisboa, o príncipe referiu-lhe «que o pintor Trono, [...], era reputado em Turim, aonde estava por hum dos melhores, e que elle julgava que assim parecia em toda a parte».⁵

Assim, estabelecido o contacto, em dezembro de 1784 Giuseppe Trono assinou o contrato com a corte portuguesa, redigido por Giovanni Piaggio, cônsul de Portugal em Génova, e ratificado por Rodrigo de Sousa Coutinho, ministro plenipotenciário em

1. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Ministério dos Negócios Estrangeiros (MNE) Cx. 830, f. s.n., 29 de junho de 1784.

2. Trono recebia um ordenado anual de trezentos liras.

3. ANTT, Casa Real (CR), Cx. 3505, carta de Diogo da Noronha de 30 de setembro de 1784; documento transcrito parcialmente em Documentos, 1936:68 com indicação de cota diferente.

4. ANTT, MNE, Cx. 830, Carta de Diogo da Noronha de 21 abril de 1785

5. *Ibidem*

Turim, estabelecendo para o serviço um ordenado de «settecentomila Reis all'anno e trecento scudi romani per le spese di viaggio» (Soares, 1935: 8-9).⁶ Um recibo assinado por Trono confirma o pagamento das despesas de viagem,⁷ enquanto uma carta de Piaggio anuncia a partida do pintor de Gênova para Marselha no dia 9 de fevereiro de 1785; do porto francês o artista prosseguiu para Madrid, desistindo, após a insistência de Piaggio para que seguisse pela via mais rápida, do seu plano inicial de passar por Paris para adquirir material «necessario alla sua arte⁸». A 21 de fevereiro Giuseppe Trono deixará Madrid seguindo rumo a Lisboa,⁹ apresentando-se à corte no fim do mês.

A primeira fase da estadia lusitana configura-se como o período da mais intensa atividade pictórica devido ao duplo casamento dos Infantes e à necessidade de enriquecer a coleção de retratos da família real, bem como à crescente fama de Trono dentro da sociedade lisboeta dos aristocratas e fidalgos. É neste contexto que Cirilo Volkmar Machado (1748-1823) conhece pessoalmente o pintor piemontês, provavelmente em casa do cônsul holandês Rourks, ponto de encontro de artistas e literatos, incluindo a biografia de “José Throno” na

sua *Coleção de Memórias*. Além de importantes informações acerca a trajetória artística de Trono em Itália e em Portugal, Machado refere que o turinês copiou a cabeça de D. Maria I do retrato da rainha realizado pelo pintor irlandês Thomas Hickey, em 1783, reproduzindo-a sucessivamente em todos os retratos da soberana e no painel da Bemposta (Machado, 1823: 130). Esta afirmação, cujas motivações precisam de atenta análise crítica, foi-se consolidando na escassa literatura relativa a Trono, condicionando sensivelmente a fortuna crítica do pintor na historiografia artística portuguesa (Moita, 2005; França, 1967) — que se tem tradicionalmente referido ao pintor com o apelido “Troni”¹⁰. A análise dos retratos identificados ao longo dos nossos estudos, além de contrariar esta hipótese, abriu novas perspetivas sobre o impacto da obra de Trono na construção da imagem da família real, que se estendeu também ao âmbito das gravuras e das miniaturas. Este breve ensaio debruça-se apenas sobre algumas das pinturas recentemente identificadas que se consideram particularmente significativas neste sentido, remetendo a tabela 01 para uma visão geral da obra que o pintor italiano deixou em Portugal.

tab.01 - ELENCO DAS OBRAS DE GIUSEPPE TRONO E ALUNOS*

| Personalidade | Localização | Nº Inventário | Ano** | Observações |
|----------------------------|---|-------------------------|----------|---|
| D. Maria I | | | | |
| Figura inteira | Gripsholm Castle, Suécia | | 1785-88 | Fig. 01 e fig. 02 |
| Figura inteira | Capela da Bemposta | | 1792-93 | No grupo da família real fig. 06 |
| Três quartos | Palácio de Queluz | PNQ 54 | 1785-88 | |
| Três quartos | Embaixada Portuguesa, Brasília | ME 39 | 1788-92 | |
| Três quartos | Museu da Cidade | MC.PIN.0236 | 1788-92 | Trono e alunos |
| Três quartos | Museu Imperial, Petrópolis | | 1788-92 | Trono e alunos (?) |
| Meio-busto | Museu do Coches | HD0017 | 1788-92 | |
| Miniatura | Património Nacional, Espanha | PN 10089503 | ca. 1785 | |
| D. Carlota Joaquina | | | | |
| Figura inteira | Museu do Prado | | 1787 | |
| Figura inteira | Capela da Bemposta | | 1792-93 | No grupo da família real fig. 06 |
| Três quartos | Embaixada Portuguesa, Brasília | ME 41 | 1788-92 | |
| Três quartos | Academia das Ciências | | ca. 1795 | Existe gravura com "Trono pinxit" fig. 03 |
| Três quartos | Museu de Artes Decorativas | | | Escola de Trono |
| Meio-busto | Museu Soares dos Reis, Porto | 340 MNSR | | Giuseppe Trono (?) |
| Meio-busto | Museu do Coches | | | Trono e alunos |
| Meio-busto | Palácio de Queluz | | | Escola de Trono |
| Meio-busto | Universidade Católica | | | A verificar |
| Meio-busto | Coleção particular | | | A verificar |
| Miniatura | Património Nacional, Espanha | PN 10089508 | ca. 1785 | |
| Francisca Benedita | | | | |
| Figura inteira | Capela da Bemposta | | 1792-93 | No grupo da família real fig. 06 |
| Meio-busto | Museu do Coches, Lisboa | HD 0019 | 1785-88 | Retoques |
| Meio-busto | Asilo dos Inyálidos Militares, Runa | | 1785-88 | |
| Meio-busto | Leiloeira Cabral Moncada | | ca. 1793 | Leilão nº158, 2013 fig. 04 |
| Meio-busto | Coleção particular | | ca. 1788 | |
| Meio-busto | Coleção particular Vidraceiro (dito "da Graça") | | ca. 1793 | |
| Meio-busto | Leiloeira Cabral Moncada | Jornais dos Vidraceiros | | Leilão nº189, lote 122, 25/09/2017 |
| D. João VI | | | | |
| Figura inteira | Capela da Bemposta | | 1792-93 | No grupo da família real fig. 05 |
| Três quartos | Embaixada Portuguesa, Brasília | ME 40 | 1788-92 | Escola de Trono |
| Meio-busto | Museu Artes Decorativas | | | |
| Meio-busto | Biblioteca Nacional de Portugal | BNP 10921 | | Trono e alunos |
| Meio-busto | Academia das Ciências | | | Trono e alunos |
| Meio-busto | Museu Soares dos Reis, Porto | 344 MNSR | | Giuseppe Trono (?) |
| Meio-busto | Palácio de Vila Viçosa | | | A verificar |
| Miniatura | Património Nacional, Espanha | PN 10089502 | | |

| Personalidade | Localização | Nº Inventário | Ano** | Observações |
|------------------------------|--|---------------|----------|---|
| Príncipe D. José | | | | |
| Meio-busto | Palácio de Queluz | | 1785-88 | |
| Meio-busto | Museu de Évora | ME 657 | 1785-88 | |
| Meio-busto | Asilo dos Inválidos Militares, Runa | PNQ 54 | 1785-88 | |
| Grupo da Família Real | Capela da Bemposta | | | Figs. 05, 06, 07 |
| Outros | | | | |
| Figura masculina | Biblioteca Nacional de Portugal | BNP 10944 | | Assinatura original; Manuel Figueiredo ou Marquês de Vagos? |
| Conde da Barca | Embaixada Portuguesa, S. Paulo (propriedade do MNAA) | MNAA 1710 | ca. 1790 | |
| Catarina Naudin Arriaga | Museu de Artes Decorativas | FRESS 393 | | |
| Martin Gierk | Museu de Artes Decorativas | FRESS 926 | | Retoques |
| Figura masculina | Museu Soares dos Reis, Porto | | 381 MNSR | Auto-retrato? fig. 04 |
| Luis R. Soyè | Desconhecida | | | Existe gravura com "Trono pinxit" |
| | | | | |

OS RETRATOS DA FAMÍLIA REAL

As pinturas reunidas permitiram identificar algumas características típicas do estilo e *modus operandi* de Giuseppe Trono; no caso dos retratos dos membros da família real, trata-se normalmente de pinturas de aparato em meia figura ou figura inteira, das quais derivam inúmeras variantes e outros retratos em meio-busto em telas ovais ou retangulares. Normalmente, nos retratos a figura inteira ou a meia figura, o retratado aponta para os elementos simbólicos do poder, apoiados sobre almofadas ou tecidos preciosos, ou segura nas mãos elementos

alusivos ao seu *status* ou à sua cultura ilustrada, tais como pergaminhos antigos, desenhos de projetos arquitetónicos, mapas geográficas. A tonalidade escura do fundo uniforme, às vezes enriquecido por um cortinado colocado lateralmente, é outro elemento recorrente nas pinturas de Trono. Encontramos essas características nos retratos de diversos formatos da rainha D. Maria I, dos príncipes D. José e D. João, das princesas Carlota Joaquina e Francisca Benedita, que foram realizados maioritariamente entre 1785 e 1795.

* Relativamente à autenticidade das pinturas, classificámos como "Trono e alunos" as telas realizadas com a ajuda de alunos e como "escola de Trono" as pinturas realizadas *in toto* por alunos ou imitadores. A visão direta de algumas pinturas, no momento da publicação deste artigo, encontra-se em processo de autorização; estas obras são evidenciadas nas observações com a designação "a verificar".

** No critério adoptado para a datação dos retratos da família real considerámos que: o ano de 1788, com a morte do príncipe José, corresponde à passagem do título de príncipes herdeiros a favor de D. João e de D. Carlota Joaquina enquanto que em 1792 o príncipe D. João assume a regência informal (1792-1799).

No retrato a figura inteira da rainha Maria I, atualmente conservado no castelo de Gripsholm, na Suécia [fig. 01], Trono confere à soberana graça e vitalidade, atendendo à iconografia típica do retrato de aparato: de pé, a rainha aponta para a coroa e o cetro numa pose dinâmica e afirmativa, dirigindo o olhar decidido para o espectador. Atrás da soberana abre-se um cortinado que deixa entrever elementos arquitetónicos, sugerindo a solenidade dum grande palácio representativo da monarquia portuguesa. É evidente o virtuosismo de Trono no tratamento dos tecidos e dos pormenores: a luz nas dobras do amplo

vestido de cetim azul (um *Andrienne* normalmente usado para as ocasiões oficiais), o detalhe das joias de diamantes a enfatizar a riqueza vinda dos domínios ultramarinos, e o requinte das rendas e dos ornamentos. A pintura, a datar-se entre 1785 e 1788, fazia parte da coleção de retratos de soberanos europeus que o rei Gustavo III da Suécia foi juntando entre 1777 e 1788. De facto, o quadro ficou em exposição numa das salas do castelo Gripsholm até finais do século XIX, como testemunha uma fotografia dessa época.¹¹ [fig. 02]



Fig. 01• Giuseppe Trono, *Maria I*, ca.1785, Castelo de Gripsholm, Suécia

11. O último quadro a chegar à Suécia foi o retrato do rei Ferdinando IV de Nápoles pintado por Giuseppe Bonito em 1788. Agradecemos Eva Lena Karlsson del Nacional Museum Stockholm pelas informações e envio da fotografia.



Fig. 02. A localização do retrato de *Maria I*, a esquerda entre a lareira e a porta, numa das salas do Castelo de Gripsholm, fotografia do fim do século XIX

É muito provável que outro retrato de figura inteira, parecido com este, adornasse o palácio real da Ajuda (Abecasis, 2009), pois faz todo o sentido que as pinturas mais importantes realizadas por Trono decorassem as diversas residências da corte portuguesa, e que uma boa parte destes quadros tenha desaparecido no incêndio de 1794. Basta pensar nos retratos até agora identificados do príncipe José: apenas três em meio-busto¹² que, quase certamente, derivam de telas maiores hoje perdidas, pois o estatuto de herdeiro do trono justificaria a existência de retratos de aparato mais complexos, como demonstrado por uma gravura a meia figura em que o rosto corresponde aos retratos de Trono.¹³ Dentro desta dinâmica de produção, considerase que Trono aproveitasse as sessões de pose para realizar os retratos de figuras inteiras, produzindo sucessivamente uma série de diferentes formatos e de

variações. Nesta fase servia-se de alunos e ajudantes para pintar as partes menos significativas (tratamento da roupa e do fundo) nas réplicas de formato menor, cujas intervenções são reconhecíveis pela disparidade estilística detetável nos três retratos de D. José e nos do príncipe João respetivamente conservados na Biblioteca Nacional de Portugal¹⁴ e na Academia das Ciências.

O mesmo *modus operandi* terá sido aplicado também nos retratos de D. Maria I. A alta qualidade da pintura para o rei de Suécia ou do painel da Bemposta implicou, sem dúvida, a pose ao vivo da rainha. Além disso, a análise estilística permite desmistificar a afirmação de Cyrilo sobre a falta de originalidade da obra de Giuseppe Trono em relação a Thomas Hickey. Se compararmos os retratos da rainha de autoria de Trono com o do pintor irlandês, atualmente

12. As telas encontram-se respetivamente no Asilo dos Invalidos Militares de Runa, no Museu de Évora e no Palácio de Queluz.

13. BNP, E-216-A, <http://purl.pt/6892/3/> (2017/06/29)

14. BNP Inv. 10921

conservado na Sala das Sessões da Academia das Ciências (Beirão, 1944), as diferenças estilísticas são evidentes. Neste quadro, a rainha está representada numa pose natural e intimista que acentua o sentido atmosférico do espaço; os detalhes do vestido e do penteado, simples e discretos, a coroa apoiada atrás da figura e o olhar calmo e introspetivo refletem a atitude do mecenas mais que apontarem para a carga real. Pelo contrário, os retratos de Trono são pinturas de aparato, que acentuam o cariz simbólico da realeza através dos gestos e dos pormenores, como jóias, penteados e tecidos preciosos. Todavia, o facto de Trono representar a rainha com o rosto virado sempre na mesma direção, da esquerda para a direita, mantendo a mesma pose escolhida por Hickey, induziu a crítica historiográfica a adotar *tout court* a afirmação de Cyrilo (Moita, 2005; França, 1967). Para o efeito, contribuiu também o mito da “rainha louca”, imaginada como incapaz de ficar parada em pose para um retrato. Outros quadros suportam as nossas afirmações. No palácio de Queluz, residência preferida da rainha Maria I e do seu consorte Pedro III, encontra-se o retrato da soberana¹⁵ em meia figura e no mesmo estilo do quadro enviado a Gustavo III, do qual derivam uma versão em meio-busto em formato oval, atualmente no Museu dos Coches de Lisboa, e pelo menos três réplicas que pertencem respetivamente ao Museu de Lisboa, ao Museu de Évora e ao Museu de Petrópolis¹⁶.

Os retratos de Carlota Joaquina realizados por Trono ilustram as mudanças de idade e de *status* da futura soberana. Na tela do Prado, pintada em 1787, Carlota tem doze anos de idade e é representada em figura inteira com uma requintada miniatura do jovem marido apontada ao peito; o quadro foi enviado a Madrid para integrar o conjunto de retratos da família de Carlos IV na *Sala da Aurora* do palácio real (Sancho, 2001: 123), como testemunho da nova vida da infanta junto da corte portuguesa.

Configura-se como uma das mais requintadas obras de Trono, tanto na composição como na qualidade do tratamento da luz e dos tecidos, e constituiu a base para inúmeras variações, inclusive a tela de Évora/Brasília, de formato menor e em meia figura. Ao compararmos os dois quadros, nota-se que, em ambos, Carlota Joaquina tem um rosto infantil, mas no retrato de Brasília o gesto da mão a apontar para mapas geográficas alude ao título de princesa do Brasil; a introdução deste elemento permite datar a pintura posteriormente a 1788, ano da morte do príncipe D. José e da passagem do título de príncipe herdeiro para o infante D. João. Noutras réplicas derivadas da tela do Prado, Carlota Joaquina será representada com o mesmo penteado e rosto infantil até à mudança de idade patente no belíssimo retrato da Bemposta; tinha então a princesa cerca de dezassete anos de idade.

O mais importante retrato de Carlota Joaquina realizado por Trono, até agora conhecido apenas graças a uma gravura¹⁷ [fig. 03] está conservado na Academia das Ciências de Lisboa e faz *pendant* com o retrato do príncipe João; a pintura é uma das melhores obras do artista piemontês até agora identificadas. O estilo não deixa dúvidas acerca da sua paternidade: a composição desprovida de elementos arquitetónicos, a presença de desenhos a ilustrarem projetos, a luz que penetra em cunhas na manga do vestido, o brilho do cetim sabiamente gerido, são elementos típicos da linguagem pictórica de Trono. Alguns pormenores denunciam a mudança dos tempos e das tendências do gosto: o vestido e o penteado de Carlota Joaquina, o fundo mais claro, um alto-relevo com três *putti* entretidos a brincar com um galgo, no estilo de Correggio. A jovialidade da expressão do rosto e a vividez do olhar concorrem para uma forte caracterização psicológica da princesa, então com cerca de vinte anos.

15. Inv. PNQ 54

16. Inv. ME 39 e Inv. MC.PIN.0236. O retrato do Museu de Lisboa é uma cópia da tela de Évora. Na tela de Petrópolis a rainha apresenta a mesma pose e indumentária da tela de Évora e do Museu de Lisboa, segurando porém um mapa (e não o cetro e as pergamenas) similar ao que aponta Carlota Joaquina no retrato de Évora em depósito em Brasília.

17. A gravura específica «Troni pixit». BNP, Inv. E. 92.V. <http://purl.pt/4197/3/> (2017/06/29)



Fig. 03- Manuel Leitão de Vasconcelos, *Carlota Joaquina Brasiliae Princeps*, gravura, 1810, Lisboa, Biblioteca Nacional © BNP E. 92 V

A princesa Francisca Benedita, consorte de D. José, é outra figura retratada por Giuseppe Trono: ao longo dos nossos estudos identificámos cinco pinturas em meio-busto que a representam e que, como no caso do príncipe José, podem derivar de um quadro de aparato a figura inteira hoje perdido. Analogamente ao caso de Carlota Joaquina, os retratos de Francisca Benedita mostram, se bem que mais subtilmente, o passar do tempo; as mudanças de idade e do estatuto da “princesa viúva” são enfatizados pela expressão do rosto, jovial nos retratos do Museu dos Coches e do Asilo de Inválidos Militares de Runa e mais melancólica nos restantes, apontando para a perda do marido [fig. 04].¹⁸



Fig. 04. Giuseppe Trono, *Francisca Benedita*, ca. 1788, Lisboa, Coleção particular

18. Além das cinco telas mencionadas, outro retrato foi recentemente vendido no leilão da Cabral Moncada n.º189, lote 122, de 25/09/2017

NOTAS SOBRE O PAINEL DA BEMPOSTA

O painel para o altar-mor da capela do paço real da Bemposta é, sem dúvida, a obra mais importante de Giuseppe Trono em Portugal [fig. 05] e foi realizado entre 1792 e 1793. A complexa iconografia aponta para a identificação simbólica do reinado de Maria I com o culto do Sagrado Coração de Jesus (Menozzi, 2001), que a soberana quis celebrar com a construção da basílica da Estrela. Na Bemposta, a pintura apresenta características *sui generis* na composição e no seu significado. Apesar de manter a invocação original de Nossa Senhora da Conceição, a posição central, em alto, é ocupada pelo Sagrado Coração contemplado fixamente pela Virgem. Nossa Senhora ocupa o plano intermédio da composição, mediando a transição para o registo inferior da pintura, onde a rainha D. Maria I apresenta o mesmo tamanho da Virgem. O primeiro plano é repartido entre o grupo de retratos da família real no lado direito, e o grupo de pessoas do povo, no lado esquerdo, de extraordinária plasticidade.

Um complexo sistema de gestos e olhares interliga os dois grupos, cuja interpretação permite datar a pintura e compreender as relações entre os membros da família real: Maria I, aponta para o príncipe João que, por sua vez, aponta para a rainha, numa circularidade de gestos que aludem a uma comum determinação no exercício do poder, estabelecida em fevereiro de 1792. [fig. 06] A princesa Carlota Joaquina segura a mão de Pedro Carlos de Bourbon (1786-1812), seu primo e filho órfão de Mariana de Bragança e de Gabriel de Bourbon, a viver junto da corte portuguesa desde 1789. As irmãs de Maria I, a infanta Mariana e a princesa viúva Francisca Benedita, aqui representada em figura inteira, ocupam o espaço lateral da pintura, completando o grupo familiar. Em segunda fila, ao lado das duas Infantas e atrás da família real, identifica-se no lado direito, o rosto de Diogo Inácio Pina Manique (1733-1805), Intendente Geral da Polícia e provedor da Real Casa Pia. [fig. 07] A caracterização fisionómica das outras



Fig. 05. Giuseppe Trono, *Consagração da monarquia portuguesa e do seu governo ao Sagrado Coração de Jesus*, Lisboa, Capela da Bemposta



Fig. 06. Giuseppe Trono, *Consagração da monarquia portuguesa e do seu governo ao Sagrado Coração de Jesus*, (pormenor), Lisboa, Capela da Bemposta



Fig. 07. Giuseppe Trono, *Consagração da monarquia portuguesa e do seu governo ao Sagrado Coração de Jesus*, (pormenor), Lisboa, Capela da Bemposta

figuras permite reconhecer nelas retratos de ministros e personalidade de relevo na corte portuguesa, como, por exemplo, ao lado do príncipe João, o ministro José Seabra da Silva, que já integrara o governo do marquês de Pombal. Porém, o destaque e a visibilidade dada a Pina Manique é um elemento chave para a interpretação do painel: o reenvio à instituição da Intendência e da Casa Pia prende-se com questões centrais da política mariana quais o acolhimento, a educação e reabilitação dos órfãos e dos pobres, com especial atenção às mulheres, bem como a implementação da segurança pública na cidade. (Ramos et al., 2009). A centralidade da Casa Pia, como âmago da política de D. Maria I, é explicitada pelo cenário arquitetónico no pano de fundo da composição: a colina com o castelo de S. Jorge, então sede da instituição. A representação da Real Casa Pia permite caracterizar o grupo de retratados à esquerda, como os beneficiários da

política assistencial implementada por vontade de D. Maria I. A troca de olhares e gestos convergem fixamente na direção da rainha, indicando a 'fonte' de suas renovadas existências. Em pé destaca-se o retrato a identificar um jovem, que poderia representar a mais alta educação proporcionada aos meninos na Casa Pia: o ensino das artes liberais e decorativas (Degortes, 2016). No grupo sobressai a expressividade das três mulheres, cuja plasticidade é exaltada pelo contraste de luzes sabiamente gerido e cuja profundidade espacial é medida pela menina que reza de costas [fig. 05]. Considera-se a preeminência das figuras femininas como um elemento a apontar para as políticas de abrigo para mães solteiras e mulheres sem dotes, implementadas durante o reinado mariano; o destaque dado à mulher africana, considerada geralmente como elemento exótico da miscigenada sociedade lusitana, remete para as políticas sobre a escravatura e o governo de

Angola (Mendes, 2016). Assim, o grupo à esquerda representa os membros carenciados da sociedade portuguesa, redimidos graças à ação de caridade da família real e correspondente ao desenho político-religioso do governo de D. Maria I e da primeira regência do príncipe D. João.

A poderosa carga simbólica de toda a composição reflete-se no jogo de luzes: a luz dourada do Sagrado Coração ilumina a Virgem, recaindo sobre a família real que, envolta na claridade, se

torna o foco da adoração do povo; este, colocado entre sombra e luz, recebe o amor de Jesus através da ação caridosa dos monarcas, enfatizada pela alusão à Casa Pia. Assim, o painel da Bemposta configura-se como uma representação das políticas de Maria I e da sua identificação simbólica com o culto do Sagrado Coração de Jesus, constituindo também um extraordinário conjunto de retratos que pode considerar-se uma *summa* de toda a obra de Giuseppe Trono em Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABECASIS, M. I. Braga - *A Real Barraca. A residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o terramoto 1756-1794*. Lisboa: Tribuna, 2009.

AVERINI, Ricardo - "I dipinti di Pompeo Batoni nella Basilica del Sacro Cuore all'Estrela". *Estudos Italianos em Portugal* (1974), 3-56.

BAUDI VESME, Alessandro - *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*. Vol.III. Torino: Società piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1968.

BEIRÃO Caetano - *D. Maria I, 1777 – 1792: Subsídios para a revisão da história do seu reinado*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1944.

CLARK, Anthony - *Pompeo Batoni : a complete catalogue of his works with an introductory text*. Oxford: Phaidon, 1985.

DEGORTES, Michela - "Ensino artístico no estrangeiro e relações internacionais: o caso da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma". NETO, M. João, MALTA, Marize (ed.) - *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016, pp. 137-148. *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes: Documentos*. II. Lisboa, 1936.

FRANÇA, José-Augusto - *A arte em Portugal no século XIX*. Vol.I. Lisboa: Bertrand, 1967.

MACHADO, C. Volkmar - *Coleção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos e gravadores portugueses e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*. Lisboa: Na Imp. de Vitorino Rodrigues da Silva, 1823.

MENDES, A. de Almeida - *Esclavage et race au Portugal : une expérience de longue durée*. M. COTTIAS, Miriam, MATTOS, Hebe (ed) - *Esclavage et subjectivité*. Marseille: pen Edition Press, 2016. <http://books.openedition.org/oep/1495> (2017-07-29).

MENOZZI, Daniele - *Un culto tra devozione interiore e restaurazione cristiana della società*. Roma: Viella, 2001.

MOITA, Luís - *A Bemposta. O "Paço da Rainha"*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

RAGGI, Giuseppina - "As pinturas de Pompeo Batoni: Status Quaestionis". *Documentos*, 3 (2002), 46-53.

RAGGI, Giuseppina, DEGORTES, Michela - "Giuseppe Trono in Portogallo: un pittore di ritratti torinese tra monarchia e rivoluzione (1785-1810)". MOTA, Isabel Ferreira de, SPANTIGATI, Carla Enrica, (ed.) - *Tanto ella assume novitate al fianco*. Lisboa, Torino e gli scambi culturali fra secolo dei Lumi e Restaurazione. Roma: Carrocci Editore, 2018 (no prelo).

RAMOS, Rui et al - *Historia de Portugal*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2009.

SANCHO, Luís - "Francisco de Goya y Frédéric Quillet en el Palacio Real de Madrid, 1808". *Boletín del Museo del Prado*, XIX, 37 (2001), 115-42.

SOARES, Ernesto - "Sequeira e Trono miniaturistas". *Separata de Portucale*, 8 (1935).

THE LATIN AMERICAN LIBERATOR SIMÓN BOLÍVAR AT THE MUSEUM OF ART IN BOGOTÁ, COLOMBIA: TEN IMAGES BY FIVE ARTISTS

Rafael Arreaza Scrocchi
Linguistics and Literary Studies
Vrije Universiteit Brussel
rafael.arreaza-scrocchi@vub.be

ABSTRACT

This review compiles and analyzes a set of ten images related to the Latin-American Liberator, Simón Bolívar, that were never published as a single study. These ten portraits re-imagined by five different artists: José María Espinoza (1796-1883); Henry Riballier (1802-1889); W. Holl - M. N. Bate (1807-1871); Sergio Trujillo Magnenat (1911-1999); and Carlos García Arango (1930-2002), remain archived at the Museum of Art of the Bank of the Republic of Colombia in Bogotá. This study describes and explains the distinct motifs that are depicted in all of these reinterpretations of the image of Simón Bolívar.

KEYWORDS

Simón Bolívar | Latin-America | Museum of Art | Bank of the Republic of Colombia | Bogotá

This study focuses on the selection of a group of ten specific portraits of Simón Bolívar (1783-1830), that are archived at the Museum of Art of the Bank of the Republic in Bogotá, Colombia. The main objective and interest of this investigation is to reorganize and put together these ten images about Bolívar by five different artists while describing and explaining the motives behind these paintings that re-imagined and emulated the Liberator during certain moments of his life. This investigation analyses the most important events related to Bolívar that were indeed conceived in an artistic and cultural fashion by five artists that not only painted the visage and the body of the Liberator, but also contributed with the diversity and the multicultural perception of the iconographic representation of the founding father of Colombia, Venezuela, Perú, Ecuador and Bolivia. The selection of these ten portraits has been organized in a chronological way using the same order as the one kept by the archive of the Museum of Art of the Bank of the Republic in Bogotá, Colombia. Furthermore, it is important to mention that this collection of images did not pertain to any specific exhibition or gallery dedicated or related to Simón Bolívar, on the contrary, these images were either rescued by the Museum or were received as donations during different years. These peculiar creations are preserved by the Museum under a category related to the image of Simón Bolívar including the name of each specific artist that contributed with this sort of visual anthology about the Liberator. It is also important to mention that these portraits were never compiled nor published as a whole study. Lastly, this investigation brings a unique and fresh contribution that opens new doors within the Bolivarian iconographic scope since most of these portraits still remain unknown, and curiously, have not been disseminated as a complete or partial compilation dedicated to the images of Simón Bolívar that are available at the Museum of Art of the Bank of the Republic in Bogotá, Colombia.

The collection at the Museum of Art of the Bank of the Republic in Bogotá, compiles an interesting assortment of different images of the Latin American Liberator, Simón Bolívar. This peculiar anthology contains the works of five artists that re-imagined the figure of Simón Bolívar in different events that have something to do with the prolific life of the Liberator. The painters: José María Espinoza (1796-1883); Henry Riballier (1802-1889); W. Holl - M. N. Bate (1807-1871); Sergio Trujillo Magnenat (1911-1999); and Carlos García Arango (1930-2002), created images of Simón Bolívar that immortalized different visages and corporal representations of the Latin American hero during his life as a man and as a politician. In first place, we explore two images made by the Colombian artist, José María Espinoza (Uribe, 1983: 96-99), who met and sketched Simón Bolívar in person in a miniature elaborated with aquarelles on a small piece of ivory. The portrait depicting the Liberator with crossed arms wearing his uniform, his golden buckle with his initials and his spade hanging on his waist, is registered in the record as the Simón Bolívar by José María Espinoza, made somewhere between 1800 and 1899. This piece was received by the Museum on December 1, 1997 [fig. 01].



Fig. 01• Simón Bolívar by José María Espinoza. <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica>

The second image by José María Espinoza, is an ink drawing on paper, showing a sketch of an old Liberator wearing a coat on top of a vest. The datum of this draft shows the date of creation somewhere between 1800 and 1899, and it says it was received by the Museum on August 3, 1989 [fig. 02]. The third image of Bolívar was drawn on paper by Henry Riballier

in the year 1880, and it depicts a Liberator with a confident expression also posing with crossed arms with his spade hanging on his right side. This piece was received by the Museum on December 31, 2009 [fig. 03]. Completed in 1823 in London, the fourth figure is an engraved (Sánchez, 1916, 28-29) image over paper made by W. Holl - M. N Bate. This distinct

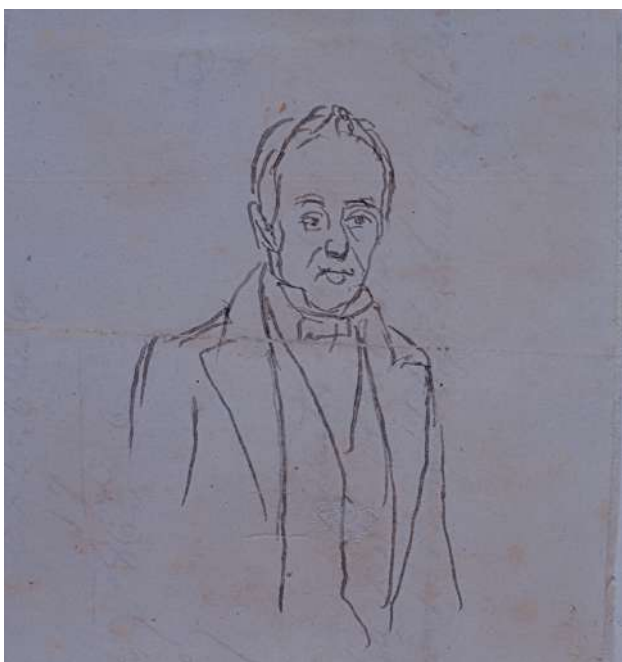


Fig. 02· Simón Bolívar by José María Espinoza. <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica>



Fig. 03· Simón Bolívar by Henry Riballier. <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica>

Bolívar poses with his long sideburns and a musketeer moustache while wearing his elegant suit of General and his medal of honor sent to him by a member of the family of American president, George Washington. This artistic representation of the Liberator does not have a date of creation in the record of the archive, and it was donated to the Museum in December 29, 1994 [fig. 04].

The next artist is Sergio Trujillo Magnenat, a Colombian painter of a recognized trajectory primarily known for his paintings, sketches, murals and a series of diverse modern corporal images used by the Colombian government during the commemoration of the Bolivarian Olympic games celebrated in Bogotá in the year 1938. Trujillo Magnenat also created a personal study of a sequence of portraits dedicated to the statue of the Liberator unveiled in "la plaza mayor de Bogotá". This collection was finished in 1980, archived at the Museum on June 9, 1980, and it has a total of eight paintings, nonetheless, only four of these figures depict the image of Simón Bolívar, and these are the ones we are including on this study. The first image revisits an important moment of Bolívar's life, "El Juramento en el Monte Sacro" (the oath of Monte Sacro). Bolívar can be observed raising his right hand surrounded by marble monuments simulating the moment in where the Liberator sworn in front of his mentor, Simón Rodríguez, that he was going to

fight for the freedom of the people of Venezuela and Latin America [fig. 05]. The second image from Sergio Trujillo Magnenat, shows the Liberator riding his white horse while piloting the campaign to go across the Andes. Bolívar can be seen in a vigorous shape dressed in a red coat with white pants and black boots while leading his troops in front of snowy mountain that depicts the journey of the crossing of the Andes [fig. 06]. The third image from the Sergio Trujillo Magnenat collection, is a peculiar representation that shows Simón Bolívar with darker skin accompanied by black slaves and Indians symbolizing the moment in where Bolívar abolished slavery. The painting is also accompanied by five white doves that fly over the slaves that with arms wide open thank the Liberator for his gratitude [fig. 07]. The fourth and last image from the Sergio Trujillo Magnenat's compilation, represents a moment in where the statue of the Liberator Simón Bolívar receives an adoration from a group of naked people that are paying tribute to a symbolic representation of Bolívar [fig. 08].

The next artist that painted two images of Simón Bolívar also archived at the Museum of Art in Bogotá, is Carlos García Arango. With a modern technique using oil on paper, García Arango depicts a different prototype of Bolívar emulating previous iconographic representations of the visage of the Liberator. First, a painting without a title finished in 1984, and received

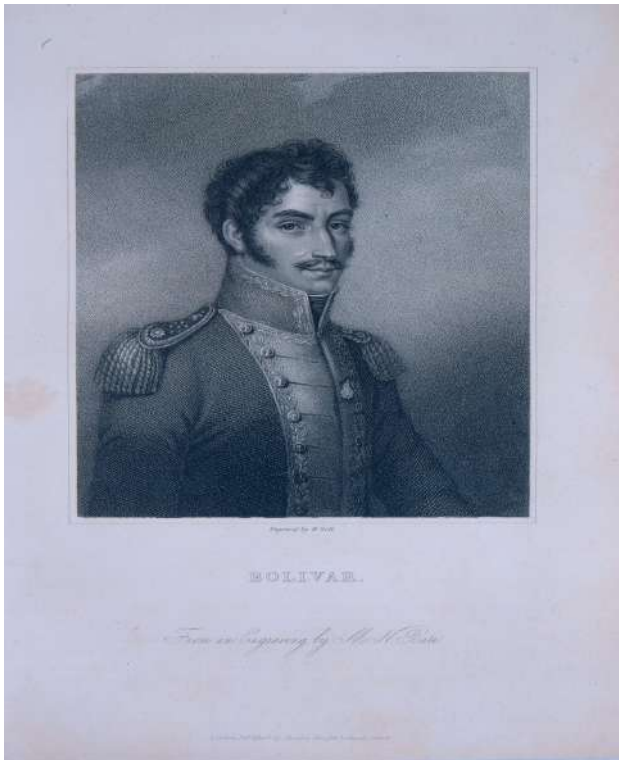


Fig. 04- Simón Bolívar by W. Holl - M. N. Bate. <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica>

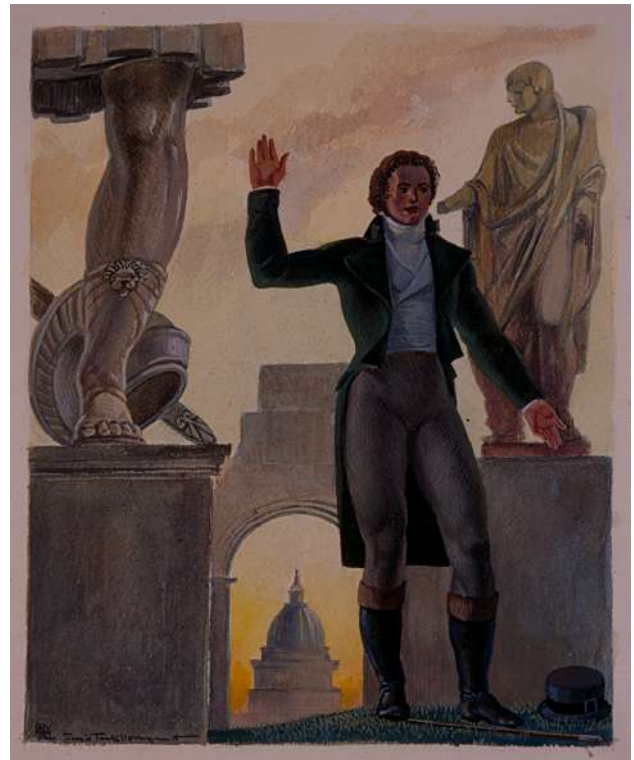


Fig. 05- Simón Bolívar by Sergio Trujillo Magnenat. <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica>

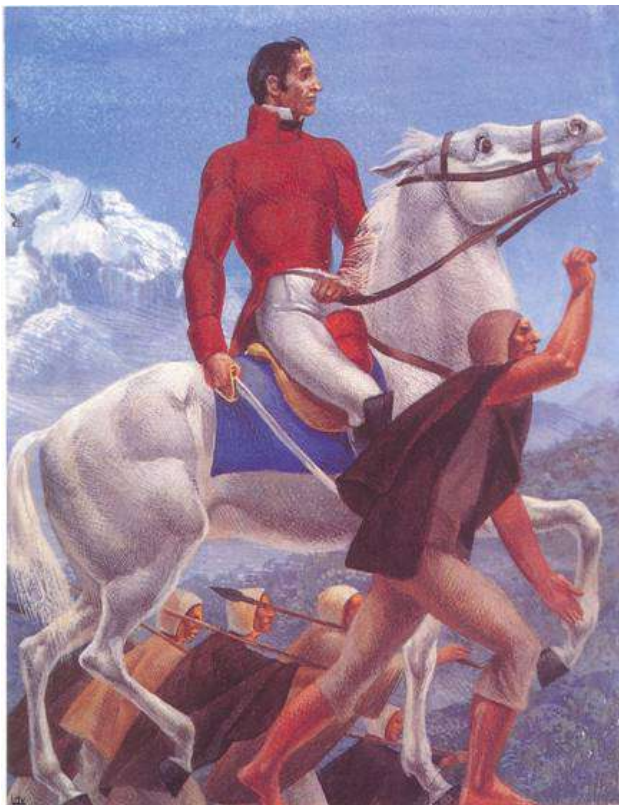


Fig. 06- Simón Bolívar by Sergio Trujillo Magnenat. <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica>

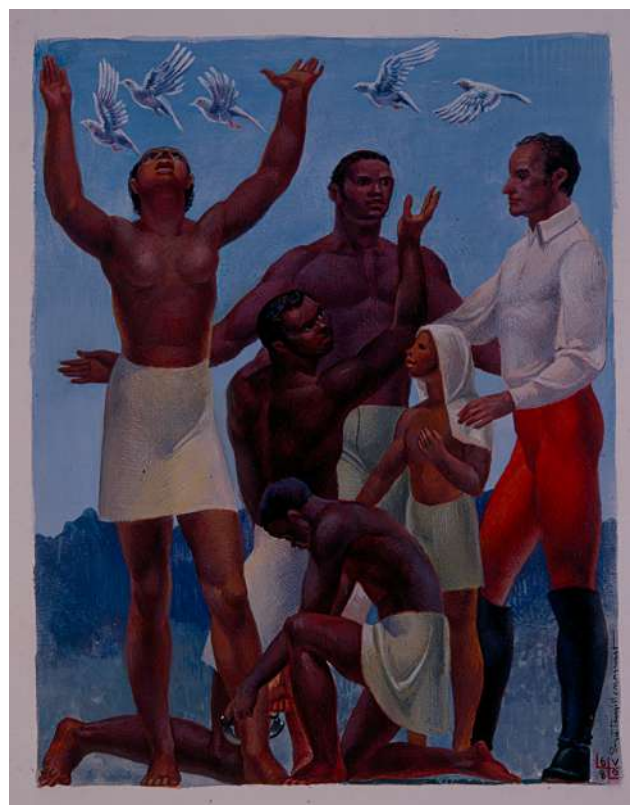


Fig. 07- Simón Bolívar by Sergio Trujillo Magnenat. <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica>



Fig. 08. Simón Bolívar by Sergio Trujillo Magnenat. <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica>

in the collection in May, 1, 1985, shows a very peculiar image of Bolívar mostly related to the bronze statues that reflect the bust of the Latin American hero. This particular image uses dark blue and black colors to give a sort of deepness to what it seems to be a hall in where Bolívar’s visage can be seen in a duplicated fashion simulating the existence of two Liberators, the man and the myth. The monument seems to be resting on a pedestal while being admired by a multitude of people gathered in front of the dual Simón Bolívar [fig. 09]. The second painting from Carlos García Arango, does not have a title nor a date of creation, however, it was received by the Museum in May, 1, 1985. This oil on paper has a very different approach to the image of Bolívar, and it is a bit difficult to interpret the situation portrayed, nonetheless, the face of the Liberator appears in a small portion of the whole painting and it looks like one of the images painted by Peruvian artist, José Gil de Castro, in the year 1825 [fig. 10].



Fig. 09. Simón Bolívar by Carlos García Arango. <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica>



Fig. 10. Simón Bolívar by Carlos García Arango. <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica>

All of these ten portraits re-imagined by five different artists offer a quite unusual image of the Liberator depicted in many dissimilar ways. The richness of the contents of these images, opens without a doubt a new path in the investigation of the Bolivarian iconography inviting the reader to observe an emblematic and an atypical representation of the popular physiognomy of the Latin-American Liberator, Simón Bolívar.

REFERENCES

SÁNCHEZ, Manuel S. - Apuntes Para La Iconografía Del Libertador. Caracas: Litografía del Comercio, 1916.

URRIBE, White E.- Iconografía Del Libertador. Bogotá: Edic. Lerner, 1983.

UMA CÔMODA EM ESTILO LUÍS XVI NA COLEÇÃO DA CASA MUSEU MEDEIROS E ALMEIDA

A COMMODE IN LOUIS XVI STYLE IN THE COLLECTION OF CASA-MUSEU MEDEIROS E ALMEIDA

Tiago Samuel Franco Rodrigues

Historiador de Arte

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

tiagorodrigues2@campus.ul.pt

RESUMO

A Casa-Museu Medeiros e Almeida apresenta-nos um acervo de mobiliário eclético, onde é possível contemplar peças de produção portuguesa, francesa, inglesa e holandesa, numa cronologia alargada que vai desde o século XVI até aos inícios do século XX.

Nesta nota de investigação estudamos uma peça de mobiliário produzida na segunda metade do século XIX, mas que segue o modelo realizado pelo ebanista francês do século XVIII, Jean-Henri Riesener (1734-1806).

PALAVRAS-CHAVE

Mobiliário | Artes Decorativas | Casa-Museu Medeiros e Almeida | Mobiliário Francês

ABSTRACT

The Casa-Museu Medeiros e Almeida exhibits an eclectic collection of furniture, where it is possible to contemplate pieces of Portuguese, French, English and Dutch production from a chronology extending the XVI century to the early XX century.

This research note concerns to a piece of furniture produced in the second half of the XIX century, but following the model realized by the French cabinet-maker of the XVIII century, Jean-Henri Riesener (1734-1806).

KEYWORDS

Furniture | Decorative Arts | Foundation Medeiros e Almeida | French Furniture

INTRODUÇÃO

A coleção de mobiliário da Casa-Museu Medeiros e Almeida, em Lisboa, rege-se pela diversidade cronológica, histórica e estilística. Os móveis de conter, de pousar e de assento adquiridos por António de Medeiros e Almeida (1895-1986) podem organizar-se em três núcleos de origem (o estrangeiro, o nacional e o de produção indo-portuguesa) e abrangem uma cronologia que vai desde o século XVI até aos inícios do XX.

No que diz respeito à realização das aquisições, existem dois tempos distintos em que o marco cronológico se prende com a determinação do colecionador em criar uma Casa-Museu. Encontramos neste acervo, mobiliário adquirido para ser desfrutado pelo casal Medeiros e Almeida, onde coexistem móveis de produção portuguesa, francesa e inglesa, como serve de exemplo o conjunto de assentos em estilo Queen Anne do século XX¹, a mesa de jogo

em estilo Sheraton, uma série de secretárias e de outros móveis adquiridos nas décadas de 1940, 1950 e 1960, tal como as duas cómodas Regência² e o conjunto de assentos com a estampilha de Jean Baptiste Lelarge III.

Nas salas da “ala nova” encontramos uma série de mobiliário de aparato, maioritariamente de produção francesa dos séculos XVIII e XIX, onde se evidenciam nomes como André-Charles Boulle³ – o ebanista do reinado de Luís XIV –, François Link, Zwiner e John Webb. Estes últimos são três dos melhores ebanistas e marceneiros dos finais do século XIX. A peça que agora examinamos faz parte deste núcleo. Estamos perante a réplica de uma peça de aparato do século XVIII, da autoria do ebanista francês Jean-Henri Riesener, mas realizada com recurso às técnicas de produção da segunda metade do século XIX.

A CÓMODA DO ACERVO DA CASA-MUSEU MEDEIROS E ALMEIDA

O artefacto⁴ que estudamos trata-se de uma aquisição realizada por António de Medeiros e Almeida à *Maple Company LTD.*, 141-150 *Tottenham Court Road*, Londres, a 10 de maio de 1971. Segundo o certificado de autenticidade de 1971, foi comprada como sendo uma peça realizada por volta de 1860.

A troca de correspondência entre o Sr. António de Medeiros e Almeida e a Casa *Maple*, em setembro de 1972, não se afigura muito relevante para o historial da peça. Apenas ficamos a saber que entrou em Inglaterra vinda de França, depois de ter sido examinada pela autoridade aduaneira britânica. Por a terem considerado como uma peça de antiguidade, com mais de 100 anos, ficou isenta de qualquer imposto.

Anteriormente, a 21 de agosto, a então conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga, Maria Natália Correia Guedes, em carta endereçada ao Sr. António de Medeiros e Almeida resume o ofício da Casa *Maples* e afirma que após meticulosa observação da cómoda tudo leva a crer que se trata da peça executada para figurar no *Salon des Industries du Mobilier*, em Paris, no ano de 1902, e que a mesma vinha reproduzida no 2º volume do respetivo catálogo (AA.VV., 1902).

Estamos perante uma cómoda de corpo arredondado, com duas gavetas no corpo central e dois armários laterais, adornada com bronzes dourados e encimada por um tampo de mármore de Carrara [fig. 01]. Ornamentada com cinco painéis

1. Adquirido em dezembro de 1956 no antiquário londrino Chas.

2. Do século XVIII as mesmas foram adquiridas em 1946 a Mrs. Homung em Londres. Numa fotografia datada dos finais de 1950 encontravam-se na galeria de entrada casa. As mesmas encontram-se hoje na sala do Piano.

3. Um *bureau plat*, duas secretárias *mazarin* e três pedestais.

4. Número de inventário: FMA 29.



Fig. 01. C6moda em estilo Lu6s XVI (vista geral); Fran7a, s6c. XIX (2.º metade); madeira de carvalho, m6rmore e bronze dourado; 98 x 132,5 x 57cm; Casa-museu Medeiros e Almeida, Lisboa, (fot. Casa-Museu Medeiros e Almeida).

de marchetados geom6tricos e florais, repartidos pela aplica76o de quatro figuras cl6ssicas, no centro da pe7a figuram duas dessas formas intemporais, em bronze dourado. Uma 6 o deus Marte, que surge usando um elmo – tem o bra7o esquerdo dobrado e segura na sua m6o direita um escudo que apoia no ch6o. O outro 6 o her6i mitol6gico H6rcules que tem o seu corpo em contraposto e tem junto a si a ma7a.

No centro da pe7a temos uma montagem em bronze dourado, na forma de um sol rodeado por ramos de oliveira, e no avental figuram, sobre uma esfera de esmalte azul, as tr6s *flores-de-lis* de Fran7a, envoltas por elementos vegetalistas. O topo da pe7a 6 de m6rmore de Carrara. O painel central, em forma trapezoidal, apresenta, realizado em marchetaria, um vaso grego, flores, folhas e frutos. A ladear a cena central temos de cada lado um painel, com marchetaria geom6trica, emoldurado por uma fina barra dourada, que apresenta no seu topo uma guirlanda. 6 junto a estes pain6is que encontramos dois *putti*: um segura a cornuc6pia da

abund6ncia e distribui pe7as de ouro, simbolizando a benevol6ncia; o outro agarra um arco e uma flecha e simboliza a Justi7a. Nas portas dos arm6rios laterais voltamos a ter marchetaria, em motivos geom6tricos, cercada por um fino friso dourado que 6 encimado por um bronze em forma de la7o do qual caem duas guirlandas. No centro de cada porta temos bronzes e estes revelam um aglomerado de objetos (lan7as, espadas, armaduras e um elo) bem como elementos vegetalistas e at6 cereais. Nos cantos traseiros do m6vel figuram outras duas imponentes figuras em bronze. Estas representam duas das quatro virtudes cardeais. S6o elas: a Temperan7a e a Prud6ncia. A Temperan7a est6 mais junto de Marte e encontra-se envolto num *himat6o*. Por sua vez, a Prud6ncia encontra-se no lado oposto, junto do her6i H6rcules. O m6vel exhibe v6rios frisos decorativos, nomeadamente um junto ao tampo de m6rmore e outro junto da bainha, e 6 suportado por quatro p6s decorados com folhas de acanto. Por baixo de cada figura de bronze, evidencia-se a presen7a de um friso decorativo com bronzes em formas vegetalistas.

Esta peça, de elevada qualidade artística e de perfeita execução técnica, é o paradigma da produção de mobiliário nos finais do século XIX. Os ebanistas encontravam-se entre os artesãos privilegiados e tinham a seu cargo a elaboração de móveis de excelente qualidade, reservados, normalmente, para as demais casas reais europeias. O desenvolvimento industrial, aliado ao desenvolvimento económico da alta burguesia, revolucionaram o mercado das artes decorativas. Antes era a aristocracia que impunha o gosto. Mas com a explosão demográfica, a evolução económica de uma classe emergente e o consequente incremento do poder de compra, os fabricantes passam a desenhar, a propor os estilos e a executar as peças para responderem à crescente procura.

Deste modo, é iniciado o fabrico em série, e as peças de mobiliário passam a ser divulgadas em grande escala, através de catálogos que se propagam pela Europa e pelas Américas. Surgem nas grandes cidades, como Londres e Paris, os intermediários – as lojas e os grandes armazéns – responsáveis por expor

e vender uma variedade de objetos para a casa, de diferentes fabricantes, diversos estilos, consoante a escolha do cliente.

É também a época das Exposições Universais, onde se fazem representar países ocidentais e orientais, com as suas melhores produções artísticas e industriais. Expõem-se as artes dos países longínquos e renovam-se as influências, nomeadamente, do Japão. Estes eventos são riquíssimos em ideias e criatividade, foram visitados por milhões de pessoas, desde as famílias reais europeias, escritores e artistas, à população em geral. Tal visibilidade ajudou, também à consolidação do sistema fabril da segunda metade do séc. XIX.

Embora o Reino Unido se esforçasse por apresentar a sua capacidade industrial, França, nomeadamente a cidade de Paris, continua a ser o centro de produção das artes decorativas, em particular de mobiliário, até aos anos 80 do século XIX. Possuir mobiliário “à Paris” era uma forma de distinção social (Payne, 1985).

UMA CÓMODA REALIZADA POR JEAN-HENRI RIESENER COMO MODELO

No Château de Chantilly encontramos uma cómoda⁵ [fig. 02] executada por Jean-Henri Riesener, o ebanista favorito da rainha Maria Antonieta (1755-1793), no ano de 1775. Esta peça, realizada com o intuito de adornar uma das divisões dos apartamentos do rei Luís XVI (1754-1793), no Château de Versalhes, é uma das mais admiráveis peças da coleção de Chantilly, pela sua imponência estética, porque ocupa um lugar de excelência na obra de Riesener e, consequentemente, na história do mobiliário francês do reinado de Luís XVI. De facto, se o ebanista se tornou fornecedor do *Garde-Meuble* da coroa francesa, e no decorrer disso o favorito da rainha Maria Antonieta, deve-se ao verdadeiro exemplo de

criatividade, de marcenaria, marchetaria e metalurgia que apresentou quando realizou esta peça para o rei (Verlet, 1990).

Após 1789, foi usada pelo cônsul Cambaceres (1753-1824), no seu hôtel de Paris, e acabou por se tornar propriedade do rei Luís Filipe (1773-1850) mediante transmissão, tendo chegado ao Duque de Aumale (1822-1897). Este, quando regressou do exílio⁶, colocou-a na tribuna da sala de música do Château de Chantilly. O painel central de configuração trapezoidal, os bronzes em formato de guirlandas, os pés adornados com folhas de acanto, o tampo em mosaico e a extraordinária habilidade

5. Executada em madeira de carvalho, mármore e bronze dourado, exhibe-se sobre uma altura de 98 cm, 132,5 centímetros de comprimento e 57 centímetros de profundidade.

6. O duque de Aumale (1822-1897) era o quinto filho do rei Luís Filipe I de França, e de Maria Amélia de Bourbon. No ano de 1830 herdou o património do seu padrinho, o príncipe Condé, do qual constava o Château de Chantilly. Com a Revolução de 1848 iniciou-se o segundo Império Francês, e o ramo da Casa de Orleães foi confinado ao exílio, e o duque viveu durante vinte e três anos em território inglês. Em setembro de 1870, retornou a França, mas foi impedido de desembarcar. No final de 1871, a lei de exílio de Napoleão III foi revogada e somente em 1888 é que o duque regressou a França, tendo o decreto voltado a ser revogado no ano de 1889, após as celebrações do casamento da princesa Amélia, a futura última rainha de Portugal (Burnand, 1949).



Fig. 02. Cômoda realizada por Jean-Henri Riesener; França, c. 1774; madeira de carvalho, mármore, bronze dourado e cinzelado. 98 x 132,5 x 57 cm; Château de Chantilly, Oise, França (fot: <http://www.domainedechantilly.com/en/accueil/chateau/large-suites/selected-works/> - consulta: 17-10-2017).

da marchetaria são as particularidades que a unem a uma série de outras cômodas também executadas por Riesener (Forray-Carlier, 2010).

Segundo os estudos de Pierre Verlet, existiu uma outra cômoda nos aposentos de Luís XVI. Essa mesma peça, que hoje se encontra na coleção real inglesa [fig. 03] foi entregue em Versalhes, por volta de 1772-1773. Esta, antevê o gosto pelas linhas neoclássicas do estilo Luís XVI, que prevalecem na cômoda de Chantilly e conseqüentemente na réplica do século XIX adquirida pelo senhor António de Medeiros e Almeida (Verlet, 1990).

Mais do que qualquer outra peça de mobiliário, esta cômoda revela o vínculo de Riesener à arte de um outro grande marceneiro francês do século XVIII, Jean-François Oeben. Para além dos bronzes destacam-se as técnicas de marchetaria, sobretudo na configuração trapezoidal, onde figuram um

jarro grego e distintas flores, posicionadas de forma desordenada. Mais uma vez, é preciso mencionar que Pierre Verlet afirmou que esta peça possuía um outro painel losangular, que fora substituído pelo próprio Riesener durante a Revolução de 1789 (Forray-Carlier, 2010:72). Nesse painel, figurava a deusa Minerva a descer das nuvens, cercada por raios, grinaldas de flores e medalhões com as insígnias do Rei e da Rainha. Ela escoltava os dois *putti* de bronze que, ainda hoje, estão presentes. Um a segurar o chifre da abundância e a distribuir peças de ouro, simbolizando a benevolência; o outro a segura um arco e flecha e a simbolizar a justiça. Demarcando a cômoda, temos as figuras do deus Marte e o herói Hércules, bem como a Temperança e a Prudência. Estamos perante figuras convenientes à glória do Rei.



Fig. 03- Cômada realizada por Jean-Henri Riesener; França, c. 1774; Carvalho, ébano, thuya (madeira), azevinho (madeira), sicômoro, mármore vermelho, bronze e mármore; 91 x 153 x 63 cm; Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2017.

CONCLUSÕES

A cômada em estilo Luís XVI da Casa-Museu Medeiros e Almeida é uma réplica, realizada na segunda metade do século XIX, da que encontramos no Château de Chantilly. Mas não é isso que faz dela uma peça menos valorizada. Estamos perante um móvel que conta a história do mobiliário francês. Como réplica que é, tem de ser desde logo considerada como um exemplo do gosto eclético, que a sociedade burguesa do século XIX tinha por se fazer rodear por peças de arte, embelezadas com bronzes dourados e detalhes minuciosos, o que a relaciona com os tempos áureos dos últimos anos da corte absolutista

francesa. Por sua vez, ao ser a réplica de um móvel do ebanista Jean-Henri Riesener é a apreciação e o enaltecimento da obra de um dos grandes artistas do século XVIII, bem como da arte do mobiliário francês do seu tempo.

Na coleção Medeiros e Almeida esta réplica é uma peça de aparato de autor desconhecido, mas que simboliza a produção de mobiliário Luís XVI no seio da sociedade francesa do século XVIII.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. – *Le salon des industries du mobilier – Exposition de 1902*, A. Guérinet, 1902.

BURNAND, Robert – *Le duc d’Aumale et son temps*, Vanves: Hachette, 1949.

COUTINHO, Maria Isabel - *O mobiliário francês do século XVIII*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FORRAY-CARLIER, Anne - *Le mobilier du château de Chantilly*, Dijon: Edition Faton, 2010.

PAYNE, Christopher - *19th Century European Furniture*, Antique Collectors’Club, 1985.

VERLET, Pierre, BULLOCK, Michael - *French royal furniture: an historical survey followed by a study of forty pieces preserved in Great Britain and the United States*, London: Barrin and Rockliff, 1963.

__ - *Le mobilier royal français du XVIIIe siècle. IV – Meubles de la Couronne conservés en Europe et aux États-Unis*, Paris: Editions Picard, 1990.

__ - *Les ébénistes du XVIIIe siècle français*, Paris: Hachette, 1963.
VILAÇA, Teresa de Seabra Cancela (Coord.) - *Um Tesouro na Cidade*, 2ª edição, Lisboa: Fundação Medeiros e Almeida, 2006.

AGRADECIMENTOS

É fundamental agradecer à direção da Casa- -Museu Medeiros e Almeida na pessoa da Dra. Teresa Vilaça, bem como a toda a equipa da instituição, especialmente à Dra. Maria de Lima Mayer, à Dra. Samantha Coleman e à Dra. Maria do Rosário Dinis, por toda a ajuda e disponibilidade prestada aquando da realização deste estudo.

O GOSTO PELO COLECIONISMO DE VITRAL ANTIGO EM PORTUGAL E NO BRASIL, NO SÉCULO XIX - A COLEÇÃO FERREIRA DAS NEVES

THE TREND OF COLLECTING ANTIQUE STAINED GLASS IN PORTUGAL AND BRAZIL IN THE 19TH CENTURY – THE FERREIRA DAS NEVES' COLLECTION

Clara Moura Soares

*ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
claramourasoes@letras.ulisboa.pt*

Maria João Neto

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

RESUMO

Centra-se o presente estudo no conjunto de quatro vitrais suíços, do século XVI, pertencentes à coleção de arte do bibliófilo Jerónimo Ferreira das Neves (1854-1918), um brasileiro que passou temporadas em Portugal. Aprofundar o conhecimento acerca deste colecionador e enquadrar o seu gosto pelo colecionismo de vitral antigo, no contexto das práticas registadas no nosso país e no Brasil, no século XIX, constituem objetivos essenciais deste trabalho. Pretende-se, assim, abrir caminho para novas investigações, focadas na presença do vitral antigo ou *al antiguo* no mercado de arte oitocentista, mas também para abordagens revivalistas que considerem o vitral como uma arte valorizada no âmbito do restauro de monumentos ou da construção de novos edifícios historicistas.

PALAVRAS-CHAVE

Coleção de arte | Vitrais | Jerónimo Ferreira das Neves | Rio de Janeiro | Século XIX

ABSTRACT

This study is focused on the set of four Swiss stained glass, from the 16th century, belonging to the bibliophile Jerónimo Ferreira das Neves' collection of art, a Brazilian who has spent several periods in Portugal. Deepening the knowledge about this collector and framing his taste for collecting ancient stained glass, in the context of the practices recorded in our country and in Brazil in the nineteenth century, are essential objectives of this work.. It is intended, therefore, to open the way to new researches, focused on the presence of the old (or *al antiguo*) stained glass in the nineteenth century art market, but also for revivalist approaches that consider stained glass as a valuable art in the context of the restoration of monuments or in the construction of new historicist buildings.

KEYWORDS

Art collection | Stained Glass | Jerónimo Ferreira das Neves | Rio de Janeiro | XIX century

JERÓNIMO FERREIRA DAS NEVES, BIBLIÓFILO E COLECIONADOR DE ARTE

A 5 de junho de 1955 os jornais do Rio de Janeiro noticiam a abertura ao público da Sala-Museu Ferreira das Neves, estabelecida na Escola Nacional de Belas-Artes. Elogiam-se as obras de arte expostas, com destaque para importantes pinturas dos séculos XV e XVI, um medalhão de cerâmica Della Robbia e porcelanas chinesas, mas deixa-se uma grande interrogação no ar: “Quem foi Ferreira das Neves?” Desejava então o repórter do *Diário de Notícias*, da capital carioca, Clemente Magalhães de Bastos, “colher dados sobre esse senhor, ou a respeito de sua viúva... a fim de conhecer a origem da coleção”, lançando um curioso repto: “Os leitores que possam ajudar-nos, queiram escrever-nos”.

Aberta ao Público a “Sala-Museu” Ferreira das Neves, na E. Nacional de Belas Artes

Pinturas Importantes dos Séculos XV e XVI — Medalhão de Cerâmica de Della Robbia e Porcelanas Chinesas — Quem foi Ferreira das Neves?

Há dias, por ocasião das comemorações do 1.º centenário da criação oficial do ensino de História da Arte, no Brasil, inaugurou a sala-museu Ferreira das Neves, na Escola Nacional de Belas Artes, da Universidade do Brasil. A curiosidade em torno da valiosa coleção de obras de arte, legada pela viúva de antigo colecionador era grande e o público que compareceu foi dos mais numerosos. Constituiu mesmo surpresa, o fluxo de visitantes. Além de alunos e do público em geral estiveram presentes o representante do ministro Cândido Mota Filho, o prof. Pedro Calmon, reitor da Universidade; o dr. Rodrigo M. F. de Andrade, diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; a congregação da E. N. B. A. e professores da Faculdade Nacional de Arquitetura, da Faculdade de Filosofia da U. D.

Reportagem de
Clemente de Magalhães Bastos
(Especial para o “Diário de Notícias”)

F. e do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional. E ninguém se decepcionou com a visita. A coleção Ferreira das Neves possui algumas obras de grande interesse e figurará entre os centros de arte do Rio de Janeiro.

HORARIO DE ABERTURA
A direção da Escola Nacional de Belas Artes, da Universidade do Brasil, comunicou que a entrada da sala Jerônimo Ferreira das Neves será franqueada ao público, todas as quintas-feiras, das 9 as 12 e das 13 às 17 horas. A sala fica no 1.º andar próxima da entrada exist-

tente pela rua Araújo Porto Alegre.

IMPORTANCIA PARA OS ESTUDOS DE HISTÓRIA DA ARTE
Não foi simples coincidência a inauguração da Sala no dia do 1.º centenário do ensino de História da Arte no país. A coleção será útil à aprendizagem dos alunos da Escola e aos trabalhos práticos do Seminário de Estudos de História da Arte, recém-criado, anexo à Cadeira, na E. N. B. A.

Que o valioso exemplo dêse lido se repita. Poucos colecionadores, no Brasil, pensam nas Universidades, ao contrário do que ocorre nos E. U. e na Europa. Esperemos que o nobre e desinteressado gesto do colecionador Ferreira das Neves e de sua viúva frutifique, a bem do ensino e das futuras gerações.

De mármore possui dois belos medalhões circulares: um representando o Papa Inocêncio XI, de estilo Berniniano, e outro com a Madona e o Menino Jesus, de sabor renascentista.

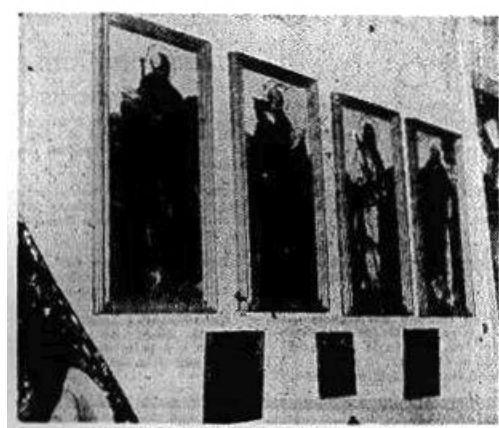
Benedito Odescalchi, que subiu ao papado com o nome de Inocêncio XI nasceu em Como (província de Milão), em 1611 e faleceu em Roma em 1669. Foi severo reformador, promulgando leis contra o luxo das dinastias romanas e proibindo a usura em seus Estados.

De Lucas Della Robbia ou de membro de sua família de caranistas há belo medalhão colorido.



Medalhão de cerâmica de um dos Della Robbia, do século XV, na Itália

As porcelanas chinesas e japonesas se incluem entre as coisas mais preciosas da coleção. Há, ainda, móveis de estilo empire; autênticos vitrais suíços do século XVI com as armas dos principais cantões, potes de faiança de Nancy, uma harpa de influência neo-clássica de marca Nadermann; um busto de Júlio César, escultura barroca e colchas de seda oriental.



Ao alto, os 4 SANTOS da coleção Ferreira das Neves. Devem ser do final do séc. XV, ou, mais certamente, dos primeiros anos do XVI

QUEM FOI FERREIRA DAS NEVES?
O repórter não conseguiu muitos dados acerca do sr. Jerônimo Ferreira das Neves e de sua esposa, d. Eugênia Barbosa de Carvalho Neves. Parece que Ferreira das Neves era conhecido colecionador de origem pernambucana, vivendo no Rio. Estêve várias vezes na Europa, onde adquiriu certas obras, possivelmente as dos séculos XV e XVI.

Nossa relação está interessada em colher dados sobre esse senhor, ou a respeito de sua viúva, que faleceu há mais de 7 anos, a fim de conhecer a origem da coleção. Os leitores que possam ajudar-nos, queiram escrever-nos.

OBRAS PRINCIPAIS
Há 4 pinturas de santos (São

A inauguração da Sala-Museu, a 13 de junho, foi preparada para coincidir com o primeiro centenário da criação oficial do ensino da História da Arte no Brasil, contando com a presença de algumas individualidades e de uma surpreendente afluência de público.

A “valiosa coleção de obras de arte”, que se considerava “útil à aprendizagem dos alunos da Escola e aos trabalhos práticos do Seminário de Estudos de História da Arte”, revelava, entre outras peças, importantes obras de pintura, escultura, mobiliário, porcelana e quatro vitrais suíços do século XVI que, numa primeira fase, poderiam ser apreciadas pelo público apenas às 5^{as}-feiras¹.

A doação desta importante coleção havida sido feita por Eugénia Barbosa de Carvalho Neves (1860-1946), viúva de Jerónimo Ferreira das Neves. No seu testamento, datado de 27 de julho de 1934, deixava clara a intenção de legar, todas as obras de arte que haviam sido colecionadas pelo marido, à Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, referindo-se especificamente a “quatro preciosos *vitraux* suíços antigos, que estão na janela da sala da minha Biblioteca” (Pereira, Malta: 2014: 63).

Eugénia morre em 1946 e a coleção doada à Escola de Belas-Artes é exposta ao público a partir de 1955, no edifício onde então funcionava a escola, e que é hoje o Museu Nacional de Belas-Artes. Em 1979, a coleção é transferida para o edifício da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na ilha do Fundão, integrando o denominado Museu D. João VI, da Escola de Belas-Artes, onde se encontra.

O acervo, em particular as pinturas, em breve chamaria a atenção dos historiadores, insistindo-se, simultaneamente, no aprofundamento do conhecimento acerca do colecionador. Os primeiros estudos conduzidos por José Roberto Teixeira Leite (n. 1930), a partir do final dos anos cinquenta,

apresentam Jerónimo Ferreira das Neves como português, amigo do rei D. Fernando II e de sua segunda mulher, a Condessa d’ Edla. Adianta o autor que Ferreira das Neves terá comprado as suas melhores pinturas a António Maria Fidié (1828-1900)², um amigo do rei consorte (Leite, 1960).

Estudos recentes de historiadores brasileiros têm trazido dados mais concretos sobre esta enigmática figura, que se sabe hoje ter nascido no Brasil, ainda que mantivesse diversas ligações a Portugal, permanecendo, no entanto, por desvendar como construiu a sua coleção de arte (Pereira, Malta, 2014; Malta, 2015).

Na investigação desenvolvida para a apresentação deste trabalho sobre os vitrais da coleção, encontrámos alguns dados novos sobre esta figura, que consideramos relevantes para a caracterização do seu perfil de bibliófilo e de colecionador.

Jerónimo Ferreira das Neves (1854-1918) é referenciado, na escassa documentação arquivística que pudemos localizar até ao momento em Portugal, como tendo sido um oficial da Marinha de Guerra Brasileira (ANTT, FFA, carta 16a e 16b, 1897), circunstância que, certamente, lhe terá facilitado cruzar mares e contactar com importantes mercados de arte da Europa. É, porém, como jurista, alguém entendido em leis que, em 1885, por proposta de Luciano Cordeiro, R. A. Pequeto e Marrecas Ferreira, se torna sócio da “classe ordinário” da Sociedade de Geografia de Lisboa³.

No seio dos círculos eruditos portugueses, ganharia estatuto como “distinto bibliófilo” (Vasconcelos, 1896: 83). “O sr. Jeronymo Ferreira das Neves Sobrinho, brasileiro”, como é referido por Brito Aranha, era um “distinto apreciador de bons livros e dos mais celebres auctores”. A este propósito, refere que possuía, entre “outras edições camonianas antigas conservadas com ... primor”, a

1. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 março 1956, Suplemento Literário, p. 5. A partir de julho de 1956 encontramos, na imprensa periódica, referências à sua abertura diária.

2. Muito pouco se conhece acerca do engenheiro António Maria Fidié, além de que era filho do tenente-coronel João José da Cunha Fidié (fal. 1856), diretor do Colégio Militar de Lisboa e, antes disso, governador de armas em Piauí e Paraíba. António Maria militar durante as guerras liberais, onde, em 1833, atingiu a patente de capitão do Regimento de Artilharia de Faro (Serrão, 2016: 16). Sabemos que em janeiro de 1866, vendeu à Academia Real das Belas-Artes o quadro *Festim de Herodes*, atribuído a Rubens, informação que reforça a sua ligação ao mercado de arte (Xavier, 2015: 169).

3. O catálogo integra “preciosos livros antigos” espanhóis, portugueses, holandeses, ingleses e franceses.

rara edição de *Os Lusíadas* de Luís de Camões, de 1584, “designada edição dos Piscos”. Acrescenta, a respeito, que “o exemplar... existente em Lisboa, ao que parece mais natural, pelo estado de conservação e beleza da encadernação, feita em Paris, é o que possui o sr. Jeronymo Ferreira das Neves Sobrinho, brasileiro (Aranha, 1888: 389).

Considerava-se que “tinha a biblioteca americana mais valiosa que se conhecia” (ANTT, FFA, carta 16a e 16b, 1897), razão pela qual Sousa Viterbo o classifica como “infatigável bibliófilo americanista” (Viterbo, 1903). A par dos livros, o seu fascínio por encadernações era também merecedor de distinção, aludindo-se ao empenho que colocava na obtenção de alguns exemplares nos “fervorosos” e “encarniçados” leilões da capital portuguesa: “Quantas batalhas, quanto entusiasmo bélico, para a posse duma encadernação! Pugnas renhidas, em que entravam os mais distintos amadores da época, Aníbal Fernandes Tomaz, Jerónimo Ferreira das Neves, Carvalho Monteiro, o *Milhões*, Bernardino Ribeiro de Carvalho, Conde de Castro e Sola, etc.” (Lima, 1933: 11-12)

A julgar pela data em que se tornou sócio da Sociedade de Geografia de Lisboa, reforçada pelo testemunho de Brito Aranha a que aludimos, cremos ter sido a partir da década de 1880 que Jerónimo Ferreira das Neves fortaleceu as suas relações com Portugal, contactando com importantes figuras da política nacional, como o médico Eduardo de Abreu (1856-1912), de quem era amigo, e com o militar Francisco Ferreira do Amaral (1844-1923), que se tornaria ministro da Marinha e do Ultramar e dos Negócios Estrangeiros; mas também com colecionadores, de que é exemplo o arquiteto José Maria Nepomuceno (1836-1895), a quem compra o manuscrito de Manuel Pinheiro Arnaut, *Templo da fama consagrado ao valor de Portugal*, adornado com delicados desenhos (Viterbo, 1914: 386); e com distintos eruditos, com destaque para Francisco de Sousa Viterbo, que bastas vezes, na sua obra publicada, alude ao “amigo” brasileiro e à sua

distinta coleção de livros e de manuscritos. Sousa Viterbo foi médico na Armada Portuguesa, contexto em que poderá ter iniciado a amizade com o oficial da Marinha de Guerra Brasileira, Jerónimo Ferreira das Neves.

É pois pelos testemunhos de Sousa Viterbo que ficamos a saber da aquisição de alguns exemplares raros para a sua coleção, fazendo dele, segundo o médico, historiador e jornalista português, um “bibliófilo de primeira água”, possuidor de alguns exemplares belos e únicos (Viterbo, 1892: 43; Viterbo, 1918: 191). Sousa Viterbo destaca, nomeadamente, o manuscrito de Félix da Costa, *Antiguidade da Arte de Pintura* (1696); a Carta topográfica desenhada pelo 2º tenente do Real Corpo de Engenheiros, Rufino José Felizardo, 1812 (Viterbo, 1962, I: 122-123); a obra de D. Gabriel Garcez y Gralla, *Venus y Adonis. Fabula trágica...* (1656) e outras que arrematou no leilão do afamado bibliófilo Agostinho Vito Pereira Merello; o *Tratado que escreveu la madre Teresa de Jesus*, adquirido no leilão da livraria Pombal (Viterbo, 1918: 213, 279, 406, 423); ou o *Institutiones Grammaticae Latinae, per Nicolaum Clenardum* (1538), “exemplar de Jeronymo Ferreira das Neves, que o arrematou por 18 mil e tanto no leilão da livraria Macedo Braga” (Viterbo, 1924)⁴. Outros autores mencionam ainda o *Itinerário* de António Tenreiro (impresso pela 1ª vez em Coimbra), cujo exemplar viria a integrar a biblioteca do rei D. Manuel II (*Lusitânia*, 1 set. 1932: 4); duas cartas de Fernando Colombo (escritor espanhol, segundo filho do navegador Cristóvão Colombo) e a 1ª edição de Marco Polo, adquiridas por £ 3.000 (ANTT, FFA, carta 16a e 16b, 1897).

A localização de um catálogo do leilão de parte da biblioteca de Jerónimo Ferreira das Neves, que teve lugar em Paris, em 1976, intitulado *Voyages, Découvertes, Lutttes & Conquêtes des Européens dans le Nouveau monde, notamment au Brésil. Ancienne collection J. Ferreira das Neves*⁵, que pudemos adquirir, a par das obras doadas à Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, permite perceber que

4. Lúcia Marinho avança com a hipótese deste relógio pertencer hoje à coleção da Casa-Museu Medeiros e Almeida (Marinho, 2010, pp. 232-233).

5. José Gregório da Silva Barbosa, falecido em 1896, era, segundo Sousa Viterbo, irmão da viúva de Francisco Gomes de Amorim e amigo de Ferdinand Denis. Viajava frequentemente pela Europa (Paris, Londres, Bélgica, Holanda, Alemanha), onde adquiria objetos de arte e de coleção que depois vendia em Portugal. (Viterbo, 1903: 146-147). Foi vogal da Sociedade Promotora de Belas Artes.

era possuidor de uma das mais importantes coleções de livros, manuscritos, gravuras e mapas antigos sobre os descobrimentos do continente americano.

Foi precisamente através de uma gravura, mandada executar em Paris por Ferreira das Neves, que Rafael Bordalo Pinheiro fez um modelo de um galeão português do tempo do descobrimento do caminho marítimo para a Índia. No contexto das celebrações centenárias do feito, destinava-se a peça a decorar os aposentos do comandante do navio de guerra *Adamastor*, mandado construir, em 1897, sob iniciativa da *Comissão Executiva da Grande Subscrição Nacional a Favor da Defeza do País*, constituída na sequência da humilhação causada a Portugal pelo ultimato inglês de 1890.

A mesma fonte revela-nos que o galeão “não pode ser mais autentico”, sendo “copia fiel da gravura mandada executar em Paris, em face de 18 Portulanos da epocha do descobrimento da India”, 11 existentes na biblioteca nacional francesa e 7 pertencentes a Ferreira das Neves (ANTT, FFA, carta 16a e 16b, 1897).

Com base no testemunho de Viterbo, sabemos que Jerónimo Ferreira das Neves foi também um “coleccionador notável de relógios” (Viterbo, 1915: 11-12), possuindo “exemplares preciosos”, como “um bonito relógio de algibeira, para senhora, de metal esmaltado e cravejado de pedras”, cujo “medalhão central da tampa da caixa é um lindo busto de mulher com chapéu” (Viterbo, 1915: 11-12)⁶. O coleccionador brasileiro adquiriu, igualmente, uma importante coleção de numismática, da qual fazia parte a “preciosa, talvez única no seu género” coleção de moedas e medalhas pertencente ao *marchand* de arte e coleccionador José Gregório da Silva Barbosa⁷, que os seus herdeiros venderam a Jerónimo Ferreira

das Neves por quatro contos (Viterbo, 1903). Destacava-se no conjunto a medalha com o retrato da Imperatriz Isabel de Portugal, filha de D. Manuel, encomendada pelo Imperador Carlos V, em 1549, ao célebre escultor italiano Leone Leoni; ou a da Infanta D. Maria, sobrinha de D. João III casada com Alexandre Farnese, Duque de Parma, “verdadeira jóia de subtileza e graça, devida a Pastorino” (Pamplona, 1956: 4).

A coleção de numismática, outrora pertencente a Jerónimo Ferreira das Neves, considerada pela crítica especializada como contendo peças raras e preciosas de grande valor artístico e iconográfico (Pamplona, 1956: 4), viria a ser exposta, em 1955 no Palácio Foz, em Lisboa, quando já era pertença da Casa Bancária Almeida, Bastos & Piombo. Nessa altura, o numismata Pedro Batalha Reis, encarregado de elaborar o pequeno catálogo da exposição, dá um notável testemunho acerca da singularidade da coleção: “Dentre as colecções de medalhas que em Portugal se tem reunido, é sem dúvida esta que descrevemos, a mais bela e extensa que entre nós se formou em todos os tempos. Nela se vêem não só as medalhas pròpriamente portuguesas, mas ainda as estrangeiras que de algum modo se referem a Portugal; por isso que, raro será o facto de relevo histórico, político ou religioso, que não tivesse sido lembrado nas medalhas, do século XVI aos nossos dias. Foi seu organizador um espirito de requintada cultura artística, o notável coleccionador Jerónimo Ferreira das Neves, que à coleção das medalhas dedicou a sua maior atenção. E assim, mercê dum grande interesse e apurado gosto, servidos por largo desafogo financeiro, conseguiu reunir a magnifica coleção que ora se apresenta ao publico (Reis, 1959: 5-6).

6. Vitral que apresenta o brasão de um cantão da Antiga Confederação Helvética.

7. Esta faixa, a partir de 1289, torna-se amarela.

QUATRO VITRAIS ARMORIADOS SUÍÇOS DO SÉCULO XVI

Da “pequena, mas notável” coleção de arte reunida por Ferreira das Neves, doada à Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, fazem parte quatro vitrais suíços armoriados, que até hoje não mereceram qualquer estudo. Sabemos, pelo testamento de Eugénia, que estes se encontravam aplicados na janela da sua rica e vasta biblioteca. Depois de terem sido removidos, foram montados num biombo de madeira de duas lâminas, onde hoje se encontram, sem mais cuidados expositivos. Tratam-se de vitrais armoriados, tipo *Standesscheibe*⁸, sensivelmente com as mesmas dimensões, referentes a quatro cantões suíços: Basileia, Berna, Schaffhausen e Nidwalden.

A moda de se executar este tipo de vitrais iniciou-se por volta de 1485, ao mesmo tempo que crónicas suíças iluminadas refletiam a crescente autoestima dos helvéticos, depois das vitórias na guerra da Borgonha, onde mercenários suíços combateram contra Carlos, o Temerário, ao lado do exército de René II, duque de Lorena.



Fig. 02. Conjunto dos quatro vitrais Suíços pertencentes à coleção Ferreira das Neves. Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

8. Veja-se <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/collections/master/sub/1252399582/?lng=>; http://eng.tzar.ru/museums/palaces/alexander_park/landscape_park/arsenal

O vitral da coleção Ferreira das Neves que se encontra montado no lado superior esquerdo da estrutura de madeira, ostenta a inscrição *Die Statt Basel* (o lugar de Basileia) e a data 1571. Ao centro, surge um cavaleiro com estandarte e aos seus pés o escudo do referido cantão, mostrando o peculiar bastão episcopal usado pelo bispado medieval de Basileia. Por detrás do cavaleiro vemos, sobre um fundo azul, a representação da cidade com a famosa ponte de Mittlere que atravessa o Reno. Nos cantos superiores, exibem-se cenas de batalha pintadas sobre fundo amarelo.

O segundo vitral, do lado superior direito, está datado de 1565 e apresenta, numa cartela, uma inscrição referente a Berthold V, duque de Zähringen, fundador de Berna, em 1191.

Dois cavaleiros flanqueiam os brasões, dispostos sob a forma de trevo: dois escudos do cantão de Berna inclinam-se um para o outro, em “cortesia” heráldica, sendo sobrepujados pelo escudo imperial alemão. Simbolizam a independência alcançada

pela confederação suíça, após a vitória sobre os Habsburgo na batalha, ocorrida perto de Sempach (1386), que tomou forma legal através do célebre tratado que adotou o nome daquela cidade (1393). Através deste tratado, os oito antigos cantões suíços foram colocados diretamente sob a autoridade do imperador e receberam o direito de possuir administração autónoma (Butts e Hendrix, 2000: 46).

O cavaleiro da esquerda porta um estandarte com as armas de Berna. O brasão do cantão apresenta-se sobre um campo vermelho, com uma faixa diagonal branca, onde um urso preto caminha em sentido ascendente. No campo superior direito, vê-se uma cena pintada sobre fundo amarelo, alusiva à lenda dos ursos que existiam na floresta de Berna e que deram o nome ao cantão. O primeiro animal que o duque de Zähringen caçou na região, onde viria a fundar Berna foi precisamente um urso, daí o nome dado à cidade. A cena teria correspondência no canto oposto, onde o vitral apresenta uma lacuna.



Figs. 03 e 04- Vitrais Suíços dos cantões de Basileia e Berna, pertencentes à coleção Ferreira das Neves. © Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

O vitral do lado inferior esquerdo, tem uma composição semelhante ao anterior. A inscrição na cartela, ladeada por dois pajens músicos, um tocando flauta e outro tambor, refere o lugar de Schaffhausen e tem a data de 1587. Dois cavaleiros flanqueiam os escudos, dispostos sob a forma de trevo: a

representação espelhada do brasão de Schaffhausen, apresentado em campo de ouro um carneiro preto, é sobrepujada pelas armas alemães imperiais com a águia de duas cabeças coroada. Repetem-se as cenas de batalha pintadas sobre fundo amarelo nos cantos superiores.



Figs. 05, 05a e 05b- Vitral Suíço do cântico de Schaffhausen (geral e pormenores), pertencente à coleção Ferreira das Neves. © Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

O último painel, disposto do lado direito, em baixo, volta a seguir o mesmo tipo de composição referido anteriormente, com dois cavaleiros a ladear os escudos dispostos em forma de trevo, ostentando o brasão de Nidwalden. Um escudo, dividido horizontalmente de vermelho e prata com uma chave dupla invertida, em referência a São Pedro, patrono do cantão, é sobrepujado pelas armas imperiais alemãs.

Na cartela inferior, ladeada por tocadores de trompa, está a inscrição referente a Arnold Winkelried, o herói da batalha de Sempach (1386), e o eremita São Nicolau de Flüe, santo patrono da Suíça, conhecido como "Irmão Klaus". Ostenta a data de 1572.

No canto superior esquerdo, podemos ver a miniatura pintada da lenda do dragão do Monte Pilatus executado por Heinrich Winkelried, antepassado de Arnold.



Fig. 06. Vitral Suíço do cantão de Nidwalden, pertencente à coleção Ferreira das Neves. © Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

No conjunto dos quatro vitrais, a propriedade do desenho, a transparência das cores e os volumes bem trabalhados pelo claro-escuro revelam, indiscutivelmente, a qualidade do mestre que concebeu estas obras. Fica a grande questão: onde terá Jerónimo Ferreira das Neves adquirido estes vitrais?



Figs. 06a, 06b e 06c. Vitral Suíço do cantão de Nidwalden, pertencente à coleção Ferreira das Neves (pormenores). © Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

ALGUNS NOTÁVEIS COLECIONADORES DE VITRAL ANTIGO OU AL ANTIGUO: UM ESBOÇO DO GOSTO E DO MERCADO EM PORTUGAL E NO BRASIL

O vitral armoriado suíço era comum nas grandes coleções de vitrais antigos. D. Fernando II possuía um *standesscheibe* de Uri. O painel, que hoje pertence às coleções do Palácio Nacional da Pena, evidenciando a cena de arco e flecha do lendário Guilherme Tell (PNP2859), tinha sido integrado na janela rotativa da sala de jantar no Palácio das Necessidades.

Também, Nicolau I da Rússia possuía belos vitrais suíços. A janela central da sala de estudo do Imperador no edifício neomedieval do Arsenal de Tsarskoe Selo, foi decorada com vitrais suíços, anteriormente pertencentes à coleção de Dmitry Tatishchev¹⁰, um diplomata e colecionador de arte russo, amigo próximo de Fernando VII de Espanha.

10. Esta faixa, a partir de 1289, torna-se amarela.



Figs. 07a e 07b. Vitral suíço do cantão de Uri pertencente à coleção de D. Fernando II, Palácio Nacional da Pena. ©Parques de Sintra-Monte da Lua. Carl von Egeri, 1551. © Museu do Hermitage, São Petersburgo.

Os vitrais armoriados eram cobiçados pelos colecionadores, sensíveis a um revivalismo medieval, enquanto referência ao nobre ideal de cavalaria da Idade Média, sendo utilizados para preencher vãos em projetos arquitetónicos neogóticos, como cedo, Horace Walpole ensaiou em Strawberry Hill ou William Beckford em Fonthill Abbey, ou ainda em ambientes mais ecléticos como a casa do arquiteto John Soane em Londres. Nesta casa-museu guardam-se ainda hoje alguns catálogos de leilões de vitrais anotados pelo arquiteto, preciosos documentos para o estudo do colecionismo destas obras de arte.

Em Portugal, com exceção da coleção de D. Fernando II, tanto no Palácio das Necessidades, como no seu “castelo neogótico” de Sintra, não temos muitas mais referenciadas na época, como também não temos caracterizado o gosto e o mercado do colecionismo de vitral no século XIX, entre nós.

O gosto pela Idade Média penetrava lentamente em Portugal. Enquanto o rei erguia o seu Palácio da Pena, na literatura, Almeida Garrett, depois de um período de exílio em Inglaterra, abria caminho a uma nova estética romântica, com o seu poema

Camões, enquanto no seu diário de viagem por terras britânicas notava as qualidades da arquitetura gótica e o ambiente de recolhimento e devoção dos interiores das catedrais, potenciado pela luz coada através dos vitrais. Na visita ao castelo de Dudley sente o ambiente romântico da ruína, não deixando de notar os restos de vitrais que ainda se viam nas janelas quebradas.

Dos nossos monumentos medievais, o mosteiro da Batalha era aquele que reunia o maior conjunto de vitrais. Aos efeitos do terramoto de 1755 e das invasões francesas, veio somar-se o vandalismo na sequência da extinção das ordens religiosas. Os vitrais sofreram significativamente entre a destruição e a venda abusiva. O historiador Joaquim de Vasconcelos refere que o conde polaco Athanasius Raczyński ainda viu alguns restos de belos vitrais em 1843, quando visitou o monumento (Vasconcelos, 1883: 49). Aponta os nomes de Augusto Luso e Marciano Azuaga como colecionadores de vitral, no norte do país. Ainda hoje se encontram seis fragmentos de vitrais, que pertenceram ao mosteiro da Batalha, na coleção Azuaga, patente no Solar Condes de Resende, em Vila Nova de Gaia.

Citando ainda as memórias do diplomata polaco, Vasconcelos refere que os vitrais das igrejas de São Francisco e da Graça de Évora foram enviados para Lisboa para o antigo convento de São Francisco que servia de depósito às obras de arte retiradas dos conventos extintos, chamando-lhe “o sorvedouro, o poço sem fundo bem conhecido” (Vasconcelos, 1883: 50).

Portugal não tinha tradição na produção de vitral e quando se procedeu ao restauro do mosteiro da Batalha, as vidraças foram restauradas não com vitrais mas com vidros de cor produzidos na Marinha Grande.

D. Fernando II teve particular empenho no restauro das vidraças da Batalha, tal como teve em relação às da igreja do mosteiro dos Jerónimos. É Almeida Garrett que nos diz terem sido colocados vidros de cor em duas janelas, graças à iniciativa do rei, “a quem já tanto devem as artes e os monumentos de Portugal”.

Apesar do empenho de D. Fernando (Gaspar, 2011), tardaram em aparecer oficinas de vitral no nosso país. Temos que esperar pelo final do século XIX para encontrar uma oficina em Lisboa, a de João Cabral, até agora desconhecida e cuja produção permanece por estudar. Um anúncio publicitário refere a feitura de imitações de vitrais dos séculos XII e XIV até à época atual, assim como a elaboração de vitrais artísticos “segundo aguarelas dos principaes artistas portuguezes” (Branco e Negro, 26.04.1896).

VITRAES
 Decoração de chateaux, palacetes, villas, chalets, igrejas, capellas, etc.
 GENERO ANTIGO E MODERNO
 Imitações dos vitraes dos seculos XII e XIV até á epoca actual, VITRAES ARTISTICOS, segundo aguarellas dos principaes artistas portuguezes.
 PINTURA A FOGO INALTERAVEL,
 FIGURAS ALLEGORICAS, BRAZÕES E MEDALHÕES
 VITRAES para casas de jantar, gabinetes, salões, salas de bilhar, salas de armas, bibliothecas, vestibulos, escadas, jardins de inverno, etc.
 VIDROS GRANULADOS E LISOS
 Carta a J. CABRAL, Arco do Bandeira, 86, 5.º, E.

Fig. 08. Anúncio à oficina de vitral de João Cabral. Branco e Negro: semanário ilustrado, 4, 26 abril 1896 (verso da capa)

Ainda assim, quando a Comissão de Monumentos Nacionais discute a produção de vitrais para as janelas da igreja do Mosteiro dos Jerónimos, em 1914, sublinha a falta de artistas qualificados em Portugal e pondera a necessidade de se encomendarem os vitrais no estrangeiro, tal como havia sido feito para uma das capelas da catedral de Lisboa, em 1904, cujos vitrais vieram de França.

A compra e venda de obras de arte era muito ativa em Portugal, na segunda metade do século XIX. O mercado leiloeiro animava-se com vendas de grandes coleções, como referem as crónicas da época, e as extinções dos conventos (1834) e dos morgadios (1863) colocavam muitas obras no mercado, mas em relação a vitrais não se encontram grandes referências. Jerónimo Ferreira das Neves terá comprado, muito provavelmente, boa parte das suas obras de arte no mercado português, mas sobre os vitrais nada sabemos. Uma vez que o colecionador passava temporadas em Paris (Malta, 2015: 245-247), é igualmente plausível que tenha comprado os vitrais suíços na capital francesa.

Também no Brasil, no Rio de Janeiro do século XIX, não são muitas as alusões a vitrais antigos. Sabe-se que no Palácio Imperial de São Cristóvão, a Imperatriz Teresa Cristina possuía 4 vitrais antigos, na janela da antessala do seu oratório, representando Dante e Beatriz e Tasso e Eleonora. Com o leilão dos bens

da casa imperial, depois de instaurada a república no Brasil, os vitrais foram comprados pelo antigo arquiteto do palácio que não os mandou retirar. Viriam a ser transferidos para o gabinete da direção do edifício de São Cristóvão, apenas em 1957, onde hoje se encontram.

A grande obra envolvendo uma significativa quantidade de vitrais foi o pequeno palácio na ilha do Fiscal na baía de Guanabara, em frente à cidade do Rio de Janeiro. O Imperador D. Pedro II, que se havia encantado, aquando das suas visitas a Portugal em 1872 e 1877, com o castelo de seu cunhado, no topo da serra de Sintra, mandava construir ao engenheiro Adolpho José Del-Vecchio (c. 1884-?) um pequeno palácio neogótico. Os vitrais foram encomendados em Inglaterra e vieram integrar as várias janelas de recorte neogótico do *château*.

Inaugurado a 27 de abril de 1889, constituiu, desde logo, uma referência de gosto na capital carioca. Porém, o pequeno *château* haveria de ficar conhecido, sobretudo, como o lugar do último baile do império. Inicialmente marcado para 19 de outubro, o grande baile destinado a abrir o palácio à sociedade, seria adiado para 9 de novembro, seis dias antes da revolução republicana, devido à morte do rei de Portugal, D. Luís.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o propósito de dar a conhecer os quatro belos vitrais suíços pertencentes à coleção de arte do brasileiro Jerónimo Ferreira das Neves, foi possível alcançar algumas informações relevantes acerca de tão nebulosa personalidade. A consolidação do seu estatuto de bibliófilo e o estabelecimento de alguns elos de ligação com importantes personalidades portuguesas, estamos em crer que favorecerão novos e importantes conhecimentos.

Se sobre os livros, manuscritos e peças de numismática foi possível estabelecer alguns contextos de aquisição, permanecem as dúvidas sobre como e onde Ferreira das Neves terá adquirido a sua coleção de arte, nomeadamente os quatro vitrais suíços. Neste âmbito, importa estudar, de uma forma mais ampla,

o mercado de produção e de colecionismo de vitral no século XIX (em Portugal e na Europa) e de uma forma mais estrita, os vitrais adquiridos por Ferreira das Neves, para que, nomeadamente, através da sua materialidade e técnicas, se possa aferir a sua origem e a respetiva cronologia de execução.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), *Família Ferreira do Amaral* (FFA), cx. 3, mct. Eduardo de Abreu, carta 16a e 16b, 8 de junho de 1897.

ARANHA, Brito - *A obra monumental de Luiz de Camões: estudos biográficos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888.

BUTTS, Barbara and HENDRIX, Lee (coord.) - *Painting on light. Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein*. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, 2000.

GASPAR, Nuno - *Os vitrais do Palácio da Pena e a coleção de D. Fernando II: contributos para o seu estudo*. Lisboa: FLUL, 2011 (dissertação de Mestrado).

LIMA, Matias - *A encadernação em Portugal: subsídios para a sua história*. Gaia: Pátria, 1933.

MALTA, Marize – “Outras perspectivas e alguns avanços sobre a coleção Eugênia e Jerônimo Ferreira das Neves”. CAVALCANTI, Ana, MALTA, Marize, PEREIRA, Sonia Gomes (org.) - *Coleções de Arte: Formação, Exibição, Ensino*. Rio de Janeiro: Rio Books/FAPERJ: 2015, pp. 233-250.

MARINHO, Lúcia - *Guardiães do Tempo. A Arte da Relojoaria na Coleção da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*. Lisboa: FLUL, 2010 (dissertação de Mestrado)

PAMPLONA, Fernando de – *Crónica de Artes Plásticas pelo Dr. Fernando de Pamplona* [Guião do programa radiofónico *Programas Metropolitanos*, emitido a 21.03.1956 pela Emissora Nacional]. Arquivo RTP. Consultado online em 17.05.2014.

PEREIRA, Sonia Gomes – “Coleção Jerônimo Ferreira das Neves: uma coleção portuguesa no Museu D. João VI do Rio de Janeiro”. *Actas do III Seminário Internacional Luso-Brasileiro*. Porto: CEPESE/ Universidade do Porto, 2009, pp. 244-264;

_____ - “Fluxo de objetos no tempo e no espaço: a trajetória da Coleção Ferreira das Neves. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte, Obra e Fluxos*. Rio de Janeiro: UERJ, 2011, pp. 884-893.

PEREIRA, Sonia Gomes; MALTA, Marize, “A coleção Jerônimo Ferreira das Neves do Museu D. João VI no Rio de Janeiro”. *ARTIS – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, 2 (2014), 60-71.

REIS, Pedro Batalha - *Guia da mais notável coleção de medalhas portuguesas reunida em Portugal* / Pedro Batalha Reis. Lisboa : [s.n.], 1959

[VASCONCELOS, Joaquim de] - *Exposição Districtal de Aveiro em 1882, Relíquias da Arte Nacional*. Aveiro: Grémio Moderno, 1883.

VASCONCELOS, Joaquim de (ed.) - *Quatro Diálogos da Pintura Antigua: Francisco de Hollanda, Miguel Angelo, Vittoria Colonna, Lattanzio Tolomei*. Porto: s.n., 1896.

VILARIGUES, Márcia; MARTINHO, Bruno A.(coord.) - *Collecting through Connections. Glass and Stained-glass Collectors and their Network in the 19th century*. *Revista de História da Arte- série W* (3), IHA_UNL, 2015. Disponível em <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw3/RHAW3.pdf>

VITERBO, Sousa - *Artes e Artistas em Portugal: contribuições para o estudo das artes e indústrias portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892.

_____ - *Notícia de Alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1903.

[VITERBO, Sousa]- *Arquivo Histórico Portuguez*, vol. IX. Lisboa: Typographia Calçada do Cabra, 1914.

_____ - *Artes e Industrias metálicas em Portugal. Relojoaria, sinos e sineiros*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1915 (1º ed. 1898).

_____ - “A literatura espanhola em Portugal”. *História e Memória da Academiadas Sciencias de Lisboa*, 2º classe, tomo XII, parte II (190-1915). Lisboa: Imprensa Nacional, 1918, pp. 151 e ss.

_____ - *O movimento tipográfico em Portugal no século XVI (apontamentos para a sua história)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924.

_____ - *Expedições científico-militares enviadas ao Brasil*, 2 vols. Lisboa: Panorama, 1962-1964.

REIS, Pedro Batalha - *Guia da mais notável coleção de medalhas portuguesas reunida em Portugal*. Lisboa: s.n., 1959.

SERRÃO, Vitor – “Pinturas dos ‘Primitivos’ nas antigas coleções reais do Rio de Janeiro e no actual Museu D. João VI”. MALTA, Marize; NETO, Maria João; CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs.). *Histórias da arte em coleções: modos de ver e exibir em Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, pp.7-26.

PATRIMÓNIO E HISTÓRIA DA INDÚSTRIA DOS MÁRMORES: O PAPEL DA HISTÓRIA DA ARTE NUM PROJETO PLURIDISCIPLINAR

HERITAGE AND HISTORY OF THE MARBLE INDUSTRY: THE ROLE OF THE ART HISTORY IN A PLURIDISCIPLINARY PROJECT

Clara Moura Soares

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

Vítor Serrão

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

Carlos Filipe

*CECHAP - Associação de Estudos de Cultura, História, Artes e Património, Vila Viçosa
carlosfilipe.cechap@gmail.com*

Rute Massano Rodrigues

*ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
rodrigues.rute@sapo.pt*

Patrícia Monteiro

*Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras,
Universidade de Lisboa, CECHAP
patriciamonteiro76@gmail.com*

Mariana Penedo dos Santos

*ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
marianacorreiasantos08@gmail.com*

RESUMO

A investigação consagrada ao estudo das pedreiras (extintas e em atividade) e à sua relação com o património histórico-artístico tem sido escassa em Portugal, registando-se a ausência de um programa que, à escala nacional, identifique e promova as suas potencialidades sociais, económicas e patrimoniais. O presente projeto, assente em princípios e práticas interdisciplinares, pretende evidenciar a importância dos mármore do Anticlinal Alentejano, num contexto de valorização patrimonial e cultural, numa região onde a indústria das rochas ornamentais define as paisagens, molda a economia e estabelece modos de vida. O conhecimento alcançado pela investigação científica, difundido através de várias plataformas e destinado a diversos públicos, contribuirá para o desenvolvimento regional, fornecendo conteúdos sólidos para um turismo industrial e cultural atrativo, sustentável e de qualidade.

PALAVRAS-CHAVE

Pedreiras | Mármore do Alentejo | Património artístico | História da Arte | Turismo Cultural e Industrial

ABSTRACT

The research devoted to the study of quarries (extinct and active) and its relation with the historical-artistic heritage has been scarce in Portugal, noting the absence of a program that, at a national scale, identifies and promotes its social, economic and patrimonial potentialities. The current project based on interdisciplinary principles and practices, aims to highlight the importance of the marbles from Alentejo Anticline in a context of patrimonial and cultural valorization, in a region where the ornamental rock industry defines landscapes, shapes the economy and establishes ways of life. The knowledge reached from scientific research, disseminated through several platforms and intended for various audiences, will contribute to regional development, providing solid contents for an industrial and cultural tourism, attractive, sustainable and with quality.

KEYWORDS

Quarries | Marbles from Alentejo | Artistic heritage | Art History | Cultural and industrial tourism

ENQUADRAMENTO E OBJETIVOS

Destina-se a presente nota de investigação a divulgar o âmbito do projeto *Património e História da Indústria dos Mármore* (PHIM) – 2ª fase, no qual o ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa é parceiro, colocando o enfoque nos importantes contributos que a História da Arte pode dar à dinâmica pluridisciplinar pretendida.

O projeto PHIM, lançado em 2013, no contexto dos programas do Centro de Estudos de Cultura, História, Artes e Património (CECHAP), em parceria com diversas instituições universitárias (CIDEHUS, IHC e CIES)¹, iniciou a sua 2ª fase, em março de 2017, com o tema *Os Mármore do Anticlinal Alentejano: 2000 anos de Memória e Património*. Tinha a 1ª fase, desenvolvida entre 2013 e 2015, sido consagrada ao estudo da História da Indústria dos Mármore do Alentejo, no período entre 1850 e 1986, altura em que se investigaram as várias dinâmicas desta indústria, no que concerne à sua regulamentação, a aspetos sociais e laborais inerentes à exploração de pedreiras, às técnicas e tecnologias utilizadas na sua lavra e à caracterização da paisagem onde esta indústria se foi desenvolvendo e afirmando. A criação do *Portal História do Mármore* (<http://phim.cechap.com>), um centro de documentação digital e um portal web interativo, em acesso aberto, sobre a história do setor, onde se agrega e partilha numerosa informação (arquivística, bibliográfica, testemunhos orais) e potencia o desenvolvimento de novos estudos, e da aplicação móvel *Roteiro dos*

Mármore (<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.indice.historiamarmoreswik>), para exploração turística, que permite obter no telemóvel ou no *tablet* informação georreferenciada sobre os diferentes locais selecionados para o roteiro digital, resultaram dos trabalhos realizados na 1ª fase e da ambição de disponibilizar a públicos alargados os resultados alcançados.

Enquadrada na mesma dinâmica pluridisciplinar que caracterizou a 1ª fase, a 2ª fase do projeto PHIM, envolvendo vários centros de investigação universitários (CIDEHUS, IHC e ARTIS)², visa não apenas dar continuidade e aprofundar os estudos já realizados, como sistematizar e desenvolver novas problemáticas, que permitam, simultaneamente, produzir conhecimento científico, possibilitando a criação de novos conteúdos e formas de comunicação diversificadas, ao mesmo tempo que se pretende potenciar a capacidade cultural e turística da indústria dos mármore, incentivando a concretização de novas fruições culturais, estimulantes e inovadoras.

A ausência de uma política integrada, à escala nacional, com enfoque na importância do uso das rochas ornamentais, em particular do mármore, num contexto de valorização patrimonial e cultural, bem como veículo de afirmação de outras práticas de desenvolvimento regional, nomeadamente aquelas que são baseadas nas indústrias culturais e criativas, ampliam e robustecem a pertinência deste projeto. (inserir aqui figs. 1 e 2)

1. CIDEHUS - Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (Universidade de Évora); IHC – Instituto de História Contemporânea (Universidade Nova de Lisboa); Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa).

2. ARTIS – Instituto de História da Arte (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).



Fig. 01- Equipamentos usados na extração de blocos de mármore de pedra em Vila Viçosa. Foto de Mariana Penedo dos Santos, 2017.

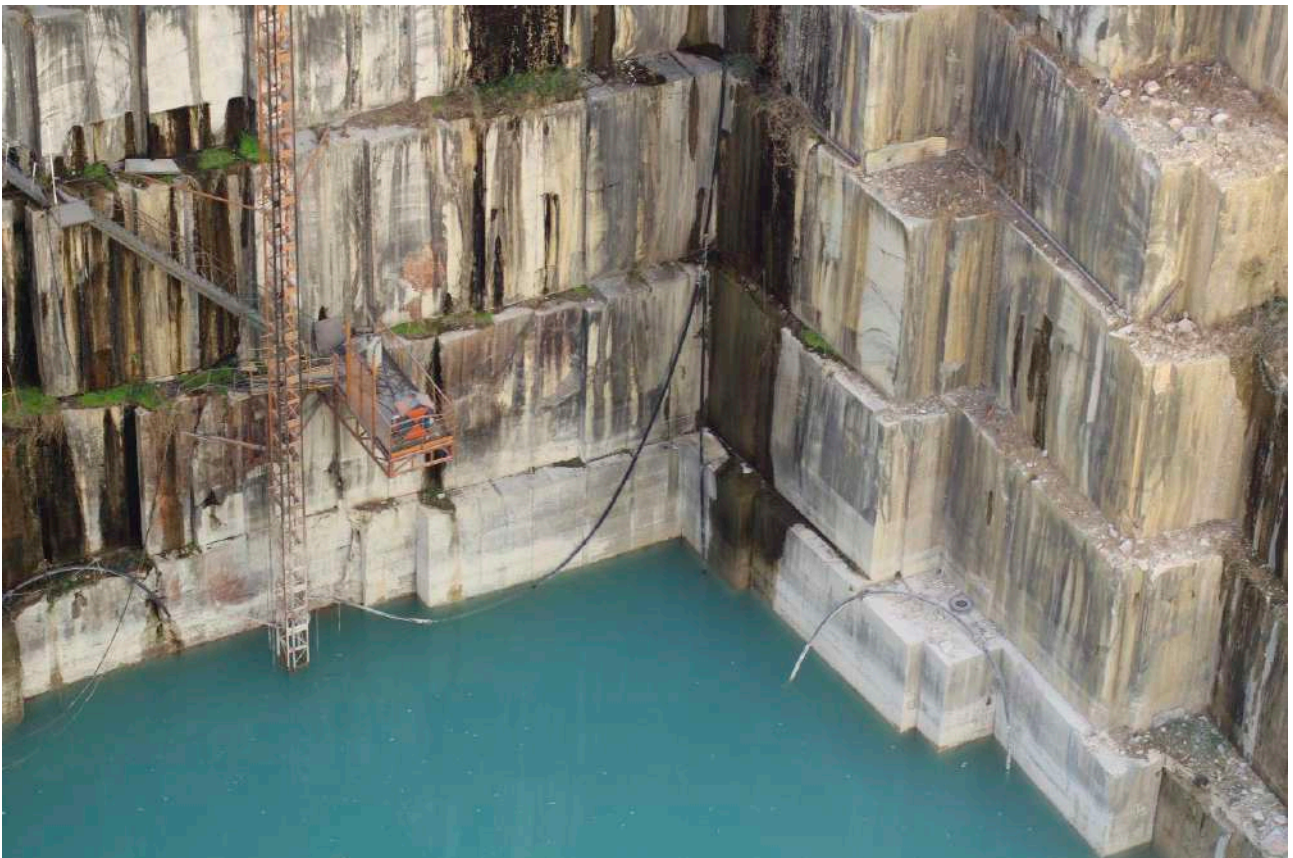


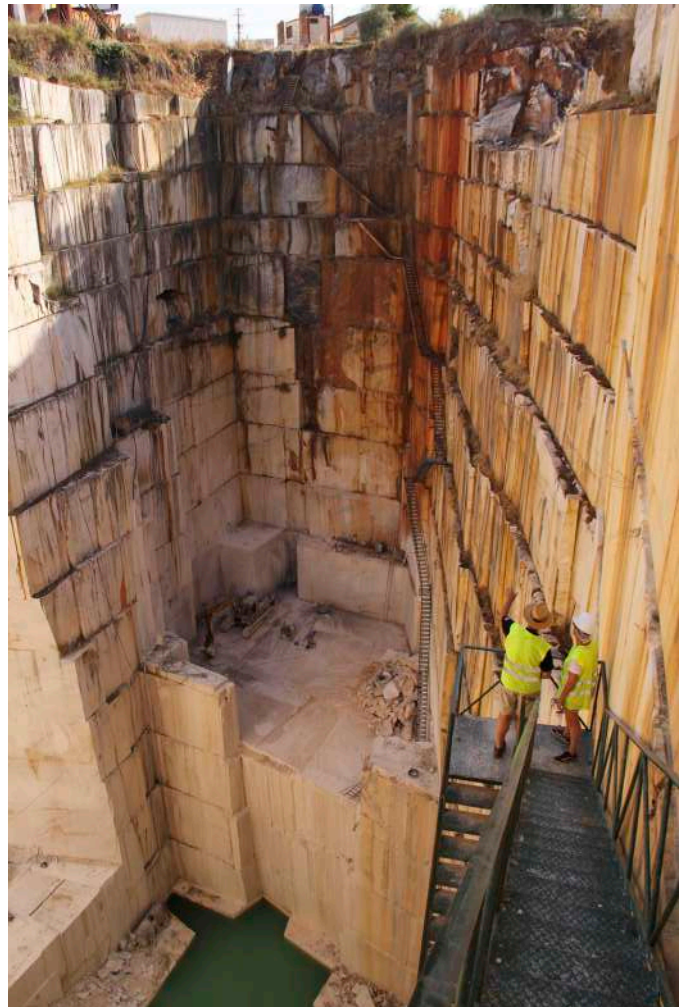
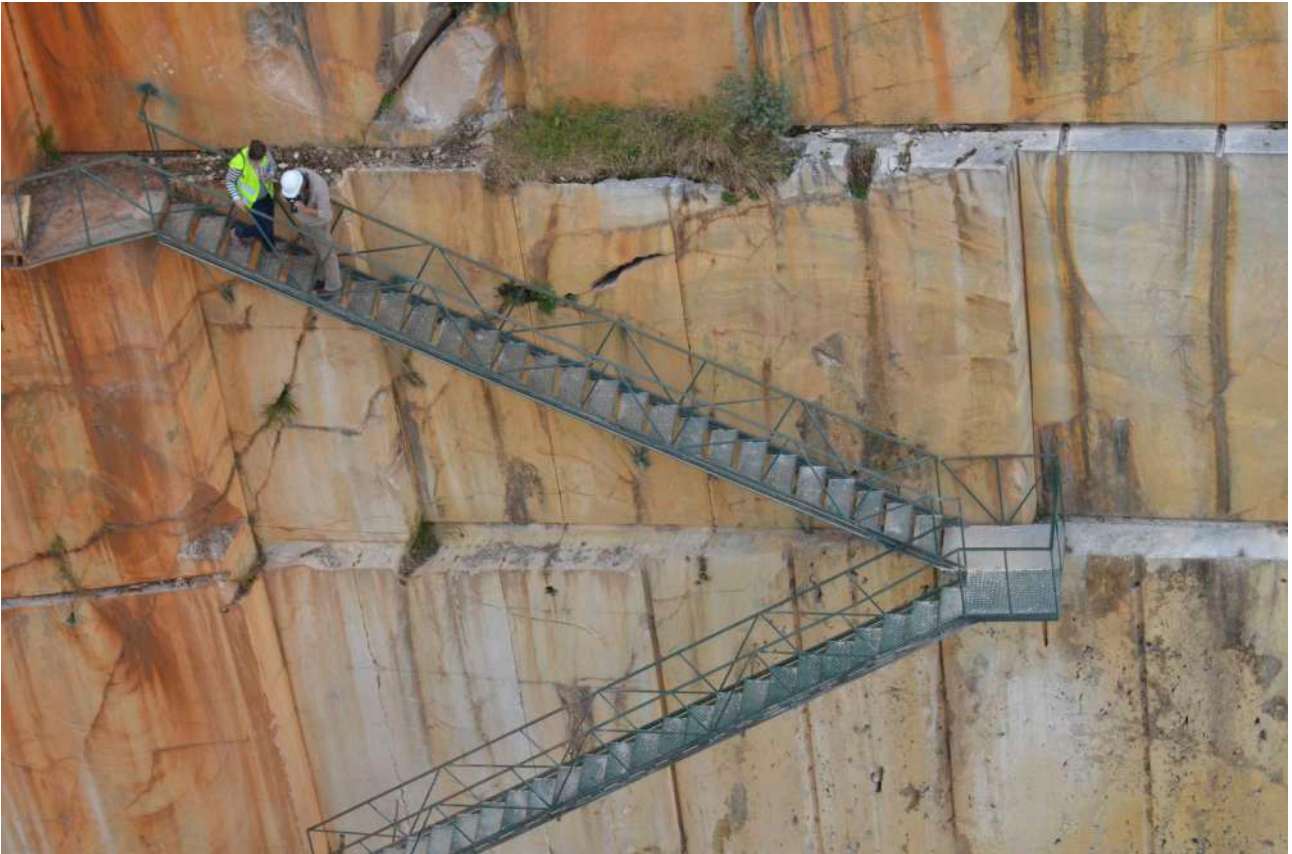
Fig. 02- Vista parcial de pedra, Vila Viçosa. Foto de Mariana Penedo dos Santos, 2017.

Partindo do reconhecimento do legado arqueológico, patrimonial e artístico dos Mármore Alentejanos no espaço geográfico do Anticlinal, que inclui essencialmente os concelhos de Borba, Estremoz e Vila Viçosa, têm sido encontrados testemunhos das atividades com eles relacionados desde há dois mil anos, quer na exploração do subsolo, quer na utilização desta matéria-prima enquanto elemento arquitetónico e escultural, criando marcas de identidade na imagem dos lugares, mas também na vida quotidiana daqueles que os habitam. A abundância de uma larga faixa de mármore calcíticos, de variada tonalidade (brancos, cinzentos, negros, rosáceos ou cremes), constitui uma das principais riquezas endógenas do Alentejo Central e Setentrional, tendo sido abundantemente utilizados no Sul e Centro do território português, desde a época romana.

O interesse na utilização dos mármore Alentejanos foi, porém, bastante significativo em períodos de expansão económica de artes ornamentais e do edificado. A lavra das pedreiras da região foi conhecendo uma intensa atividade entre os séculos XVI e XIX, com encomendas variadas, respondendo a novos desígnios arquitetónicos e artísticos do renascimento ao romantismo, tanto no território nacional, como em alguns países da Europa para onde os mármore do Alentejo foram exportados.

À semelhança do que se vem desenvolvendo noutros países europeus, onde projetos de cariz cultural, centrados no território e, enquadrados nos seus produtos endógenos, são já uma prática, pretende-se no âmbito do projeto PHIM aprofundar o conhecimento acerca da história da indústria dos mármore do Alentejo, capaz de proporcionar uma visão clara e alargada da extensão das explorações daquelas rochas ornamentais para vários períodos, desde a Antiguidade Clássica até épocas recentes, que se traduza num sério inventário sobre este recurso enquanto elemento de memória e de património. A par do conhecimento e da interpretação do património, será criado um conjunto de novas ferramentas de informação e comunicação destinadas ao reforço de funcionalidade do Portal PHIM, como um módulo multimédia de interpretação do Anticlinal, reconstituições cartográficas do Anticlinal em 3D, *design* e programação de interfaces multimédia com vários níveis de informação. A produção de sinaléticas

e de placas informativas para fixação nos pontos de referência do Anticlinal constitui também uma meta a atingir nesta fase do projeto. Simultaneamente, pretende-se promover a salvaguarda e a conservação dos lugares, valorizando os recursos históricos, artísticos e patrimoniais de cada sítio, num trabalho pluridisciplinar a envolver a Arqueologia Romana, a Arqueologia Industrial, a História, a História da Arte e as Humanidades Digitais.



Figs. 03 e 04. Vista parcial de pedreira, Vila Viçosa.
Fotos de Carlos Filipe, 2017.

ARTES DO MÁRMORE: PERSPETIVAS HISTÓRICO-ARTÍSTICAS

O estudo das matérias da arte, neste caso os mármore, alia-se à pesquisa histórico-documental, iconográfico-formalista, iconológico-simbólica e descritivo-comparatista, que dão sentido à magna tarefa de saber mais sobre as obras de arte e monumentos, para poder divulgá-los e protegê-los; mil disciplinas unidas num único objetivo: ver mais e salvar melhor...

Há coisas que dão sentido à pesquisa de todos os dias: querer saber mais; ver resultados, entre os interstícios das sombras; destrinçar mistérios na aparência insolúveis; agir em moldes transdisciplinares; devolver valores identitários às obras em apreço e às comunidades que as possuem, destacando mais-valias esquecidas; aproximar legados culturais díspares; e vibrar com a dimensão estética das obras que se estudam, nelas reavivando as suas memórias ocultas.

Por isso a materialidade das obras precisa de ser desvendada. Esse serviço público dá-nos mãos cheias de luz e enche-nos os corações com possibilidades infinitas de partilha. Esse serviço público chama-se História da Arte.

A participação de investigadores do ARTIS – Instituto de História da Arte ganha, assim, pertinência num projeto que se propõe estudar a utilização do mármore do anticlinal alentejano, enquanto matéria-prima, na conceção de elementos arquitetónicos, esculturais e decorativos definidores da paisagem urbana da região designada por “zona dos mármore”, na qual se incluem, essencialmente, os concelhos de Borba, Estremoz e Vila Viçosas.

Com uma cronologia que se estende do século XVI ao século XIX, de acordo com o âmbito temporal definido para esta fase do projeto, o estudo da aplicação dos mármore na Arquitetura e na Arte constitui objetivo central da equipa do ARTIS, procurando definir-se jazidas, intervenientes no processo de transformação dos mármore, tipos de contrato, critérios de seleção dos materiais, técnicas e instrumentos de lavra, bem como outros dados relevantes sobre os mármore e a sua

utilização prática, que possam ser revelados no decurso da investigação.

A concretização destes objetivos traduz-se no cumprimento de três linhas fundamentais de ação, baseadas na investigação, na análise e interpretação de dados e na sua correspondência com o património existente, visando o aprofundamento do seu conhecimento histórico-artístico:

- recolha de informação bibliográfica e de arquivo;
- levantamento no terreno dos objetos arquitetónicos e artísticos;
- organização e sistematização da informação.

O levantamento de bibliografia, de imprensa periódica oitocentista, da ampla literatura de viagens, nacional e estrangeira, produzida nos séculos XVIII e XIX, e de alguns acervos arquivísticos considerados relevantes (cartórios notariais; arquivos de misericórdias; arquivos de paróquias; arquivos dos antigos conventos), serão essenciais para a constituição de um *corpus* que permita caracterizar a indústria do mármore na região do Anticlinal, no período em estudo, e contextualizar a sua aplicação na conceção de bens patrimoniais de destacado valor histórico-artísticos, permitindo a escolha de casos de estudo mais representativos. O carregamento de conteúdos na plataforma ZOTERO, um software de gestão de referências bibliográficas substancialmente potenciada desde a 1ª fase do projeto – com mais de 6.000 registos introduzidos -, permitirá a sua partilha por todos os membros da equipa, fomentando uma investigação colaborativa.

A identificação, no terreno, das edificações, religiosas, militares e/ou civis destacadas na primeira etapa, concebidas em material marmóreo da região, permitirá o seu levantamento detalhado, nomeadamente, através de registos fotográficos, sendo, igualmente, feitas descrições *in situ* dos objetos a estudar, avaliados estados de conservação e registadas todas as marcas e inscrições existentes.

A organização e consolidação dos dados recolhidos nas tarefas anteriores, facultará a sistematização de toda a informação alcançada, nomeadamente, através da realização de fichas de inventário, de acordo com as normas internacionais (*CIDOC - International Committee for Documentation e The Core Data Index to Historic Buildings and Monuments of the Architectural Heritage*). Esta ação, permitirá, de forma eficaz, o estabelecimento da correspondência entre a informação das fontes históricas, as jazidas de material pétreo e os bens patrimoniais que com ele foram concebidos. Permitirá, igualmente, incluir informação relevante como: cronologias dos objetos; autorias; percursos históricos; intervenções de conservação e restauro; estados de conservação, aliada a um banco de bibliografia e fontes que permita potenciar novas investigações.



Figs. 05. Trabalho de extração de blocos de mármore, Vila Viçosa. Foto de Mariana Penedo dos Santos, 2017.

Os conteúdos gerados proporcionarão, não apenas, o enriquecimento do conhecimento sobre cada objeto, mas a criação de novas rotas turísticas que permitam conjugar a beleza ímpar das formações rochosas nas pedreiras, com a beleza do património histórico-artístico edificado na região, que só o mármore do Anticlinal permite conceber. Sem prejuízo da análise global de cada objeto arquitetónico ou artístico, todas as ações serão desenvolvidas tendo subjacente também o critério de organização por tipologias (escultura, fontes públicas, pelourinhos, lápides, fachadas, pavimentos, púlpitos, etc.), de molde a que possam resultar num levantamento mais conclusivo, facilitando o cruzamento de dados entre os vários exemplares existentes. Está igualmente previsto o estudo de obras que possam já não existir fisicamente, por razões do seu percurso histórico, mas que a documentação permita materializar através de exercícios analíticos e comparativos de cripto-história da arte.



Figs. 06. Frente de pedreira, Vila Viçosa. Foto de Mariana Penedo dos Santos, 2017.

A participação do ARTIS num projeto desta natureza, que tem como fim último fixar o contributo da indústria dos Mármore do Alentejo no desenvolvimento do território regional e nacional, traduz uma das suas missões fundamentais: o serviço à sociedade. Das parcerias entre instituições e empresas, resultará a criação de valor e uma maior sustentabilidade para a investigação, com claros benefícios para a sociedade e para o seu desenvolvimento nos diversos domínios.

Contribuir para o melhoramento de setores como o turismo, é uma das maiores expectativas. Para o efeito, é fundamental:

- ampliar o conhecimento sobre a arte e o património nacional e contribuir para o conhecimento da História do país;
- promover mecanismos de salvaguarda e conservação desse património que garantam a persistência de testemunhos materiais de diversas épocas históricas;
- contribuir para a valorização patrimonial das jazidas de mármore do Anticlinal (extintas e em atividade), entendidas enquanto património cultural que constitui o ponto de partida para a conceção de obras únicas de arquitetura e de arte.

Os resultados alcançados permitirão:

– o estabelecimento de rotas Geomonumentais, como as que foram criadas, por exemplo, pela Comunidade de Madrid (<http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/patrimonio/rutas/geomonumentales>), que estabelecem a ligação entre monumentos naturais de origem geológica e os monumentos concebidos pelo homem que resultaram da aplicação desses materiais; ou as que em Itália se criaram em Carrara, consagradas a Michelangelo e à sua obra marmórea, como a *Michelangelo Experience* promovida pelo Cava Museo em Fantascritti, sob o lema “Rivivi in prima persona le emozioni di Michelangelo” (<http://cavamuseo.com/marble-tours/>);

– a produção de conhecimento sólido, cientificamente fundamentado, que possibilitará uma rigorosa produção de conteúdos destinados à divulgação deste património, visando a captação de novos

estudos e de novos públicos (ex. <http://www.historic-quarries.org/>, envolvendo vários países europeus);

– a criação de recursos didáticos para as escolas, que possibilitem o desenvolvimento da capacidade de observação dos alunos, permitindo-lhes compreender diversos aspetos da Geologia e da sua aplicação prática, na atualidade e no passado;

– conhecer as fontes de material marmóreo fornecedoras dos diversos equipamentos urbanos e artísticos, informação fundamental para a conservação e restauro desse património. Conhecendo-se as fontes de material, onde a recolha de amostras é facilitada, poder-se-á ensaiar, avaliar e compreender melhor os mecanismos de alteração das rochas registados no património histórico-artístico, e estabelecer metodologias de prevenção ou de intervenção, destinadas a travar ou a reduzir esses processos de deterioração.



Figs. 07- Vista parcial de pedreira, Vila Viçosa. Foto de Mariana Penedo dos Santos, 2017.



Figs. 08- Visita ao núcleo de extração de mármore de Vila Viçosa. Foto de Carlos Filipe, 2017.

PATRIMÓNIO E HISTÓRIA DA INDÚSTRIA DOS MÁRMORES: UMA ABORDAGEM PLURAL

Nos dias 22 e 23 de setembro de 2017 teve lugar, em Vila Viçosa, o seminário de apresentação do PHIM – Património e História da Indústria dos Mármore – 2ª Fase: uma abordagem plural. A nova fase foi apresentada ao público com o objetivo de dar a conhecer a pertinência e importância de um projeto que se assume como pluridisciplinar, tendo em conta o seu cariz histórico-artístico aliado a um perfil tecnológico. O seminário contou com a presença de um forte painel ligado a instituições políticas, administrativas e económicas, da região: Câmara Municipal de Vila Viçosa; a Direção Regional da Cultura do Alentejo; a Divisão de Pedreiras do Sul – Direção Geral de Energia e Geologia; o Laboratório Nacional de Energia e Geologia (LNEG); a Associação - Assimagra e a Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do

Alentejo, altura em que as equipas de investigação parceiras do projeto procederam à apresentação dos resultados preliminares alcançados, procurando sensibilizar os presentes para a importância e potencialidades sociais e económicas da investigação em curso, e captar novas parcerias.

No segundo dia do seminário foi proporcionado o contacto direto com a indústria dos mármore, realizando-se uma visita que englobou a sua extração no núcleo de pedreiras localizado nas propriedades de S. Marcos e Fonte da Moura, concelho de Vila Viçosa, a sua transformação numa pequena unidade industrial no concelho de Borba e a sua utilização na conceção de obras de escultura, como as que puderam ser apreciadas na oficina do mestre canteiro César Valério.



Figs. 09. Vista parcial da fachada do Paço Ducal de Vila Viçosa e do largo de D. João IV. Foto de Clara Moura Soares, 2017.

Os trabalhos encerraram com uma visita ao centro urbano de Borba, contemplando os Passos da Via Sacra, a Fonte das Bicas e a Igreja Paroquial de São Bartolomeu, circunstância que permitiu apreciar as potencialidades plásticas do material mármoreo e a sua expressão no património local.



SEMINÁRIO DE APRESENTAÇÃO PATRIMÓNIO E HISTÓRIA DA INDÚSTRIA DOS MÁRMORES, 2.ª FASE: UMA ABORDAGEM PLURAL

PHM
PATRIMÓNIO E HISTÓRIA DA
INDÚSTRIA DOS MÁRMORES

DATA: 22 E 23 DE SETEMBRO DE 2017
LOCAL: ALENTEJO MARMÓRIS HOTEL – VILA VIÇOSA
INICIO: 11:00 HORAS – 22 DE SETEMBRO

22 DE SETEMBRO

11:00h | Abertura do Seminário

Painel Institucional com Representantes Convidados

Almoço

14:30h | Início dos trabalhos:

I - Intervenção: Os Mármore e a Arqueologia Romana
(Coordenação – Professor André Carneiro da UE)

II - Intervenção: Artes do Mármore: Perspectivas
Histórico-Artísticas
(Coordenação – Professores Clara Moura Soares e Vítor
Serrão do ARTIS - FLUL)

III - Intervenção: Os Mármore - História, Património e
Iconografia Industrial: séculos XIX e XX
(Coordenação – Professora Ana Cardoso de Matos do
CIDEHUS - UE)

Coffee break (15 minutos)

IV – Intervenção: As Humanidades Digitais para o
estudo e divulgação da História e Património do
Mármore
(Coordenação – Professor Daniel Alves do IHC - FCSH)

V – Intervenção: O Mármore e o território – estado da
arte - fontes documentais
(Coordenação – Doutora Patrícia Monteiro - CECHAP)

Projecto de vídeo promocional

Projecto PHIM 2ªFase - Portal Web
Centro de Documentação e Informação

Encerramento: Novas questões de um projecto
transdisciplinar (Professor Vítor Serrão)

23 DE SETEMBRO

Visitas Temáticas:
Património Industrial

9:30h | Encontro nas instalações do CECHAP/
RMAE

9:30h | Deslocação ao núcleo de pedreiras
no concelho de Vila Viçosa

12:00h | Passagem por uma unidade de
transformação

12:30h | Visita a uma oficina de canteiro

13:30h | Almoço

Património Arquitectónico
(História da Arte)

15:00h | Visita pelo centro urbano de Borba

PARCEIROS E INSTITUIÇÕES ASSOCIADAS



Figs. 10. Programa do Seminário PHIM – Património e História da Indústria dos Mármore – 2ª Fase: uma abordagem plural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Daniel (coord.), *Mármore, património para o Alentejo: contributos para a sua história (1850-1986)*. Vila Viçosa: Centro de Estudos de Cultura, História, Artes e Patrimónios, 2015.

FILIFE, Carlos e Hipólito, Ricardo - *História da Indústria dos Mármore nos concelhos de Borba, Estremoz e Vila Viçosa*. s.l.: s.n., 2011.

TINOCO, Alfredo; FILIFE, Carlos; HIPÓLITO, Ricardo – *Rota do Mármore do Anticlinal de Estremoz*, CEHC-IUL, Lisboa, 2014.

FILIFE, Carlos – *O Património edificado em Vila Viçosa no século XVIII: Encomenda, Financiamento e Construção*. Dissertação para a obtenção do grau de mestre em História Moderna e Contemporânea, especialidade em Cidades e Património. Lisboa: ISCTE-IUL, 2015 (texto policopiado).

MONTEIRO, Patrícia Alexandra Rodrigues – *A Pintura Mural na Região dos Mármore (1640-1750): Estremoz, Borba, Vila Viçosa e Alandroal*, vol. I, dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

SERRÃO, Vitor – *Arte, Religião e Imagens em Évora. No Tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578 – 1602*. Óbidos: Várzea da Rainha Impressores, 2015.

SOARES, Clara Moura - *O Restauro do Mosteiro da Batalha: Pedreiras Históricas, Estaleiro de Obras e Mestres Canteiros*. Leiria: Magno Edições, 2001.

**ENTREVISTA COM O ARTISTA
TEUTO-BRASILEIRO ALMIR MAVIGNIER
SOBRE O CONCRETISMO BRASILEIRO**
**AN INTERVIEW WITH GERMAN-BRAZILIAN
ARTIST ALMIR MAVIGNIER ON BRAZILIAN
CONCRETE ART**

Luis Fernando Silva Sandes*

***Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP
Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais
luis.sandes@gmail.com***

PALAVRAS-CHAVE

Arte concreta | Arte brasileira | Almir Mavignier | Artista emigrado | Abstração geométrica

KEYWORDS

Concrete art | Brazilian art | Almir Mavignier | Emigrant artist | Geometric abstraction

*O autor recebe auxílio financeiro da Capes.



Figs. 01- Obra intitulada "Progressão e rotação". Óleo sobre madeira. 70x70cm. 1952-3. Coleção Mavignier. Fotografia de Fischer-Daber. Extraída de: AMARAL, Aracy. Mavignier 75. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2000.

Almir Mavignier, artista, *designer* gráfico e professor, abordado com pedido de entrevista, inicialmente recusou dizendo que, "com 90 anos de idade, sou obrigado a me distanciar de participar de entrevistas". Após insistência, respondeu sucintamente a quinze questões acerca de personagens do concretismo brasileiro, tais como o crítico de arte Mário Pedrosa, o artista italo-brasileiro Waldemar Cordeiro, o artista italiano residente no Brasil Alfredo Volpi, além de tópicos como a Bienal de São Paulo e as diferenças entre artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

A entrevista faz parte de uma série de entrevistas realizadas no âmbito da pesquisa de mestrado em sociologia, que está a ser desenvolvida pelo autor, na qual se estuda a afirmação da geração de artistas concretistas na cidade de São Paulo em meados do século XX. O objetivo das entrevistas foi colher informações dos entrevistados, a partir de seus pontos de vista específicos, acerca de eventos e assuntos cruciais para o estabelecimento do concretismo brasileiro nos anos de 1950, movimento de vanguarda calcado na abstração geométrica e influenciado por correntes artísticas europeias.

Dada a resistência inicial de Mavignier, foi feito um recorte no questionário antes enviado, que era um conjunto completo de perguntas idênticas a todas as outras entrevistas, realizadas em 2015. Os outros entrevistados, todos brasileiros, foram o crítico de arte e poeta Ferreira Gullar (que atuou principalmente no Rio de Janeiro), o industrial e colecionador de arte Adolpho Leirner e o artista e designer Alexandre Wollner (ambos sediados em São Paulo).

Almir Mavignier nasceu em 1925 no Rio de Janeiro, então capital federal do Brasil. Nessa cidade teve aulas de pintura com alguns professores em fins da década de 1940. Lá, enquanto funcionário do Hospital Psiquiátrico Pedro II, inaugurou o ateliê artístico com a médica psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999), que acreditava em a arte ter um poder terapêutico para os doentes mentais. O meio artístico do Rio de Janeiro de então, capitaneado pelo crítico de arte Mário Pedrosa, passava progressivamente a entender a produção do doente mental como arte. Assim, ia-se além do valor científico e terapêutico atribuído a esse material por Nise da Silveira, que estava ligada aos estudos do psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Jung (1875-1961). A essa produção davam o nome de arte do louco, nomenclatura que de todo modo subsiste até hoje, nos estudos de arte e em alguns museus de arte.

A influência da dita arte do louco sobre Mavignier se dá no sentido de auxiliá-lo a romper com a arte figurativa e acadêmica, então prevalentes no país. Para a socióloga brasileira Gláucia Villas Bôas, "O ateliê [do Hospital Psiquiátrico Pedro II] foi uma peça-chave na realização do projeto da arte concreta, enfrentando duplamente o academicismo da Escola Nacional de Belas Artes e o modernismo apregoado pela Semana de Arte Moderna de 1922" (Bôas, 2008: 199). Inclusive para outros artistas, como Abraham Palatnik e Ivan Serpa, o ateliê do hospital psiquiátrico e o convívio com Mário Pedrosa foram essenciais para que abandonassem a figuração.

Já no ano de 1949 Mavignier se interessava pela arte abstrata, passando a se envolver com o grupo do artista Ivan Serpa (1923-1973) a partir desse ano. Em 1950 realizou sua primeira exposição individual, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, já influenciado pela arte concreta, foi a Paris em viagem de estudo. Até 1954 fez, com bolsas de estudo, dezenas de viagens pela Europa, muitas das quais a bordo de

uma Vespa com *sidecar*, e também pelos Estados Unidos, de modo que "essa experiência me informou o que é pintura, escultura e arquitetura, o que contribuiu para o meu trabalho como pintor e gráfico" (apud Amaral, 2000: 24). É necessário lembrar que, no Brasil, museus de arte mais sólidos, com acervos mais significativos da história da arte, surgiram apenas no fim da década de 1940.

Até romper com a figuração à época do ateliê do hospital psiquiátrico, o jovem artista produzia obras como retratos, cenas interiores, naturezas-mortas. Antes de partir para a abstração estritamente geométrica (calculada e medida), ele produziu telas de uma abstração solta. Mesmo uma peça intitulada *Aquarela concreta* (1949) não tem os elementos que identificariam o concretismo que se estabelece na década seguinte: uso de instrumentos para realizar linhas perfeitas, preferência por tinta a óleo ou tinta automotiva, certa limitação da paleta de cores, etc.

Entre 1953 e 1958 Almir Mavignier estudou na Escola Superior da Forma — que foi referência fundamental para o concretismo brasileiro — em Ulm, cidade nas margens do Danúbio. Nessa mesma escola também estudou Alexandre Wollner (1928), um dos principais nomes do *design* brasileiro, ainda ativo profissionalmente. Lá foi aluno de disciplinas como, por exemplo, política, sociologia, estética e tecnologias. Também lá aprendeu a produzir cartazes, sendo a sua produção cartazística posterior muito reconhecida por *designers*.

Mavignier mora na Alemanha desde 1953, habitando em Hamburgo a partir de 1965. Ali, além de artista e de *designer* gráfico, foi também professor. Ministrou aulas de pintura na Escola de Belas-Artes de Hamburgo, de 1965 até a aposentadoria, em 1990. Em função de retrospectiva em São Paulo, em 2010, afirmou fazer parte do "grupo de pintores concretos". Mesmo que sem a especificação de europeu ou brasileiro, essa afirmação dá o estilo buscado e praticado por ele até hoje.

O artista brasileiro se naturalizou alemão nos anos de 1980. Na Alemanha tem grande prestígio entre os profissionais, os alunos e o público em geral. Sua obra, nas últimas décadas, tem sido frequentemente exposta, em mostras individuais ou coletivas. No Brasil, apesar das décadas de ausência, apenas com visitas esparsas, seu nome continua presente nas pesquisas

acadêmicas e sua obra é continuamente exposta, também em individuais ou coletivas. É representado pela Dan Galeria, que gentilmente cedeu imagens para esta publicação.

Na entrevista abaixo, curtas frases ora iluminam aspectos da arte concreta, ora lançam quase enigmas a serem decifrados. Foram quinze perguntas, mas o artista se isentou de responder a muitas delas. A formatação das respostas foi mantida.

Presente em algumas das perguntas, Alfredo Volpi (1896-1988), nascido na Itália e radicado no Brasil desde criança, foi figura central na arte brasileira do século XX. Moveu-se de marinhas e fachadas para uma abstração depurada. Por dois anos, na década de 1950, aproximou-se do grupo de artistas concretos de São Paulo e adotou materiais e métodos

por eles utilizados (tintas e régua, por exemplo), deixando assim de lado sua característica têmpera. Muitas vezes tomado como um ingênuo, o crítico de arte Rodrigo Naves (2008) mostra que o artista, muito bem informado sobre os debates artísticos da época, evoluiu por conta própria em direção às suas soluções formais.

Outro artista focado na entrevista é Waldemar Cordeiro (1925-1973), que era o grande condutor dos concretistas de São Paulo. A partir da década de 1960 se envolve com a *pop art* e também posteriormente com a “arteônica”, junção de arte com eletrônica. Já Mário Pedrosa (1900-1981) foi, não só para Mavignier, mas para muitos nomes do meio, um crítico de arte fundamental para o século XX no Brasil. Foi, inclusive, membro fundador da Associação Internacional de Crítica de Arte.



Figs. 02. O artista em seu ateliê em Hamburgo, 2008. Fotografia de Delmar Mavignier. Extraída de: VERGARA, Luiz Guilherme. Momentos de luz/ Almir Mavignier. São Paulo: Dan Galeria, 2008.

1 - Como o senhor vê a influência do concretismo na arte contemporânea?

o r d e m e p r o g r e s s o se encontra escrito na nossa bandeira.

está aqui o „segredo“ do êxito do chamado concretismo no brasil?

em todo caso, a necessidade de o r d e m está visualmente presente na pintura

de piero della francesca, de mondrian ou de max bill.

bill acrescentou em 1936, nas „15 variações de um tema“, a „concretização“ de uma ideia sobre a tela.

o chamado concretismo influencia constantemente artistas de tendência não expressionista.

o pintor italiano giotto reúne as duas tendências em sua obra na capela de pádua.

2 - Como era a figura do Waldemar Cordeiro?

waldemar cordeiro, pintor italiano que se radicou no brasil. forte personalidade, dedicou

seu trabalho dentro de um concretismo formal que mais tarde foi influenciado pela „pop

art“.

3 - Qual era outra grande figura do concretismo para o senhor? Pode descrever essa pessoa?

a grande figura no brasil foi mário pedrosa. impossível descrevê-lo em poucas palavras.

procure e veja.

4 - Como se dava a relação do concretismo com a abstração informal?

o „concretismo“ não vem da natureza. abstração informal não existe.

5 - Quais eram os críticos de arte mais importantes para o senhor nas décadas de 50 e 60?

mário pedrosa, rubem navarra, antonio bento, flávio de aquino, santa rosa, entre outros...

6 - Como era relação de Volpi com os concretistas?

houve poetas que faziam objetos e pinturas.

7 - Qual a importância de Volpi para o concretismo?

volpi fez uma pintura naturalista de boa qualidade e se desenvolveu depois através de

pinturas de tendências geométricas (influenciado por pedrosa?)

8 - Foi o concretismo que pôs em primeiro plano tanto Volpi como Oswald de Andrade?

9 - Aparentemente, havia algo inédito no Brasil: crítica e produção artística nas mesmas pessoas. Temos o caso do Waldemar Cordeiro, dos irmãos Campos, do Gullar... Como era isso? Realmente foi uma novidade?

8 e 9

não estou informado

10 - Indica eu entrevistar mais alguém?

tomar cuidado em basear informações através de personalidades conhecidas porquê

„protagonistas não devem escrever história de arte“ . eles se encontram envolvidos.

11 - O que foi importante para a geração concretista se consolidar?

12 - O senhor vê, como viam muitos na década de 70 (Décio Pignatari, Aracy Amaral), uma relação entre a indústria paulista e o concretismo?

11 e 12

não posso responder

13 - Qual o papel dos MAM [Museu de Arte Moderna] e da Bienal [Internacional de São Paulo] nessa época?

a bienal de são paulo sempre foi a fonte de informação sobre arte no brasil.

14 - O senhor concorda com a visão segundo a qual o carioca seria sensual e malandro e o paulista mais frio e racional? Também concorda com as decorrências disso (cariocas mais da prática, paulistas mais teóricos...)?

é um erro de considerar que os cariocas são assim e os paulistas são assados.

entretanto copacabana se encontra no rio e não em são paulo.

15 - O senhor entende que houve um atraso da chegada da abstração no Brasil em relação à Europa?

sem dúvidas sobre o retardo no brasil.



Figs. 03. Vista de conjunto de telas produzidas na década de 1980. Fotografia de Delmar Mavignier. Extraída de: VERGARA, Luiz Guilherme. Momentos de luz/ Almir Mavignier. São Paulo: Dan Galeria, 2008.



Figs. 04- *Rotação central branco II*, Almir Mavignier, óleo sobre tela, 100x100 cm, 1981. Imagem cedida pela Dan Galeria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy - *Mavignier 75*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2000.

BOAS, Gláucia Villas - "Estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)". *Tempo Social*, vol.20, n.2 (2008), 197-219.

_____- "Concretismo". BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.) - *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Edições SESC. São Paulo: 2014.

COCCHIARELE, Fernando, e GEIGER, Anna Bella - *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

NAVES, Rodrigo - "A complexidade de Volpi". *Novos Estudos*, vol.81 (2008), 139-155.

SANTOS, Marko Alexandre Lisboa dos, e PINHEIRO, Olimpio José - "A razão geométrica na obra de Almir Mavignier: das artes visuais ao cartaz". *Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Blucher Design Proceedings*, vol.1,

FILMES

n.4. São Paulo, Blucher, 2014, 309-319.

Almir Mavignier. Memórias concretas. Direção: Nina Galanternick. Produção e pesquisa: Gláucia Villas Bôas. 26 min. Rio de Janeiro: NUSC/UFRJ/CNPq, 2006. Disponível em: <http://curtadoc.tv/curta/artes/almir-mavignier-%E2%80%A2-memorias-concretas/>

Almir Mavignier: docugrafias. Direção e produção: Delmar Mavignier. 5 min. 2010. Disponível em: <https://vimeo.com/15286322>