

Introdução:

Visões da arte colonial no século XIX: crítica, exposições e escolas no Brasil, Chile, Colômbia e México

Leticia Squeff

Professora Adjunta do Departamento de História da Arte – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

Jens Baumgarten

Professor Adjunto do Departamento de História da Arte – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

O Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e o da Universidade de Zurique (UZH) foram parceiros na realização do Projeto “Barroco Global: abordagens transculturais e trans-históricas para a América Latina”, que fez parte da iniciativa “Connecting Art Histories”, financiado pela Getty Foundation, sediada nos Estados Unidos. O objetivo, entre outros, era aprofundar os debates acerca do contexto cultural do discurso barroco estendido para as esferas de influência dos impérios português e espanhol desde o início da Era Moderna e sua produção de material artístico-visual. Fruto da iniciativa dos professores Tristan Weddigen e Jens Baumgarten, o projeto visava redefinir o campo investigativo do assim chamado Período Barroco, compreendido como primeiro momento privilegiado de contraste e superposição – em escala mundial – de formas artísticas ocidentais e analisá-lo como modelo de globalização da arte e da história da arte, que interligava o início da Era Moderna e os Períodos Moderno e Contemporâneo.

O contato direto com estudantes e professores de outras universidades trouxe um inegável ganho aos envolvidos, mediante a troca de experiências e intercâmbio cultural. Nesse sentido, a experiência intercultural foi estendida à sociedade por meio dos eventos internacionais abertos, como palestras, encontros e *workshops* realizados gratuitamente em locais públicos. As questões referentes à participação do Brasil na América Ibérica, sua identidade e seu relacionamento socioeconômico e cultural com os demais países do bloco foram amplamente debatidas pelo viés das manifestações artísticas.

* * *

A ideia deste dossiê surgiu após a participação de alguns dos autores no *workshop Desafios teóricos: uma revisão da historiografia da arte colonial no mundo ibérico*.¹ O objetivo principal do *workshop* era repensar a historiografia da arte colonial no mundo ibérico, sobretudo na América Ibérica, problematizando seus marcos teóricos e categorias de análise: os debates sobre estilos, escolas, os problemas de autoria e materialidade, as questões de identidade e das relações entre as artes e a política, entre outros. Os textos aqui reunidos lidam com esses temas a partir de diversos pontos de vista, mas têm uma base comum: todos discutem as interpretações oitocentistas a respeito da arte colonial. O século XIX torna-se, assim, uma espécie de tema (ou problema?) associado à discussão sobre a arte colonial e suas categorias. A vinculação entre a arte do século XIX e a do período colonial coloca a necessidade de desfazermos alguns equívocos que se tornaram comuns na historiografia, e também propor novas formas de compreender a dialética entre tradição local e relação com modelos europeus – duas questões candentes para uma reflexão sobre a historiografia da arte nas Américas.

* * *

Tradicionalmente, a história da arte na América Ibérica foi construída a partir de modelos externos. A intenção de construir uma história linear, marcada pela ideia de progresso – a exemplo da história da arte na Europa – levou, muitas vezes, à definição de marcos temporais em função de estruturas pré-existentes. A interpretação dos fenômenos americanos se dava a partir de uma cronologia da história europeia. Seguindo esse raciocínio, a história da arte nas Américas foi dividida, grosso modo, entre o que ficou consagrado como “pré-colombiano” e o que ocorria após a conquista. No período pós-conquista, os fenômenos artísticos foram organizados em função de uma cronologia associada à história social e política: arte colonial, arte das nações independentes, e finalmente, a emergência da chamada arte moderna no século XX. Em alguns lugares, o período colonial seria associado ao barroco, e a arte das nações independentes à arte acadêmica, também

¹ O workshop aconteceu entre os dias 3 e 5 de junho de 2015, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Agradecemos a todos os colaboradores na organização deste evento: Jens Baumgarten, Tristan Weddigen, Gabriela Siracusano, Fernando Guzmán, Ana Paula Salvat e Charlotte Matter. Também agradecemos a Carolina Vanegas Carrasco pela leitura e comentários a respeito desta introdução.

referida genericamente como neoclássica em diversos manuais. A mudança entre um estilo e outro foi estabelecida por alguns autores na independência, e por outros na introdução do neoclassicismo nas Américas.

Entre as manifestações artísticas posteriores à conquista, a chamada “arte colonial”, aquela produzida sob os impérios espanhol e português, foi durante longo tempo o que mais atraiu as atenções. A pintura religiosa, os retratos, os materiais utilizados em esculturas e objetos sacros, a representação de grupos multiétnicos, entre outros, atraíram o gosto de colecionadores e o interesse de historiadores. Esse interesse pela arte colonial também levou, por exemplo, à organização de grandes compêndios sobre “arte na América Latina”. Já no âmbito interno, a “arte colonial” ou “barroca” seria mote para discursos a respeito das “identidades” locais ou mesmo a respeito de uma identidade “latino-americana” compartilhada. A “América Barroca”, a “América Surrealista” são algumas das definições que se alinham a esses esquemas de pensamento.

Em oposição ao interesse por obras e objetos coloniais, a arte oitocentista nas Américas era associada às efemérides nacionais, como se sua produção fosse apenas resultado da construção das nações independentes e dos projetos políticos de cada uma. Ou como se muitas práticas coloniais não tivessem persistido, resistindo às reviravoltas políticas. Além disso, a arquitetura dos estilos e a prática artística acadêmica, enxergadas a partir de pontos de vista “modernos” ou modernistas, foram classificadas por muitos como “ecléticas” e pouco criativas. Artistas e arquitetos oitocentistas pareciam simples repetidores de fórmulas criadas além-mar. A criatividade e identidade nas artes americanas só teriam sido regatadas pelas vanguardas a partir dos anos 1920. O indigenismo, a antropofagia, a revalorização das práticas afro-americanas, entre outros, concorreriam para promover o interesse por aspectos do passado de cada nação. O que aconteceu no século XIX permaneceria, contudo, “no meio” destes dois polos – o das colônias e o das vanguardas.

* * *

Felizmente, tem havido uma grande renovação nos estudos acadêmicos. A história da arte global, os estudos pós-coloniais, os estudos visuais, entre outros, vêm arejando as pesquisas em história da arte nas Américas. As periodizações rígidas, as abordagens estilísticas e pautadas nos “ismos”, bem como as biografias de artistas cedem espaço para estudos que incluem a materialidade, a trajetória dos objetos e as geografias artísticas. Pesquisas alinhadas ao “barroco global” ou ao “classicismo global” incluem as Américas em visadas mais amplas, problematizando também a própria disciplina da história da arte em seus limites conceituais, tradicionalmente eurocêntricos.

Alguns trabalhos têm mostrado, por exemplo, como artistas, antes chamados simplesmente de “barrocos”, fizeram apropriações criativas da tradição visual disponível. Diversos estudiosos vêm mostrando, de um lado, o quanto imagens até então associadas aos estados nacionais e a discursos identitários articulavam-se a um universo de circulação mais amplo, ligado a aspectos dos gêneros artísticos e/ou literários, bem como a dinâmicas de mercado e da circulação internacional de objetos (casos do *costumbrismo* e dos álbuns de viagem, por exemplo). Tem sido apontado o quanto a prática artística é compósita de influências e recriações diversas, evitando-se uma abordagem que a associe simplesmente como manifestação da identidade ou da nacionalidade.

Por outro lado, alguns pesquisadores vêm apontando não apenas para a necessidade de contextualizar termos vagos como “arte acadêmica”, bem como a importância de se levar em conta a complexidade da formação artística e das escolhas feitas pelos artistas das Américas no século XIX. Trajetórias de artistas como José Gil de Castro, Rugendas, Cicarelli, Monvoisin, entre outros, que viajaram por diferentes pontos do território, têm permitido retrair a existência de geografias artísticas americanas que se constituíram em função de contingências locais. Abordagens comparativas entre diferentes partes das Américas têm permitido visões renovadas da pintura de paisagem e da pintura de história. O que durante um tempo era explicado em função de temas como nação e identidade ganha novas nuances, que problematizam e exploram as dialéticas entre estilos internacionais e demandas locais e as apropriações e adaptações por artistas e grupos. Exposições, colecionadores, mecenas, a circulação de obras e artistas, bem como obras tradicionalmente consideradas fora da história da arte, como as gravuras que circulavam em revistas e álbuns, entre outros, estão entre os novos objetos de pesquisa que surgem a partir destas novas perspectivas. Este dossiê vem ao encontro dessas pesquisas.

* * *

Este dossiê trata da história das ideias sobre arte e da circulação de objetos artísticos, extraídos de estudos de caso no Brasil, Chile, Colômbia e México a partir da segunda metade do século XIX. Os artigos têm como objeto a crítica de arte, as exposições, a circulação de valores por meio de revistas e gravuras, iluminando também os problemas do patrimônio e da construção de uma tradição própria desde os anos 1840 em diante.

O dossiê abre com a contribuição de Jens Baumgarten, que faz uma discussão teórica a respeito do conceito de barroco global e seu significado como instância de confronto entre a história da arte na Europa e nas Américas. O barroco torna-se um caso de globalização da arte e da história

da arte. Essa abordagem permite a Baumgarten questionar a construção ideológica e estética que a historiografia fez do barroco. De fato, a questão perpassa diversos artigos do presente dossiê.

Fernando Guzmán e Marcela Drien iluminam dois âmbitos diferentes da cultura artística de Santiago nos anos 1850: a arte religiosa e a laica. Guzmán faz um levantamento das publicações sobre arte em bibliotecas públicas e privadas de Santiago, tratando da circulação de modelos críticos e valores estéticos. O autor mostra como a leitura de obras de autores como Vasari e Winckelmann teria inspirado membros das elites a defenderem a destruição de altares barrocos. A substituição de imagens coloniais promoveria o *buen gusto* em Santiago, fomentando novas formas de devoção.

Marcela Drien mostra como as exposições promovidas em Santiago a partir dos anos 1850 motivaram diferentes visadas a respeito da história e da arte no período colonial. Tratando dessas exposições em catálogos e artigos, homens como Miguel Luis Amunátegui (1828-1888) e Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) refletem sobre a arte colonial e o modo de inseri-la numa narrativa da história da arte local. Os ensaios de Guzmán e Drien são complementares, iluminando dois aspectos da formação do campo artístico no Chile: um, relativo à arte sacra; e outro laico, que começa a mudar sob o impacto da abertura das exposições privadas e a fundação da Academia.

O artigo de Leticia Squeff traz uma nova interpretação de um tema já bastante discutido a respeito de Araújo Porto-Alegre (1806-1879): seu posicionamento com relação à arte chamada barroca do século XVIII no Rio de Janeiro. O barroco é um tema central nos estudos sobre arte colonial no Brasil. E Porto-Alegre é tradicionalmente visto como o primeiro a adotar a palavra barroco, bem como o primeiro a desenvolver uma interpretação negativa dos edifícios e objetos feitos naquele estilo. O artigo sugere o contrário. Inspirado na leitura de Luigi Lanzi e outros autores, Porto-Alegre adota a ideia de escola artística para tratar da pintura colonial. Graças a isso, o historiador não apresentou uma visão crítica do barroco. Ao contrário, o crítico constrói uma interpretação do passado que integrava artistas do período colonial num todo coerente, concebido como história da arte brasileira.

O artigo de Juan Ricardo Rey-Márquez entra no dossiê de modo a discutir as diversas temporalidades que se sobrepõem no discurso crítico e histórico a respeito da arte colonial. O autor desdobra as diferentes camadas de significação atribuídas a um mesmo objeto artístico ao longo do tempo, apontando o terreno movediço e instável daquilo a que chamamos “patrimônio”. O quadro *Martirio de San Sebastián (c.1700)*, que era objeto de devoção quando visto em seu local original, a Capela de Jesús Nazareno, torna-se apenas mais uma obra de arte no Museo Nacional de Colombia. Além disso, o autor mostra como a interpretação sobre arte colonial na Colômbia se estruturou, nos anos 1860, em torno de um debate racial. A referência ao “castizo”, remetendo à herança espanhola,

e ao “mestizo” – em referência aos cruzamentos no território americano – polariza as discussões a respeito da qualidade e da importância da arte da Nova Granada. Rey-Márquez também aponta o vigor da interpretação pejorativa da arte colonial, que persistiu durante mais de um século. A historiografia da arte na Colômbia teria sido perpassada, durante muito tempo, por um viés de fundo racista e eurocêntrico.

Convidado especialmente para participar deste dossiê, Ray Hernández-Durán trata da história da Academia de San Carlos e da constituição da historiografia da arte no México. O autor reconstitui a história da academia mexicana e enfatiza sua importância na constituição da galeria da *Antigua Escuela Mexicana*. Ele compara as interpretações da história da arte colonial por dois autores: o mexicano José Bernardo Couto (1803-1862), autor do conhecido *Dialogo sobre la historia de la pintura en Mexico* (1872); e o norte-americano Robert Henry Lamborn (1835-1895), magnata e colecionador de obras de arte, que publicou em 1892 o livro *Mexican Painting and Painters: A Brief Sketch of the Development of the Spanish School of Painting in Mexico*. O confronto entre as interpretações do empresário norte-americano e do diretor e reformador da academia mexicana a respeito da arte colonial mostra como a historiografia foi perpassada por projetos nacionalistas e visões partidárias. Hernández-Durán aponta a centralidade do passado colonial na construção da identidade e da história do México.

Os artigos aqui reunidos discutem importantes questões da arte oitocentista nas Américas. Podemos mencionar algumas. Em primeiro lugar, o papel das academias de arte na promoção de um sistema artístico laico. O artigo de Hernández-Durán sugere curiosas sincronias entre a história da academia mexicana e da academia no Rio de Janeiro nos anos 1850-60. A galeria com a *antigua escuela mexicana* foi organizada na Academia de San Carlos poucos anos antes da primeira tentativa de disposição dos quadros como *galleria progressiva* na academia carioca em 1859. Nos anos 1850, Araújo Porto-Alegre escrevia sobre a “escola fluminense de pintura” e sobre a “escola brasileira”. E em 1879 a Academia do Rio de Janeiro organizou a primeira versão da “Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira”. Além disso, as duas coleções de quadros, a da “antigua escuela mexicana” e a da “escola brasileira de pintura” são fruto de um esforço de estado, a partir das academias mexicana e fluminense. Em contraste, no Chile, no mesmo período, são algumas exposições particulares que incluem quadros feitos no período colonial, como mostra Marcela Drien. Neste contexto, o debate entre tradição “local” e arte acadêmica se institui inicialmente como projeto privado, tornando-se público por meio dos debates entre os intelectuais.

Em segundo lugar, alguns textos vinculam a organização de exposições de arte e o surgimento da crítica e da historiografia. Os artigos de Drien, Squeff e Hernández-Durán sugerem que a historiografia oitocentista se desenvolve articulada ao sistema artístico mais amplo das

exposições e coleções de arte. Finalmente, outros artigos tratam do desafio de inscrever o passado colonial em uma narrativa da história da arte geral, tema que foi problematizado por Guzmán e por Rey-Márquez.

Finalmente, neste ponto, é interessante perceber semelhanças entre as diversas interpretações da arte colonial por parte de críticos e intelectuais dos diferentes círculos artísticos americanos. Vicuña Mackenna, no Chile; Araújo Porto-Alegre, no Brasil; José Manuel Groot, na Colômbia; e José Bernardo Couto, no México, buscam inserir as artes coloniais na narrativa mais ampla da história da arte geral de cada país. Pretendem, cada um com suas especificidades, sintonizar a arte de seu país com os valores europeus: seja comparando artistas locais com os “primitivos” italianos, seja propondo um modo próprio de compreender a história local de modo a incluir esses artistas coloniais. A comparação dos artistas coloniais com primitivos italianos, a crença na superioridade do cristianismo como uma força civilizadora e o viés conservador que permeia os discursos estão entre os pontos comuns dos autores aqui discutidos.

Os diversos artigos deste dossiê sugerem o quanto o conhecimento sobre a arte colonial nas Américas surge perpassado por ideologias típicas do oitocentos: da nacionalidade, da raça, do progresso, do museu, entre outras. Sugerem, além do mais, a importância da arte colonial para os pensadores ibero-americanos do século XIX. Desta forma, a leitura deste dossiê permite perceber que a arte colonial não é somente um tema do século XIX, mas é também, talvez, mais uma de suas invenções.