

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE

Michele Teresinha Philomena Bohnenberger

**DESDOBRAMENTOS DA PINTURA MURALISTA EM BUENOS
AIRES:
DE SIQUEIROS AO CONTRALUZ MURAL**

Porto Alegre/RS
2018

MICHELE TERESINHA PHILOMENA BOHNENBERGER

**DESDOBRAMENTOS DA PINTURA MURALISTA EM BUENOS
AIRES:
DE SIQUEIROS AO CONTRALUZ MURAL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

Porto Alegre/RS
2018

CIP - Catalogação na Publicação

Bohnenberger, Michele Teresinha Philomena
Desdobramentos da Pintura Muralista em Buenos
Aires: De Siqueiros ao Contraluz Mural / Michele
Teresinha Philomena Bohnenberger. -- 2016.
246 f.
Orientador: Francisco Marshall.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2016.

1. Muralismo Argentino. 2. David Alfaro Siqueiros.
3. Contraluz Mural. 4. Movimiento Espartaco. 5. Taller
de Arte Mural. I. Marshall, Francisco, orient. II.
Título.

MICHELE TERESINHA PHILOMENA BOHNENBERGER

**DESDOBRAMENTOS DA PINTURA MURALISTA EM BUENOS AIRES:
DE SIQUEIROS AO CONTRALUZ MURAL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte.

Aprovada em: 30/11/2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Marshall
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFRGS
Orientador

Prof.^a. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern
Programa de Pós-Graduação em História – PUCRS

Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFRGS

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFRGS

*Em memória de Flávio Bohnenberger,
meu pai.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família pelos esforços empreendidos em minha educação. Ao meu esposo Carlos Cristiano Gehlen Bacelar, pelo apoio, carinho e compreensão durante o desenvolvimento dessa pesquisa. Ao professor Francisco Marshall, meu orientador, por ter acreditado no projeto e ter me auxiliado nessa caminhada, sempre indicando as melhores formas de expressar meus objetivos. Ao meu colega de ateliê e amigo de jornada muralista, Ramon Alejandro Ruíz Velazco, que contribuiu em grande parte para a construção dessa pesquisa em debates, traduções e contextualizações. Ao Ateliê 1 por manter meu trabalho prático enquanto desenvolvia a teoria. Ao Contraluz Mural e todos seus integrantes atuais: Ariel Rodríguez, Fernando Santillán, Ivo Jorozdicki e Néstor Portillo, por terem permitido criar uma investigação sobre suas produções murais, pela contribuição com materiais e pela cedência de uma entrevista exclusiva. À Malena Sessano Goenaga, filha do pintor Carlos Sessano, por disponibilizar imagens e um documentário inédito sobre o Grupo Espartaco. Aos amigos e colegas de minha turma de Mestrado, em especial Thirzá Berquó, por compartilhar comigo as aflições da pesquisa acadêmica. Aos amigos da vida que me auxiliaram de inúmeras maneiras, compreendendo minha ausência em eventos diversos. Às amigas que contribuíram na revisão: Alexandra Oliveira, Andréa Holler, Vanessa Purper e Micheline Moraes. Agradeço à banca examinadora, em especial ao professor Paulo Silveira, pela disponibilização de matérias de grande relevância para o estudo. Ao Colégio Marista Rosário e seus colaboradores, pela flexibilização de meus horários e pelo entendimento da importância da formação continuada de seus educadores. Por fim, agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a todos os professores que de alguma forma contribuíram para que essa pesquisa fosse concluída.

*Soy lo que sostiene mi bandera
La espina dorsal del planeta es mi cordillera
Soy lo que me enseñó mi padre
El que no quiere a su patria no quiere a su
madre
Soy América Latina
Un pueblo sin piernas pero que camina.*

RESUMO

Após sua ocorrência no México, o Muralismo se expandiu por outros países da América Latina. Em 1933, o mexicano David Alfaro Siqueiros chegou à Argentina com o objetivo de difundir as ideias do movimento, a fim de que esse se propagasse no país. O pintor dividiu opiniões sendo atacado devido aos seus efusivos discursos, que culminaram com sua expulsão. Aos seus simpatizantes, coube a missão de desenvolver a pintura muralista.

Com algumas variações a partir dos conteúdos pregados por Siqueiros, a pintura muralista adquiriu na Argentina propósitos diferentes dos do Muralismo Mexicano, trazendo particularidades à sua estética visual, que foi baseada por vezes em modelos do Renascimento, ou do Neoclassicismo Italiano, passando as Vanguardas Modernistas como o Cubismo, o Expressionismo e o Surrealismo, mantendo, contudo, associação aos temas locais, personagens populares e a exaltação de figuras que representam a resistência nas tramas da história do país.

Sua inserção se deu com diferentes objetivos: como pintura social, no caso de Antônio Berni, Lino Spilimbergo, Juan C. Castagnino, Demétrio Urruchúa, Manoel Colmeiro; na luta contra o imperialismo norte-americano, tal como os artistas do Movimiento Espartaco; ou como forma de vincular a arte, a educação e a sociedade, como nos trabalhos do Contraluz Mural.

Através da continuidade dessas práticas, o Muralismo caracterizou-se como uma expressão típica, oportunizando a consolidação da visualidade latinoamericana no cenário cultural mundial.

Esta dissertação examina a atuação do grupo muralista argentino Contraluz Mural, atualmente ativo em Buenos Aires. Para analisar seu papel e suas obras, inicia-se com um histórico sobre o Muralismo Mexicano, suas fontes, preocupações, definições e obras relevantes. A seguir, examina-se o impacto de Siqueiros na Argentina e o desenvolvimento de seu legado, até chegarmos ao cenário atual. Além de análises históricas, baseadas na documentação original, realizam-se investigações de obras de referência.

Palavras-chave: Muralismo Argentino; David Alfaro Siqueiros; Taller de Arte Mural, Movimiento Espartaco; Contraluz Mural.

ABSTRACT

After its occurrence in México, the Muralism has expanded to other Latin American countries. In 1933, the Mexican David Alfaro Siqueiros arrived in Argentina with the aim of disseminating the movement's ideas, to propagate throughout the country. The painter divided opinions, being attacked due to his effusive speeches which culminated with his expulsion. His supporters took the mission of developing the mural painting.

With some variations from Siqueiros' content, the muralism painting acquired different purposes in Argentina than the ones found in México, bringing some particularities to its visual esthetics, which was sometimes based on Renaissance models, or Italian Neoclassicism, passing the Modernist Vanguards such as Cubism, Expressionism and Surrealism, maintaining, however, an association with local themes, popular characters and the exaltation of figures that represent the resistance in the plot of the history of the country.

Its insertion occurred with different objectives: as social painting, in the case of Antônio Berni, Lino Spilimbergo, Juan C. Castagnino, Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro; in the struggle against US imperialism, like the artists from Movimiento Espartaco; or as a way of linking art to education and society, as in the works of Contraluz Mural.

Through the continuity of these practices, muralism has been characterized as a typical expression, giving opportunities for the consolidation of Latin American visibility in the world cultural scene.

This dissertation examines the performance of the Argentinian muralist group Contraluz, currently active in Buenos Aires. To analyze the performance of the group and its works, it begins with history about Mexican Muralism, its sources, concerns, definitions and relevant works. Next, we examine the impact of Siqueiros in Argentina and the development of his legacy, until we reach the current scenario. In addition to historical analyzes, based on original documentation, we carry out investigations of reference works.

Keywords: *Argentinian Muralism; David Alfaro Siqueiros; Taller de Arte Mural, Movimiento Espartaco; Contraluz Mural.*

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 - David Alfaro Siqueiros, Los Elementos, 1923 – 1924.</i>	24
<i>Figura 2 - Giotto di Bondone, Morte e Ascensão de São Francisco, 1300.</i>	26
<i>Figura 3 - Tomaso Masaccio, Santíssima Trindade, 1426 – 1428.</i>	27
<i>Figura 4 - Rufino Tamayo, Homenaje a la Raza India, 1952.</i>	29
<i>Figura 5 - Juan O'Gormann, Representación histórica de la cultura, 1949 – 1951.</i>	30
<i>Figura 6 - Diego Rivera, The Making of a Fresco, Showing The Building of a City, 1931.</i>	36
<i>Figura 7 - David Alfaro Siqueiros, Vida y Obra del Generalísimo Don Ignacio de Allende, 1949 (vista central).</i>	37
<i>Figura 8 - Maquete simulando a estrutura arquitetônica despida do mural Vida y Obra del Generalísimo Don Ignacio de Allende.</i>	38
<i>Figura 9 - Pintura mural ilusória. A linha do horizonte e o ponto principal coincidem com o centro de visão do espectador gerando o efeito ilusório.</i>	38
<i>Figura 10 – David Alfaro Siqueiros, Vida y Obra del Generalísimo Don Ignacio de Allende, 1949, (vista lateral).</i>	39
<i>Figura 11 - Estudo de David Alfaro Siqueiros. Exemplo de localização dos pontos fundamentais do espectador: sala mural de São Miguel de Allende.</i>	40
<i>Figura 12 - Superfícies murais e posições do espectador. Exemplos básicos: 1. Muro vertical; 2. Teto plano; 3. Superfícies murais próximas; 4. Superfície convexa; 5. Superfície côncava; 6. Abóbadas.</i>	41
<i>Figura 13 – David Alfaro Siqueiros, Ejercicio Plástico, 1933.</i>	43
<i>Figura 14 - Jacques-Louis David, O Juramento dos Horácios, 1784.</i>	45
<i>Figura 15 - David Alfaro Siqueiros pintando o mural Tormento de Cuauhtémoc, inaugurado em 1951</i>	46
<i>Figura 16 - Integrante do grupo Contraluz Mural fixando peça cerâmica no mural La Boca a contraluz</i>	48
<i>Figura 17 - David Alfaro Siqueiros, Mitin en la calle, 1932.</i>	50
<i>Figura 18 - David Alfaro Siqueiros em frente ao mural América tropical: oprimida e destruída pelo imperialismo, 1932.</i>	52
<i>Figura 19 - Judith Baca e equipe, The Great Wall, 1974.</i>	55
<i>Figura 20 - David Alfaro Siqueiros - El entierro del obrero sacrificado, 1923.</i>	57
<i>Figura 21 - Andrea Mantegna, A lamentação sobre o Cristo morto, 1475 – 1478</i>	58
<i>Figura 22 - Antonio Berni, El Obrero Muerto ou El Velatorio, 1949.</i>	59
<i>Figura 23 - Sergei Eisenstein, Cena do filme ¡Que viva México!, 1932.</i>	60
<i>Figura 24 - David Alfaro Siqueiros, Víctimas de la guerra e Víctimas del fascismo, 1945.</i>	61

<i>Figura 25 - Paolo Uccello, Batalha de São Romano, 1456.</i>	62
<i>Figura 26 - David Alfaro Siqueiros - Apoteosis de Cuauhtémoc, 1950 – 1951.</i>	62
<i>Figura 27 - A Batalha de São Romano (detalhe).</i>	63
<i>Figura 28 - A Batalha de São Romano espelhada e invertida (detalhe).</i>	64
<i>Figura 29 - Apoteosis de Cuauhtémoc (detalhe).</i>	64
<i>Figura 30 - Comparação entre a contorção das patas dos cavalos das obras A Batalha de São Romano e Apoteosis de Cuauhtémoc, respectivamente.</i>	65
<i>Figura 31 - Comparação entre a contorção dos cavalos das obras A Batalha de São Romano e Apoteosis de Cuauhtémoc, respectivamente.</i>	66
<i>Figura 32 - David Alfaro Siqueiros, Tormento de Cuauhtémoc, 1950 – 1951.</i>	67
<i>Figura 33 - Leandro Izaguirre, El suplicio de Cuauhtémoc, 1892.</i>	67
<i>Figura 34 - Giambettino Cignaroli, A morte de Sócrates, 1759</i>	68
<i>Figura 35 - A Morte de Sócrates (detalhe).</i>	69
<i>Figura 36 - Tormento de Cuauhtémoc (detalhe).</i>	70
<i>Figura 37 - Pathosformel de clemência no mural Tormento de Cuauhtémoc e na pintura A Morte de Sócrates, respectivamente.</i>	71
<i>Figura 38 - Jesus Helgera, Madre Pátria.</i>	71
<i>Figura 39 - Capa da revista Newsweek, 1950.</i>	72
<i>Figura 40 - Giambettino Cignaroli, Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario, 1760.</i>	73
<i>Figura 41 - Comparação entre detalhes: Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario e Tormento de Cuauhtémoc, respectivamente.</i>	74
<i>Figura 42 - Comparação entre detalhes: mural Tormento de Cuauhtémoc, esboço para o mural Tormento de Cuauhtémoc, pintura Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario, respectivamente.</i>	75
<i>Figura 43 - Comparação do detalhe da pintura Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario e detalhe do mural Tormento de Cuauhtémoc, respectivamente.</i>	76
<i>Figura 44 - Antonio Canale, La noche de los viernes, 1914.</i>	80
<i>Figura 45 - Equipo Poligráfico Ejecutor, Ejercicio Plástico, 1933.</i>	82
<i>Figura 46 - Antonio Berni, Manifestación, 1934.</i>	86
<i>Figura 47 - Antonio Berni, Juanito ciruja, 1978</i>	88
<i>Figura 48 - Lino Spilimbergo, Figura, 1931.</i>	91
<i>Figura 49 - Rafael Sanzio, Retrato de Maddalena Doni, 1506.</i>	92
<i>Figura 50 - Dominique Ingres, Madame Moitessier, 1856.</i>	93
<i>Figura 51 - Juan C. Castagnino, Ofrenda de La nueva Tierra, 1943.</i>	96
<i>Figura 52 - Manoel Colmeiro, Maternidad de la vaca, 1938.</i>	98

Figura 53 - Demetrio Urruchúa. <i>La mujer como compañera del hombre</i> , 1939 – 1941.	99
Figura 54 - Taller de Arte Mural, <i>vista inferior dos murais na Galeria Pacífico</i> .	100
Figura 55 - Murais da Galeria Pacífico, Buenos Aires, Argentina.	102
Figura 56 - Antonio Berni, <i>La Germinación de la Tierra</i> , 1946.	103
Figura 57 - Sandro Botticelli, <i>O Nascimento da Vênus</i> , 1483 – 1485.	104
Figura 58 - Comparação entre as obras <i>O Nascimento da Vênus e La Germinación de la Tierra</i> (detalhes).	105
Figura 59 - Comparação entre as obras <i>O Nascimento da Vênus e La Germinación de la Tierra</i> (detalhes).	106
Figura 60 - Lino E. Spilimbergo, <i>La Lucha del Hombre con los Elementos da Naturaleza</i> , 1946.	107
Figura 61 - Eugène Delacroix, <i>O massacre de Quios</i> , 1824.	108
Figura 62 - Comparação entre o mural <i>La Lucha del Hombre con los Elementos da Naturaleza e O Massacre de Quios</i> .	109
Figura 63 - Antonio Berni e Lino E. Spilimbergo, <i>La Lucha del Hombre con Los Elementos da Naturaleza (canto)</i> , 1946.	110
Figura 64 - Spilimbergo e Urruchúa, <i>La Lucha del Hombre con Los Elementos da Naturaleza (canto)</i> , 1946.	111
Figura 65 - J. C. Castagnino, <i>La Ofrenda de la Tierra</i> , 1946.	112
Figura 66 - Demetrio Urruchúa, <i>La Hermandad de las Razas</i> , 1946.	113
Figura 67 - Manoel Colmeiro, <i>La Pareja Humana (Consagración de la familia)</i> , 1946.	114
Figura 68 - Manoel Colmeiro, <i>La Pareja Humana (Canto del mar)</i> , 1946.	115
Figura 69 - Antonio Berni, <i>Desocupados</i> , 1934.	118
Figura 70 - Piero della Francesca, <i>Ressurreição</i> , 1463.	119
Figura 71 - Comparação entre as pinturas <i>Ressurreição e Desocupados</i> .	120
Figura 72 - Antonio Berni, <i>Mural Americanista (Mercado Colla ou Mercado del Altiplano)</i> , 1940.	121
Figura 73 - Giotto di Bondone, <i>Cenas da vida da Vigem - O Nascimento da Virgem</i> , 1304.	122
Figura 74 - Fra Angelico, <i>Anunciação</i> , 1437 – 1446	122
Figura 75 - Antonio Berni, <i>Jujuy</i> , 1937.	123
Figura 76 - El Greco, <i>O Martírio de São Maurício</i> , 1580 – 1588.	124
Figura 77 – A e B. Comparação entre as pinturas <i>o Martírio de São Maurício (espelhado) e Jujuy</i> (detalhe).	126
Figura 78 - Antonio Berni, <i>Retrato de mulher</i> , 1928	127
Figura 79 - El Greco, <i>Sagrada Família com Santa Ana</i> , 1595 – 1596.	128
Figura 80 - Antonio Berni e Anselmo Piccoli, <i>Homem Herido, Documentos fotográficos</i> , 1935.	129
Figura 81 - Dominique Ingres, <i>O sonho de Ossian</i> , 1813.	131

<i>Figura 82 - Lino Enea Spilimbergo, Composición con desnudos, 1929.</i>	132
<i>Figura 83 - Comparação entre as obras Composición con desnudos e O sonho de Ossian.</i>	133
<i>Figura 84 - Dominique Ingres, Venus Anadyomene, 1808 – 48.</i>	134
<i>Figura 85 - Dominique Ingres, A Fonte, 1856.</i>	135
<i>Figura 86 - Lino Enea Spilimbergo, Estudio Composición, 1928.</i>	136
<i>Figura 87 - Ricardo Carpani, Pintura realizada no YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales), 1957.</i>	141
<i>Figura 88 - Ricardo Carpani, Desocupados, 1964.</i>	146
<i>Figura 89 - Ricardo Carpani, Primero de Mayo, 1964.</i>	146
<i>Figura 90 - Mario Mollari - Familia, 1965.</i>	147
<i>Figura 91 - Mario Mollari, La Espera (Detalhe), 1966.</i>	148
<i>Figura 92 - Mario Mollari, La Espera (Detalhe), 1966.</i>	149
<i>Figura 93 - Juan Manuel Sánchez, Muchacho de la Cidade, sem data.</i>	150
<i>Figura 94 - Juan Manuel Sánchez, Pequeño Robot, 1967</i>	151
<i>Figura 95 - Sánchez, J.M., La ciência e el mito, 1965 (Detalhes)</i>	152
<i>Figura 96 - Juana Elena Diz - Ninã com muñeca, s/data.</i>	153
<i>Figura 97 - Juana Elena Diz, Mujer con planta, 1963</i>	154
<i>Figura 98 - Eperílio Bute, Pareja, 1960</i>	156
<i>Figura 99 - Di Bianco, Desocupados, aprox. 1961.</i>	157
<i>Figura 100 - Pascual di Bianco, título desconhecido, 1959 – 1961</i>	157
<i>Figura 101 - Raúl Lara Torres, Mujer de los Ande, 1959.</i>	159
<i>Figura 102 - Carlos Sesano, Três niños (Exodo), 1964 - 1965.</i>	160
<i>Figura 103 - Franco Venturi, Nafta, Ácido sulfúrico, Cloreto de Potássio..., 1969.</i>	162
<i>Figura 104 - Ricardo Carpani, Malvenido Mister Rockefeller.1969.</i>	164
<i>Figura 105 - Diego Rivera, Detroit Industry, 1933 (detalhe).</i>	166
<i>Figura 106 - Carlos Sessano, Muerte de un campesino, 1962.</i>	167
<i>Figura 107 - Pablo Picasso, Guernica, 1937.</i>	167
<i>Figura 108 - Comparação entre a pintura Guernica e Muerte de un campesino.</i>	168
<i>Figura 109 - Piter Paul Rubens, A Caçada ao Javali Calidônio, cerca de 1611 – 1612.</i>	169
<i>Figura 110 - Gerard van Honthorst, Lamentação sobre a morte de Rolf Krake, cerca de 1637.</i>	169
<i>Figura 111 - Carlos Sessano, Exôdo, 1965</i>	171
<i>Figura 112 - Candido Portinari, Retirantes, 1944.</i>	172
<i>Figura 113 - Taller Muralista da U.T.E (atual Contraluz Mural), En defensa de la escuela pública, 1996-1997.</i>	178
<i>Figura 114 - Taller Muralista da U.T.E (atual Contraluz Mural), Homenaje a los Trabajadores de la Educación 1996-1997.</i>	179

<i>Figura 115 - Contraluz Mural, Trabajo, dignidad y cambio social, 2002.</i>	180
<i>Figura 116 - Contraluz Mural, Trabajo, dignidad y cambio social, 2002 (vista lateral).</i>	180
<i>Figura 117 - Contraluz Mural, Unidad - por educación y trabajo dignos, 2004.</i>	181
<i>Figura 118 - Ocupar, resistir y producir, 2004 – 2005.</i>	182
<i>Figura 119 - Contraluz Mural , Fábrica sin Patrón, 2006.</i>	183
<i>Figura 120 - Contraluz Mural, El desalojo continúa, la resistencia también, 2006.</i>	184
<i>Figura 121 - Contraluz Mural, La Vida, 2007 – 2008.</i>	185
<i>Figura 122 - Contraluz Mural, La Vida, 2007 – 2008.</i>	185
<i>Figura 123 - Contraluz Mural, La Vida, 2007 – 2008.</i>	186
<i>Figura 124 - Contraluz Mural, Sudamérica - por la soberanía popular sobre nuestra palabra, nuestra cultura y nuestros recursos, 2010 – 2011 (detalhe).</i>	187
<i>Figura 125 - Mural “Por la protección de la infancia”, 2016.</i>	188
<i>Figura 126 - Contraluz Mural, Maquete de La Boca a contraluz.</i>	189
<i>Figura 127 - Contraluz Mural, Oficios y transformación</i>	190
<i>Figura 128 - Contraluz Mural, La formación de las sociedades de resistencia</i>	190
<i>Figura 129 - Contraluz Mural, La Sudestada</i>	191
<i>Figura 130 - Contraluz Mural, Los Artistas</i>	191
<i>Figura 131 - Contraluz Mural, Los Artistas</i>	192
<i>Figura 132 - Contraluz Mural, Los Artistas (detalhe)</i>	192
<i>Figura 133 - Fortunato Lacámara, Desde mi estudio, 1938.</i>	194
<i>Figura 134 - Ludwig Kirchner, Portrait of Female Artist, 1910.</i>	195
<i>Figura 135 - Henri Matisse, A Dança, 1905.</i>	196
<i>Figura 136 - Contraluz Mural</i>	197
<i>Figura 137 - Lino Enea Spilimbergo com Germaine, 1928, París.</i>	197
<i>Figura 138 - Contraluz Mural, Los Artistas (detalhe).</i>	198
<i>Figura 139 - Contraluz Mural, maquete do mural La Vida.</i>	199
<i>Figura 140 - Néstor Portillo, Frenando Santillán e Ariel Rodriguez trabalhando sobre um projeto de pintura mural.</i>	199
<i>Figura 141 – Portillo trabalhando sobre um estudo.</i>	200
<i>Figura 142 - Michele Philomena e Ramon Alejandro Ruiz Velazco (NPPM – Ateliê 1), José Hernández na fronteira do Brasil e Uruguai, 2017.</i>	205
<i>Figura 143 - Murais nas ruas de São Gregório de Polanco, 2013, Uruguai.</i>	206

LISTA DE ABREVIATURAS

AAA: Asociación Amigos del Arte

AIAPE: Agrupación de Intelectuais, Artistas, Periodistas e Escritores em Buenos Aires,

ARSAT: Empresa Argentina de Soluciones Satelitales

CAM: Clube de Artistas Modernos de São Paulo

CGT: Confederação Geral do Trabalho da República Argentina

CTERA: Confederación de Trabajadores de la Educación de la República Argentina

ENP: Escola Nacional Preparatória

LGBTI: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros, Intersexo.

MTD: Movimiento de Trabajadores Desempleados

NPPM: Núcleo de Pesquisa e Produção Mural do Ateliê 1

SAAP: Sindicato de Artistas Plásticos na Argentina

SUTEBA: Sindicato Unificado de Trabajadores de la Educación de Buenos Aires

SPARC - Social and Public Art Resource Center

UTE: Unión del Trabajadores em Educación

YFT: Yacimientos Petrolíferos Fiscales

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. O MURALISMO MEXICANO E AS DEFINIÇÕES DA PINTURA MURALISTA	21
1.1. CONTEÚDOS FORMAIS	33
1.1.1. <i>Integração com a arquitetura</i>	34
1.1.2. <i>Poliangularidade – Os múltiplos pontos de vista do observador</i>	39
1.1.3. <i>Monumentalidade</i>	44
1.1.4. <i>Adequação dos materiais</i>	46
1.2. CONTEÚDOS CONCEITUAIS	48
1.2.1. <i>Temática pública</i>	48
1.2.2. <i>Construção coletiva: Um mural = muitas mãos</i>	53
1.3. MURALISMO E CORRELAÇÕES	55
1.4. MURALISMO E CONEXÕES HISTÓRICAS	56
2. PRIMEIROS PASSOS DO MURALISMO EM BUENOS AIRES	78
2.1. A PINTURA SOCIAL	82
2.2. <i>TALLER DE ARTE MURAL</i>	83
2.2.1. Os artistas do Taller de Arte Mural	84
2.2.1.1. Antonio Berni	84
2.2.1.2. Lino Enea Spilimbergo	88
2.2.1.3. Juan Carlos Castagnino	95
2.2.1.4. Manuel Colmeiro	97
2.2.1.5. Demétrio Urruchúa	98
2.2.2. Murais da Galeria Pacífico	99
2.3. <i>A INFLUÊNCIA DA ARTE EUROPEIA EM BERNI E SPILIMBERGO</i>	117
3. O MURALISMO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE LATINOAMERICANA - MOVIMENTO ESPARTACO	138
3.1. MURALISMO, IDENTIDADE E REVOLUÇÃO	141
3.1.1. Os artistas do Grupo Espartaco	143
3.1.1.1. Ricardo Carpani	143
3.1.1.2. Mario Mollari	147
3.1.1.3. Juan Manuel Sánchez	149
3.1.1.4. Juana Helena Diz	152
3.1.1.5. Esperílio Bute	155
3.1.1.6. Pascual Di Bianco	156
3.1.1.7. Raúl Lara Torres	158
3.1.1.8. Carlos Sessano	159
3.1.1.9. Franco Venturi	160

3.2.	<i>A DISSOLUÇÃO PARA UMA NOVA INTEGRAÇÃO</i>	162
3.3.	<i>CARACTERÍSTICAS DO MURALISMO DO MOVIMIENTO ESPARTACO</i>	164
4.	O MURALISMO E A EDUCAÇÃO: CONTRALUZ MURAL	174
4.1.	<i>A FORMAÇÃO DO GRUPO</i>	174
4.1.1.	Os Artistas do Contraluz Mural.....	175
4.1.1.1.	Nestor Portillo	175
4.1.1.2.	Ariel Rodríguez.....	176
4.1.1.3.	Fernando Santillán.....	176
4.1.1.4.	Ivo Jurozdicki	177
4.2.	<i>OS MURAI</i> S.....	178
4.2.1.	LA BOCA A CONTRALUZ.....	188
	CONCLUSÕES	202
	REFERÊNCIAS	208
	FONTES DAS IMAGENS:	212
	APÊNDICE A – ENTREVISTA COM O CONTRALUZ MURAL	219
	ANEXOS	232

INTRODUÇÃO

A pintura mural constitui uma das primeiras formas de expressão humana. Iniciada na era Paleolítica, há registros de pinturas antigas na Europa, na Ásia, na África e expressões similares nas Américas e na Oceania. A pintura mural em encáustica é conhecida desde a Idade Antiga, sendo utilizada pelos romanos e pelos gregos. Também foi desenvolvida em afrescos, especialmente na arte medieval, renascentista e barroca. Com a evolução da indústria química surgiram novos recursos que foram experimentados pelos artistas do século XX. No Renascimento Italiano, a pintura mural alcançou seu primeiro ciclo de esplendor:

Pode dizer-se que todos os grandes mestres dos séculos XV e XVI pintaram murais, pintaram afrescos - pintaram também têmpera ovo – realizando, no caso, obras de grande envergadura: desde Giotto até Veronese e Ticiano, passando por Leonardo da Vinci, Rafael e Michelangelo (PARRAMÓN, 1979, p. 12).

O segundo grande renascimento da pintura mural se deu com o Muralismo Mexicano, que levantou questões específicas da América Latina. Esse muralismo se expandiu significativamente e colocou as artes latino-americanas no cenário mundial, tomando grandes proporções na Argentina, onde estão centrados os estudos dessa dissertação, mais especificamente, na capital Buenos Aires, onde houve continuidade da arte muralista desde a chegada do mexicano David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974).

É preciso considerar que a história do Brasil e Argentina não difere muito política e socialmente, sendo pertinente aproximar-se mais da realidade desse país do que das pinturas murais realizadas em locais longínquos com histórias díspares, sobre os quais já existe grande número de estudos acadêmicos. A Argentina, assim como o Brasil, passou por momentos de ditadura, de busca de identidade nacional, por movimentos sindicais e anticolonialistas, entre outras relações semelhantes. No entanto, no campo artístico brasileiro, o Muralismo se tornou escasso já na metade do século XX, tendo suas manifestações mais significativas na obra de Candido Portinari (1903 – 1962), Di Cavalcanti (1897 – 1976) e Aldo Locatelli (1915 – 1962). Na arte europeia, Fernand Léger (1881 – 1955) também realizou propostas murais, mas conforme Araci Amaral (1983) as obras brasileiras não seguiam a mesma proposta e nem tinham os objetivos revolucionários tais como havia ocorrido no México, adquirindo um caráter decorativo e se descontinuando:

No Brasil surgiriam projetos murais ou painéis na década de 50, embora totalmente desvinculados dos objetivos do Muralismo, como da "integração" proposta por Léger. Novamente o pintor passa a participar (como ainda hoje sucede com o escultor) como "decorador" de uma arquitetura, ou de um ambiente urbano de cujo projeto não participou, mas com o objetivo de conferir-lhe um "status". É a demanda típica da sociedade de classes, com o artista a iluminar as iniciativas do regime dominante. (AMARAL, 1983, p. 285).

A temática social passou a ser abordada no trabalho de Portinari e de Di Cavalcanti, mas acabou adquirindo maior força em sua produção sobre tela. Araci Amaral menciona ainda que quando Portinari viajou aos Estados Unidos em 1939, para pintar os painéis do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque, tornou-se observador atento da arte de Pablo Picasso (1881 – 1973), mergulhando no expressionismo.

Assim, houve um afastamento dos princípios muralistas mexicanos pela crescente aproximação das artes nacionais brasileiras aos polos culturais europeus e norte-americanos, fazendo com que os critérios e as técnicas tradicionais fossem perdidos e surgissem dúvidas sobre as características da obra muralista, possibilitando confundi-la com outras pinturas parietais, tais como decoração de ambientes e, no pior dos casos, com vandalismo do espaço público - basta retomar-se o episódio em São Paulo, ocorrido em janeiro de 2017, em que o prefeito João Dória determinou que se cobrisse de tinta cinza vários murais que classificou como pichações. Sendo assim, é indispensável se compreender o que é o muralismo, o que permanece e como se pode resgatar técnicas desenvolvidas pelo Muralismo Mexicano.

A descontinuidade dos conceitos do Muralismo no Brasil pode ser questionada por haver predisposição em classificar como muralistas outras obras que tenham como suporte o muro, principalmente, as desenvolvidas sob a forma de grafite. Agrupadas sob esse título, carregam consigo uma terminologia errônea, fato que se dá pela ausência de definição dos critérios específicos, associado ao cruzamento de fronteiras que é permitido pela arte contemporânea. As páginas que seguem, apresentam um levantamento histórico da pintura mural e apontamentos de sua situação em meio as múltiplas manifestações de arte pública, determinando suas características formais e conceituais. Estas características aparecem como fio condutor das influências do Muralismo Mexicano em Buenos Aires, a partir da chegada de Siqueiros. O texto a seguir prioriza os artistas argentinos que mantiveram o espírito da composição mural ou que incorporaram outros conceitos que tenham

contribuído para tornar essa arte uma parte importante de sua cultura e conseqüentemente, da história latino-americana. Analisa-se, finalmente, o trabalho do Contraluz Mural, grupo de pintores que mantêm vivas as técnicas muralistas e aponta que em Buenos Aires existiu uma linha sucessória que se estendeu até os dias atuais. Siqueiros influenciou os pintores Lino Enea Spilimbergo (1896 – 1964) Antonio Berni (1905 – 1981) e J  an Carlos Castagnino (1908 – 1972), que por sua vez criaram as bases para o Movimiento Espartaco. Esse conjunto, finalmente, fez parte do repertório formativo dos artistas do grupo Contraluz.

A manuten  o de tradi  o técnica nas pinturas murais feitas atualmente    uma atitude política frente as tendências inovadoras da arte. Para entender como se relacionam essas posi  es e discorrer acerca da necessidade de preserva  o desse conhecimento, foram analisadas diversas pinturas murais ou outras produzidas sobre diferentes suportes, fazendo conexões iconográficas com obras responsáveis por proporcionar os conceitos muralistas.

Para fins de compara  o, a disserta  o analisa imagens sob diferentes aspectos, em especial utilizando as propostas desenvolvidos pelo historiador Aby Warburg (1866 – 1929), que identificou a migra  o de motivos pictóricos na história da cultura. Através do que chamou *pathosformel*, Warburg desenvolveu estudos visuais partindo do pressuposto de que os elementos iconográficos e as formas emocionais de expressão das representa  es da Antiguidade teriam sido reutilizadas em imagens posteriores. Assim, as obras não se situam apenas no seu tempo, mas são portadoras de memórias distintas e anacrônicas, por vezes confrontadas nesse texto.

Quanto    bibliografia, foi dada preferência para as fontes primárias, recorrendo-se a escritos do próprio David Alfaro Siqueiros, de Ricardo Carpani (1930 – 1997), de Antonio Berni, bem como dos demais muralistas que publicaram textos em livros, jornais ou revistas, analisando também o contexto social por reportagens que circulavam na imprensa do período no qual estavam inseridos. Também foram averiguadas teses e disserta  es acerca do Muralismo, bem como outros autores reconhecidos como referência em cada assunto abordado. As cita  es retiradas das várias fontes estrangeiras, em sua maioria escritas na língua espanhola, foram traduzidas para a língua portuguesa pela própria autora.

Para o encontro das imagens conectadas visualmente, foram utilizados sistemas de investiga  o diversificados, dentre os quais pode ser mencionado

procedimentos de busca reversa e o *IconClass*, que consiste em um sistema de classificação projetado para arte e iconografia, sendo uma ferramenta científica que descreve e recupera assuntos representados em imagens diversas e é usada por museus e instituições de arte em todo o mundo.

A dissertação se complementa com uma entrevista inédita concedida pelo grupo Contraluz Mural, especificamente para esse estudo, transcrita integralmente no apêndice.

Por fim, o texto divide-se em quatro capítulos, sendo o primeiro destinado à descrição do Muralismo Mexicano e às definições da pintura muralista, e os demais, aos desdobramentos desse no cenário artístico de Buenos Aires, encerrando com a apresentação do trabalho do grupo Contraluz.

1. O MURALISMO MEXICANO E AS DEFINIÇÕES DA PINTURA MURALISTA

O Muralismo Mexicano, segundo Rochfort (1993), desenvolveu-se em meio à transformação de uma sociedade revolucionário-nacionalista, semianalfabeta e na maior parte rural, para um país industrializado e moderno. O ditador Porfirio Díaz (1830 – 1915, no poder de 1876 a 1911) havia destinado grandes terras camponesas e mão de obra barata a empresários e especuladores estrangeiros, sob o pretexto de transformar o México em um país moderno. Além do mais, estava cercado de uma classe de intelectuais burocratas que se baseavam em teorias darwinistas positivistas e utilizavam argumentos como os de Francisco Bulnes (1847 – 1924) que considerava em seu livro *El porvenir de las naciones latinoamericanas ante las recientes conquistas de Europa y norteamérica*¹, que, segundo Rochfort (1993, p. 12), “indígenas, africanos e asiáticos estavam condenados à inferioridade permanente, por seu meio ambiente e por sua deficiente dieta de arroz e milho”.

Em oposição aos burocratas, criou-se, em 1907, um grupo de intelectuais: o Ateneo de la Juventud, do qual participava José Vasconcelos (1882 – 1959) e escritores como Pedro Henríquez Ureña (1884 – 1946), Alfonso Reyes Ochoa (1889 – 1959), o filósofo Antonio Caso Andrade (1883 – 1946) e o pintor Diego Rivera (1886 – 1957). O Ateneo pretendia, através de conferências, divulgar as ideias humanistas com as quais seus integrantes pensavam a nacionalidade mexicana e terminou por se tornar uma das associações intelectuais mais célebres da América Latina.

No quadro político, a figura de Francisco Madero (1873 – 1913) simbolizava a consolidação de um partido de oposição a Díaz. A revolução iniciou-se após uma reeleição do ditador mascarada de democracia: "Madero foi preso por Díaz às vésperas da eleição presidencial de 1910. Depois de escapar aos Estados Unidos, em 20 de novembro, Madero proclamou finalmente uma revolução contra o governo de Díaz" (ROCHFORT, 1993, p. 12).

Díaz renunciou em 1911 após uma série de acontecimentos revolucionários. A classe de intelectuais que participava da formação que sucedeu a ditadura Díaz desenvolveu a ideia de um nacionalismo mexicano contra os positivistas e que “se opunham ao capitalismo liberal dos Estados Unidos” (ROCHFORT, 1993, p. 5). O Muralismo Mexicano surgiu nesse cenário como uma forma de renascimento cultural:

¹ BULNES, Francisco. **El porvenir de las naciones latinoamericanas ante las recientes conquistas de Europa y Norteamérica**. (Estructura y evolución de un continente). México: Impr. de M. Nava, 1889

Este renascimento se sintetizou com a revolução política para formar uma relação única entre as correntes de políticas nacionais radicais e o encontro cultural da definição de identidade cultural que terminaria por redescobrir o puramente mexicano. (ROCHFORT, 1993, p. 15).

Uma figura importante para as artes no período que antecede ao Movimento Muralista Mexicano foi Gerardo Murillo (1875 – 1964), o Dr. Atl, que preconizava a efetivação de uma arte nacional independente do colonialismo cultural espanhol e sua visão acadêmica. Em torno dele se reuniam José Clemente Orozco (1883 – 1949), Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, além de outros artistas jovens. Atl chamava a atenção para os murais italianos que:

Se baseavam não tanto na noção de que representavam o modelo de uma nova arte social, sim que para ele refletiam sua concepção do “espiritual” na arte. [...] de fato, foi esta a dimensão que considerou que deveria ser a base para a criação do modernismo mexicano. (ROCHFORT, 1993, p. 18).

O espírito do Renascimento estava associado ao humanismo e ao interesse entre os acadêmicos europeus do período pelos textos clássicos em latim e em grego, de épocas precedentes ao triunfo do cristianismo na cultura europeia. Ou seja, adequando esse pensamento para o México, seria necessário resgatar os elementos anteriores à invasão espanhola: a arte dos Astecas.

O responsável pelo impulsionamento do Movimento foi José Vasconcelos, filósofo, educador e escritor do livro *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*², que exaltava a mistura racial, reforçando o ideal do mestiço mexicano como um grande herói. Vasconcelos foi secretário na Secretaria de Educação Pública do México entre 1921 e 1924, época em que houve notável desenvolvimento educacional, como afirma Rochfort: “durante a gestão de Vasconcelos se publicaram e distribuíram livros aos milhares” (ROCHFORT, 1993, p. 22). Também criou programas de educação pública e propôs a Rivera, Orozco e Siqueiros o empreendimento nos edifícios oficiais de maior prestígio, além de não lhes impor temáticas. Entregou aos pintores a tarefa de decorar a recém construída Escola Nacional Preparatória (ENP), a Secretaria de Educação Pública e a antiga igreja, depois transformada na Escola de Chapingo, com a intenção de utilizar a pintura para alavancar o progresso intelectual, além de favorecer o desenvolvimento da identidade nacional:

² VASCONCELOS, José. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*, México, 1925.

Pontuando uma necessária busca de um “nós” que contribuiria para modelar a identidade pós-revolucionária, o ideário vasconceliano se complementou com o pensamento antropológico de Manuel Gamio³, que predicava pela recuperação das fontes pré-hispânicas para ser reinterpretada pela população mestiça. (PALACIOS; ROSSI, 2016, p. 133).

Assim iniciou o Movimento Muralista Mexicano, possibilitando aos artistas o emprego de conceitos desenvolvidos por Dr. Atl, resgatando a identidade pré-hispânica, a técnica do afresco e da encáustica (Fig. 1) e, mais tarde, se desdobrando para as inovações técnicas e materiais que o mercado industrial oferecia.

Dos discípulos do Dr. Atl, Siqueiros foi o que mais experimentou novas possibilidades estéticas. Ele esteve em Paris em 1919, para compreender a Renascença, onde “compartilhou sua estada com Rivera, com quem coincidia na sedução pela pintura mural italiana dos séculos XIV e XV”. (PALACIOS; ROSSI, 2016, p. 132). Nesse período, expôs suas ideias acerca da criação de uma nova arte na revista *Vida Americana*, em que publicou os *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*:

A compreensão do admirável passado humano da ‘arte negra’ e da arte “primitiva” em geral deu clara e profunda orientação as artes plásticas perdidas quatro séculos atrás em uma senda opaca de desacerto; aproximemo-nos por nossa vez as obras dos antigos povoadores de nossos vales e os pintores e escultores indígenas (Maias, Astecas, Incas, etc., etc.); nossa proximidade climatológica com eles nos dará a assimilação do vigor construtivo de suas obras, nas quais existe um claro conhecimento elementar da natureza, que nos pode servir de ponto de partida. Adotemos sua energia sintética, sem chegar, naturalmente, as lamentáveis reconstruções arqueológicas (“Indianismo, Primitivismo, Americanismo”) tão em moda entre nós e que está nos levando a ESTILIZAÇÕES de vida efêmera. (SIQUEIROS, 1921, p. 3).

Convidava os artistas a recuperar o que era próprio da cultura latino-americana, mas modernizando-a, formando uma arte em que “nossa natural fisionomia racial e local aparecerá em nossa obra inevitavelmente” (SIQUEIROS, 1921, p. 3), ao mesmo tempo em que tentava afastar-se dos valores culturais do colonialismo europeu.

³ GAMIO, Manuel. **Forjando Pátria** (Pro Nacionalismo). México, Librería de Porrúa Hermanos, 1916. Livro que propunha integrar a cultura dos indígenas mexicanos à sociedade mexicana mestiça, teoria que ia contra as ideias evolucionistas de raças e do livro de Francisco Bulnes.



Figura 1 - David Alfaro Siqueiros, Los Elementos, 1923 – 1924.
Encáustica, 440 x 300 cm.

Teto sobre a escada, Escuela Nacional Preparatoria del México (Antigo Colégio San Idelfonso). Cidade do México, México.

Philip Stein (1919 – 2009), artista e muralista norte-americano que trabalhou com Siqueiros nos murais entre os anos de 1948 a 1958, identificou algumas das influências recebidas pelo mexicano em sua estada pela Europa:

Siqueiros e Rivera viajam para Florença e Roma, não como turistas, mas como artistas procurando uma resposta para o problema que teriam que enfrentar em seu retorno ao México. Eles estavam de pé diante dos murais de Giotto, Masaccio e Michelangelo, suas discussões não cessavam[...] Masaccio desenvolveu o maior feitiço sobre ele, mas ele não ignorou os novos desdobramentos da arte italiana no mundo. (STEIN, 1994, p. 32).

As pinturas murais do Renascimento tinham como propósito ideológico a divulgação de uma doutrina, na qual se enquadravam as representações religiosas. Serviam para propagar a fé cristã e eram, em sua maioria, encomendadas pelas igrejas, conduzindo os fiéis através das ilustrações a conhecer as escrituras bíblicas, seus santos votivos e representações da teologia cristã. Quanto às características técnicas, essas obras eram realizadas predominantemente em têmpera e óleo aplicado a fresco e a composição ocupava plenamente o espaço, empregando a perspectiva e o *trompe l'oeil*, ou eram montadas em setores justapostos, compondo uma narrativa. Os murais renascentistas produziram algumas inovações em relação aos murais anteriores. Giotto (1266 – 1337) revolucionou a composição espacial, introduzindo múltiplos planos visuais e criando expressões nas figuras (Fig. 2), e Masaccio (1401 – 1428) desenvolveu na pintura mural o aprimoramento do claro e escuro (Fig. 3). Os pintores de murais renascentistas eram considerados de grandes habilidades, pois a pintura afresco exige velocidade e maestria em sua feitura:

De todas as outras coisas que o pintor faz, pintar um mural é mais magistral e belo, porque consiste em fazer em um dia apenas, aquilo que de outro modo poderia retocar sobre o trabalhado [...]. Vários dos nossos artífices, valorosos em outros trabalhos, ou seja, óleo ou têmpera, neste, no entanto, não o são, por esse ser verdadeiramente o mais viril, mais seguro, mais firme e duradouro de todos outros modos, que sendo feito, continuamente adquire beleza e união infinitamente mais do que os outros. (VASARI, 2009, p.80)⁴.

⁴ Original de 1578.



Figura 2 - Giotto di Bondone, Morte e Ascensão de São Francisco, 1300.
Afresco, 270 x 230 cm.
Basílica de São Francisco de Assis, Assis, Itália.

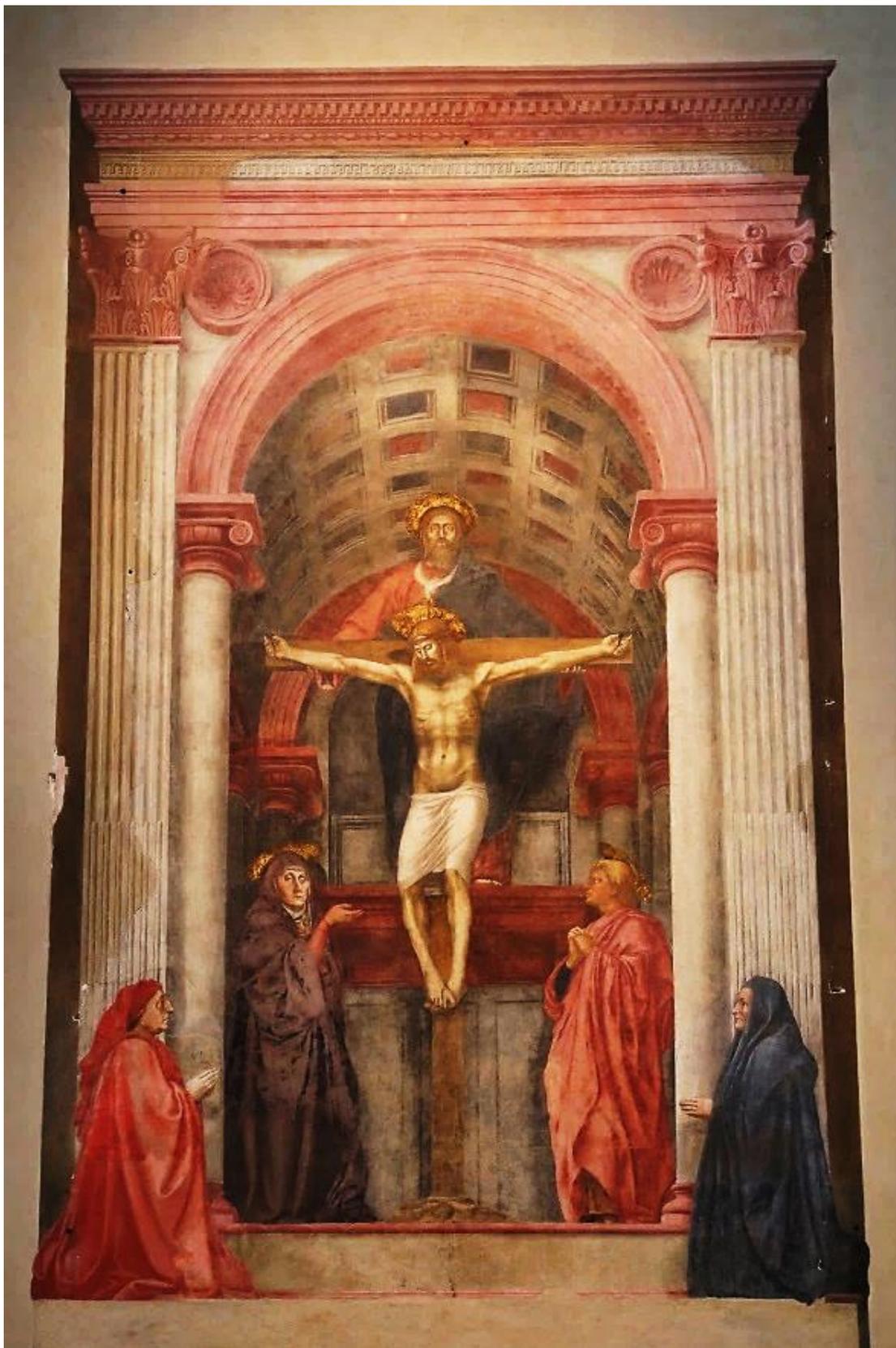


Figura 3 - Tomaso Masaccio, Santissima Trindade, 1426 – 1428.
Afresco, 667 cm x 317 cm.
Basílica de Santa Maria Novella, Florença, Itália.

Os métodos utilizados pelos pintores renascentistas foram os que perduraram

ao longo dos séculos, não havendo outra forma que pudesse ser considerada mais adequada para realizar uma pintura mural no início do século XX. Assim, foi necessário que os mexicanos se apropriassem dessas técnicas para desenvolver a incumbência dada por Vasconcelos:

Mas qual é a técnica da arte mural? A encáustica e o afresco, que foram os procedimentos da Antiguidade, da Idade Média e do Renascimento, nós respondemos. E colocamos as mãos à obra. Não se pode pular para o futuro sem apoiar-se no passado (SIQUEIROS, 1979, p. 24).

O desenvolvimento das novas tintas industriais e sua aplicação nas pinturas murais só foi possível após as experiências de Siqueiros em Los Angeles (1933), onde realizou laboratórios experimentais com jovens artistas interessados na retomada da pintura mural. Nessas oficinas, Siqueiros empregou a piroxilina, chamada pelo artista de “Duco”, que é uma laca de nitrocelulose quimicamente idêntica ao algodão de pólvora, altamente inflamável e não recomendada para o emprego no campo artístico, devido às alterações de cor que ocasiona no verniz⁵.

Após a execução dos murais na ENP, associados ao Sindicato dos Artistas Plásticos, os muralistas conseguiram diversas encomendas locais e internacionais. Rivera pintou murais nos Estados Unidos, na Polônia e na China, Orozco, além do México também pintou murais na Califórnia e Siqueiros foi aquele que se aproximou efetivamente de outros países da América Latina, tais como o Uruguai, o Chile e a Argentina, contribuindo para a criação de uma nova visualidade e para a inserção da arte latino-americana no cenário artístico mundial, ficando conhecida como a grande arte continental do início do século XX.

As releituras críticas mais precisas e desapaixonadas que atualmente são feitas do Muralismo, ou Escola Mexicana, coincidem em considerá-lo como o movimento mais importante da arte plástica continental do começo do século. Ele foi o único capaz de apontar a necessidade de uma arte diferente da pintura de cavalete, que desempenhou um papel social de primeira importância nas novas sociedades latino-americanas. A obrigação prioritária de vincular arte e sociedade, especialmente quando ela sofre de graves deficiências culturais e não tem capacidade ou meios para acessar informações que a colocam como protagonista da história, foi amplamente

⁵ A textura da piroxilina se assemelha a parafina ou mel, sendo dissolvidas em thinner, aplicando-se sobre o suporte com pistola atomizadora. Para obter resultado opaco, Siqueiros aplicava óleo de rícino, fosfato de tratasil, flextol, pó de mármore, vidro ou pó de Celotex. Imitava a técnica afresco antepondo uma camada de laca de piroxilina sobre o muro com base e antes de que secasse, utilizavam o pincel com pigmento dissolvido no thinner. Siqueiros (1979) recomendou utilizar a piroxilina aplicando-a sobre compensados, tela, ou metais, já que o cimento e a cal vão deteriorando a pintura com o tempo. Devem ser misturadas a plastificantes e retardadores para evitar a secagem rápida. As proporções são conforme a necessidade de elasticidade.

debatida no nível teórico e na prática particular de alguns. artistas excepcionais durante o reagrupamento nacionalista dos anos 20 e 30. (TRABA, 1994, p.14).

Enquanto a primeira geração de muralistas espalhava o Muralismo pelo mundo, no México, o movimento seguiu seu curso com outros artistas, tais como Rufino Tamayo (1899 – 1991), (Fig. 4) e Juan O'Gorman (1905 – 1982), (Fig. 5).



Figura 4 - Rufino Tamayo, Homenaje a la Raza India, 1952.
Vinilite sobre masonite, 500 x 400 cm.
Museo de Arte Moderna, INBA-CONACULTA, México.



Figura 5 - Juan O'Gormann, Representación histórica de la cultura, 1949 – 1951.
Mosaico de pedras, aproximadamente 4 mil m².
Fachada da Biblioteca da Universidade Autónoma do México, Cidade do México, México.

A Revolução Mexicana, em oposição ao velho regime e às aristocracias, produziu uma nova ordem política que exigiu renovação cultural condizente com os princípios e os objetivos revolucionários, levando a um processo de nacionalização da cultura no qual a pintura mural mexicana encontrou seu lugar de destaque. O Muralismo Mexicano contribuiu para a descoberta do valor e da cultura de um povo que estavam ocultos durante o longo período em que Porfirio Díaz esteve no poder e no qual se dava valor à cultura europeia. No entanto, foi a tradição muralista do

Renascimento europeu que permitiu a modernização e a criação de um perfil cultural próprio no México do século XX.

Os muralistas mexicanos, ao voltarem as suas pinturas para fins revolucionários, pensavam em atingir o público, o espectador fortuito, em movimento, pois a pintura mural se apresentaria no seu percurso, nas ruas, ou integrada à arquitetura dos prédios, com caráter educativo. Siqueiros era comunista e ligava os murais às suas pretensões políticas, aperfeiçoando a técnica para suprir as necessidades que ambicionava. Essa evolução pode ser vista em seus escritos, que aparecem no percurso desse texto. Sua ida para Rosário proporcionou o desdobramento do muralismo argentino em condições diversas, mas que mantiveram critérios compositivos precisos, bem como a pauta política, em que despontam as preocupações com a busca do nacionalismo, a exposição das mazelas sociais e a luta contra o imperialismo norte-americano, entre outros. Nestor Portillo (1965 –), do grupo Contraluz Mural, menciona em entrevista quais são esses critérios compositivos:

O mural é uma arte pública, deve ter um tema público em princípio, não pode ter um tema pessoal. Em segundo lugar a pintura deve estar integrada ao espaço arquitetônico e ao campo visual do espectador. Esta é a condição do mural, não há outra. Segundo a definição do autor Ralph Mayer, essas são as três definições: a temática pública, a integração com a arquitetura e ele propõe uma pintura que não brilhe, que não seja dificultosa para ver. Bem, nós trabalhamos mais ou menos com isso, os protagonistas de nossos murais sempre foram as pessoas, o povo, que isto sabemos já vem da Revolução Mexicana, são os primeiros que colocam o público como protagonista da história, ou seja, nós seguimos nessa linha sem fazer arte mexicana, no entanto, nós somos o que somos. Isso é basicamente o que caracteriza um mural, a temática, a interação com a arquitetura, o campo visual do espectador e a técnica ou material que seja adequado ao espaço. (PORTILLO et al, 2017, p. 222).

A fala de Portillo faz referência a dois aspectos do muralismo: os aspectos físicos e formais e os princípios ideológicos. Quando cita Ralph Mayer (1895 – 1979), (autor do *Manual do Artista*, obra referência de técnicas e materiais) faz alusão às suas abordagens formais. Mayer diz que se deve levar em consideração o caráter permanente da pintura mural, sendo para isso necessário integrar a pintura à arquitetura, apresentando aspecto fosco para não atrapalhar os múltiplos pontos de vista, e considerar o espectador em movimento, além de incluir um grau de pertencimento à arquitetura e ao lugar:

Um conselho é manter a sensação de superfície bidimensional ou plana do trabalho como um todo: os temas, não importa se pictóricos ou decorativos podem ser apresentados em completa perspectiva, mas não tanto que se criem “buracos na parede”. (MAYER, 1999, p. 396).

O livro teve sua primeira versão publicada em 1940 e continua a ser editado com novas contribuições. É provável que as implicações do Movimento Muralista Mexicano serviram para elaborar os princípios descritos. Mayer não chega a se aprofundar nos conteúdos ideológicos pertinentes ao Muralismo, porém, Portillo os menciona ao dizer quem são os protagonistas de suas obras e como o Contraluz trabalha em relação ao público. Essas ideologias aparecem em muitos escritos do muralista Siqueiros, nos quais explanou sobre as intenções do Movimento:

Nossa obra já não era um produto destinado ao juízo de um grupo reduzido de pessoas distintas; nós queríamos que a crítica viesse da maior quantidade possível de homens do nosso país; essa era a crítica que mais nos interessava. (SIQUEIROS, 1966, p. VI).

Ou ainda:

O estilo deve ser uma consequência da função social do mural, da técnica material moderna que exige uma obra mural moderna, entendendo-se por técnica material tanto as ferramentas como os materiais e os princípios e métodos científicos de composição e perspectiva. E quando dizemos que é produto de sua função social, indicamos que não será só produto do artista criador, como da equipe criadora, mas sim e de uma maneira determinante, de sua correspondente audiência ou público. (SIQUEIROS, 1979, p. 135 – 136).

Além dos textos ideológicos, Siqueiros relatou suas experiências nos seus laboratórios artísticos, buscando sempre aprimorar a técnica muralista. Conforme mencionado anteriormente, foi quem de fato se aproximou da Argentina, passando também pelo Brasil, no Clube de Artistas Modernos (CAM), em São Paulo e impactando nas obras de Candido Portinari. Não há registros da passagem de Rivera ou Orozco pela região, embora a arte social de Rivera - que permaneceu fazendo afrescos - tenha também repercutido na imprensa, na obra dos argentinos Antonio Berni, no Movimiento Espartaco e no Taller de Arte Mural. No entanto, foi Siqueiros que descreveu as características muralistas em maiores detalhes, comprovando que o muralismo pode se desenvolver sob diferentes suportes e esclarecendo os conteúdos que lhes são pertinentes, que podem ser divididos em dois blocos:

- a) Conteúdos formais: são aqueles que diferem a linguagem muralista de outras obras que tenham como suporte a parede ou o muro e que o tornam um estilo preciso no campo artístico. São eles:
 - Integração com a arquitetura.

- Poliangularidade (técnica dos polígonos);
 - Monumentalidade (Adequação monumental das formas representadas);
 - Adequação dos materiais.
- b) Conteúdos conceituais: abordagens que visam atingir a partir das técnicas formais, um programa ideológico:
- Construção coletiva das obras;
 - Temática pública.

1.1. CONTEÚDOS FORMAIS

Os conteúdos formais dizem respeito às exigências físicas que qualificam uma produção artística muralista. Esses conteúdos foram reunidos a partir das descrições de Siqueiros, organizadas Ralph Mayer e citadas por Nestor Portillo. Também se toma por base as descrições comuns aos autores citados, contidas no livro *Así se pinta um mural*, do espanhol José Parramón (1918 – 2002), desenhista, gravador, pintor, ilustrador, fundador da Escuela Parramón e difusor de cursos populares de técnicas de arte, por descrever detalhadamente os métodos de aplicação de uma pintura mural:

Deixemos claro, antes de tudo, que a pintura mural é algo que está em função de, quer dizer, não constitui - como um desenho ou um quadro - uma obra de arte em si mesma, isolada e independente de outras obras, sim uma obra aplicada a outra: a um muro que forma parte de uma habitação que por sua vez forma parte de uma edificação. (PARRAMÓN, 1979, p. 23).

Assim, como mencionado por Portillo, a pintura mural deve dialogar com o espaço. Parramón observa que se a construção for antiga ou moderna "a pintura mural deve ser idealizada, projetada e realizada em razão do lugar ao qual está destinada: não pode ser um quadro com moldura que, como uma janela aberta ao exterior, nos leva a um mundo distinto do que nos rodeia" (PARRAMÓN, 1979, p. 21). O autor ainda ressalta aspectos técnicos que a pintura mural deve considerar, tais como: se a luz que incide no ambiente é natural ou artificial, como são as cores existentes no entorno, a situação e o tamanho do muro e a quem o mural está destinado - pessoa, grupo ou entidade:

Cabe salientar a este respeito que a composição artística de um mural difere da composição de um quadro de cavalete, em que este oferece a visão de interpretação artística de um sujeito ou motivo determinado, enquanto o mural oferece, geralmente a visão de uma série de sujeitos ou temas que em

conjunto determinam ou explicam um fato determinado. (PARRAMÓN, 1979, p. 32).

Partindo dos levantamentos apontados por todos autores, para ser considerada muralista, a composição deverá, portanto, integrar-se com a arquitetura, favorecer múltiplos pontos de vista considerando o espectador em movimento (ser poliangular), monumentalizar as formas representadas e utilizar materiais adequados à visualização e à durabilidade.

1.1.1. Integração com a arquitetura

Em pintura mural, deve-se dar maior ênfase aos volumes primários, como base estrutural de detalhes subsequentes.

(David Alfaro Siqueiros, 1951)

A pintura mural não deve ser apenas um adereço decorativo, deve fazer parte do local ao qual é destinada, criando com ele planos visuais coesos. Siqueiros percebeu que não poderiam apenas elaborar murais nos prédios modernos, pois a arquitetura antiga fazia parte do cotidiano. Apresentou para isso uma solução compositiva:

Desde já, não há outro recurso, para os fins de uma boa pintura mural - uma obra de arte mural - que subtraímos de toda consideração de caráter retrospectivo no estilo, para considerar, somente, o lugar correspondente como um simples espaço geométrico, dentro das particularidades da correspondente estrutura de seu projeto. Dito de outra forma: temos que atacar a solução pictórica mural de um cubo, se a correspondência - apenas como exemplo - é cúbica, e atacar a solução pictórica mural de um semicilindro, se a correspondência é semicilíndrica. O resultado, obviamente, terá que ser o da fusão. (SIQUEIROS, 1979, p. 32).

Siqueiros sugeriu que se despissem as paredes e se observasse somente a estrutura para assim poder criar a obra, isto é, colocar o ambiente em suas linhas básicas e, a partir do fluxo do observador e das propriedades do tema a ser abordado, desenhar novas linhas, construindo, portanto, uma composição integrada àquele espaço. Nesse ponto, diverge dos antecessores renascentistas e suas técnicas *trompe l'oeil*. Também acusa Diego Rivera de não se ter submetido a verdadeira técnica muralista:

Em minha controversa pública com Diego Rivera, em 1935, entre muitas outras coisas de caráter técnico que aparecem em capítulos posteriores, sustentei particularmente sobre o seguinte: “não podemos persistir na escolha de edifícios para decorar somente por razões estéticas (Rivera foi um invariável partidário das arquiteturas antigas), devemos passar então das velhas arquiteturas coloniais as novas arquiteturas de destino público. Para isso devemos impor nossa participação prévia dos edifícios mediante trabalho de equipe, desde o ângulo da pintura e da escultura policromada. Na ordem da nova pintura mural convém atacar a execução de murais exteriores, até as ruas, frente ao trânsito da multidão. (SIQUEIROS, 1979, p. 34).

Siqueiros acreditava que o Muralismo deveria ser agregado aos projetos dos novos prédios, mas assumia que no México estavam rodeados de construções antigas. O que condenava era a forma tradicional de pensar esse espaço, na qual se faziam pinturas para enfeitar as paredes ou abrir “janelas” - como ocorre na pintura de cavalete. Considerava que se utilizasse um método decorativo, não estaria implantando nenhuma novidade plástica, ficaria reproduzindo a estrutura ornamental das edificações, fato que destaca ser aquilo que Rivera executava quando realizava pinturas (Fig. 6).

A pintura de Rivera não rompia com a estrutura, pelo contrário, integrava as linhas na composição.

Uma cópia de um manual de pintura mural, pertencente a um curso ministrado por Alberto Baliatti (1917 – 1993) na Universidade de Tucumán, disponibilizado pelo grupo Contraluz, ensina como resolver os polígonos após se decompor o plano a ser trabalhado:

Para obter uma maior harmonia com o plano da arquitetura, deve-se estudar a altura que se realizará a decoração com relação a distância que existe entre o espectador e o muro, pois de acordo com as características do muro, pode produzir-se deformações no ângulo óptico. Essas características podem existir em muros côncavos, convexos, ondulados, etc. Estes problemas são de suma importância para os estudos prévios dos esboços. Se devem aceitar deformações decididas pela inteligência do artista e não pelas formas do muro. (BALIETTI, 1953, p. 11).



Figura 6 - Diego Rivera, *The Making of a Fresco, Showing The Building of a City*, 1931.
 Pintura mural afresco, aproximadamente 450 x 800 cm.
 Instituto de Artes de São Francisco, San Francisco, Califórnia, EUA.

Ou seja, para se quebrar visualmente as linhas arquitetônicas, deve-se considerar a altura e a distância do observador em relação ao plano, traçar-se as linhas básicas, como se o ambiente fosse visto por uma fotografia (forma utilizada por Siqueiros), para poder aplicar-se a proporção áurea ao retângulo obtido e, após, inserirem-se os elementos através de distorções que, do ponto de vista selecionado, deem a sensação de que não existem deformações.

Siqueiros, em 1949, foi ditar conferências sobre a pintura moderna mexicana no Centro Cultural São Miguel de Allende, na Escuela de Bellas Artes de Guanajuato, onde realizou um curso sobre técnicas muralistas, descrito pelo próprio artista no seu livro *Como se pinta un mural* (original de 1951). No antigo convento de Santa Rosa – construção com teto abobadado –, experimentou a redução do ambiente até sua estrutura linear, para produzir um mural (Fig. 7 e 8). A pintura foi concretizada junto

aos jovens norte-americanos e professores do curso, mas não foi completamente terminada.



Figura 7 - David Alfaro Siqueiros, *Vida y Obra del Generalísimo Don Ignacio de Allende*, 1949 (vista central).
Pintura vinílica sobre cemento, 17 x 17 x 6 m.
Centro Cultural Ignacio Ramirez, San Miguel Allende, Guanajuato, México.



Figura 8 - Maquete simulando a estrutura arquitetônica despida do mural Vida y Obra del Generalísimo Don Ignacio de Allende.
Centro Cultural Ignacio Ramirez, San Miguel Allende, Guanajuato, México.

Após o desnudamento da arquitetura se trabalha sobre as formas geométricas que a compõem, criando outros planos visuais. As pinturas murais renascentistas não despiam as linhas arquitetônicas, mas as utilizavam, em alguns casos, para criar nichos, janelas e portas ilusórias nos ambientes em que dispunham as figuras, considerando um espectador imóvel (Fig. 9). O efeito se dava pela aplicação das regras de perspectiva.

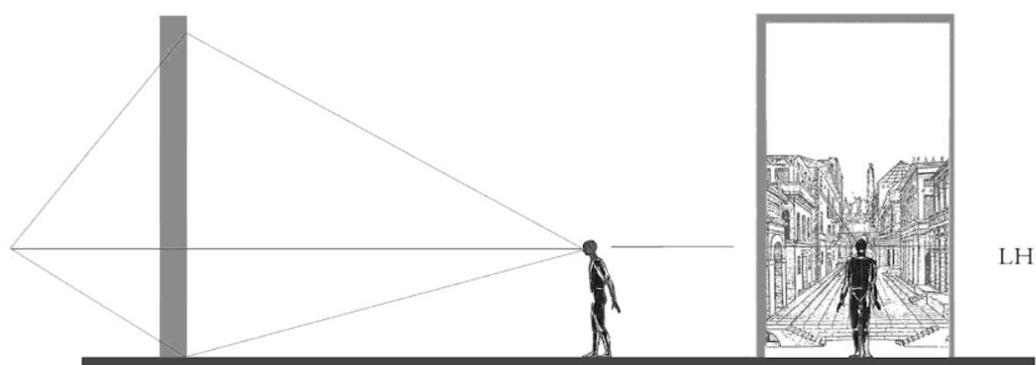


Figura 9 - Pintura mural ilusória. A linha do horizonte e o ponto principal coincidem com o centro de visão do espectador gerando o efeito ilusório.

Fonte: CARDENYES, Joseph Minguell. Pintura mural al fresco, Estrategias de los pintores. Edição da Universidade de Lleida. Lleida, 2014. p. 88.

Siqueiros trouxe para os murais de São Miguel de Allende uma adequação dessa técnica, considerando vários pontos de vista de um mesmo observador em movimento no espaço, criando, além da integração com a arquitetura, um efeito dinâmico na pintura mural (Fig. 10).

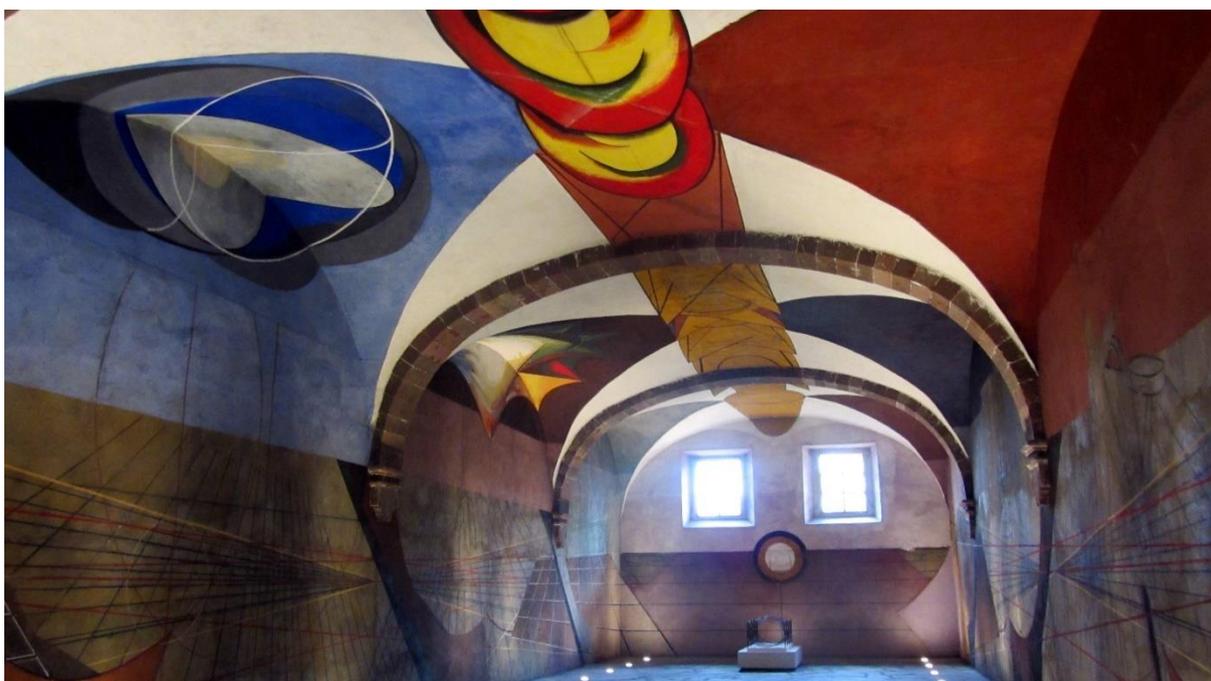


Figura 10 – David Alfaro Siqueiros, *Vida y Obra del Generalísimo Don Ignacio de Allende*, 1949, (vista lateral).
Pintura mural, 17 x 17 m.
Centro Cultural Ignacio Ramirez, San Miguel Allende, Guanajuato, México.

1.1.2. Poliangularidade – Os múltiplos pontos de vista do observador

Quando um espectador se move em determinado plano arquitetônico vai traçando na plataforma arquitetônica correspondente um desenho virtual que é parte da composição que se vê, que se analisa, que se desfruta.

(David Alfaro Siqueiros, 1951)

Poliangularidade é o termo utilizado para fazer oposição a gigantografia, a ampliação de uma pintura estática. Para ser poliangular a pintura não precisa necessariamente ser grande, mas sim ter o aspecto dinâmico de uma estrutura interna, como se fosse um “filme quieto”, tal como os múltiplos focos de uma cena: “o cinema, com o encanto irresistível da movimentação, havia conquistado Siqueiros e,

de um modo mais ou menos explícito, estaria sempre arraigado à sua obra”. (QUIJANO, 2010, p. 115).

O método proposto por Siqueiros, deve contar com dez ou mais pontos de visualização do espectador no lugar por onde transita, com a finalidade de que se realize uma composição por cada ângulo adotado, com o objetivo de proporcionar-lhe uma ilusão de normalidade da cena a partir de onde esteja situado. O procedimento consiste em marcar os pontos e fotografar a partir deles, criando uma ordem hierárquica. Assim, obtém-se as distorções aproximadas da visão e se pode traçar as linhas norteadoras que formarão o mural.

Um desenho elaborado para estabelecer os principais deslocamentos do observador na sala do mural de São Miguel de Allende (Fig. 11), demonstra a multiplicidade de marcações que podem ser aplicadas para que a composição confira dinamicidade à pintura.

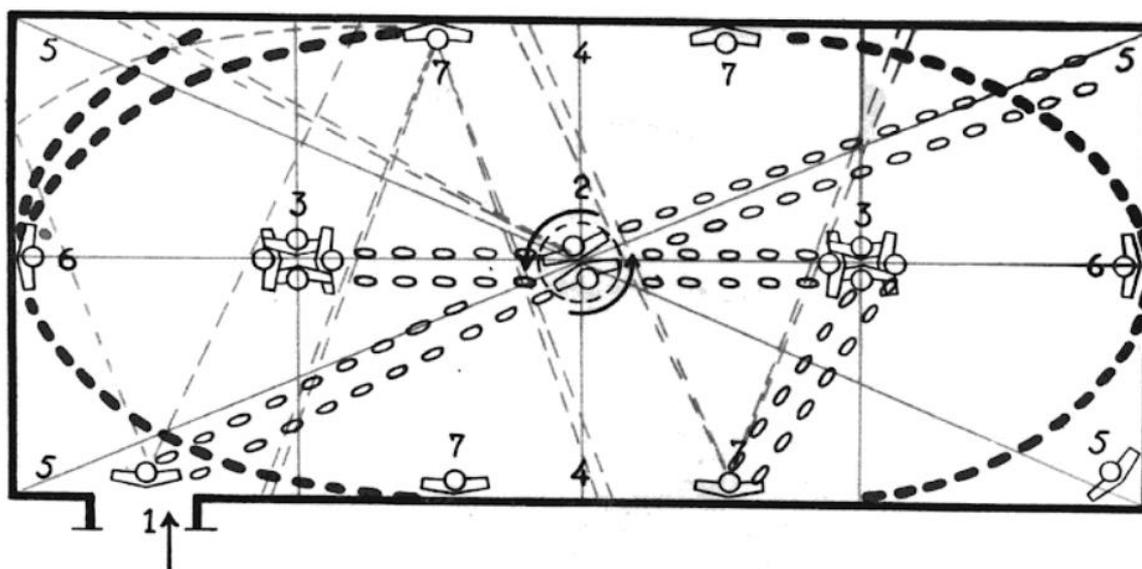


Figura 11 - Estudo de David Alfaro Siqueiros. Exemplo de localização dos pontos fundamentais do espectador: sala mural de São Miguel de Allende.

Fonte: CARDENYES, Joseph Minguell. Pintura mural al fresco, Estrategias de los pintores. Edição da Universidade de Lleida. Lleida, 2014. p.45.

As fotografias funcionavam para Siqueiros como substitutas do olhar tridimensional, possibilitando situar a visão em relação ao escorço e às distorções. A investigação dos ângulos, anteriormente já era preconizada pelo Dr. Atl:

Dr. Atl (pseudónimo de Gerardo Murillo, 1875 - 1964) pintou em torno de 1907, doze painéis de gesso para a Casa do Povo em Paris, empregando cores mescladas com resinas que davam a aparência pastel. Sua formação

italo-francesa não deixou de influenciar em seu conceito panorâmico do espaço, que por sua vez marcaria os muralistas. (TRABA, 1994, p. 14).

A figura seguinte apresenta os ângulos de visão de um espectador frente as diferentes superfícies (Fig. 12).

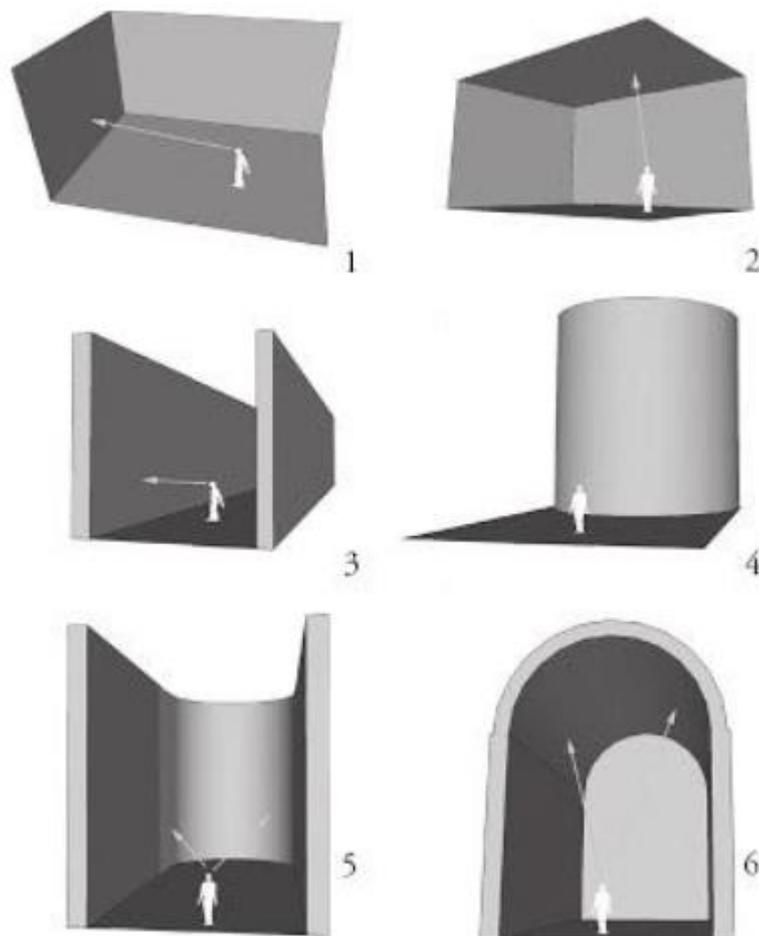


Figura 12 - Superfícies murais e posições do espectador. Exemplos básicos: 1. Muro vertical; 2. Teto plano; 3. Superfícies murais próximas; 4. Superfície convexa; 5. Superfície côncava; 6. Abóbadas.

Fonte: CARDENYES, Joseph Minguell. Pintura mural al fresco, Estrategias de los pintores. Edição da Universidade de Lleida. Lleida, 2014, p.56.

Considerando as distorções visuais de uma dada sala, pode-se usar o escorço, a anamorfose gráfica ou projeções com aparelhos mecânicos para adequar as distorções ao ponto de visão. Siqueiros empregou projetores na produção de um mural que fugia das intenções de arte pública e revolucionária; batizou a experiência de *Ejercicio Plástico* (1933). O trabalho foi realizado em sua estada na Argentina, quando procurava por um espaço para fazer uma pintura pública, o que não se concretizou. Em contrapartida recebeu a encomenda de Natalio Botana (1888 – 1941), proprietário do jornal *Crítica*, que apoiava os discursos do muralista, para decorar o

sótão de sua propriedade na quinta Los Granados, juntamente com o cenógrafo Enrique Lázaro e os pintores Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlo Castagnino e Antonio Berni, formando El Equipo Poligráfico Ejecutor. As imagens empregadas apresentam a temática erótica feminina, dispostas no chão e no teto abobadado, circundando o visitante - a intenção era criar a sensação de movimento das figuras e gerar no espectador a impressão de que estivesse imerso em uma caixa de cristal submersa no mar (Fig. 13).

A técnica dos polígonos caracteriza-se, portanto, como uma das diferenças fundamentais do Muralismo Mexicano para os murais renascentistas:

Até hoje, digo, em minha concepção, não se produziu pintura mural de sentido espacial. Na realidade, o que se fez no melhor dos casos, foi organizar, com menor ou maior unidade de estilo, um jogo ou equilíbrio de painéis autônomos. (SIQUEIROS, 1979, p. 15).

Embora algumas pinturas do Renascimento empregassem planos combinados para criar as composições, a preocupação centrava na simultaneidade narrativa dos episódios retratados, desconsiderando o deslocamento do observador e, portanto, se contrapondo ao caráter dinâmico que considera os múltiplos pontos de vista de um espectador em movimento, consolidado no Muralismo Mexicano.

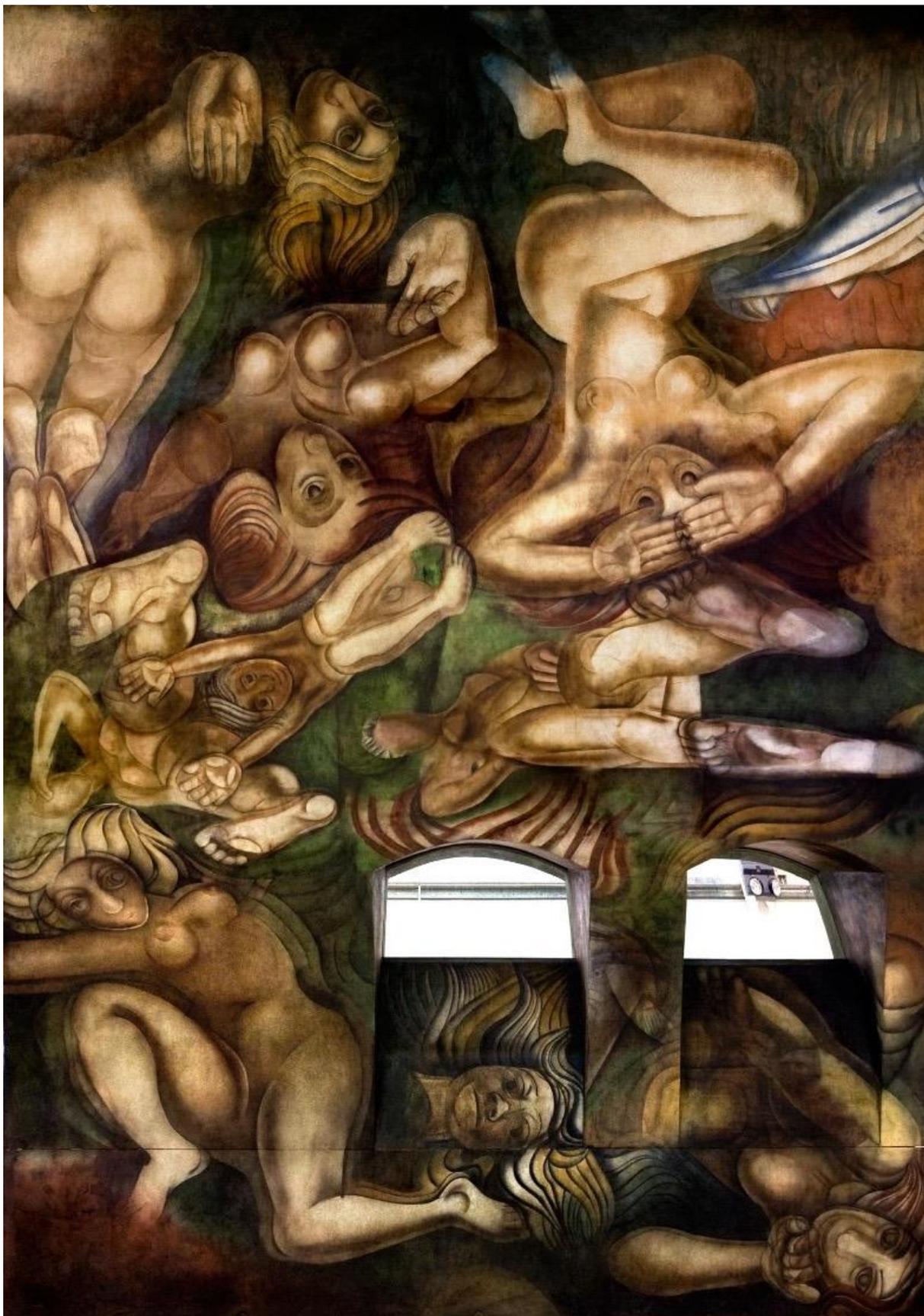


Figura 13 – David Alfaro Siqueiros, Ejercicio Plástico, 1933.
Pintura mural utilizando aerógrafo e piroxilina.
Museu do Bicentenário, Buenos Aires, Argentina.

1.1.3. Monumentalidade

Se nas grandes massas de nossa composição as distorções ou deformações são de tal maneira notáveis, não é difícil compreender que elas são particularmente agudas nos detalhes.

(David Alfaro Siqueiros, 1951)

Nas investigações da arte pela França e Itália, Siqueiros e Rivera conheceram o Neoclassicismo do séc. XVIII e do início do séc. XIX - surgido a partir dos escritos de Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1778), erudito de grande influência entre os intelectuais italianos e alemães - e a descoberta de Herculano e Pompeia. Esses fatores geraram nos pintores da época, um interesse por temas da antiguidade grega e romana, contribuindo para a criação de um estilo que combatia o decorativismo anterior através de personagens que pareciam fazer parte de uma encenação teatral, desenhados numa posição fixa, como que interrompidas no meio de uma solene representação, atribuindo assim uma dramaticidade à cena. A pintura *O juramento dos Horácios* (1784), (Fig. 14) exemplifica esse “momento congelado” mostrando três irmãos fazendo a saudação romana, no qual juram que lutarão pela República Romana, ao passo que na cena secundária aparece a família que sofre com a decisão.

Na pureza das linhas e na simplificação da composição neoclássica, buscava-se uma beleza deliberadamente estatuária, condição existente também na criação das figuras do muralismo, configurando a monumentalidade e representando a narrativa heroica como um acontecimento solidificado no tempo. O conceito de monumentalidade vem do latim *monumentum*⁶, que acarreta o sentido de memória, recordação. Os monumentos públicos serviam para demarcar pontos específicos da cidade e criar homenagens aos nobres, personagens, fatos históricos considerados heroicos, entre outros.

A presença sistemática de monumentos no espaço público provém da ideologia nacionalista do final do século XIX [...] existia uma intencionalidade consciente e programática de colocar no espaço público elementos que comemoram os valores, feitos e personagens “dignos” de ser recordados (LOBERTO; CIRCOSTA, 2014, p. 14).

⁶ O sentido original do termo é do latim *monumentum*, ele próprio derivado de *monere* (advertir, recordar), o que interpela a memória. (CHOAY, Françoise. 2000, p. 15).



Figura 14 - Jacques-Louis David, O Jureamento dos Horácios, 1784.
Óleo sobre tela, 3,26 m x 4,2 m.
Museu do Louvre, Paris, França.

Deve-se considerar que houve, a partir do Muralismo Mexicano, a possibilidade de contraposição aos princípios ideológicos dominantes, ressignificando os valores correntes e fazendo uma inversão na qual um personagem do povo poderia ser elevado à categoria de monumento.

Os muralistas, em oposição à pintura de cavalete, exaltavam a criação de obras grandes e “monumentais” a serviço da coletividade. Apesar do entusiasmo dos muralistas mexicanos, e, particularmente, de Siqueiros, de sua escola e de seus seguidores, essa concepção foi posta à prova mais tarde, na Argentina, por Antonio Berni, que considerava complicada a cessão de espaços públicos para a criação das obras. Não obstante desta opinião, o muralismo desenvolveu-se na Argentina, com monumentalidade.

A monumentalidade recorre ao artifício de transformar os personagens em imagens cristalizadas de um acontecimento, dando-lhes um aspecto estatuário,

tornando-os monumentais, como sugere a própria palavra. A geometrização e o escorço das figuras, contribuem para a criação desse aspecto (Fig. 15).



Figura 15 - David Alfaro Siqueiros pintando o mural Tormento de Cuauhtémoc, inaugurado em 1951
Palacio de Bellas Artes, Cidade do México, México.

Os monumentos públicos eram construídos principalmente com o bronze e o mármore, materiais tidos como nobres. No entanto, os muralistas mexicanos e seus sucessores, pintaram figuras de aspecto sólido que remetiam a matérias primas ligadas ao trabalho braçal: madeira, terra, metal, entre outros. Ricardo Carpani, por exemplo, artista do Movimiento Espartaco - grupo argentino ativo nos anos 60 - seguindo as concepções murais dos mexicanos, pintou figuras que lembravam esculturas pétreas.

1.1.4. Adequação dos materiais

Na pintura, como em todas as artes plásticas (artes físicas) os meios plásticos de produção, contém os aspectos mais profundos e eloquentemente poéticos. Buscar o poético fora da matéria em artes materiais é cometer o mais grave dos erros.

(David Alfaro Siqueiros, 1951)

Os materiais devem ser adequados ao ambiente onde o mural será construído, levando em consideração características climáticas e estéticas. Essa é uma definição mais técnica do que compositiva, mas Siqueiros a considerou como fundamental: “ditas considerações gerais se aplicam às diversas técnicas murais, entre as quais, estão as modernas, não me atrevo a estabelecer prioridades” (SIQUEIROS, 1979, p. 59).

Os procedimentos usados pelos muralistas variaram desde encaústica e os tradicionais afrescos - nos quais adicionavam a “baba de nopal”, um suco de cactus, para funcionar como aglutinante dos pigmentos – até o afresco moderno, substituindo o cal e a areia por cimento e areia e o pincel por pistolas de ar, sendo resistentes para os espaços exteriores. Outras adaptações e inovações no uso dos materiais poderiam e podem ocorrer. O grupo Contraluz, para resolver os possíveis problemas de umidade que o mural *La Boca a contraluz* (2010 – 2013) poderia enfrentar (pois foi realizado em uma zona portuária), optou por produzir o mesmo em peças cerâmicas pigmentadas e recortadas formando um gigantesco mosaico colorido (Fig. 16). Os tons também foram escolhidos conforme a luminosidade: tons mais quentes para áreas de sombra, tons mais frios para áreas muito iluminadas.

Logo, na obra muralista deve-se ponderar sobre qual condição está submetida, se é interna ou externa, se a luz que se projeta sobre ela é natural ou artificial e as cores de seu entorno. Deve-se levar em consideração o emprego de tintas foscas, pois uma pintura brilhante dificulta a visualização – Siqueiros adicionava diversos materiais em suas pinturas de piroxilina para evitar o brilho, como por exemplo, o pó de mármore.



Figura 16 - Integrante do grupo Contraluz Mural fixando peça cerâmica no mural La Boca a contraluz La Boca, Buenos Aires, Argentina.

1.2. CONTEÚDOS CONCEITUAIS

Os conteúdos conceituais se referem a características que envolvem os propósitos muralistas de vincular arte e sociedade a partir de um programa ideológico. No México, serviram de apoio educacional na criação da identidade cultural de uma sociedade semi-analfabeta que precisava tomar partido na Revolução. As plataformas dos conteúdos conceituais envolvem os requisitos necessários a sua compreensão pelo público ao qual cada painel é destinado e a forma de realização do mural por seus idealizadores. Em outras palavras, o conteúdo ideológico muralista envolve a temática pública e a construção coletiva.

1.2.1. Temática pública

Arte pública, nós dizíamos, é igual a arte mural.

(David Alfaro Siqueiros, 1951)

Além dos fatores compositivos, a obra de arte mural pressupõe uma temática pública. Basicamente, a pintura mural faz oposição à pintura de cavalete que reflete interesses privados. Deve, portanto, estar nas ruas ou em locais públicos, sendo passível de compreensão para o espectador daquele local. Por isso não pode ser abstrata, mas deve ser inteligível e relacionar-se com a comunidade na qual está inserida, tendo seu conteúdo voltado para ela. O tema pode ser revolucionário, com sentido educativo como pregava Siqueiros, mas também pode ser cultural, social, político ou literário. O que realmente importa é a vinculação com o entorno.

Siqueiros esteve nos Estados Unidos (entre os anos de 1932 e 1933) antes de ir para a Argentina, na região de Los Angeles. A comunidade artística norte americana estava interessada nas novidades trazidas pelos muralistas – já haviam passado por lá Rivera e Orozco. A participação de Siqueiros, nesse período, serviu para a construção de dois murais, que são representativos de uma escolha temática voltada ao público. O primeiro mural foi realizado a partir do curso de mural afresco no La Chouinard School, chamado *Mitin en la calle* (Fig. 17). Os discípulos de Siqueiros que trabalharam no mural eram desenhistas, pintores e jovens cineastas e com eles fundou o Block of Mural Painters, grupo com o qual realizava experimentos pictóricos.

Esse mural privilegiava o trabalho coletivo, com discussão sobre técnicas e experimentações, promovendo o desenvolvimento da linguagem dos integrantes do grupo.

Siqueiros contou com a ajuda dos arquitetos Richar J. Neutra e Summer Spaulding para solucionar o problema de aderência da técnica de afresco, substituindo a cal por cimento branco sobre uma base de areia em superfície áspera. Com a secagem rápida do cimento, viu-se obrigado a utilizar o aerógrafo e tintas industriais, que determinaram mudanças em suas técnicas subsequentes.

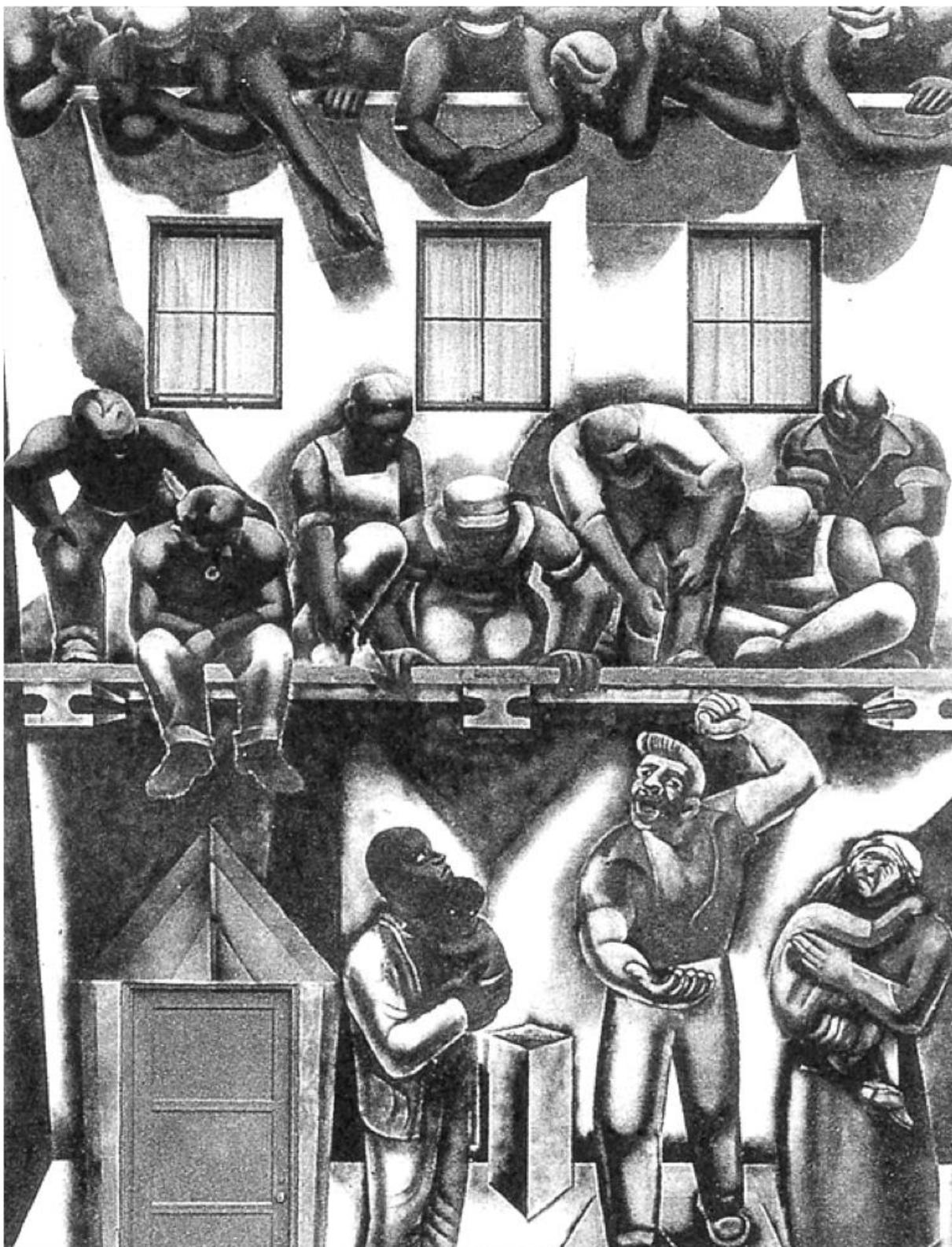


Figura 17 - David Alfaro Siqueiros, Mitin en la calle, 1932.
Afresco moderno (cemento branco pintado com pistola de ar), 900 x 600 cm.
La Chouinard School, California, EUA.

Quanto à temática, o mural tratava de um problema que enfrentava boa parte dos imigrantes, que lutavam por melhores condições trabalhistas nos EUA:

O personagem central é um líder, figura que o espírito sindicalista de Siqueiros pintou em atitude desafiante para refletir a agitação política do seu discurso e cuja camisa vermelha enfatiza sua linha política. Orador que era qualificado pela imprensa como agitador comunista, quem de pé sobre uma caixa de empacotar sabão - atividade muito importante em Los Angeles - ordenava seus ouvintes a empreender uma luta social. Nesse momento, os sindicalistas eram considerados "criminosos", presos e se eram estrangeiros, deportados. A situação era tão extrema que qualquer referência a movimentos operários causava temor, porque sentiam que era a influência da Revolução Socialista Russa. De tal modo que, sob o pretexto de "proteger" do comunismo os mexicanos que trabalhavam no país, os expulsavam massivamente (PEÑA, 2010, p. 45-46).

O mural foi pintado coletivamente em duas semanas e nele percebe-se a representação das raças marginalizadas no EUA. Algumas versões atestam que foi coberto devido à sua temática e outras que se apagou com o tempo. No entanto, em 2005 encontraram-se onde atualmente funciona uma igreja coreana, sob as camadas de pintura, resquícios do mural. Até o presente momento, o mural ainda não foi restaurado, pois sua conservação passa por uma série de discussões burocráticas.

Além deste, Siqueiros pintou outro mural no Italian Hall, sob encomenda de F. K. Ferenz, dono da galeria Plaza Art Center, localizada no mesmo prédio. O mecenas havia solicitado um mural com tema mexicano e alegre. Trata-se de uma pintura que utilizou uma composição dinâmica, devido à presença de janelas e a localização em uma rua movimentada. Siqueiros criou um Block of Mural Painters maior, que mais uma vez envolveu artistas, desenhistas, ilustradores e cineastas. Dessa vez, Siqueiros e seu grupo finalizaram o mural em vinte dias. A obra apresenta um homem com feições indígenas, mas que poderia representar outras etnias: afro americana, latina ou, oriental. A figura está crucificada e sobre ela vê-se a águia norte-americana e uma simbologia do dólar. Atrás, a pirâmide pré-hispânica e pequenas figuras que representam um guerrilheiro mexicano e um indígena, ambos armados, espreitando entre as ervas daninhas, prestes a disparar suas armas. Recebeu o título de *América Tropical* (1932), (Fig. 18).



Figura 18 - David Alfaro Siqueiros em frente ao mural América tropical: oprimida e destruída pelo imperialismo, 1932.

Afresco aplicado com brocha de ar sobre cimento, 5,18 x 12,9 m.
Italian Hall, Olvera Street, El Pueblo de Los Angeles, California.

Os jornais o chamavam de *México Tropical* ou *A Jungla Mexicana*, e evitavam ao máximo tratar do tema do mural. Até mesmo o convite de inauguração tentou abafar seu conteúdo:

No convite de inauguração, efetuada em 9 de outubro, não se falava da temática, somente se fazia referência à técnica: "este novo afresco representa de diversas maneiras o maior trabalho mural no continente e a primeira pintura externa sobre cimento, executada com equipamento mecânico e um grupo, sob a direção do eminente artista David Alfaro Siqueiros" (PEÑA, 2010, p. 51).

As temáticas apresentadas nos dois murais criavam uma identificação com o público californiano, composto em grande parte por imigrantes, muitos dos quais eram oriundos do México. Contradizendo as encomendas, Siqueiros preocupou-se com o tema de entendimento e significado para o público local, em detrimento do aparente desejo de seus patrocinadores pelo decorativismo despretensioso dos espaços. Isto pode explicar a censura imposta à obra, pois o mural foi coberto: primeiro, a parte visível da rua, sob solicitação da proprietária do prédio e, mais tarde, a parte restante. O mural foi, finalmente, restaurado em 2012.

1.2.2. Construção coletiva: Um mural = muitas mãos

É evidente que a pintura mural, obra de grandes proporções materiais, não pode ser realizada por apenas um homem, quer dizer, não pode ser uma obra individual. Requer muitas mãos. O quadro de cavalete é, organicamente objeto individual em sua execução.

(David Alfaro Siqueiros, 1951)

O artista não sugere com isso, que qualquer um possa contribuir para realização de uma pintura mural, mas sim, que existe uma preocupação com o encadeamento das ações, sobre as quais todos devem estar conscientes. Siqueiros escreveu que ao reunir os alunos acostumados a pinturas convencionais, com o intuito de realizar o mural na Universidade de San Miguel de Allende, os mesmos “tentaram inconscientemente realizar sua própria composição, como se faz em uma obra de cavalete e não em uma parte destinada a integrar um conjunto “. (SIQUEIROS, 1979, p. 40). O mural só pôde ser efetivamente concluído quando todos se tornaram conhecedores do processo e dos critérios que transformariam aquela prática coletiva em uma obra concisa. Nestor Portillo, do grupo Contraluz Mural, comenta experiência semelhante, em uma tentativa de realizar um mural com práticas colaborativas:

Uma vez fizemos uma tentativa assim, desenhamos e depois todos pintamos, mas a plástica não resultou boa, valeu como experiência, nutriu a muita gente. Mas plasticamente não teve muito sustento, pois você está falando ou discutindo com quem não sabe muito o que fazer. Seria como eu discutir com um mecânico como consertar um automóvel. (PORTILLO et al, 2017, p. 224).

Percebe-se que deve existir um encadeamento para que a obra seja integral e não uma colagem de ideias. Ideologicamente, o discurso da coletividade na pintura mural vem das influências marxistas. Para Siqueiros, a pintura de cavalete refletia os interesses da sociedade burguesa e suas propriedades privadas, opostos a pintura muralista. Na prática, a arte muralista envolve mais de um autor porque sendo um bem comum precisa de diálogo e troca. Mesmo sendo necessário um conhecimento técnico, a contribuição dos assistentes não pode ser menosprezada, pois, efetivamente, é necessária a colaboração tanto de ideias quanto de mão de obra. A atividade muralista não foge do campo educacional, sendo uma via de mão dupla em que aprendiz e propositor nutrem-se uns aos outros. Outro fator que atesta essa

necessidade é sua grande proporção, que implica na dificuldade de realizar-se uma obra sem ajuda.

Embora o desenho possa ser de um único autor, faz-se necessário que o artista esteja em sintonia com o grupo social ao qual o mural está destinado, pois a pintura deve ser-lhes inteligível e esses, necessariamente, devem opinar. A colaboração se dá, portanto, na construção do fio condutor do projeto e não apenas no que concerne à habilidade técnica, pois essa pode ser executada pelos especialistas. A realização da obra mural é facilitada quando se dispõe de muitas mãos, que devem ser treinadas para a eficácia da proposta, por isso é comum existirem “grupos” de muralistas.

Um dos maiores exemplos de produção mural coletiva é o que foi realizado em 1977 em um projeto de Judith Baca (1946 –), artista e ativista americana/mexicana. Baca estudou nos Taller Siqueiros em Cuernavaca, para reforçar seu conhecimento de técnicas de murais acerca da composição e preservação química, onde aprendeu sobre a teoria poligonal de David Alfaro Siqueiros. Após esse momento, com a ajuda de seus associados, em um bairro comercial à beira-mar em Los Angeles, transformou a sede de uma delegacia abandonada em um posto de muralismo. Lá, ela conseguiu coordenar workshops, e organizar o arquivo relacionado ao projeto que tinha sido proposto a ela em 1974, pelo Corpo de Engenheiros do Exército para "embelezar" as paredes do córrego Tujunga Wash. O projeto foi nomeado SPARC - *Social and Public Art Resource Center* (Centro de Recursos de Arte Pública e Social). Com ele foi desenvolvido o mural *The History of California*, que ficou conhecido como *The Great Wall of Los Angeles*, pintado por 400 jovens da comunidade e por artistas de Los Angeles diretamente sobre o concreto, com mais de 840 metros de comprimento. Foi pintado por mulheres e por membros da minoria marginalizada da sociedade, entre elas negras, latinas, orientais e comunidade LGBTI, contando a história da Califórnia sob a visão dessas pessoas (Fig. 19):

No verão de 1976, Baca recrutou nove outros artistas e 80 crianças para pintar os primeiros 300 metros do mural. Seu mantra era: “Se você pode desaparecer com um rio, quão mais fácil é desaparecer a história de um povo?” [...]. Eu estava lidando com o rio concreto e fazendo uma relação entre as histórias do povo e a destruição do rio, falando metafórica e espiritualmente. Foi a recuperação do rio e a recuperação de nossas histórias”, disse Baca. A Grande Muralha pode não ser um dos monumentos mais visíveis ou visitados de Los Angeles, mas é, em muitos aspectos, um ponto de referência (DURÓN, on-line, 2017).



Figura 19 - Judith Baca e equipe, The Great Wall, 1974.
Pintura mural, aproximadamente 840 metros.
Los Angeles, Califórnia, EUA.

A questão histórica da imigração e da exclusão, que preocupava Siqueiros em seus murais californianos, reaparece no trabalho produzido coletivamente por 400 mãos que contaram a história dos excluídos pela cultura norte-americana, devido à sua condição sexual e étnica.

1.3. MURALISMO E CORRELAÇÕES

As definições apresentadas permitem diferenciar as produções muralistas das demais obras através de seus conteúdos formais e conceituais, indiferentemente do período em que foram produzidas.

A pintura dos afrescos renascentistas, embora por vezes procurasse uma integração visual a arquitetura utilizando o *trompe l'oeil*, não considerava o espectador em movimento e nem monumentalizava as figuras, preocupando-se mais com a aparência realista do que com a imponência, formando grandes quadros. Os murais renascentistas eram construídos coletivamente (pintores e auxiliares) e se considerava uma discussão por parte dos aprendizes nas decisões temáticas, mas

não eram exatamente públicos, já que ficavam nos interiores das igrejas e palácios, locais onde o fluxo tinha determinado controle, conseqüentemente, são pinturas murais (pois são feitas sobre parede) mas não são obras muralistas.

As composições grafite são erroneamente chamadas de muralistas, por aproximam-se da gigantografia e, com algumas exceções, não procuram a integração arquitetônica. Em geral não buscam monumentalizar as figuras ou considerar a multiplicidade de visões do observador. No entanto, podem ser pensadas através de uma temática pública e construídas coletivamente, embora predomine a linguagem urbana de cunho particular, sem necessariamente ligar-se à comunidade onde são realizadas, podendo facilmente ser reconstruídas em outros locais, sem que isso comprometa seu significado.

As pichações não possuem nenhuma das características apresentadas na forma e nem no que diz respeito ao conteúdo. Por si só não se configura como uma linguagem preocupada com inserção estética. São expressões das ruas em relação à demarcação e à apropriação do espaço público. Se por vezes são consideradas como expressões artísticas, é porque os limites da contemporaneidade assim permitem.

Procedimentos constituídos de outros materiais, tais como mosaicos, esgrafiado, adesivagem, bem como a tinta spray, podem ser consideradas produções muralistas caso se enquadrarem nos critérios anteriormente apresentados, pois não são os materiais que os definem, mas sim as suas características formais e suas finalidades ideológicas.

1.4. MURALISMO E CONEXÕES HISTÓRICAS

É possível encontrar semelhanças visuais e até mesmo diagnosticar a origem dos critérios empregados pelos muralistas mexicanos comparando suas obras às dos artistas das gerações anteriores. Os debates acerca da composição durante a execução do *Ejercicio Plástico*, por exemplo, provavelmente proporcionaram entre Siqueiros, Serguei Eisenstein (1898 – 1948) e Antonio Berni outras trocas, tal como relatos de Siqueiros sobre as pinturas que lhe foram fontes de referência para os murais da ENP. No mural *El entierro del obrero sacrificado* (1923), (Fig. 20), Siqueiros partiu do estudo estrutural de uma pintura renascentista de Andrea Mantegna (1431 – 1506), (Fig. 21):



Figura 20 - David Alfaro Siqueiros - El entierro del obrero sacrificado, 1923.
Pintura mural afresco, 19 m².

Muro do descanso da segunda escada, Escuela Nacional Preparatoria, Cidade do México, México.

[...] é, por sua vez, uma evocação do *Cristo Morto* de Mantegna. O muralista transporta a sua terra uma imagem religiosa do Quattrocento italiano, que Eisenstein leva ao limite com o brutal escorço da figura que jaz com os pés desnudos em primeiro plano. (QUIJANO, 2010, p. 99).

Sabendo-se da atração que a pintura do Renascimento Italiano exerceu sobre Siqueiros, é compreensível que ele tenha buscado referências nos artistas desse período - e possivelmente de outros da arte italiana - como inspiração modelar para seus murais. A concepção warburguiana de análise do *pathosformel* permite que se identifique quais as pinturas que poderiam ter contribuído para o repertório do artista. O *pathosformel* ou “fórmula de *pathos*” é o conceito que:

[...] permite explicar a adoção de formas artísticas a partir da afinidade de necessidade expressiva. Assim, todos os detalhes da figuração de um quadro, que até então o haviam sido vistos sob termos formais, se apresentam em ensaios e acréscimos posteriores como figurações repletas de conteúdo que devem sua sobrevivência ao conjunto do legado cultural nelas preservados. (BING, 2013, p. XLV).



Figura 21 - Andrea Mantegna, A lamentação sobre o Cristo morto, 1475 – 1478
Têmpera sobre tela, 61x81 cm.
Pinacoteca de Brera, Milão, Itália.

Em *El Obrero Muerto ou El Velatório* (Fig. 22), pintura de Antonio Berni posterior à residência artística em Don Torquato, vê-se o uso do mesmo *pathosformel* já utilizado por Siqueiros, fato que, como mencionado por Ana M. Quijano, também aparece em uma cena do filme *¡Que viva México!* (1932), do cineasta Sergei Eisenstein (Fig. 23).



Figura 22 - Antonio Berni, El Obrero Muerto ou El Velatorio, 1949.
Aquarela e têmpera sobre tela, 254x195 cm.
Cole o Particular.

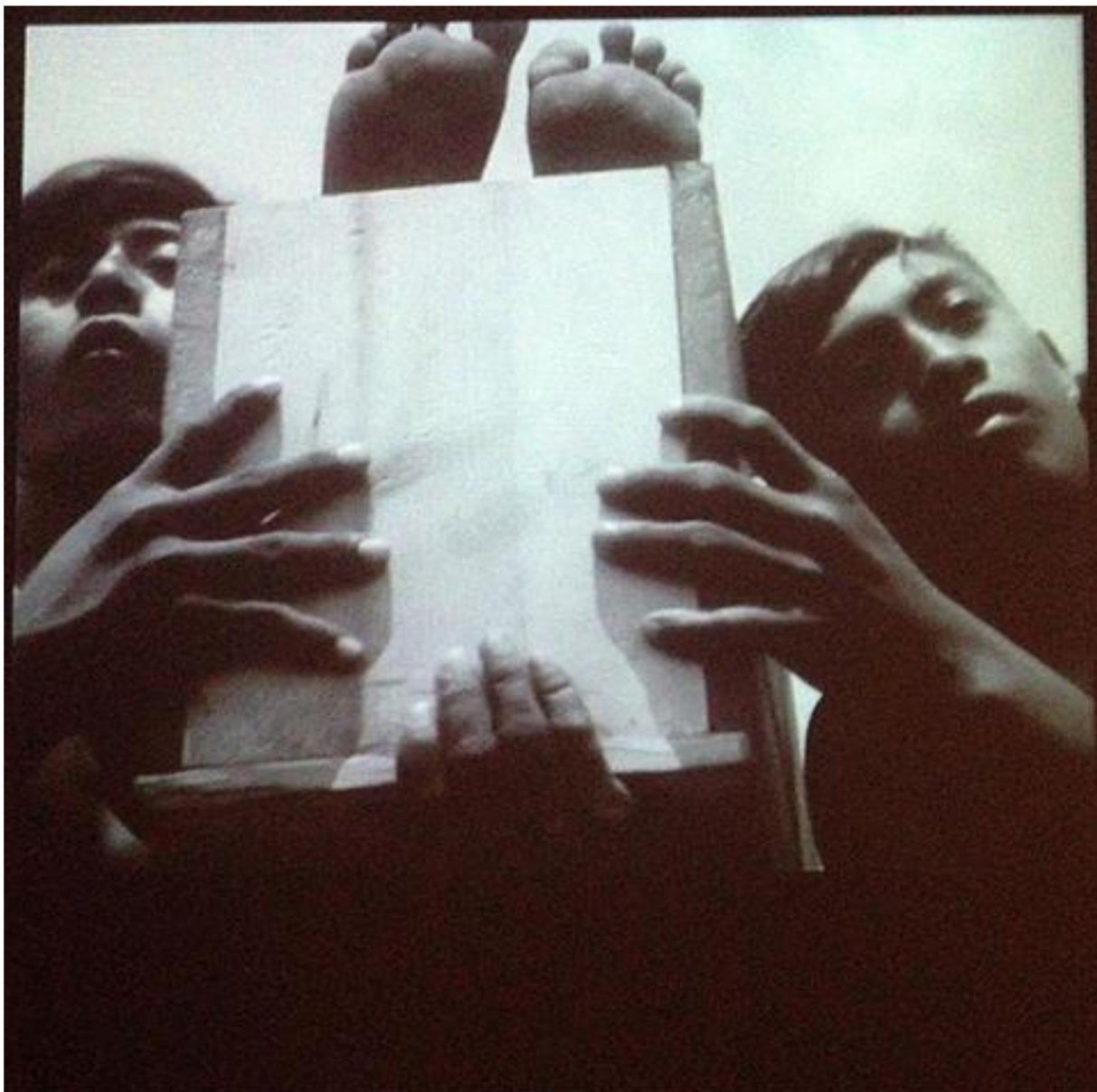


Figura 23 - Sergei Eisenstein, Cena do filme ¡Que viva México!, 1932.

A sedução de Siqueiros pela forma da construção da pintura de Mantegna se torna ainda mais evidente ao considerar-se as pinturas murais *Víctimas de la guerra* e *Víctimas del fascismo* (1945), (Fig. 24), como passíveis da mesma estrutura. A técnica do escorço acentua a perspectiva e posiciona o observador aos pés das figuras.

Aby Warburg entendia que as imagens que utilizam o mesmo *pathosformel* de obras anteriores trazem consigo a carga do legado cultural nelas impregnado. Sendo assim, Siqueiros estaria relacionando o sacrifício do trabalhador e dos vitimados pelo fascismo ao sofrimento de Cristo e às injustiças em torno de sua morte, fortalecendo a dramaticidade da cena.

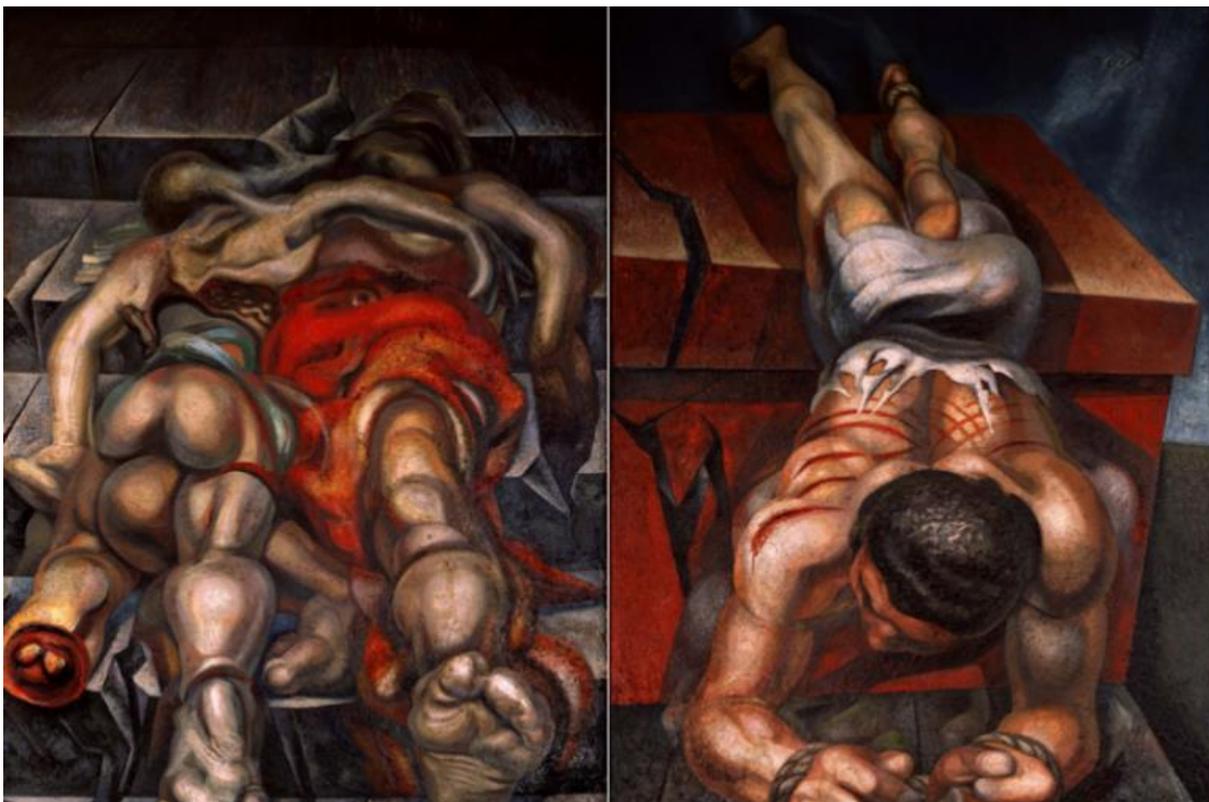


Figura 24 - David Alfaro Siqueiros, *Víctimas de la guerra e Víctimas del fascismo*, 1945.
Pintura mural.

Escuela Nacional Preparatoria, Cidade do México, México.

Em outro caso, num dos murais integrantes de um díptico no Palácio de Bellas Artes, no México, constata-se a influência da obra do pintor italiano Paolo Uccello (1397 – 1455) que também utilizava a composição em escorço nas suas pinturas. A obra em questão é *Batalha de São Romano* (1456), (Fig. 25).

A cena retrata o momento decisivo da Batalha de São Romano, conquista dos florentinos contra os sieneses, em 1432. O comandante inimigo, Bernardino della Ciarda (1389 – 1437), é lançado de seu cavalo por um mercenário florentino. Cavaleiros com lanças e arcos avançam da direita e da esquerda com guerreiros e figuras zoomórficas estiradas em primeiro plano. As figuras estão presas em uma composição perspectiva complexa, mas equilibrada. Não há um único ponto de fuga, mas vários trechos em coexistência. Uma composição poliangular.

A pintura possivelmente serviu como base modelar para a morfologia do cavalo no mural *Apoteosis de Cuauhtémoc* (1950 – 1951), (Fig. 26), embora seja necessário um olhar atento para identificar as relações entre ambas.



Figura 25 - Paolo Uccello, Batalha de São Romano, 1456.
Têmpera sobre madeira. 182 x 323 cm.
Galeria delli Uffizi, Itália.



Figura 26 - David Alfaro Siqueiros - Apoteosis de Cuauhtémoc, 1950 – 1951.
Piroxilina sobre Celotex, 449 x 795 cm.
Palacio de Bellas Artes, Cidade do México, México.

Cuauhtémoc (1496 – 1525) foi o último dos governantes do México-Tenochtitlán, Texcoco e Tlacopan, que exerciam poder sobre o vale do México. A cena apresenta um episódio imaginário onde o herói asteca, vestido de armadura e

empunhando uma macana pré-hispânica, levaria seu povo a triunfar em relação ao adversário espanhol. O conquistador Hernán Cortés (1485 – 1547) chegou na América trazendo sedução aos povos. O cacique Moctezuma acreditava que o conquistador era o deus Quetzalcóatl que, segundo a profecia, devia retornar ao México nesse mesmo ano para tomar o seu reino, fato que Cortés não desmentiu e usou a seu favor. Para deter o desastre, começaram a ser realizados sacrifícios humanos como oferenda a Huitzilopochtli, deus que os havia protegido contra todos outros deuses. Morreram assim muitos astecas, além dos que padeceram pelas mãos espanholas e por conflitos internos.

Apesar da distância histórica entre Siqueiros e Paolo Uccello, a semelhança fica evidente ao observar-se a figura do cavalo (Fig. 27), localizada no centro inferior da pintura de Uccello e realizada com a mesma técnica de espelhamento e inversão pelo muralista mexicano (Fig. 28), aproximando imagens (Fig. 29):



Figura 27 - A Batalha de São Romano (detalhe).
Fonte: Editado pela autora.



Figura 28 - A Batalha de São Romano espelhada e invertida (detalhe).
Fonte: Editado pela autora.

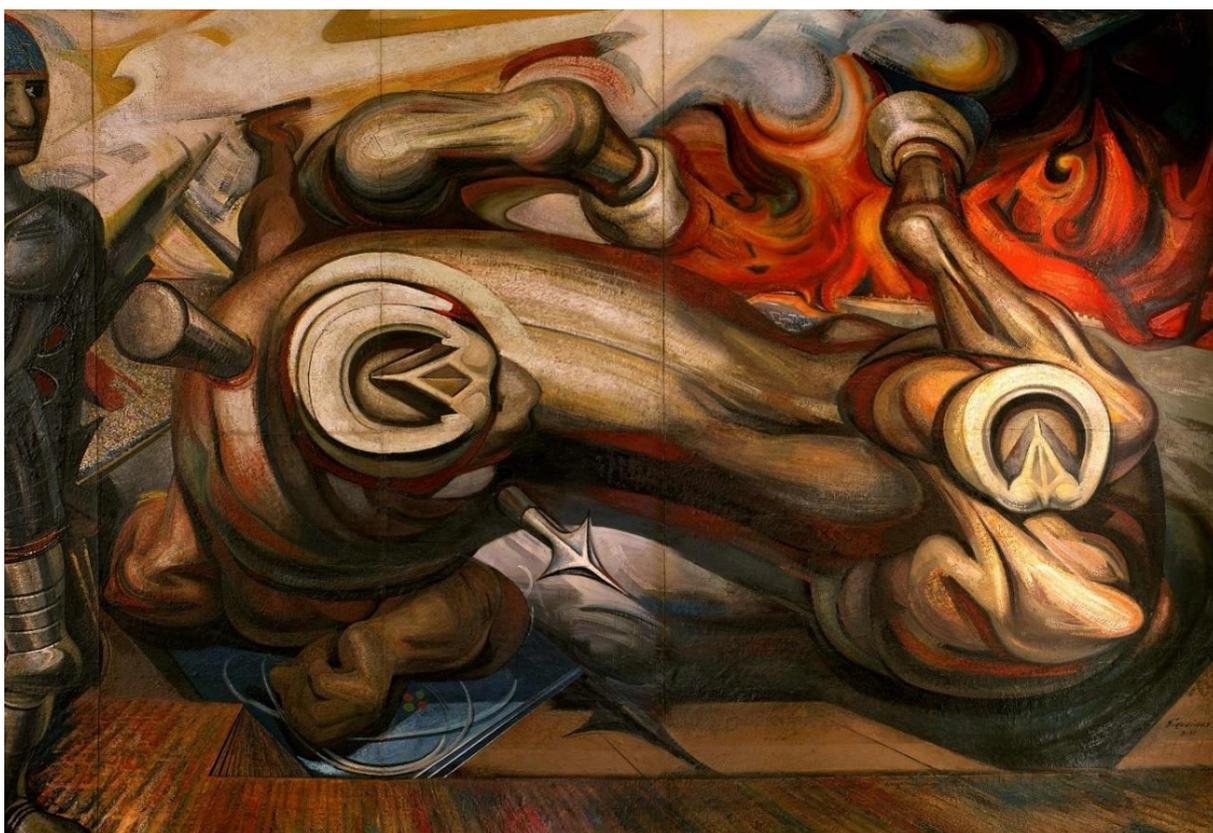


Figura 29 - Apoteosis de Cuauhtémoc (detalhe).
Fonte: Editado pela autora.

A despeito de alguns desvios, tal como a posição das patas que provavelmente foi retirada em parte da contorção existente em outro cavalo da mesma pintura (Fig. 30), pode-se notar afinidades modelares no *pathosformel* dramático

aplicado na queda do animal, mais uma vez colocando o observador diretamente aos pés da figura central.



Figura 30 - Comparação entre a contorção das patas dos cavalos das obras A Batalha de São Romano e Apotheosis de Cuauhtémoc, respectivamente.
Fonte: Editado pela autora.

O cavalo era um animal desconhecido para os povos das Américas e potencializava a fantasia de que Cortês era um deus enviado do oriente. A queda desse cavalo simboliza a queda da profecia. Conforme Stein: “a resistência do último imperador asteca tornou-se para o povo mexicano o ato que parecia exibir todos os seus valores antigos. Cuauhtémoc tornou-se a apoteose da luta da humanidade contra seus próprios predadores” (1994, p. 3). Ascensão de um e queda de outro, um Cuauhtémoc triunfante, frente ao conquistador que cai com sua montaria, tal como a pintura de Uccello expressa a queda de Bernardino della Ciarda (1389 – 1437). Onde se esperaria estar representada a cabeça do cavalo, Siqueiros posiciona o cavaleiro, fazendo a figura zoomórfica fundir-se à forma humana, criando um mitológico centauro, cuja lança transpassa o peito (Fig. 31).



Figura 31 - Comparação entre a contorção dos cavalos das obras *A Batalha de São Romano* e *Apoteosis de Cuauhtémoc*, respectivamente.
Fonte: Editado pela autora.

A inversão acentua a poliangularidade dos pontos de vista, quebrando a perspectiva. A estratégia se repete em outros murais de Siqueiros, onde o espectador sente-se posicionado em locais inusitados.

Provavelmente Siqueiros também travou contato com um pintor pouco documentado, Giambettino Cignaroli (Giovanni Battista Bettini Cignaroli, 1706 - 1770), que transita entre o Barroco e o Neoclássico italiano. Em algum momento, Siqueiros viu nas obras desse artista, elementos interessantes para criar o mural *Tormento de Cuauhtémoc* (1950 – 1951), (Fig. 32).

Esse fato apresenta-se inédito e se atesta através da análise das imagens pelos procedimentos warburgianos. A obra *Tormento de Cuauhtémoc* retrata o mesmo tema que uma pintura mexicana anterior, pertencente a Leandro Izaguirre (1867 – 1941), (Fig. 33). Por serem provenientes do mesmo país, espera-se encontrar alguma similaridade entre ambas, mas o que se comprova, na verdade, é que a estrutura formal utilizada por Siqueiros se baseia em Cignaroli.



Figura 32 - David Alfaro Siqueiros, Tormento de Cuauhtémoc, 1950 – 1951.
Pintura Mural, Piroxilina sobre Celotex, 453 x 814 cm.
Palácio de Bellas Artes, Cidade do México, México.



Figura 33 - Leandro Izaguirre, El suplicio de Cuauhtémoc, 1892.
Óleo sobre tela, 294.5 x 454 cm.
Museu Nacional de Arte. Cidade do México, México.

Quanto à temática, as duas pinturas mexicanas reproduzem o episódio em que o conquistador Hernán Cortés submeteu à tortura o senhor de Tacuba Tetzlpanquetzaltzin e a Cuauhtémoc, que na cena se mantém firme em relação ao espanhol. A representação conta o momento em que o governante asteca é levado à queima dos pés para revelar o lugar onde os lendários tesouros do grande Tenochtitlán estariam escondidos. *A Morte de Sócrates* (1759), (Fig. 34), de Cignaroli, como o próprio nome já diz, retrata a morte do filósofo grego contrário às ideias dos atenienses e acusado de corromper a mente dos mais jovens. Sócrates preferiu a morte do que ir para o exílio e desistir de sua vocação filosófica. No quadro, estão os seus discípulos e provavelmente Platão, representado segurando o seu corpo.



Figura 34 - Giambettino Cignaroli, *A morte de Sócrates*, 1759
Óleo sobre tela - 202x271 cm
Szépművészeti Múzeum, Budapeste

Assim como Sócrates, em um gesto de resistência, Cuauhtémoc prefere a tortura a entregar seus valores. A prova de que a referência foi usada por Siqueiros é analisável comparando-se o desenho do osso zigomático e a estrutura da barba da figura antropomórfica masculina que representa Sócrates, que é transformada no

queixo do Cuauhtémoc (Fig. 35 e 36), que aguarda a execução em uma atitude estoica.



Figura 35 - A Morte de Sócrates (detalhe).
Fonte: Editado pela autora.

Ainda é possível confrontar o desenho das sombras em torno dos olhos do Sócrates que serviu como modelo para a formar o olhar profundo da pintura de Siqueiros e a paridade entre o desenho do ombro e das veias do pescoço.

Cuauhtémoc era um jovem valente "que se fez tão temeroso que todos os seus súditos tremaram diante dele". No entanto, ele era de uma disposição gentil, como era seu corpo e seus traços, com um rosto grande e agradável e olhos mais profundos do que suaves. (STEIN, 1994, p. 3).



Figura 36 - Tormento de Cuauhtémoc (detalhe).
Fonte: Editado pela autora.

A movimentação dos braços da figura antropomórfica feminina posicionada à esquerda – uma alegoria da pátria mexicana - também reaparece na lamentação do personagem que tem a sua frente o cálice com a cicuta (Fig. 37):

É comum a representação de uma figura antropomórfica feminina acompanhada de uma criança no imaginário mexicano para referir alegoricamente à pátria, podendo ser conferida em outras obras, como as do artista Jesus Helgera (1910 – 1971), (Fig. 38).



Figura 37 - *Pathosformel* de clemência no mural Tormento de Cuauhtémoc e na pintura A Morte de Sócrates, respectivamente.
Fonte: Editado pela autora.



Figura 38 - Jesus Helgera, Madre Pátria.
Óleo sobre tela, 1940 (imagem que circulou em calendários).
Fonte: Editado pela autora.

Stein relatou quem teria servido de modelo para Siqueiros, fato que não descarta a escolha dos *pathosformeln* existentes em Cignaroli:

Isolado no estúdio improvisado em cima da escada, Siqueiros criou um poderoso desenho a lápis de uma figura nua, para qual Angélica pousou. Esta figura vestida de vermelho, foi pintada no mural para simbolizar a humanidade protestando não só à cena de tortura diante dela, mas toda guerra instigada pelo imperialismo. Ela está na vanguarda de um grupo de luto e sofrimento das mulheres, enquanto uma criança, uma figura que naquele momento, emanara da Guerra da Coreia, levanta os dois braços ensanguentados e sem as mãos. (STEIN, 1994, p. 189-190).

Siqueiros utilizou essa alegoria criando uma combinação bastante pertinente para o momento, remetendo essa pátria a imagem da guerra da Coreia a que se refere Stein, que supostamente deve ser a que circulou na revista Newsweek de outubro de 1950, onde há um jovem rendido por um soldado, com braços erguidos (Fig. 39):

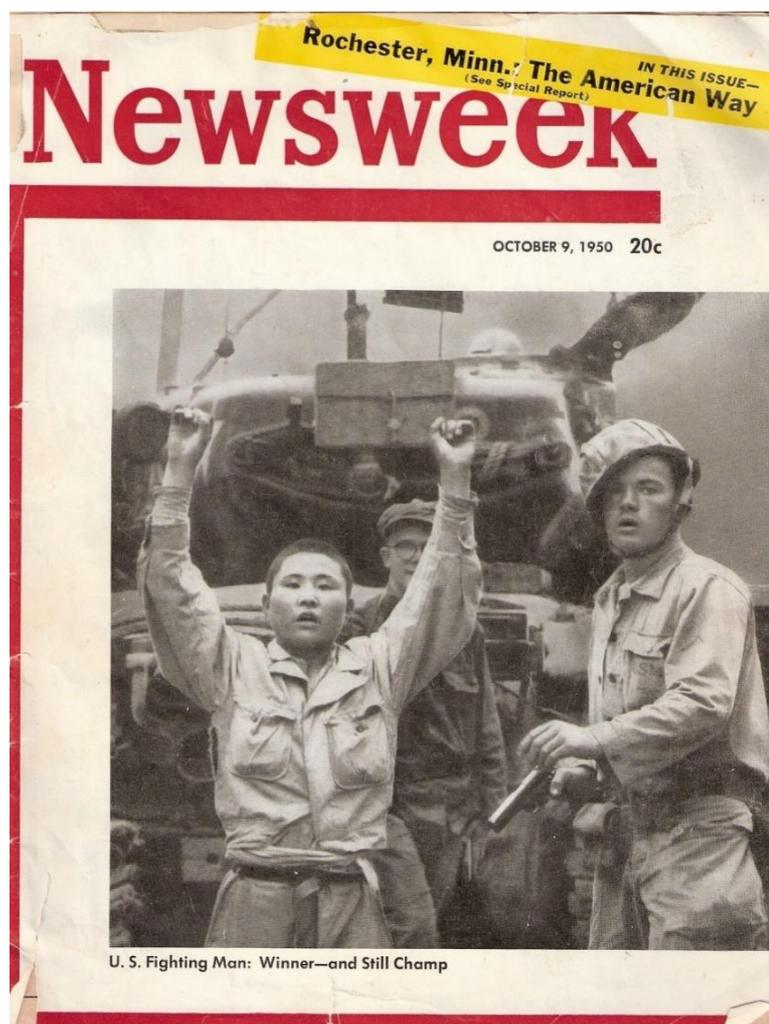


Figura 39 - Capa da revista Newsweek, 1950.
Fotografia da rendição de um jovem na Guerra da Coreia.

Novamente confirma-se a intenção de transformar em um ícone monumental uma figura do povo, ligando eventos da guerra da Coreia com os acontecimentos da colonização mexicana. Além da referida pintura, outra obra de Cignaroli apresenta muitas semelhanças com o mural de Siqueiros. Trata-se de *Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario* (1760), (Fig. 40):



Figura 40 - Giambettino Cignaroli, *Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario*, 1760.
Óleo sobre tela. 223.5 x 325 cm.
Galeria Nacional da Eslovênia, República da Eslovênia.

A pintura apresenta aspectos marcantes do estilo Neoclássico, com figuras em arranjo estatuário. No centro do acontecimento do mural em posição rígida, está o Cuauhtémoc de Siqueiros que possui a mesma orientação da figura antropomórfica feminina desfalecida de Cignaroli (Fig. 41), também se repetindo o vermelho e o azul dos mantos dos personagens posicionados à esquerda inferior em ambas obras.

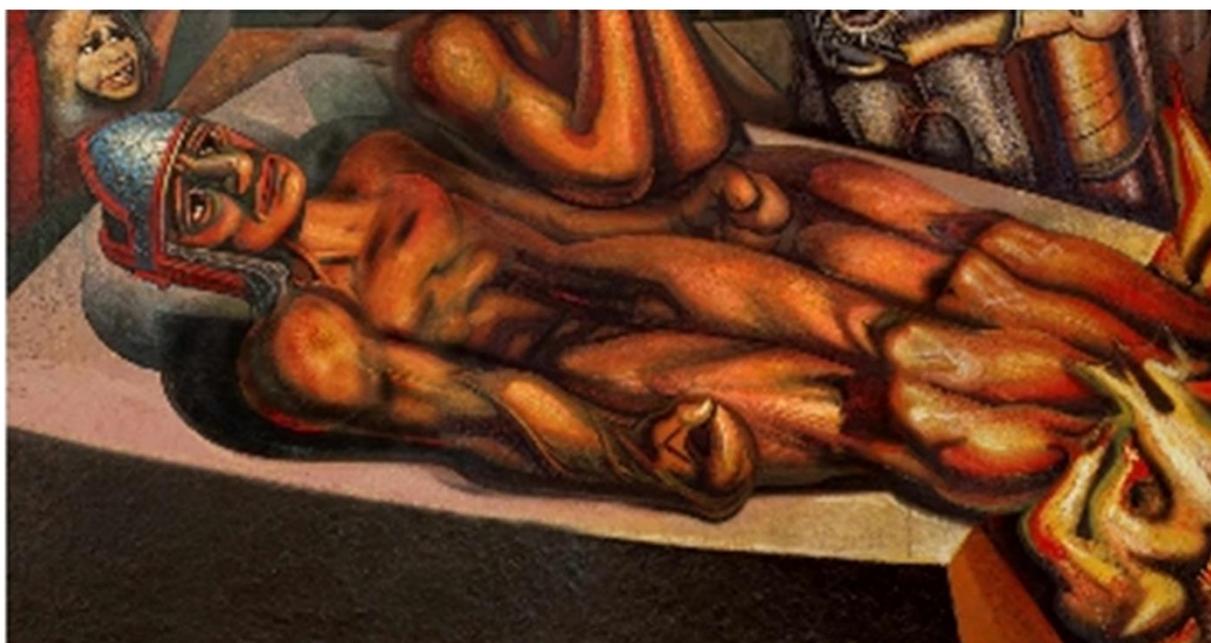


Figura 41 - Comparação entre detalhes: Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario e Tormento de Cuauhtémoc, respectivamente.
Fonte: Editado pela autora.

No esboço inicial de Siqueiros, para compor Hernán Cortês, pode-se ver uma paridade com a posição do Alexandre (Fig. 42)



Figura 42 - Comparação entre detalhes: mural Tormento de Cuauhtémoc, esboço para o mural Tormento de Cuauhtémoc, pintura Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario, respectivamente.
Fonte: Editado pela autora.

Uma armadura, emprestada do almoxarifado do museu como modelo para o vestuário de Cuauhtémoc, foi posicionado diante do muro de acompanhamento para servir de modelo para o exército de conquistadores armados na cena da tortura. O cenário e o simbolismo do drama foram majestosamente concebidos. (STEIN, 1994, p. 189).

A armadura não corresponde à vestimenta do “Alexandre”, mas isso não descarta os artifícios emocionais envolvidos no mural como um todo, em especial na movimentação dos personagens adotados pelo mexicano, apresentados com posturas imponentes.

Há ainda uma representação em segundo plano de uma figura antropomórfica feminina, que seria Malinche (1496 – 1529), a mulher responsável por fazer a tradução entre os povos americanos e os espanhóis, amante de Hernán Cortês e traidora do povo. Stein (1994, p.190) relata que: “uma jovem trabalhadora do museu que tinha um forte semblante indiano estava no andaime com Siqueiros, posando para o rosto de Malinche. E eu, estendido no chão e sem camisa servia de modelo para a figura de Cuauhtémoc”. Nota-se que o mesmo tratamento é dado a uma figura antropomórfica masculina na obra de Cignaroli, que observa por trás dos soldados (Fig. 43).



Figura 43 - Comparação do detalhe da pintura Alexandre, o grande e falecida esposa de Dario e detalhe do mural Tormento de Cuauhtémoc, respectivamente.
Fonte: Editado pela autora.

A recorrência a obras de períodos artísticos anteriores insere a iconografia muralista no circuito de imagens que utiliza padrões emotivos cunhados pela antiguidade clássica, pesquisados amplamente por Warburg, evidenciando o universalismo da pintura Muralista Mexicana, que entendeu a importância de valorizar as pesquisas desenvolvidas ao longo dos anos pelos mestres da arte, atestando que toda a renovação passa por conhecimento histórico e que não se avança para novidade sem se dominar as técnicas, os conceitos e os modelos tradicionais.

2. PRIMEIROS PASSOS DO MURALISMO EM BUENOS AIRES

Em 1933, o muralista mexicano David Alfaro Siqueiros chegou na Argentina com a intenção de levar para o país a arte pública, conforme havia acontecido no México. Em Buenos Aires os conflitos políticos encontravam-se acentuados devido à quebra da bolsa de valores de Nova Iorque e ao fortalecimento dos estados totalitários europeus e das ideologias racistas. Com a morte do general José Félix Uriburu (1868 – 1932, governou de 1930 até 1932) se inicia a “República conservadora” que vai de 1932 a 1943, a chamada “Década Infame” em que intelectuais aliaram-se a igreja defendendo o moralismo cristão e simpatizando com o fascismo italiano, além de outras vertentes que simpatizaram com o falangismo espanhol e também com o autoritarismo germânico, tendo por objetivo impedir o acesso ao poder de setores populares. Os conflitos artísticos cresceram dentro desse cenário.

Em 1930, na Asociación Amigos del Arte (AAA), Marguerita Sarfatti (1880 - 1961), que mantinha relacionamento com Benito Mussolini (1883 – 1945), foi curadora uma exposição sobre o Novecento Italiano (configurada como um agrupamento de artistas oriundos do Futurismo que cultivavam a memória nacional e o resgate a pintura do Quattrocento, evocando o passado), que tinha como representantes artistas simpatizantes do fascismo e que, como ela própria citou no catálogo da mostra (1930), “trabalham separados e militam juntos”.

Em 1932, o Salão de La Plata apresentou obras com apropriações desse *Novecento*. No mesmo ano André Lhote (1885 – 1962), com o qual o artista Antonio Berni havia estudado em Paris, realizou conferências na AAA.

O fascismo perdeu força a partir de 1933 com o antissemitismo na Itália, forçando Sarfatti a se exilar em Montevideu e em Buenos Aires. Artistas como Berni, que haviam desenvolvido simpatia pela pintura metafísica quando estudaram na Europa, passaram a se interessar por temáticas sociais como as de Siqueiros, frente ao desemprego que assolava a Argentina. Afinados com ideais da esquerda convidaram Siqueiros, já conhecido pela temática polêmica de seus trabalhos, a realizar um ciclo de palestras. Quijano (2010) ressalta que o artista inicialmente deveria ditar três conferências, porém seu posicionamento frente ao conservadorismo da arte argentina, divulgado no periódico *Crítica* (agosto de 1933), colocou Asociación Amigos del Arte, local em que ditaria as conferências, em uma situação delicada, e sua terceira palestra foi cancelada. De um lado, encontravam-se os apoiadores de

Siqueiros, pintores que viajaram a Europa e se mostravam ávidos pelas novidades artísticas trazidas pelas correntes modernas e interessados pela ideologia do artista. De outro, estavam os nacionalistas e conservadores que tratavam a chegada do pintor com ressalva; é o caso de Mario Canale (1890 – 1951). Pintor e crítico, Canale apresentou Siqueiros como um homem indelicado frente à recepção generosa dos argentinos:

[...] Siqueiros não respondeu a essa generosidade e quebrou os deveres mais elementares de cortesia, tentando interferir imediatamente na vida artística da Argentina, tentando provocar uma desordem corporativa, fazendo propaganda do momento em que ele estava entretido. Uma prudência elementar deveria tê-lo inibido de se pronunciar a favor desse ou daquele agrupamento de artistas, porque isso era penetrar nos problemas sociais que ninguém o chamou para estudar, quanto mais para resolver (CANALE, 1933, p. 3).

Para se compreender melhor as posições de Canale, observa-se a pintura de sua autoria (1914) que ilustrou diversos de seus artigos (Fig. 44). Segundo o site do Museu Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, a pintura retrata sua vida boêmia e o encontro semanal com seus colegas: sentados sobre um sofá de veludo avermelhado, ao centro está o próprio Canale, acompanhado de Walter de Navazio (1887 – 1921) pintor paisagista, representado sentado à direita; Rogelio Yrurtia (1879 – 1950) escultor, que se encontra em pé, fumando um charuto; à esquerda, está Hugo Garbarini (1892 –?) Arquiteto e pintor e de perfil Eduardo Sívori (1847 – 1918) pintor introdutor do realismo na Argentina. Os amigos estão em um ambiente suntuoso e repleto de obras de arte. As vestimentas dos cinco companheiros demonstram a elegância do grupo e a sua condição social. Nas paredes, as obras apontam o acesso restrito de observadores: é um ambiente privado, arte para poucos.



Figura 44 - Antonio Canale, La noche de los viernes, 1914.
Óleo sobre tela. 195 x 212,5 cm.
Museu Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

A pintura demonstra o modo e estilo de vida burguês e a arte de elite que o mexicano criticava em seus eloquentes discursos. Canale, consciente de que era um dos alvos do pintor, não deixou por menos, escrevendo sobre as inovações propostas pelo muralista:

A descoberta, de fato, não existe, nem haverá uma revolução plástica, porque as inovações modernas dadas são, de certo modo, velhas novidades, e a única inovação que é fornecida é dar interesse à arte mural com ideias sociológicas, até agora reservado para os meios de disseminação múltipla das artes aplicadas, porque a grande decoração sempre esteve alheia aos problemas momentâneos e efêmeros a serem governados pelo conceito de duração. A novidade de tirar arte monumental dos palácios e dos templos para levá-los ao ar livre, para colocá-los em contato com as pessoas, porque a elas pertencem, eles não são mais do que frases, frases agradáveis, que muitos gostam no momento, mas isso não é possível realizar, nem levar a sério tal afirmação, porque não resiste à menor análise, seja como conceito ou como finalidade. (CANALE, 1933, p. 4).

As palavras do crítico refletem seu descontentamento quanto a um modo de pensar que já fervia nos jornais - antes mesmo da chegada do pintor, a “novidade mexicana” já causava alvoroço no meio cultural. Muitos eram os interessados em conhecer as inovações conceituais e técnicas apresentadas pelo artista. Siqueiros defendia a pintura mural como uma forma de arte voltada para o povo, distante dos circuitos limitados das galerias e das elites, mas Canale entendia que: "a arte não deveria se rebaixar ao nível do povo", mas que o povo “deveria elevar-se ao nível da arte”. Considerava que o chamamento aos sindicalistas, feito por Siqueiros anos antes na Europa, em seus *Tres llamamientos* não surtiriam efeitos:

Por outro lado, não há perigo de ideias avançadas na arte, porque a burguesia e o gosto do bem viver são dominantes, e não podem, como consequência, comungar com um espírito de sacrifício, sujeitar-se às disciplinas daqueles que gozam e são honrados com o tratamento de pessoas "chiques", que alternam com altos funcionários e personagens influentes, em detrimento de seu trabalho pessoal e trabalho futuro. Também teria que desistir de posições que dão brilho e dinheiro. E, então, ter que trabalhar no campo sem poder olhar para os demais por cima dos ombros. (CANALE, 1933, p. 5).

Além das conferências atacadas por Canale, Siqueiros realizou a obra no sótão de Natalio Botana, em sua propriedade na quinta Los Granados, em Don Torquato, juntamente com seus simpatizantes: o cenógrafo Enrique Lázzaro e os pintores Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlo Castagnino e Antonio Berni, formando El Equipo Poligráfico Ejecutor. Com o título *Ejercicio Plástico* (atribuído pelo fato de não ser um mural público), o trabalho possibilitou o uso dos aparelhos modernos, a mecânica industrial, a fotografia e o aspecto revolucionário da plástica dinâmica:

Como o nome indica, "Ejercicio Plástico" engloba apenas um motivo plástico abstrato, nada mais é do que um exercício plástico coletivo, uma prática plástica comum, um exercício dinâmico de GIMNASIA plástica, realizado, no entanto, por pintores individuais e corporativamente proprietários de uma convicção revolucionária. [...] "Ejercicio Plástico" é uma contribuição à forma revolucionária, porque é uma realização (embrionária, mas concreta) de plástica dinâmica, documental e multiplicável e a plástica revolucionária integral será dinâmica, documentário e multiplicável acima de todas as coisas. Tão dinâmica em sua forma como em seu conteúdo social. Será dinâmica humana e realista na mesma medida em que a enorme cena em que se expressa e o espectador que a circula e por reflexo também a constrói. (SIQUEIROS et al, 1933, s/p).

O *Ejercicio Plástico* contribuiu para seguir a exploração das técnicas que Siqueiros tinha empregado com o Block de Pintores de Los Angeles quando fez os murais *Mitin Obrero* e *La América Tropical*. Sob a temática erótica das pinturas, os

artistas puderam desenvolver as técnicas dos polígonos, escorço, projeções, distorções, além do uso de aparelhos a base de ar, maçarico e a piroxilina, entre outros. O mural possui 200 m² de superfície em uma estrutura arquitetônica semicilíndrica (Fig. 45). O lugar tornou-se um centro de discussão acerca dos valores compositivos da pintura muralista e suas influências apareceram nas obras que os participantes seguiram fazendo em Buenos Aires. Além disso, os artistas expuseram no manifesto a crença de que os procedimentos empregados seriam úteis ao proletariado em sua luta atual final contra o regime capitalista.



Figura 45 - Equipo Poligráfico Ejecutor, Ejercicio Plástico, 1933.
Pintura mural.
Museu do Bicentenário, Buenos Aires, Argentina.

2.1.A PINTURA SOCIAL

Nosso problema é então encontrar esse tipo de expressão que nos defina como um povo, essa arte personalizada que reflita nosso meio físico, social e cultural.

(Antonio Berni, 1941)

Após ser obrigado a abandonar a Argentina, devido às suas posições políticas, Siqueiros escreveu uma carta a Antonio Berni⁷, narrando a dispersão da Equipe Poligráfica e colocando sob esse a responsabilidade de manter o desenvolvimento dos grupos de artistas vinculados ao Partido Comunista. A carta também mencionava o destino dos equipamentos utilizados na execução do mural, deixando-os ao partido e aos artistas que formaram a equipe. Liderados por Berni, alguns dissidentes do primeiro grupo de intelectuais que simpatizava com as ideias de Siqueiros e outros novos integrantes, formaram uma espécie de atelier livre que se converteu em escola e no grupo *Mutualidad* (*Sociedad Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos*, 1929), grupo fundado em Rosário e que se estendeu com intensidade até o estabelecimento de Berni em Buenos Aires, por volta de 1936. O grupo exibiu experiências de pintura mural com linguagem social e acessível, cartazes para atos políticos e peças gráficas oscilando entre propaganda e estampa tradicional. Foi um grupo interdisciplinar e pluricultural onde foram ministradas aulas de história da arte, escultura, gravura, composição, literatura, filosofia, história argentina, biologia e medicina, apontando para um tipo de educação integral e humanística:

Esses jovens, em sua maior parte filhos de intelectuais ou de trabalhadores com uma trajetória de lutas políticas e sindicais, rapidamente se converteram em artistas experimentais e pensadores que se consideraram revolucionários. (FANTONI, 2014, p. 206).

Em seguida, em Buenos Aires, outra figura do Equipo Poligráfico, Lino Spilimbergo, lançava um manifesto e fundava o Sindicato dos Artistas Plásticos (1933). Mais tarde essas iniciativas deram origem a outro agrupamento, o Taller de Arte Mural, onde foram aplicadas várias das experiências vividas na quinta Los Granados.

2.2. TALLER DE ARTE MURAL

Berni, Spilimbergo, Castagnino, Demétrio Urruchúa (1902 – 1978) e Manuel Colmeiro (1901 – 1999), constituíram em 1944, na rua Tucumán, o Taller de Arte

⁷ SIQUEIROS, D. A. **Carta a Berni**. Buenos Aires, 5 de dezembro de 1933. Disponível em: <http://archivosiqueiros.blogspot.com/2011/12/carta-berni.html>. Acesso em 27 de julho de 2018.

Mural, que tinha como objetivo desenvolver o muralismo na Argentina e sua relação com a Arquitetura moderna:

Apenas pretendemos divulgar entre os arquitetos e construtores que estamos capacitados a realizar trabalhos em afrescos, silicatos, têmperas e outros procedimentos técnicos. É nosso propósito sustentar um alto princípio artístico e um trabalho absolutamente correto, sem que ele despenda um custo excessivo e oneroso à obra [...]. (BERNI et al, 1944, p. 4).

As pinturas apelavam para uma visão crítica da sociedade, além de uma linguagem de fácil compreensão para o povo, que deveria ter a possibilidade de vê-la nas ruas e nas edificações de uso comum, sem ter que visitar espaços designados à arte. Tinham como meta conseguir apoio do Estado e procuravam, através de licitações, decorar os edifícios públicos.

Os integrantes haviam desenvolvido seu percurso artístico através de estudos na Europa e do Realismo Social, intensificados no contato com Siqueiros, caracterizado por tematizar nas obras as diferenças de classes, os problemas dos camponeses e do proletariado. Berni, Urruchúa e Castagnino haviam ganho um concurso para pintar murais na Sociedade Hebraica Argentina em 1943, fator que favoreceu a formação do Taller de Arte Mural:

Os objetivos dessa união eram os de formar um movimento de enormes proporções. Frente às carências de um tipo de arte popular e decorativo, perceberam a importância de prover no país uma arte coletiva que estivesse à altura do público, que não precisaria ir a ela, mas que se encontraria ali onde as pessoas trabalham, se divertem, estudam e circulam [...]. (PRUZAN, 1991, p. 267 – 268).

2.2.1. Os artistas do Taller de Arte Mural

2.2.1.1. Antonio Berni

Berni esteve na Europa de 1925 a 1931, através de uma bolsa cedida pelo Jockey Club de Rosário. Na Espanha, conheceu as obras de El Greco (1541 – 1614), Diego Velázquez (1599 – 1660), Goya (1746 – 1828), Paolo Uccello (1397 – 1475), Andrea Mantegna, entre outros, que contribuíram para a sua estética. Quando retornou, passou a praticar uma versão moderna do que aprendeu junto a jovens discípulos na Mutualidad. Segundo Fantoni (2014) a formação de Berni tinha sido

cunhada através das reproduções impressas e quando entrou em contato físico com a arte europeia sofreu grande impacto. Na viagem de estudos, Berni começou a não ver significado na arte pura, uma sensação que, aos poucos, lhe levou a desenvolver temas de cunho social em suas obras:

Visivelmente, na Espanha, não consegui encontrar a vanguarda artística que eu estava procurando. Fora da paisagem, das pessoas, dos clássicos, os demais (o oficial ou o dominante na cultura) era reação ou atraso. Fui para Paris; lá eu consegui me dar conta de todo atraso que tinha em história contemporânea da arte. Constatei que em gosto, sensibilidade e ideias, tinha um atraso de quarenta anos. Estava faltando atravessar as etapas mais importantes da arte moderna. Eu decidi queimar, o mais cedo possível, esses estágios. Para alcançar a verdadeira criação, devemos tentar, em linhas gerais, assimilar toda a experiência artística vivida pela cultura universal. Assim, eu fui do Fauvismo ao Cubismo e deste para o Surrealismo. (BERNI, 1952, p. 58).

Segundo Quijano (2010), antes de Siqueiros chegar à Argentina, Berni considerava que o Muralismo era coisa de mexicanos, o que só veio a se reconfigurar após se formarem laços de amizade entre os dois, principalmente com a realização do *Ejercicio Plástico*. No entanto, Berni percebeu, logo após a partida de Siqueiros, que os murais na Argentina não poderiam ser revolucionários. Dessa forma, continuou a desenvolver a pintura de cavalete em formato grande: os murais transportáveis, em que tratou dos acontecimentos contemporâneos, os episódios lançados pela imprensa e crônica jornalística, as relações da vida cotidiana com uso do retrato monumentalizado. As pinturas que fizeram parte dessa preocupação são inseridas no Novo Realismo, uma versão argentina do Muralismo. O artista afirmou, muitos anos depois que:

[...] em uma resposta a postura extremista de Siqueiros disse um artigo: crer que só é possível fazer pintura de conteúdo revolucionário em um mural público nos leva, dentro de nossa realidade socioeconômica, ao oportunismo ou à inatividade, porque os murais, que pertencem aos capitalistas, nunca serão entregues para atacá-los com imagens de seu sistema. Siqueiros mesmo não pode ser salvo dessa consequência. Sua obra final, não obstante a fraseologia, é uma adaptação "camuflada" da nova realidade do México, que deixou de ser revolucionária. (BERNI, 1974, s/p).

Manifestación (1934), (Fig. 46) é um desses murais móveis, onde se veem figuras antropomórficas diversas e de variados tipos físicos em uma massa que protesta por alimento e trabalho, durante o período conhecido como a "Década Infame", que se inicia em 6 de setembro de 1930, com o golpe civil-militar que derrubou o presidente Hipólito Yrigoyen (1852 – 1933, governou de 1928 até 1930)

por José Félix Uriburu (governou de 1930 até 1932) e terminou em 4 de junho de 1943, com o golpe militar que derrubou o presidente Ramón Castillo (1873 – 1944, governou desde 1942). Durante a crise, muitos argentinos ficaram desempregados, motivo representado nesta e em outras obras do pintor:



Figura 46 - Antonio Berni, *Manifestación*, 1934.
Têmpera sobre arpillera, 180 x 249 cm.
Museu de Arte Latino-americano, Buenos Aires, Argentina.

O suporte de *Manifestación* é o mesmo de uma série de pinturas nas quais o artista une tecidos costurados, provenientes de sacos de transporte de açúcar. Sua escolha não foi arbitrária, mas a busca consciente de um recurso expressivo, ligando o material do trabalho braçal aos seus temas pictóricos.

Embora as obras transportáveis não tenham obtido um destino exatamente público, as questões sociais expostas, lhes atribuíram um papel que ia além do decorativismo. Berni escreveu alguns textos sobre o Novo Realismo, exaltando a função do artista como agente de transformação social, pensando criticamente e expondo as deficiências cotidianas e ressaltando que os argentinos deveriam buscar uma arte própria:

Até agora, o mal está em que trabalhamos com múltiplas ideias, devido às suas boas e más origens, mas todas ruins ao transplantá-las sem qualquer elaboração, tentando identificá-las com nosso espírito e nossos propósitos artísticos.[...] Novo Realismo não é o que acreditam ou fingem acreditar certos puristas, uma caixa registradora de objetos visíveis ou uma ânsia de

competir com o aparelho fotográfico, o Novo Realismo observa o mundo subjetivamente, especulativamente, com suas próprias ideias e sentimentos, ou seja, com os conceitos de um homem sensível vivendo em um período de transformações transcendentais em todas as ordens. (BERNI, 1941, s/p.).

A situação em que se encontrava a Argentina não era ideal para a realização de murais, sendo bastante repressiva e de pouca ajuda econômica para as artes públicas. Em 1941, Berni pintou no vestíbulo do Teatro del Pueblo um mural, hoje desaparecido, no qual se deteve na representação de uma despreziosa alegoria do teatro, da pintura, da música e das letras. Um ano depois, clamou por ajuda estatal para a criação de obras verdadeiramente públicas:

A obra de arte tem hoje outro público: a coletividade; mas para ele apenas o Estado e as instituições de longo alcance podem lhe dar o que você precisa e demanda culturalmente. É assim que a arte deixa a casa particular para mudar para museus, edifícios públicos, bibliotecas, clubes, etc. (BERNI, p.3, 1942).

Quanto à sua relação com Siqueiros, Berni herdou dois pontos que favoreceram sua obra: em primeiro lugar, o contato com o Mexicano propiciou o aprofundamento nas temáticas sociais de sua arte, fator despertado em sua estada na Europa; em segundo lugar, com o trabalho no *Ejercicio Plástico*, Berni descobriu a possibilidade de utilizar recursos inusitados em suas pinturas, começando pelo uso das sacas de açúcar e se consolidando com a colagem de objetos e tecidos, na criação de dois personagens das camadas populares que povoaram suas produções alguns anos depois: Juanito Laguna (Fig. 47), um menino pobre, e Ramona Montiel uma prostituta.



Figura 47 - Antonio Berni, Juanito ciruja, 1978
Colagem de materiais variados, 160 x 105 cm
Coleção particular

2.2.1.2. Lino Enea Spilimbergo

Lino Enea Spilimbergo, desde 1919, enviava trabalhos para o Salão Nacional e foi, finalmente, premiado em 1922 com suas águas-fortes. Em 1923, recebeu o terceiro lugar em pintura e, em 1925, o prêmio de melhor conjunto. Criou uma reputação com a qual adquiriu dinheiro para viajar para Espanha, Itália e Paris, onde

participou do ateliê do cubista André Lhote. No início do século passado, eram recorrentes as viagens de artistas para realizar estudos; para ver os grandes mestres visitavam a Itália, e para conhecer as novidades, procuravam Paris:

A passagem pela Itália o põe de cara com o passado artístico, um passado amplo, variado: não apenas a antiguidade greco-latina, mas também do oriente, da herança paleocristã, da arte bizantina, o Trecento, o Quattrocento e outros momentos-chaves. A cuidadosa observação e o estudo sistemático lhe abriram caminho a uma valorização das formas e a descoberta nelas de um denominador comum, vinculado com a solidez, a sobriedade e a monumentalidade das obras. Esta experiência desenvolvida essencialmente nos museus arqueológicos de Florença, do Vaticano e de Nápoles, está guiada por uma pergunta fundamental para ele: O que é a forma? [...]. (WECHSLER, 1999, p. 42).

O questionamento o induziu a buscar a origem das obras, estudando o sistema compositivo, a organização interna das estruturas, comparando e usando artifícios do passado, como afirma Wechsler (1999, p. 43). “Este percurso o leva a reconstruir uma espécie de história interna das formas, reconhecendo de onde vem e até onde derivam”. Na carta a seu colega de ateliê, o escultor Antonio Gargiulo (1894 – 1968), que a autora supracitada expôs no livro, Spilimbergo explana sobre as obras vistas por ele e a maneira como percebeu as relações entre elas:

As pinturas dos cristãos primitivos que vi nas catacumbas de São Calixto me fizeram recordar os estuques de Pompéia e Herculano que vi no museu de Nápoles. [...] os mosaicos bizantinos de São Marcos em Veneza e da Igreja Martorana e Palatina de Palermo e o Duomo de Monreale, a igreja Santa Maria Maggiore de Roma e outros lugares me demonstraram a fonte onde os pintores de 1200 e outros trecentistas se inspiraram para fazer suas pequenas tablas [...] os seguiram ao pé da letra na estilização de suas figuras. (SPILIMBERGO, 1926, apud WECHSLER, 1999, p. 43).

Em 1927, o grupo de artistas argentinos que esteve em Paris expôs no Salão de Arte, juntamente com o grupo de artistas de Buenos Aires, mostrando o que havia de novo, mas a cada ano, as diferenças de suas propostas faziam com que se distanciassem mais uns dos outros. Em 1928, uma exposição dos jovens vanguardistas na Asociación de Amigos del Arte apresentou obras com linguagens inspiradas no Cubismo, nas análises cezanneanas. Segundo Wechsler (1999, p. 53) “A imprensa reconheceu Spilimbergo e Berni de maneira diferente dentro do grupo. Eles se destacaram por sua potência expressiva, mas também, e fundamentalmente, como promessas de algo que ainda não havia se desenrolado”. Eram os prenúncios do desenvolvimento de uma arte social na Argentina.

Em 1929, a primeira mostra individual de Spilimbergo apresentou monocópias, entre outras técnicas, que permitiam a circulação e que tinham "custo mais reduzido e são mais facilmente reproduzíveis e, todavia, também, mais acessíveis visualmente" (Wechsler, 1999, p. 54). Assim, somavam-se esforços de toda parte para difundir na sociedade o que se fazia em termo de arte moderna. Em 1931, Spilimbergo alcançou a consagração artística reconhecida pela imprensa. Porém, os espaços oficiais ainda limitavam os trabalhos de arte moderna. Spilimbergo perdeu o prêmio do Salão de Arte e um grupo de artistas, revoltado com a decisão do júri, tomou a obra (Fig. 48) como marco de protesto contra o gosto dominante.

Figura apresenta a monumentalidade e a síntese da pintura mural em um quadro de cavalete. Volumes sólidos constituem a imagem de uma moça sentada com uma singular atitude de repouso que esconde certa inquietude. [...] O espaço descrito por Spilimbergo atualiza recursos dos retratos renascentistas, que apenas iriam incluir uma janela como meio para ampliar o entorno do personagem e o espaço do quadro. Aqui, uma parede reduz o espaço, uma pequena porta-janela de madeira e vidro se abre deixando entrar o recorte de céu noturno na peça. O resultado é uma composição que remete o espectador a uma atmosfera tensa, sombria, inquietante. [...]. (WECHSLER, 1999, p. 27).

Os retratos do Renascimento, que Wechsler afirma serem sua referência para a obra, porém, eram pintados geralmente em recorte de meio corpo e as figuras femininas, como mandava a etiqueta da época, posicionavam a mão direita sobre a esquerda na altura da cintura, como a *Maddalena Doni* (1506) de Rafael Sanzio (1483 – 1520), (Fig. 49) e a própria *Monalisa* (1503 – 1506) de Leonardo da Vinci (1452 – 1519). O despojamento de uma das mãos sobre o colo e a outra na face será uma característica mais comum em pinturas posteriores, como as de Jean-Auguste Dominique Ingres (1770 – 1867), (Fig. 50), no Neoclássico, estilo artístico em que os personagens têm o aspecto sólido, tal como recorria Spilimbergo.

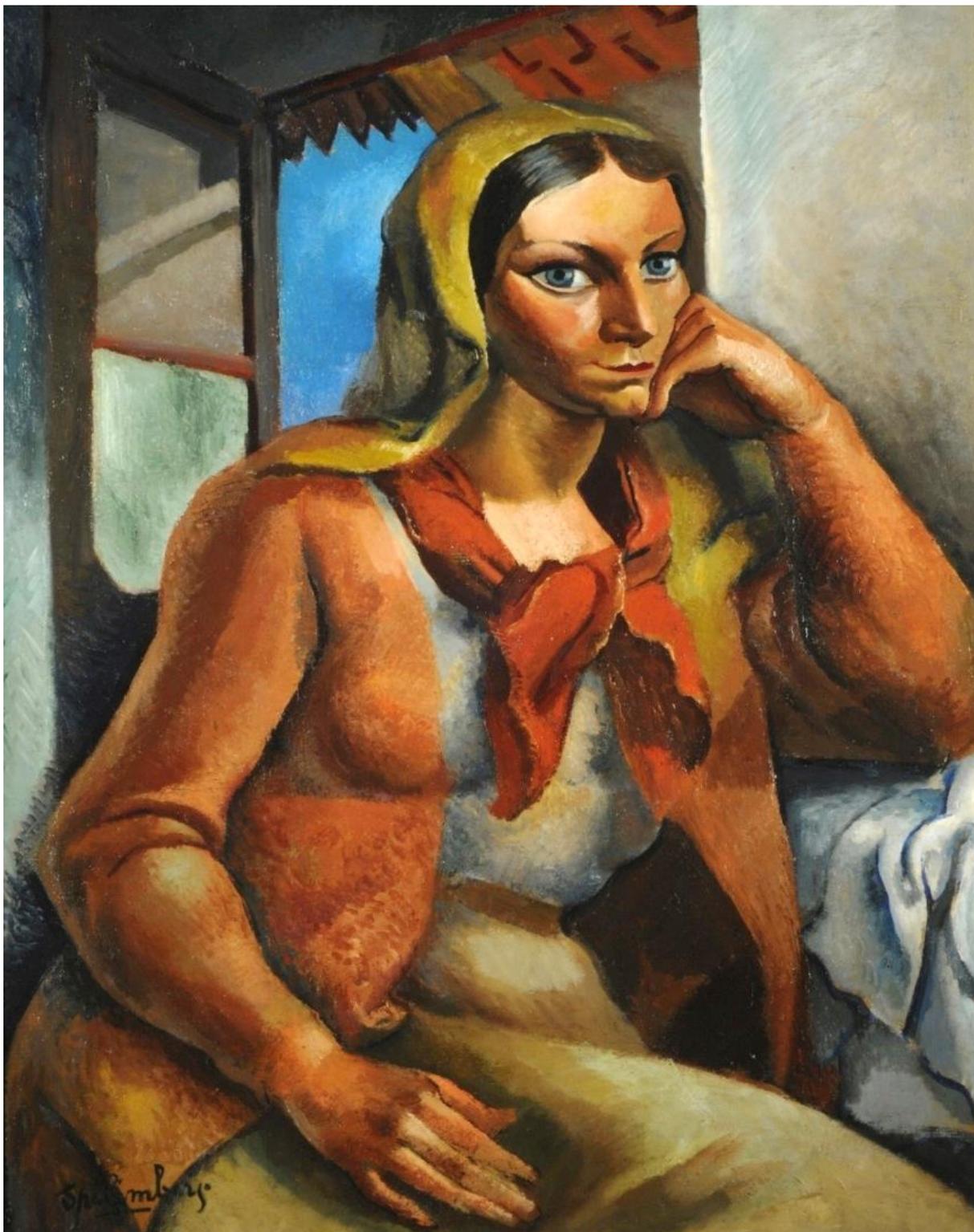


Figura 48 - Lino Spilimbergo, Figura, 1931.
Óleo sobre tela, 115 x 91 cm.
Museu Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina.



Figura 49 - Rafael Sanzio, Retrato de Maddalena Doni, 1506.
Óleo sobre tela, 63 x 45 cm.
Palazzo Pitti, Florença, Itália.



Figura 50 - Dominique Ingres, Madame Moitessier, 1856.
Óleo sobre tela 120 x 91 cm.
Galeria Nacional de Londres, Londres, Inglaterra.

Ao mesmo tempo que Spilimbergo, enriquecido pelas influências europeias e imerso nas novidades modernas, tentava atualizar a Argentina no campo cultural, crescia no país a tensão política:

Até os anos 30, a política se converte centralmente no catalizador da vida intelectual. Os processos do primeiro pós-guerra, o avanço do fascismo e os efeitos da crise econômica mundial desatada em 1929 provocam um clima internacional marcado pelas crises, as tensões e as lutas sociais. [...] Os intelectuais e os artistas vão encontrando um novo espaço na sociedade contemporânea e buscam responder com seus próprios recursos a este novo papel [...] se estabelece neste momento, o modelo de intelectual e de artista comprometido que será retomado nas décadas seguintes. (WECHSLER, 1999, p. 56-57).

É o momento em que o país passava pelo golpe de Estado que trouxe à tona, até cerca de 1946 a polarização das posições estéticas, com o sucesso de gosto em torno do imaginário de tradição espanhola. Foi nesse contexto que Spilimbergo conheceu Siqueiros e suas simpatias comunistas, e logo começaram a trabalhar juntos na execução do *Ejercicio Plástico*, no sótão de Natalio Botana, que com a circulação de sua revista *Crítica*, dava aporte à arte muralista como uma arte popular, dinâmica, monumental. Siqueiros escreveu para o mesmo diário:

Há capacidades, valores pessoais, entre os expositores do XXIII Salão de Bellas Artes que se inicia amanhã? Há e muito grandes. Sem contar a Lino Enea Spilimbergo, que é ao meu ver o maior pintor argentino de todos os tempos e um dos maiores pintores do mundo atual, Juan C. Castagnino, Miguel C. Victorica, Raquel Forner por exemplo, são pintores de grande capacidade e de grande força, são pintores dotados de personalidade. Porém nada conseguiremos medir com termômetros de valores pessoais isolados. [...] O XXIII Salão de Artes Plásticas revela com violência o desmantelamento do regime capitalista [...] as piores obras do atual Salão são, precisamente, as dos 'ilustres mestres' que serviram como jurados e os quais não puderam dar o Primeiro Prêmio a Lino Spilimbergo, mais que obrigados pela pressão que sobre eles exerceu a massa estudantil de Artes Plásticas.[...] O salão mostra o vazio infinito que aparece quando falta o engajamento sólido da convicção social na obra plástica [...].(SIQUEIROS, 1933, s/p).

Essa manifestação, mais um dos escritos polêmicos de Siqueiros, explicita sua admiração por uma parcela de artistas argentinos que compactuavam com sua posição política, entre os quais encontravam-se Berni e Spilimbergo. As posições de Siqueiros, por sua vez, serviram para a elaboração por Spilimbergo, juntamente com Antonio Sibelino (1891 -1960) e Luís Falcini (1889 – 1973), do Sindicato de Artistas Plásticos na Argentina (SAAP), (1933), que tentava promover uma mudança social contra as ideias que foram se consolidando mais firmemente após o golpe do general José Félix Uriburu e nos anos que se seguiram. Nessa época, ocorreu um debate nacionalista em torno da busca de uma identidade local, com raízes nas tradições. As ideias modernistas dos artistas do sindicato eram consideradas alheias a essas necessidades e os estrangeiros, como Siqueiros, eram vistos como um mal para o

país. O Sindicato criou um manifesto onde aparecia a função social do artista e um programa muralista-revolucionário, mas que, como relata Quijano (2010), não parece ter feito maiores atividades depois de sua fundação.

Efetivamente foi com a participação no mural *Ejercicio Plástico* que Spilimbergo teve uma verdadeira experiência muralista. Os dois artistas parecem ter se aproximado muito em aspectos formais:

Não há dúvidas de que existe uma proximidade em suas linguagens pictóricas que tem a ver com a monumentalidade e as qualidades expressivas. Porém não podemos passar por cima da diferença substancial que separa suas estéticas: o dinamismo, esse afã de fazer que a pintura se mova que obsidiava Siqueiros, ao menos quando se executou o *Ejercicio Plástico*, era diretamente oposto a quietude silenciosa que caracteriza as obras de Spilimbergo (QUIJANO, 2010, p. 208).

Quijano refere-se especificamente ao aspecto poliangular perseguido por Siqueiros, que pretendia tornar a pintura dinâmica como um filme. Em Spilimbergo, no entanto, as figuras adquiriram um caráter estático, que se quebrou em parte na execução do mural da Galeria Pacífico, onde o artista apresentou uma multiplicidade de planos, esmaecidos pelos tons pastéis utilizados.

2.2.1.3. Juan Carlos Castagnino

Castagnino foi mais um dos que vivenciou a experiência na quinta Los Granados. Era jovem quando conheceu Siqueiros e teve seus primeiros trabalhos expostos em público em 1933. Nasceu em Mar del Plata e foi para Buenos Aires em 1928, estudar arquitetura, e depois integrou-se na Escuela de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. Como afirma Quijano (2010, p. 216): “para Siqueiros, Berni e Spilimbergo eram pintores conhecidos e [...] Castagnino era seu ajudante”; a ele ficou a incumbência de traçar as figuras do *Ejercicio Plástico*. Logo após, em 1934, realizou um mural para a Biblioteca Popular de Avellaneda. Em 1939, viajou para Paris para estudar arte:

No Louvre se dedicou a estudar os italianos (Veronese, Tintoretto, Ticiano e principalmente Fra Angelico), a arte egípcia, Velásquez e Delacroix. [...] depois de passar por quase toda a Itália, aonde visitou os afrescos de Pompéia como os murais de Giotto e Cimabue e os mosaicos bizantinos, fugiu para a Suíça com medo de ser chamado a alistar-se como soldado devido sua ascendência italiana. De lá regressou a França [...]. (QUIJANO, 2010, p. 218).

Castagnino regressou em 1940 para Buenos Aires, onde fez sua primeira individual no ano de 1945. Em 1943, Castagnino pintou o mural *Oferenda de la nueva Tierra* (Fig. 51), para a Sociedade Hebraica Argentina, com tema semelhante ao que realizaria alguns anos depois para a Galeria Pacífico. Berni e Urruchúa também fizeram murais para o local, com os títulos *Las Artes* e *El libro y la ciência*, respectivamente. Quijano (2010) relata ainda que Pablo Picasso (1881 – 1973) e Georges Braque (1882 – 1973) exerceram fascínio sobre o artista.



Figura 51 - Juan C. Castagnino, Ofrenda de La nueva Tierra, 1943.
Pintura mural afresco 3,5. x 3,5m.
Sociedade Hebraica Argentina, Buenos Aires, Argentina.

2.2.1.4. Manuel Colmeiro

O espanhol Manuel Colmeiro viveu na Argentina entre 1913 e 1926 e depois, entre 1936 e 1948. Na primeira estada acompanhou o processo de modernização; na segunda, exilado da Guerra Civil Espanhola, participou da execução dos murais da Galeria Pacífico. No ano anterior à sua chegada, formou-se a AIAPE, Agrupación de Intelectuais, Artistas, Periodistas e Escritores em Buenos Aires, do qual participava também Antonio Berni (que tinha como objetivo a luta antifascista e um novo contexto cultural) e, em 1937, Raúl González Tuñón (1905 – 1974), (poeta) e Cayetano Córdova Iturburu (1909 – 1977), (crítico de arte) participaram do Congresso de Escritores Antifascistas, celebrado em Valência, que para Babino (2006, p. 161) “colocava a Espanha como o espaço para a emergência de um novo humanismo”, trazendo, assim, facilidades para a inserção de Colmeiro dentro do circuito que se formava, onde havia uma discussão acerca da identidade nacional e o posicionamento de artistas perante o quadro político, utilizando a arte mural como proposta alternativa às instituições culturais e aos movimentos vanguardistas.

Neste quadro, há a formulação de uma concepção mural sobre pintura, em relação a uma arte projetada para grandes espaços públicos, fora do circuito restrito da pintura de cavalete, avançando não só contra o sistema institucional dominante, mas também contra algumas concepções de vanguarda que restringiram seu campo de ação a uma discussão puramente formalista. Em um caso ou noutro, o projeto mural envolve um ataque contra a "torre de marfim", na qual até então o papel do artista estava preso. (BABINO, p.162, 2006).

Colmeiro foi para Holanda estudar Diego Velásquez (1599 – 1660), Rembrandt (1606 – 1669) e Francisco de Goya, que se tornaram suas referências favoritas. A obra de Colmeiro apresenta paisagens humanizadas, a relação do homem com a vida rural, o trabalho agrícola, a maternidade das mulheres da lavoura (Fig. 52) e as temáticas sociais.



Figura 52 - Manoel Colmeiro, Maternidad de la vaca, 1938.
Óleo sobre tela, 85 x 67 cm.
Galeria Montenegro, Espanha.

2.2.1.5. Demétrio Urruchúa

Demétrio Urruchúa completa o grupo de artistas envolvidos no Taller de Arte Mural. Nasceu em Pehuajó e estudou na Associação de Estímulos de Bellas Artes em Buenos Aires, em 1918. Realizou obras com temas políticos, levantando as injustiças e os horrores da guerra. Seu primeiro mural de grandes dimensões foi realizado em 1939 para a Universidade de Mulheres de Montevideú (Fig. 53). Fez séries sobre *A Guerra Civil Espanhola*, *O Gueto de Varsóvia*, *O inferno de Dante* e o *Julgamento de Burgos*, entre outras. Além de artista, Urruchúa se destacou como educador, possuindo um ateliê por onde passaram muitos pintores, gravadores e artistas de destaque, entre eles José Planas Casas (1900 – 1960), Eduardo Adivert (1931 – 1998) e o próprio Manuel Colmeiro.



Figura 53 - Demetrio Urruchúa. La mujer como compañera del hombre, 1939 – 1941.
Pintura afresco, 23 x 2 m.
Biblioteca do Instituto de Professores Artigas, Montevideú, Uruguai.

O mural de Montevideú apresenta características monumentais mais reforçadas do que o mural que Urruchúa executaria poucos anos depois na Galeria Pacífico, provavelmente pelas tentativas de adequação a uma linguagem e ao estilo dos integrantes do grupo.

Pintou na Sociedade Hebraica Argentina, em 1943, o mural *La cultura dignifica a los hombres y hermana a los pueblos*, um afresco de 400 por 200 cm. Urruchúa teve trabalhos expostos na maior parte das galerias de Buenos Aires e muitas do interior, fazendo ainda exposições em mostras internacionais, incluindo o MOMA em 1942. Escreveu *Memorias de un pintor*⁸, livro em que relatou sua trajetória.

2.2.2. Murais da Galeria Pacífico

Embora tivessem a intenção de propagar a arte mural na Argentina, o que se concretizou de fato foi a possibilidade de decorar o edifício pertencente ao comércio

⁸ Hugo Torres & Cía. *Memorias de un pintor*. Edição custeada por seus alunos. Buenos Aires, 1971.

Ferrocarril del Pacífico, antigo Au Bon Marché, localizado entre as ruas Florida, Viamonte, San Martín e Avda, através da iniciativa do Estúdio Aslán y Ezcurra, arquitetos que planejaram a remodelação do espaço em modernas galerias, cobrindo as ruas internas com abóbadas na altura do primeiro andar e construindo 130 instalações (Fig. 54). Berni, desde o grupo Mutualidad, tentava conseguir o apoio do Estado no financiamento cultural, tal como havia acontecido no México.

Nós, os artistas, devemos ter como atitude básica os seguintes preceitos: PRIMEIRO: Que o Estado atenda às necessidades públicas da cultura artística, encomendando pinturas murais aos verdadeiros muralistas argentinos. SEGUNDO: Que todo o trabalho seja premiado por concurso público com um júri escolhido pelos artistas. (BERNI, 1942, p. 3).



Figura 54 - Taller de Arte Mural, vista inferior dos murais na Galería Pacífico. Buenos Aires, Argentina

Todavia, a criação do Taller de Arte Mural deu-se compreendendo a impossibilidade de fazer pinturas revolucionárias, pois tinham dificuldade em conseguir muros públicos ou patrocinados pelo Estado, dirigindo-se, como aponta Diana Wechsler (1999, p. 207), para “uma perspectiva empresarial sem abandonar a ideia de ganhar paredes para a arte e a arte para o povo”. Também é preciso considerar que os murais foram realizados ao final da Segunda Guerra Mundial, o que

deixou marcas sensíveis na pintura, ressaltando o envolvimento do homem com a terra e levantando questões inter-raciais. Por outro lado, estava-se vivendo a propagação da abstração e a arte figurativa sofria com as diversas discussões em torno de sua validade. Além disso, como afirma Pruzan (1991, p. 269) “deve-se levar em conta que essa obra foi realizada sob o primeiro governo de Perón e que estes pintores estão catalogados como comunistas”. Juan Domingo Perón (1895 – 1974) atingiu grande popularidade entre os operários e trabalhadores com a aplicação de medidas populistas através do Ministério do Trabalho, chegando ao poder em 1946, com o apoio dessa classe, do exército, da igreja e de um setor da burguesia, derrotando conservadores e comunistas e se consolidando como uma terceira posição entre o capitalismo e o comunismo, mas mantendo traços fascistas, suprimindo luta de classes, procurando uma colaboração entre a classe dominante e as massas, através do ganho com a industrialização que ajudava a incorporar a horda de desempregados do campo na indústria. Dentro desse quadro, é compreensível o porquê de terem feito uma obra com alguns significados ocultos.

Os próprios artistas, ao falarem de suas obras, ressaltaram, como afirma Rabossi e Rossi (2008, p.10). “Sobre a abordagem construtiva, os procedimentos, a cor, o significado alegórico dos temas [...] e o aspecto social da pintura mural”, no qual havia uma preocupação com a unidade temática e compositiva:

Esta unidade foi encontrada por estes artistas tanto nas ideias como pela formação recebida, apontando cada um à sua experiência para executar uma obra de grande envergadura [...]. Não há registro de que os arquitetos tenham escolhido os temas. Estes cinco pintores envolvidos em uma ideologia de corte social, se expressam aqui através de um realismo de corte simbólico cujo significado não é fácil de captar. São abundantes os símbolos e as alegorias e os painéis carecem de legendas que poderiam facilitar a interpretação. (PRUZAN, 1991, p. 269).

Mesmo com as diferenças dos estilos, uma gama cromática única contribuiu para unificar o conjunto. Os projetos foram trabalhados sobre uma maquete. Rabossi e Rossi (2008) relatam que os artistas se reuniam no ateliê de Urruchúa e lá apresentavam os esboços afim de conseguir um alinhamento visual. A pintura foi aplicada no gesso espesso de cal e areia da cúpula, com as cores preparadas por técnicos da Pintesco, empresa que se envolveu com esse empreendimento. Usaram régua flexíveis para traçar as linhas guia, e criaram os desenhos com carvão. Tiveram que aplicar métodos de distorções das figuras para contemplar uma visão poliangular, mas em geral, a composição foi realizada levando em conta

procedimentos da pintura mural tradicional, sendo feitos com moldes em escalas correspondente, usando estêncil para a transferência, ainda que não tenham sido aplicadas tintas pelo método *à fresco*.

Quanto às obras, cinco temas decoram a cúpula (Fig. 55): *La Germinación de la Tierra* de Antonio Berni, *La Lucha del Hombre con Los Elementos da Naturaleza* de Lino Enea Spilimbergo, *La Ofrenda de la Tierra* de Juan Carlos Castagnino, *La Hermandad de las Razas* de Demetrio Urruchúa e *La Pareja Humana* de Manuel Colmeiro. Nas composições, são encontradas algumas relações com obras europeias, comparando-se o *pathosformel* das figuras representadas, o que possibilita compreender alguns conteúdos ocultos nas alegorias.



Figura 55 - Murais da Galeria Pacifico, Buenos Aires, Argentina.

O conjunto pintado por Berni (Fig. 56) mostra cenas da vida camponesa - figuras humanas monumentais no cultivo, preparação da terra e na colheita - em coexistência com figuras alegóricas. Essa figuras se relacionam com a pintura de Sandro Botticelli (1445-1510), *O Nascimento da Vênus* (1483 – 1485), (Fig. 57), em que a Vênus posicionada sobre uma concha, flutua sobre as águas sendo soprada

pelo vento do oeste (Zéfiro) e a ninfa, Chloris, em direção a um dos Horai, que se prepara para vesti-la com um manto florido.



Figura 56 - Antonio Berni, La Germinación de la Tierra, 1946.
Pintura Afresco.
Cúpula da Galeria Pacífico, Buenos Aires, Argentina.

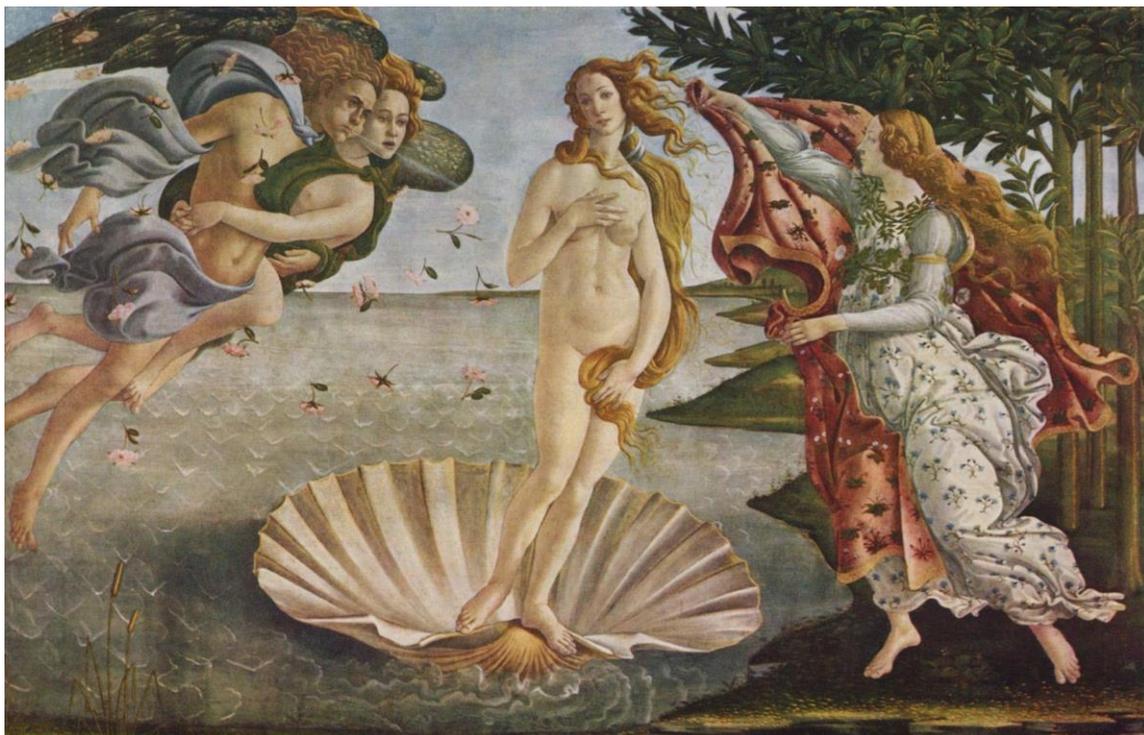


Figura 57 - Sandro Botticelli, O Nascimento da Vênus, 1483 – 1485.
Têmpera sobre madeira. 278,5 cm x 172,5 cm.
Galeria Uffizi, Floença, Itália.

A “Vênus” de Berni, no entanto, têm os pés sobre a terra em erosão e seu “Zéfiro” de pele dourada e físico extremamente magro, propaga raios que passam por trás da figura nua, em direção ao grupo do canto direito da composição, mais especificamente sobre a colheita (Fig. 58).



Figura 58 - Comparação entre as obras O Nascimento da Vênus e La Germinación de la Tierra (detalhes).

Por sua vez, a delicada Chloris dá lugar a figura de braços fortes que abre caminho sobre a plantação (Fig. 59). Outros personagens alegóricos complementam a cena.



Figura 59 - Comparação entre as obras O Nascimento da Vênus e La Germinación de la Tierra (detalhes).

O mural de Spilimbergo (Fig. 60), Segundo Rabossi e Rossi (2008, p.13), “mostra o trabalho duro da mina, simbolizado por ferramentas e força humana, por um cavalo empinado que vence e é derrotado”. A alegoria do trabalho árduo empreendido

na extração mineral da terra remonta ao horror do *Massacre de Quios* (1824), (Fig. 61) de Eugène Delacroix (1798-1863), que retrata um dramático episódio da guerra entre a Turquia e a Grécia, quando os turcos, abusaram de mulheres idosas, mães e crianças e os sobreviventes foram obrigados a deixar a ilha de Quios. O episódio aconteceu durante a Guerra da Independência da Grécia na cidade de Quios, que buscava se libertar dos turcos, no ano de 1822, em que cerca de 50 mil pessoas morreram.



Figura 60 - Lino E. Spilimbergo, La Lucha del Hombre con los Elementos da Naturaleza, 1946.
Pintura afresco.
Cúpula da Galeria Pacífico, Buenos Aires, Argentina.



Figura 61 - Eugène Delacroix, O massacre de Quios, 1824.
 Óleo sobre tela 260 x 325 cm.
 Museu do Louvre, Paris, França.

Ambas representações são compostas de dois grupos principais, dispostos em “v” (Fig. 62). No setor direito (elipse “C”), um personagem reage a imposição de um cavalo e na esquerda, uma figura é representada de perfil (elipse “B”). Por fim, na posição “A”, o turco que em Delacroix porta uma baioneta corrobora com a figura que investe sobre um instrumento laboral em Spilimbergo. Como os destroços de corpos

amontoados da II Guerra, Spilimbergo empilha os homens formando uma massa homogênea, mesclando figuras que dominam as forças, mas que também são dominadas por elas.

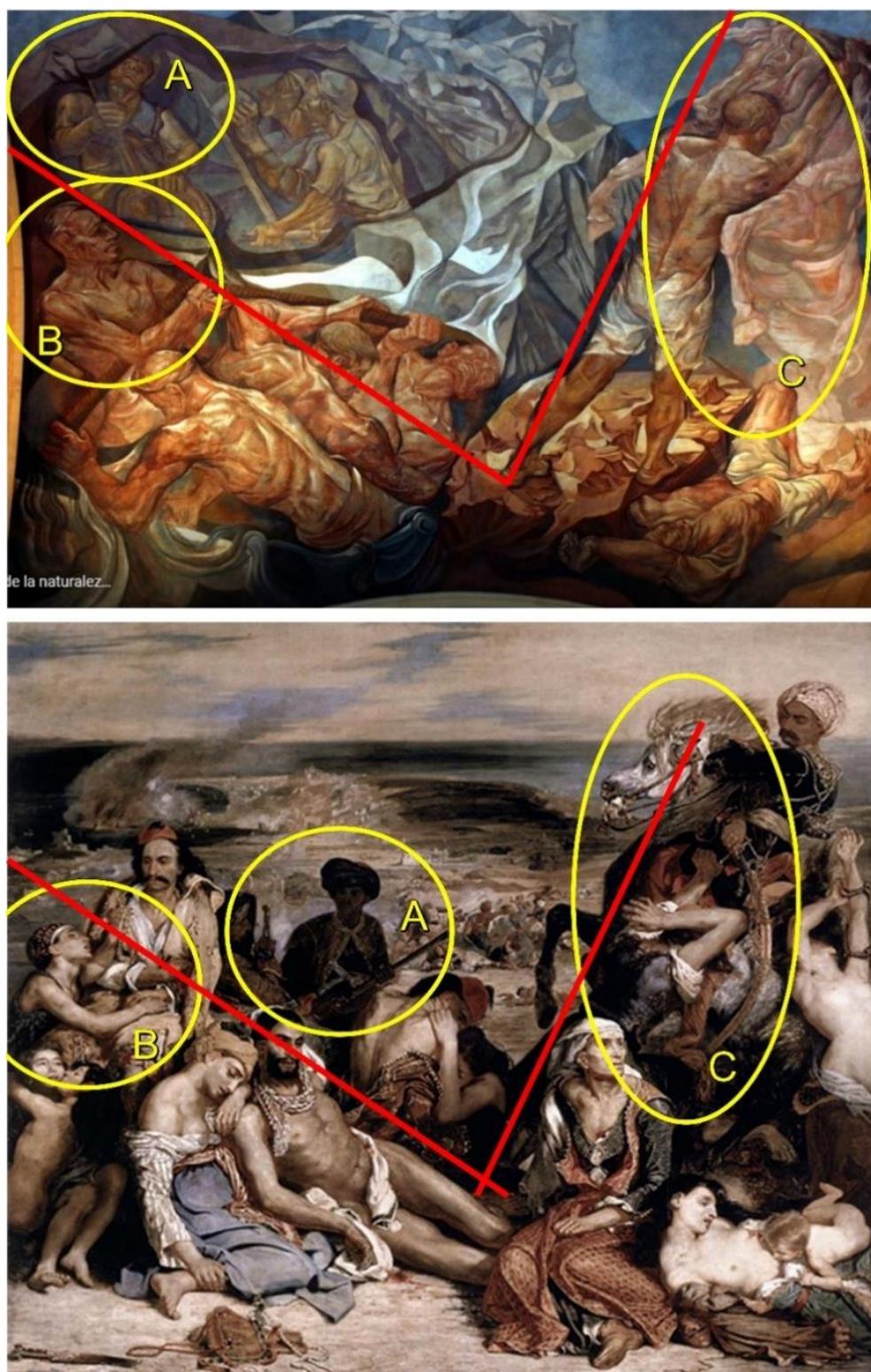


Figura 62 - Comparação entre o mural La Lucha del Hombre con los Elementos da Naturaleza e O Massacre de Quios.

Na cúpula, dois cantos de autoria compartilhada (Fig. 63 e 64) completam a cena repleta de monumentalizações, as quais segundo Rabossi e Rossi (2008, p.14): “O poder do escorço e o esforço da musculatura dramatizam o trabalho. Sacrifício na provação de uma sociedade desigual”.



Figura 63 - Antonio Berni e Lino E. Spilimbergo, La Lucha del Hombre con Los Elementos da Naturaleza (canto), 1946.

Pintura Afresco.

Galeria Pacífico, Buenos Aires, Argentina



Figura 64 - Spilimbergo e Urruchúa, La Lucha del Hombre con Los Elementos da Naturaleza (canto), 1946.
Pintura Afresco.
Galeria Pacífico, Buenos Aires, Argentina.

Castagnino retratou a vida doméstica: um jovem conduz seu cavalo, enquanto uma figura antropomórfica feminina de longos cabelos e de vestes florais, portando um cesto sobre a cabeça, partilha frutas com as outras figuras que lhe estendem a mão (Fig. 65). Na parte inferior da composição, uma personagem adormece sobre

ramos de trigo, ao lado direito outra figura feminina sentada no chão, sustenta um fruto com a mão direita.

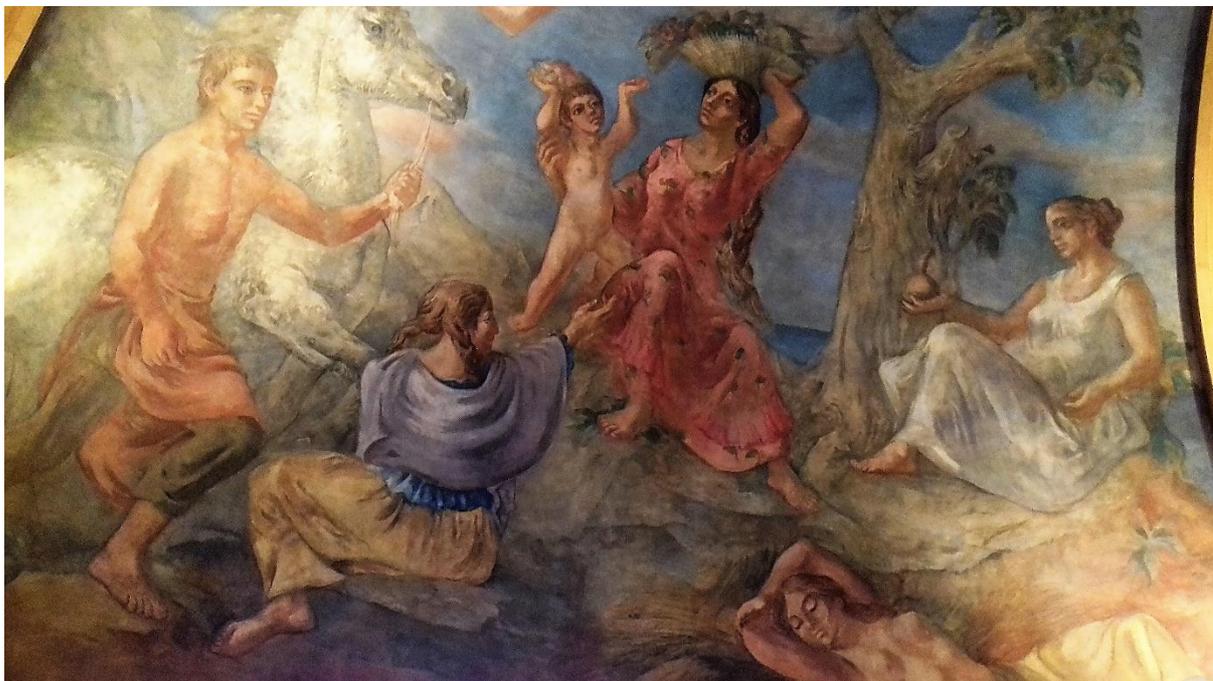


Figura 65 - J. C. Castagnino, La Ofrenda de la Tierra, 1946.
Pintura Afresco.
Galeria Pacífico, Buenos Aires, Argentina.

Urruchúa representou a paz entre as diferentes raças (Fig. 66), a harmonia e os sentimentos fraternos dos grupos de variadas etnias que se encontram e se abraçam, estendendo as mãos uns para os outros. Este repertório foge da recorrência de seus temas, que geralmente retratam as guerras. Personagens alegóricas sobrevoam a cena, outras transportam e cultivam árvores sem folhas.



Figura 66 - Demetrio Urruchúa, La Hermandad de las Razas, 1946.
Pintura Afresco.
Cúpula da Galeria Pacífico, Buenos Aires, Argentina.

Manuel Colmeiro representou os casais (Fig. 67 e 68) em alegorias que remontam as iconografias de Adão e Eva e o pecado original, referenciados pelas figuras que colhem frutos e ramos das árvores. Incluem-se em seu mural uma representação da maternidade e outras figuras míticas de caráter monumental.

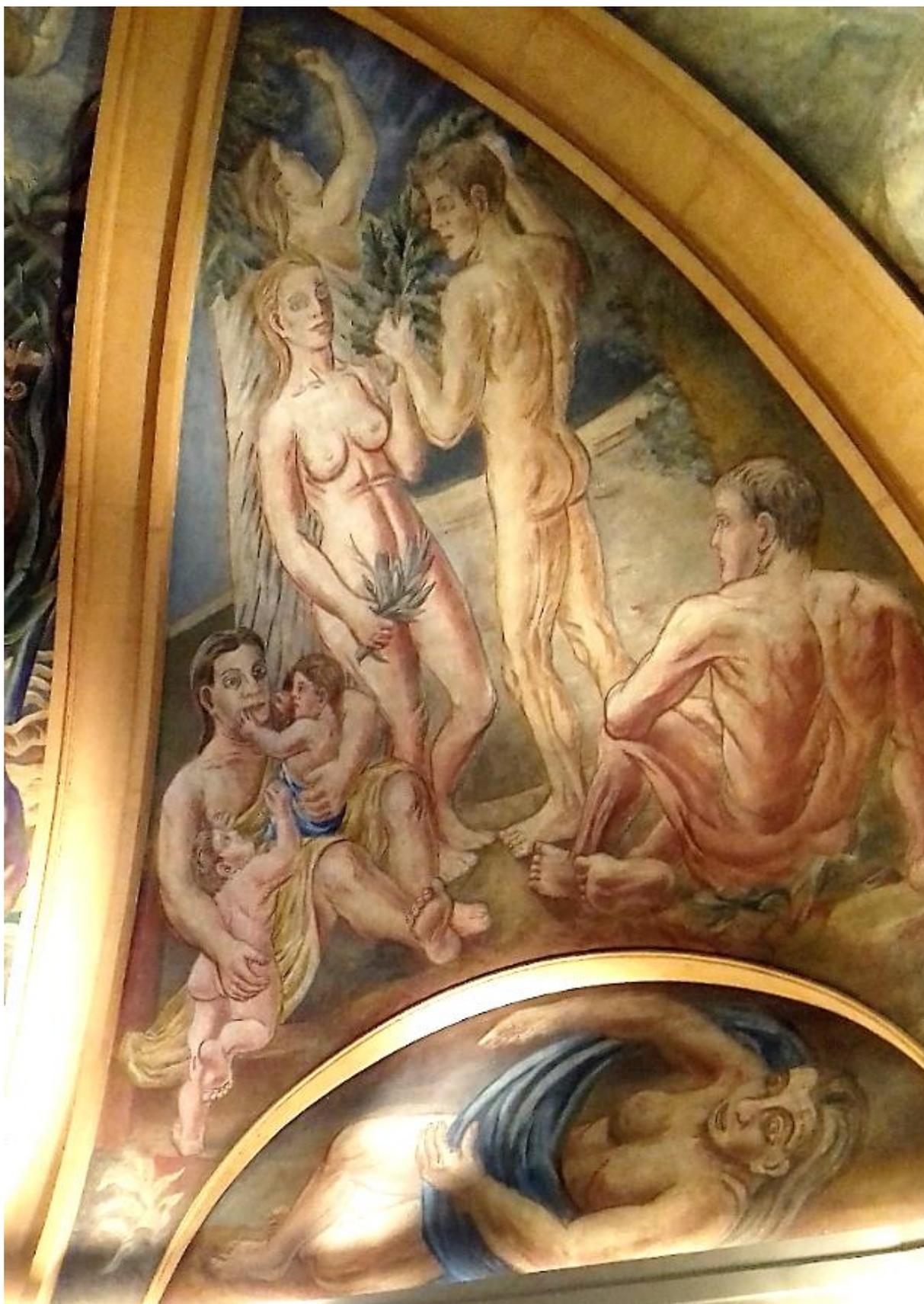


Figura 67 - Manoel Colmeiro, La Pareja Humana (Consagración de la familia), 1946.
Pintura Afresco.
Cúpula da Galeria Pacífico, Buenos Aires, Argentina.

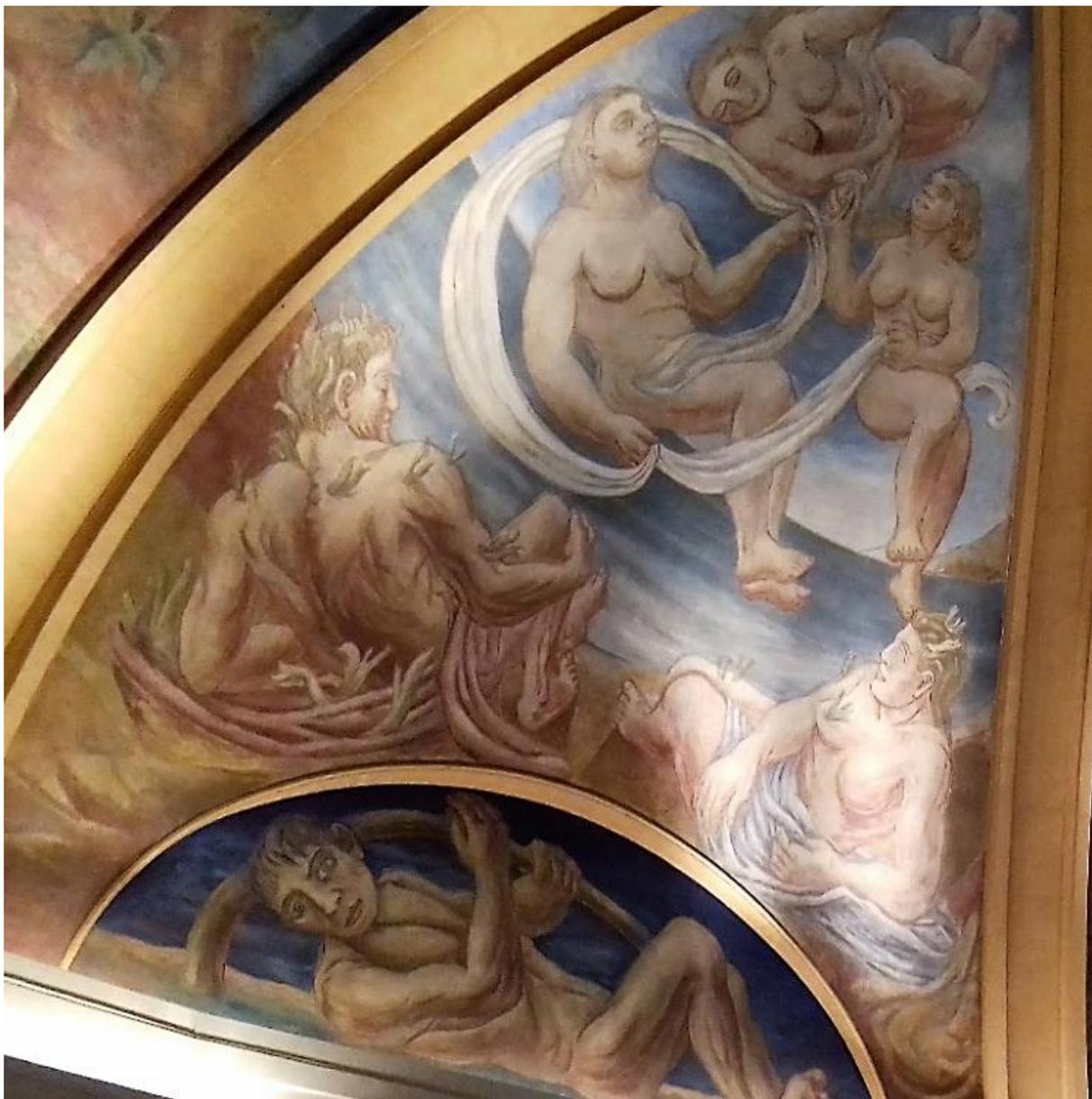


Figura 68 - Manoel Colmeiro, La Pareja Humana (Canto del mar), 1946.
 Pintura Afresco.
 Cúpula da Galeria Pacífico, Buenos Aires, Argentina.

A importância do Taller de Arte Mural reside na contribuição da instalação do muralismo na Argentina e da criação acerca da reflexão do papel do artista na sociedade, aplicando a técnica para renovar a visão sobre os espaços comuns, esboçando os anseios de uma nova ordem cultural. Mesmo assim, tiveram pouca duração como grupo:

No entanto, para o TAM, as obras das Galerias Pacífico foram a única encomenda executada, uma vez que as expectativas de pintura na estação de Retiro e na Faculdade de Direito nunca se concretizaram, embora uma vez dissolvido o grupo, Berni continuasse oferecendo seus serviços como diretor do Taller de Pintura Mural Decorativa. (RABOSSI; ROSSI, 2008, p. 8).

Pensar que os muralistas se deteriam a fazer um trabalho meramente “decorativo”, como eles próprios se vendiam em seu panfleto, seria subestimar todo o princípio da arte mural que vinha se desenvolvendo ao longo dos anos. Os murais na Argentina não tinham, até então, um objetivo revolucionário, mas colocaram o artista numa posição reflexiva, mesmo enfrentando limitações como a disponibilidade de paredes adequadas para explorar os temas, problema que se esboçou desde o intento de Siqueiros que acabou desembocando na realização de um mural privado. Como o Taller de Arte Mural havia se formado em sua maioria por simpatizantes do Partido Comunista, os artistas ficaram impedidos de realizar obras com qualquer discurso desse tipo durante o governo de Perón, o que levou à criação na Galeria Pacífico, de murais com temáticas genéricas, mas que estavam impregnadas de significados alegóricos:

O TAM estabeleceu uma dinâmica de discussões e intercâmbios com o fim de harmonizar a participação de cada um no conjunto e no consenso de um programa em que o homem tem em suas mãos a impossibilidade de transformar os recursos naturais (o campo, as minas, a pesca) em riqueza econômica para tributá-los ao progresso do país. (ROSSI, 2016, p 151).

Além da Galeria Pacífico e da Sociedade Hebraica, fizeram um mural no Teatro IFT e nada mais, tornando a dissolução do grupo inevitável. Mesmo assim, seus integrantes continuaram a propagar o muralismo em outras partes. As pinturas do período que conseguiram incorporar da melhor maneira a realidade social foram os murais transportáveis, ou as telas heroicas. Também é inegável a série de desdobramentos que a pintura mural teve em outros setores, principalmente vinculada aos sindicatos e movimentos políticos da década de 1960 e ao desenvolvimento de grupos de artistas e docentes, bem como sua aplicação junto à comunidade, como será visto nos próximos capítulos. Spilimbergo, foi um dos que ampliou o caráter educativo do muralismo, atribuindo um local de destaque na Universidade de Tucumán para o curso de pintura mural, ajudando na formação de vários artistas que seguiram fazendo esse tipo de arte, assim como Castagnino, que em Mar del Plata, em 1971, formou o grupo muralista La Peña.

2.3. A INFLUÊNCIA DA ARTE EUROPEIA EM BERNI E SPILIMBERGO

Berni e Spilimbergo acabaram recebendo o maior destaque dentro da arte argentina no que diz respeito a propagação do muralismo. Como sua formação também se deu por referenciais europeus, como ocorreu na obra de Siqueiros, cabe considerar de que forma esse contato interferiu na construção da visualidade de suas obras.

Berni, se envolveu com as pinturas de Piero della Francesca (1416 – 1492) e com obras de El Greco (1541 – 1614). A atração é reconhecida pelo próprio artista em carta enviada a Luiz Vila Ortiz, dirigente do Jóquei Clube de Rosário, que junto com Emilio Ortiz lhe deu a bolsa para ir à Europa em 1925:

Agora me encontro em uma das tantas cidades que vi neste último mês, Itália é maravilhosa tanto em sua paisagem como em sua história e arte. Me atraíram os primeiros primitivos italianos que só aqui se pode ver, porque quase todas suas pinturas são afrescos sobre muros. Quando saí de Paris tinha formado um conceito tão elevado como de agora, depois de havê-los vistos atentamente, lhe advirto que têm tanto interesse estas obras como qualquer da boa época. Em Assis Giotto, em Orvieto Signorelli, em Piero Della Francesca di Arezzo, todos com maravilhosos afrescos que são avanços do Renascimento. Volto a Paris onde penso entrar na Academia de Bellas Artes para dedicar bastante tempo à figura, especialmente estudos para a composição que me serão muito úteis quando explorar cenas de grandes temas; irei aos cursos de arquitetura, esta é uma matéria que não havia dado importância até ver todos os grandes mestres do Renascimento, quase todos arquitetos, quando pintavam ou esculpavam suas figuras ficavam solidamente construídas. (BERNI, 1926, s/p).

O mural transportável *Desocupados* (1934), (Fig. 69), permite que se encontrem algumas dessas relações, apresentando semelhanças visuais com a obra *Ressureição* (1463), (Fig. 70) de Piero della Francesca.



Figura 69 - Antonio Berni, Desocupados, 1934.
Têmpera sobre arpillera, 218 x 300 cm.
Coleção particular.

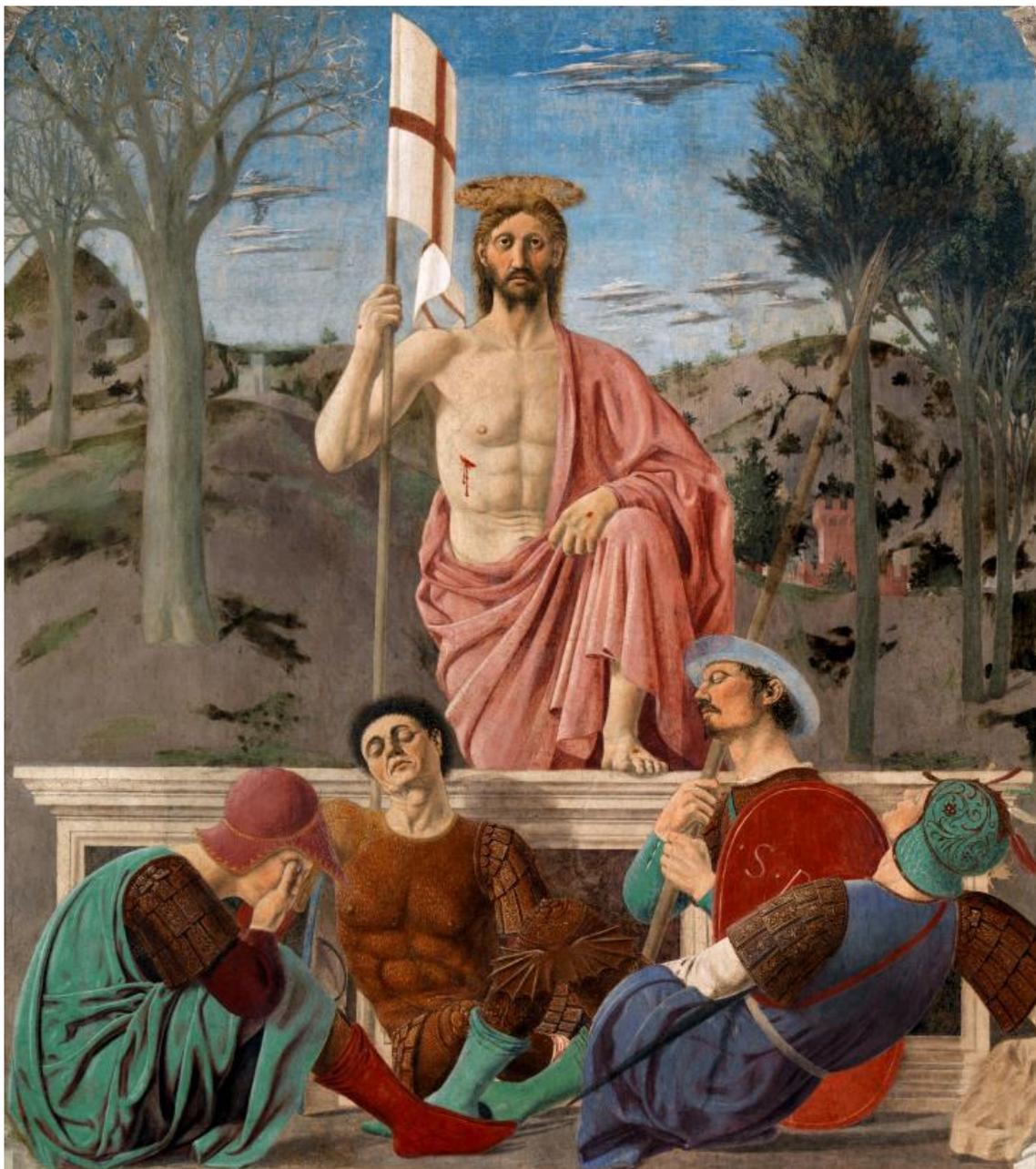


Figura 70 - Piero della Francesca, Ressureição, 1463.
Afresco, 225 x 200 cm.
Museu Cívico de Sansepolcro, Toscana, Itália.

As figuras antropomórficas masculinas que representam soldados de Pilatos, que segundo a narrativa bíblica adormecem na guarda do sepulcro de Cristo durante o episódio da ressurreição, podem ser comparados aos dois “desocupados”. O personagem adormecido a direita (marcação “A”, Fig. 71), que seria um autorretrato do próprio Piero, foi representado com a cabeça inclinada e possui cabelos dispostos em forma elíptica, análogo a ocorrência no chapéu do desempregado da pintura de Antonio Berni.

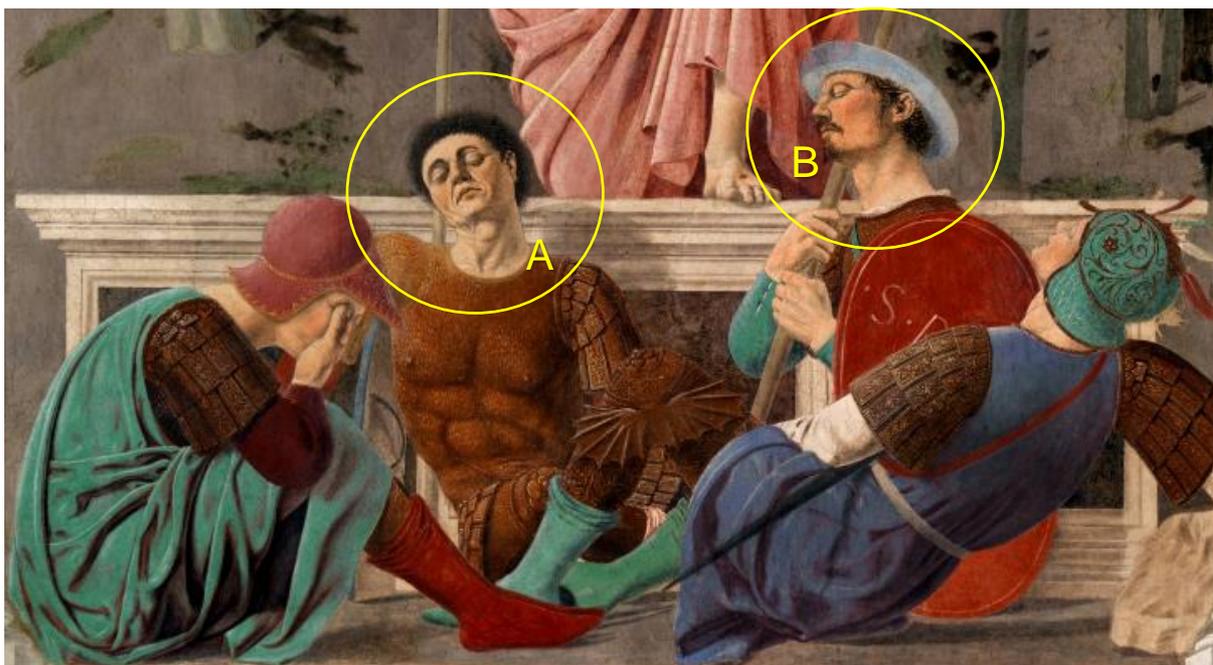


Figura 71 - Comparação entre as pinturas *Resurreição* e *Desocupados*.

No lado direito de *Desocupados* há outra correlação com Piero: a figura feminina conserva as tonalidades das vestes, a disposição das mãos e a inclinação da cabeça da figura correspondente “B”, na pintura *Resurreição*. Os personagens

estão em evidente inatividade em ambas as obras. Uma curiosidade é que o personagem principal está sentado sobre uma caixa onde se pode ler a palavra “Fé”, sugerindo uma crença, uma espera miraculosa, um dos indícios que aparecem nas pinturas de Berni que demonstram seu interesse pelas representações com conotações religiosas.

O muralismo na Argentina deu ênfase aos tipos humanos e seus modos de vida. O *Mural Americanista* (1940), (Fig. 72), realizado durante uma viagem de Berni pelo noroeste do país, retrata aspectos regionais do povo e seu comportamento peculiar, em contraste com a modernidade.



Figura 72 - Antonio Berni, *Mural Americanista* (Mercado Colla ou Mercado del Altiplano), 1940.
Afresco e técnica seca, 29 x 330 x 2 cm.
MALBA, Buenos Aires, Argentina.

A pintura apresenta um registro da etnia mestiça do norte argentino e chileno, com suas vestes coloridas, a paisagem e o comércio típico da região. Vê-se também, na parte esquerda, um povoado com casas no estilo da colonização espanhola. No setor direito, uma composição arquitetônica divide a pintura em dois espaços, artifício comum nas pinturas de Giotto de Bondone (1276 – 1337), (Fig. 73) e outros renascentistas como Fra Angelico (1395 – 1455), (Fig. 74), empregados para criar diferentes planos em uma mesma superfície e multiplicar os episódios da narrativa ao observador.



Figura 73 - Giotto di Bondone, Cenas da vida da Virgem - O Nascimento da Virgem, 1304.
Afresco, 200 x 185 cm.
Igreja da Arena, Pádua, Itália.



Figura 74 - Fra Angelico, Anunciação, 1437 – 1446
Ouro e têmpera sobre madeira, 312 x 230 cm
Museu Nacional de São Marcos, Florença, Itália

Berni também empregou esse esquema para compor *Jujuy* (1937), (Fig. 75), que faz parte do mesmo período de viagem. Apresentando o caráter singular dos personagens, a obra demonstra relações com uma pintura de El Greco, com cuja obra Berni teve contato na sua excursão europeia:

Em seu itinerário pela pintura peninsular, Berni outorgou um lugar privilegiado à obra de três grandes artistas pragmáticos: El Greco, Goya e Velásquez, que representam, nessa ordem, não somente a alma religiosa, popular e cortesã da Espanha, mas também uma espécie de equilíbrio dentro de seus recentes descobrimentos e preferências. Foi justamente a revalorização do primeiro, iniciada nos começos do século XX [...], que permitiu a Berni uma relação fluida com sua pintura nas salas dos grandes museus e as diversas igrejas de Toledo. (FANTONI, 2014. p. 94).



Figura 75 - Antonio Berni, *Jujuy*, 1937.
Óleo sobre arpillera, 190 x 285 cm.
Museu da Patagônia Francisco P. Moreno, Bariloche, Argentina.

Na pintura, grupos étnicos indígenas aparecem em meio ao comércio, predominando o uso de tons quentes. A ênfase está nas figuras antropomórficas que dialogam, à esquerda da composição. As demais apresentam-se em temperamento melancólico (figura representada na direita inferior), em inatividade contemplativa, ou envolvidas na manipulação dos produtos vegetais. No plano de fundo há uma região montanhosa e o campo agrícola, no centro da pintura, uma figura de costas para o

espectador dirige-se a um grupo. Quando comparada com a pintura *O Martírio de San Maurício* (1580 – 1588), (Fig. 76) - na qual El Greco narrou o episódio em que São Maurício estaria convencendo os lendários soldados da Legião Tebana de que seria preferível morrer como mártires, do que sacrificar aos deuses pagãos do Império Romano – são detectadas diversas paridades.



Figura 76 - El Greco, *O Martírio de São Maurício*, 1580 – 1588.
Óleo sobre tela. 445 cm x 294 cm.
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Espanha.

A correspondência de *pathosformel* pode ser vista entre o soldado de espaldas em El Greco e a figura antropomórfica de Berni (Fig. 77, elipse “A”), ambas se dirigindo ao grupo alinhado na lateral da composição (para uma melhor comparação, a obra de El Greco está em espelhamento horizontal). Também há outros indícios de que a pintura foi utilizada como referência, tais como os integrantes do mesmo grupo (elipse “B”), que espreitam entre os personagens, e a colocação de um cenário em profundidade gerando uma paisagem, um segundo episódio (centralizado em Jujuy, a direita no espelhamento do Martírio, elipse “C”). O agrupamento também tem as vestes pintadas nas mesmas tonalidades: a figura destaque na obra de El Greco foi representada em azuis e tons encarnados, cores que reaparecem na figura antropomórfica feminina de Berni que carrega um bebê sobre as costas.



a.

b.



Figura 77 – A e B. Comparação entre as pinturas o Martírio de São Maurício (espelhado) e Jujuy (detalhe).

Em ambas composições, o motivo é a preservação dos costumes de um povo: os personagens do norte argentino mantendo seu modo de vida distante da modernidade latente da capital; São Maurício e seus soldados tebanos, defendendo a sua fé cristã perante a imposição do Império Romano. Duas formas de ver a realidade que se preservaram por opção ou por alienação. As pinturas apenas confirmam o interesse de Berni pela arte religiosa de El Greco, já descrito por Fantoni:

Paralelamente ao uso da fotografia, a história é o grande reservatório utilizado por Berni para armar suas composições pictóricas. [...] Tal é o que ocorre com Retrato de Mulher onde a posição e o aspecto alargado da figura guardam claras coincidências com a representação da Virgem realizada por El Greco na Sagrada Família com Santa Ana, a pintura sediada no hospital Taverna de Toledo; uma escolha verdadeiramente significativa na medida em que Berni voltará a empregar mais adiante a mesma figura sustentando o menino

e indicando a esta maneira sua filiação com a iconografia religiosa. (FANTONI, 2014. p. 126).

A semelhança entre *Retrato de Mulher* (1928), (Fig. 78) e *A Sagrada Família com Santa Ana* (1595 – 1596), (Fig. 79) é incontestável. Berni manteve inclusive a abertura dos dedos da Santa Ana de El Greco. Este fato certifica a possibilidade de que Berni tenha feito uso de variadas imagens desse artista para criar suas pinturas.



Figura 78 - Antonio Berni, Retrato de mulher, 1928
Óleo sobre tela



Figura 79 - El Greco, Sagrada Família com Santa Ana, 1595 – 1596.
Óleo sobre tela, 112 x 105 cm.
Museu Fundación Lerma, Toledo, Espanha.

A preferência de Berni pelo *pathosformel* de pinturas religiosas do Renascimento apareceu também ao pintar *Homen Herido*, (Fig. 80), juntamente com Anselmo Piccoli (1915 -1992) para o Salão de Outono em Rosário, em 1935, similar ao Cristo Morto de Mantegna (Fig. 21), também utilizado por Siqueiros e relatado no

primeiro capítulo desse texto. Nessas obras, ambos artistas recorreram a procedimentos experimentados no *Ejercicio Plástico*: aerógrafo, o maçarico e a piroxilina, além de fotografia para realizar os esboços. É mais uma obra inserida na ideia de murais transportáveis que Berni pintou na década infame, cujo tema é um acontecimento que circulou na imprensa do período: um pedreiro havia caído do alto de um prédio em construção.



Figura 80 - Antonio Berni e Anselmo Piccoli, Homem Herido, Documentos fotográficos, 1935.
Piroxilina, celuloide sobre tela, 320 x 200 cm.
Desaparecida.

No caso de Spilimbergo, Ingres foi um dos artistas que lhe serviu de inspiração, fato comprovável pela análise das similaridades entre a pintura *O sonho de Ossian* (1813), (Fig. 81) e a obra *Composición con desnudos* (1929), (Fig. 82). Os poemas do bardo Ossian apareceram no III d.C. A esse poeta, se atribuíram dezesseis

fragmentos, dois épicos (Fingal e Temora) e vinte e um poemas narrativos ou dramáticos menos extensos. Seu suposto tradutor e editor foi o escocês James Macpherson (1736 – 1796), poeta profundo conhecedor do idioma e da poesia gaélica cantada pelos bardos de sua terra natal, que afirmou ter coletado os poemas verbalmente. Os poemas se tornaram populares e foram traduzidos em todas as línguas literárias da Europa, influenciando o Romantismo, embora o seu “tradutor” tenha ficado conhecido como um impostor filólogo de grande habilidade literária. A obra, uma das pinturas em que Ingres apresentou características do estilo romântico, embora as representações mantenham a solidez das figuras do Neoclássico, retrata Ossian e um universo onírico.

A disposição dos elementos em ambas as pinturas forma uma área em torno da qual se estruturam os personagens (Fig. 83). Spilimbergo, obcecado pela origem das formas, pode ter se seduzido pela maneira como Ingres as solidificava. É evidente que aspectos absorvidos da linguagem cubista passaram a integrar também suas pinturas, contribuindo para a sensação geometrizada dos personagens. Porém, ao compararem-se as obras, confirma-se a presença estatuária e de alguns *pathosformeln*, bem como o esquema estrutural que Ingres empregou.



Figura 81 - Dominique Ingres, O sonho de Ossian, 1813.
Óleo sobre tela, 348 x 275 cm.
Museu Ingres. Montauban, França.



Figura 82 - Lino Enea Spilimbergo, Composición con desnudos, 1929.
Óleo sobre tela, 195 x 145 cm.
Coleção Particular.

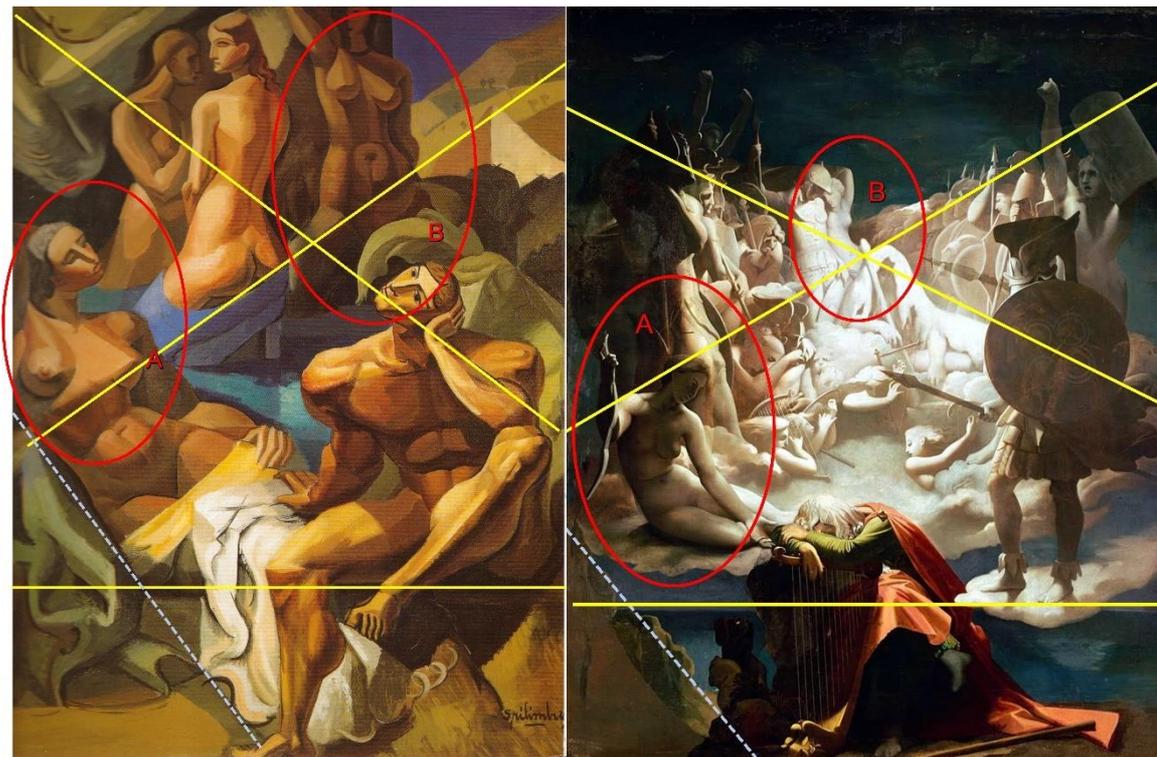


Figura 83 - Comparação entre as obras Composición con desnudos e O sonho de Ossian.

As figuras antropomórficas femininas inseridas na elipse “A”, por exemplo, são similares, além de estarem posicionadas em uma mesma região das telas. Já as inscritas na elipse “B”, mais acima, além da correspondência de *pathosformeln*, são recorrentes em outras pinturas realizadas por Ingres, tais como a *Vênus Anadyomene* (1808 – 1848), (Fig. 84) e *A fonte* (1856), (Fig. 85). Estudos realizados por Spilimbergo para *Composições*, de 1928 (Fig. 86), demonstram notável relação com *A fonte*, de Ingres:



Figura 84 - Dominique Ingres, Venus Anadyomene, 1808 – 48.
Óleo sobre tela, 163 x 92 cm.
Museu de Condé, Château de Chantilly, Paris, França.



Figura 85 - Dominique Ingres, A Fonte, 1856.
Óleo sobre tela, 163 cm x 80 cm.
Museu do Louvre, Paris, França..



Figura 86 - Lino Enea Spilimbergo, Estudio Composición, 1928.
Lápiz sobre papel. (Detalle).

Os esquemas matemáticos aplicados nas obras são heranças dos métodos explorados no Renascimento e nas pinturas neoclássicas, resgatados pelos muralistas para criar polígonos visuais. Nesse período, Spilimbergo ainda não havia trabalhado com Siqueiros e com suas concepções, porém essa análise aponta que ambos despertaram precocemente o interesse pelos métodos dos mestres europeus, o que favoreceu a admiração mútua delineada alguns anos depois. Se o Renascimento os fascinou sob aspectos compositivos - as fórmulas estruturais, as divisões de planos, os grandes murais – a solidez neoclássica os atraiu contribuindo para a modelagem de seus trabalhos. A construção do muralismo na Argentina se deu, para esses artistas, considerando uma conexão entre o que absorveram dos mestres europeus e os conteúdos do Muralismo que Siqueiros lhes trouxe, caracterizando a pintura mural do período por seu sentido social, que levanta no artista o espírito de membro ativo nas problemáticas vigentes.

3. O MURALISMO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE LATINOAMERICANA - MOVIMIENTO ESPARTACO

Em Buenos Aires, no final dos anos 1950, surgiu o Movimiento Espartaco, formado por artistas que se reuniram com intuito de continuar a busca pela identidade americanista iniciada com o Muralismo Mexicano. Faziam parte Ricardo Carpani, Mario Mollari (1930 – 2010) e Juan Manuel Sánchez (1930 –2017), que expuseram na galeria Van Riel, em 1958, vindo se unir mais adiante os artistas Juana Elena Diz (1925 – paradeiro desconhecido), Esperílio Bute (1931 – 2003) e Pascual Di Bianco (1930 – 1978), por sugestão de Rafael Squirru (1925 – 2016) que, em 1956, fundou o Museu de Arte Moderna de Buenos Aires (MAMBA) e os convidou a participar conjuntamente do *I Salón de Arte Rio-platense*. Nos anos seguintes, realizaram inúmeras exposições no circuito de galerias, além de novamente por convite de Squirru, expor e firmar-se como grupo na *Muestra Internacional del Sesquicentenario* (1960) no MAMBA. Nessa ocasião, já haviam se somado ao grupo os artistas Raúl Lara Torres (1940 – 2011) e Carlos Sessano (1935 -). Mais tarde, em 1965, integrou-se ao grupo o pintor Franco Venturi (1937 – detido e desaparecido em 1976).

A maioria da bibliografia a respeito relata que o nome Los Espartacos é uma homenagem à Liga Espartaquista – uma facção dissidente da socialdemocracia alemã, fundada, em 1915, por Clara Zetkin (1857 – 1933), Rosa Luxemburgo (1871 – 1919) e Karl Liebknecht (1871 – 1919), entre outros, e já tinha desempenhado um papel importante na revolução alemã de 1918 e que, poucas semanas depois, transformou-se no Partido Comunista Alemão (por sua vez, alusiva a Spartacus, líder da maior revolta de escravos da Antiga Roma) - mas a tese doutoral de Eduardo Bute Sánchez de Hoyos, pesquisador do grupo e filho de Esperílio Bute, apresenta os diferentes pontos de vistas dos integrantes: “Quando perguntamos a Carlos Sessano sobre a escolha do nome de Spartacus, sinalizou Rosa Luxemburgo, quando Juan Manuel Sánchez foi interrogado, respondeu "pela luta"”. (HOYOS, 2013, p.155).

O cenário em que o Espartaco se desenvolveu se deu após o segundo governo de Perón, o qual, ao contrário do primeiro, abriu as portas para financiamento externo, sendo em 1955 derrotado pela oligarquia e pelo capital estrangeiro com o apoio do exército. Havia artistas que eram a favor da oligarquia e que estavam voltados para as influências da arte europeia e havia outros, comprometidos com as

questões sociais do país, lutando e criando uma consciência com imagens que representavam o sofrimento operário e das classes marginalizadas.

O desenvolvimento industrial nacional não se sustentava. Havia a necessidade do investimento estrangeiro, o que não era apenas um problema da Argentina. A América Latina como um todo passava por uma crescente industrialização que não conseguia manter a economia com suas próprias pernas. Foram então abertas as portas para a implantação de filiais norte-americanas, pois o progresso precisava de equipamentos de ponta, os quais não se possuía tecnologia suficiente para produzir.

A necessidade de “associação” da indústria nacional com as corporações imperialistas se tornava peremptória na medida em que eram queimadas etapas na substituição de manufaturas importadas e as novas fábricas requeriam níveis mais altos de técnica e organização (GALEANO, 2010, p.298).

Os Espartacos apareceram como expoentes de uma classe média que havia sido contra o Movimento Nacional e que percebeu as falsas propostas da oligarquia liberal que terminavam explorando o povo. Tinham uma linguagem semelhante, mas sua produção mural foi muito pequena se comparada com a produção realizada em tela: “mais de 80% de seu trabalho foi em cavalete, mais de 10% em obras de reprodução técnica e o restante foi dedicado à aventura mural de seus membros” (HOYOS, 2013, p.112). O que os diferencia esteticamente dos artistas do Taller de Arte Mural é a representação centrada na síntese da forma, no caráter humano dos personagens ressaltado através de suas expressões e cenários, que mesclavam influências surrealistas, expressionistas e cubistas. Enquanto os artistas do grupo anterior demonstravam, tanto em sua linguagem plástica quanto em suas inserções políticas, simpatia com a ideologia comunista de Siqueiros, os artistas do Movimiento Espartaco aproximaram-se do estilo pictórico de Diego Rivera e, alguns de seus integrantes, da corrente trotskista, delegando à poliangularidade um papel secundário, mas mantendo nos murais a preocupação com a integração arquitetônica e a adequação dos materiais. Não obstante, suas pinturas, incluindo as de cavalete, possuem monumentalidade, grandes proporções e a temática pública.

Rivera, que por volta de 1909, em Paris se entregou por completo ao Cubismo, criava composições sem grande preocupação com a dinâmica dos polígonos visuais

defendidas por Siqueiros. Seus temas também ressaltavam o povo (a origem asteca), o homem envolvido com a cadeia produtiva e a filosofia marxista.

Um pouco antes do surgimento do grupo, em 1956, havia sido publicado um livro intitulado *Diego Rivera e el arte em la revolución mejicana*⁹ por Jorge Enea Spilimbergo (sobrinho do pintor Lino Enea Spilimbergo), segundo relata a Dr.^a Ana Longoni, professora da Universidade de Buenos Aires e especialista nas interseções entre arte e política na Argentina e na América Latina de meados do século XX até os dias atuais, o livro tratava de uma particular reivindicação trotskista do muralista mexicano:

[...]respondendo à aproximação de Rivera a Trotsky, no exílio do revolucionário russo no México. Além do famoso Manifesto que ambos prepararam com o poeta surrealista André Breton, Trotsky veio a teorizar sobre o futuro das artes plásticas em relação ao muralismo, fazendo caloroso elogio à obra de Rivera. (LONGONI, 2004, p.137).

O autor fazia parte da esquerda nacional, surgida no primeiro governo de Perón e que Carpani também era integrante. É nesse contexto que suas ideias de aproximar a classe trabalhadora do peronismo ganharam forma, direcionando a pintura mural para a postura revolucionária (Fig. 87). Carpani, obviamente, difundiu sua opinião no grupo e no manifesto, além dos textos em que discorreu exaustivamente sobre o papel da arte na revolução política: *Arte y Revolución en América Latina*, *Arte y militancia*, *La política en el arte* e *Nacionalismo burguês y nacionalismo revolucionário*¹⁰.

⁹ SPILIMBERGO, Jorge. E. **Diego Rivera y el Arte en la Revolución Mexicana**. Editorial: Indoamérica, 1954.

¹⁰ CARPANI, Ricardo. **Arte y revolución en América Latina**. Buenos Aires: Continente, 2010, 2010. p. 96.

— **Arte y militancia**. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2010. p. 96.

— **La política en el arte**. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2010.

— **Nacionalismo burguês y nacionalismo revolucionario**. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2014.



Figura 87 - Ricardo Carpani, Pintura realizada no YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales), 1957.
Pintura Mural.
Buenos Aires, Argentina.

Assim, nascem as bases do manifesto que exalta a preocupação com um artista engajado, preocupado com questões de seu tempo, dentro da tradição programática do Muralismo.

3.1. MURALISMO, IDENTIDADE E REVOLUÇÃO

No terreno da plástica, o meio mais eficaz para o encontro de objetivos políticos revolucionários se constitui na arte mural.

(Ricardo Carpani, 1960)

Os membros iniciais do Grupo Espartaco (Mollari, Sánchez, Carpani, Bute e Diz), escreveram o manifesto, em 1958, intitulado *Manifesto por un Arte Revolucionário en América Latina* (que replicava parte do título de um manifesto

escrito em 1938 por Leon Trotsky (1879 – 1940) e André Breton (1896 – 1966) e assinado por Diego Rivera: *Manifiesto por un Arte Revolucionário Independiente*¹¹), clamando pela arte com personalidade argentina e criticando as fórmulas empregadas que, segundo eles, não passavam de plágios dos colonizadores culturais:

Uma economia alienada ao capital imperialista estrangeiro não pode originar outra coisa além do colonialismo cultural e artístico que padecemos. A oligarquia, agente e aliada do imperialismo, controla direta ou indiretamente as principais engrenagens de nossa cultura e, através delas, enaltece o sumo do esquecimento aos artistas, selecionando unicamente aqueles que a servem. [...] em virtude dos interesses que representa, se caracteriza no plano cultural por uma mentalidade estrangeirizante, depreciativa de tudo o que é genuinamente nacional e portanto, popular. (BUTE et al, 1958, p.10).

Mesmo com o esforço dos artistas anteriores em difundir a arte muralista, os Espartacos perceberam que os muros cedidos para a produção das obras eram normalmente controlados - como já ressaltava Antonio Berni - portanto, certas questões não seriam expostas, por atacar aqueles que, justamente, eram os que liberavam os espaços. Assim, a arte se tornaria decorativa, não podendo expressar para a sociedade as verdadeiras intenções do artista.

O resultado de tudo isto é que os artistas não têm outro caminho para triunfar além de renunciar à liberdade criadora, acomodando sua produção aos gostos e exigências daquela classe, o que implica o divórcio das maiorias populares que constituem o elemento fundamental da nossa realidade nacional [...] Se limita então a um jogo com elementos plásticos, virtuosismo inexpressivo, em alguns casos de excelentes técnicas, mas de nenhuma maneira arte, já que essa só é possível quando se produz uma total identificação do artista com a realidade de seu meio. (BUTE et al, 1958, p.10).

A solução encontrada foi através dos sindicatos, aos quais foram oferecidos murais sem fins lucrativos, o que lhes permitia realizar obras com conteúdo mais livre.

Afastando as questões políticas de Carpani, pode-se citar outras premissas nos murais do Movimiento Espartaco. Para o grupo, a arte mural surgia de uma necessidade identitária e público a que se destinava não era o público elitizado, frequentador de galerias. Seus murais se distanciavam da crueldade e dramatização trágica presente no Muralismo Mexicano. A identidade, no entanto, era latino-americana e não propriamente nacionalista: “o nacional era coisa de Carpani que estava vinculado à esquerda nacional.” (SESSANO, apud HOYOS, 2013, p.121). Isso

¹¹ O Manifesto está disponível em: http://sergiomansilla.com/revista/aula/lecturas/imagen/manifiesto_por_un_arte_re.pdf. Acesso em 01 de novembro de 2018.

não significava resgatar a arte antiga da colonização ou dos povos que ocuparam primordialmente a América Latina. Não seria uma arte que partiria do passado, mas sim uma arte que caracterizaria o momento atual do artista.

O mural deveria ser figurativo, pois entendiam que a forma sem conteúdo não seria arte, logo, os murais deveriam possuir plástica e narrativa:

O homem, como artista, tenta expressar o que sente. E o conteúdo americano que queremos expressar em nossa pintura se manifesta em uma única forma autêntica, a figurativa. E se isso não for suficiente, há um argumento irrefutável, uma pintura temática histórica de confronto, de controvérsia, uma pintura que não dá as costas ao povo, deve, necessariamente, ser figurativa. (GRUPO ESPARTACO, 1962, p. 18).

Com isso, faziam uma crítica aos abstracionistas e aos que anteriormente ficaram presos ao costumbrismo.

Quanto à filiação política do grupo, havia diferenças de posições que levaram anos para serem esclarecidas (havendo diversas especulações críticas a respeito) na tese de Hoyos, por um dos últimos integrantes vivo:

Nós não éramos comunistas ortodoxos, nem trostkistas, (...) o único trotskista foi Arregui e Carpani o seguiu; Sánchez, não creio que ele soubesse muito sobre a dimensão do trotskismo, nenhum do grupo tinha uma ideologia definida, Mario Mollari estava muito interessado na filosofia zen, outros eram de origem marxista, mas em geral não éramos nem PC, nem Bolches, nem trotskistas da esquerda nacional (SESSANO apud HOYOS, p.434.).

Juan José Hernández Arregui (1913 – 1974) foi um dos escritores responsáveis pelo impulsionamento de Carpani. As efusivas políticas de Carpani, acabaram refletindo nas obras e por fim, afastando-o do grupo.

3.1.1. Os artistas do Grupo Espartaco

3.1.1.1. Ricardo Carpani

Ricardo Carpani tornou-se o expoente, embora tenha participado do grupo somente de 1959 a 1961. Segundo Hoyos, a fama de Carpani deve-se ao fato de que os críticos que o projetaram partilhavam as mesmas posições políticas que ele:

López Anaya¹² decide não mencionar que Carpani participou dois anos do grupo e foi expulso em 1961, enquanto o grupo funcionou até 1968. As contradições não terminam, já que continua analisando a obra de Carpani sob a interpretação de Hernández Arregui e aqui a política mascarada se elucida, já que Hernández Arregui é considerado um dos ideólogos da corrente da Esquerda Nacional dentro do movimento peronista (HOYOS, p.638, 2012).

Em *Arte y Revolución en América Latina*, Carpani defendeu a produção mural baseando-se na premissa de que a arte latino-americana deveria ser revolucionária, pública, de fácil compreensão, ajudando a sensibilizar as massas para a mudança, pois a realidade dos povos de origem latina seria oposta à dos norte-americanos e europeus, e que a função da pintura mural na América Latina seria de agir como reflexo da sociedade, expondo os interesses através da narrativa visual dos murais.

Entre suas teorias, Carpani afirmava que o artista e a sociedade se afastam nos períodos de transição e que isso ocorre devido ao desenvolvimento do capitalismo e sua concepção individualista. A obra, para ele, tinha deixado de ser um bem social para se transformar em mercadoria para um grupo seletivo. Interessaria a esse sistema uma “arte pela arte”, onde não seria possível formar uma posição coletiva, conseqüentemente, triunfariam as obras formais despidas de narrativas. Na época, Carpani atacava o Abstracionismo norte-americano e o Informalismo europeu, dizendo que o meio mais adequado para o desenvolvimento da arte revolucionária seriam os murais e os cartazes, mas que os murais públicos em locais controlados pela classe dominante não se caracterizariam como revolucionários, pois atenderiam aos desejos dessas classes. Os murais deveriam estar em locais de passagem do povo, pois:

Somente através de uma intensificação do contato entre a obra artística e a sociedade, que exercite de maneira constante a sensibilidade dos homens, familiarizando-os com as novas formas criadas pelo artista, se conseguirá superar a incompreensão do que é esse objeto (CARPANI, 2011¹³, p. 47).

O artista acreditava que a verdadeira arte revolucionária deveria surgir do povo, mas que isso não ocorreu no México porque por suas massas campesinas, pobres culturalmente, encontraram motivação pela burguesia com interesses opostos ao sistema dominante. O Abstracionismo e o Realismo Socialista não poderiam assim

¹² Pintor e crítico argentino.

¹³ Original de 1960.

caracterizar uma arte nacional nos países da América Latina, já que eram expressões originárias de outros lugares e careceriam de sentido artístico revolucionário.

A ideologia de Carpani tornou-se conflitiva com o grupo quanto acusou Bute de realizar uma arte decorativa, Mollari de fazer uma arte pseudo-indígena e Sessano de comunista infiltrado, pois esse teria voltado de Cuba e acreditava na modificação dos ideais do movimento, retirando-lhe as implicações puramente políticas. Em uma reunião na casa de Oscar Balestieri, Carpani se desentendeu com Sessano, fazendo-lhe a acusação, e ambos se agrediram fisicamente, gerando a situação de colapso. Os principais pintores argentinos foram filiados ao Partido Comunista, no entanto, o Movimiento Espartaco preferiu não aderir ao mesmo, mas “a partir daí tomar claras posições anticomunistas, como Carpani pretendia, era um caminho que, moralmente, nesse contexto não se poderia seguir” (HOYOS, 2012, p. 640). Todavia, mais tarde acabou cedendo e colocando-se como trotskista e viajando, em 1972, para Cuba.

Em carta enviada a Ernesto Sabato, romancista e ensaísta argentino, o grupo procurou justificar o rompimento:

Quando há pouco, o Movimiento Espartaco decidiu separar-se de Ricardo Carpani, necessitou de toda uma declaração pública. Consideramos, então que as questões internas têm seu raio de ação bem limitado [...]. Carpani, propenso como sempre as efusões teóricas e literárias, decidiu dedicar-se ao gênero epistolar qualificando de “covarde” um silêncio que, escolhido voluntariamente por nós, tentava evitar a publicidade e o “escândalo” [...]”. (BUTE et al., on-line, 2018).

Carpani, que tanto atacava a arte abstrata devido ao discurso estético que pairava em torno dela, estava fazendo o mesmo com o muralismo dos Espartacos, criando um texto de defesa para validar sua plástica. O grupo, discordando de que a arte deveria ser voltada exclusivamente à política, tratou de afastá-lo.

Sua estética, no entanto, seguiu os mesmos padrões dos outros componentes. Foi aluno do cubista argentino Emilio Pettoruti (1892 – 1971), fator que contribuiu para a monumentalidade de suas produções, lembrando estátuas de granito em que a grande massa visual se confunde em parcelas cromáticas acinzentadas. Seus personagens beiram a estilização de gigantes e nos seus olhares transparece o caráter sentimental dos brutamontes (Fig. 88).

Carpani pintou, além do mural no Sindicato da Industria del Vestito (1963), (Fig. 89), murais no Sindicato de la Sanidad (1963), dos Empleados de la GDI (1968) e da Indústria Lechera (1969).



Figura 88 - Ricardo Carpani, Desocupados, 1964.
Óleo sobre tela, 140x200cm.
Coleção Alvear de Zurbarran.



Figura 89 - Ricardo Carpani, Primero de Mayo, 1964.
Pintura mural a óleo, 4m. x 5,50m.
Sindicato de los Obreros del Vestido, Buenos Aires, Argentina

3.1.1.2. Mario Mollari

Mario Mollari foi um autodidata que realizou viagens pela Europa e, em 1953, para Bolívia e Peru, fato que o marcou e o fez escolher como tema a estética indigenista, desenvolvida com cores e texturas que se assemelham a rocha e ao barro. A obra de Mollari se caracteriza por ser figurativo expressivas e manter também a geometrização.

Provavelmente seja o integrante do grupo que mais se identificou com qualidades do Muralismo Mexicano, em especial ao trabalho de Rivera, ao retratar a relação do homem com a terra (Fig. 90).



Figura 90 - Mario Mollari - Família, 1965.

Óleo sobre tela. 120 x140 cm.

Faculdade de Ciências Exatas e Naturais, Universidade de Buenos Aires, Argentina.

Mollari fez um mural no Ginásio do Parque de Chacabuco, na cidade de Buenos Aires, em 1961, que foi destruído nove anos depois para a construção da Rodovia 25 de Mayo sem qualquer aviso. Em 1966, junto a Juan Manuel Sánchez, realizou o mural na Faculdade de Ciências Exatas e Naturais, danificado durante uma manifestação estudantil nos anos setenta. Os caminhões de bombeiro entraram na Faculdade para reprimir os rebeldes e a força dos jatos d'água fez com que a pintura sofresse avarias em diversas partes. O mural foi restaurado 30 anos depois pelo artista com a ajuda de seu filho (Fig. 91 e 92).



Figura 91 - Mario Mollari, La Espera (Detalhe), 1966.
Pintura Mural.

Faculdade de Ciências Exatas e Naturais (Universidade de Buenos Aires), Buenos Aires.



Figura 92 - Mario Mollari, La Espera (Detalhe), 1966.
Pintura Mural.

Faculdade de Ciências Exatas e Naturais (Universidade de Buenos Aires), Buenos Aires

[...] queríamos incorporar, interpretar os personagens da América, sua problemática, sua cultura. Tudo isso nos unia. Havia quem fosse um pouco mais político, havia quem fosse um pouco mais direto. Ou seja, digamos que era o mesmo sonho. (MOLLARI, 2004 in MOVIMIENTO ESPARTACO, 2018).

3.1.1.3. Juan Manuel Sánchez

Juan Manuel Sánchez também participou do ateliê do catalão Vicente Puig (1882 – 1965) e experimentou várias técnicas como escultura, pintura, gravura e cerâmica. Produziu figuras cercadas por um marcado contorno preto, acompanhado de tons ocres cinzentos e opacos, destacando o caráter pedregoso. As formas, como foi comum aos tratamentos dados pelos integrantes do grupo, eram geometrizadas. Suas obras retratavam a mulher, o amor, a relação humana com a cidade (Fig. 93) e robôs (Fig. 94), máquinas modernas que tomavam o lugar do trabalhador, ou que

poderiam fazer as vezes desse, transformando-o em um autômato submerso nas novas necessidades industriais.

Pintou um grande mural em 1965, com o tema da ciência e seus estudantes (Fig. 95), na Faculdade de Ciências Exatas e Naturais, na Universidade de Buenos Aires, enquanto Mollari realizava outro na mesma faculdade e onde Sessano tinha um espaço destinado a uma pintura que nunca se concretizou.

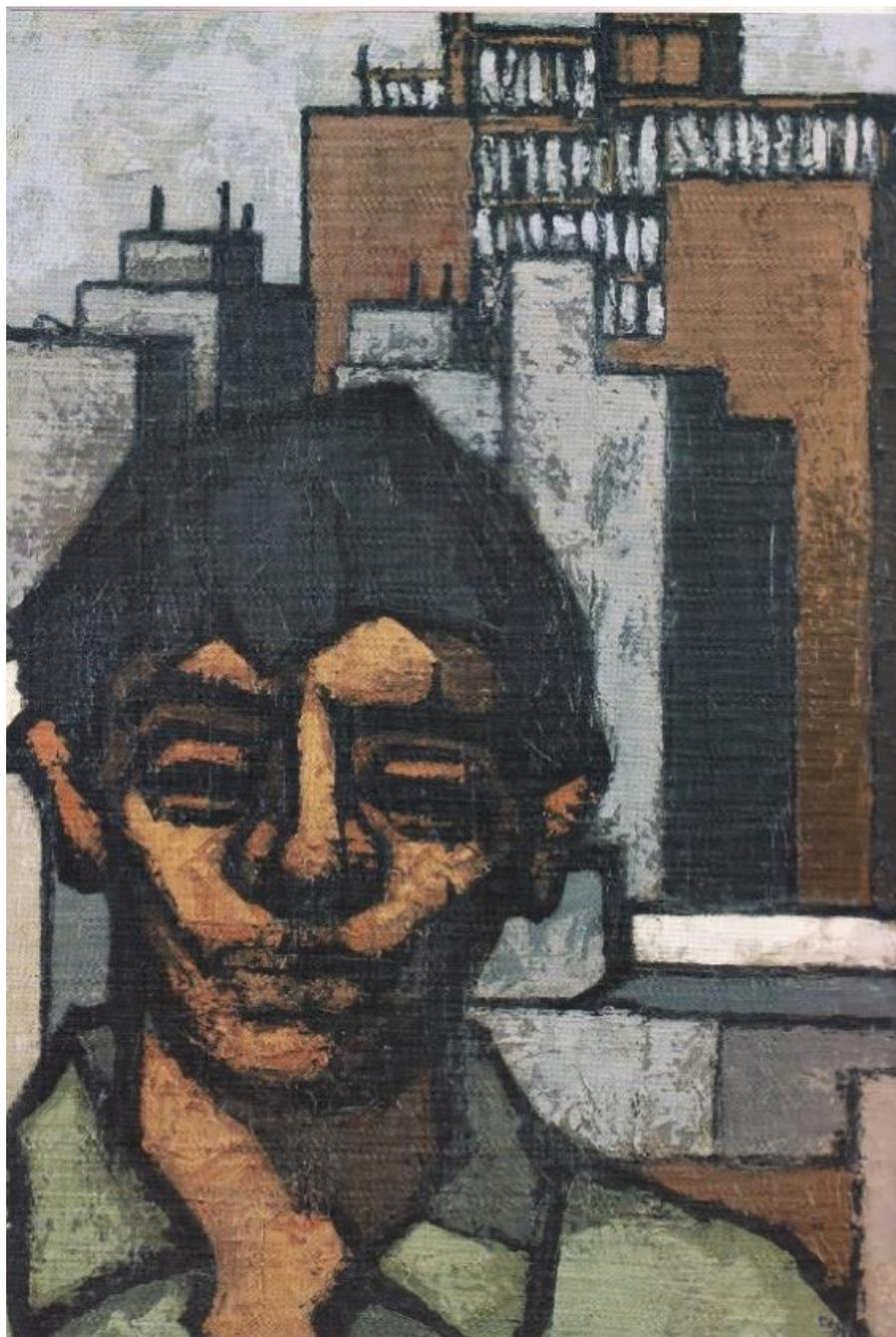


Figura 93 - Juan Manuel Sánchez, Muchacho de la Cidade, sem data.
Óleo sobre tela, 84 x 75 cm.
Coleção particular.

Fonte: FITERMAN, Jacopo; GIUDICE, Alberto. El Grupo Espartaco. 1 ed., Buenos Aires, 2016, p. 154.



Figura 94 - Juan Manuel Sánchez, Pequeño Robot, 1967
Óleo sobre tela, 0,70 x 0,50.
Coleção particular.

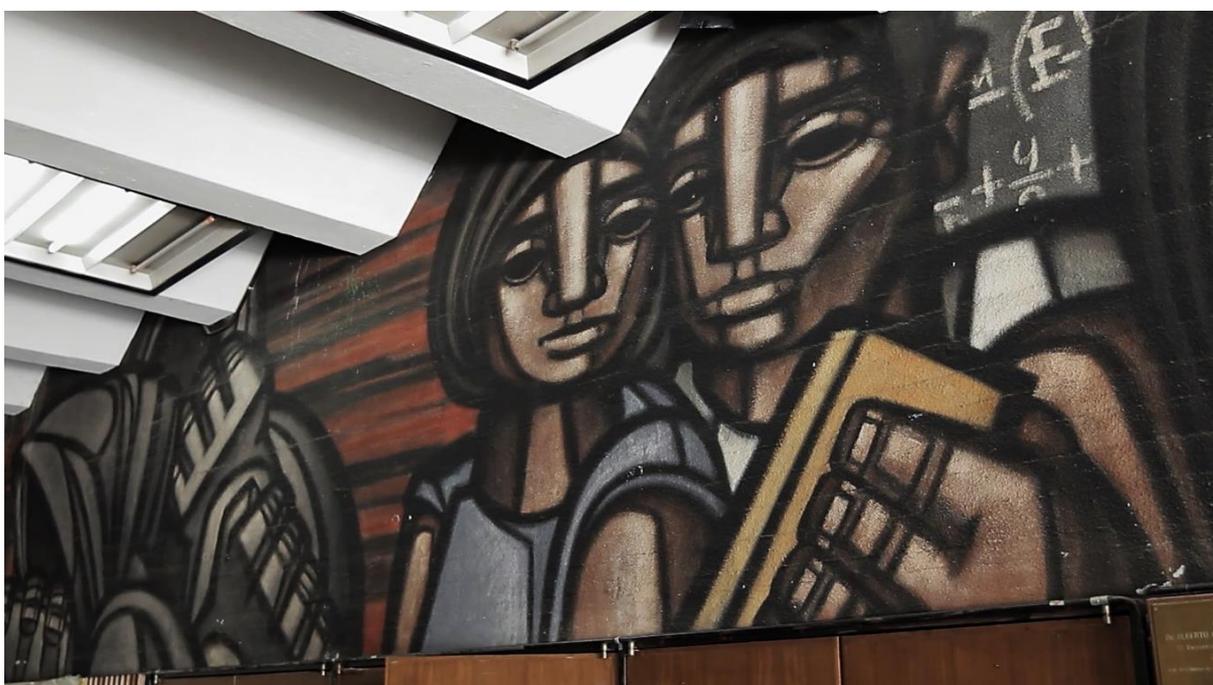
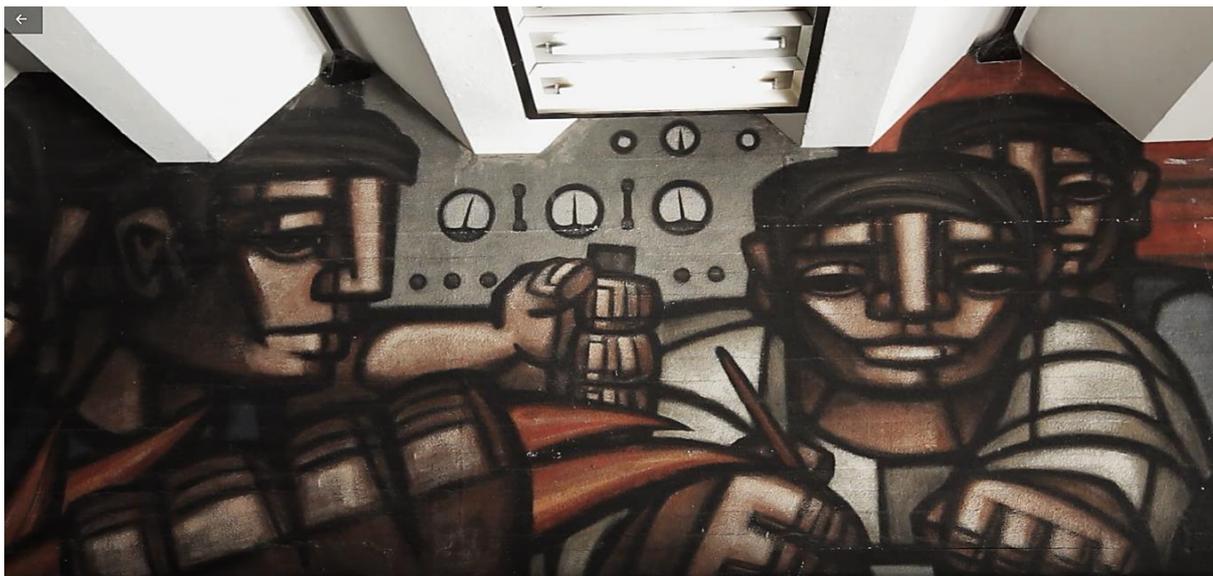


Figura 95 - Sánchez, J.M., *La ciência e el mito*, 1965 (Detalhes)
Pintura Mural

3.1.1.4. Juana Helena Diz

Elena Diz era esposa de Manuel Sánchez, frequentou a escola de arte Manoel Belgrano e o ateliê de Vicente Puig. Desde 1960, quando ingressou no grupo, participou de todas as exposições até a sua dissolução. Em suas pinturas exaltava os valores femininos aguçando os traços indígenas, lábios e olhos. De todos os integrantes foi a que trabalhou com cores mais vívidas, fugindo do repertório pastel.

Sua produção recorreu as figuras em repouso, em espera, ou em atividades tipificadas como “obrigações femininas”. Sua formação artística e sua habilidade pictórica foram exaltadas pelos companheiros vivos, no documentário de Malena Sessano (2018), sobre o Movimiento Espartaco. Dava ênfase a proporção da cabeça, dos pés e das mãos, atribuindo imponência às formas e ressaltando a força das personagens (Fig. 96 e 97).



Figura 96 - Juana Elena Diz - Ninã com muñeca, s/data.
Óleo sobre tela, 130 x 110 cm.
Coleção particular.



Figura 97 - Juana Elena Diz, Mujer con planta, 1963
Óleo sobre tela, 120 x 100 cm.
Coleção particular.

Sendo a única mulher do grupo, Elena Diz comentou em entrevista à artista Nora Patrich (1952 –):

Trabalho pela igualdade. Considero que o papel da mulher não é só casar-se e ter família. Deve integrar-se à sociedade, ser independente em todo sentido, já que não escapa das obrigações que a vida lhe submete. Então temos que atuar como indivíduos. Em minhas pinturas trato de representar a mulher em toda amplitude de suas tarefas e como sou de espírito forte, me expresso com força. Ao ter que superar varias coisas negativas na vida, senti a necessidade destas formas como uma maneira de lutar com elas (PATRICH, 1990, p.17).

Era um pensamento à frente de seu tempo, levando-se em consideração que as possibilidades dentro do mercado de trabalho eram limitadas para as mulheres, que exerciam apenas atividades específicas. Durante o período de atuação dos Espartacos, começavam as primeiras ações em busca dos direitos femininos: mulheres não podiam usar calças e andar pelas ruas, incluindo o fato de que a

crescente industrialização as deixava fora do mercado de trabalho, não sendo contratadas nas indústrias automotivas, por exemplo, o que levou-as a ter grande participação no movimento popular chamado Cordobazo¹⁴.

3.1.1.5. Esperílio Bute

Esperílio Bute, assim como Carpani, fez parte do ateliê de Emilio Pettoruti. Também teve como mestre o húngaro Lajos Szalay (1909 – 1995), desenhista e ilustrador. Participou de todas as exposições do grupo até 1963.

O interesse de Bute estava mais centrado na renovação visual trazida pelo grupo do que em sua ação política, explorando a figura acima dos acontecimentos sociais nos quais ela poderia estar envolvida, “compreendia com naturalidade que a arte nacional é aquela que é produzida na própria nação sem condições iconográficas tópicas (o *gaucho*, a miséria da vida do campo, etc.)”, (HOYOS, 2013, p.278). Bute não se identificava totalmente com o movimento, buscando o aspecto mais lírico nas pinturas e menos propagandístico que era objetivado pelos demais Espartacos.

Suas obras pictóricas representavam as paisagens e os populares interpretados emotivamente, destoando das ideias revolucionárias do movimento. Seus personagens possuíam, por vezes, características fantasmagóricas: olhos vasados, faces deformadas, traços rápidos e marcadamente expressivos, compostos de tons terrosos, retratando figuras geometrizadas e sólidas, tal como na pintura *Pareja* (1960), (Fig. 98).

¹⁴ Tal levante deu-se a partir de medidas do referido governo impondo a perda de direitos trabalhistas e redução de salários dos profissionais da indústria automotiva, que se desenvolvia na região desde 1930 e tinha já instituída suas condições de trabalho. Participaram desse levante muitas mulheres, que lutavam por igualdade de direitos, o movimento operário e o movimento estudantil.



Figura 98 - Eperílio Bute, Pareja, 1960
Óleo sobre tela, 70x100 cm
Coleção Paticular

Ricardo Bute menciona (2018) que a grande questão e a mais dolorosa é não saber o paradeiro, quem possui, ou o que se sucedeu com várias obras do artista.

3.1.1.6. Pascual Di Bianco

Pascual Di Bianco estudou no Taller del Oeste, sob a direção de Castagnino. Produziu figuras com aspecto sólido e estático, formadas em certas ocasiões por tons acinzentados que remetem ao granito (Fig. 99). Seus temas giravam em torno dos problemas dos operários e seus afazeres na indústria.

Realizou um mural no Clube Social e Esportivo Loma Negra (Fig. 100) em que apresentou várias situações do cotidiano dos operários da indústria cimentícia, com suas engrenagens e chaminés. Esse mural, no entanto, foge aos padrões muralistas em sindicatos aos quais os Espartacos estavam vinculados, tendo sido encomendado por uma empresa privada.

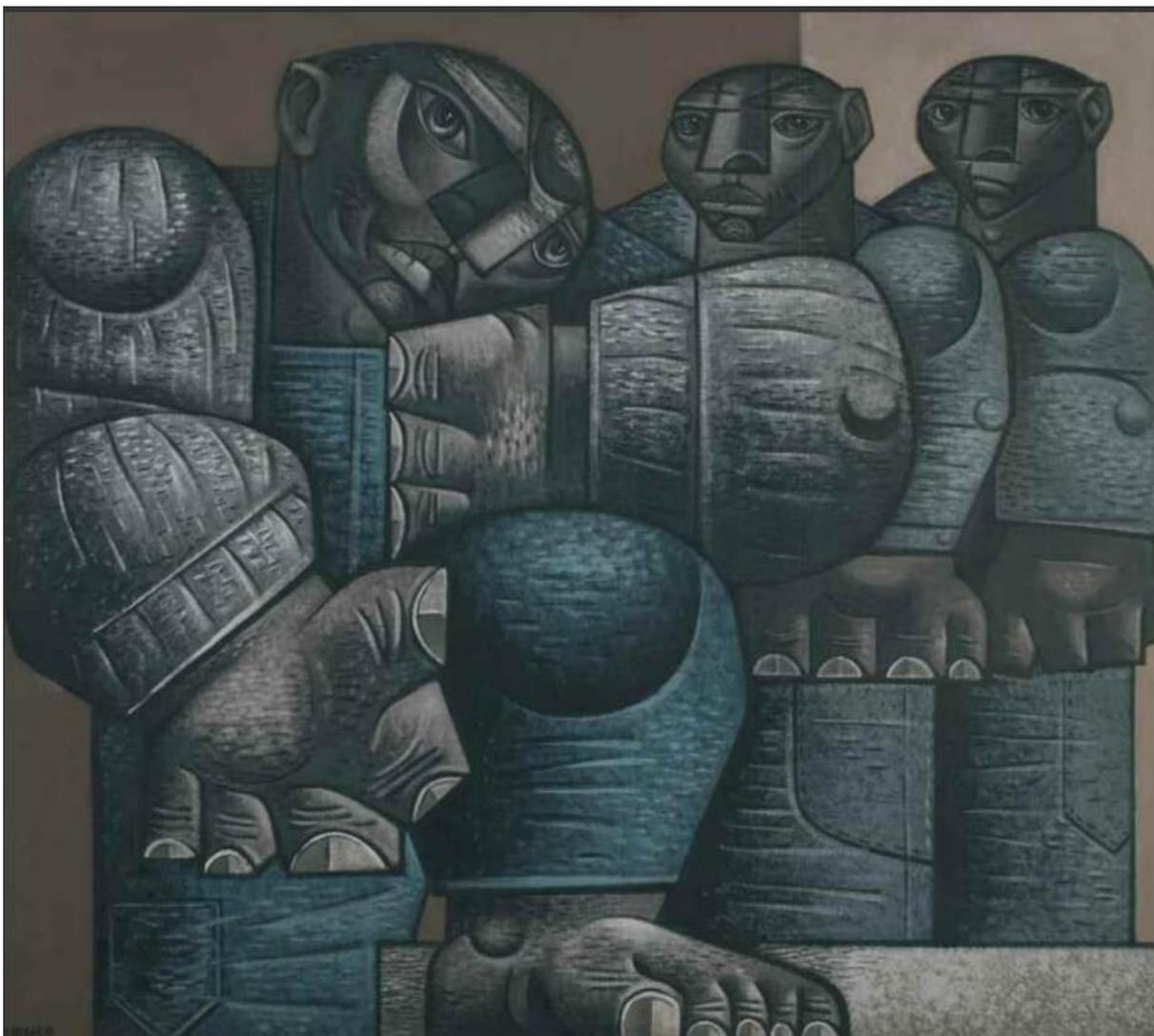


Figura 99 - Di Bianco, Desocupados, aprox. 1961.
Óleo sobre cartão, 162 x 123 cm.
Coleção particular.



Figura 100 - Pascual di Bianco, título desconhecido, 1959 – 1961
Pintura sobre placas de madeira. 400 x 1600 cm.
Clube Social e Esportivo Loma Negra, Olavarría, Buenos Aires, Argentina

Bianco, que nutria forte amizade por Carpani, o seguiu após sua expulsão do grupo, afastando-se dos Espartacos no final de 1961, depois de ter participado de

todas atividades desenvolvidas pelo grupo até então. Ambos continuaram fazendo murais paralelamente. Um colecionador argentino que residia na Suécia, o convidou para levar sua arte para lá, onde realizou murais e pintura decorativa, morrendo prematuramente em 1978.

3.1.1.7. Raúl Lara Torres

Raúl Lara Torres nasceu na Bolívia e iniciou os estudos em arte no atelier de seu irmão, Gustavo Lara. Viveu em um curto período em Jujuy e depois se radicou em Buenos Aires, em 1955, tratando na época de pintar as crianças, as mulheres, a maternidade, as paisagens e a vida nas aldeias camponesas (Fig. 101).

Sua companheira Lidia Caiguara, comentou em entrevista a Malena Sessano (2018) que Carpani e Sánchez viram a mostra de Raúl Lara em uma galeria e o convidaram a ingressar nos Espartacos pois sua obra era impactante e muito americana. Segundo ela, Raúl comentou que as obras dos Espartacos não eram feitas para vender, pois contestavam o comércio. Sánchez comentou no mesmo documentário, que o motivo dos Espartacos não estarem nas galerias é que na Argentina, Romero Brest (1905-1989) era o mais influente crítico do período e “lhe perguntaram o que achava dos Espartacos e ele respondeu: isso não é pintura!” (2018, in MOVIMIENTO ESPARTACO). Brest foi o responsável pela introdução do Abstracionismo na Argentina.

Lara utilizava tons terrosos e, em obras mais recentes, valeu-se de cores metálicas, fúcsia, ocre para trabalhar a sensualidade feminina e a temática dos mestiços. Luis Ramiro Beltrán Salmón (1930 – 2015), escritor, comunicador e colunista boliviano descreveu os temas mais recentes de Lara:

Transcendendo os dados e evitando a anedota, configura ambientes interiores estranhos; quartos urbanos em semipenumbra ou cantos de ônibus pouco iluminados por espelhos e cartões. Predominam entre seus personagens homens mestiços, bairros periféricos e meninos embalsamados na escuridão. Suas mulheres são lolitas de alabastro com ar extraterrestre, ou prostitutas robustas, lançadas aos dramas mexicanos [...]. (SALMÓN, 2008, p. 56).

Lara participou do grupo apenas por seis meses. Em seguida estudou na Escuela Superior de Artes Ernesto de la Cárcova e, em 1962, ingressou no ateliê de Castagnino. É considerado o artista mais importante da Bolívia.



Figura 101 - Raúl Lara Torres, *Mujer de los Andes*, 1959.
Óleo sobre tela. Aproximadamente 100 x 150 cm.
Coleção Particular.

3.1.1.8. Carlos Sessano

Carlos Sessano estudou na Academia de Bellas Artes de Buenos Aires e participou do grupo até sua dissolução. Contribuiu para a difusão da ideologia do movimento pela América Latina, viajando em 1960 para o Peru, Bolívia, Equador, Cuba e México. Suas obras apresentavam forte influência cubista, remetendo por vezes às pinturas de Picasso. Entre seus temas estava a dificuldade da vida camponesa e a migração para as grandes cidades, tal como no mural *Três ninõs* (1964 – 1965), (Fig. 102), considerado patrimônio cultural da cidade de Buenos Aires:



Figura 102 - Carlos Sesano, Três niños (Exodo), 1964 - 1965.
Mural Cerâmico.

Hall de entrada do prédio localizado na rua Junín, 309, Buenos Aires, Argentina.

Em 1968, Sessano fez parte da comissão diretiva da Sociedade Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), através da qual tentou atuar nos problemas sociais do país com obras e ações coletivas em solidariedade com os movimentos populares, mas imerso em conflitos estéticos e políticos, exilou-se na Espanha em 1969, onde trabalhou projetando para indústria cerâmica e estudou arquitetura. Segundo entrevista concedida à Malena Sessano (2018), sua filha, em documentário ainda não publicado, o exílio foi que permitiu manter sua família viva.

3.1.1.9. Franco Venturi

Franco Venturi foi um italiano que se radicou na Argentina. Assistiu como autodidata os ateliers da Mutual de Egressados de Buenos Aires e Estimulos de Bellas Artes. Viajou pela Argentina, Brasil e Itália para estudar.

Ainda era adolescente quando participou do Grupo Espartaco, momento no qual sua obra ainda não havia atingido maturidade, apresentando um aspecto geométrico. Aos poucos, foi se distanciando da influência cubista e adquirindo uma linguagem de tom caricatural. Ironizava com humor agressivo o período ditatorial, representando os militares e as torturas (Fig. 103). Venturi tornou-se militante contra os regimes ditatoriais, o que o levou a ser preso em 1972 e liberado pela anistia de 1973, quando começou a publicar historietas em uma revista humorística, a *Satiricón*¹⁵, potencializando o gesto social de sua arte. Em 1976 foi sequestrado em Mar del Plata e ainda está desaparecido.

¹⁵ *Satiricón*: revista argentina criada por Oskar e Carlos Blotta, juntamente com Andrés Cascioli, e considerada como a publicação que revolucionou o humor gráfico argentino. Sua primeira edição data de 10 de novembro de 1972 tendo a publicação interrompida algumas vezes e finalizada em 2005.



Figura 103 - Franco Venturi, Nafta, Ácido sulfúrico, Cloreto de Potássio..., 1969.
Acrílico sobre tela, 159 x 184 cm.
Coleção particular.

3.2. A DISSOLUÇÃO PARA UMA NOVA INTEGRAÇÃO

A pretensão do grupo de criar murais livres das imposições dos patrocinadores só foi possível com a associação de Carpani e Di Bianco com os sindicatos, mas ainda assim, os murais dentro dos sindicatos não eram exatamente públicos, pois seu acesso era limitado. Entretanto, o grupo cresceu em importância, cultivando a figura e suas particularidades raciais e sociais, tentando produzir uma arte desvinculada do folclore.

De fato, conseguiram colocar a arte em favor de uma revolução, realizando, além de murais, panfletos em apoio aos movimentos populares contra as repressões ditatoriais, tais como o Cordobazo, levante popular liderado por secretários dos

sindicatos dos mecânicos e do transporte coletivo contra a ditadura militar da autodenominada “Revolución Argentina”, fruto de um golpe militar que havia derrubado o presidente constitucionalmente eleito Arturo Illia (1990 – 1983), em 1966 (assumiu em 1963).

O grupo se dissolveu definitivamente em 1968 com uma mostra na galeria Witcomb, em Buenos Aires, que reuniu inclusive os membros anteriormente afastados. Em meio às opressões políticas da ditadura argentina, os artistas tinham atividades reprimidas. Seus objetivos, agora, já eram os mesmos que os da maioria dos colegas, portanto seria natural que o grupo se integrasse à grande massa artística. Em 1968, quando já não existia mais o movimento propriamente dito, se elaborou uma lista de união esquerdista junto a outros artistas: a Lista Blanca, para concorrer à direção da SAAP. Ao vencerem as eleições passaram a realizar obras de resistência, o que se constituiu, nesse momento, “sem dúvida [como] uma conquista da pretensão inicial de ser um movimento” (HOYOS, 2012, p. 654.). Sob sua direção, desenvolveram-se atividades tais como a exposição *El Che vive* (1968), o mural *¡Hambre, basta!* (1969) e o mural *Villa Quinteros también es Américas*. Em 1969 a comitiva de Nelson Rockefeller foi enviada pelo presidente Nixon para tentar recompor as relações com a América Latina, ocorrendo manifestações de repúdio, incluindo a mostra *Malvenido Mister Rockefeller* (Fig. 104), da qual participaram Carpani, Sessano, Sánchez e Venturi, entre outros artistas, mas a mostra foi fechada violentamente, algumas obras destruídas e outras ficaram sem paradeiro preciso.

Os envolvidos nas mostras que seguiram à dissolução do movimento, mantinham em comum as características de serem todos artistas figurativos e praticarem a arte política.



Figura 104 - Ricardo Carpani, Malvenido Mister Rockefeller. 1969.
Painel em tecido.

3.3. CARACTERÍSTICAS DO MURALISMO DO MOVIMIENTO ESPARTACO

Assim como José Vasconcelos, que chamou os Muralistas para decorar a Escola Preparatória e criar uma iconografia mexicana através de grandes murais

públicos que pudessem elevar o orgulho da cultura nacional mestiça, o Grupo Espartaco formou-se com intuito de gerar uma identidade nacional, uma nova visualidade argentina e latino-americana, exaltando também os tipos locais, mas expondo com pessimismo a maneira com que a modernidade interferia no cotidiano desse povo. Como dito anteriormente, Diego Rivera não esteve na Argentina difundindo o Muralismo, porém sua popularidade e suas temáticas ultrapassaram as barreiras nacionais. Ademais, os tratamentos pictóricos baseados de seu Cubismo se encaixavam de maneira adequada para as pretensões dos Espartacos. Um exemplo são os murais em que Rivera retratou a atuação do homem nas indústrias seriadas, nos murais do DIA (1933), (Fig. 105):

Das 27 seções pintadas, os dois painéis principais, norte e sul, são de magnificência barroca incomparável, sustentados por figuras-chave e uma selva dura de tubos e engrenagens. Estes murais, patrocinados por Edsel Ford, referem-se em suas partes principais à fabricação de automóveis. Eles mostram semelhanças com as construções tubulares de Fernand Léger, mas também com a geometria puritana de Charles Demuth e Charles Sheeler, dois pintores americanos considerados os maiores descendentes do cubismo europeu. (TRABA, p. 20).

A pintura de Rivera, diferentemente da de Siqueiros, manteve as massas pictóricas isoladas por contornos precisos, conferindo às formas uma aparência estática, artifício que também ocorreu na pintura dos Espartacos. As relações de trabalho, a força de produção, a relação homem e indústria, enfim, toda uma ideologia marxista transparece tanto na obra do mexicano quanto na do grupo que a retoma trazendo-a para as situações do período, manifestando uma visão do progresso sem idealizações, em que homens perdiam seu emprego para máquinas, em que as mulheres estavam presas às funções consideradas “femininas” e na qual as famílias precisavam abandonar o campo em busca de novas possibilidades, configurando figuras embrutecidas, de olhares distantes e tristes, envolvidas por cenários áridos.



Figura 105 - Diego Rivera, Detroit Industry, 1933 (detalhe).
Detroit Institute of Arts (DIA), Michigan, EUA.

As influências cubistas apareceram em muitos dos trabalhos dos integrantes do grupo, tal como é perceptível na pintura *Muerte de un campesino* (1962), (Fig. 106), de Carlos Sessano, na qual há evidentes similaridades com a pintura *Guernica* (1937), (Fig. 107), em que Picasso retratou situações em meio ao horror do bombardeio nazista à cidade espanhola, elaborada em torno de uma forma zoomórfica equina que avança sobre uma figura antropomórfica masculina estirada ao chão. No extremo direito do grande painel, Picasso representou outra figura antropomórfica que levanta os membros superiores em uma espécie de edificação em chamas. Outros personagens com aparência desesperada completam a cena marcada por uma atmosfera fragmentada, complexa e de múltiplos pontos de vista. A pintura de Carlos Sessano apresenta personagens que se demonstram em atitudes similares à obra mais famosa de Picasso.



Figura 106 - Carlos Sessano, Muerte de un campesino, 1962.
Óleo sobre tela, 120 x 160 cm
Coleção Particular.



Figura 107 - Pablo Picasso, Guernica, 1937.
Óleo sobre tela, 349,3 x 776,6 cm.
Museu Reina Sofía, Madrid, Espanha.

Em Sessano, uma figura zoomórfica também avança em direção a uma figura antropomórfica na parte inferior da cena, sobre o “camponês” sintetizado em blocos cromáticos (a obra original é composta em tons carnis). Logo atrás, outra figura ergue

os braços tal como na pintura do espanhol (Fig. 108). A dramaticidade da cena se acentua pelas feições brutas dos personagens.



Figura 108 - Comparação entre a pintura Guernica e Muerte de un campesino.

Buscas no sistema *IconClass* com as chaves: história (como gênero), batalha, matar, cadáver, luto, espada, escudo, balaustrada, levam a obras nas quais as figuras antropomórficas apresentam o mesmo *pathosformel* empregado no painel de Sessano, como por exemplo, uma pintura de Peter Paul Rubens (1567 – 1640), (Fig. 109). Na busca a imagem aparece associada à pintura Guernica. Outra obra encontrada nos arquivos do Instituto Holandês de História da Arte, um desenho do artista Gerard van Honthorst (1592 – 1656), (Fig. 110), que retratou cenas da história dinamarquesa, exibe-se de forma semelhante, comprovando que a representação de uma figura com os membros anteriores erguidos ao deparar-se com uma vítima de ataque é recorrente nas cenas de batalha representadas ao longo da história. A agregação de *Muerte de um campesino* (1959) a essas imagens, a torna parte integrante de um imaginário em que a saga camponesa se configura como um episódio semelhante.



Figura 109 - Piter Paul Rubens, A Caçada ao Javali Calidônio, cerca de 1611 – 1612.
Óleo sobre papel, 59.2 x 89.7 cm.
Museu de Belas Arte de Gante, Bélgica.



Figura 110 - Gerard van Honthorst, Lamentação sobre a morte de Rolf Krake, cerca de 1637.
Desenho sobre papel, 27,9 x 40,5 cm.

Royal Library Copenhagen, Dinamarca.

A obra *Êxodo* (1965), (Fig. 111) mostra uma série de figuras antropomórficas representando uma família de aspecto debilitado, num cenário árido, tal como ocorre na pintura *Os Retirantes* (1944), (Fig. 112) do brasileiro Candido Portinari. Devido às paridades, é possível que Sessano tenha se inspirado em Portinari, que foi o principal representante do muralismo no Brasil e utilizou uma linguagem próxima do Cubismo, Surrealismo e dos pintores muralistas mexicanos. Tanto Sessano quanto Portinari demonstram nas cenas a fragilidade das crianças, enfatizada pelos volumes abdominais característicos das infecções como a esquistossomose, a popular “barriga d’água”. Também há uma figura antropomórfica masculina portando um chapéu e outra feminina carregando um bebê. Na pintura de Sessano, as crianças em primeiro plano encontram-se nuas, enquanto na de Portinari os menores vestem roupas precárias. Em ambas, os indivíduos estão com os pés descalços, atestando a pobreza. Enquanto Portinari apresentou a seca nordestina, com sua paisagem árida e mortal, com os urubus que sobrevoam o grupo, Sessano explorou o abandono do campo em busca de uma vida melhor.



Figura 111 - Carlos Sessano, Exôdo, 1965
Acrílico sobre tela, 83 x 68 cm



Figura 112 - Candido Portinari, Retirantes, 1944.
Óleo sobre tela, 190 x 1180 cm.
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil.

Hoyos, (2013, p.116 - 117), descreve como os artistas do período precedente influenciaram a estética dos Espartacos: Urruchúa com “o gigantismo das mãos e pés, o esquematismo das figuras, o expressionismo e a temática de combate”; Berni com as séries de “desocupados” tem o tema retomado por Ricardo Carpani e “ambos criam uma espécie de ponto de fuga, colocando as figuras em um plano decrescente, acompanhado por uma arquitetura relativamente rasa que lembra as arquiteturas metafísicas”; quanto a Castagnino, além de ser professor de Di Bianco, “sabia como entender os novos tempos e mostra uma série de trabalhos que prefiguram a

nomeação pós-moderna e o interesse em olhar a história da arte como um lugar a partir do qual avançar"; Raquel Forner serviu de referência para Elena Diz com sua temática de gênero feminino, abordando a posição da mulher em funções de menor dignidade, envolvida com a maternidade.

Esteticamente, há nas representações do Grupo Espartaco, uma plasticidade sólida expressiva que recorre à figuras em primeiro plano, ocupando a maior parte do espaço, com ênfase nas proporções das mãos (muitas vezes desenhadas com os punhos fechados), pés e cabeças. O plano de fundo é geralmente caracterizado por áreas de cor, (a figura como centro do universo pictórico), beirando os ambientes infecundos surrealistas, ou por sucessão de planos, sendo geometrizada, mas sem descrever uma perspectiva cônica.

A importância dos Espartacos para o muralismo reside no fato de que aproximaram, através da pintura mural e de grandes proporções, o artista das problemáticas do seu tempo, ajudando, com o discurso revolucionário, na consolidação de uma arte engajada. No período em que atuaram, estava ocorrendo a passagem do polo cultural de Paris para Nova Iorque, devido à explosão abstracionista e ao desenvolvimento do capitalismo norte americano. Foi esse discurso visual que foi atacado pelos Espartacos, que viram na produção muralista uma possibilidade de comunicação inteligível com a população, através da figuração que se contrapunha veementemente ao imperialismo dos EUA, procurando por uma valorização de temas locais.

Convém ressaltar, no entanto, que a tentativa de atribuir ao discurso visual uma relação identitária os afastou das relações iconográficas e da tradição pictórica renascentista europeia explorada pelos muralistas que os antecederam. Ironicamente, encontraram nas vanguardas da mesma Europa - o Surrealismo, o Expressionismo e em especial o Cubismo - os procedimentos para desenvolver sua estética.

A nova figuração, que implantaram na Argentina, explorou o poder de síntese e dramatização a partir de referenciais externos, associando-os às temáticas locais, contribuindo para a formatação da monumentalidade, uma das características imperativas dos murais de Buenos Aires até os dias atuais. Através da pintura, os Espartacos levaram a denúncia social às ruas, possibilitando em plenos anos 60, que pessoas humildes acessassem a arte.

Vários murais do grupo são considerados Patrimônio Nacional Argentino (Anexo A).

4. O MURALISMO E A EDUCAÇÃO: CONTRALUZ MURAL

O grupo Contraluz Mural atua desde 1997 na Argentina, onde intervém e modifica, com o apoio da comunidade, o espaço de determinadas regiões de Buenos Aires. Passando por diferentes formações, atualmente o Contraluz é composto por dois de seus membros originais Nestor Portillo (1965 –), Ariel Rodriguez (1967 –), associados aos membros mais recentes: Fernando Santillán (1980 –), que se integrou ao grupo em um trabalho realizado na SUTEBA (Sindicato Unificado del Trabajadores de la Educación de Buenos Aires), em 2003, e Ivo Jurozdicki (1990 –), que se agregou na execução do mural *La Boca a contraluz*, realizado em 2012.

É constituído basicamente por artistas docentes que estão sediados no ateliê em La Boca, onde realizam sessões semanais de observação de modelo e mantém a prática e o estudo de pintura e desenho, que refletem suas diferentes influências: David Alfaro Siqueiros, Lino Enea Spilimbergo, Henri Matisse (1869 – 1954), Quinquela Martín (1890 – 1977), entre outros. A configuração do grupo e seus posicionamentos perante a pintura muralista foram narrados em entrevista concedida em seu ateliê em 2017, transcritas no Apêndice A dessa dissertação.

4.1. A FORMAÇÃO DO GRUPO

Pintamos para o povo, somos parte do povo. Se queremos que as temáticas se enraízem, queremos que discutam essas temáticas, então temos que fazer uma linguagem inteligível. As pessoas têm que entender o que veem.

(Néstor Portillo, 2017)

O Contraluz se desenvolveu a partir do ofício docente de seus integrantes aliado à sua formação artística, optando pela pintura mural e seu caráter comunicativo para expor, inicialmente, as problemáticas trabalhistas do setor. A pintura do grupo desdobrou-se para outras relações sociais, mas manteve o caráter desenvolvimentista das equipes de execução dos murais, o que se dá prioritariamente pelas oficinas de capacitação.

Néstor Portillo relatou que a consolidação do Contraluz se deu através de sua busca por espaço dentro dos sindicatos para criar murais contra o liberalismo do

presidente Carlos Saul Menem Akill (1930 –), (governou de 1989 a 1999) , mas diferentemente do que ocorreu no Grupo Espartaco, sua intenção era pintar os murais em áreas externas:

Então, ao longo do percurso pelos sindicatos, com a devida sorte, tive a alegria de encontrar uma companheira da UTE¹⁶, sindicato de base de la CTERA¹⁷ , que lhe interessou o projeto e quando começamos a conversar, decidimos fazer um primeiro mural em defesa da educação pública, para o qual tinha que convocar professores e primeiramente formá-los para a tarefa. (PORTILLO et al, 2017, p. 219).

Nesse momento, Portillo convidou seu colega da Escola Nacional Prilidiano Pueyrredón, Ariel Rodriguez, para colaborar na construção do mural. Juntos passaram a formar por cerca de três meses, pessoas interessadas em produzir murais, sendo que o primeiro trabalho foi em Palermo, local que tinha ligação com as escolas e que seria adequado à colocação do tema.

4.1.1. Os Artistas do Contraluz Mural

4.1.1.1. Nestor Portillo

Nestor Portillo é natural de Buenos Aires. Possui título de Professor de Desenho pela Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano (1985) e de Professor de Pintura pela Prilidiano Pueyrredón (1995). Além de ser professor capacitado em linguagem mural, é o membro fundador do grupo.

Formou seu o primeiro agrupamento de trabalho mural com os artistas Adrián Pandolfo (1964 -), Esteban Ferreyra (1953 – 1988) e com Gerardo Cianciolo em 1982, colegas da Pueyrredón, realizando cerca de cinco murais. Depois vincularam-se a Brigada Castagnino, grupo de muralismo ligado ao Partido Comunista. Mais tarde, Portillo criou outro grupo que levava o nome de seu companheiro Esteban Ferreyra, artista e pesquisador que contribuiu para a formação de grande número de muralistas, falecido precocemente em 1988. Finalmente, em 1996 formou um terceiro grupo de muralistas, que se iniciou com o nome de Taller Muralista de la Unión de Trabajadores

¹⁶ Unión de Trabajadores em Educación

¹⁷ Confederación de Trabajadores de la Educación de la República Argentina

de la Educación (UTE / CTERA) e que a partir de 2001, passou a atuar fora da formação sindical, alternando para o nome atual Contraluz Mural.

Portillo participou de diversas mostras coletivas e individuais e é frequentemente convidado a distintos encontros e congressos nacionais, regionais e distritais sobre muralismo. Também foi integrante da Subcomissão de Muralistas da Sociedade Argentina de Artistas Plásticos (2015 – 2016).

Destaca-se como o porta-voz do Contraluz e identifica seu papel no grupo enfatizando sua habilidade em desenhos e composições.

4.1.1.2. Ariel Rodríguez

Oswaldo Ariel Rodríguez nasceu em Buenos Aires e formou-se Professor Nacional de Pintura pela Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (1995). Faz parte da formação inicial do grupo juntamente com Nestor Portillo.

Além da produção como muralista, participou de mostras coletivas do grupo, tais como *Contraluz Mural: 20 años de trabajo, lucha y compromiso con la plástica*, no Museu Benito Quinquela Martín, (2017), e *Modelo vivo dibujos y pinturas producción del taller 2015 – 2016*, (2017), no Instituto Municipal de Folclore e Artesanato Argentino, entre outras. Apresenta-se como um artista engajado no desenvolvimento e propagação da pintura mural, ministrando oficinas e cursos. Participou do *VIII Encuentro de Muralismo y Arte Público Ñande Arte Por La Tierra*, realizado no parque Camba Cuá y Puente General Belgrano, em 2016. Esteve no Brasil em 2010 realizando uma palestra sobre a *História do Contraluz Mural*, na Semana Académica (atividade desenvolvida pelo Centro Académico Tasso Correa) do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde também ministrou um seminário sobre a composição poliangular. Realiza jornadas de atualização e capacitação em murais. Em entrevista, Nestor Portillo mencionou a habilidade pictórica de Ariel no trabalho do Contraluz.

4.1.1.3. Fernando Santillán

Fernando Martín Santillán nasceu em Buenos Aires e formou-se na Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredon (2001), no Instituto Universitario Nacional de las Artes (2001) e em 2004, Professor de Artes Visuais Orientação Pintura na Escola Municipal de Artes Visuais Antonio Berni. Atualmente cursa técnico ceramista.

Somou-se ao Contraluz Mural em 2003. Foi convidado a participar de diversos seminários e encontros de muralistas desde então, entre eles o *Primeiro Congresso de Muralismo* e Arte Pública Ricardo Carpani, no Centro Cultural Kirchner, (2015); também realizou palestras tais como Arte y Política na Escola de Orientação Lacaniana (2011). Como os demais membros do grupo, esteve do *Primeiro Encontro Nacional da Red Muralista*, em Esquel, na província de Chubut. Integrou várias mostras coletivas, ateliers e oficinas artísticas e da execução de todos os murais desde sua inserção no grupo.

4.1.1.4. Ivo Jurozdicki

Ivo Jurozdicki, natural de Buenos Aires, é o mais recente integrante do grupo. Formou-se Professor Nacional de Artes Visuais pelo Instituto Superior de Bellas Artes Manuel Belgrano (2018) e Técnico e Comunicação Publicitária pelas Escolas Técnicas Raggio (2010). Ingressou no Contraluz em 2003, durante o Curso Taller de Capacitación en Oficio Pintura Mural, oferecido durante a formação de muralistas para realização do mural *La Boca a contraluz*. Em 2017 participou de um mural com o Taller Mural de Rawson e com a Cátedra Abierta Edward Said y Otros Estudios Subalternos, na Universidade Nacional da Patagônia, sediada em Trelew. O artista recebeu prêmios no *I Salón de Gravura da Escola Manuel Belgrano* (2012), no *II Salón de Escultura* da mesma instituição (2013) e no *III Salón Nacional de Gravura da Embaixada Palestina* (2018).

Segundo Nestor Portillo (2017, p.199): “Ivo é um caso particular, porque ele é um pequeno Michelangelo. Cada atividade que ele realiza, faz excelentemente”.

4.2. OS MURAIIS

Refletindo o conflito de ensino e crise social no final de 1996, os educadores da UTE, sob coordenação dos muralistas, realizaram seus primeiros murais *En defensa de la escuela pública* (Fig. 113) e *Homenaje a los Trabajadores de la Educación* (Fig. 114), com o objetivo de articular setores sociais com a luta sindical em defesa da educação pública e gratuita. Sua temática homenageava aos professores detidos e desaparecidos na ditadura, bem como a Ricardo Carpani que havia falecido recentemente.

A pintura converteu-se em ponto de referência da *Carpa Blanca*, protesto dos docentes argentinos iniciado em 1990, pleiteando o aumento de fundos destinados à educação através de uma lei de financiamento educativo e da revogação da Lei Federal. O protesto encerrou-se em 1999, com 1003 dias de instauração, após o governo promulgar a Lei de Financiamento Educativo. O mural foi visitado pelos professores que fizeram greve alimentar durante o protesto, tornando-se um marco da luta docente.



Figura 113 - Taller Muralista da U.T.E (atual Contraluz Mural), En defensa de la escuela pública, 1996-1997.
Látex acrílico de exterior e Plavicon fibrado aplicado a pincel, 81 m².
Localizado na esquina entre as ruas Gascón e Gorriti, C.A.B.A, Argentina.

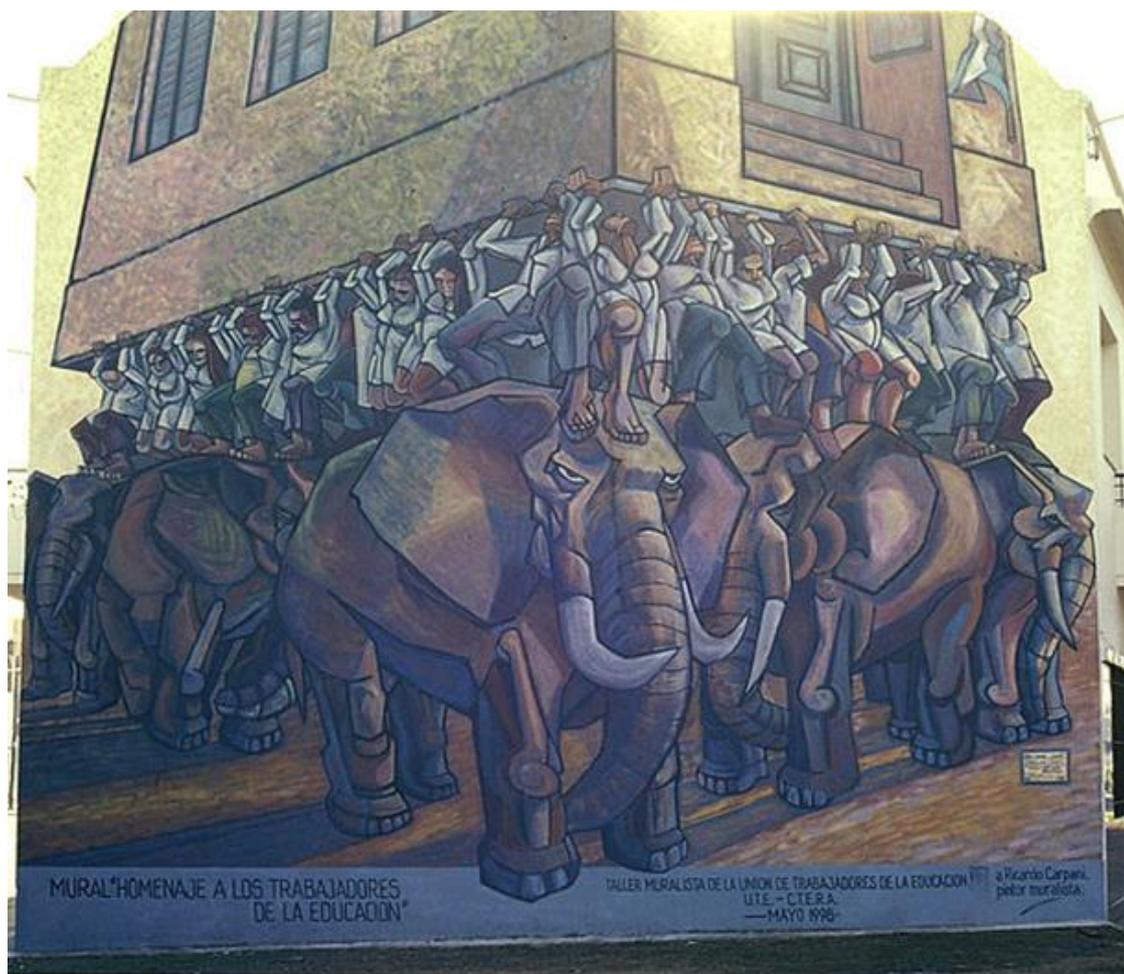


Figura 114 - Taller Muralista da U.T.E (atual Contraluz Mural), Homenaje a los Trabajadores de la Educación 1996-1997.

Látex acrílico de exterior e Plavicon fibrado aplicado a pincel, 90 m².
Localizado na Av. Intendente Rabanal e A.J. Luppi, C.A.B.A, Argentina.

Aos poucos, o grupo foi criando sua identidade:

Nos dois primeiros murais do sindicato, em 97, 98, queríamos trabalhar (tratar o material) de outra maneira, sem criar uma condição rígida sobre isso. Já no terceiro mural, tínhamos um ano de esboços e a condição era procurar criar coletivamente e o terceiro mural foi uma criação coletiva. Evidentemente que tem alguém que dirige aqui, como em todos os lados. Então a partir desse mural começamos a criar coletivamente e criamos um método [...]. (PORTILLO et al, 2017, p. 222).

O terceiro mural, *Trabajo, dignidad y cambio social* (2002), surgiu de uma assembleia plurissetorial (Fig. 115 e 116) chamada pela corrente de manifestos Aníbal Verón¹⁸, desenvolvida na sede da Assembleia Popular de Barracas. O tema é a morte

¹⁸ Aníbal Verón motorista de ônibus de Salta, Argentina foi morto em 10 de novembro de 2000 pela repressão ao movimento, quando protestava junto com outros trabalhadores de sua empresa, que haviam sido demitidos com salários não pagos há sete meses.

de Maximiliano Kosteki (1979 – 2002) e Darío Santillán (1981 – 2002), dois jovens militantes do Movimento de Trabalhadores Desempregados (MTD) que foram assassinados pela polícia de Buenos Aires em 2002, enquanto participavam com outras organizações sociais de um protesto, fechando uma ponte ao sul da Capital Federal. Poucos meses antes houve um levante popular que culminou com a saída do presidente Fernando de la Rúa (1937 –), presidente de 1999 até 2001. Kosteki e Santillán, com outros manifestantes, reivindicavam melhorias trabalhistas e alimentares do governo do então presidente Eduardo Duhalde (1941 -, governou de 2002 até 2003), quando foram reprimidos e assassinados.



Figura 115 - Contraluz Mural, Trabajo, dignidad y cambio social, 2002.
Látex acrílico de exterior aplicado a pincel, 180 m².
Ponte Pueyrredon, margen Avellaneda, Provincia de Buenos Aires.



Figura 116 - Contraluz Mural, Trabajo, dignidad y cambio social, 2002 (vista lateral).
Látex acrílico de exterior aplicado a pincel, 180 m².

Ponte Pueyrredon, margen Avellaneda, Provincia de Buenos Aires.

Embora alguns de seus murais espelhem as manifestações trabalhistas, ou questões vinculadas às políticas sindicais, os artistas evitam reduzir o muralismo a essa condição:

É uma linguagem! Se reduzir o mural a questão política, pode competir com a *pintada*, pode competir com o estêncil, não! Não é assim! O mural é uma linguagem, ou seja, tudo isso de relacionar o mural com o político é reacionário contra a própria linguagem, porque está reduzindo a margem da ação. É um trabalho, é uma linguagem como as demais linguagens. (PORTILLO et al, 2017, p. 226).

Segundo Portillo, os primeiros murais feitos com esse teor podem ser enquadrados como “pintadas”, que na Argentina seriam obras que correspondem aos grafites políticos, de protesto e resistência.

Em conjunto com a SUTIBA seccional Esteban Echeverría e a liderança provincial que concede destaque a união entre professores e comunidades escolares, salvaguardando o direito ao trabalho e à educação, foi pintado o mural *Unidad - por educación y trabajo dignos*, (2004), (Fig. 117).

A pintura representa o professor participante, ativo nas manifestações de rua, assembleias e lutas do momento.



Figura 117 - Contraluz Mural, Unidad - por educación y trabajo dignos, 2004.
Látex acrílico de exterior aplicado a pincel, 260m².

I.S.F.D. nº 35, calles Amat y Ameghino, Monte Grande, Provincia de Buenos Aires.

Em 2005 e 2006, dois murais foram realizados em espaços recuperados. *Ocupar, resistir y producir* (Fig. 118) surgiu de uma proposta em um Encontro

Muralista em Chilavert, resultando na pintura de uma gráfica em apoio aos trabalhadores que voltaram a produzir. *Fábrica sin Patrón* (Fig. 119), foi pintado em uma metalúrgica de Florencio Varela, também resgatada.

A temática de ambas as obras é a comunidade envolvida no trabalho fabril, sua força laboral e seu poder enquanto coletividade.



Figura 118 - Ocupar, resistir y producir, 2004 – 2005.

Látex acrílico de exterior aplicado a pincel, 110 m².

Cooperativa Limitada de Artes Graficas "El Sol". Avenida Amancio Alcorta 2190. C.A.B.A, Argentina.



Figura 119 - Contraluz Mural , Fábrica sin Patrón, 2006.
Látex acrílico aplicado a pistola, aerógrafo e pincel, 60 m² .
Cooperativa de trabajo Ltda. "Metal Varela", Subteniente Abraham 1710, Florencio Varela, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Com a primeira reunião nacional da Red Muralista (2006), no âmbito do centésimo aniversário da cidade, organizada pelo Grupo de Trabalhos Muralistas AGJEN, de Esquel, cada equipe realizou uma pintura externa durante a semana do encontro, escolhendo como tema um evento ocorrido no século XX. O Contraluz optou pelo despejo das comunidades Mapuche-Tehuelche de El Boquete Nehuelpan em 1937, que foram desapropriadas de suas terras.

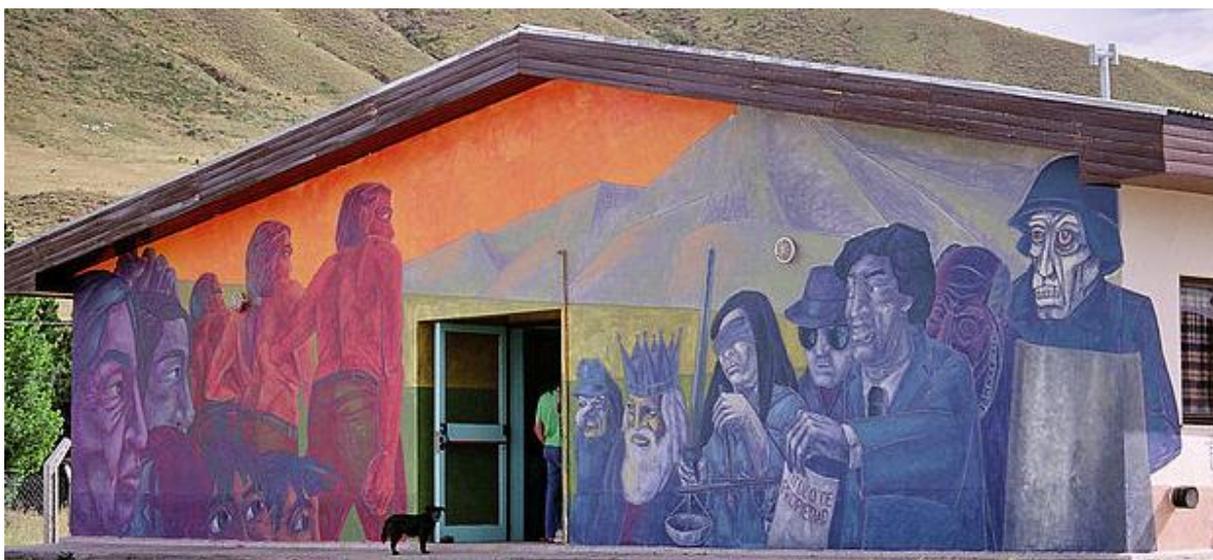


Figura 120 - Contraluz Mural, El desalojo continúa, la resistencia también, 2006.

Látex acrílico aplicado a pince, 80 m².

Escuela n° 735, calles Conesa y Alvear, Cidade de Esquel, Provincia del Chubut, Argentina.

Entre 2007 e 2008, produziram um mural interno (Fig. 121, 122 e 123) em um hospital, fugindo dos temas críticos explorados até então. Era uma composição decorativa, mas nem por isso isenta de significado social, já que procurava melhorar o tempo de espera dos pacientes do setor oncológico de um hospital. A pintura circunda todo o espaço, incluindo o teto, e energiza o ambiente com suas cores luminosas. Seu tema é a celebração da vida através dos quatro elementos da natureza.



Figura 121 - Contraluz Mural, La Vida, 2007 – 2008.
Vitril e látex acrílico aplicado a pincel, 100 m² .
Bloco B, Hospital C. Udaondo, CABA, Argentina.



Figura 122 - Contraluz Mural, La Vida, 2007 – 2008.
Vitril e látex acrílico aplicado a pincel, 100 m² .
Bloco B, Hospital C. Udaondo, CABA, Argentina.



Figura 123 - Contraluz Mural, La Vida, 2007 – 2008.
Vitril e látex acrílico aplicado a pincel, 100 m² .
Bloco B, Hospital C. Udaondo, CABA, Argentina.

Sobre a fachada de uma associação comunitária boliviana, aonde funciona um canal televisivo e são replicados outros para as vilas (incluindo alguns da televisão paraguaia), constituindo-se um polo audiovisual dos bairros populares, foi pintado um mural (Fig. 124) que retrata os valores culturais da América do Sul, apresentando a irmandade dos povos, a cultura e os recursos da região.



Figura 124 - Contraluz Mural, Sudamérica - por la soberanía popular sobre nuestra palabra, nuestra cultura y nuestros recursos, 2010 – 2011 (detalle).

Látex acrílico aplicado a pincel.

Asociación Comunidad Boliviana "6 de Agosto", María Janner 3180, C.A.B.A, Argentina.

Entre 2010 e 2013, pintaram o mural *La Boca a contraluz* e em 2016, pintaram *Por la protección de la infancia* (Fig. 125) no Centro Cultural Madres de la Constitución. O Centro se auto define como um grupo de mães, familiares, artistas, colaboradores e amigos de mulheres, meninas, meninos, travestis, que desapareceram para se prostituir. Tem por principal objetivo conhecer outras mães e famílias que estão com a mesma dor e na mesma busca, para lutar juntas, para sair da solidão do problema pessoal e pensar em alternativas, caminhos a seguir e ações a serem tomadas. No mural são retratadas diversas figuras antropomórficas envolvidas em um cenário lúdico.

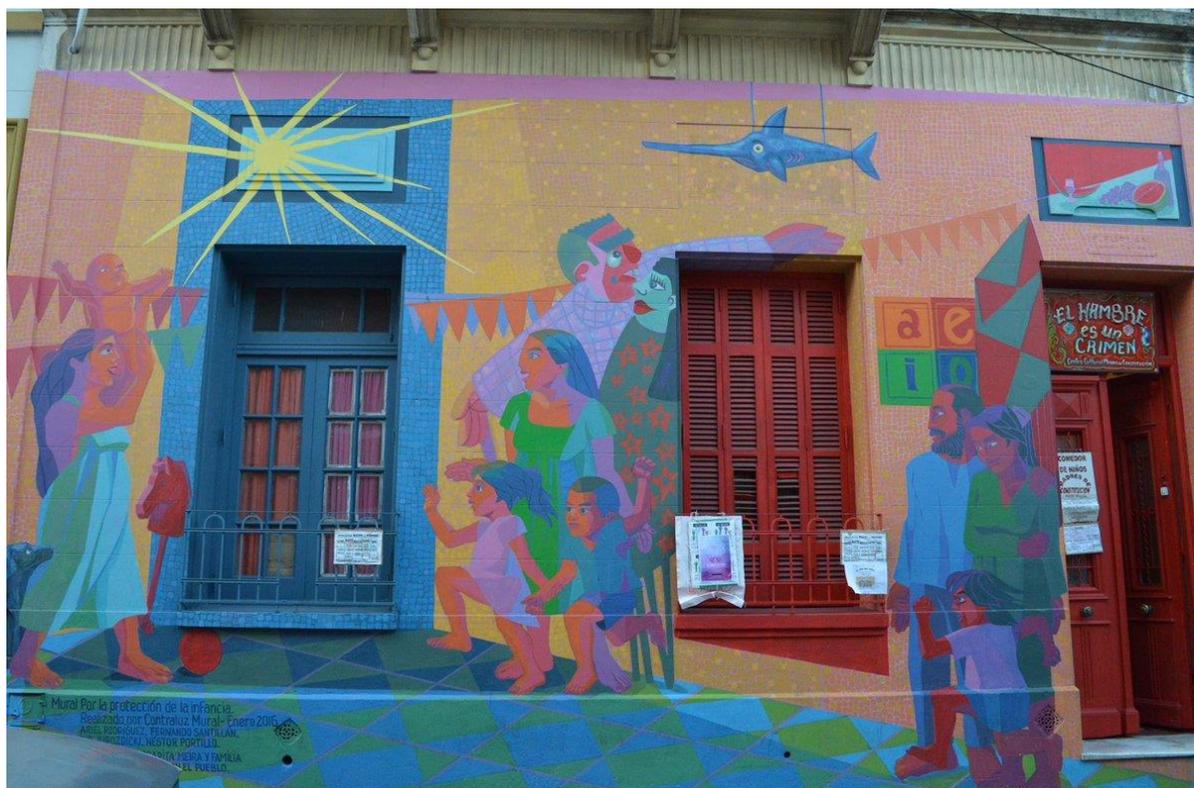


Figura 125 - Mural "Por la protección de la infancia", 2016.

Látex acrílico aplicado a pincél, 40 m².

Santiago del Estero 1662 o Pasaje Ciudadela 1249, Constitución. Buenos Aires, Argentina.

4.2.1. LA BOCA A CONTRALUZ

O Mural produzido entre 2010 e 2013 pelo grupo Contraluz Mural, denominado *La Boca a contraluz*, foi uma iniciativa dos muralistas em parceria com a Fundación X La Boca, e teve por objetivo a recuperação da zona chamada Paseo de la Ribeira, que sofre a degradação típica de regiões portuárias. Contando a história local, o mural é dividido em quatro setores e totaliza 310m² de área, circundando três prédios: um pertencente à Dirección General del Puertos, outro à Aduana e o terceiro é um velho destacamento dos Bombeiros Voluntários, no qual funciona atualmente o Centro de Interpretación del Puente Trasbordador Nicolás Avellaneda.

Para dar conta do clima portuário do bairro La Boca, o mural foi concebido com elementos capazes de resistir à umidade e, embora tenha sido produzida em técnica de mosaico, a composição apresenta-se sob características pictóricas:

Nossa experiência em muralismo é da pintura e a concepção que tivemos foi extremamente pictórica. Um dos passos que realizamos no início foi consultar

as paletas de cores que haviam no mercado. Havia cores específicas que foram pensadas na paleta que eram muito difíceis de conseguir. Então a solução que encontramos foi reesmaltar o material. (SANTILLÁN in LA BOCA A CONTRALUZ, 2013).

Para produzir as cores luminosas, o grupo contou com o apoio do Instituto Municipal de Cerâmica de Avellaneda, que lhes deu orientações sobre a queima, possibilitando a criação de suas próprias tonalidades.

Na composição, nota-se a aplicação do método poliangular proposto por David Alfaro Siqueiros, testado primeiramente sobre uma maquete (Fig. 126).



Figura 126 - Contraluz Mural, Maquete de La Boca a contraluz.

Nós temos uma dinâmica de trabalho coletiva, que implica por um lado uma questão técnica de análise de paredes, de muros, de trânsitos do espectador, baseada no que se chama composição poliangular desenvolvida por David Alfaro Siqueiros e, por outro lado, temos um processo criativo que não mesclamos com o racional e com as análises, que é o desenho da imagem em qualquer formato (PORTILLO in LA BOCA A CONTRALUZ, 2013).

La Boca a contraluz se divide em quatro grandes sessões: *Oficios y Transformación* (Fig. 127) relacionada ao trabalho portuário e a transformação da matéria pelo homem; *La Formación de Las Sociedades de Resistencia* (Fig. 128) que diz respeito à configuração dos sindicatos e as sociedades de resistência do período ditatorial; a *Sudestada* (Fig. 129) que está relacionada à solidariedade mútua dos

moradores em relação a vazão do riacho nos períodos de enchente e, por fim, *Los Artistas* (Fig. 130,131, 132) que homenageia a universalidade da arte.



Figura 127 - Contraluz Mural, Oficios y transformación
Cerâmica, vidro e pintura sobre parede



Figura 128 - Contraluz Mural, La formación de las sociedades de resistencia
Cerâmica, vidro e pintura sobre parede.



Figura 129 - Contraluz Mural, La Sudestada
Cerâmica, vidro e pintura sobre parede.



Figura 130 - Contraluz Mural, Los Artistas
Cerâmica, vidro e pintura sobre parede.



Figura 131 - Contraluz Mural, Los Artistas
Cerâmica, vidro e pintura sobre parede.



Figura 132 - Contraluz Mural, Los Artistas (detalhe)
Cerâmica, vidro e pintura sobre parede.

As figuras antropomórficas representadas no trecho *Los Artistas* reforçam o papel do artista comprometido com a sociedade, direcionando a função produtiva ao povo, que Nestor Portillo descreve:

É uma homenagem aos artistas, pintores, gravadores, escultores, músicos, poetas que foram parte do povo, não geraram vanguardas, não lhes interessou as vanguardas, simplesmente os interessou a relação da arte com a vida, como a nós, não nos interessa ser vanguardistas. Se nós somos muralistas nos interessa desenvolver obras em lugares públicos e nos interessa esse vínculo com o povo (PORTILLO, in LA BOCA A CONTRALUZ, 2013).

Se o Contraluz não se preocupa em gerar a arte de vanguarda que interessava aos seus antecessores muralistas, o que lhes transparece é a intenção de aproximar-se do cotidiano, colocando a comunidade como coadjuvante do processo de produção dos murais. Além das oficinas de capacitação, o enquadramento dos temas expostos em *La Boca a contraluz*, que remontam La Boca por sua formação histórica e cultural, envolve o espectador nas atividades representadas através de um recorte visual das figuras, baseado na observação de modelos.

Os setores são interconectados: uma fumaça que sai do cachimbo do pintor, por exemplo, se mistura ao facho luminoso que surge na outra parede onde trabalha o metalúrgico. O vento que sopra na *Sudestada* se desdobra no universo onírico de *Los Artistas*, entre outros elementos que transformam o aparente isolamento das figuras inseridas em diferentes temporalidades em uma nova conexão através das cores utilizadas, predominantemente ajustadas por oposição entre complementares.

O uso de laranjas, avermelhados em contrastes “contraluz” aos azuis e aos verdes, são característicos dos seus murais. Ao falar das referências em sua formação artística, Ariel Rodríguez citou, entre seus interesses, Fortunato Lacámara (1887 – 1951), (Fig. 133) um artista de La Boca, que compunha obras nas quais representa imagens em que a luz externa incide sobre um ambiente interno e Ludwig Kirchner (1880 – 1938), (Fig. 134), que demonstra o aspecto cromático similar ao utilizado pelo grupo.

Em La Boca, desenvolveram-se muitos pintores significativos: Alfredo Lazzari (1871 – 1949), Eugenio Daneri (1881 – 1970), Alfredo Guttero (1882 – 1932), Miguel Carlos Victorica (1884 – 1455), Fortunato Lacámara, Benito Quinquela Martín (1890 – 1977), Juan del Prete (1897 – 1987), Víctor Cúnsolo (1898 – 1937), Miguel Diomede (1902 – 1974), José Luis Menghi (1904 – 1985) e José Arcidiácono (1910 – 1982), cada qual colocando em suas pinturas a visão de um local vivo, um porto cheio de belezas e histórias. Uma pequena parcela desses artistas aparece representada no mural.



Figura 133 - Fortunato Lacámara, Desde mi estudio, 1938.
Óleos sobre tela, 100 x 80 cm.
Museu de Bellas Artes, Buenos aires, Argentina.



Figura 134 - Ludwig Kirchner, Portrait of Female Artist, 1910.
Óleo sobre tela, 101 x 76 cm.
Groninger Museum, Holanda.

As alternâncias das luminosidades contraluzes são extremamente complexas e exigem conhecimento pictórico avançado. Dão-se pela incidência da luminosidade por trás das figuras, ou dos objetos, alternando o claro e escuro. O grupo Contraluz Mural, mantendo a constância na pesquisa e na realização de exercícios, orgulha-se de preservar, difundir e manter vivo o conhecimento técnico na construção das suas obras plásticas.

Há outras referências identificáveis dentro das representações no próprio mural: o *pathosformel* existente em *A dança* (1905) de Henri Matisse (1869-1954), (Fig. 135 e 136) reaparece na face *Los Artistas*:

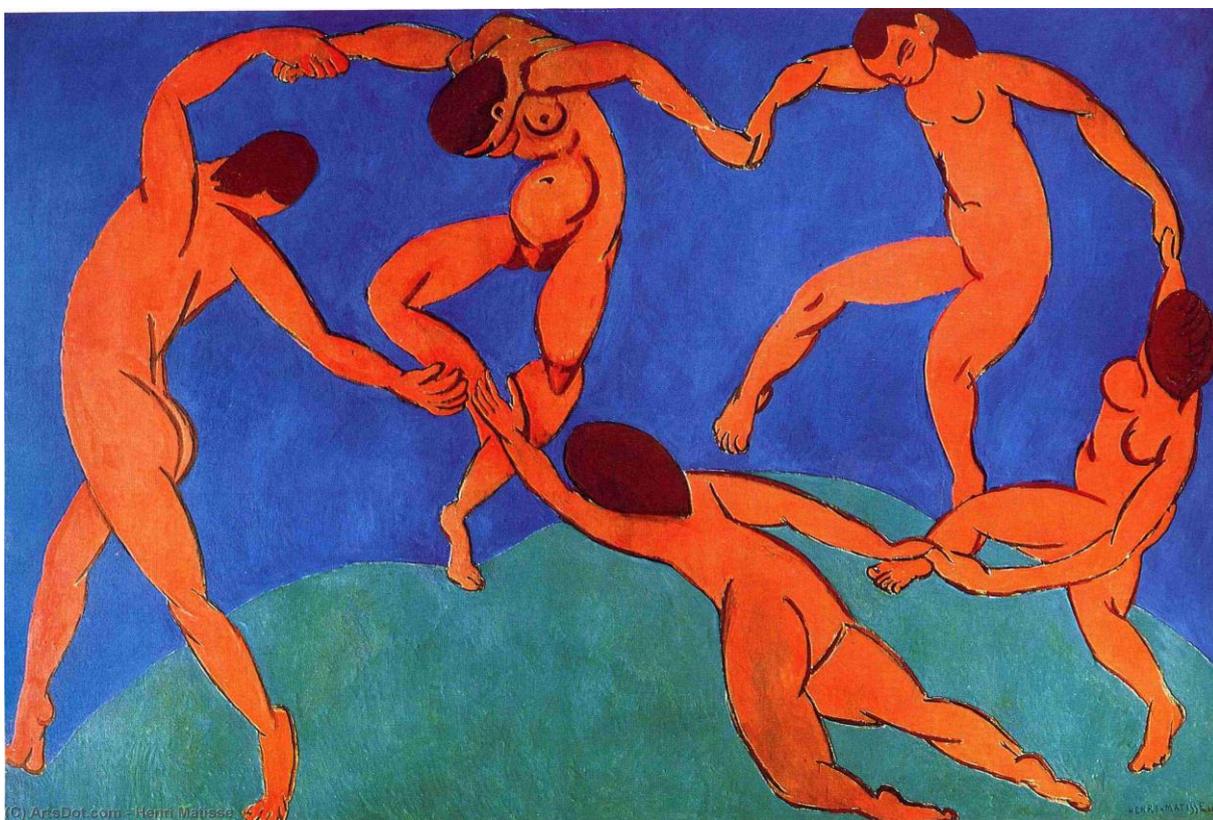


Figura 135 - Henri Matisse, A Dança, 1905.
Óleo sobre tela, 260 cm x 391 cm.
Museu Hermitage, São Petesburgo, Rússia.

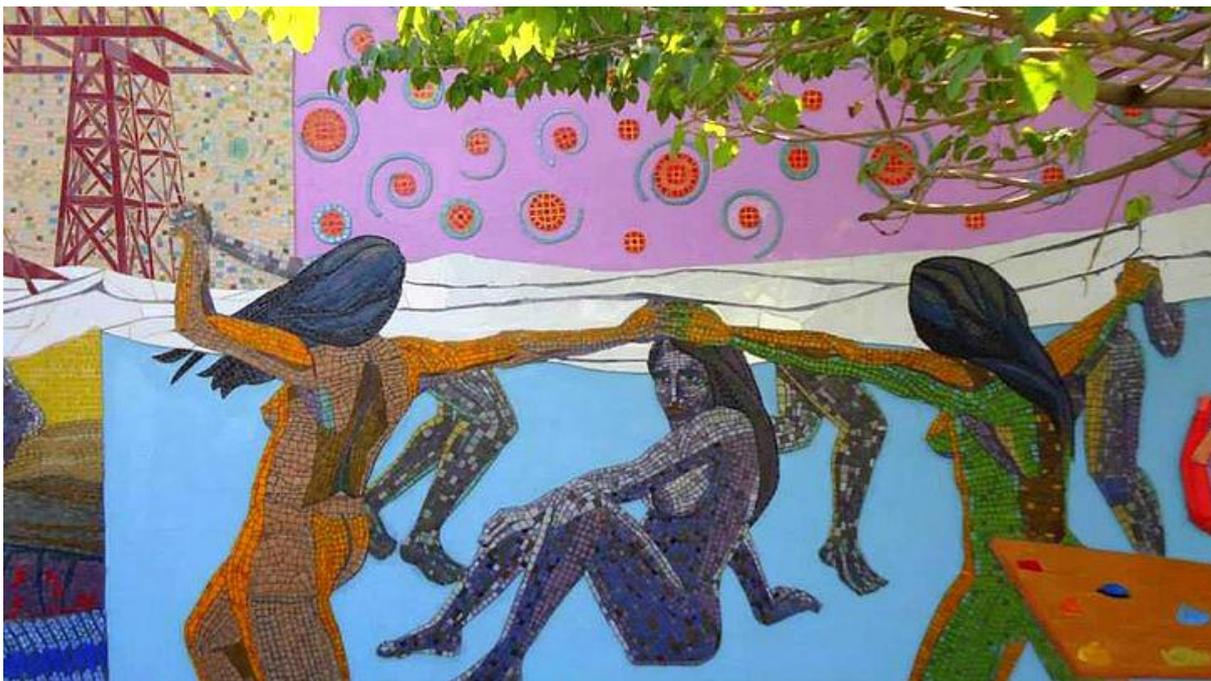


Figura 136 - Contraluz Mural
Los Artistas (detalhe)
Cerâmica, vidro e pintura sobre parede

Outro detalhe do mesmo trecho, faz alusão a uma fotografia de Spilimbergo e sua esposa Germaine (Fig. 137 e 138).



Figura 137 - Lino Enea Spilimbergo com Germaine, 1928, Paris.

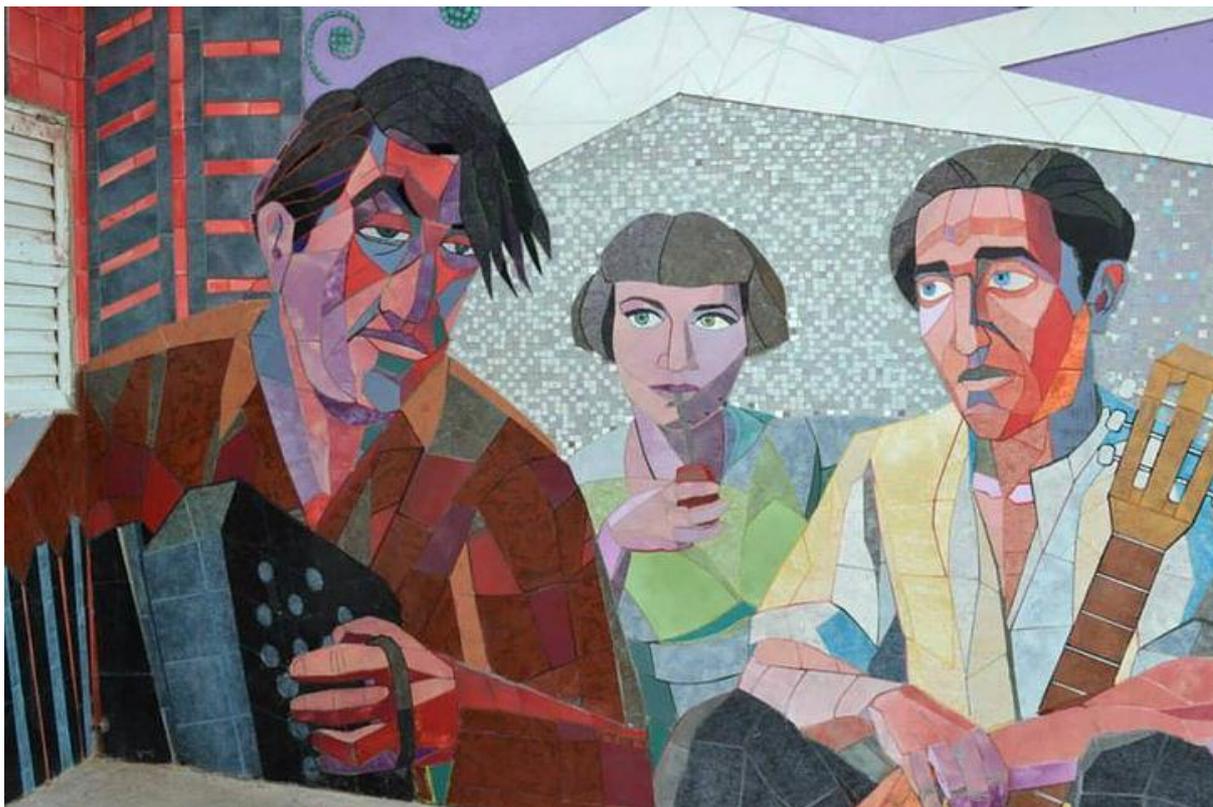


Figura 138 - Contraluz Mural, Los Artistas (detalle).
Cerâmica, vidro e pintura sobre parede.

Diversos outros índices estão implícitos no mural, comprovando o caráter múltiplo das fontes utilizadas para sua realização. Após acordarem sobre as necessidades do espaço ao qual está destinado e selecionarem um tema, fazem uso de modelos, fotografias próprias, imagens impressas, desenhos, obras de outros artistas, ou qualquer veículo necessário a adequação da composição.

O muro é estudado (Anexo B) e os desenhos são colocados sob o aspecto poliangular e monumental em maquetes (Fig. 139), utilizando métodos que partem dos esboços livres e criativos, até produções mais elaboradas (Fig. 140 e 141), sendo analisados por todo grupo e conciliados pictoricamente.



Figura 139 - Contraluz Mural, maquete do mural La Vida.



Figura 140 - Néstor Portillo, Frenando Santillán e Ariel Rodriguez trabalhando sobre um projeto de pintura mural.



Figura 141 – Portillo trabalhando sobre um estudo.

Com identidade visual característica, o Contraluz demonstra que estão consolidados, na atualidade, os conceitos que foram implantados por David Alfaro Siqueiros ao desembarcar em Buenos Aires.

Poliangularidade, monumentalidade, adequação à arquitetura e adequação do material, são os conteúdos formais aplicados em um método de pesquisa apurado, associados aos conteúdos ideológicos: as muitas mãos que produzem murais do e para o povo, com princípio educativo e crítico, que atua na comunidade modificando seu entorno e criando reflexão acerca das relações sociais nas quais ela está envolvida, buscando uma melhora desses espaços.

O Contraluz percebe o muralismo como um ofício que deve ser financiado, assim como a música, permitindo uma real preocupação com o desenvolvimento das artes e das técnica:

Porque se não é pago, acontece o que acontece. Se isso não é pago, se isso não é incentivado, estamos sempre começando, ou seja, sempre há um grupo que começa e está no mesmo estágio. São poucos que, como nós, avançam nesse estágio. Nós nos propomos sempre a cobrar nossos trabalhos, tem uns que não se propõem. Ou seja, sempre está se pensando apenas na pintura, no que se pode fazer, mais aí não há um avanço nem político, nem de consciência e nem de plástica. Enquanto não for trabalho, não haverá nem grandiosa escultura, nem grandiosa pintura, nem murais grandiosos. Pois o mural é uma linguagem a mais, não é que é diferente das demais. Para fazer mural se deve saber desenhar muito bem e saber pintar muito bem, se não, esqueça! Tem muita gente que pensa que para fazer mural não faz falta desenhar e pintar. Pelo contrário, tem que fazer dez, quinze vezes maior. Entende? Tem muita gente da sociologia e psicologia, pensa que como é social apenas, é uma soma de experiência. (PORTILLO et al, 2017, p. 225 -226).

Apesar de trabalharem coletivamente e para o povo, ao contrário do muralismo originário, os artistas compreendem que a atividade não é uma experiência social e nem se enquadra nas ditas artes colaborativas, pois prezam o conhecimento técnico e o resultado final do trabalho.

Além de suas convicções acerca do muralismo, na entrevista transcrita na íntegra (Apêndice A), podem-se encontrar os posicionamentos dos integrantes sobre o cenário cultural e político contemporâneo.

CONCLUSÕES

Quando Siqueiros se dispôs a fazer conferências sobre o Muralismo Mexicano, estava propondo uma arte revolucionária, que transformasse a América Latina em uma potência cultural com uma identidade própria. Seu interesse não era apenas estético, mas também político. O que ocorreu, de fato, foi a representação de uma latinidade disforme, reflexo de pretensões diversificadas dos países em que o muralismo se propagou, os quais retiraram-lhe o que era mais conveniente. A preocupação de cada lugar estava relacionada ao uso estético dessa linguagem. A questão política ficou em segundo plano, mas não ausente. Porém, o muralismo é uma forma de arte e embora arte possa ser utilizada para finalidades políticas, essa não é necessariamente sua função.

No Brasil, como visto, o muralismo não adquiriu grande força, sendo mais expressivo o caráter de valorização da figura popular do que a linguagem mural e si. Na Argentina, no entanto, o muralismo se desdobrou com intensidade, passando por diferentes pontos ideológicos.

No primeiro momento, se esboçou com o intuito de criar uma pintura social. Os pintores, em sua maioria oriundos de uma educação artística cunhada na Europa, associaram valores estéticos vigentes às inovações trazidas por Siqueiros. Buscaram modelos visuais dos grandes mestres, universalizando o muralismo através da recorrência aos *pathosformeln* das pinturas europeias, adequando-os para as temáticas locais.

Nesse ponto, deram-se as divergências acerca das formas possíveis de realização das obras, fazendo com que Antonio Berni fosse contra Siqueiros e adaptasse os murais para os grandes painéis transportáveis. Aqui, ressalta-se que o aspecto poliangular, pregado pelo mexicano, adquiriu um papel coadjuvante – os murais móveis não são arquetônicos, portanto, as representações acabam contemplando o espectador fixo, ou desdobrando a composição em planos clássicos, semelhante ao que se faziam nos murais renascentistas – apresentando-se como mais uma característica dessa configuração inicial entre o instituído e a novidade.

Nos murais que se seguem, na Galeria Pacífico, são perceptíveis as tentativas de articulação de todos os conteúdos defendidos por Siqueiros: são poliangulares, pois, construídos sobre uma abóboda, contemplam a visão do espectador em movimento; são monumentais, pois além das grandes proporções ressaltam as

características étnicas do povo; são integrados à arquitetura, pois procuram uma adequação das formas empregada aos pontos onde estão inseridos, favorecendo a visão do observador; buscam uma adequação dos procedimentos, pois mesclam elementos do afresco às novas tintas oferecidas pela indústria moderna; são realizados coletivamente, tendo os artistas procurado unir as temáticas através da aproximação de tratamento das representações escolhidas e das paletas de cores; têm uma temática pública, exaltando elementos do homem e natureza, em uma composição universal, mas que nem por isso deixaria de trazer significados ocultos passíveis de interpretação ambígua, em um momento politicamente delicado. Esses murais, contudo, ainda estavam restritos à percepção dos artistas que transitavam pelo meio elitizado por eles próprios criticados - tinham sobre as mazelas as quais não eram necessariamente vitimados.

Nesse período, os muralistas buscaram apoio estatal, mas não obtiveram êxito.

No segundo momento, no movimento muralista que se desdobrou a partir do final dos anos 50, os pintores sentiram-se de fato comprometidos com uma revolução na arte e em usar a arte para fazer uma revolução. Sem o apoio do Estado, a solução era a vinculação aos sindicatos, nos quais os Espartacos desenvolveram murais e uma produção gráfica que contribuiu para a difusão de um discurso anti-imperialista.

Esteticamente, aproximam-se mais do aspecto estático dos murais de Diego Rivera do que do caráter dinâmico das formas de David Alfaro Siqueiros. Os murais buscavam resgatar o nacional e o latino, indo contra um esmagamento cultural imposto pela abertura comercial. A aproximação aos murais de Rivera, também refletia tanto afinidade política dos integrantes quanto relações estéticas oriundas do movimento cubista, que também havia feito parte da formação dos Espartacos. Mas é preciso ressaltar que o aspecto estático desses murais estava relacionado à condição do homem naquele momento, preso a ditaduras que o condicionavam à sua imobilidade, ao seu caráter sólido. Todavia, essas figuras tinham uma aparência humanizada, aproximada de como se configuravam as feições do povo.

A pintura de cavalete que era depreciada anteriormente, por ser considerada um patrimônio privado, assumiu as grandes proporções transportáveis e passou a discutir os mesmos temas que os murais. Entretanto, diferentemente de outros períodos, as obras não eram feitas para serem vendidas, tinham maior preocupação com a função política e buscavam uma aproximação real da arte com o povo. A busca pelo nacional (ainda que o nacional fosse latino-americano), de certa forma

consolidava aquilo que Siqueiros ambicionava no início do século XX, quando dizia “nossa natural fisionomia racial e local aparecerá em nossa obra inevitavelmente” (SIQUEIROS, 1921, p. 3).

Mais do que o momento de consolidação da pintura mural, esse é um período de conflito com os Estados Unidos, configurando uma guerra fria cultural, em combate à inserção das indústrias norte-americanas e ao crescimento a conta gotas dos hábitos consumistas, necessitando educar visualmente toda essa nova “colônia” comercial chamada América Latina, utilizando para isso, além da abstração – que não ressaltava nenhum significado acima do estético, - a cultura *pop*, disseminando os ícones do cinema, os objetos de desejo, etc. Nesse cenário o Movimiento Espartaco surgiu como uma resistência, apresentando o homem sólido, que resiste para manter sua identidade.

Essa luta, que infelizmente foi perdida, fez com que as classes trabalhadoras continuassem batalhando por seus direitos, cada vez mais suprimidos pelo avanço comercial, que é sofrido ainda hoje:

Com as fundações que eles criam, liquidam o conteúdo da produção artística com a mesma cooptação. Então é um fenômeno que viemos sofrendo faz muito tempo e hoje há uma mundialização desses aspectos e em todos os aspectos, digamos da comida, dos costumes, das roupas, em todos os aspectos. Estava conversando com um amigo: se nós ouvimos músicas em inglês, vemos filmes em inglês, temos Netflix, compramos dólares, que pensamento nacionalista vamos chegar a ter se a tecnologia que usamos, o filmes que vemos, a série que vemos, a moeda que usamos para economizar, a música que passa na rádio é toda em inglês? Como pretendemos que haja uma resposta nacional a toda uma problemática nacional? (PORTILLO et al, 2018, p. 225).

Numerosas manifestações operárias terminaram tragicamente nesse cenário, trazendo à tona os novos mártires, dignos de monumentalização, tal como nas primeiras obras do Contraluz.

Com o muralismo já consolidado na Argentina, devido à propagação do ensino da técnica pelos pintores das gerações anteriores (que organizaram cursos, ateliers, oficinas, etc.), foi possível o terceiro momento, com a expansão de grupos que empregaram a pintura mural em diferentes partes do país como forma de melhoramento do espaço, desenvolvimento da educação e exposição crítica dos acontecimentos. Foi plausível, com o distanciamento necessário, retirar das experiências anteriores as metodologias mais adequadas aos seus objetivos, que em

Mural realizado no I Encuentro de Muralistas da San Martín, Argentina.

Dentre os lugares que patrocinam o desenvolvimento do muralismo na contemporaneidade está San Gregório de Polanco, uma cidade uruguaia que disputa o título de maior museu a céu aberto da América Latina. Em 2013, já contavam com aproximadamente 100 murais, que surgiram de um programa de embelezamento e potencialização turística do lugar, refletindo na vida dos moradores, que passaram voluntariamente a oferecer suas paredes, cooperar uns com os outros e a perceber que suas vidas ficaram “mais coloridas”, eles próprios optando por utilizar roupas mais alegres (Fig. 143).



Figura 143 - Murais nas ruas de São Gregório de Polanco, 2013, Uruguai.

No Brasil, ainda não se consolidou a cultura muralista, fato que contribui para o desdém da arte pública, que culminam com ataques depredatórios. Nossas melhores pinturas murais – à exceção das obras dos nossos primeiros muralistas que se aventuraram a explorar a “novidade mexicana” (Portinari e Locatelli, por exemplo) - são realizadas sob a linguagem do grafite, não menos importante, mas que configura

outro tipo de manifestação.

Como o muralismo ajuda a contar e a registrar a história de um povo, seu desenvolvimento contribuiria para evitar a amnésia seletiva que acomete à sociedade atual, que procura de maneira alienada repetir o passado recente, esquecendo-se dos momentos de terror ocorridos num momento tão próximo. Se o Brasil valorizasse mais a arte e a memória do povo, seria desnecessário exaltar a violência como forma de controle.

Faz-se, portanto, necessário um programa desenvolvimentista para que se possa inserir o país no circuito muralista da América Latina, despertando o senso de respeito mútuo e colaborativo, evitando atitudes depreciativas do patrimônio público, obtido através da valorização da educação artística. Em plena contemporaneidade, o acesso das pessoas aos museus e outros espaços expositivos ainda é deficiente, provando que o muralismo continua a ser uma possibilidade de aproximação entre arte e público, por configurar-se como uma linguagem democrática e universal, permitindo, além do embelezamento e resgate dos espaços comuns, o acesso a informações significativas para cada comunidade.

Esta pesquisa contemplou somente uma parte de toda a produção muralista de Buenos Aires. Muitos outros grupos e artistas despertaram interesse pela pintura mural, podendo ser conferidos em uma lista disponibilizada pela Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Cidade de Buenos Aires (Anexo C).

REFERÊNCIAS

ADES, Down. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820 – 1990**. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 1997.

AMARAL, Aracy Abreu. O muralismo como marco de múltipla articulação. **In Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961 – 1981)**. São Paulo: Nobel, 1983, p. 280-287

ANTONIO, Jacqueline Rodrigues. O Imaginário sobre o Nascimento Sagrado no Medieval pela visão de Giotto. **Anais do Congresso Internacional de História V**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2011. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/223.pdf>>. Acesso em: 30 mai. 2018.

BABINO, María Elena. Manuel Colmeiro en Buenos Aires y su participación en los murales de las Galerias Pacífico. **Quintana**. Revista de Estudos do Departamento de História da Arte, Buenos Aires, 2006: Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65323971010>> ISSN 1579-7414. Acesso em: 04 de julho de 2018.

BALIETTI, Alberto. **Proceso y concepto de la Pintura Mural**. Universidade Nacional de Tucumán, 1ªed. Tucumán: [s.n], 1953.

BERNI, Antonio.; CASTAGNINO Juan C., SIQUEIROS, David A.; SPILIMBERGO, Lino E. **Ejercicio Plástico**. Buenos Aires, dezembro, 1933. Biblioteca del Museu Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

BERNI, Antonio. El nuevo realismo. **Revista Forma**. Sociedad de Artistas Plásticos. Buenos Aires, n. 1, ago. 1936. p. 8-14

_____. Polémica: Nuevo Realismo. **Conducta**. Buenos Aires, 11 de setembro, 1941.

_____. La pintura mural en la Argentina. **Forma: Órgano de la Sociedad de Artistas**. Buenos Aires, v. 23, n. 1, nov. 1942, p. 2-3.

_____. El arte como experiencia: Antonio Berni. La pintura. **Continente**; V. Buenos Aires, nº. 61, abril, 1952, p. 57-59.

_____. Evocación de Antonio Berni: Siqueiros Aquí. **Clarín**, Buenos Aires, 31 jan. 1974.

_____; CASTAGNINO, J. C.; COLMEIRO, M.; SPILIMBERGO, L.E.; URRUCHÚA, D. Manifiesto del Taller de Arte Mural. **Correo Literario**, Buenos Aires, v. 2, n. 24, 1º de novembro, 1944, p. 4

BING, Gertrud. Prefácio à edição de 1932. In: WARBURG, Abby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. XLI-XLVII.

BISHOP, Claire. **A virada social: colaboração e seus desgostos**. Revista Concinnitas, ano 9, v.1, n. 12, 2008.

BUTE, Esperílio; DIZ, Elena; MOLARI, Mario; et al. **Carta do Movimento Espartaco a Ernesto Sabato**, 1961. Disponível em: <<http://grupospartaco.blogspot.com.br/2011/07/la-expulsion-de-ricardo-carpani-carta.html>>. Acesso em: 26 abril de 2018.

CARDENYES, Joseph Minguell. **Pintura mural al fresco, Estrategias de los pintores**. Edição da Universidade de Lleida. Lleida, 2014.

CALLE 13. **Latinoamerica** (Música). Álbum Entren los que quieran. Sony Music Latin. Miami e San Juan: 2010.

CANALE, Mario Augusto. La decoración mural y las ideas sociológicas: el caso Siqueiros. **Momento**. Buenos Aires; v. 1, n. 3, jun. 1933, p. 3-5.

CARPANI, Ricardo. **Arte y Revolución en América Latina**. 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2011.

GOENAGA, Malena S.; BURGOS, Ana C; **Movimiento Espartaco** (documentário). Museu da Universidade Nacional Tres de Febrero, Instituto de Investigações Sobre o Patrimônio Cultural (TAREA), Coletivo Audiovisual Espartaca, Instituto de Arte Cinematográfica de Avellaneda, Buenos Aires, 2018. (Inédito).

CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio**. Lisboa: Edições 70, 2000.

DURÓN, Maximiliano. Concrete History: Chicana Muralist Judith F. Baca Goes from the Great Wall to the Museum Wall. **Art Media ARTNEWS**. Nova Iorque; v. 116, n. 1, abr. 2017, p. 71-72. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2017/04/19/concrete-history-chicana-muralist-judith-f-baca-goes-from-the-great-wall-to-the-museum-wall/>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

FANTONI, Guilherme. **Berni entre el Surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerários y experiencias de un artista entre dos décadas**. 1 ed. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2014.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. 1 ed. Rio de Janeiro, L&PM Editores, 2010.

HOYOS, Eduardo B. S. Apuntes, Fuentes e Reflexiones Estéticas para el Estudio del Movimiento Espartaco (Argentina 1969 – 1968). **Laboratório de Arte: Revista da Universidade de Sevilha**. Sevilha; v. 12, n. 1, mar. 2012. p. 635-665. Disponível em: <http://institucional.us.es/revistas/arte/24/t2_art_14.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2018.

KEHOE, Maria Mercedes Sierra. **Polyforun Cultural Siqueiros, entre el éxtasis e la experimentación**. UNAM, México 2006. Disponível em: http://www.muralismo-unam.com/assets/poliforum_siqueiros_web.pdf

La Boca a Contraluz, registro audiovisual. Fundación X La Boca vídeos: Buenos Aires, 2013. Vídeo. 12:45. Disponível em: <http://contraluzmural.wixsite.com/argentina/prensa>. Acesso em 10 de junho de 2017

LOBERTO, Cláudio; CIRCOSTA, Carina. **Arte y Espacio Público: muralismo, intervenciones y monumentos**. 1ªed. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía e Letras Universidade de Buenos Aires, 2014.

MAYER, Ralph. **Manual do Artista de Técnicas e Materiais**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PALACIOS, Carlos E.; ROSSI, Cristina. **Orozco, Rivera, Siqueiros: la exposición pendiente y la conexión sur**. 1 ed. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museu Nacional de Bellas Artes, 2016.

PARRAMÓN, José Maria. **Así se pinta un mural**. 5ª ed. Mata: Instituto Parramón Ediciones, 1979.

PEÑA, Guilhermina Guradarrama. **La ruta de Siqueiros: etapas en su obra mural**. 1 ed. México D. F.: D. R. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010.

PORTILLO, Néstor; RODRIGUÉZ, Ariel; SANTILLÁN, Fernando. **Entrevista com Contraluz Mural**. Buenos Aires: Entrevista concedida a Michele T. P. Bohnenberger, 28 de julho de 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação].

PRUZAN, Adriána. Taller de arte mural: obra realizada en Buenos Aires. Objetivos y logros. Em: Cidade / campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. **Jornadas de Teoria e História das Artes**, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 268-270.

QUIJANO, Ana Martínez. **Siqueiros - Muralismo, cine y revolución**. 1ª ed. Buenos Aires: Larivière, 2010.

ROSSI, Cristina. La conexión sur. In PALACIOS, Carlos E.; ROSSI, Cristina. **Orozco, Rivera, Siqueiros: la exposición pendiente y la conexión sur**. 1ª ed. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museu Nacional de Bellas Artes, 2016.

RABOSSI, Cecilia; ROSSI, Cristina. Catálogo da mostra: **Los Muralistas en Galeria Pacífico**. 1ª ed. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 2008.

ROCHFORT, Desmond. **Pintura Mural Mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros**. 1ª ed. México, Venezuela, Espanha, Argentina, Colombia, Porto Rico: Limusa - Gripo Noriega Editores, 1993.

SARFATTI, Margherita. Prefácio do **Catálogo da Mostra Comitato del Novecento**. Associação de Amigos da Arte, setembro, 1930.

SIQUEIROS, David Alfaro. Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana. **Vida Americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia**. Barcelona; v. 1, n. 1, mai. 1921. p. 2-3.

_____. Un acontecimiento, una opinión. El XXIII Salón Nacional como expresión social y La pintura en el XXIII Salón. **Crítica**, Buenos Aires, s/p. 20 setembro, 1933.

_____. **Como se pinta un mural**. 3ªed. Cuernavaca: Ediciones Taller Siqueiros, 1979.

STEIN, Philip. **Siqueiros: his life and works**. 1ªed. Nova York: International Publishers, 1994.

TRABA, Marta. **Arte de América Latina: 1900 – 1980**. 1ª ed. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

VASARI, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pittore, scultori e architetti**. 2ª ed. Newton Compton Editora, Roma, 2009.

WECHSLER, Diana Beatriz. Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina. In: WITELow, Guilherme; FÈVRE, Fermín; _____. **Spilimbergo**. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes, 1999, p. 21-73.

FONTES DAS IMAGENS:

1. FIGURA 1 – <https://jorgalbrtotranseunte.files.wordpress.com/2015/05/image10.jpg>. Acesso em: 22 de agosto de 2018.
2. FIGURA 2 - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Giotto_Legend_of_St_Francis_-_20_-_Death_and_Ascension_of_St_Francis.jpg Acesso em: 14 de set de 2018.
3. FIGURA 3 - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Masaccio_Dreifaltigkeit_1425-28_Santa_Maria_Novella_Florenz-1.jpg. Acesso em: 14 de set de 2018
4. FIGURA 4 – <http://www.tiemporegio.com/wp-content/uploads/2017/11/Homenaje-a-la-raza-india.jpg> Acesso em: 26 de set de 2018.
5. FIGURA 5 – https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Biblioteca_central_UNAM.jpg/ Acesso em: 15 de set de 2018.
6. FIGURA 6 – <https://www.wikiart.org/en/diego-rivera/the-making-of-a-fresco-showing-the-building-of-a-city-1931> Acesso em: 26 de set de 2018.
7. FIGURA 7 – <https://www.wikiart.org/en/diego-rivera/the-making-of-a-fresco-showing-the-building-of-a-city-1931>. Acesso em: 14 de set de 2018.
8. FIGURA 8 – <https://eloydesantiago.com/2014/08/13/una-obra-de-david-alfaro-siqueiros-muralista-mexicano-1896-1974/#jp-carousel-650> Acesso em: 20 de set de 2018.
9. FIGURA 9 – CARDENYES, Joseph Minguell. **Pintura mural al fresco, Estrategias de los pintores**. Edição da Universidade de Lleida. Lleida, 2014. p.88.
10. FIGURA 10 – https://sanmiqueldeallendeMéxico.files.wordpress.com/2013/08/img_7325.jpg. Acesso em: 22 de agosto de 2018.
11. FIGURA 11 – CARDENYES, Joseph Minguell. **Pintura mural al fresco, Estrategias de los pintores**. Edição da Universidade de Lleida. Lleida, 2014. p.45
12. FIGURA 12 – CARDENYES, Joseph Minguell. **Pintura mural al fresco, Estrategias de los pintores**. Edição da Universidade de Lleida. Lleida, 2014. p.56.
13. FIGURA 13 – <http://www.lanacion.com.ar/1142626-el-mural-que-vuelve-a-vivir>. Acesso em: 20 de outubro de 2017.
14. FIGURA 14 – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/JacquesLouis_David_-_Oath_of_the_Horatii_-_Google_Art_Project.jpg 16/09/18 Acesso em: 20 de outubro de 2017. Acesso em: 20 de outubro de 2017.
15. FIGURA 15 – <http://fotografica.mx/fotografias/6575/> Acesso em: 20 de outubro de 2017.
16. FIGURA 16 – Arquivo cedido pelo Contraluz Mural.
17. FIGURA 17 – <https://classconnection.s3.amazonaws.com/> Acesso em: 20 de outubro de 2017.
18. FIGURA 18 – http://www.getty.edu/conservation/our_projects/field_projects/siqueiros/siqueiros_overview.html Acesso em: 20 de outubro de 2017.
19. FIGURA 19 – <https://medium.com/diaspora-identity/great-wall-of-history-99dd4624c0d8> Acesso em: 20 de outubro de 2017.

20. FIGURA 20 – <https://classconnection.s3.amazonaws.com/> Acesso em: 20 de outubro de 2017.
21. FIGURA 21 – <https://upload.wikimedia.org/> Acesso em: 20 de outubro de 2017.
22. FIGURA 22 – <https://br.pinterest.com/pin/425308758537836553/visual-search/?x=16&y=16&w=530&h=671>. Acesso em: 26 de novembro de 2017.
23. FIGURA 23 – www.pictaram.com .Acesso em: 26 de novembro de 2017.
24. FIGURA 24 – <https://userscontent2.emaze.com/images/ecaff378-068b-4227-b778-25117dd4473e/0493f373d2bdc1a890b7469ea9a78594.png>. Acesso em: 02 de outubro de 2017.
25. FIGURA 25 - <https://www.analisdellopera.it/paolo-uccello-disarcionamento-di-bernardino-della-ciarda/>. Acesso em: 02 de outubro de 2018.
26. FIGURA 26 – <http://conservacion.administromuseo.com/apoteosis-de-cuauhtemoc.html>. Acesso em: 11 de outubro de 2018.
27. FIGURA 27 – Editado pela autora.
28. FIGURA 28 – Editado pela autora.
29. FIGURA 29 – Editado pela autora.
30. FIGURA 30 – Editado pela autora.
31. FIGURA 31 – Editado pela autora.
32. FIGURA 32 – <http://fahrenheitmagazine.com/cultura/secretos-murales-resguarda-palacio-de-bellas-artes/>. Acesso em: 15 de novembro de 2017.
33. FIGURA 33 – https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_suplicio_de_Cuauht%C3%A9moc.jpg Acesso em: 11 de novembro de 2017.
34. FIGURA 34 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Giambettino_Cignaroli_-_The_Death_of_Socrates_-_WGA04876.jpg. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
35. FIGURA 35 – Editado pela autora.
36. FIGURA 36 – Editado pela autora.
37. FIGURA 37 – Editado pela autora.
38. FIGURA 38 – <https://iamachild.wordpress.com/category/helguera-jesus/>. Acesso em: 12 de abril de 2018.
39. FIGURA 39 – <https://imgur.com/gallery/eBzQf>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2018.
40. FIGURA 40 - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Giambettino_Cignaroli_-_Aleksander_Makedonski_pred_umrlo_Darejevo_%C5%BEeno.jpg?uselang=pt-br. Acesso em: 13 de fevereiro de 2018.
41. FIGURA 41 – Editado pela autora.
42. FIGURA 42 – Editado pela autora.
43. FIGURA 43 – Editado pela autora.
44. FIGURA 44 – <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/5683>. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
45. FIGURA 45 – <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/16549>. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
46. FIGURA 46 – <https://voyager1.net/wp-content/uploads/2017/12/manifestacion-antonio-berni-1934.jpg>. Acesso em: 11 de novembro de 2017.

47. FIGURA 47 – <http://d104smhrrdy9xf.cloudfront.net/Juanito%20ciruja.jpg>. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
48. FIGURA 48 – <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1801>. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
49. FIGURA 49 – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Rafael_-_Retrato_de_Maddalena_Doni.jpg. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
50. FIGURA 50 – https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Madame_Moitessier#/media/File:Dominique_Ingres_-_Mme_Moitessier.jpg. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
51. FIGURA 51 – <https://i1.wp.com/www.hebraica.org.ar/wp-content/uploads/2016/02/la-ofrenda-castagnino-2.jpg> Acesso em: 11 de novembro de 2017.
52. FIGURA 52 – <https://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/manuel-colmeiro-maternidad-de-la-vaca.html>. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
53. FIGURA 53 – <http://muralism0contemporane0uruguay0.blogs.upv.es/files/2013/12/ipa.jpg>. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
54. FIGURA 54 – https://farm4.static.flickr.com/3099/2659110273_c7a3d33074_b.jpg. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
55. FIGURA 55 – <http://www.kfntravelguide.com/travel-directory/galerias-pacifico/galeria-pacifico-801x563/>. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
56. FIGURA 56 – <https://plus.google.com/photos/102710086059497798063/album/5915289963855125265/6431327067282124530>. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
57. FIGURA 57- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Sandro_Botticelli_046.jpg. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
58. FIGURA 58 – Editado pela autora.
59. FIGURA 59 – Editado pela autora.
60. FIGURA 60 – <https://plus.google.com/photos/102710086059497798063/album/5915289963855125265/6431331034>. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
61. FIGURA 61 – <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38993>. Acesso em: 11 de novembro de 2017.
62. Figura 62 – Produzido pela autora.
63. FIGURA 63 – <https://plus.google.com/photos/102710086059497798063/album/5915289963855125265/6431331034216803234>. Acesso em: 14 de maio de 2018.
64. FIGURA 64 – <https://plus.google.com/photos/102710086059497798063/album/5915289963855125265/6496761804051238098>. Acesso em: 14 de maio de 2018.
65. FIGURA 65 – Foto da autora.
66. FIGURA 66 – <https://plus.google.com/photos/102710086059497798063/album/5915289963855125265/6431329791241839810>. Acesso em: 14 de maio de 2018.
67. FIGURA 67 – Foto da autora.

68. FIGURA 68 – <https://plus.google.com/photos/102710086059497798063/album/5915289963855125265/5915291066822661298>. Acesso em: 14 de maio de 2018.
69. FIGURA 69 – <https://www.newamericanpaintings.com/media/unemployment.jpg>. Acesso em: 14 de maio de 2018.
70. FIGURA 70 – [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ressurrei%C3%A7%C3%A3o_\(Piero_della_Francesca\)#/media/File:Resurrection.JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ressurrei%C3%A7%C3%A3o_(Piero_della_Francesca)#/media/File:Resurrection.JPG). Acesso em: 14 de maio de 2018.
71. FIGURA 71 – Editado pela autora.
72. FIGURA 72 – <http://www.malba.org.ar/evento/antonio-berni-mural-americanista/>. Acesso em: 14 de maio de 2018.
73. FIGURA 73 – https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Giotto_di_Bondone. Acesso em: 14 de maio de 2018.
74. FIGURA 74 – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/ANGELICO%2C_Fra_Annunciato%2C_1437-46_%282236990916%29.jpg. Acesso em: 14 de maio de 2018.
75. FIGURA 75 - http://www.bellasartes.gob.ar/uploads/exhibiciones/71_Berni_Jujuy%2C1937-OLEO-190X285cm.jpg. Acesso em: 14 de maio de 2018.
76. FIGURA 76 – <https://upload.wikimedia.org/>. Acesso em: 14 de maio de 2018.
77. FIGURA 77 – Editado pela autora.
78. FIGURA 78 – <https://i.pinimg.com/originals/c7/89/2b/c7892bef7a96828f63162ad034738dd2.jpg>. Acesso em: 25 de julho de 2018.
79. FIGURA 79 – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/El_Greco_028.jpg. Acesso em: 25 de julho de 2018.
80. FIGURA 80 – <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/print.php?page=05.ArtesVisuales.Rodriguez.html>. Acesso em: 25 de julho de 2018.
81. FIGURA 81 – <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Songedossian.jpg>. Acesso em: 25 de julho de 2018.
82. FIGURA 82 – Whitelow, Guillermo & Fèvre, Fermín & Wechsler, Diana Beatriz. **Spilimbergo**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes (1999). p. 145
83. FIGURA 83 – Editado pela autora.
84. FIGURA 84 – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Jean_Auguste_Dominique_Ingres_-_The_Spring_-_Google_Art_Project_2.jpg. Acesso em: 25 de julho de 2018.
85. FIGURA 85 – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Jean_Auguste_Dominique_Ingres_-_The_Spring_-_Google_Art_Project_2.jpg. Acesso em: 25 de julho de 2018.
86. FIGURA 86 – Whitelow, Guillermo & Fèvre, Fermín & Wechsler, Diana Beatriz. **Spilimbergo**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes (1999). p. 44
87. FIGURA 87 – <http://www.turismomardulce.com.ar/images/trabajo2.jpg>. Acesso em: 25 de julho de 2018.
88. FIGURA 88 – <https://www.zurbaran.com.ar/obras-de-coleccion-2016/>. Acesso em: 25 de julho de 2018.

89. FIGURA 89 – <http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/629/ricardo-carpani-los-muros-de-la-revolucion/>. Acesso em: 25 de julho de 2018.
90. FIGURA 90 – Print de tela do documentário **Movimiento Espartaco**.
91. FIGURA 91 – <http://www.cienciaenlavidriera.com.ar/wp-content/scolnik-facultad-abril-21-08-011.jpg>. Acesso em: 25 de julho de 2018.
92. FIGURA 92 – <http://www.cienciaenlavidriera.com.ar/wp-content/scolnik-facultad-abril-21-08-012.jpg>. Acesso em: 25 de julho de 2018.
93. FIGURA 93 – FITERMAN, Jacopo; GIUDICE, Alberto. **El Grupo Espartaco**. 1 ed, Buenos Aires, 2016, p. 154.
94. FIGURA 94 – FITERMAN, Jacopo; GIUDICE, Alberto. **El Grupo Espartaco**. 1 ed, Buenos Aires, 2016, p. 169.
95. FIGURA 95 – <https://la-floresta.com.ar/2011/marzo/20.htm> Acesso em: 25 de julho de 2018.
96. FIGURA 96 – <http://artnartgallery.com/artist/julia-elena-diz-juana-elena-diz/> Acesso em: 25 de julho de 2018.
97. FIGURA 97 – <http://www.almathea18gallery.com/juana-elena-diz.html> Acesso em: 25 de julho de 2018.
98. FIGURA 98 – FITERMAN, Jacopo; GIUDICE, Alberto. **El Grupo Espartaco**. 1 ed, Buenos Aires, 2016, p. 12.
99. FIGURA 99 – FITERMAN, Jacopo; GIUDICE, Alberto. **El Grupo Espartaco**. 1 ed, Buenos Aires, 2016, p.63.
100. FIGURA 100 – Documentário **Movimiento Espartaco**, 2018.
101. FIGURA 101 – <https://www.aspireauctions.com/#!/catalog/300/1035/lot/36161> Acesso em: 22 de agosto de 2018.
102. FIGURA 102 – Cedida por Malena Sessano.
103. FIGURA 103 – FITERMAN, Jacopo; GIUDICE, Alberto. **El Grupo Espartaco**. 1 ed, Buenos Aires, 2016, p. 206.
104. FIGURA 104 – http://images.Clarín.com/rn/arte/Malvenido-Rockefeller-Carpani CLAIMA20121012_0190_14.jpg. Acesso em: 22 de agosto de 2018.
105. FIGURA 105 – <http://stories.vassar.edu/2016/161116-diego-rivera.html>. Acesso em: 22 de agosto de 2018.
106. FIGURA 106 – Cedida por Malena Sessano.
107. FIGURA 107 – <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>. Acesso em: 22 de agosto de 2018.
108. FIGURA 108 – Editado pela autora
109. FIGURA 109 – <http://www.getty.edu/art/collection/objects/226430/peter-paul-rubens-the-calydonian-boar-hunt-flemish-about-1611-1612/> Acesso em: 22 de agosto de 2018.
110. FIGURA 110 – <https://rkd.nl/nl/explore/images/69415>. Acesso em: 22 de agosto de 2018.
111. FIGURA 111 – <https://masp.org.br/acervo/obra/retirantes>. Acesso em: 22 de agosto de 2018.
112. FIGURA 112 – FITERMAN, Jacopo; GIUDICE, Alberto. **El Grupo Espartaco**. 1 ed, Buenos Aires, 2016, p 187.
113. FIGURA 113 – Cedida pelo Contraluz Mural.
114. FIGURA 114 – Cedida pelo Contraluz Mural.

115. FIGURA 115 – Cedida pelo Contraluz Mural.
116. FIGURA 116 – Cedida pelo Contraluz Mural.
117. FIGURA 117 – Cedida pelo Contraluz Mural.
118. FIGURA 118 – Cedida pelo Contraluz Mural.
119. FIGURA 119 – Cedida pelo Contraluz Mural.
120. FIGURA 120 – Cedida pelo Contraluz Mural.
121. FIGURA 121 – Cedida pelo Contraluz Mural.
122. FIGURA 122 – Cedida pelo Contraluz Mural.
123. FIGURA 123 – Cedida pelo Contraluz Mural.
124. FIGURA 124 – Cedida pelo Contraluz Mural.
125. FIGURA 125 – Cedida pelo Contraluz Mural.
126. FIGURA 126 – Cedida pelo Contraluz Mural.
127. FIGURA 127 – Cedida pelo Contraluz Mural.
128. FIGURA 128 – Cedida pelo Contraluz Mural.
129. FIGURA 129 – Cedida pelo Contraluz Mural.
130. FIGURA 130 – Cedida pelo Contraluz Mural.
131. FIGURA 131 – Cedida pelo Contraluz Mural.
132. FIGURA 132 – Cedida pelo Contraluz Mural.
133. FIGURA 133 – <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1798>. Acesso em: 22 de agosto de 2018.
134. FIGURA 134 – <https://br.pinterest.com/pin/3307399699770851/visual-search/?x=16&y=16&w=530&h=671>. Acesso em: 22 de agosto de 2018.
135. FIGURA 135 – Henri Matisse: <https://br.pinterest.com/pin/3307399699770851/visual-search/?x=16&y=16&w=530&h=671>. Acesso em: 18 de setembro de 2018.
136. FIGURA 136 – Cedida pelo Contraluz Mural.
137. FIGURA 137 – WITELLOW, Guilherme; FÈVRE, Fermín; WECHSLER, Diana Beatriz. **Spilimbergo**. 1 ed. Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes, 1999 p.47.
138. FIGURA 138 – Cedida pelo Contraluz Mural.
139. FIGURA 139 – Cedida pelo Contraluz Mural.
140. FIGURA 140 – Foto da autora.
141. FIGURA 141 – Foto da autora.
142. FIGURA 142 – Foto da autora.
143. FIGURA 143 – Foto da autora.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Entrevista com o Contraluz Mural

Entrevista realizada com os artistas muralistas argentinos do Contraluz Mural, no dia 28 de julho de 2017, em seu ateliê, localizado na rua Irala 1074, em La Boca, Buenos Aires, Argentina; produzida pela autora desta dissertação com a mediação de Ramon Alejandro Ruíz Velazco, artista plástico e integrante do Núcleo de Pesquisa e Produção mural da Associação de Artistas Ateliê 1. Participaram da entrevista os artistas Néstor Portillo, Ariel Rodríguez e Fernando Santillán, três dos quatro atuais integrantes do grupo. A conversa foi gravada em dois vídeos em formato MPG, em aproximadamente uma hora de entrevista.

A transcrição procura respeitar ao máximo a literalidade das respostas respeitando a linguagem oral dos participantes, embora tenham sido feitas algumas adequações linguísticas para o melhor entendimento na passagem do oral para o texto escrito. Foram omitidos trechos da conversa que desviam do tema de estudo. A entrevista original foi realizada na língua espanhola, sendo transcrita diretamente para a língua portuguesa. A tradução ficou a cargo de Ramon Alejandro Ruíz Velazco e da autora.

Teve por objetivo a coleta de material para a apresentação do grupo e de suas ideias acerca da produção muralista, do cenário artístico atual e de suas obras, ampliando as possibilidades de investigação sobre sua atuação.

Michele: Quando e como se iniciou o grupo contraluz mural?

Nestor: O grupo se forma em 1996, como o Taller Muralista de la Union del Trabajadores em Educación. Durante todo este ano estive percorrendo sindicatos porque queria fazer um projeto de mural em sindicatos estendendo um pouco todo o trabalho de Capani, porém, já com a ideia de gerar o muralismo no exterior. Não o muralismo feito nos interiores para os filiados, mas o muralismo feito no exterior, em um marco de luta contra Menem¹⁹, contra o liberalismo – realidade semelhante à que temos hoje. Então, ao longo do percurso pelos sindicatos, com a devida sorte, tive a alegria de encontrar uma companheira da UTE²⁰, sindicato de base da CTERA²¹, que lhe interessou o projeto e quando começamos a conversar, decidimos fazer um primeiro mural em defesa da educação pública, para o qual tinha que convocar professores e, primeiramente, formá-los para a tarefa. Eu convidei Ariel, que era meu companheiro em Pueyrredón, e alguns outros companheiros e começamos os ateliers. Aí fomos, já com o apoio do sindicato, buscando um bairro de acordo com o trabalho que também tivesse ligação com as escolas, pois a ideia era fazer um mural que fosse uma instância a mais da luta docente, um mural a serviço de algo, que caísse bem

¹⁹Carlos Saul Menem Akill foi presidente da Argentina de 1989 a 1999.

²⁰Unión de Trabajadores em Educación

²¹Confederación de Trabajadores de la Educación de la República Argentina

arquitetonicamente no espaço público. O objetivo era gerar atividades murais em defesa real da educação pública. Então, desenvolvemos esse atelier por dois ou três meses e finalmente encontramos o lugar em Palermo. E o mural foi isso! Se inaugurou já em junho. Nesse momento já havia se iniciado La Carpa, La Carpa Blanca²², que durou 1003 dias em frente ao Congresso Nacional. Visitaram a inauguração todo o primeiro grupo de professores que jejuavam já por 10, 15 dias. Bem, inaugurou-se o mural e consolidou-se digamos como um marco dominante, pois no local havíamos trabalhado sindicalmente. Tínhamos muita ajuda do pároco do bairro, (da igreja do bairro), que é um padre terceiro mundista, companheiro. Foi de grande repercussão esse mural. Recuperamos um espaço para uso comunitário, um espaço descuidado que se melhorou, conseguimos gerar no bairro uma rede com pais em defesa da educação e inauguramos um mural. A partir daí o processo se desencadeia e começamos já a pensar o segundo mural e depois o terceiro, pelo sindicato. O mural se inaugurou em 1997. Por isso, este ano vamos fazer uma mostra no Museu de Bellas Artes Quinquela Martín²³ dos 20 anos do Contraluz Mural, que se completam agora. Vamos expor todo o trabalho do Contraluz, do primeiro mural até o último.

Michele: Quem são os integrantes que estavam no primeiro mural e que permanecem no grupo ainda?

Nestor: Dos integrantes iniciais, o único que permanece é Ariel. Como era um primeiro trabalho, convidamos todos os professores de artes plásticas que queriam desenvolver um projeto. Evidentemente eu os escolhi, considerando que eu já estava desenvolvendo murais desde 1982. O único que ficou é Ariel, pois era um grupo grande, depois ficou menor. Mudaram os integrantes na medida que fazíamos os murais.

Ariel: Conheci Nestor na escola de arte, ele tinha toda uma experiência anterior de murais. Muito anterior a experiência da escola.

Nestor: Eu sou muralista puro! Desde criança! (Risos). Nós temos um companheiro - que estava aqui a pouco, Adrián Pandolfo, que era colega da Belgrano (Escuela de Bellas Artes de Belgrano), que agora é uma escola nacional. É uma das escolas que compõe o sistema formativo, a Escuela Belgrano, a Escuela Nacional Prilidiano Pueyrredón e a Ernesto de la Cárcova. E este colega, Adrián Pandolfo, que possui um prêmio nacional de gravura, conhecemos nesse momento, estudando. Aí formamos o primeiro grupo de trabalho mural, com Esteban Ferreyra e com Gerardo Cianciolo, que segue trabalhando e tem um grupo de mural. Esse foi o primeiro grupo de muralismo, em 1982, quando eu ingressei na escola em 82, 83, por aí. Claro que fizemos pintadas²⁴ não como fazemos agora, éramos estudantes! Perguntamos aos docentes se sabiam de mural, eles não sabiam nada, buscamos livros, buscamos como nos informarmos. Os nossos assuntos eram as pintadas, coordenação de atividades de pintadas, esse era o interesse mural. Neste momento nos somamos - dois de nós - a Brigada Castagnino, do Partido Comunista, que era dirigida por um grande pintor e desenhista, na qual aprendemos muitíssimo. Fizemos duas boas

²²La Carpa Blanca foi um protesto de docentes argentinos iniciado em 1997 em solicitação ao aumento de fundos destinados a educação através de uma Lei de Financiamento Educativo e revogação da Lei Federal. O protesto encerrou-se em 1999, com 1003 dias de instauração, após o governo promulgar a Lei de Financiamento Educativo.

²³ Museu Benito Quinquela Martín - Av. Don Pedro de Mendoza 1835, Buenos Aires, Argentina

²⁴ As "pintadas", na Argentina, seriam obras que correspondem aos grafites políticos, de protesto e resistência.

pintadas com eles. Depois, evidentemente, fomos embora porque eles eram do Partido Comunista. Éramos companheiros de escola e aprendemos muitíssimo. Eu aprendi muitíssimo sobre trabalho coletivo com eles. Esse foi o início - pelo menos o meu. Depois da escola eu fiz uma série de outros trabalhos, formei um grupo que se chamava Grupo de Trabalho Murais Esteban Ferreyra, que era um dos companheiros que, quando formamos esse primeiro grupo de Belgrano, foi viver ao sul, em Chubut e desenvolveu a grande quantidade de murais - mais de vinte - porque conseguiu um contrato com o município para fazer três murais por ano (três, quatro murais por ano). Então, a nossa referência sempre foi Esteban. Para mim, porque era alguém que tinha a minha idade, já estava trabalhando pessoalmente com o muralismo e estava dedicado a isso e mais nada. Era alguém que se propunha a realizar pesquisas estéticas através de uma relação concreta com a comunidade e o povo, ou seja, para nós, inclusive para Adrián Pandolfo, a referência sempre foi Esteban. Esteban morreu muito jovem, por isso nós usamos o nome dele quando fundamos um grupo aqui em Buenos Aires, depois de formados. Depois o grupo se dissolveu porque os integrantes foram fazer sua vida. Vários foram viver na Patagônia, Adrián foi viver em Rawson que é onde também vivia Esteban; Claudio Dalcó e Marta Sotille foram viver na cordilheira Esquel. Nesse momento eu vou para o sindicato tentando formar algo e monto o Taller Mural de la UTE. Minhas experiências murais foram estas três: a primeira etapa de formação com alguns companheiros que seguiram trabalhando; uma segunda etapa em que formamos o grupo de Trabalho Mural Esteban Ferreyra e fizemos murais em La Boca, em Devoto e em Onze – fizemos cerca de quatro ou cinco murais e minha terceira etapa é com Contraluz Mural, em 1996, do qual o único integrante original que resta é Ariel. Fernando e Ivo entraram depois.

Michele: Agora vocês são quantos?

Nestor: Agora somos quatro. O grupo flutua entre quatro e seis pessoas. Uma vez tivemos dez - gente que entra e sai; vem, quer aprender algo e se vai.

Michele: Quem é o quarto integrante?

Nestor: Ivo Jurozdicki, sobrenome polonês. Ele está conosco há quatro ou cinco anos. Ele faz mais tempo! (Aponta para Fernando).

Michele: Todos são professores?

Nestor: Ivo está estudando, está no último ano da Belgrano.

Michele: Todos outros têm formação superior?

Nestor: Sim, sim! Mesmo assim, Ivo é um caso particular, porque ele é um pequeno Michelangelo. Cada atividade que ele realiza, faz excelentemente. Ele se soma a um ateliê em La Boca. Em La Boca fizemos três ateliês. Ele se soma ao segundo, trazido por seu professor que é meu amigo - ele tinha 18 anos: “te trouxe uma joinha, quer fazer murais, cuide bem dele!” – E ainda está conosco. Ele é um guri! Tem muita potencialidade, digamos que é um pequeno gênio. As condições deste país não são as melhores para que se desenvolva um gênio.

Michele: Ariel e Fernando também trabalham em escola?

Ariel: Sim! Secundária.

Fernando: Sim! Eu também.

Ariel: Fernando eu conheci trabalhando em murais.

Fernando: Quando eu fui fazer o mural num trabalho com SUTEBA²⁵ que é o sindicato dos docentes da província, do distrito onde eu estava trabalhando, recém estava começando a docência, aí fizeram um mural no Instituto de Formação Docente com uma convocatória para professores que gostariam de participar. Isso foi no ano de 2003.

Michele: O que caracteriza uma pintura como sendo muralista para vocês?

Nestor: O que caracteriza uma arte mural? O mural é uma arte pública, deve ter um tema público em princípio, não pode ter um tema pessoal. Em segundo lugar a pintura deve estar integrada ao espaço arquitetônico e ao campo visual do espectador. Esta é a condição do mural, não há outra. Segundo a definição do autor Ralph Mayer, essas são as três definições: a temática pública, a integração com a arquitetura e ele propõe uma pintura que não brilhe, que não seja dificultosa para ver. Bem, nós trabalhamos mais ou menos com isso, os protagonistas de nossos murais sempre foram as pessoas, o povo, que isto sabemos já vem da Revolução Mexicana, são os primeiros que colocam o público como protagonista da história, ou seja, nós seguimos nessa linha sem fazer arte mexicana, no entanto, nós somos o que somos. Isso é basicamente o que caracteriza um mural, a temática, a interação com a arquitetura, o campo visual do espectador e a técnica ou material que seja adequado ao espaço.

Ariel: E nós incorporamos algo mais, que tem a ver com a produção coletiva, a participação.

Nestor: Nos dois primeiros murais do sindicato, em 97, 98, queríamos trabalhar (tratar o material) de outra maneira, sem criar uma condição rígida sobre isso. Já no terceiro mural, tínhamos um ano de esboços e a condição era procurar criar coletivamente e o terceiro mural foi uma criação coletiva. Evidentemente que tem alguém que dirige aqui como em todos os lados. Então, a partir desse mural, começamos a criar coletivamente e criamos um método de criação coletiva. Criação coletiva não é qualquer um vem e faz. Não, não é assim! Criação coletiva é um método de trabalho que implica a busca de esboços, de pensar entres todos, de ter um mentor que trate de buscar o que cada um tem de melhor. No caso, Ariel é um grande pintor, então sem perder o aporte, explora-se ao máximo sua qualidade pictórica. Eu sou mais desenhista, faço composições. Então nós, desde 1998, já criamos de maneira coletiva sim. Isso é um fato que nos identifica bastante. Se bem que existe, mais ou menos, uma linha de desenho, há um acordo também nisto: a imagem tem que ser reconhecível. Para quem pintamos? Pintamos para o povo, somos parte do povo. Se queremos que as temáticas se enraízem, queremos que discutam essas temáticas, então temos que fazer uma linguagem inteligível. As pessoas têm que entender o que veem. Então acordamos um desenho realista, mais ou menos acadêmico. E no mais, o objeto nos dá condições. Então em um mural no interior, no hospital, pintamos de determinada maneira. Em uma fábrica no exterior pintamos de outra maneira. Se o tema implica uma tomada de posição podemos contrastar mais imagens. Há uma linha, mas essa linha é bastante flexível, não temos uma receita que repetimos, tratamos que cada mural seja único nesse sentido; então, se temos que ver Bruegel, Orozco, Quinquela, ou a qualquer pintor para resolver um problema o fazemos. Não é que tenhamos uma receita: um Martín e o repetimos, não! Nesse sentido somos... (aponta para os vários livros nas prateleiras) todos são usados. Há uma linha, a linha quem dá é o desenho, a composição.

²⁵Sindicato Unificado del Trabajadores de la Educación de Buenos Aires

Michele: Como falastes dos artistas, quais são os que mais influenciaram o Grupo Contraluz?

Nestor: A mim foi Esteban Ferreyra, meu ex-companheiro e amigo da alma. Depois tenho vários, por épocas, porque cada um se apaixona por um artista distinto quando está tentando resolver algo.

Fernando: Para aprender, para buscar recurso de outros, Spilimbergo...

Ariel: Por exemplo, me ocorre que, na época de estudante, quando pesquisava coisas da pintura, gostava muito de Miguel Diomedes que é um pintor de La Boca. Depois, quando começamos a estudar os “contraluzes”, Fortunato Lacámara que é um pintor de contraluz.

Nestor: Eu com Bosch.

Ariel: Claro! Em uma época simpatizava também com Ludwig Kirchner, no caso da pintura de cavalete. Encontrava coisas em Ludwig Kirchner, porém, sempre retomamos a Rembrandt e a Spilimbergo.

Nestor: O grande muralista argentino é Spilimbergo - o grande mestre argentino.

Michele: Seria o mais representativo na arte mural argentina, para vocês?

Nestor: Spilimbergo? Sim, sim, claro!

Ariel: Tem coisas que tomamos de Spilimbergo, mas isso não quer dizer que copiemos seu modo de fazer e de pintar e sim tratar, como dizia Fernando Carter, de reinterpretar as coisas.

Nestor: O que acontece é que Spilimbergo não é só o grande mestre argentino em termos de mural, desenho e pintura. É o ponto de quebra. Ele formou vários também. Formou a Universidade de Tucumán, de onde saíram tantos. É muito importante Spilimbergo.

Ariel: Também se propôs a formar pessoas.

Nestor: Depois temos Berni, mas a referência é Spilimbergo.

Ariel: Talvez como referência esteja [Alfredo] Lazzari, que é o mestre de todos os pintores de La Boca: Quinquela Martín, Fortunato Lacámara...

Nestor: Mas é uma pintura mais intimista.

Ariel: Claro! Mas ele se propôs a formar pintores e formar muralistas a partir desse desenvolvimento. Talvez tenhamos artistas que simplesmente se propõem a pintar, mas o que vai dar mais projeção é isso.

Michele: Vocês acreditam que faz parte do ofício muralista formar outras gerações de muralistas?

Todos: Sim.

Michele: Atualmente existem, no campo das artes, termos que enquadram determinadas atividades como artes colaborativas, uma espécie de conceito onde os artistas se propõem a fazer arte para modificar uma comunidade ou grupo específico com a ideia de coautoria nas obras, mudando, por vezes, a realidade dessa comunidade.

Nestor: Como uma arte participativa? Bem, existe aqui algo disso.

Michele: Mas no muralismo do Contraluz, a autoria é compartilhada?

Nestor: Não, não, não! O aporte das pessoas vem de outro lugar, não vem de pôr uma pincelada.

Fernando: Vem do pedido das pessoas, da necessidade de conversar sobre um assunto.

Nestor: Uma vez fizemos uma tentativa assim, desenhamos e depois todos pintamos, mas a plástica não resultou boa, valeu como experiência, nutriu a muita gente. Mas plasticamente não teve muito sustento, pois você está falando ou discutindo com quem não sabe muito o que fazer. Seria como eu discutir com um mecânico como consertar um automóvel.

Ariel: É muito bom para o social. Eu gostaria de ajudar a seleção, mas talvez não nos classificássemos. (Risos)

Alejandro: Seria um esporte colaborativo.

Ariel: Sim! (Risos)

Michele: Como pensam que é o papel do muralismo no contexto da contemporaneidade? Porque está vivo, sim? Como pensam isso?

Nestor: O que acontece é que não temos ... bem, em outro momento havia um bom mercado de arte e há alguns anos está cada vez mais reduzido. E na década de 50, 60, que é quando trabalhou Spilimbergo, havia um mercado de arte, então eles vendiam pinturas, gravuras, desenhos e até murais também.

Michele: Mas nesse caso falamos da relação com o mercado.

Nestor: Claro! Mas hoje esse mercado não existe. Mas o mural com aplicação política existe.

Michele: E com o que se chama hoje de arte contemporânea? Pois no Brasil a academia atribui grande importância a relação da produção artística com a linguagem contemporânea. O que não está de acordo com essa linguagem está fora de seu tempo.

Fernando: Mas nós somos contemporâneos, nós estamos pintando agora!

Michele: Sim, justamente. Eis a questão!

Nestor: Esta é uma luta que está acontecendo por todo lado porque eles vêm com um discurso democrático, do tipo “há que se democratizar a arte, há que modernizar”, porém fecham todos os espaços para o exercício de arte como nós entendemos.

Fernando: São tão amplos que nessa amplitude...

Nestor: Não são democráticos.

Fernando: ... fecham espaços para propostas distintas de criação, algo que saia da receita que eles te impõem.

Nestor: Tem a mesma forma de operar do liberalismo e do neoliberalismo: te avançam com tudo. Te ocupam o museu, te ocupam outro museu, te ocupam uma sala, te ocupam outra sala, te ocupam a escola, te ocupam o meio, te ocupam tudo!

Fernando: Nós... cada um diz o que faz, não? Não fazemos esse tipo de arte, vamos fazer outra coisa, isso está claro. Nem se quer dão espaço para que nós existamos, nos anulam do sistema. Nesse discurso de amplitude, o que estão ocultando é um sentido imperialista de afastar qualquer outra expressão que discorde dessa linha que eles impõem. Cada artista, cada pessoa que faz uma disciplina, qualquer que seja, com honestidade vai procurar, vai buscar dentro, vai se formar, vai se nutrir e depois vai ter as expressões diferentes. Com a arte se passa o mesmo. Porém, se você tem caixas já do que é o contemporâneo, como foi feita a pergunta, respondo: nós somos contemporâneos.

Nestor: Mas o processo de marginalização da cultura e da arte, é uma camada. A cultura tem que ser homogênea para esse imperialismo. E não acatamos a isso. Esta intervenção do imperialismo norte-americano sobre a arte argentina vem da década de 60 já, não é de agora.

Fernando: Em toda América Latina.

Nestor: Em toda América Latina. Com as fundações que eles criam, liquidam o conteúdo da produção artística com a mesma cooptação. Então é um fenômeno que viemos sofrendo faz muito tempo e hoje há uma mundialização desses aspectos e em todos os aspectos, digamos da comida, dos costumes, das roupas, em todos os aspectos. Estava conversando com um amigo: se nós ouvimos músicas em inglês, vemos filmes em inglês, temos Netflix, compramos dólares, que pensamento nacionalista vamos chegar a ter se a tecnologia que usamos, os filmes que vemos, a série que vemos, a moeda que usamos para economizar, a música que passa na rádio é toda em inglês? Como pretendemos que haja uma resposta nacional a toda uma problemática nacional? Você entende o que eu digo? É um aspecto que excede a problemática da arte. É um problema que ... há uma espécie de mobilização cultural que se vem tentando nos impor há muito tempo. E há épocas que estão mais cruas do que outras, há momentos que temos uma certa independência e noutros, temos menos.

Ariel: Digamos que somos um país dependente e oprimido ao mesmo tempo. Assim como não podemos expor o que produzimos, como produzimos e para quem produzimos, quem decide no terreno da arte e da cultura acontece o mesmo. Seria isso, não?

Michele: O muralista Ricardo Carpani via o muralismo como algo revolucionário e ligado a identidade latina. Como pensam que seria a função da pintura mural hoje?

Nestor: Não, não, não! Não há resposta para isso, é como poder dizer como seria a pintura hoje. Sabe por que não? Porque, para mim, o mural é pintura e daí teria que dizer como acho que deve ser a pintura e quanto mais expressões existem e quanto mais variadas as expressões, melhor. Estou falando enquanto estética. Em outro campo, bem, poderia dizer que o mural deveria ser trabalho, como deveria ser trabalho pintar. E dentro dessa relação de trabalho, bem, algo cresce! Há uma problemática, tem isso, tem aquilo, o mural está livre. Agora, ter o mural somente como reforço militante? Nunca vamos existir como tal. Porque se não há trabalho, não há nada. Se não há trabalho, não se pode produzir regularmente, não se pode aprofundar, não se pode formar corretamente pessoas. Não se pode aprofundar nada, porque não há trabalho. Se há trabalho, existe tudo isso. Se não tem trabalho, acontece o que acontece. Acontece que o mural fica sendo hoje por hoje, como uma resposta política. Para mim, o mural não é apenas político; para mim, o mural é a grande arte, justamente. Se nós fazemos, às vezes, murais políticos, isso é outra coisa, pois nós somos muralistas, não somos políticos.

Michele: As questões nascem, portanto, dos locais onde os murais serão executados?

Nestor: Claro! Pois é um ofício, como ser pintor ou desenhista, o mesmo. E isso deve ser financiado.

Ariel: Como fazer música.

Nestor: Claro, isso deve ser financiado. Porque se não é pago, acontece o que acontece. Se isso não é pago, se isso não é incentivado, estamos sempre começando, ou seja, sempre há um grupo que começa e está no mesmo estágio. São poucos que, como nós, avançam nesse estágio. Nós nos propomos sempre a cobrar nossos trabalhos, tem uns que não se propõem. Ou seja, sempre está se pensando apenas na pintura, no que se pode fazer, mais aí não há um avanço nem político, nem de consciência e nem de plástica. Enquanto não for trabalho, não haverá nem grandiosa escultura, nem grandiosa pintura, nem murais grandiosos. Pois o mural é uma

linguagem a mais, não é que é diferente das demais. Para fazer mural se deve saber desenhar muito bem e saber pintar muito bem, se não, esqueça! Tem muita gente que pensa que para fazer mural não faz falta desenhar e pintar. Pelo contrário, tem que desenhar muitíssimo melhor e pintar muitíssimo melhor, porque tem que fazer dez, quinze vezes maior. Entende? Tem muita gente da sociologia e psicologia, pensa que como é social apenas, é uma soma de experiência.

Fernando: Muitas vezes pretendem sair de uma ideia. A ideia está boa, mas à ideia temos que dar corpo, tem que transformar numa imagem, tem que desenhar, tem que pintar.

Nestor: É uma linguagem! Se reduzir o mural a questão política, pode competir com a pintada, pode competir com o estêncil, não! Não é assim! O mural é uma linguagem, ou seja, tudo isso de relacionar o mural com o político é reacionário contra a própria linguagem, porque está reduzindo a margem da ação. É um trabalho, é uma linguagem como as demais linguagens.

Ariel: Temos ideias políticas também, porém...

Nestor: E diferentes!

Michele: Parecem contribuir com a questão da identidade quando estão pintando o mural, que também é uma dimensão política e não partidária, não?

Nestor: Sim, sim! Mas bem! Toda arte contribui para a identidade nacional, porém eu não sei o que é identidade nacional na Argentina. Nós temos a identidade das grandes cidades, muito diferentes da identidade do campo. Entende? É muito diferente. Nós pintamos nesse meio, então, tratamos de entender esse meio, ver como funciona esse meio e trabalhamos com esse meio. Então, sim! Obviamente que é parte da identidade porque trata-se de adequar o trabalho para que a maior quantidade de pessoas entenda e a compreenda ao mesmo tempo, por ser uma obra, que descubra coisas novas todos os dias; que não sejam tão literais. Temos feito coisas literais, como as pintadas. Uma pintada é uma coisa literal, como temos feito. Fizemos agora uma pela Palestina, fizemos algumas como a da ponte Pueyrredón. São pintadas, são coisas assim, não tem uma leitura plástica, tem uma questão política, nada mais. Foram feitas no marco de determinadas circunstâncias, conjunturas. Não que “não houvesse tempo para fazer uma revolução plástica”. Tinha que se dar uma resposta e se fez. Não é isso que nós fazemos todo tempo, isso se faz quando as circunstâncias nos exigem. Temos que fazê-lo. Mas geralmente tratamos de fazer uma obra.

Ariel: O que acontece com o tema dos murais, essa experiência, as vezes tem gente que supõe que apenas pintando um mural se muda a realidade e, na verdade, há todo um movimento que deve existir por trás.

Alejandro: Essa era a questão.

Ariel: Se esse mural reflete plasticamente esse movimento ou não, isto é outra coisa. Porém não é o mural, por si só, que muda.

Nestor: Mas muda alguma coisa...

Ariel: Claro, pode dar significância ao lugar, digamos.

Nestor: Sim! Muda alguma coisa, mas não faz as pessoas pegarem em armas.

Michele: Pensar que pode incitar a revolução.

Nestor: Não, porém este era o pensamento de Carpani. Estamos falando da década de 60, estamos falando de uma CGT²⁶. Não como hoje. Tinha uma CGT burocrata e

²⁶Confederación General del Trabajo de la República Argentina – Central sindical histórica na Argentina.

uma CGT de resistência. A CGT dos argentinos com um programa da década de 60? Digamos que era outra época. Era uma etapa de levante do povo argentino.

Ariel: Como o Cordobazo²⁷.

Nestor: Sim, desde o golpe de 55 até 73, foi assim. (Faz um movimento com a mão em ascendência). Foi um movimento de massas impressionantes até chegar em 73. Nesse contexto Carpani propõe uma arte de luta.

Ariel: Por isso mesmo foi tão sanguinária a repressão de 76. Como teve um levante tão grande, teve que ser reprimido.

Nestor: Mas o sangue inicia em 55, quando aeronáutica bombardeia a Praça de Mayo. Ou seja, a aviação da marinha argentina bombardeia a Praça de Mayo²⁸. Nunca se soube a quantidade de mortos, ou seja, esse é o único ataque que há na história do mundo onde as próprias forças armadas bombardeiam seu povo. Nem sequer Guernica, porque Guernica foram os alemães nazis [contra os espanhóis].

Fernando: Num contexto de guerra!

Nestor: Não, os Nazis estavam provando a aviação, estavam experimentando os Stukas²⁹. Ali começa a resistência peronista que durou 18 anos, até 73, onde o peronismo foi se transformando em posições diferentes. Bom, eu sou peronista. A CGT dos argentinos para qual pintava Carpani, e para qual Rodolfo Walsh escrevia, era essa CGT de luta que fez o programa de 68. Era uma arte de guerra, era uma arte assim, de outro momento, de confrontação. Nos textos de Carpani se lê isso, os momentos são assim.

Ariel: Quando Carpani voltou [do exílio] – falou a viúva dele, Dóris, em uma palestra em que tinha um rapaz que havia feito um filme sobre Carpani (penso que tem no YouTube, também tem a entrevista) - ele esteve exilado na Europa e, quando volta a institucionalidade na Argentina, ele regressa. O que dizia Dóris, em 83, 84, por aí, é que perguntavam a Carpani se ele ia fazer murais políticos como fazia antes e Carpani respondia que não quer ser o único fantasiado no Carnaval. Ou seja, havia feito coisas de tango e tudo isso, tudo que ele fez vinha daí. Um movimento que passa por baixo, mural que não é ... convocador.

Nestor: Além disso Operação Massacre³⁰ veio nesse contexto. Rodolfo Walsh se forma nesse contexto, ou seja, não é somente no campo da pintura. É no campo das artes e depois está a reação: Di Tela, bancado pela Fundação Rockefeller. Na realidade essa é a história de nosso país, nós sempre tivemos no nosso país essa

²⁷Foi uma insurreição popular na cidade de Córdoba, capital da província argentina do mesmo nome, nos dias 29 e 30 de maio de 1969, fazendo parte de uma série de manifestações populares contra a ditadura vigente.

²⁸ Bombardeio da Praça de Maio foi um massacre ocorrido em Buenos Aires, Argentina, em 16 de junho de 1955. Naquele dia, 30 aeronaves da Marinha e da Força Aérea bombardearam a Praça de Maio na capital argentina, sendo considerado o maior bombardeio aéreo da Argentina continental. O ataque à grande multidão que expressava apoio ao presidente Juan Perón e que estava adjacente à Casa Rosada. O bombardeio ocorreu durante um dia de manifestações públicas oficiais para condenar a queima de uma bandeira nacional supostamente realizada por detratores de Perón durante uma recente procissão de Corpus Christi. O ataque foi o primeiro passo de um golpe de estado fracassado. O número de corpos identificados foi de 308, incluindo seis crianças, além de um número indeterminado de vítimas que não puderam ser identificadas. Fonte: PORTUGHEIS, Elsa (2010). **Bombardeio del 16 de junio de 1955** (PDF em espanhol). Buenos Aires: Secretaría de Derechos Humanos de la Nación Argentina, 2015.

http://www.jus.gob.ar/media/2907564/bombardeio_16_de_junio_de_1955_ed._revisada-digital_2_.pdf. Acesso em 11 de outubro de 2018.

²⁹O Junkers Ju 87, popularmente conhecido como Stuka, foi um bombardeiro utilizado pela força aérea alemã e pela Regia Aeronáutica Italiana durante a Segunda Guerra Mundial.

³⁰Ação policial que resultou no fuzilamento clandestino de doze civis acusados de conspirar contra o governo ditatorial que depusera Perón um ano antes.

diferença. Essa fenda é histórica, o Campo Nacional Popular por um lado e o Campo Oligárquico pelo outro. É assim!

Ariel: Temos um ex-companheiro que esteve na Europa e nos Estado Unidos, inclusive vende obras lá e, inclusive, estivemos falando com Alejandro quando estivemos em Porto Alegre, sobre a homogeneização dos espaços de formação, o que está acontecendo aqui. Ele me dizia: “eu, estando nos próprios EUA, conheci gravuristas, escultores, pintores bons. Se um jovem quer estudar pintura, gravura, escultura, desenho, a escola de arte existe para isto”. Depois está toda a pavonagem do contemporâneo, isso existe. Está parte do entretenimento existe, mas a outra não retiraram.

Nestor: É um entretenimento! É a diferença entre o cinema e o entretenimento. (Risos)

Ariel: Por exemplo: é como ver *Doze homens e uma sentença*³¹, um filme de uma hora e pouco, de doze caras encerrados em uma peça. É um filme muito bom, não tem efeitos especiais, é um filme muito bom, é o cinema sem efeitos especiais.

Nestor: Mudou tudo! Aqui mudou tudo, a alimentação, o avanço é brutal. Tem gente que desjejua comendo cachorro-quente. É assim!

Ariel: Quanto a isso, o que dizia Nestor sobre o mercado de arte é muito importante; é como dizer como país: se não vamos fabricar aviões, porque vamos ensinar matemática as crianças?

Nestor: Mas nós fabricamos aviões!

Ariel: Bem!

Nestor: Não, não! Te explico! Fabricamos barcos, fabricamos trens!

Fernando: Estamos falando de agora.

Nestor: Mas foi o que tu disse! Nós já fomos um país soberano e independente.

Ariel: Não estou dizendo isso Nestor!

Nestor: Temos em 55, em 69, em 66...

Ariel: Eu sei Nestor, não disse isso!

Alejandro: Foi uma metáfora.

Ariel: Claro! Disse que os que mandam pensam que se não vamos fabricar aviões, para que as crianças precisam aprender matemática? Passa o mesmo com as artes plásticas.

Nestor: Presta atenção, faz uns dez anos foram convocados 300, 400 cientistas que estavam trabalhando no exterior com bolsas para que voltassem, daí saiu a ARSAT, os satélites - nós lançamos satélites. Que que fez esse governo? Entregou uma instituição. Ou seja, primeiro cortou as bolsas. Isso que fizeram ali, fizeram em todos os campos. No medicamento para os idosos, nos salários, quarenta por cento de aumento de inflação, vinte de aumento de salário. Perdemos vinte pontos, assim como tudo, está tudo diminuído.

Alejandro: No Brasil tivemos uma mudança de currículo.

Nestor: Aqui tivemos uma grande educação pública que foi a base, que foi o conhecimento e o avanço da República Argentina. Foi a educação pública, laica e gratuita para todos. A educação privada, sabe quando começa, quando se cria o primeiro curso? Depois de 55.

³¹ *12 Angry Men (Doze homens e uma sentença)* é um filme estadunidense de 1957, do gênero drama, adaptado de um seriado homônimo de 1954. Foi dirigido por William Friedkin e estrelado por Jack Lemmon e George C. Scott.

Michele: Vamos falar em estética e técnica. Quando pensam a estrutura dos murais se baseiam em alguma metodologia específica como a poliangularidade de Siqueiros, ou em algum livro que compões esse repertório técnico ou é a combinação?

Nestor: Estética e técnica são coisas diferentes. A técnica pela técnica não é muito válida, porque nós temos uma forma de desenho, como já te expliquei, depois pode variar um pouco, se é mais ou menos contrastado, se é mais literário ou menos literário, se é bem cru ou menos, depende das circunstâncias. Quanto à estética, nós temos uma estética, todavia há uma linha que conduz mais o desenho, a composição. Depois os recursos que tem que ter para dimensionar essa estética, sim, muitas vezes utilizamos Siqueiros, que é a composição poliangular, outras vezes não! Às vezes vamos ao tradicional. Vamos a Giotto, vamos a Rivera, porque tem a ver com os lugares. Às vezes, o trabalho é de fazer algo que se integre perfeitamente à arquitetura, que seja harmônico e mais, trabalhar com as proporções da arquitetura, trabalhar com as relações e, às vezes, dá para destruí-la, como propõe Siqueiros. Mas não é que trabalhamos somente com a poliangularidade. Não, às vezes não, às vezes trabalhamos com um sistema.

Fernando: É um estudo de caso. Os lugares são diferentes, então, as problemáticas são diferentes. E sempre partimos de um acordo, analisamos a parede e dissemos se nessa parede é mais adequado romper com a arquitetura, ou trabalhar com ela. E optar por isto ou por aquilo, assim é da composição até a paleta.

Nestor: Depois há, isso que te dizia, do método de trabalho. Trabalhando fomos nos encontrando. Desenhar sem ter nenhuma referência de parede, nem nada, esboçar livremente. Esboçar, esboçar, esboçar, ter ideias em tinta, em papel, em cartão, o que for: esboçar! O processo criativo é isso, não tem que se prender a técnica, O processo criativo, a busca da imagem, tem que ser o mais livre possível. Agora, isso é o insumo para poder trabalhar já com o estudo da parede para depois pôr em ordem matemática, mas primeiro é um processo livre de construção.

Michele: Então as etapas são o processo livre, o estudo das paredes...

Nestor: Claro, primeiro a etapa de criação, ou seja, cada um desenha, com o acordo que nós fazemos sobre o tema, com os eixos, e cada um produz em consequência. E, depois, analisa-se e seleciona-se. A grande narrativa não tem que se mesclar com a técnica. São duas coisas distintas. Se você partir da técnica e vai... Não! É ao contrário, você tem que ter material, sem material não pode pular para as fórmulas, entende? Nós temos esboços muito bonitos, muito soltos, que não lançamos na parede. E se tivéssemos ficado presos as fórmulas, não seria assim.

Fernando: O que acontece é que a técnica está em função da ideia, não a ideia em função...

Nestor: Me trouxeram, quando estava num curso, um livrinho³² da Universidade de Tucumán, quando Spilimbergo era diretor, de Baliatti que era professor, que propunha o mesmo. Eu não sabia, mas eu pregava o mesmo. O primeiro passo para fazer um mural é esquecer a parede e produzir livremente, sem nenhuma interferência técnica. Depois se estudar e selecionar a parede. É o mesmo que nós fazemos, mas eu encontrei esse livro só faz quatro anos. Nós chegamos a essa conclusão trabalhando. Eu te mostro o livrinho, é muito interessante.

Ariel: Há uma frase que usava muito, uma professora nossa: Amo as regras que corrigem a emoção, porém também amo a emoção que corrige as regras. Não me lembro de quem era, mas mais ou menos dizia que tu tens a parte racional, como as

³² O referido livro encontra-se descrito na bibliografia deste texto e foi usado para compor parte da dissertação.

crianças que tendem a experimentar, se deixar tudo só na experimentação não aprendem nada.

Michele: Pensam que há algum mural mais significativo que os outros na produção de Contraluz?

Fernando: São diferentes etapas da vida. A gente se apega ao trabalho. Não sei qual escolheria. Todos têm uma coisa diferente. Em todos eles tu aprendes algo, desenvolve uma técnica nova. Quando comecei a fazer mosaico aqui, eu já tinha feito mosaico; no entanto, fazer um mosaico com tantos metros quadrados era a primeira vez. Isso foi muito enriquecedor. Escolher um mural, o mais significativo é muito difícil. É ter que eleger entre os teus filhos o que ama mais. Cada um tem coisas distintas e cada um é valorizado por essas particularidades. Isso tem a ver com não ter receita, não tendo receita não se pode colocar todos no mesmo nível, eleger. Sim, tu podes dizer que “num mural deram um salto técnico” e encontramos desdobramentos entre um e outro.

Nestor: Eu vejo que em termos históricos há três pontos altos da nossa produção. Um é o mural da UTE, em Paseo Cónon. Esse foi o ponto mais alto dessa etapa. Depois, de todos os murais desde então, até La Boca, o do Hospital. Porque fizemos murais de exterior e interior e esse é o ponto mais alto; e o último, é La Boca.

Fernando: La Boca.

Michele: Porquê considera o ponto mais alto?

Nestor: Porque são como etapas. Eu olho o trabalho do Fernando ou o meu, e entre dez, doze pinturas elejo esta. De todo o teu processo, esta é a pintura! Com o mural acontece o mesmo, não há diferença. Há o mais trabalhoso, o que levou mais tempo, mas é a mesma coisa, ou seja, num tu aperfeiçoas uma coisa, noutra tu aperfeiçoas outra, mas sempre tem o ponto alto de todo esse ciclo. Nós temos três ciclos mais ou menos desde que começamos. Um ciclo em que estamos no sindicato; outro ciclo em que estamos meio boiando, fizemos em uma cooperativa e outras coisas. Nesse o ponto mais alto foi o hospital; e La Boca foi o último ponto mais alto. Mas são três. Se tu me perguntares: me diga três murais? Te falo esses três. Depois sim, tem o da fábrica e há mais coisas boas. Há boas pinturas, bons desenhos.

Michele: São os ápices da produção?

Nestor: Sim.

Michele: Já fizeram algum mural fora da Argentina

Nestor: Não.

Michele: Tens vontade de fazer?

Ariel: Tínhamos ficado de fazer algo em Porto Alegre³³. (Risos)

Michele: Há alguma característica de Contraluz que os torne diferente de outros grupos de muralistas contemporâneos?

Nestor: Não sei. Bem, posso te dizer como característica do grupo é que somos um grupo heterogêneo. (Risos). Sempre fomos um grupo heterogêneo, não era a ideia formar um grupo de seguidores de pensamento. Nunca foi! A ideia justamente é

³³ Ariel refere-se a tentativa de realização de um mural na Praça Argentina, na Avenida Osvaldo Aranha em Porto Alegre, em parceria com a Associação de Artistas Ateliê 1, da qual a autora faz parte e que conta com um grupo de pesquisa e produção mural. O projeto, no entanto, ainda não obteve patrocínio de nenhum órgão para financiar os recursos necessários à sua execução. A ficha de análise do muro cedida pelo grupo encontra-se no Anexo B.

formar um grupo de gente que exerce a linguagem plástica diversa. Portanto, a diversidade é melhor. Se não se fecham em fórmulas. Eu creio nisto! Certamente tem uma lógica, tem que haver ligação, porém quanto mais diversos, melhor. Olha a pintura dele e olha as minhas, são tons diferentes. (Risos)

Ariel: Perguntavam a Carpani porque não ensinava desenho, Carpani respondia: “porque não quero formar Carpanitos!”. Porque muitos mestres formavam alunos e esses alunos desenhavam como eles. Não buscam que o aluno encontre sua maneira própria de desenhar.

Fernando: Há mestres, mas são pouquíssimos.

Nestor: Há também um retrocesso, porquê até a década de 60, 70 cada mestre formava pessoas para serem livres, não formavam a imagem e semelhança. A partir daí, formam soldados. Essa foi a tendência.

Fernando: Bem, encontram uma fórmula e a repetem. Isso termina sendo uma receita.

Nestor: Acho que quanto mais diversos forem, melhor. Digamos que tem que ter um grupo de interesse. Justamente é essa diversidade que te permite ter mais respostas.

Fernando: E flexível, pois eu posso ter mais de uma maneira de abordar uma problemática técnica, ou desenvolver uma ideia.

Nestor: Sem prejuízo. Por isso que te digo que nós nos reconhecemos como artistas plásticos primeiro. Por isso que estamos associados a Sociedade Argentina de Artistas Plásticos. Agora vamos lançar uma chapa de oposição porque nós não nos consideramos nem menos nem mais do que um desenhista ou um gravurista e todos temos que ter consciência de trabalho, para que comprem de nós pinturas, comprem desenhos, murais, ou seja, é o mesmo.

Fernando: Além do que, na diversidade das disciplinas artísticas, o que interessa é ter trabalho, viver do teu trabalho, receber uma remuneração digna. Isso redundaria em que depois tu possas desenvolver teu trabalho

Nestor: E aqui temos a grande estrutura que o Estado Nacional possui há uns mil anos, em respeito a museus, centros culturais, bolsas, mas eles consomem, a informação não chega.

Michele: Para encerrar, qual o papel da figura humana nos murais?

Nestor: É central, porque o tema é sempre a vida, a problemática humana. É central, claro! Por isso nós temos modelo vivo uma vez por semana como exercício.

Ariel: Como dizia Leonardo: o homem é a medida de todas as coisas, é claro, estou falando genericamente do homem como ser humano. (Risos)

Michele: Agradeço ao grupo. Foi excelente a entrevista

ANEXOS

Anexo A – Murais do Movimento Espartaco considerados Patrimônio Nacional Argentino³⁴

Por la LEY N° 3.677 (Buenos Aires, 13 de diciembre de 2010). La Legislatura de la Cidade Autónoma de Buenos Aires, sanciona con fuerza de Ley: Artículo 1°. - Declarase bien integrante del Patrimonio Cultural de la Cidade de Buenos Aires de acuerdo con la Ley 1227, inciso h) los siguientes murales de los artistas del Grupo Espartaco: “Trabajo, solidaridad y lucha” y “Conciencia” de Ricardo Carpani ubicado en el Salón de Actos del Sindicato de Obreros de la Alimentación sito en Estados Unidos 1532. “Trabajadores” de Pascual Di Bianco ubicado en el Salón de Actos del Sindicato de Obreros de la Alimentación sito Estados Unidos 1532. “Dirigentes en Asamblea” de Pascual Di Bianco ubicado en el Hall de Entrada del Sindicato de Obreros del Vestido, sito en Tucumán 737. “Primero de Mayo” de Ricardo Carpani ubicado en el Hall de Entrada del Sindicato de Obreros del Vestido, sito en Tucumán 737. “Galicia” de Juan Manuel Sánchez ubicado en el Auditorio del Centro Betanzos, Asociación Galega de Buenos Aires, sito en Venezuela 1536. “La Familia” de Juan Manuel Sánchez ubicado en la Galería Jonte sita en Álvarez Jonte 4737. “Tres niños” de Carlos Sessano ubicado en el hall de entrada del edificio sito en Junín 309. “Seis Mujeres” de Juan Manuel Sánchez” ubicado en el hall de entrada del edificio sito en Paraguay.

³⁴ <http://grupospartaco.blogspot.com/2011/07/murales-del-movimiento-espartaco-grupo.html>. Acesso em 11 de outubro de 2018.

Anexo B – Ficha de análise de muros externos utilizada pelo Contraluz Mural

A ficha foi enviada pelo grupo Contraluz Mural (em 2015) à Associação de Artistas Ateliê 1, sediada na Senhor dos Passos 259/63, Porto Alegre, RS. Tinha por objetivo o reconhecimento das condições do muro de contenção, localizado na Praça Argentina, na Avenida Osvaldo Aranha, em frente ao Prédio Centenário da Escola de Engenharia da UFRGS. O intuito era a viabilização de uma obra mural em parceria com o Ateliê 1. Até o presente momento, não foram obtidos os recursos necessários ao desenvolvimento do trabalho.

FICHA DE ANÁLISIS DE MUROS EXTERIORES Contraluz Mural

1 – Función de la edificación (cultural, educativa, de esparcimiento, de trabajo, religiosa, etc.)

2 – Estilo arquitectónico del conjunto.

3 – Identidad geométrica de los muros a trabajar. Aberturas.

4 - Ubicación cardinal del muro.

5 – Tránsitos:

- a) Vehiculares (carácter, cantidad. Direcciones de calles y avenidas)
- b) Peatonales (carácter, direcciones, cantidad, puntos fijos de observación)

6 – Relevamiento técnico (carácter de los revoques, estado, tipo de pintura, etc)

7 – Entorno:

- a) Arquitectura (carácter geométrico y de estilo de las construcciones lindantes, altura, relaciones de color)
- b) Mobiliario urbano (señalizaciones, paradas de colectivos, publicidad, etc.)
- c) Arbolado.

Gráficos y fotografías:

A – Croquis de la planta de la edificación con:

- 1) Nombre de calles y avenidas. Direcciones del tránsito.
- 2) Señalamiento del arbolado o de elementos del mobiliario urbano que dificulten la visión.
- 3) Señalamiento de los puntos de observación fijos (semáforos, kioscos, paradas de colectivos, etc.)
- 4) Ubicación cardinal del muro.

B– Croquis de la alzada de la edificación con:

- 1) Señalamiento con otro color de los muros y posibles aberturas.
- 2) Medidas totales y parciales (incluidas las de las veredas).

C – Croquis y fotografías de la edificación a distintas vistas, según puntos de observación fijos y móviles más importantes.

Anexo C – Lista de murais de Buenos Aires Segundo a Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Cidade de Buenos Aires.

A lista está descrita conforme se apresenta no site da Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Cidade de Buenos Aires. Serve como constatação do grande número de murais existentes pela cidade. Para informações detalhadas sobre os murais, pode-se consultar a fonte:

<http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/extras/fichas.htm>

1. Alsina 380 - Iglesia de San Francisco - Butler
2. Alsina 416 - Farmacia La Estrella - Barberis
3. Alsina 1766 - Asociación Argentina de Actores - Soldi
4. Arenales 819 - Palacio San Martín - Rondenay
5. Arroyo 1130 - Embajada de Brasil - Sert y Badía
6. Av. Angel Gallardo 470 - Museo de Ciencias Naturales - Bigatti
7. Av. Angel Gallardo 470 - Museo de Ciencias Naturales - Proietto
8. Av. Angel Gallardo 470 - Museo de Ciencias Naturales - Sarniguet
9. Av. Angel Gallardo 470 - Museo de Ciencias Naturales - Oliva Navarro
10. Av. Angel Gallardo 470 - Museo de Ciencias Naturales - Rovatti
11. Av. Brasil 315 - Iglesia Ortodoxa Rusa - Escuela Nacional de Cerámica "Fernando Arranz"
12. Av. Brasil 1138 - Gral. Hornos 11 - Estación Constitución - Cianciolo
13. Av. Callao 2050 - Alonso
14. Av. Caseros 540 - Perrotta y Garófoli
15. Av. Cnel. Roca 1549 - Escuela Técnica 33 DE 19 - Elvera
16. Av. Córdoba 701 - Asociación Estímulo de Bellas Artes - Terríbili
17. Av. Córdoba 6500 - Pfeiffer y Ferrari
18. Av. Corrientes 1145 - Galería del Obelisco - Castagnino
19. Av. Corrientes 1530 - Teatro General San Martín - Batllle Planas
20. Av. Corrientes 1530 - Teatro General San Martín - Fioravanti
21. Av. Corrientes 1530 - Teatro General San Martín - Seoane
22. Av. Corrientes 1543 - Centro Cultural de la Cooperación - Alonso
23. Av. Corrientes 1543 - Centro Cultural de la Cooperación - Campodónico
24. Av. Corrientes 1543 - Centro Cultural de la Cooperación - Cedrón
25. Av. Corrientes 1543 - Centro Cultural de la Cooperación - Gorriarena
26. Av. Corrientes 1543 - Centro Cultural de la Cooperación - Noé
27. Av. Corrientes 1551 - Librería Losada - Castagnino
28. Av. Corrientes 1551 - Librería Losada - López Claro

29. Av. de los Inmigrantes y Av. Castillo - Quinquela Martín
30. Av. de Mayo 575 - Casa de la Cultura - Salón Dorado - Orlandi
31. Av. del Libertador 1850 - Automóvil Club Argentino - Centurión y Ortolani
32. Av. del Libertador 5266 - Fedrano y Manzo
33. Av. Garay y Av. Paseo Colón - Taller Muralista de la Unión de Trabajadores de la Educación
34. Av. Independencia 501 y Bolívar - Grupo Muralista del Oeste
35. Av. Paseo Colón 1250 - Ex Centro Clandestino Club Atlético - Grupo Tótem
36. Av. Pedro de Mendoza 1600 - Bestard
37. Av. Pedro de Mendoza 1777 - Lamadrid 576 - ENET N°31 de Artes Gráficas - Quinquela Martín
38. Av. Pedro de Mendoza 1795 - Hospital Odontológico Infantil - Quinquela Martín
39. Av. Pedro de Mendoza 1801 - esq. Palos - Jardín Maternal - Quinquela Martín
40. Av. Pedro de Mendoza 1821 - Teatro de la Ribera - Quinquela Martín
41. Av. Pedro de Mendoza 1835 - El desfile del circo - Taller de la Escuela Otto Krause
42. Av. Pedro de Mendoza 1835 - Saludo a la bandera - Taller de la Escuela Otto Krause
43. Av. Pedro de Mendoza 2002 - Terzaghi
44. Av. Pedro de Mendoza 2841-91 - Barraca Merlo - Victorica
45. Av. Pedro de Mendoza 2841-91 - Barraca Merlo - Lacámara
46. Av. Rivadavia 4975 - Galería París - Castagnino
47. Av. Rivadavia 6836 - Gal. San José de Flores, General
48. Av. Rivadavia 6836 - Gal. San José de Flores - Castagnino 1
49. Av. Rivadavia 6836 - Gal. San José de Flores - Castagnino 2
50. Av. Rivadavia 6836 - Gal. San José de Flores - Castagnino 3
51. Av. Rivadavia 6836 - Gal. San José de Flores - Castagnino 4
52. Av. Rivadavia 6836 - Gal. San José de Flores - Policastro
53. Av. Rivadavia 6836 - Gal. San José de Flores - Urruchúa
54. Av. Santa Fe 750 - Círculo militar
55. Av. Santa Fe 1235 - Casa del Teatro - Quinquela Martín
56. Av. Santa Fe 1660 - Gal. Santa Fe - Batlle Planas
57. Av. Santa Fe 1660 - Gal. Santa Fe - Gerstein
58. Av. Santa Fe 1660 - Gal. Santa Fe - Chale
59. Av. Santa Fe 1660 - Gal. Santa Fe - Seoane
60. Av. Santa Fe 1660 - Gal. Santa Fe - Presas y Torres Agüero 1
61. Av. Santa Fe 1660 - Gal. Santa Fe - Presas y Torres Agüero 2
62. Av. Santa Fe 1660 - Gal. Santa Fe - Soldi 1
63. Av. Santa Fe 1660 - Gal. Santa Fe - Soldi 2
64. Av. Santa Fe 1660 - Gal. Santa Fe - Soldi 3
65. Av. Santa Fe 1660 - Gal. Santa Fe - Torres Agüero

66. Av. Santa Fe 1860 - Librería El Ateneo - Orlandi
67. Av. Santa Fe 4370 - Parróquia Sagrada Eucaristía - Borges
68. Bolívar 1 - Casa de Gobierno de la CABA - Carbonero
69. Boulogne Sur Mer 547 - Teatro IFT - Barragán y otros
70. Brandsen 350 - Puente Nicolás Avellaneda - Grupo Muralista Esteban Ferreyra
71. Brandsen 565 - Bomberos voluntarios de La Boca - Grupo Muralista "Ave Fénix"
72. Brandsen 805 - Club Atlético Boca Juniors - Carpita - Cianciolo 1
73. Brandsen 805 - Club Atlético Boca Juniors - Carpita - Cianciolo 2
74. Brandsen 805 - Club Atlético Boca Juniors - Macció
75. Brandsen 805 - Club Atlético Boca Juniors - Pérez Celis
76. Brandsen y Azara - Taller Escuela Municipal de Bellas Artes "Manuel Belgrano"
77. Calle Lanín - Marino Santa María
78. Calle Museo Caminito - Balmaceda Krause
79. Calle Museo Caminito - Capurro
80. Calle Museo Caminito - Cerantonio
81. Calle Museo Caminito - Fernández Mar
82. Calle Museo Caminito - Hoffmann
83. Calle Museo Caminito - Perlotti 1
84. Calle Museo Caminito - Perlotti 2
85. Calle Museo Caminito - Perlotti 3
86. Calle Museo Caminito - Quinquela Martín
87. Calle Museo Caminito - Vergottini 1
88. Calle Museo Caminito - Vergottini 2
89. Calle Museo Caminito - Ybarra García
90. Cnel. Apolinario Figueroa 600 - Caragli y otros
91. Defensa 1400 - Grupo Muralista de Ricardo Villar
92. Dr. Enrique Del Valle Iberlucea 1282 - Walter
93. Dr. Felipe Aranguren 693 - Parroquia El Buen Pastor - Cianciolo
94. Esmeralda 561 - Tucumán 764 - Galería del Centro - Seoane
95. Esmeralda 1075 - Seoane
96. Esmeralda 1075 vitral - Seoane
97. Esmeralda y Rivadavia - Plaza Roberto Arlt - Cedrón
98. Estación de Subte Boedo - Línea E - Mónaco
99. Estación de Subte Bulnes - Línea D - Guido
100. Estación de Subte Carlos Gardel - Línea B - Páez Vilaró
101. Estación de Subte Jujuy - Línea E - Sirio
102. Estación de Subte Juramento - Línea D - Pueyrredón 1
103. Estación de Subte Juramento - Línea D - Pueyrredón 2
104. Estación de Subte Juramento - Línea D - Spotorno
105. Estación de Subte Lima - Línea A - Altuna

106. Estación de Subte Lima - Línea A - Sábat
107. Estación de Subte Plaza Italia - Línea D - Quinquela Martín
108. Estación de Subte Pueyrredón - Línea B - Doffo
109. Estación de Subte Retiro - Línea C - Allievi
110. Estación de Subte San Juan - Línea C - Noel y Escasany
111. Estación de Subte Uruguay - Línea B - Breccia y Solano López
112. Esteban De Luca 2151 - Maternidad Sardá - Estomba
113. Florida 753 - Gal. Pacífico - Berni
114. Florida 753 - Gal. Pacífico - Castagnino
115. Florida 753 - Gal. Pacífico - Colmeiro
116. Florida 753 - Gal. Pacífico - Spilimbergo
117. Florida 753 - Gal. Pacífico - Urruchúa
118. Florida 753 - Gal. Pacífico - Alonso
119. Florida 753 - Gal. Pacífico - Macció
120. Florida 753 - Gal. Pacífico - Robirosa
121. Florida 753 - Gal. Pacífico - Roux
122. Florida 971 - Galeria Larreta - Seoane
123. Florida 1005 - Plaza Hotel - Soto Acebal y Rodrigué de Soto Acebal
124. Gral. Hornos y California - Autopista 9 de Julio - Taller Muralista de la Unión de Trabajadores de la Educación
125. Gral. Urquiza 41 - Berni 1
126. Gral. Urquiza 41 - Berni 2
127. Güemes 3657 - La peña del colorado - Carpita
128. Hipólito Yrigoyen 250 - Ministerio de Economía - Alice
129. Hipólito Yrigoyen 250 - Ministerio de Economía - Centurión
130. Hipólito Yrigoyen 250 - Ministerio de Economía - Ventura Riccio
131. Hipólito Yrigoyen 250 - Ministerio de Economía - Blinder
132. Hipólito Yrigoyen 250 - Ministerio de Economía - De Quirós
133. Hipólito Yrigoyen 250 - Ministerio de Economía - Jarry
134. Hipólito Yrigoyen 250 - Ministerio de Economía - Lescano Ceballos
135. Hipólito Yrigoyen 250 - Ministerio de Economía - López Naguil
136. Hipólito Yrigoyen 250 - Ministerio de Economía - Mazza
137. Hipólito Yrigoyen 250 - Ministerio de Economía - Montero
138. Hipólito Yrigoyen 250 - Ministerio de Economía - Pibernat
139. Hipólito Yrigoyen 250 - Ministerio de Economía - Soto Acébal
140. Juan Agustín García 2755 - Escuela N°7 DE 17 República de México
141. Libertad 641 - Teatro Colón - Soldi
142. Libertad 641 - Teatro Colón - Casa Félix Gaudín de París
143. Luis Sáenz Peña 274 - García
144. Machain 3553 - Otero

145. Marcelo T. de Alvear 626 - Galería Embassy 1 - Vázquez
146. Marcelo T. de Alvear 626 - Galería Embassy 2 - Vázquez
147. Marcelo T. de Alvear 1260, Libertad 948 - Galería Las Victorias - Seoane
148. Marcelo T. de Alvear 1840 - Poder Judicial - Quinquela Martín
149. Mercedes 4002 - Escuela Antonio Devoto - Campodónico
150. México 560-84 - Casa Nacional de la Música - Morra
151. Montevideo 1920 - Seoane
152. Moreno 376 - Van Treeck 1
153. Moreno 376 - Van Treeck 2
154. Moreno 376 - Van Treeck 3
155. Moreno 376 - Van Treeck 4
156. Moreno 376 - Van Treeck 5
157. Moreno 1330 - Unión Personal Civil de la Nación 1
158. Moreno 1330 - Unión Personal Civil de la Nación 2
159. Moreno 1330 - Unión Personal Civil de la Nación 3
160. Necochea 312 - Santuario nuestra señora madre de los emigrantes - Quinquela Martín
161. Paraguay 1307 - Castagnino
162. Paraguay 1330 - La casa de los azulejos - Pinzauti
163. Rivadavia 437 - Catedral Metropolitana - Parisi 1
164. Rivadavia 437 - Catedral Metropolitana - Parisi 2
165. San Lorenzo y Balcarce - Giampietro, Jaime, Nola
166. Sarmiento 151 - Correo Central 1 - Dell'Acqua
167. Sarmiento 151 - Correo Central 2 - Dell'Acqua
168. Sarmiento 2233 - Sociedad Hebraica Argentina - Batlle Planas 1
169. Sarmiento 2233 - Sociedad Hebraica Argentina - Batlle Planas 2
170. Sarmiento 2233 - Sociedad Hebraica Argentina - Castagnino
171. Sarmiento 2233 - Sociedad Hebraica Argentina - Urruchúa
172. Tres de Febrero 1479 - Fedrano y Manzo
173. Tucumán 737 - Sindicato de los Obreros del Vestido - Carpani
174. Yermal 2370 - Escuela Gral. Urquiza - Soldi
175. Yrurtia 5800 - Iglesia San Juan El Precursor – Jarry

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- Alexandre
 III da Macedônia (356 a. C. – 323 d. C.) · 73, 74, 75, 76
- Anaya
 López, (1936 - 2010): · 144
- Andrade
 Antonio Caso, (1883 - 1946) · 21
- Angélica
 Arenal de Siqueiros (?): · 72
- Angelico
 Fra, (1395 – 1455) · 95, 121, 122
- Arcidiácono
 José, (1910 – 1982) · 193
- Ariel** · *Consulte* Rodríguez
- Arregui
 Juan José Hernández, (1913 – 1974) · 143, 144
- Atl
 Gerardo Murillo, (1875 – 1964) · 22, 23, 40
- Audivert
 Eduardo, (1931 – 1998) · 98

B

- Baca
 Judith, (1946) · 54, 55, 209
- Balestieri
 Oscar, (?) · 145
- Balietti
 Alberto, (1917 – 1993) · 35, 229
- Berni
 Antonio, (1905 – 1981) · 7, 8, 19, 32, 42, 45, 56, 58,
 59, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 94, 95,
 96, 97, 100, 102, 103, 104, 110, 115, 117, 118,
 119, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 142, 172,
 177, 202, 208, 209, 215, 223, 238
- Blotta · *Consulte* Oskar e Carlos
- Bondone · *Consulte* Giotto

- Bosch
 Hieronymus, (1450 – 1516) · 223
- Botana
 Natalio, (1888 - 1941) · 41, 81, 94
- Botticelli*
 Sandro, (1445 - 1510) · 102, 104, 214
- Braque
 Georges, (1882 – 1973) · 96
- Brest
 Romero, (1905 – 1989): · 158
- Breton
 André, (1896 - 1966) · 140, 142
- Bruegel*
 Pieter B. o Jovem, (1564 - 1638) · 222
- Bulnes
 Francisco, (1847 – 1924) · 21, 23, 237
- Bute
 Esperílio, (1931 - 2003) · 138, 141, 145, 155, 156

C

- Caiguara
 Lídia, (?) · 158
- Canale
 Mario, (1890 – 1951) · 79, 80, 81
- Carlos
 Blotta, (?) · 161
- Carpani
 Ricardo, (1930 – 1997) · 19, 46, 138, 140, 141, 142,
 143, 144, 145, 146, 155, 157, 158, 162, 163, 164,
 172, 177, 178, 216, 225, 226, 227, 231, 233, 239
- Carter
 Fernando, (?) · 223
- Casas
 José Planas, (1900 – 1960) · 98
- Cascioli
 Andrés, (1936 – 2009) · 161
- Castagnino

Júan C., (1908 – 1972) · 7, 8, 19, 42, 81, 83, 84, 94, 95, 96, 102, 111, 112, 116, 156, 159, 172, 175, 220, 235, 236, 238, 239

Castillo
Ramón Antônio C. Barrionuevo, (1873 - 1944) · 86, 236

Cavalcanti
Di, (1897 - 1976) · 17, 18

Cianciolo
Gerardo (1964) · 175, 220, 235, 237

Ciarda
Bernardino della, (1389 – 1437) · 61, 65

Cignaroli
Giovanni Battista Bettini, (1706 – 1770) · 66, 68, 72, 73, 75, 213

Cimabue
Cenni di Petro (Giovanni), (1240 – 1302) · 95

Colmeiro
Manuel, (1901 – 1999) · 7, 8, 83, 97, 98, 102, 113, 114, 115, 208, 238

Cortès
Hernán, (1485 – 1547) · 63, 65, 74, 75

Cuauhtémoc
(1496 – 1525) · 46, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76

Cúnsolo
Victor, (1898 - 1937) · 193

D

Dalcó
Claudio (?) · 221

Daneri
Eugenio (1881 - 1970) · 193

Dario
[] III (381 a.C – 330 a.C.): · 73, 74, 75, 76

Darío
Santillán (1981 – 2002) · 180

David
Jacques-Louis, (1748 – 1825) · 45, 212

Delacroix
Eugène (1881 - 1970) · 95, 107, 108

Demuth
Charles, (1883 – 1935) · 165

Di Bianco
Pascual, (1930 - 1978) · 138, 156, 157, 162, 172, 233

Díaz
Porfirio, (1830 - 1915) · 21, 30

Diomede
Miguel, (1902 – 1974) · 193, 223

Diz
Juana Elena, (1925 - desconhecido) · 138, 141, 152, 153, 154, 173

Duhalde
Eduardo, (1941) · 180

E

Eisenstein
Sergei, (1898 - 1948) · 56, 57, 58, 60

El Greco
(Doménikos Theotokópoulos), (1541-1614) · 84, 117, 123, 124, 125, 126, 127, 128

F

Falcini
Luís, (1889 – 1973) · 94

Ferenz
F. K., (?) · 51

Fernando
Santillán (1980) · 5, 174, 176, 177, 210, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 235

Ferreyra
Esteban, (1953 - 1988) · 175, 220, 221, 223, 237

Ford
Edsel Bryant, (1893 – 1943) · 165

Forner
Raquel, (1902 – 1988) · 94, 173

Francesca
Piero Della, (1416 - 1492) · 117, 119, 215

G

Gamio

Manuel, (1883 – 1960) · 23

Garbarini

Hugo, (1892 - ?) · 79

Gargiulo

Antonio, (1894-1968) · 89

Germaine

{ [] Spilimbergo (?) · 197

Giotto

[] de Bondone (1266 – 1337) · 17, 25, 26, 95, 117,
121, 122, 208, 212, 215, 229

Goya

Francisco José de [] y Lucientes (1746 – 1828) · 84,
97, 123

Guttero

Alfredo, (1882 – 1932) · 193

H

Hernández

José, (1834 – 1886) · 205

Honthorst

Gerard van, (1592 – 1656) · 168, 169

Hoyos

Eduardo Bute Sánchez, (?) · 138

I

Illia

Arturo, (1990 – 1983) · 163

Ingres

Jean-Auguste Dominique, (1770 – 1867) · 90, 93, 129,
130, 131, 133, 134, 135, 214, 215

Iturburu

Cayetano Córdova, (1999 – 1977) · 97

Izaguirre

Leandro, (1867 – 1941) · 66, 67

J

Jurozdicki

Ivo, (1990): · 174, 177, 221

K

Kirchner

Ludwig, (1880 – 1938) · 177, 193, 195, 223

Kosteki

Maximiliano, (1979 – 2002) · 180

L

Lacámara

Fortunato, (1887 – 1951) · 193, 194, 223, 236

Lara

Raul L.Torres (1940 - 2011) · 138, 158, 159

Lazzari

Alfredo, (1871 - 1949) · 193, 223

Lázzaro

Enrique, (?) · 42, 81

Léger

Fernand, (1881 – 1955) · 17, 18, 165

Lhote

André, (1885 - 1962) · 78, 89

Liebknecht

Karl, (1871 - 1919) · 138

Locatelli

Aldo, (1915 – 1962) · 17, 206

Luxemburgo

Rosa, (1871 - 1919) · 138

M

Macpherson

James, (1736 – 1796) · 130

Madero

Francisco, (1873 – 1913) · 21

Malena

Sessano (1970) · 5, 153, 158, 160, 209, 216

Malinche

(1496 – 1529) · 75

Mantegna

Andrea, (1431 – 1506) · 56, 57, 58, 60, 84, 128

Masaccio

Tomaso, (1401 - 1428) · 25, 27, 212

Matisse

Henri, (1869-1954) · 174, 196, 217

Mayer

Ralph, (1895 -1979) · 31, 32, 33, 222

Menghi

José Luis, (1904 – 1985) · 193

Michelangelo

di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) · 17, 25,
177, 221

Mollari

Mario, (1930 - 2010) · 138, 141, 143, 145, 147, 148,
149, 150

Murillo · *Consulte Atl*

Mussolini

Benito, (1883 - 1945) · 78

N

Navazio

Walter de, (1887 - 1921) · 79

Nestor · *Consulte Portillo*

Neutra

Richard J., (1892 - 1970) · 49

Nixon

Richard, (1913 – 1994) · 163

O

Ochoa

Alfonso Reyes, (1889 - 1959) · 21

O'Gorman

Juan, (1905 – 1982) · 29

Orozco

José Clemente, (1883 – 1949) · 22, 28, 32, 49, 210,
222

Oskar

Blotta, (1918 - 2007) · 161

P

Pandolfo

Adrian, (1964): · 175, 220, 221

Parramón

José, (1918 – 2002) · 33, 210

Perón

Juan Domingo, (1895 – 1974) · 101, 116, 138, 140,
227

Pettoruti

Emilio, (1892 - 1971) · 145, 155

Picasso

Pablo, (1881 – 1973) · 18, 96, 159, 166, 167

Piccoli

Anselmo, (1915 – 1992) · 128, 129

Portillo

Nestor, (1965) · 5, 31, 32, 33, 53, 174, 175, 176, 177,
181, 192, 199, 200, 219

Portinari

Candido, (1903 – 1962) · 17, 18, 32, 170, 172, 206

Prete

Juan del, (1897 – 1987) · 193

Puig

Vicente, (1882 - 1965) · 149, 152

Q

Quinquela Martín

Benito (1890 – 1977) · 174, 176, 193, 220, 223, 236,
237, 238, 239

R

Rivera

Diego, (1599 - 1660) · 21, 22, 23, 25, 28, 32, 34, 35,
36, 44, 49, 139, 140, 142, 147, 165, 166, 203, 210,
229

Rockefeller

Nelson Aldrich, (1908-1979) · 163, 164, 216, 227

Rodríguez

Ariel, (1967) · 5, 176, 193

Rúa

Fernando de la, (1937) · 180

Rubens

Peter Paul, (1567 - 1640) · 168, 169

S

Salmón

Luis Ramiro Beltrán, (1930 – 2015) · 158

Sánchez

Júan Manuel, (1930 – 2017) · 138, 141, 143, 148, 149,
150, 151, 152, 158, 163, 233

Santillán · *Consulte* Darío e Fernando

Sanzio

Rafael, (1483 - 1520) · 90, 92

Sarfatti

Marguerita, (1880 – 1961): · 78

Sessano

Carlos, (1935) · 5, 138, 145, 150, 158, 159, 160, 163,
166, 167, 168, 170, 171, 216, 233

Sheeler

Charles, (1883 – 1965) · 165

Sibelino

Antonio, (1891 -1960) · 94

Signorelli

Luca, (1445 - 1523) · 117

Siqueiros

David Alfaro, (1896 - 1974) · 7, 8, 17, 18, 19, 22, 23,
24, 25, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41,
43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56,
57, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73,
74, 75, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 87, 94, 95, 116, 117,
128, 137, 139, 140, 165, 174, 189, 201, 202, 203,
204, 205, 208, 209, 210, 211, 229

Sívori

Eduardo, (1847 – 1918) · 79

Sócrates

(469 a. C. - 399 a. C) · 68, 69, 71

Sotille

Marta (?) · 221

Spaulding

Summer, (1892 - 1952) · 49

Spilimbergo

Lino Enea, (1896 – 1964) · 7, 8, 19, 42, 81, 83, 88, 89,
90, 91, 93, 94, 95, 102, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 116, 117, 129, 130, 132, 133, 136, 137, 140,
174, 197, 211, 215, 217, 223, 224, 229, 238

Squirru

Rafael Fernando, (1925 - 2016) · 138

Stein

Philip (1919 - 2009) · 25, 65, 72, 75

Szalay

Lajos, (1909 – 1995) · 155

T

Tamayo

Rufino, (1899 -1991) · 29

Ticiano

Vecellio (1488 - 1576) · 17, 95

Trotsky

Leon, (1879 – 1940) · 140, 142

Tuñón

Raúl Gonzáles, (1905 – 1974) · 97

U

Uccello

Paolo, (1397-1455) · 61, 62, 63, 65, 84

Ureña

Pedro Henríquez, (1884 - 1946) · 21

Uriburu

José Félix Benito, (1868 – 1932) · 78, 86, 94

Urruchúa

Demetrio, (1902 – 1978) · 7, 8, 83, 84, 96, 98, 99, 101,
102, 111, 112, 113, 172, 236, 238, 239

V

Vasconcelos

José, (1882 – 1959) · 21, 22, 28, 164

Velazco

Ramon Alejandro Ruíz, (1968) · 5, 205, 219

Velázquez

Diego Rodríguez de Silva y, (1599 – 1660) · 84

Venturi

Franco, (1937 – detido e desaparecido em 1976) ·
138, 160, 161, 162, 163

Veronese

Paolo, (1528 - 1588) · 17, 95

Victorica

Miguel Carlos, (1884 – 1455) · 94, 193, 236

Vinci

Leonardo da, (1452 – 1519) · 17, 90

W

Walsh

Rodolfo, (1927 - 1977) · 227

Warburg

Aby, (1866 – 1929) · 19, 60, 77

Winckelmann

Johann Joachim, (1717 - 1778) · 44

Y

Yrigoyen

Juan Hipólito del Sagrado Corazón de Jesús [] Alen
(1852 – 1933) · 85, 238

Yrurtia

Rogelio, (1879 – 1950) · 79, 239

Z

Zetkin

Clara, (1857 – 1933) · 138

