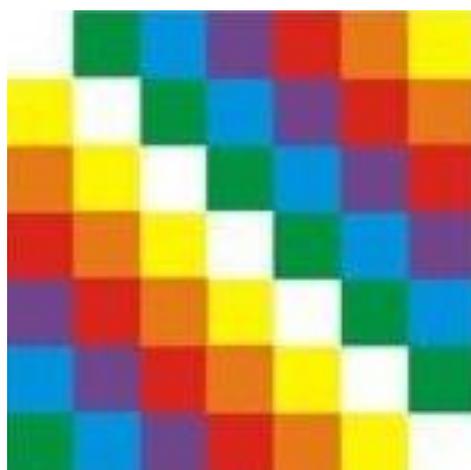




MIGUEL ALANDIA PANTOJA
E SEU LEGADO NA ARTE BOLIVIANA:
AS CORES ANDINAS NA OBRA DE UM REVOLUCIONÁRIO

Luciano Barbian





UFRGS - Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Bacharelado em História da Arte
Período Letivo: **2020/2**

Luciano Barbian

**Miguel Alandia Pantoja e seu legado na arte boliviana: As cores andinas
na obra de um revolucionário**

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Barbian, Luciano
Miguel Alandia Pantoja e seu legado na arte
boliviana: As cores andinas na obra de um
revolucionário / Luciano Barbian. -- 2021.
129 f.
Orientadora: Joana Bosak de Figueiredo.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2021.

1. História da Arte. 2. Arte Latino-americana. 3.
Muralismo boliviano. 4. Miguel Alandia Pantoja. 5.
Cemeterio de Elefantes. I. Figueiredo, Joana Bosak
de, orient. II. Título.

LUCIANO BARBIAN

Miguel Alandia Pantoja e seu legado na arte boliviana: As cores andinas na obra de um revolucionário

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Comissão de Graduação do Curso Bacharelado em História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Joana Bosak de Figueiredo

Porto Alegre, 28 de maio de 2021.

Prof.^a Dr.^a Joana Bosak de Figueiredo (IA/DAV/UFRGS – Orientadora)

Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli (IFCH/UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Daniela Pinheiro Machado Kern (IA/DAV/UFRGS)

Para minha amada companheira, esposa e amiga de todas as horas,

Débora da Silva Margoni Barbian.

Por aceitar caminhar junto comigo enfrentando os desafios da vida e por ter me convidado a se aventurar ao seu lado nessa jornada pela História da Arte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Joana Bosak de Figueiredo, por ter tido a capacidade de, com paciência e perseverança, ajudar a encontrar os caminhos sem os quais esse trabalho teria sido muito mais difícil. Agradeço pelos conselhos, pelas valiosas indicações de leituras e por estar sempre presente para ajudar nos momentos mais complicados dessa jornada.

Agradeço aos professores que fizeram parte da minha banca: Cesar Augusto Barcellos Guazzelli, de quem tenho a honra de ter sido aluno desde meus primeiros passos na graduação em História e Daniela Pinheiro Machado Kern, que foi professora desde a primeira aula que assisti no Bacharelado em História da Arte, com a turma de 2013. Obrigado por terem aceitado o convite para participar da banca, por apontar as correções necessárias em meu trabalho e contribuir para que ele pudesse chegar até aqui.

À professora Paula Ramos, por ter sido na sua disciplina de História da Arte na América Latina que comecei a escrever sobre os murais bolivianos de Pantoja.

Aos demais professores do Instituto de Artes da UFRGS, em especial ao corpo docente do Bacharelado em História da Arte, por proporcionarem oportunidades valiosíssimas para a construção de saberes artísticos e conhecimentos sobre a arte em nossa sociedade.

À minha família, especialmente meu pai, Tilberto Henrique Barbian, por me fazer crescer com os ideais do trabalho e do estudo. Pelas sementes da curiosidade e da pesquisa histórica. E por ter me ensinado que só as lutas mudam a vida.

Ao colega da célebre *Horda da História*, Paulo Guadagnin, que foi o primeiro a me falar sobre Miguel Alandia Pantoja, o que despertou meu interesse pela arte boliviana.

À pesquisadora Daniela Dionízio, mestre nos estudos sobre a obra de Alandia Pantoja, pelo minucioso trabalho que escreveu sobre o artista e sobre seus murais, pelas valiosas indicações de vídeos e textos e por ter se disposto a ajudar nas minhas andanças por La Paz e pela Bolívia.

Viva a luta do povo latino-americano!

Viva a arte livre e revolucionária!

Resumo

O trabalho do muralista boliviano Miguel Alandia Pantoja (1914 – 1975) foi marcado pelos ideais de luta social, manifestando-se nas tendências indigenistas e trotskistas que o artista professava. Sua produção muralista adotou uma postura de arte engajada, que se manifestou também na sua paleta de cores “andinas” e nos chamados à ação política. Seu legado pode ser compreendido na atuação do coletivo de artistas Cementerio de Elefantes, que desempenha, no cenário artístico contemporâneo latino-americano, uma atuação inspirada nos ideais revolucionários de Alandia Pantoja.

Palavras-chave: Arte Latino-Americana. Bolívia. Muralismo. Miguel Alandia Pantoja. Cementerio de Elefantes.

Resumen

La obra del muralista boliviano Miguel Alandía Pantoja (1914 - 1975) estuvo marcada por los ideales de lucha social, manifestándose en las tendencias indígenas y trotskistas que profesaba el artista. Su producción muralista adoptó una postura artística comprometida, que también se manifestó en su paleta de colores "andinos" y en sus llamados a la acción política. Su legado se puede entender en la actuación del colectivo de artistas Cementerio de Elefantes, que representa, en la escena artística latinoamericana contemporánea, una performance inspirada en los ideales revolucionarios de Alandía Pantoja.

Palabras clave: *Arte Latinoamericano. Bolivia. Muralismo. Miguel Alandía Pantoja. Cementerio de Elefantes.*

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo 1 - Biografia de Pantoja segundo Guillermo Lora.....	13
1.1. A Guerra do Chaco e o indigenismo.....	16
1.2. Governo Villarroel: o período de amadurecimento e fortalecimento militante de Pantoja.....	29
1.3. As Teses de Pulacayo e a confirmação do trotskismo em Alandia Pantoja.....	31
Capítulo 2 - A tomada de posição na arte.....	34
2.1. Cándido López e a Guerra do Paraguai (1864 – 1870).....	41
2.2. Miguel Alandia Pantoja e a Revolução Boliviana (1952).....	45
Capítulo 3 - O artista, seu contexto, sua arte como “sistema cultural” e as “cores andinas” nos murais de Pantoja.....	57
3.1 As cores do muralismo mexicano: Diego Rivera, David Siqueiros e José Orozco.....	69
3.2 As cores na ancestralidade andina: tecidos Paracas e Incas.....	72
3.3 As cores andinas e a paleta de Pantoja nos murais sobre a exploração do petróleo e história da medicina.....	78
Capítulo 4 - O Coletivo <i>Cementerio de Elefantes</i>.....	90
Considerações finais.....	116
Referências.....	119
Anexos.....	126

INTRODUÇÃO

Em minha trajetória de estudos e formação como professor de história no ensino básico, realizei alguns cursos e formações onde um dos meus interesses sempre foi o estudo sobre a América Latina. Nesses estudos, um dos meus focos de interesse foram os governos ditatoriais (de Segurança Nacional), as ditaduras militares que assolaram o continente e suas medidas repressivas contra os movimentos de resistência, de indígenas, de trabalhadores.

Nesses trabalhos, a história da Bolívia sempre me chamou a atenção. É célebre a imagem, estereotipada no senso comum, de que o país andino seria um palco inevitável de golpes incessantes, governos se sucedendo com ditaduras e autoritarismo. Ainda hoje, em 2021, quando o povo boliviano deu mostras de uma resistência aguerrida contra um golpe (travestido de governo de conciliação contra a “fraude eleitoral” de 2018) setores majoritários da imprensa no Brasil tratam o processo como “o vício boliviano do autoritarismo”.¹

Em meio a essas pesquisas sobre a política boliviana fui apresentado aos textos de um pesquisador brasileiro que assinava com o pseudônimo “Miguel Alandia”. Então, me surpreendi ao ser informado que esse nome pertencia a um grande artista boliviano. Assim, passei a estudar e me interessar cada vez mais sobre quem era esse artista e por que ele era homenageado dessa forma por esse brasileiro. Foi então que comecei a estudar os murais da Bolívia. Percebendo as semelhanças com os mexicanos e as suas especificidades. Comecei a escrever sobre Pantoja na disciplina de História da Arte na América Latina, no Bacharelado em História da Arte, o que me levou a desenvolver mais minhas pesquisas sobre Miguel Alandia.

Neste trabalho, examino algumas características da obra do muralista boliviano Miguel Alandia Pantoja (1914 – 1975), que se relacionam com suas concepções políticas, investigando possíveis influências de seu trabalho em obras de artistas contemporâneos, especialmente os integrantes do coletivo *Cementerio de Elefantes*.

O movimento muralista na Bolívia pode ser entendido pelas influências internas e externas que recebeu, em relação à sociedade e arte bolivianas.

¹ <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2021/03/vicio-boliviano.shtml>

Fernando Calderón, em debate com Javier Sanjinés, enumera algumas dessas características e a forma como se inter-relacionam.

F.C: Algo así, pero déjame explicarte mejor eso del “adentro” y del “afuera”. Tanto en la tradición estética, como en el proceso histórico, resulta imposible entender la producción de los muralistas bolivianos sin tomar en cuenta a los tres grandes mexicanos: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco. La influencia de estos muralistas en la pintura latinoamericana se extiende desde México hasta Chile. Pero es en Bolivia que, debido al acontecimiento revolucionario, los muralistas mexicanos tienen su mayor impacto. Los tres grandes muralistas se vinculan, por otra parte, con la pintura norteamericana. Existe, por ejemplo, una muy interesante literatura que explica la influencia que Siqueiros, Rivera y Orozco tuvieron en la historia del arte norteamericano. Como bien sabes, el hecho estético que más resalta aún más allá de la historia de los murales censurados en el Rockefeller Center de Nueva York, es la influencia que el muralismo mexicano tuvo en el gran pintor norteamericano Jackson Pollock, quien innovó materiales y técnicas a partir de las enseñanzas de David Alfaro Siqueiros. (CALDERÓN, 1999 p.18)

Para o sociólogo boliviano, as influências do muralismo em seu país se colocam dentro de um sistema onde a atuação das chamadas “forças externas”, ou seja, de características da estética da arte mural mexicana, se envolvem em um jogo de influências que resultam nessa forma peculiar de produção artística, como é o caso da arte estadunidense (com o caso específico já citado de Jackson Pollock) que também recebeu influências de Rivera.

Para Javier Sanjinés, a ênfase deve recair sobre questões “internas” antes das influências “externas”. Deste modo, questões étnicas e culturais se entrelaçam e promovem uma manifestação de especificidade da arte boliviana. Dessa forma, responde a Calderón:

.S: Sin duda que los “adentros” y “afueras” tienen una función estética revolucionaria muy importante en el proceso que va del modernismo al vanguardismo. Hay un vanguardismo “interno”, centrípeto; otro “externo” y centrífugo. Este último, el centrífugo, es plenamente europeo porque busca anexarse a lo universal. Es el vanguardismo de Vicente Huidobro. Su *Altazor* es una búsqueda incesante de significantes que abandona lo local, lo americano, para generar un lenguaje universal totalmente nuevo. El movimiento centrípeto, sin embargo, que se ubica más próximo a la dialéctica entre el “adentro” y el “afuera”, es el vanguardismo de Vallejo y de Neruda. Creo que tus reflexiones

van ligadas a este proceso de síntesis entre lo universal y lo local, entre lo europeo y lo americano. (CALDERÓN, 1999 p. 21)

Miguel Alandia Pantoja foi personalidade com atuação na vida política do seu país: quando jovem, participou da Guerra do Chaco (1932-1935), conflito que envolveu a Bolívia e o Paraguai; lutou na Revolução de 1952, foi deputado eleito para a Assembleia Popular de La Paz, em 1971, e retratou em seus murais a luta dos trabalhadores e indígenas contra a opressão e o imperialismo. Seus trabalhos se caracterizaram, então, pela busca de comunicação e conscientização sobre a temática da luta de classe e das conquistas sociais que viriam como resultado dessa luta tendo as massas populares, indígenas e *obreras* como principais receptoras da mensagem veiculada pela obra, não no sentido passivo, mas no de agentes de sua própria história, das rupturas e mudanças revolucionárias.

Muitas de suas obras, expostas em prédios públicos como hospitais, museus e sedes de estatais bolivianas, foram atacadas e destruídas pelos governos autoritários (as Ditaduras de Segurança Nacional) especialmente do general Hugo Bánzer (1971 – 1978) e foram por isso defendidas de forma contundente pelos movimentos operários e indigenistas. Dessa forma, se evidencia que a produção artística, que invariavelmente se torna vítima da repressão, em governos ditatoriais, tem sua carga simbólica assimilada por determinadas classes sociais que, assim, se tornam agentes de sua preservação e valorização.

A estética de Alandia Pantoja apresenta alguns pontos a serem destacados, que tornam seu trabalho muito referenciado nessa busca de comunicação e conscientização (sobre a temática da luta de classe e das conquistas sociais que viriam como resultado dessa luta) tendo as massas populares, indígenas e *obreras* como principais receptoras da mensagem veiculada pela obra; não no sentido passivo, mas de agentes de sua própria história, das rupturas e mudanças revolucionárias. Pedro Querejazu (2015) descreve da seguinte forma algumas das características marcantes da estética desenvolvida pelo artista

Miguel Alandia Pantoja desarrolló un estilo muy personal, sobrio, caracterizado por el ritmo y el movimiento en su dibujo, por las formas sólidas y concretas, por el uso

constante del claroscuro intenso para enfatizar el dramatismo de los temas. La gama cromática de su pintura es expresionista, de colores intensos, vibrantes y vinculados con la estética popular, aunque en clave baja con notable uso del negro, el pardo y los oscuros.²

Ao estudar sobre a produção de Alandia Pantoja, me deparei com algumas questões que orientaram o desenvolvimento do trabalho.

A obra de Alandia, dentro do contexto da arte latino-americana e da arte boliviana, apresenta características políticas bem evidentes. Quais seriam essas características? Como elas se articulam dentro da arte boliviana, especialmente da arte mural?

Como compreender a atuação política e artística de Alandia, no contexto boliviano?

A produção artística boliviana, nesse contexto, extrapolou sua influência para outros países da América? Quais?

Existem influências da produção artística de Alandia Pantoja na arte boliviana contemporânea? É possível mapear essas influências no campo estético? E no campo político e social?

² <https://pedroquerejazu.wordpress.com/2015/02/19/miguel-alandia-pantoja/>

CAPÍTULO 1 – Biografia de Pantoja segundo Guillermo Lora



Figura 1 - *Retrato del maestro Don Miguel Alandia Pantoja en su juventud* – Julio Cordero – Facebook – Cementerio de Elefantes

Miguel Alandia Pantoja (Potosí, 1914 – Lima, 1975) teve uma vida bastante voltada para as lutas políticas e sociais, nas quais articulava uma decidida atuação socialista, com visões de cunho indigenista, o que, como pretendo demonstrar, pode ser percebido em sua produção artística e nas imagens estudadas neste trabalho. Penso que é necessário demonstrar como o fazer artístico de Pantoja se constitui em uma forma de luta e de resistência política. Sendo assim, para apresentar a biografia do artista, tomo por base a descrição de aspectos relativos à sua atuação militante, de acordo com o que foi descrito pelo seu amigo e companheiro de organização política, Guillermo Lora (Potosí, 1922 – La Paz, 2009) que apresenta um estudo sobre figuras destacadas no chamado “trotskismo boliviano”.

Início, então, com uma análise literária da forma como o personagem político Pantoja é apresentado por Lora, que escreve **Figuras del trotskismo boliviano** (1983), uma espécie de autobiografia do autor em que, através da abordagem das vidas desses personagens, rende homenagens aos militantes políticos do Partido Obrero Revolucionario (POR) e faz comentários sobre a própria vida e seu processo de formação política.

No contexto desse livro, a vida de Pantoja é apresentada em suas relações com Lora que inicia a narrativa desde o nascimento do artista, na região

mineira de Catavi, *Llallagua*, em 27 de março de 1914. Lora apresenta o amigo e artista com um texto no qual aparecem marcadamente notas de lirismo e uma narrativa que evidencia que, além da proximidade política, existia uma amizade entre eles, com a proximidade de suas famílias. Vejamos como a narrativa de Lora acompanha Alandia Pantoja, desde as suas origens:

Nacido en el vientre de la mina. Más que Miguel, la familia Alandia me fue siempre familiar desde que tuve uso de razón, seguramente porque mi padre hablaba de su amigo Miguel Alandia, progenitor del que más tarde brillaría como famoso muralista y revolucionario. Seguramente, como todas las personas de alguna notoriedad de la época de oro de las minas de la empresa Llallagua o de Patiño, Miguel Alandia padre llegó al distrito desde alguna ciudad lejana en busca de fortuna y se hizo famoso como “contratista”. (LORA, 1983, p. 116)

Guillermo Lora conta que sua amizade com a família Alandia Pantoja na verdade iniciou por um dos irmãos de Miguel, que também se tornaria artista, mas que por se voltar à produção de obras abstratas e abandonar o figurativo e as menções diretamente sociais em suas obras, acabou por se afastar tanto da família a ponto de mudar o sobrenome para não ser referenciado ao irmão. Trata aqui de Oscar Alandia Pantoja, colega de Guillermo Lora na escola:

En ese colegio volví a encontrar a Orlando Alandia y conocí al menor de la familia, Oscar, que estudiaba en el mismo establecimiento. Ese muchacho, que indudablemente tenía talento, pero extrañamente inclinado a la perversidad, mostraba los rasgos inconfundibles del hijo mimado. Más tarde dio muestras inequívocas de su capacidad para la plástica, opacada por un cínico oportunismo que le empujó a desplazarse de la pintura figurativa y de acentuado contenido social a la puramente abstracta, a llegar al extremo de cambiarse de apellido, como prueba del rechazo a su hermano Miguel en todos los planos, incluyendo el personal. (LORA, 1983, p.122)

Miguel herdou de seu pai o nome e as inclinações para a arte. Mas foi na escola que o jovem Alandia teve seus primeiros contatos com os ideais do socialismo, estudando no colégio Bolívar, escola secundária em Oruro. A Guerra do Chaco (1932 – 1935)³ foi um evento de marcada importância para a vida da

³ A Guerra do Chaco foi um conflito que envolveu o Paraguai e a Bolívia. Tinha como motivo a disputa territorial e o controle sobre recursos naturais (petróleo) na região do Chaco, uma ampla área desértica na fronteira entre os dois países.

família Pantoja e é no período logo posterior à guerra que Miguel vai se estabelecer em La Paz, como vemos a seguir:

Finalizada la guerra del Chaco, los Alandia se trasladaron a La Paz a vivir bajo la protección de Miguel, que hacía las veces de jefe de familia y con un cariño sin límites tomó para sí la nada grata tarea de alimentar y educar a sus hermanos. Es muy rara una dedicación tan devota de un hermano para atender a sus menores. Miguel en su oficio de “padre” conoció muchos sinsabores y decepciones. Mientras tanto, Edmundo seguía en la zona de Villamontes como oficial de reserva, había recibido una herida en la pierna durante la campaña y hacía su propia vida. (LORA, 1983, p. 122)

Quando os Alandia se mudam para La Paz, Miguel era o irmão que fazia o papel de pai, de protetor dos irmãos mais novos. Lora destaca que esse período na vida da família dos Alandia Pantoja foi muito difícil e com muita pobreza.

En el hogar de los Alandia reinaba una excesiva pobreza, faltaban los muebles, los vestidos y las raciones alimenticias eran magras. Oscar abandonó el Ayacucho para ingresar a la Academia de Bellas Artes. Orlando oficiaba todavía de estudiante, pero su tiempo era absorbido por la pelota de mano. Daba vida y calor a ese refugio hogareño una muchacha menuda, excesivamente miope, bastante agraciada y de una edad indefinida (con seguridad aparentaba menos años de los que tenía), era Anita, la hermana halagada por todos. Más tarde la encontré convertida en esposa de uno de los amigos de Miguel, el folklorista Sevillano. Se podía percibir que las desventuras económicas habían acentuado la solidaridad y cariño entre los hermanos. Desgraciadamente esto no duraría siempre. (LORA, 1983, p.122)

Ainda seguindo a narrativa biográfica elaborada por Guillermo Lora, vemos que Miguel Alandia Pantoja, para buscar o sustento dos irmãos, passa a elaborar caricaturas de personalidades políticas e da sociedade de La Paz, que o irmão Orlando vende e assim consegue algum dinheiro para a família. Lora traça a imagem de um trabalhador da arte, ou seja, de um Miguel Alandia Pantoja que labutava de forma incansável e estoica para criar e produzir desenhos que pudessem ser vendidos e render algum recurso.

En medio de tremendas incomodidades y de dificultades que crea la pobreza, trabajaba y trabajaba sin descanso. No bebía ni fumaba, no hacía bohemia, virtudes que conservó por el resto de su existencia, se concentraba en pintar, en pasear con sus

hermanos por las afueras de la ciudad e inclusive sentía placer en ir al mercado a comprar alimentos. (LORA, 1983,p.123)⁴

É nesse contexto que Lora conheceu Miguel e iniciou-se a amizade entre os dois, que durou até o fim da vida de Pantoja e foi muito importante no desenvolvimento da atividade política de ambos dentro do partido e da sociedade boliviana, mesmo que com grandes tensionamentos com relação à importância que a arte deveria ter na ação do militante trotskista Miguel Alandia.

1.1 A GUERRA DO CHACO E O INDIGENISMO

No contexto da Guerra, Miguel Alandia Pantoja terá uma experiência que influencia de forma decisiva a sua vida. Guillermo Lora nos apresenta, aqui, um Pantoja que, durante seu período como soldado no Chaco, e quando prisioneiro de guerra dos paraguaios, constituiu-se em um atento observador e ferino artista que, com seus retratos e caricaturas, revelou e registrou aspectos da guerra. Algumas obras dessa fase de sua produção estão hoje apreciadas, porém o próprio artista parece não valorizar essa fase produtiva da mesma forma como faz com outras. Percebe-se nessas imagens de testemunha da guerra, traços de caricaturista e de retratista. Considera-se que Alandia usava essa habilidade de desenho para conseguir vender alguns retratos e para, em alguns momentos, servir como diversão.

Quando conocí a Miguel todos los poros esta dantesca experiencia, contaba incansablemente sus aventuras, tonadeaba música folklórica paraguaya y todavía vivíamos contagiados por el atractivo de un país lejano, exótico, y por esa extraña y cruel realidad que es la guerra. El pintor traducía en figuras y colores sombríos toda su experiencia. (LORA, 1983, p.123)

⁴ A menção elogiosa a uma forma de comportamento que foge ao que seriam considerados “vícios” da burguesia (álcool, divertimentos) por seu caráter supostamente “alienante”, é bem nítida no texto de Lora. Também aparece essa tensão entre uma arte mais abstrata, dita “sem compromisso social”, produzida por Oscar Pantoja e a produção de seu irmão, Miguel Alandia.

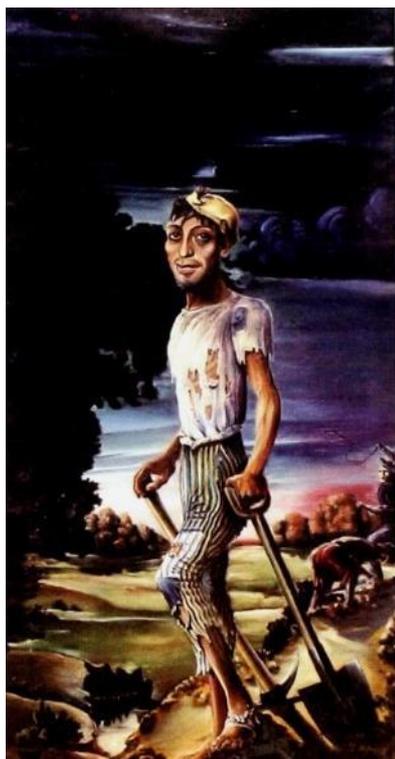


Figura 2 - Prisioneiro de Guerra

1937

[técnica, dimensões, acervo não localizados]

Ainda nos fala Lora sobre esse período:

Hay, pues, un ignorado Alandia pintor de la guerra, pese a que presentó muestras públicas de su obra. El futuro muralista nunca reivindicó este período de su pintura, no sé si porque lo consideraba un simple episodio intrascendente de Alandia exhalaba por su aprendizaje del oficio o porque sus cuadros carecían de un claro mensaje social, porque él que éste apareciese con nitidez comprensible para el grueso de las masas, fue una de sus permanentes preocupaciones más tarde. Sin embargo, el dibujo de esa época (las figuras contrahechas de la pintura de la guerra vuelven a aparecer después) y los colores indígenas nunca estarán ausentes, del pincel de Alandia. (LORA, 1983, p. 123)

Questões do indigenismo e das lutas sociais que o artista nunca abandonou em seu trabalho estão aqui em um caráter talvez um pouco menos evidente. Mas as figuras expressivas de seus desenhos já podem demonstrar traços de dramaticidade e sua forma de utilizar as cores como base para o discurso presente em seus trabalhos posteriores, como muralista ou mesmo como ilustrador. Lora trabalha aqui tal qual um “Giorgio Vasari” (1511 – 1574)⁵,

⁵ Giorgio Vasari foi artista e escritor italiano. Autor de *As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* (1550/1568) onde registrou as biografias dos mais célebres artistas do Renascimento italiano,

investigando na vida do artista elementos que se manifestem também na sua obra. Dessa forma, relaciona a trajetória de Pantoja com a de Cecilio Guzman de Rojas (Potosí, 1899 – La Paz, 1950) e sua estética indigenista.

No cabe la menor duda que por esos años Alandia estaba aprendiendo a pintar y escogiendo los caminos más diversos de expresión; sin declararlo era un discípulo del taciturno y suicida potosino Cecilio Guzmán de Rojas y lo siguió siendo por mucho tiempo. Algunos de sus cuadros reproducen, como se puede descubrir a primera vista, las obras del maestro, que también fue pintor de la guerra, en la medida en que ésta impacta en el hombre y no como una sucesión de escenas heroicas. En Guzmán de Rojas y en Alandia la guerra era una tragedia dantesca. (LORA, 1983, p. 123)

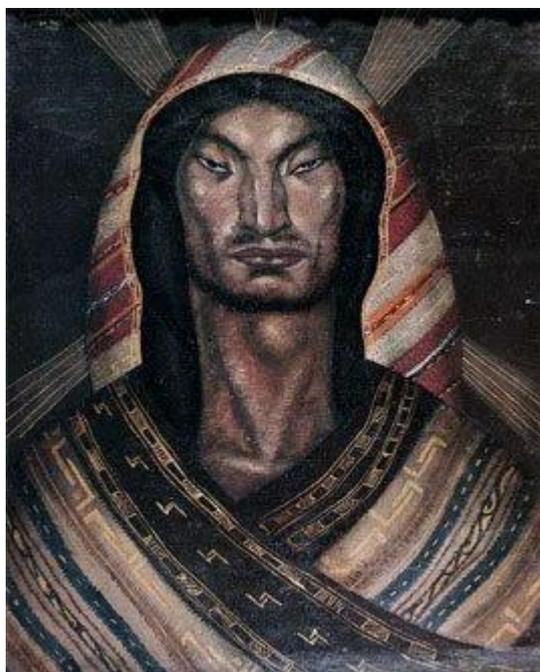


Figura 3 - Cristo Aymara
Cecilio Guzman de Rojas
Óleo sobre tela, 1939 [acervo
não localizado]

Guillermo Lora considerava o movimento indigenista na arte boliviana como algo essencialmente voltado para uma postura estática, conservadora, buscando uma espécie de socialismo que tem como norte uma visão idílica da sociedade incaica ou pré-colombiana. Nisso, inclui as obras de Guzman de Rojas e da escultora Marina Nuñez del Prado (La Paz, 1910 – Lima, 1995), ambos artistas militantes socialistas e próximos ao movimento de Tristán Marof⁶. Junta

de forma bastante apologética e elogiosa a grande parte dos biografados, especialmente a Michelângelo Buonarroti.

⁶ Gustavo Adolfo Navarro Ameller (Sucre, 1898 – Santa Cruz de La Sierra, 1979) usava esse pseudônimo e foi um dos fundadores do movimento trotskista boliviano e do POR. (JOHN, 2016)

a isso a influência dos ideais apresentados e defendidos naquele contexto por José Carlos Mariátegui (Moquegua, 1894 – Lima, 1930). É nessas condições que Lora faz a avaliação das influências estéticas e também políticas e filosóficas do indigenismo e como este vai se constituir na obra de Alandia Pantoja.

El indigenismo de Guzmán de Rojas y también de Mariña Nuñez del Prado, no giraba alrededor de la rebelión campesina, sino que pintaba al indio satisfecho, estático, perfecto, conservador, por considerar que era el testimonio viviente de una felicidad pasada. Sería arbitrario reducir a esta actitud todo el indigenismo, hubo también una postura más radical, más izquierdista, si se quiere. Esta última escogió como temática central la rebelión autóctona. Los “indios” felices y satisfechos fueron reemplazados por los rostros airados, lleno de ira contra los opresores, deformados por la voluntad de vencer y de acabar los excesos del gamonalismo, etc. Era una pintura figurativa, aunque no realista, llena de contenido político y de mensajes dirigidos a las masas. El contenido acabó encontrando las formas más adecuadas para exteriorizarse. Con no poca frecuencia los pintores convertían sus telas en simples afiches, por considerar que así eran más asequibles a su vasto auditorio y también era corriente la sustitución de la creación estética por la consigna política. Por estos caminos extraviados se marchaba hacia el muralismo, la meta anhelada de la corriente indigenista. (LORA, 1983, p. 127)

Conforme Andrade (2006), é essa experiência, a da Guerra do Chaco, mas principalmente, a da violência do conflito e dos interesses oligárquicos, aos quais os soldados estavam sujeitos (combatendo por interesses das oligarquias e não do povo), que provoca a conscientização de muitos jovens, entre eles do próprio artista.

Miguel Alandia Pantoja, nascido em 27 de março de 1914 na zona mineira de Catavi próxima a Potosi, lutou jovem na guerra do Chaco (1932-1935) e foi prisioneiro dos paraguaios antes de voltar para casa. Seus primeiros trabalhos estão inflamados pelo tema da guerra e da exaltação indigenista. É um momento particular de afirmação de uma identidade nacional boliviana, de fratura profunda do poder oligárquico dos grandes mineradores de estanho e proprietários de terras com as maiorias nacionais no campo e nas cidades. O pós-guerra é marcado pela ascensão de novas forças políticas, organização de sindicatos operários nas minas de estanho e mobilizações indigenistas/camponesas mais frequentes. (ANDRADE, 2006, p. 147)

Nesse período em que lutou na guerra, Pantoja se destacou como caricaturista, retratando soldados bolivianos, prisioneiros de guerra e soldados paraguaios. Obras de caráter indigenista marcaram também o início de sua

produção artística. A experiência como recruta no Chaco, tendo sido feito prisioneiro de guerra pelos paraguaios aguçou, ainda, a visão de que estava em uma guerra que não lhe pertencia. Nesse aspecto, Víctor Montoya, descreve o impacto de tais experiências para o jovem Alandia, marcando também a forma como a Guerra se caracterizava enquanto embate imperialista em busca do domínio sobre os recursos naturais da região, rica em petróleo e *hidrocarburos*.

Concurrió como recluta a la Guerra del Chaco, donde cayó prisionero y luego huyó al Paraguay; una experiencia que, sin embargo, le sirvió para constatar que la guerra fratricida entre Bolivia y Paraguay fue tramada por dos consorcios imperialistas que se disputaban los yacimientos petrolíferos en las tierras del Chaco Boreal, donde derramaron su sangre los soldados hambrientos y sedientos de ambos países. El pintor, como fiel exponente de su realidad, hizo también que esta amarga vivencia se reflejara de manera consciente en una parte de su producción pictórica. (MONTROYA, S/D)

A temática indigenista é, como já dito, muito referenciada no trabalho de Miguel Alandia Pantoja, aparecendo nas relações com a cultura e manifestações artísticas dos povos do altiplano boliviano, em especial da etnia Aimará, o que é perceptível nas opções e soluções estéticas que são trabalhadas em seus murais. Fernando Calderón (1991) apresenta uma proposta de diálogo para a leitura dos murais de Alandia Pantoja, trazendo uma comparação com o trabalho do equatoriano Gonzalo Endara Crow (Bucay, 1936 – Quito, 1996), no qual as questões relativas ao uso da cor são levantadas.

[...] una lectura distinta de los mismos murales a partir de los aportes del pintor ecuatoriano Endara, que señala que los colores tienen significados distintos en el mundo andino y en el mundo occidental, puede permitir avanzar en esos sentidos latentes. El ocre y el marrón, como el rojo y el amarillo, tan comunes en Pantoja, leídos en el código de Endara serían símbolos de soledad los primeros y de esperanza sacra los segundos (Endara). Una suerte de pasión sacra que asusta al mal. Como sea, creo que es tarea pendiente por parte de los críticos de arte este tipo de interpretaciones. Lo que aquí deseo resaltar es la potencialidad de estas y otras lecturas del muralismo para entender la historia, posibilidad cercenada por el autoritarismo y la política posrevolucionaria. (CALDERÓN, 1991 p. 150)

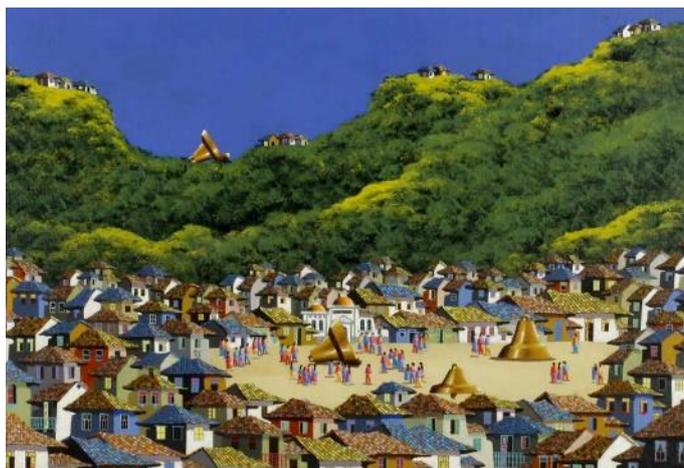


Figura 4 - Sem título
(Lloviendo Campanas)
Gonzalo Endara Crow

As vinculações de Miguel Alandia Pantoja com os artistas do movimento indigenistas são também apontadas por Pedro Querejazu (2015), que faz um breve levantamento de artistas que se tornaram referência nesse aspecto.

Se vinculó con los artistas que participaban del movimiento estético e ideológico del indigenismo. En este proceso fue influido por la obra de artistas como Cecilio Guzmán de Rojas, Mario Yllanes, Manuel Fuentes Lira, Teófilo Loaiza, Genaro Ibáñez, David Crespo Gastelú, Gil Coímbra y numerosos otros. Cuando durante las décadas de 1940 y 1950 viajó fuera del país para exponer su obra, conoció la obra de artistas del exterior, notablemente a los pintores de la revolución mexicana y su obra muralística. Estos artistas también influyeron notablemente en la estética y la temática de Alandia, especialmente David Alfaro Siqueiros. (QUEREJAZU, 2015)

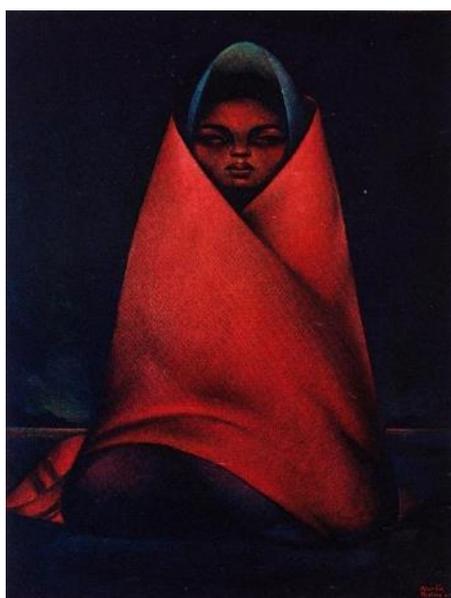


Figura 5 - Miguel Alandia Pantoja
Imilla
1960
Óleo sobre cartão 76 x 58 cm
Museu Nacional de Arte
La Paz - Bolívia

Desse período da influência indigenista podemos citar a notável “Imilla”, obra em exposição no Museu de Arte de La Paz. Nessa composição o mais tocante é a forma como a menina indígena é retratada, tendo a ambientação do altiplano boliviano ao fundo, o que é uma temática recorrente na produção do artista, mas que provoca ainda críticas de seu camarada e biógrafo Guillermo Lora.

Alandia fue el único que evolucionó del indigenismo al trotskismo, esto si se exceptúa a ese semi-literato, semi-pintor y semi-todo que se llama Carlos Salazar. Esta vez el cambio de técnica y de temática en la pintura aparece como la resultante de un profundo sacumiento ideológico del que fue protagonista nuestro pintor. Más tarde, vuelve por momentos a su indigenismo y a él pertenece la serie titulada “imillas”, conformada por telas y litografías “bonitas” y relamidas, que no tienen nada que ver, al menos a primera vista, con los recios murales del militante porista, se trata de un lamentable retorno al pasado que se lo suponía sepultado del todo. (LORA, 1983, p.127)

Lora procura evidenciar o momento em que seu biografado passa a militar para a sua corrente política, ou seja, o trotskismo. Aqui, socialismo e indigenismo se articulam para dar origem a uma visão política que estaria presente na vida do artista Pantoja de modo bastante forte

Enfim, Guillermo Lora ainda traz uma apreciação de crítica de arte colocando questões sobre a técnica e a estética desse período da produção do artista, acrescentando que as características formais das produções de Alandia Pantoja durante o período da guerra seriam retomadas mais tarde em seus murais, como pretendo abordar mais adiante neste trabalho.

El Alandia de esa época muestra mucha impericia, a veces los colores de sus cuadros son sucios y se tiene la impresión de estar ante un borrador. Su obra deja la impresión de que la guerra es un hecho individual, protagonizada por el horrible en general, para su autor no existen todavía las masas ni las clases sociales. Sus figuras están preñadas de un enorme fatalismo y, cosa por demás sugerente, volveremos a toparnos con este fatalismo en algunos de sus murales (el del local de la Federación de Mineros, por ejemplo). (LORA, 1983, p. 124)

Lora credita o fatalismo na visão de Pantoja com relação à vida, em geral, e especificamente à guerra, a sua religiosidade. O autor registra que Miguel Alandia era então um fervoroso católico, que tinha o hábito de frequentar

diariamente a missa na catedral de La Paz e isso explicaria a resignação do artista em relação às mazelas da vida e da sociedade capitalista. Assim, para Lora, a guerra era interpretada pelo jovem Alandia Pantoja como um castigo divino, sobrenatural, muito mais do que fruto de ações humanas. Porém o autor frisa que é justamente após os sofrimentos da guerra que Miguel Alandia Pantoja abandona o catolicismo.



Figura 6 – Capas para a *Historia del Movimiento Obrero Boliviano* (Guillermo Lora)

Outra faceta artística de Alandia Pantoja, destacada por Lora, é a atividade na criação de caricaturas e capas de jornais e livros, como, por exemplo, as capas para a *Historia del Movimiento Obrero Boliviano* (do próprio

Guillermo Lora)⁷ e a capa produzida para o livro de Augusto Céspedes, *El Metal del Diablo*. Lora frisa que, nesse período e contexto, Pantoja está muito ligado a personalidades políticas com atuação no MNR.

Me parecía que la evolución ideológica de Miguel Alandia transcurría lenta y gradualmente, sin grandes sacudidas, como si se tratase de un fenómeno natural, lo que puede atribuirse a su ninguna militancia política en el pasado. Pero ahora comprendo que esto no era más que aparente. Si se estudia su constante y apasionada búsqueda de nuevas formas de expresión pictórica, se verá que en su cerebro fermentaban las nuevas concepciones y que estaban en constante choque con sus ideas añejas. La mina y sus tragedias se hacen presentes más y más en el pintor y en el hombre. (LORA, 1983,p.128)

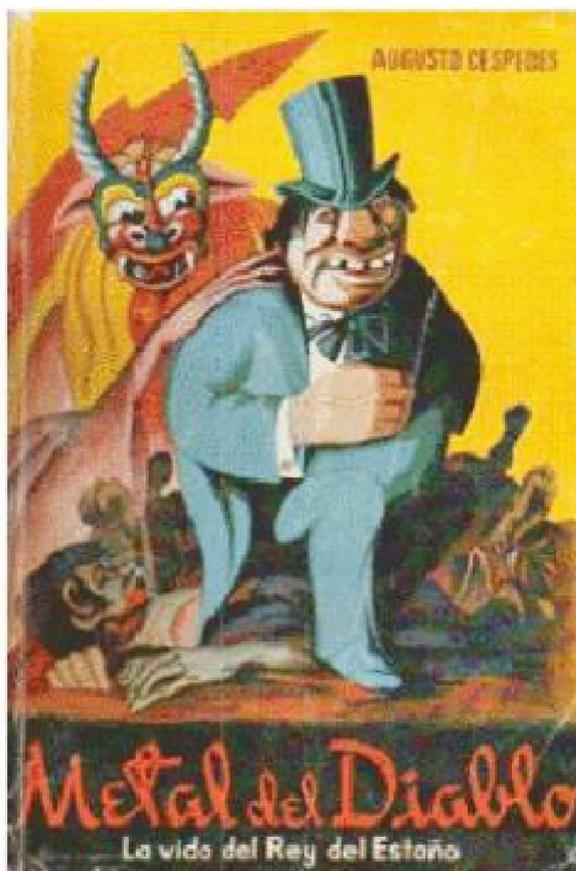


Figura 7 – Capa: *El Metal del Diablo* (Augusto Céspedes)

Segundo Dionizio (2018), a ilustração produzida para essa capa se constitui em uma imagem que será retomada, em sua lógica formal e icônica, na produção do artista, principalmente no que se relaciona com o mural *Luta do*

⁷ Javier del Carpio Sempértegui, um dos integrantes do coletivo boliviano *Cementerio de Elefantes*, em entrevista disponível na plataforma Youtube, apresenta essas capas para a obra de Lora com exemplos de uma estética com traços valorizados na época como “limpos e acadêmicos”.
https://www.youtube.com/watch?v=pgEgyDs_B38&t=1409s (Acesso em 12/05/2021)

povo por sua libertação, em que vemos uma figura central pisando nos seus oponentes, como uma figura maléfica, demoníaca. Dessa forma, descreve a autora:

Em relação à imagem construída na revista, parece estar em diálogo com a imagem construída, anos mais tarde, na parte central do mural investigado nesta dissertação. Aqui, o que podemos ver é uma caricatura do Barão do Estanho, um dono de minas, pisando em corpos que parecem ser de trabalhadores. Semelhança com a pintura do Condor pisoteando os outros animais, como vimos anteriormente. O artista está invertendo esse poder. A imagem do diabo e o próprio título nos dá uma dimensão de uma história de longa duração, que se inicia com a exploração das minas no período colonial, quando essa figura, o diabo, é inserida no imaginário popular juntamente com o cristianismo. (DIONIZIO, 2018 p. 65)⁸

Segundo ainda a narrativa biográfica de Guillermo Lora, ponderações sobre as interações entre as inovações e as ideias tradicionais nas composições pictóricas de Alandia Pantoja podem ser relacionadas à forma como o artista elaborava suas concepções sobre a arte e sobre a política.

Este trabajador incansable poseía una forma peculiar de atrapar las ideas nuevas: mientras pintaba intercambiaba opiniones y, sobre todo, escuchaba, todo sin parar los pinceles. Estaba encadenado al caballete y el trabajo pictórico lo agotaba totalmente. Nunca fue hombre de muchas lecturas y su bagaje cultural era limitado, lo que es lamentable porque, en definitiva, se convirtió en un obstáculo para el, mayor desarrollo de su pintura. Lentamente fue penetrando en su cerebro el marxismo y modificando sus ideas y, fundamentalmente, su arte, La obra total habría estado cumplida si habría alcanzado también a modificar los últimos repliegues de su existencia. (LORA, 1983, p.128)

Assim foram se tornando presentes as questões formais no trabalho de Pantoja. O artista se pretendia um intérprete das aspirações revolucionárias dos trabalhadores da Bolívia, dos mineiros, mas também dos indígenas e camponeses. E para isso, estava convencido, segundo nos conta Lora, da necessidade da construção de um partido operário, o POR.

⁸ A autora faz aqui ainda uma ligação entre a forma como Pantoja retrata o “Barão do Estanho” e a imagem do burguês, conforme Mariátegui. “el artista se representa al burgués invariablemente gordo, sensual, porcino. En la grasa real o imaginaria de este ser, el artista busca los rabiosos agujones de sus sátiras y sus ironías.” (MARIATEGUI, 1925. p. 14)

Movilizar a los trabajadores detrás de la Tesis de Pulacayo era entonces la mejor forma de oponerse al contubernio rosca-stalinista, pero faltaron siempre expresiones popularizadas de ese texto que tiene un alto nivel teórico. Miguel Alandia estaba seguro que era la pintura el vehículo llamado a llenar tal vacío. El activista político – pensaba - debería ser completado por el pintor y éste hacer comprender las líneas básicas del programa partidista a las masas; el mural cumpliría con ventaja esta tarea. Alandia siempre se esforzó por dejar murales en los sindicatos, en los edificios que concentraban a las masas, etc. La tesis del pintor no era del todo justa, había mucha exageración acerca de las posibilidades pedagógicas del muralismo. La pintura revolucionaria, por cierto, es auxiliar -y no la preeminente- en las labores propagandísticas y de agitación, con referencia al documento escrito (la pintura busca popularizar el programa), de la misma manera que lo es el orador de multitudes. Entre el orador y el pintor hay una diferencia: la obra de éste perdura, mientras que aquel deja una impresión sólo momentánea, con todo, la pintura no supe a la palabra impresa, vehículo irremplazable para la transmisión de la teoría. (LORA, 1983, p.140)

A importância da arte como agente da revolução, a pintura se torna ela mesma revolucionária quando incide nas massas, então pode se tornar agente de ideais de mudança e programas partidários. Em uma sociedade como a da Bolívia de então, com um elevado índice de analfabetismo, as imagens tomam essa função que Lora atribui como de “propaganda”. Essa era então a tarefa de Pantoja junto ao partido POR, construir uma narrativa visual para as Teses de Pulacayo, ou seja, para o programa operário revolucionário na Bolívia.

Entretanto, chega um momento em que o artista entra em conflito com o militante político. Ou seja, as duas vertentes da vida de Pantoja começam a se orientar em direções diferentes, que não era uma oposição inconciliável, mas que começa a cobrar o seu preço. Ou seja, a vida de militante político impunha certas limitações que o artista não estava convencido em aceitar passivamente. Assim, o texto de Lora nos aponta para essas questões.

Miguel Alandia convertido en magnífico activista (así se reflejaba en él el ascenso de las masas) [1946] dejó de pintar y esto le atormentaba sobremanera, estaba seguro de poder plasmar las ideas revolucionarias como artista. De esta época no se pueden contar más que unos cuantos lienzos de caballete y algunos apuntes de murales, pues había llegado a la conclusión de que su camino era la pintura agitativa sobre grandes muros; el muralista debía sintetizar al artista y al militante revolucionario. Por estos caminos asomó la tragedia del hombre y del pintor: si continuaba como militante entregado totalmente a la actividad

del Partido (ideológicamente no dejó de ser porista un solo instante), se perdería el artista y éste para afirmarse y proseguir su obra no tenía más remedio que aflojar la actividad disciplinada dentro de la organización. Optó por entregarse a la pintura de lleno, lo que obligó a colocar en segundo plano la actividad propiamente militante. Este ajuste de su vida lo hizo sin renegar de sus ideas, seguía convencido de la justeza del programa del POR, de las virtudes del Partido y de la capacidad revolucionaria de la clase obrera. Siguió siendo un porista firme, uno de los duros, una especie de militante de reserva, que volvía a entregarse íntegro al POR no bien se presentaba una situación revolucionaria. No alcanzó a comprender que este trabajo caótico no era más que desperdicio de energías de su parte, que dejaba los trabajos inconclusos y que no contribuía a traducir en organización el crecimiento de la influencia política del Partido. Cuando las masas se cansaban o retrocedían, no era posible encontrar a Miguel Alandia en medio de las apasionadas discusiones de balance de la actividad pasada que tenían lugar entre nosotros; él estaba dedicado a pintar. (LORA, 1983, p.144)

Percebemos aqui a forma como a produção de obras murais se torna uma resposta a essa condição de “artista militante”. Os murais seriam a forma de fazer a sua produção artística incidir sobre as massas de trabalhadores, chamando-os à luta e à mobilização, na defesa do programa do partido evidenciado em Pulacayo. Mas a custa de colocar em segundo plano as atividades políticas, optando por se dedicar plenamente às atividades artísticas.

Miguel Alandia Pantoja juntamente com seu irmão Oscar foi cooptado para o POR pelo próprio amigo e autor da biografia que analiso aqui neste capítulo, Guillermo Lora. Nas primeiras manifestações de rua em que atuaram, os irmãos artistas estavam incumbidos de criar cartazes e faixas que levavam para as ruas as consignas revolucionárias do partido, em cores vibrantes. Lora descreve assim uma noite de militância, onde junto com os Pantoja, os militantes “poristas” iam a colocar cartazes do partido nas ruas, depois da Guerra do Chaco.

Una noche, los flamantes militantes poristas, salimos con nuestra propaganda bajo el brazo y grandes tachos de engrudo, habiendo sido prácticamente empapelado innumerables calles de la zona céntrica de la ciudad. No llamó la atención tanto el tamaño poco usual de las hojas de colores, como el tono desafiante y novedoso de los slogans; por primera vez, después de la guerra del Chaco, los comunistas osaban ganar las calles. No se nos había ocurrido que la policía no tardaría en honrarnos con su atención, pero así fue. (LORA, 1983, p. 131)

O uso da cor é um elemento bastante presente na estética de Miguel Alandia Pantoja. Parece que, nesse testemunho de sua militância política, uma das características mais destacadas, já nas suas tarefas como militante, era a utilização de cores muito específicas para chamar atenção para as palavras de ordem dos militantes trotskistas do POR, ou seja, parece que sua paleta de cores estava se tornando conhecida como algo próprio de sua estética em formação junto a suas posições políticas.

Além de militantes e intelectuais bolivianos, o POR foi influenciado também por personalidades políticas peruanas, com fortes influências de certas posições próximas do trotskismo e do anarquismo. As contribuições de José Carlos Mariátegui são importantes nesse contexto. O intelectual peruano elaborou uma forma de abordagem da realidade de seu país e da América Latina, por conseguinte, que aliava a tradição da crítica marxista com uma visão que trazia elementos básicos do pensamento indigenista latino. Essas ideias de Mariátegui que vinham para a Bolívia influenciando o POR, valorizavam a tradição de um tipo de “comunismo incaico”.

Essas influências do pensamento político peruano se tornam relativas na formação de Alandia Pantoja na medida em que, segundo Lora, o artista, em sua militância, não costumava se orientar muito por influências de intelectuais e boemia. Nessa relação, havia uma priorização para as ligações com a classe operária propriamente do que com intelectuais “progressistas”. E nesse campo, existia a rivalidade com outros partidos e organizações políticas desse campo. É nessa situação que se constituem as relações com o Partido Socialista Obrero Boliviano (PSOB), com a influência da personalidade de Tristán Marof, que então já tinha abandonado o POR.

En ese entonces teníamos como serio competidor y obstáculo en el trabajo diario al PSOB, lo encontrábamos allí donde íbamos y se esmeraba en aparecer como nuestro enconado enemigo, aunque su antipirismo llegaba a la histeria. El trotskismo, todavía no muy bien modelado, se distinguía, sobre todo, por su belicoso anti-stalinismo. Alandia libró muchas batallas memorables contra marofistas y stalinistas. Cochabamba se agotaba en el empeño de descubrir bases comunes para una actuación unitaria con los parciales de Marof; en La Paz y Oruro se discrepaba con esta táctica y se veía como algo prioritario la necesidad de diferenciarse nítidamente de los que nos hacían sombra, presentíamos que una organización pequeña que se

coloca detrás de otra grande concluye sirviendo a ésta. (LORA, 1983, p.135)

A dialética política do trotskismo na Bolívia se articula então em suas correntes que se constituem e se organizam pelas suas lideranças, no caso do PSOB o “marofismo”. No caso do POR, a liderança que estava se constituindo era do próprio Guillermo Lora. E o que unificava esses diversos grupos era a luta contra o representante do que se chamava “stalinismo” boliviano, representado então pelo PIR.

1.2 GOVERNO VILLARROEL: O PERÍODO DE AMADURECIMENTO E FORTALECIMENTO MILITANTE DE PANTOJA

Durante o governo de unidade MNR - RADEPA⁹ com a presidência de Gualberto Villarroel, as suas políticas trabalhistas vão levar o governo a buscar o apoio das organizações operárias. É essa uma das frentes de tensões que se estabelecem entre Pantoja e lideranças do MNR com o qual o artista tinha relações antigas de amizade, segundo relata ainda Guillermo Lora. O artista se mantém fiel ao POR.

El golpe de Estado consumado por el bloque Radepa-MNR y la instauración del gobierno nacionalista-burgués, que ante las masas se presentaba como antigamonal y antiimperialista, constituyeron para el POR su más grande prueba de fuego, pues le obligaron a concretizar sus principios programáticos, algunos de ellos demasiados generales. Estaba colocado ante el emplazamiento de analizar, con ayuda del método marxista, una realidad concreta y que desorientó a las diversas gamas de la izquierda. Miguel Alandia clarificó sus posiciones, arregló cuentas, en el campo ideológico, con sus amigos del MNR. (LORA, 1983,p.135)

O militante trotskista então se firma em termos políticos, afastando-se de seus contatos “movimentistas” para se dedicar com mais profundidade às lutas do proletariado boliviano, o que se caracteriza como um momento de

⁹ RADEPA- Razon de Patria. Grupo político formado por veteranos da Guerra do Chaco. Defendia um difuso “Socialismo Militar” para a Bolívia, ou seja, um modelo de socialismo autoritário onde os militares teriam o papel central.

reafirmação das suas posições, de seu estudo do método do marxismo, matizado pela forma como os trotskistas bolivianos liam Marx, o que decisivamente era diferente da visão dos militantes do PIR. Lora contextualiza assim esse período da vida política boliviana.

El villarroelismo, al verse obligado a movilizar a las masas, estaba interesado en apoyarse en los sindicatos y en controlarlos estrechamente. Trotsky ha señalado como una de las tendencias predominantes en la época que vivimos la estatización de las organizaciones obreras. No hay motivos para no catalogar al villarroelismo como obrerista y han sido citados hasta el cansancio sus logros en el plano de la legislación social. Sin embargo, este obrerismo se reducía a un tímido reformismo, lo que incluso deja de ser novedad en nuestra historia; el amor a los pobres se diluyó en promesas (promesas más que realizaciones) de mejoramiento de las condiciones de vida y de trabajo. (LORA, 1983, p.135)

Havia aqui, de acordo com o que nos conta Lora, uma diferença entre as formas como os diferentes grupos políticos se colocavam frente ao governo Villarroel. Enquanto a oligarquia (a *Rosca*) procurava caracterizar esse governo popular como “nacional-socialismo”, se somando às posições das forças alinhadas com os interesses estadunidenses, o POR procurava fazer uma crítica “pela esquerda”.

La crítica del POR era diferente porque era una crítica hecha desde la izquierda a la incapacidad del nacionalismo para cumplir las tareas democráticas y la liberación nacional, particularmente, a la limitación del reformismo villarroelista, a su rápida capitulación ante la metrópoli. Esta crítica entroncaba en el despertar de la avanzada obrera, que comenzó a ver con suma desconfianza las oscilaciones del oficialismo. Alandía actuó dentro de esta línea y se convirtió en uno de su puntales. En la teoría y en la práctica se estaba superando el programa plagado de generalidades de la primera época del POR. (LORA, 1983, p.136)

Importante ressaltar a forma como as lutas políticas entre as diversas organizações vão formando a personalidade militante de Miguel Alandía Pantoja. Esse momento, após a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) que se estabelece o período da Guerra Fria, se constituiu em uma divisão nas esquerdas bolivianas que se constituíam nas lutas entre as posições defendidas pelo PIR (aliadas ao Estalinismo), o MNR (nacionalismo burguês) e o POR, na linha do Trotskismo. E isso convergia na forma como se posicionavam em

relação ao governo de Villarroel. Lora aponta o que ele considera como vacilações políticas a forma como Alandia Pantoja ainda tinha oscilações políticas, admitindo algum acordo com teses dos estalinistas do PIR.

Em 1946, quando ocorre a realização de um congresso extraordinário da FSTMB (Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia) na cidade de Pulacayo, se firmam as posições de firme apoio ao POR por Miguel Alandia Pantoja.

1.3 AS TESES DE PULACAYO E A CONFIRMAÇÃO DO TROTSKISMO EM ALANDIA PANTOJA

Para Miguel Alandia, igual que para otros camaradas, la Tesis tuvo la virtud de impulsar sus trabajos, de abrirles las amplias perspectivas del proselitismo en el campo obrero. (LORA, 1983, p. 139)

Pantoja compreendeu as teses dos mineiros como a forma de possibilitar uma verdadeira organização da classe operária, autônoma e revolucionária. É assim que Lora recorda a atuação do artista enquanto militante político, buscando agregar para as lutas do POR as categorias profissionais com as quais desenvolvia algum tipo de contatos. Sendo assim, Alandia viaja para locais nas proximidades mesmo de La Paz (Milluni) e trava contato com os setores de trabalhadores fabris, de gráficos e mineiros (LORA, op cit p 139).

Alandia Pantoja tinha uma militância apaixonada pelo POR. Em várias oportunidades, o pintor saía em defesa das teses do partido e, em casos onde a palavra não era suficiente para defender suas concepções políticas, saía em embates físicos. Lora conta que o pintor, então, não era propriamente violento mas muito convicto na defesa do partido: “no era propiamente un signo de brutalidad, sino de una descomunal pasión puesta em la actividad política” (p. 140)

Para realizar uma mobilização dos trabalhadores em torno das Teses de Pulacayo, Miguel Alandia defendia que a produção artística deveria suprir as lacunas deixadas pela incipiente penetração popular de um texto muito teórico, que eram as Teses (LORA, 1983, p. 140). Assim, Lora ainda descreve a

articulação que Alandia realizava entre suas atividades políticas e a produção artística.

El activista político –pensaba- debería ser completado por el pintor y éste hacer comprender las líneas básicas del programa partidista a las masas; el mural cumpliría con ventaja esta tarea. Alandia siempre se esforzó por dejar murales en los sindicatos, en los edificios que concentraban a las masas, etc. (LORA, 1983, p. 140)

A posição de Alandia recebeu muitas e duras críticas de Lora, para quem essa posição do pintor revelava uma certa ingenuidade na proposta de arte como instrumento na luta proletária (LORA, p. 140). Porém, no mesmo texto podemos perceber o quanto as articulações de Pantoja com os artistas gráficos foram importantes na edição do jornal *Lucha Obrera*, do POR.

Algumas apreciações da crítica de Lora sobre as posturas do amigo Alandia, enquanto artista e militante, demonstra como essa postura de artista a favor da revolução proletária na Bolívia tinha as suas dimensões políticas e filosóficas que estavam eivadas de tensões. Para Lora (p. 141), essa divisão que, de acordo com sua visão, Alandia Pantoja estava manifestando entre se dedicar mais à arte ou à política do partido causou mais problemas do que trouxe auxílio.

Durante toda su existencia Alandia estuvo totalmente absorbido por el trabajo cotidiano, por la actividad agotadora, ya se tratase de su labor de artista (donde indudablemente fue un creador) o de la militancia política. No encontró tiempo para disciplinarse intelectualmente, para penetrar en los secretos de la teoría, que para él quedaron ignorados. Tenía una natural inteligencia y era intuitivo; es una lástima que no hubiese podido cultivar estas cualidades. La lectura del periódico, la asistencia a discusiones de la célula, las charlas con algunos camaradas, esas era todas las fuentes, ciertamente muy limitadas, que nutrían su intelecto. Creo que su escaso conocimiento de la teoría marxista limitó no sólo al militante porista sino también al artista revolucionario. Su obra pictórica llegó a un cierto grado de desarrollo y ya no avanzó más. Algo más grave, no pudo resolver el problema de la relación entre el artista creador y el militante revolucionario trabajando disciplinadamente en una célula. Como para muchos otros camaradas, para Alandia se trataba de levantar a las masas, más que de transformar a los elementos de la vanguardia en revolucionarios profesionales, actuando y formándose en el seno de las células. Por el primer camino se acentuaba la debilidad organizativa del Partido, se sustituía la fortaleza orgánica, ideológica y política por el relumbrón del

momento, por células y militantes llenos de dubitaciones y de ideas y estructuras confusas. (LORA, 1983, p. 142)

Porém, as ácidas críticas de Lora não demoveram o ímpeto criativo e a vocação de Alandia Pantoja como artista, que seguia criando e produzindo inclusive os cartazes de chamamento à mobilização política, como no caso da Assembleia Popular de La Paz, em 1971. Assim, sua produção foi constante até o fim de sua vida, em 1975, no exílio em Lima, no Peru, onde estava fugindo da ditadura de Hugo Bánzer, que além de atacar e destruir vários de seus murais, também ameaçava a vida e a integridade do artista.

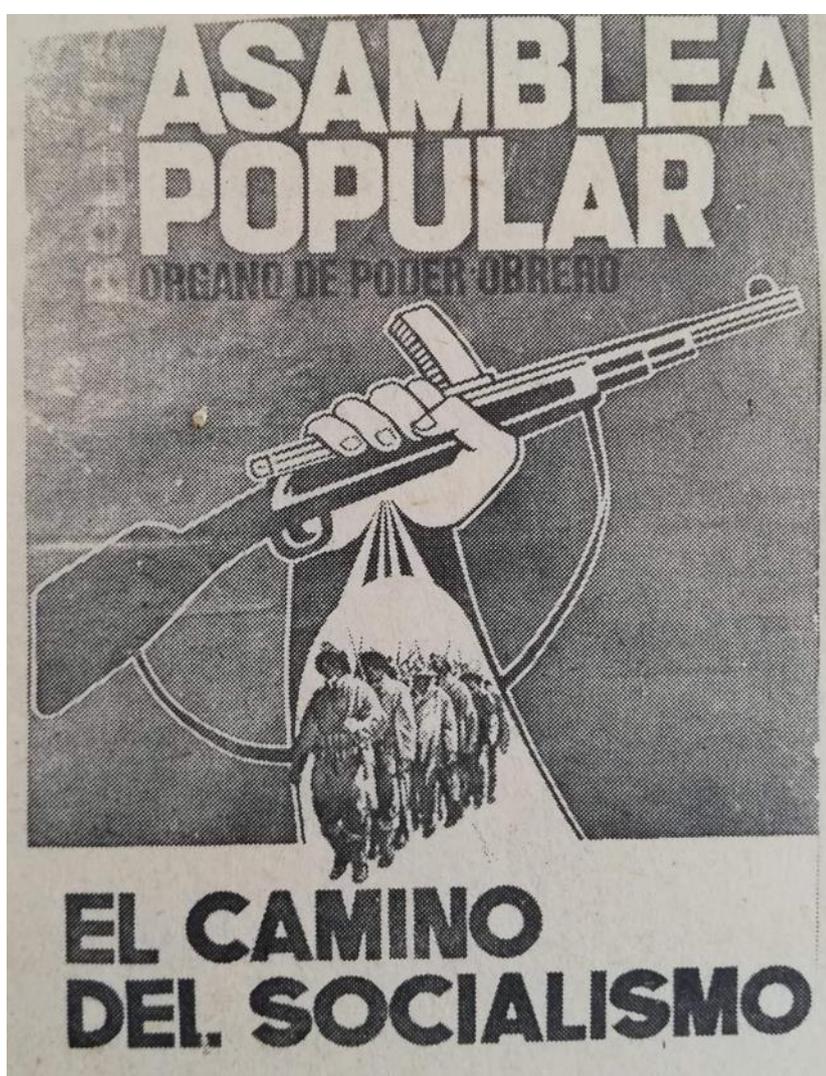


Figura 8 – Cartaz divulgando a Assembleia Popular de La Paz - 1971

CAPÍTULO 2 – A tomada de posição na arte

Como o artista pode ser político? Como se dão as tomadas de posição, ou até tomadas de partido numa sociedade cheia de tensões de classes, racismos, opressões de gênero? Miguel Alandia Pantoja foi um artista que, conforme demonstra sua produção e sua biografia, jamais se furtou a manifestar suas lutas, seja no campo artístico, na feição de seus murais, como também na atuação política e na luta armada no contexto da Revolução de 1952.

Uma estratégia de análise possível, ao buscar alinhar a História da Arte na América Latina, diz respeito à forma como questões políticas e posicionamentos sociais (seja com respeito à participação em uma guerra, ou no apoio a movimentos sociais revolucionários) pode influenciar a produção artística e as soluções estéticas apresentadas por indivíduos ou movimentos, escolas e estilos artísticos.

A questão dos posicionamentos políticos e ideológicos em arte suscita algumas polêmicas e discussões. De um lado, os defensores da ideia de “arte pela arte” apresentam seus argumentos. Alguns deles: a arte deve levar em conta questões de estética, deve ser entendida como um campo com seus valores próprios e linguagem específica. São posicionamentos respeitáveis, da mesma forma como os apresentados, de outro lado, pelos defensores de uma “arte engajada”. Arte deve levar em conta os problemas sociais, deve servir como ferramenta para desvelar a realidade, ou aguçar o olhar para a percepção das injustiças sociais.

Um dos lugares no mundo onde essa polêmica tomou forma foi a América Latina. Considero, porém, que a arte, mesmo quando se coloca de forma pretensamente afastada de questionamentos sociais e políticos, não é neutra, imune a influências ideológicas. As posições políticas e sociais se manifestam na obra dos artistas latino-americanos, e aqui será apresentado um trabalho do argentino Cándido López (1840-1902), traçando uma base comparativa com o mural de Alandia Pantoja.

Sobre a oposição entre engajamento e estética, considero que a contribuição de Walter Benjamin (1892 – 1940), ao entendimento dessas questões, é bastante esclarecedora. De acordo com Yurgel (2011), que aborda alguns aspectos da filosofia estética de Benjamin e Eagleton, a arte deve romper

com essa dicotomia entre beleza e mobilização. Nesse sentido, o autor afirma que

[...]De nada adianta *arte pela arte* se esta não aborda temas cruciais da experiência do homem, se esta não se compromete no plano ideológico. Uma obra apenas bela, em pacífica conformidade com o cânone, é incapaz de fricção, de choque, e está condenada a ser esquecida pela história. (YURGEL, 2011)

Nesse âmbito, seria a arte uma atividade voltada apenas à criação de belas imagens? Seria a fruição artística uma questão de observar a beleza? Somente o que consideramos *belo* poderia ser objeto da arte? O autor prossegue suas reflexões, descrevendo como Benjamin observa a importância do que não é propriamente belo na arte.

Compreendi de súbito como a um pintor – não terá acontecido a Rembrandt e a vários outros? – a feiura pode aparecer como o legítimo reservatório da beleza, ou melhor, como seu escrínio, como uma montanha rasgada que encerra todo o ouro interior da beleza que lampeja nas rugas, nos olhares, nos traços. (BENJAMIN *apud* YURGEL, 2011).

Articulam-se então as características de uma arte engajada e de uma arte vista como fruição estética. Note-se que Benjamin procura articular os dois modos de apreciação artística.

Não se trata do que, via Sartre, veio a se conhecer por arte engajada – a arte panfletária é, para Benjamin, tão vazia quanto a arte simplesmente bela. Benjamin não deseja a “estetização da política”, mas a “politização da arte” (BENJAMIN, *apud* YURGEL, 2011). Isto é, aliar a beleza (pois, sem ela, sai-se do campo da experiência artística) à ação política, uma ação que não deve ser compreendida como mero engajamento à causa marxista (ou seja, lá à causa que se quiser), mas sim como um comprometimento com os valores da narrativa, da *flânerie*, da experiência (Erfahrung) – enfim, em uma palavra: do homem que vive. (YURGEL, 2011)

“Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário”. (BENJAMIN, *apud* YURGEL, 2011). Isto é, uma arte apenas política não é arte: é política; uma arte apenas bela não é arte: é distração. (YURGEL, 2011)

Didi-Huberman (2017) apresenta a relação entre as posições de Benjamin sobre a arte e as tensões com o que Bertold Brecht (1898 – 1956)

considera como uma missão do artista: a “tomada de partido”. Nesse âmbito, onde “a história se desdobra no elemento sensível dos gestos humanos e das imagens”, o olhar a arte por meio da chave do “político-estético” é mais que uma possibilidade: “é necessário”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.112). Aqui se insere uma importante diferença entre Benjamin e Brecht.

Ali, onde Brecht vê na tomada de partido o objetivo natural de toda tomada de posição, Benjamin compreende a tomada de posição como uma brecha possível em toda tomada de partido. (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 112)

Nesse quesito, onde a tomada de posições de artistas pode definir sobre o entendimento de sua produção, Didi-Huberman aponta como eventos políticos violentos podem estar no cerne da criação estética. Aqui o autor faz referências à Comuna de Paris (1871) e seus momentos de levantes populares e ataques reacionários. Poderíamos também extrapolar para uma tomada de posição sobre um evento como a Revolução de 1952 na Bolívia.

A experiência da imagem se situaria, pois, na palavra, no próprio ponto de sua *diferença na ordem do discurso*. No ponto em que essa própria diferença “abriria à história seu espaço próprio”. Não é, no fundo, tudo o que Arthur Rimbaud havia exigido de uma “iluminação poética”? Contra a “enfadonha (...) poesia subjetiva” dos românticos, tratava-se para ele – na mesma época, 1871, em que se desencadeava “a batalha de Paris, na qual morreram tantos trabalhadores” – de produzir uma “poesia objetiva” que fosse como um “salmo de atualidade” tal como este “Canto de guerra parisiense” que Rimbaud compôs em homenagem aos Communards. Tratava-se de “se fazer visionário” [...] e, indissociavelmente, de criticar a posição subjetivista do poeta, assumindo sua vocação de tornar-se um *iluminador da história*: “É falso dizer: eu penso: dever-se-ia dizer pensam-me. EU é um outro. (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 218)

Retomando a obra de Walter Benjamin, Michael Löwy (2019) escreve um ensaio tratando da América Latina enquanto palco para observar a *história a contrapelo*, de acordo com a célebre proposta do filósofo alemão, ao privilegiar o ponto de vista dos vencidos, dos oprimidos. Segundo Löwy, nós latino-americanos devemos ter em foco as lutas populares.

As lutas de libertação do presente, insiste Benjamin (Tese XII), se alimentam do sacrifício das gerações vencidas, da memória dos mártires do passado. Traduzindo isso em termos da história moderna da América Latina: a memória de Cuauhtémoc, Tupac

Amaru, Zumbi dos Palmares, José Martí, Emiliano Zapata, Augusto Sandino, Farabundo Martí (LÖWY, 2019, p.127)

Mas como se poderia “escovar a contrapelo” a história da América Latina? Segundo Löwy, os escritos de Benjamin sobre a história do continente são poucos mas valiosos. Assim, em texto publicado em 1929, Benjamin afirma que a chamada “conquista” da América “transformou o mundo recentemente conquistado em uma câmara de torturas.” (*apud.* LÖWY, 2019, p.128)

Assim, na arte a tomada de posição seria, para mantermos os termos “benjaminianos”, uma possibilidade em tomar o partido dos vencedores (o que seria o mais “fácil”) ou ficar em favor dos derrotados, dos “de baixo”, no contrapelo.

Como podemos apreciar então a arte de forma crítica? Para Nikos Hadjinicolaou (1973) a produção artística deve ser entendida dentro do contexto do que o autor chama “ideologia imagética”. Conforme o historiador da arte marxista, essa ideologia das imagens não seria simplesmente um “conjunto de representações metafóricas”.

[...] quando falamos de “ideologia imagética” entendemos não um conjunto de representações metafóricas, mas, em sentido estrito, “uma combinação específica de elementos formais e temáticos da imagem através da qual os homens exprimem a maneira como vivem as suas relações com as suas condições de existência, combinação que constitui uma das formas particulares da ideologia global de uma classe.” (HADJINICOLAOU, 1977, p.102)

Em que pesem alguns questionamentos que se façam a aspectos talvez ultrapassados nas formas de análise do historiador da arte grego, penso que alguns pontos por ele levantados são importantes para que se realize uma análise da dinâmica histórica de valorização e desvalorização de alguma obra ou de determinados artistas. Como exemplo disso, Hadjinicolaou afirma que a questão do “gosto” pode ser historicamente e socialmente determinada.

Para la historia del arte burguesa, los estudios sobre la fortuna crítica, llevados a cabo en forma rigurosa, representan una amenaza. La razón de ello es muy sencilla: las variaciones en el tiempo, o aun simultáneamente de la apreciación de una obra de arte, a las cuales no escapa ninguna obra, pone en tela de juicio el sacrosanto credo de la autonomía de la obra de arte. Si existen variaciones, qué sucede con el valor supuestamente

intrínseco de la obra e independente de todo espectador?
(HADJINICOLAOU, 1981, p.20)

Assim, as formulações críticas sobre a obra, no sentido da estética, seriam também entendidas como resultantes de determinadas condições sociais. Conforme a história vai se transformando, com sua dinâmica e sua dialética, teremos também a valorização e revalorização de obras e artistas. Hadjinicolaou tem uma posição marcadamente materialista dialética. Com isso, entende que questões relativas às relações de dominação e resistência, e das lutas de classes, são centrais para compreensão dessa dinâmica histórica.

O crítico Mário Pedrosa (1900-1981) apresenta um posicionamento que deve ser levado em conta, nesse sentido. Conforme apresentado por Otília Arantes (2004), Pedrosa mantém um distanciamento tanto da arte puramente engajada, quanto da pura estética, produzindo uma síntese onde ambas as formas de entender a arte são valorizadas e articuladas.

Avesso a qualquer tipo de proselitismo na arte, Mário Pedrosa também era alérgico a qualquer tipo de esteticismo, seja o de uma “arte pela arte” do século XIX, seja do formalismo modernista que, a seu ver, ao reduzir a arte a uma construção de formas, acabava por importar o modelo científico e a reproduzir os mecanismos sistêmicos do mundo, do qual aparentemente deveria observar a mais estrita distância. Cada vez mais atento a presença do social no interior mesmo do estético, manteve-se de fato acima tanto da arte “engajada”, quanto daquela que se pretendia totalmente descomprometida com a vida. Para além de todo conteudismo e formalismo, sempre buscou na história da arte aqueles instantes em que uma síntese entre os impulsos da alma e as imposições da matéria se faziam adivinhar: a junção entre o imaginário e o plástico, entre a forma e a subjetividade. (ARANTES, 2004, p. 64)

Levando em conta que Pedrosa assumiu durante a sua vida posicionamentos políticos muito claros, mantendo, por muitos anos, uma forte vinculação com o Trotskismo, devemos ressaltar o modo como isso se manifesta na arte, ou seja, a defesa da arte independente.

Nesse contexto, lembremos que o poeta surrealista francês André Breton (1896-1966) junto com o revolucionário russo Leon Trotsky (1879 – 1940) redigiram o manifesto de uma organização artística que ambos pretendiam lançar, Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI), e que naquele momento, 1938, contava também com o apoio de artistas

mexicanos como Diego Rivera. Sobre a relação da arte com a revolução socialista, o manifesto assim se coloca:

5) Sob a influência do regime totalitário da URSS e por intermédio dos organismos ditos “culturais” que ela controla nos outros países, baixou no mundo todo um profundo crepúsculo hostil à emergência de qualquer espécie de valor espiritual. Crepúsculo de abjeção e de sangue no qual, disfarçados de intelectuais e de artistas, chafurdam homens que fizeram do servilismo um trampolim, da apostasia um jogo perverso, do falso testemunho venal um hábito e da apologia do crime um prazer. A arte oficial da época stalinista reflete com uma crueldade sem exemplo na história os esforços irrisórios destes homens para enganar e mascarar seu verdadeiro papel mercenário.

[...]

7) A revolução comunista não teme a arte. Ela sabe que ao cabo das pesquisas que se podem fazer sobre a formação da vocação artística na sociedade capitalista que desmorona, a determinação dessa vocação não pode ocorrer senão como resultado de uma colisão entre o homem e um certo número de formas sociais que lhe são adversas. Essa única conjuntura, a não ser pelo grau de consciência que resta adquirir, converte o artista em seu aliado potencial[...]. (BRETON, 1985 p. 38-39)

E no final, o chamado à arte independente e revolucionária é direto, como convém a um manifesto político:

O que queremos:

a independência da arte – para a revolução

a revolução – para a liberação definitiva da arte.

André Breton e Diego Rivera

México, 25 de junho de 1938

Como um levante popular pode estar relacionado com a arte? Voltando a Georges Didi-Huberman, quando a situação social se torna intolerável, a revolta se estabelece na população. Uma revolta pode se tornar um levante ou uma revolução, como vemos a seguir:

Tempos sombrios: o que fazer quando reina a obscuridade? Pode-se simplesmente esperar, dobrar-se, aceitar. Dizemos a nós mesmos que vai passar. Tentamos nos acostumar. Ou, melhor: na escuridão pintarmos o piano de branco. De tanto nos

acostumarmos – e isso logo acontece, pois o homem é um animal que se adapta rápido - , não esperamos mais nada. [...] Onde reina a obscuridade sem limite não há mais o que esperar. Isso se chama submissão ao obscuro [...]. Isso se chama pulsão de morte: a morte do desejo. Walter Benjamin, num texto de 1933 intitulado “Experiência e pobreza”, escreveu: “aqui e acolá, as melhores cabeças começaram a ter ideia dessas questões [questões urgentes, ligadas à situação política atual]. Elas se caracterizam por uma total falta de ilusão quanto à sua época e, ao mesmo tempo, por uma incondicional adesão à ela.” Ainda hoje, esse diagnóstico não perdeu sua pertinência. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.14)

A arte, então, entendida como atividade social e política é marcada pela compreensão que o agente, o artista, e o público constroem no contexto histórico e político. Entendemos, porém, que o dirigismo político não é bom para a produção artística. Entretanto, mesmo quando se procura distanciar a arte do meio social, aí se está também fazendo um posicionamento político.

Numa acepção mais ampla do termo, “ideologia” pode ser entendido como um conjunto de ideias e valores que norteiam uma produção cultural ou artística. Nesse sentido, na análise realizada sobre a obra de Cándido López e Miguel Alandia Pantoja, podemos perceber como são articulados esses conceitos ideológicos e estéticos.

2.1 CÁNDIDO LÓPEZ E A GUERRA DO PARAGUAI (1864 – 1870)



Figura 9 -Candido López (Buenos Aires, 1840 -Buenos Aires, 1902)
Después de la Batalla de Curupaytí (1893)
Óleo sobre tela
50,6 x 149,5 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires

O argentino Cándido López se alistou para combater na Guerra do Paraguai. Ou seja, foi um voluntário no exército convocado pelo presidente Bartolomé Mitre (1821 – 1906) para ir à frente de batalha. De acordo com André Toral (2001), esse voluntarismo de López se entende dentro do contexto político argentino à época. Por isso, López, ao partir para a guerra,

Atendia, como muitos outros argentinos, ao chamado de Mitre em nome da defesa da pátria invadida. Apesar do envolvimento argentino na guerra enfrentar intensa oposição interna imediatamente depois da invasão de Corrientes, Mitre conseguiu um relativo e instável consenso para mobilizar recursos a fim de derrotar o invasor.

Cándido López participou da campanha do Paraguai como tenente da infantaria até a Batalha de Curupaiti, 22 de setembro de 1866, a grande derrota aliada na guerra. Durante a luta, um casco de granada despedaçou sua mão direita. A tradição “heroica” argentina pretende que, ainda assim, o oficial patriota, segurando o sabre com a mão esquerda, continuou marchando na frente da companhia (Glusberg, 1995). Duas operações de amputação deixaram-no sem o braço. Antes de Curupaiti, dedicou-se a anotar, por meio de desenhos num caderninho, tudo o que via, já prevendo a realização de uma grande cobertura da guerra. (TORAL, 2001)

Neste contexto, López se insere como testemunha direta da guerra, e isso tem impacto sobre a sua produção. Como foi ferido em batalha, o artista teve que aprender a utilizar a mão esquerda para pintar. Seu estilo de pintura, caracterizado como tendo influências da arte *Naif*, pelos seus traços de

ingenuidade e simplicidade na representação. Essas características formais tiveram uma recepção difícil no meio acadêmico argentino na época.

Gislaine Michel (2008) lembra que a aceitação da produção pictórica de López na História da Arte argentina foi difícil e demorada. Em geral, apenas o seu caráter de registro documental era lembrado e suas qualidades artísticas e pictóricas tardaram a ser lembradas e reconhecidas. Porém, conforme lembra a autora, as qualidades estéticas da obra de López tardaram a obter reconhecimento, mas quando conseguiram, marcou a sua produção como a de um dos artistas mais originais da pintura argentina no século XIX. Com isso, a valorização da produção do artista se estabelece em um outro nível de análise.

O olhar documental não é a única forma de análise possível nessa obra. Além disso, percebemos em sua produção, uma singular procura pela linguagem e expressão próprias. Em uma observação mais superficial, características formais como sua maneira de retratar os coletivos de indivíduos, de um modo quase ingênuo ao pintar seus soldados e suas paisagens, algo que lembra as produções *naïf*. Porém tal “ingenuidade” não deve ser creditada de forma simplificada e direta a suas tragédias pessoais, aos ferimentos de guerra que lhe fizeram perder o braço direito e ter de aprender a pintar com o esquerdo. A tradição do “*costumbrismo*” e as opções estéticas do artista concorrem também no desenvolvimento de seu estilo.

A opção por realizar quadros em pequenas dimensões contrasta com a produção histórica de outros artistas, como os brasileiros Victor Meirelles e Pedro Américo, que também pintaram a Guerra do Paraguai. Porém, nesse caso, a idealização das batalhas e as ações “heroicas” dos líderes militares são enaltecidas. As pessoas que aparecem nas telas são retratadas em seus detalhes fisionômicos. A intenção é que se reconheça o indivíduo como realizador dos grandes feitos, imbuído de coragem e sacrifício, mesmo que esse não seja um retrato fiel à realidade da guerra.

Não é a isso a que se propõe López. Ao compararmos as obras dos três artistas, podemos perceber o quanto o argentino, ao representar seus cenários e personagens de forma distanciada e panorâmica, buscava interpretar o cenário da guerra como campo de atuação de uma coletividade, não de indivíduos determinados e reconhecíveis.



Figura 10 - Victor Meirelles (Florianópolis, 1832 – Rio de Janeiro, 1903)
Batalha naval do Riachuelo (1822/1823)
Óleo sobre tela
4 x 8 m
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro



Figura 11 - Pedro Américo (Areia, Paraíba, 1843 – Florença, Itália, 1905)
Batalha do Avaí (1872-1879)
Óleo sobre tela
6 x 11 m
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Percebe-se que a produção dos artistas brasileiros acima apresentada se caracteriza por sua dimensão monumental. Comparando com a produção de López, temos uma série de quadros em tamanho pequeno, mas em quantidade maior do que a produzida pelos brasileiros. Essas duas maneiras de realizar as

obras podem ser inscritas em suas formas de tradição pictórica relativas à guerra, conforme demonstra André Toral.

A pintura feita contemporaneamente à Guerra do Paraguai representa as duas vertentes da tradição pictórica existentes nos países do Cone Sul e em grande parte da América Latina na época. De um lado, temos um projeto “culto” de pintura de inspiração europeia, implantado em boa parte por iniciativa oficial; de outro, uma tradição popular de crônica de costumes. Uma e outra, no entanto, terminaram sendo subsidiadas pelo Estado e pelas Forças Armadas, os grandes interessados em estabelecer uma iconografia “nacional”. Enquanto a pintura histórica acadêmica enfrentava concorrência de outros gêneros na Europa, sendo considerada conservadora e retrógrada, na América Latina servia de suporte para uma inédita afirmação pictórica de nacionalidades emergentes, ainda que com base em projetos modernizantes empreendidos pelas elites governantes. (TORAL, 2001. p.99)

A maneira de representar a guerra, escolhida por López, é diferente daquela de outros artistas. Isso demonstra que a forma como o artista entendeu sua participação no conflito pode ser percebida em sua forma de representar as batalhas. Seu ponto de vista, seu lugar de observação é característico em suas obras. E a vinculação com o desenvolvimento de uma ótica carregada de nacionalismo e uma tradição que, na Europa se encontrava em decadência e teria um novo fôlego e ressignificação na América Latina, se demonstra de forma bastante particular no trabalho de López.

2.2 MIGUEL ALANDIA PANTOJA E A REVOLUÇÃO BOLIVIANA (1952)



Figura 12 - Miguel Alandia Pantoja (Potosí, 1914 – Lima, 1975)
Lucha del Pueblo por su Liberación, Reforma Educativa y Voto Universal(1964)
Pintura mural (piroxilina)
5,80 x 4,35 m
Museo de La Revolución, Plaza Villarroel, La Paz - Bolívia

O mural aqui analisado foi produzido no contexto social pós-revolução de 1952, um movimento da burguesia boliviana, mas com caráter democrático-nacionalista, contando com a participação organizada de sindicatos de trabalhadores e movimentos sociais de indígenas, estudantes artistas e intelectuais. A imagem, que integra um conjunto de murais produzidos para um museu/mausoléu¹⁰ construído em memória dos mártires da Revolução, apresenta elementos formais característicos da produção de Alandia, como os personagens estilizados, uma reminiscência do movimento indigenista boliviano,

¹⁰ A construção do prédio onde estão expostos os murais de Miguel Alandia Pantoja e Walter Solon Romero foi encomendada pelo então presidente boliviano Víctor Paz Estenssoro.

e o uso de uma paleta de cores com destaque para o amarelo, o vermelho e o verde.

Na composição desse mural, temos uma figura feminina, em grandes proporções que, segurando um livro, distribui, como dádivas, os bens do conhecimento, dos saberes e das ciências que são conquistados e construídos através da educação. A narrativa é bastante evidente (como se percebe em todo o muralismo boliviano, naquele sentido da arte se tornar um instrumento de comunicação e conscientização das massas), ou seja, a liberdade é conquistada na luta. O poder de construção dos conhecimentos e a conquista do direito à educação pública e gratuita é um fato a ser comemorado e defendido por todo o povo.



Mas essas mesmas vitórias no âmbito da educação devem ser defendidas porque a reação imperialista e das oligarquias está à espreita, para golpear e destruir. Vemos assim, na parte superior do quadro, ao fundo, um cenário de convulsão, com figuras distorcidas em meio aos prédios e lápides de um cemitério, se colocando numa espécie de violenta luta, onde as torções dos corpos nos ambientam em um contexto de tensionamentos e surge, bem ao fundo, um personagem verde, com uma mão gigantesca segurando um punhal que busca golpear a figura feminina que está colocada em lugar de destaque e que representa a própria “educação”, sendo retratada como uma professora que leva sabedoria e conhecimentos às massas, na forma de um grande livro e uma letra (representada como um objeto concreto) que se propõe a alcançar ao povo.

A narrativa contida nesse mural é evidentemente política. Alandia Pantoja compreendia sua arte como um meio de mobilização popular em torno de causas concretas. A luta pela educação pública está dentro desse contexto. As imagens, mais que os textos, se tornam, então, um veículo nessa busca pela

mobilização de corações e mentes, levando-se em conta as altíssimas taxas de analfabetismo entre as massas populares da Bolívia de então.



Figura 13 - La Virgen del Cerro, anónimo potosino
Museo Casa de Moneda, Potosí

A imagem da *Virgen del Cerro Rico*, de Potosí¹¹, é colocada aqui como uma referência para a composição do mural. Essa imagem de devoção religiosa bastante popular na Bolívia, como demonstra Luz Helena Caballero (2020), apresenta a mesma composição triangular que depois será adotada no mural de Alandia Pantoja. É também um exemplar formal do sincretismo religioso entre a figura de *Pachamama* e a da Virgem Maria.

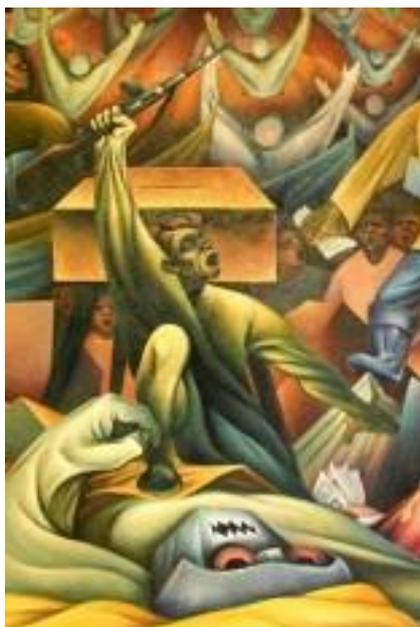
¹¹ <https://historiadelarte.uniandes.edu.co/clio/septima-edicion/la-virgen-del-cerro-paisaje-e-imagen-sagrada/>

Posicionada em um lugar de majestade, no ápice da montanha (que forma o seu corpo) está a divindade mariana. Os mineiros, pequenos como se fossem miniaturas, andam pela montanha. A paleta de cores também é referência para o mural de Pantoja, onde vemos bem marcantes, as cores terrosas, ocre, vermelho em contraste com o azul celeste. Voltamos ao mural de Alandia Pantoja:



O povo pode ser observado como as minúsculas figuras, indeterminadas, sem rosto, com os braços elevados que se colocam, de costas para o observador, de frente para a educadora. Porém, também temos um grupo formado por um mineiro, uma professora e um indígena do altiplano boliviano que, juntos e com uma pose bastante afirmativa e decidida, caminham em direção ao futuro. Note-se que a questão étnica e política indigenista fica evidente quando observamos com atenção as feições desses personagens, marcadamente indígenas.

A temática indigenista é muito presente no trabalho de Miguel Alandia. O artista mantém uma referência forte nas relações com a cultura e manifestações artísticas dos povos do altiplano boliviano, em especial da etnia Aimará, o que é perceptível nas opções e soluções estéticas que são trabalhadas em seus murais.



Outro personagem, a destacar no mural, é um jovem empunhando um fuzil. Devemos levar em conta que a luta armada na Bolívia se tornou uma forma de política, em um país tradicionalmente marcado por uma série de golpes de Estado, onde as elites não tinham muitas vacilações em optar por utilizar das armas e de repressão militar para obter o poder político. Dessa forma, muitos camponeses, mineiros e estudantes buscavam se armar para a fazer a resistência e defender suas posições.

A sequência de imagens do mural, como já foi colocado, propõe uma narrativa, que se não é linear, apresenta de forma bastante envolvente o turbilhão de lutas e paixões que está contido no processo de uma revolução social. Levando em conta a filiação trotskista de Alandia, que era militante do POR (*Partido Obrero Revolucionario*), a sua visão sobre os acontecimentos de 1952 eram manifestamente diferentes das do partido do governo (MNR). O que não o impedia de produzir arte para esse mesmo governo, quando o sentido social e de mobilização popular, e também a independência de criação artística, estavam ainda preservadas. A possibilidade de retratar o papel e a importância da educação para o povo, da forma como foi feito, demonstra a habilidade artística e política de Miguel Alandia.



Outro aspecto retratado no mural é a defesa da ciência e do racionalismo como instrumentos de libertação social e humana. Vemos algumas bandeiras levantadas onde se apresenta a valorização de um acesso democrático às conquistas da ciência, como um direito da cidadania. Aqui aparecem, representados na bandeira, instrumentos como um compasso, um esquadro e uma representação de modelo atômico, com os elétrons em órbita do núcleo. A ciência, quando apropriada pela elite econômica e cultural, se torna instrumento de dominação, mas quando apropriada pelo povo, se torna libertária. Essa é a mensagem que o artista parece transmitir.

Por fim, na base do mural, encontramos uma figura ameaçadora contra a qual o rapaz armado se opõe com seu pé. Junto a esse personagem, com pose tão nefasta, encontramos alguns objetos que denotam origens de classe (uma cartola junto às pernas de uma mulher – cujo corpo está encoberto – e que lembra de situações sociais de exploração sexual), autoritarismo (um quepe militar junto à armas e objetos pontiagudos). Nesse contexto, podemos interpretar a narrativa do mural nos seguintes termos, a educação é libertadora para o povo que se torna então capaz de resistir à opressão, mas que deve estar sempre atento às ameaças do imperialismo e das elites que buscam, a todo momento, golpear governos populares e acabar com direitos duramente conquistados.



No período em que este mural foi produzido, ou seja, durante o segundo governo de Victor Paz Estenssoro (MNR), entre os anos de 1960 e 1964, estavam mantidas, então, as propostas ainda do nacionalismo burguês, enraizadas no processo revolucionário de 1952. Sobre esse período, podemos sintetizar algumas de suas características políticas, de acordo com a descrição de Everaldo Andrade:

O período de governos do MNR¹² alçados com a revolução de 1952 terminou com o golpe de Estado de novembro de 1964, liderado pelo general René Barrientos, egresso das fileiras do próprio Movimento. A Revolução Cubana e a desestabilização econômica internacional fecharam as portas para oscilações reformistas e nacionalistas na América Latina. O MNR tornava-se um obstáculo, com sua base social instável e sua crescente incapacidade de controle das mobilizações de massa. A COB¹³ retomava a sua combatividade original e nos centros mineiros fervilhava nova militância revolucionária.

O reordenamento econômico do capitalismo, por outro lado, implicava a retomada de conquistas sociais das classes trabalhadoras e elementos de soberania nacional obtidos no período pós-Segunda Guerra, conjuntura na qual a revolução de 1952 fora um caso exemplar. Na Bolívia o processo de contenção das mudanças já estava em curso pelo menos desde 1956, mas não fora suficiente. O regime do general Barrientos e sua política econômica correspondem ao aprofundamento dessa perspectiva, impondo ao país uma guinada quase sem limites em favor dos interesses dos Estados Unidos e dos grandes proprietários. (ANDRADE, 2007 p. 139)

É importante, ainda, que se compreenda algumas relações contidas no espaço em que o mural se encontra exposto, e para o qual foi projetado. O trabalho de Alandia Pantoja foi encomendado, como já referido anteriormente, para fazer parte do museu/mausoléu alusivo à Revolução de 1952. Mas ele não

¹² O Movimento Nacionalista Revolucionário foi um partido político boliviano de caráter nacionalista burguês, que liderou a Revolução de 1952.

¹³ Central Obrera Boliviana. Principal central sindical da Bolívia, fundada em 1952 no contexto da Revolução.

foi o único artista contratado para tal fim, tendo sua obra que dividir o espaço com outro muralista e criando com ele certas relações de tensão. Essas relações dão testemunho, então, de condições históricas e mesmo de embates e tensionamentos políticos entre os artistas. Nesse sentido, Andrade (2006) aponta alguns aspectos envolvidos na relação de Miguel Alandia Pantoja com a obra de Sólon Romero, junto a qual seu trabalho iria ser exposto.

Walter Sólon Romero, outro muralista talentoso, diretor nacional de artes plásticas na época e ligado ao MNR, fazia parte do grupo Anteo junto com o muralista Gil Imana. Ele entrou em choque com as concepções artísticas e culturais de Alandia no momento em que ambos iriam pintar os murais do Museu da Revolução. O muralista trotskista respondeu vigorosamente às críticas e escreveu artigos em que afirmava que Sólon pintara para a burguesia enquanto ele estava lutando nas ruas pela revolução. A disputa só foi resolvida por um inusitado sorteio em que os dois artistas dividiram em partes iguais a pintura do célebre mural. A polêmica em torno deste e de outros murais pintados por Alandia em prédios públicos e sindicatos foi intensa, refletindo tensões mais profundas sobre controle social do registro histórico da revolução através da arte. (ANDRADE, 2006, p. 154)



Figura 14 - Mural de Alandia Pantoja em seu contexto de exposição.

Tendo a Bolívia sofrido uma série de golpes de Estado durante todo o século XX, e em especial, em 1964, acontece, pouco tempo após a inauguração da obra de Alandia no Museu da Revolução, aquele que derruba o governo de Paz Estenssoro e leva ao poder os militares, tendo o presidente René Barrientos à frente. Esse período conturbado vai mais adiante levar ao poder um militar de

esquerda, o presidente General Juan José Torres (1970 – 1971) e apresentar uma experiência tão peculiar como a da Assembleia Popular de La Paz ¹⁴, na qual Miguel Alandia Pantoja esteve presente como representante eleito pelos artistas. Porém, no mesmo ano (1971) o golpe do general Hugo Bánzer, que derruba Torres do poder, acaba com a participação popular na Assembleia e, com isso, começam a ser destruídos vários dos murais, e os de Miguel Alandia são alvo dessa sanha destrutiva da ditadura de Bánzer. É notável, então, a disposição das centrais sindicais bolivianas no sentido de defender os murais.

Cuando el 18 de septiembre de 1980 se inició la demolición del edificio de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia (FSTMB), que por entonces cobijaba también a la Central Obrera Boliviana (COB), los militares golpistas no tuvieron el menor reparo en deshacerse del mural titulado *Huelga y Masacre*, de 34 m², concluido en 1954. El mural, compuesto de una serie de seis (cuatro frisos o cenefas y dos cuadros grandes), era un manifiesto de protesta contra la explotación y un homenaje a los obreros caídos en la masacre de 1949. El Coronel Luis Arce Gómez, a tiempo de impartir órdenes de derribar el edificio de la Federación de Mineros, declaró enfático: «*Con la demolición de este edificio y la construcción de uno nuevo, más útil, se acaba la época del caos y la anarquía, y empieza una nueva favorable a los trabajadores que desde aquí han sido engañados permanentemente*». (MONTROYA, S/D)

É um dever revolucionário defender a obra de arte, por cima de toda consideração ideológica ou estética. É inconcebível que se peça que os murais de Alandia sejam recobertos com pintura branca [...]. Se chegar ao extremo ingrato de se decidir pela destruição dos murais de Alandia, a FSTMB está disposta a trasladá-los à sua sede social antes que permitir semelhante ato de vandalismo. (FSTMB *apud* ANDRADE, 2011 p 217)

A história boliviana no século XX foi marcada pela presença das lutas de classes e dos movimentos dos povos indígenas originários, que muitas vezes se confundem também com os operários, mineiros e estudantes. A política boliviana foi tão marcada pela instabilidade que os golpes de Estado se tornaram situações repetidas inúmeras vezes nesse período histórico.

A temática da revolução enseja a ideia da mudança, da ruptura. Dessa forma, a arte boliviana pode ser entendida nesse contexto, onde a atuação dos muralistas e, nesse caso, de Miguel Alandia Pantoja, se constitui em uma forma

¹⁴ Sobre a Assembleia de La Paz (1971), o trabalho do cientista político boliviano René Zavaleta Mercado é fundamental para um maior entendimento desse processo que se estabeleceu como “duplo poder”.

de convocar as massas para se tornarem agentes históricos, lutando por seus direitos e por uma sociedade que atenda às suas demandas. Assim, os artistas se colocam como também agentes políticos, tendo o compromisso de refletir em sua produção a temática da luta social, estabelecendo sua arte como meios de convocação para a transformação revolucionária do mundo.

Refletindo sobre o seu trabalho como muralista, Alandia deixa marcadas as suas percepções acerca da existência de uma arte que, ao se comunicar com as massas, rompa com o sistema dos museus e com a pintura de cavalete. Em entrevista ao jornal *El Diario*, em 24 de janeiro de 1971, o artista afirma o seguinte

A pintura mural creio que é a pintura do futuro, não só por ser monumental e expressar as esperanças das grandes e amplas massas, senão também porque a transformação da sociedade impõe que, ao expressar-se de forma monumental, a plástica expresse o sentimento democrático e humano da sociedade em seu conjunto, ou seja, que a pintura mural deve substituir no futuro os pequenos museus em que hoje se conservam as obras mestras do passado. Meu maior desejo é sempre pintar murais, o que não me impede de fazer pintura de cavalete. (ALANDIA, 1971 *apud* ANDRADE, 2011 p 219)

Sobre concepções da arte enquanto instrumento de preservação e continuidade da memória, Didi-Huberman (2010) coloca a relação de monumentalidade de um trabalho artístico como importante dimensão nessa relação. Citando Robert Morris, pode-se colocar a seguinte reflexão:

Quando percebemos uma certa dimensão, o corpo humano entra no *continuum* das dimensões e se situa como constante na escala. Sabemos imediatamente o que é menor e o que é maior que nós mesmos. Embora isso seja evidente, é importante notar que as coisas menores que nós são vistas diferentemente que as coisas maiores. O caráter familiar (ou *íntimo*) atribuído a um objeto aumenta quase na mesma proporção que suas dimensões diminuem em relação a nós. O caráter *público* atribuído a um objeto aumenta na mesma proporção que suas dimensões aumentam em direção a nós. Isto é verdade durante o tempo que se olha o conjunto de uma coisa grande e não uma pequena. (MORRIS, *apud* HUBERMAN, 2010 p. 123)

O mural, enquanto arte pública, se enquadra nesse contexto indicado por Robert Morris, enquanto caráter de objeto público, de grandes dimensões, o que marca a extrapolação de suas observações para além da dimensão íntima, familiar. E a dimensão pública da obra se articula com uma dimensão da

memória. A imagem está, nesse contexto, permanentemente se resignificando e Didi-Huberman aponta para essa questão, levantando a influência do que chama de *anacronismo* no estudo da História da Arte.

Isso não quer dizer que a história seja impossível. Quer simplesmente dizer que ela é anacrônica. E a *imagem dialética* seria a imagem da memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente reminiscente*. Criticando o que ela tem (o objeto memorizado como representação acessível), visando o processo mesmo pela perda que produziu o que ela não tem (a sedimentação histórica do próprio objeto), o pensamento dialético apreenderá doravante o *conflito* mesmo do solo aberto e do objeto exumado. Nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial, o pensamento dialético não mais buscará *reproduzir* o passado, representa-lo: num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. (DIDI-HUBERMAN, 2010 p. 176)

O *anacronismo*, conforme descrito por Didi-Huberman, se constitui então em uma instigante proposta para se avaliar a permanência dos trabalhos murais de Alandía Pantoja na memória boliviana, quando nos atentamos para outra forma de entendimento e estudo da imagem, também proposta por Didi-Huberman, que é a forma como as “imagens tocam o real”. Citando Goethe, que dizia ser a Arte “o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele”, Didi-Huberman discute a forma como o estatuto da imagem e as questões relativas a verdade, representação, imitação, mimetismo se envolvem no mundo, provocam mudanças e sofrem reações.

Assim, podemos propor esta hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez. Em que sentidos — evidentemente no plural — deve-se entender isto? Aristóteles abriu sua Poética com a constatação fundamental de que imitar deve ser entendido em vários sentidos distintos: poder-se-ia dizer que a estética ocidental nasceu inteiramente destas distinções. Mas a imitação, é bem sabido, já não avança senão de crise em crise (o que não quer dizer que tenha desaparecido, que tenha caducado ou que já não nos concerne). Portanto, seria preciso saber em que sentidos diferentes arder constitui hoje, para a imagem e a imitação, uma “função” paradoxal; melhor dizendo uma disfunção, uma enfermidade crônica ou recorrente, um mal-estar na cultura visual: algo que apela, por conseguinte, a uma poética capaz de incluir sua própria sintomatologia. (DIDI-HUBERMAN, 2012 p. 208)

A obra de Alandia Pantoja se encontra então contextualizada dentro de uma manifestação que, sendo tipicamente característica daquela região da América Andina, recebeu influências de artistas mexicanos e produziu uma forma própria de expressividade e de entender a função da arte e que o papel do artista seria trabalhar em favor das mudanças revolucionárias na sociedade.

CAPÍTULO 3 – O artista, seu contexto, sua arte como “sistema cultural e as “cores andinas” nos murais de Pantoja

Um modelo possível para a interpretação da obra de um artista é o de buscar aproximar-se de seu meio cultural. Clifford Geertz (1997) propôs em um diálogo com os estudos de Michael Baxandall (1933 – 2008) sobre a produção artística, as relações com a cultura e a sociedade do Renascimento italiano. Para o antropólogo estadunidense a produção artística está eivada de signos e significados que para serem realmente decifrados, necessitam que se tenha uma vivência de imersão na cultura que produz tal arte.

Trazendo um estudo que relaciona o campo das artes à cultura e sociedade da América Latina, o ensaio produzido por José Carlos Mariátegui (1925) articula o trabalho do artista com suas posições em relação à sociedade, onde esses artistas podem ser entendidos enquanto sujeitos reacionários ou revolucionários, em se considerando a forma como seus trabalhos operam na estrutura da sociedade.

Considerando a arte como um produto da sociedade, mas também como trabalho em que a subjetividade dos artistas se coloca em meio a uma relação com as tensões políticas que permeiam a sociedade, as propostas de entendimento do fazer artístico elaboradas por Geertz e por Mariátegui ensejam um debate muito instigante e, mesmo com algumas características próprias de seu tempo, podem ser uma forma de entender as relações entre a militância política e o indigenismo de Miguel Alandía Pantoja e a sua produção artística.

Importante afirmar aqui que a influência política e social carregada na obra de Alandía Pantoja está ligada a uma cultura indígena eminentemente andina, que é diferente de um indigenismo de outras regiões da Bolívia e da América Latina. Nesse sentido, a cultura andina é compartilhada por bolivianos e peruanos. E está presente ainda na produção artística de jovens bolivianos que produzem arte urbana, como o caso a ser analisado do coletivo *Cementerio de Elefantes*. Nesse contexto, trazer as contribuições elaboradas por Néstor García Canclini abordando o processo do que denomina como *hibridização cultural* é uma forma de matizar a análise a partir da presença das cores andinas na obra de Pantoja e que é permanente na produção de *Cementerio de*

Elefantes. A sobrevivência de uma ancestralidade indígena em meio à uma pretensa “pós-modernidade” nos centros urbanos bolivianos do século XXI.

Começando pelos escritos do marxista peruano, é perceptível que Mariátegui elaborou uma forma de traduzir e aplicar os elementos do marxismo para a realidade própria da América Latina, mais em especial ao contexto das sociedades andinas, onde, como já dito, Alandia Pantoja se encontra plenamente inserido. Para iniciar essa análise, vamos observar como Mariátegui introduz seu texto acerca das condições de trabalho do artista na sociedade capitalista e nas formas de dominação burguesa.

El artista contemporáneo se queja, frecuentemente, de que esta sociedad o esta civilización, no le hace justicia. Su queja no es arbitraria. La conquista del bienestar y de la fama resulta en verdad muy dura en estos tiempos. La burguesía quiere del artista un arte que corteje y adule su gusto mediocre. Quiere, en todo caso, un arte consagrado por sus peritos y tasadores. La obra de arte no tiene, en el mercado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario. Los artistas más puros no son casi nunca los mejor cotizados. El éxito de un pintor depende, más o menos, de las mismas condiciones que el éxito de un negocio. Su pintura necesita uno o varios empresarios que la administren diestra y sagazmente. El renombre se fabrica a base de publicidad. Tiene un precio inasequible para el peculio del artista pobre. A veces el artista no demanda siquiera que se le permita hacer fortuna. Modestamente se contenta de que se le permita hacer su obra. No ambiciona sino realizar su personalidad. Pero también esta lícita ambición se siente contrariada. El artista debe sacrificar su personalidad, su temperamento, su estilo, si no quiere, heroicamente, morirse de hambre. (MARIÁTEGUI, 1925 p. 13)

As relações sociais de dominação de classe se tornam um elemento de compreensão sobre o trabalho do artista. Isso não acontece apenas em artistas que estariam colocados nas chamadas “vanguardas”. Mariátegui coloca que em geral o artista vai se sentir como um elo fraco na sociedade.

El obrero siente explotado su trabajo. El artista siente oprimido su genio, coactada su creación, sofocado su derecho a la gloria y a la felicidad. (MARIÁTEGUI, 1925 p.14)

Mariátegui segue e aponta, de forma bastante acertada, que o artista se coloca enquanto um “oprimido” ou um “injustiçado” em meio à sociedade burguesa e que a resposta a essa situação se torna em muitas vezes um elemento reacionário. Ou seja, em muitos casos a revolta do artista não se concretiza e manifesta como o surgimento de uma linguagem revolucionária, ou

de uma produção onde se manifeste a luta por mudanças revolucionárias na sociedade.

Disgustado del orden burgués, el artista se declara, en tales casos, escéptico o desconfiado respecto al esfuerzo proletario por crear un orden nuevo. Prefiere adoptar la opinión romántica de los que repudian el presente en el nombre de su nostalgia del pasado. (MARIÁTEGUI, 1925 p.14)

Esse “passadismo” entre os artistas está relacionado, diz Mariátegui, a uma visão idílica e idealizada onde os príncipes, os papas e os mecenas são vistos como mais cultos e como grandes apreciadores das artes, ao contrário da burguesia no capitalismo. Trata-se de uma postura conservadora e que nas artes pode se enquadrar em tendências reacionárias nas formas também, apresentando como exemplos de autenticidade e de modelo de arte produtos que se baseiam nas artes do Renascimento e se opõem a produção de arte moderna ou contemporânea.

El artista arriba, así, a la conclusión de que los tiempos de la aristocracia y de la Iglesia eran mejores que estos tiempos de la Democracia y la Burguesía. (MARIÁTEGUI, 1925 p.14)

Nesse ponto são criticados também os agentes e os instrumentos do Sistema das Artes. Mariátegui descreve como a atuação de elementos do mercado, de críticos, da imprensa e de marchands podem determinar o que é aceitável ou não para a arte, fazendo a fama ou a desgraça de artistas.

Não se deve ter uma visão idealizada, então, desse passado. Não se pode afirmar que na época do Renascimento os artistas eram mais bem quistos pela sociedade ou pelas elites do que na sociedade burguesa. Essa é a conclusão a que Mariátegui chega nesse aspecto. Assim, o escritor peruano fecha essa análise, se valendo também do que afirmava o escritor irlandês Oscar Wilde (1854 – 1900) sobre a arte e o artista e sua importância no surgimento do socialismo:

Mas estas cosas de la realidad presente no deben ser constatadas por el artista moderno con romántica nostalgia de la realidad pretérita. La posición justa, en este tema, es la de Oscar Wilde quien, en su ensayo sobre El alma humana bajo el socialismo, en la liberación del trabajo veía la liberación del arte. La imagen de una aristocracia próspera y magnífica con los artistas constituye un miraje, una ilusión. No es cierto absolutamente que la sociedad aristocrática fuese una sociedad de dulces mecenas. Basta recordar la vida atormentada de

tantas nobles figuras del arte de ese tiempo. Tampoco es verdad que el mérito de los grandes artistas fuese entonces reconocido y recompensado mucho mejor que ahora. También entonces prosperaron exorbitantemente artistas ramplones. (MARIÁTEGUI, 1925 p.17)

O que caracteriza então uma arte como nova, como de vanguarda? Suas posições em relação às disputas na sociedade e relativas à revolução. Essa é a caracterização que Mariátegui constrói e que podemos detectar na produção de Alandia Pantoja como o artista que se coloca a favor de mudanças sociais profundas. Assim, segue o texto de Mariátegui relacionando arte, revolução e “decadência”:

Conviene apresurar la liquidación de un equívoco que desorienta a algunos artistas jóvenes. Hace falta establecer, rectificando ciertas definiciones presurosas, que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo. (MARIÁTEGUI, 1925 p.18)

Mas a arte se relaciona com o sentido de “revolução” de um modo mais complexo que a simples dicotomia entre técnicas artísticas novas e antigas. Assim a arte pode ter origem em técnicas “revolucionárias” mas se não se colocar em posição de apontar para mudanças na sociedade, será uma arte “velha”, no dizer de Mariátegui.

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. El arte se nutre siempre, conscientemente o no, -esto es lo de menos del absoluto de su época. El artista contemporáneo, en la mayoría de los casos, lleva vacía el alma. La literatura de la decadencia es una literatura sin absoluto. Pero así, sólo se puede hacer unos cuantos pasos. El hombre no puede marchar sin una fe, porque no tener una fe es no tener una meta. Marchar sin una fe es patiner sur place. El artista que más exasperadamente escéptico y nihilista se confiesa es, generalmente, el que tiene más desesperada necesidad de un mito. (MARIÁTEGUI, 1925 p.19)

Como se relacionam as tendências artísticas com a política? Mariátegui afirma que, sem uma consciência mais apurada de seu trabalho na sociedade, o artista vai se voltar para quem lhe oferecer uma direção. Assim, conforme suas

apreciações, se de um lado “O futurismo russo aderiu ao comunismo”, em outro campo vemos que “o futurismo italiano aderiu ao fascismo. Que melhor prova histórica de que os artistas não podem abstrair a esfera política?” (p.19)

En las épocas clásicas, o de plenitud de un orden, la política puede ser sólo administración y parlamento; en las épocas románticas o de crisis de un orden, la política ocupa el primer plano de la vida. (MARIÁTEGUI, 1925 p.20)

A influência do marxismo do qual Mariátegui foi um dos maiores expoentes na América Latina do início do século XX deve ser matizada pela ótica do Trotskismo, sabendo que Alandía Pantoja foi um militante dessa forma de atuar na política socialista. E o Trotskismo foi um modelo político que tinha suas formas próprias de abordar as relações entre liberdade na arte e a revolução social. Assim, é bastante notável a defesa que Trotsky junto com André Breton e Diego Rivera fazem da independência na produção artística. Mas tal autonomia é entendida dentro dos objetivos de uma arte que se coloca como forma de revolucionar a sociedade.

No Manifesto da FIARI (Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente), escrito em 1938, os autores apresentam suas concepções de que a independência artística só é plena e possível quando o artista entende que é necessário lutar pela revolução. Não se pode ser neutro na política (ainda mais em uma luta contra o fascismo) e querer se apresentar enquanto propositor de um movimento de vanguarda artística. Vejamos o que diz o Manifesto da FIARI em seu quarto parágrafo:

É evidente que não nos solidarizamos por um instante sequer, seja qual for seu sucesso atual, com a palavra de ordem: “Nem fascismo nem comunismo”, que corresponde à natureza do filisteu conservador e atemorizado, que se aferra aos vestígios do passado “democrático”. A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado. Ao mesmo tempo, reconhecemos que só a revolução social pode abrir a via de uma nova cultura. Se, no entanto, rejeitamos qualquer solidariedade com a casta atualmente dirigente na URSS, é precisamente por entender que ela não representa o

comunismo, mas é seu inimigo mais pérfido e mais perigoso.
(BRETON, TROTSKY. 1985 p.37 – 38)

Desse modo, as posições militantes do artista estão corroboradas como uma forma legítima de se posicionar no campo da arte, ou seja, Miguel Alandia Pantoja vai manifestar suas posições em defesa de uma visão se sociedade na Bolívia e vai fazer isso referenciado por suas posições indigenistas mas influenciadas pelo marxismo trotskista.

Importante ressaltar que, ao observarmos as referências de culturas ancestrais ameríndias no trabalho artístico, é importante trazer também um certo aporte etnográfico. São culturas em que a transmissão de conhecimentos por forma de relatos orais que, em alguns casos, o fantástico e o mítico se intercalam. Cerimônias com uso de alucinógenos nas quais certas imagens se estabelecem e que têm significados marcados nesses sistemas culturais podem ser uma chave de interpretação de certos sinais e imagens enigmáticas para um observador estranho ao meio. Assim, José Alcina Franch (2006)¹⁵ relaciona o estudo de arte com observações etnográficas para culturas ameríndias:

Un ejemplo etnográfico que aporta una nueva luz al arte aparentemente abstracto de un grupo selvático de Colombia es el de los indios tukano, investigado por Reichel-Dolmatoff en *El chamán y el jaguar*, (1978), un arte en el que se aprecia hasta qué punto el uso de alucinógenos es responsable de la configuración de diseños a los que posteriormente se les otorga contenido simbólico a partir de su propia mitología. (FRANCH, 2006 p.412)

[...]Reichel-Dolmatoff ha profundizado en la interpretación del significado del consumo de tales narcóticos, especialmente en relación con las visiones que provocan y la utilización de las mismas en el arte “decorativo” de la región. (FRANCH, 2006 p.412)

Clifford Geertz realiza um notável estudo colocando em evidência, sob uma ótica também próxima da Antropologia mas mesmo assim muito bem apropriada para o campo da História da Arte, como a arte pode ser caracterizada enquanto sistema cultural¹⁶ e como ao observar uma produção artística temos

¹⁵ FRANCH, José Alcina. *El arte Andino y Amazónico* In: SUREDA, Joan (org.) *Artes y Civilizaciones – orígenes África – América – Oceanía* . Barcelona: Lunwerg Editores, 2006

¹⁶ GEERTZ, Clifford. *A arte como sistema cultural*. In: *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 142

de nos colocar como investigadores fazendo um exercício peculiar de etnografia onde, para decifrar um quadro, precisamos buscar nele as evidências de uma determinada cultura. Para Geertz, somente percebe a fundo toda a potência de uma imagem de arte quem se esforça para se colocar dentro do sistema de cultura onde tal imagem foi produzida. Vejamos o que nos diz Geertz:

O que, no entanto, é ainda mais importante, é que estas habilidades apropriadas, tanto no caso do observador como do pintor, não são, em sua maioria, inatas como a sensibilidade retínica para a distância focal, mas sim adquiridas através da experiência total de vida, neste caso, a de viver uma vida quatrocentista, vendo o mundo de um modo também quatrocentista. (GEERTZ, 1997 p.156)

Clifford Geertz se apoia muito, nesse texto, no trabalho do Historiador da Arte britânico Michael Baxandall, especialmente em suas pesquisas sobre a arte italiana do Renascimento, ou como já dito do “*Quattrocento*”. Assim, citando a obra *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*, Geertz aponta para a relação entre o artista e a sociedade da qual ele se origina, afirmando que

[...] parte da bagagem intelectual com a qual um homem ordena sua experiência visual é variável, e grande parte desta bagagem variável é culturalmente relativa, no sentido de que é determinada pela sociedade que influenciou a experiência de vida deste homem. Entre essas variáveis estão as categorias com as quais ele classifica seus estímulos visuais, o conhecimento que utilizará para complementar aquilo que a visão imediata lhe fornece, e a atitude que ele irá adotar com relação ao tipo de objeto artificial que vê. Ao olhar o quadro, o observador tem que utilizar todas as habilidades visuais que possui; poucas delas são normalmente específicas para a pintura, e provavelmente ele utilizará as habilidades que sua sociedade mais valoriza. O pintor reage a tudo isso; a capacidade visual de seu público deve ser seu veículo transmissor. Sejam quais forem suas habilidades e especializações profissionais, ele próprio é um membro da sociedade para a qual trabalha e partilha de sua experiência e costumes visuais. (BAXANDALL, 1972 p.40 *Apud* GEERTZ, 1997, p.156)

Geertz traz de Baxandall essa proposta de compreensão da arte a partir de signos que são próprios de uma determinada cultura. Ou seja, nesse entendimento existe uma certa interdição a uma discussão que não leve em conta a forma como o espectador, naquele contexto social, estava preparado

para compreender a arte. Assim, Geertz concorda com Baxandall quando afirma que

A capacidade que um homem possa ter para distinguir uma certa forma, ou uma relação entre formas, irá influenciar a atenção como que ele examina um quadro. Se ele é capaz de notar relações proporcionais, por exemplo, ou se tem alguma prática em reduzir formas complexas transformando-as em conjuntos mais simples, ou se possui um conjunto amplo de categorias para tonalidades diferentes de vermelho e de marrom, estas habilidades podem levá-lo a ordenar sua experiência da *Anunciação* de Piero della Francesca de uma maneira diferente daquela que seria utilizada por pessoas que não possuam estas habilidades, e de uma maneira muito mais rápida e profunda que a utilizada por pessoas cuja experiência de vida não incluiu tantas técnicas relevantes ao quadro. (GEERTZ, 1997, p. 155)

Assim, para o antropólogo, a arte se constitui enquanto um sistema cultural onde muitas das “mensagens” colocadas em imagens se encontram de uma certa forma “ocultas” para os olhos que não participam desse sistema cultural. Ou seja, um observador que está em uma posição de “estrangeiro”, na relação entre arte e observador, tem uma experiência sensorial marcada por diferenças e uma tensão pronunciadas, ou seja, para “decifrar” o sentido da arte na cultura devemos nos esforçar para “entrar no sistema da cultura”. Para exemplificar esse sistema, Geertz se vale ainda das observações trazidas por Baxandall sobre um artista italiano do século XV, Bellini.

Referindo-se à *Transfiguração* de Giovanni Bellini, uma representação da cena que é bastante indefinida, quase tipológica, mas, ao mesmo tempo, maravilhosamente plástica, ele a chama de uma relíquia da cooperação entre Bellini e seu público. [...] Bellini podia contar com a colaboração de seu público, e desenhou seu painel para atrair essa colaboração, e não para representá-la. Sua vocação era construir uma imagem a que uma espiritualidade específica pudesse forçosamente reagir. Como observou Baxandall, o público não necessita aquilo que já possui. Necessita, sim, um objeto precioso, no qual seja possível ver aquilo que sabe; precioso o bastante, para que, ao ver nele o que sabe, possa aprofundar seu conhecimento. Existiam na Itália do século XV, vários tipos de instituições culturais ocupadas em formar a sensibilidade do público, que convergiam com a pintura para criar o “olhar da época”. (GEERTZ, 1997 p.158)

Como um exemplo muito instigante nessa relação entre as artes, Geertz vai colocar a forma como a dança articula as imagens nos quadros do Renascimento. Essa é, também, uma relação que pressupõe um olhar mais

acurado para perceber que os agrupamentos e as poses de figuras que estão nos quadros dialogam com essa forma de ocupar espaços que se constituem nas danças. Mas, para isso, também se deve levar em consideração que a própria arte da dança mudou de configuração nos séculos que nos separam de uma imagem produzida no Renascimento. Assim, nos coloca Geertz que

A dança era relevante para a observação de quadros porque não era, na época, uma arte temporal relacionada com a música como é entre nós, e sim uma arte mais gráfica, relacionada com espetáculos – procissões religiosas, festas de máscaras nas ruas, e assim por diante. [...] A dança, portanto, não só dependia da capacidade de distinguir o intercâmbio psicológico entre figuras estáticas agrupadas em desenhos sutis, uma espécie de organização de corpos, como aguçava essa capacidade – uma habilidade que os pintores também possuíam e usavam para provocar uma resposta do público.

[...] Dada uma ampla familiaridade com formas altamente estilizadas de dança [...] o pintor podia contar com uma compreensão visual imediata do tipo de quadros de figuras, uma compreensão que não é tão comum em uma cultura como a nossa onde a dança é mais uma questão de movimento emoldurado entre poses que poses emolduradas entre movimentos, e onde não existe muita sensibilidade para o gesto tácito. (GEERTZ, 1997 p.160)

O antropólogo e estudioso da arte e da cultura argentino Néstor Garcia Canclini, em *A socialização da arte* (1984), já apontava para uma diferenciação entre formas de produzir arte na realidade da América Latina. Assim, Canclini nos descreve o que chamou de **arte de libertação** que se caracteriza dessa forma

A arte de libertação não se caracteriza apenas por representar a realidade do povo – isso fazem também as versões populistas da arte dominante, o que mostra não ser essa garantia suficiente; caracteriza-se ainda por representá-la criticamente.

[...] A arte verdadeiramente revolucionária é aquela que, por estar a serviço das lutas populares, transcende o realismo. Mais do que reproduzir a realidade, interessa-lhe imaginar atos que a superem. (CANCLINI, 1984. p. 32)

Nesse sentido, a existência de uma tradição ou produção artística, a obra de um artista determinado, pode ser entendida de forma mais abrangente se relacionada dentro de um processo dinâmico de mudanças e permanências. E essas dinâmicas se relacionam com a percepção e recepção do público com relação à arte. Assim, Canclini destaca que

[...] o juízo sobre a obra (a crítica de arte e a análise do historiador) deve levar em conta tanto o processo de produção como o de sua percepção, não só de que modo a obra se insere na história da produção artística ou renova os procedimentos de realização, mas também de que forma se insere na história do gosto, aceita ou modifica os códigos perceptivos vigentes. (CANCLINI, 1984 p. 39)

Assim, Canclini parte a analisar as relações entre o Sistema de Arte e a sociedade. Apresentando concepções a respeito da autonomia da arte ele nos descreve a relação que essa liberdade artística assume em meio ao capitalismo, onde o artista popular que se pretende revolucionário busca um canal de comunicação com seu público.

A arte, como toda a linguagem que quer ser comunicada, deve ater-se a códigos produzidos e manejados socialmente; por mais que **algumas** tendências estéticas acentuem a relação narcisista da mensagem consigo mesma, esta mensagem só pode ser tal, ou seja, comunicável, na medida em que se ajusta a códigos que são “produtos de um trabalho transcorrido. Por ‘trabalho transcorrido’ entende-se o trabalho precedente a cada momento dado, no qual se encontra contido o trabalho sógnico¹⁷”. [...] Não se explica a função poética com dizer somente que nela, a mensagem se relaciona consigo mesma, mas analisando por que, a certa altura da história ocidental, com o surgimento do modo de produção capitalista, uma área da comunicação social autonomiza-se relativamente – a artística – e, dentro dela, a linguagem, por sua vez, autonomiza-se das condições que lhe dão origem oferecendo sua exibição narcísica como fonte de prazer. (CANCLINI, 1984, p. 55)

Uma forma de compreender a arte proposta por Canclini é através do entendimento de processos sócio-culturais que o autor denomina de *Hibridização*. Esse processo pode ser avaliado por observações formais, pelos materiais, técnicas e modelos utilizados pelos artistas e também quando observamos seus assuntos, os conteúdos que estão nas suas obras. Além disso, as *culturas híbridas* descritas por Canclini se caracterizam por, nas sociedades chamadas “pós-modernas”, em meio ao que se denominou a “crise das grandes narrativas”, as questões de identidades se tornem mais fluidas, e aspectos como a desterritorialização e a descoleção sejam apresentados como marcas dessa hibridização. (CANCLINI, 1998)

¹⁷ F ROSSI LANDI, *Programación social y comunicación* In: **Semiótica y práxis**, Barcelona: Península, 1969 *Apud* CANCLINI, 1984 p.55

A hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas. Recordamos antes as formações sincréticas criadas pelas matrizes espanholas e portuguesas com a figuração indígena. Nos projetos de independência e desenvolvimento nacional, vimos a luta para compatibilizar o modernismo cultural com a semimodernização econômica, e ambos com as tradições persistentes. (CANCLINI, 1998, p. 326)

Para Canclini, essa hibridização é entendida como algo inerente à modernidade latino-americana, vista como projeto artístico onde tradição e inovação se articulam de forma muito imbricada. Isso acontece pelas relações entre as formas e os conteúdos. Com relação ainda a esse processo, Canclini cita os fenômenos de desterritorialidade (onde a produção artística não está vinculada a um determinado grupo ou “território”) e a descoleção¹⁸. Mas esse processo acontece de formas distintas, se observamos a arte contemporânea ou a arte moderna. É importante destacar que Miguel Alandia Pantoja está produzindo seus murais no período em que ainda se produz uma arte que se convencionou dizer “moderna”.

Em que reside, então, a novidade da descoleção, da desterritorialidade e da hibridez pós-modernas? As práticas artísticas carecem agora de paradigmas consistentes. Os artistas e escritores modernos inovavam, alteravam os modelos ou os substituíam por outros, mas tendo sempre *referentes de legitimidade*. As transgressões dos pintores modernos foram feitas falando da arte de outros. [...] Arte de citações europeias ou arte de citações populares: sempre arte mestiça, impura, que existe à força de colocar-se no cruzamento dos caminhos que foram nos compondo e decompondo. (CANCLINI, 1998, p.328)

A relação entre vanguardas europeias e como essas foram recebidas e ressignificadas na América Latina é abordada como um modelo de cultura híbrida. Assim, os murais bolivianos podem ser avaliados como um exemplo de manifestação das propostas de Canclini. Como a arte de Pantoja cultura se manifesta nesse contexto de desterritorialização? Para buscar um entendimento a essa questão, autor afirma que

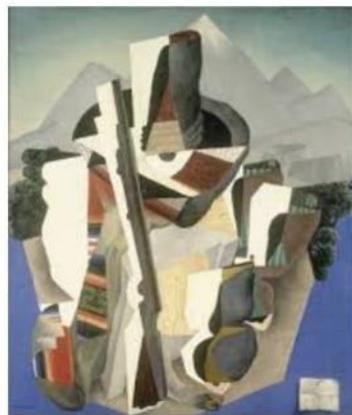
¹⁸ Canclini faz referência a esses fenômenos de desterritorialização e descoleção como resposta a um processo histórico onde, primeiro na Europa moderna, depois na América Latina, se criaram coleções especializadas em arte culta e folclore (como os gabinetes de curiosidades). A própria História da Arte se ergueu em cima da narrativa elaborada a partir das coleções dos museus de arte. Mas, continua o autor, “Hoje os museus de arte expõem Rembrandt e Bacon em uma sala; na seguinte, objetos populares e desenho industrial; mais adiante, ambientações, *performances*, instalações e arte corporal de artistas que já não acreditam nas obras e se recusam a produzir objetos colecionáveis.” (1998 p.303)

Na América Latina, supúnhamos que as vanguardas do pós guerra eram a superação do realismo socialista, da escola muralista mexicana e dos vários telurismos de outros países; em seguida, pareceu-nos que as vanguardas experimentais eram substituídas pela visualidade heroica, comprometida, dos anos 60 e 70. (CANCLINI, 1998, p. 329)

O artista se coloca então, levando em consideração as proposições de Geertz da arte como sistema cultural, e de Canclini da socialização da arte e da hibridização da cultura, buscando atingir as sensibilidades dos que compartilham nesse sistema, dos espectadores. Porém em uma realidade social complexa e heterogênea, esse sistema se torna hibridizado. Aqui podemos buscar compreender as obras murais de Miguel Alandia Pantoja enquanto evidências dessa cultura. E o que pode ser um modo de se adentrar um pouco a esse sistema e decifrar essa relação é a forma como Pantoja se utiliza das cores, forma essa que está também alicerçada na cultura andina e como as cores estão incluídas nesse sistema.

Para fazer um exercício comparativo entre a utilização de cores e demonstrar como isso é apropriado na produção de movimentos artísticos na América Latina, e mesmo dentro do mesmo movimento o quanto essa é uma característica do artista, faço a seguir uma descrição bastante sumária e simples, mas que pode demonstrar a existência de um uso específico das cores nos murais de Alandia Pantoja.

3.1 AS CORES DO MURALISMO MEXICANO: DIEGO RIVERA, DAVID SIQUEIROS E JOSÉ OROZCO



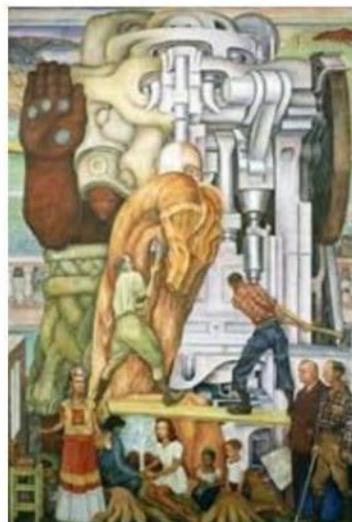
Zapata-style Landscape
1915



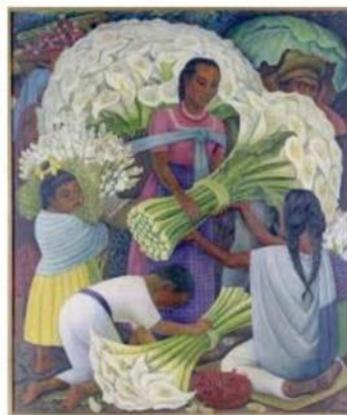
Epopeia do Povo Mexicano
1935



The Making of a Fresco, Sho...
1931



Unidade Panamericana
1940



Vendedora de flores (Flower...



Figura 15 - Obras Rivera pesquisa Google Imagens

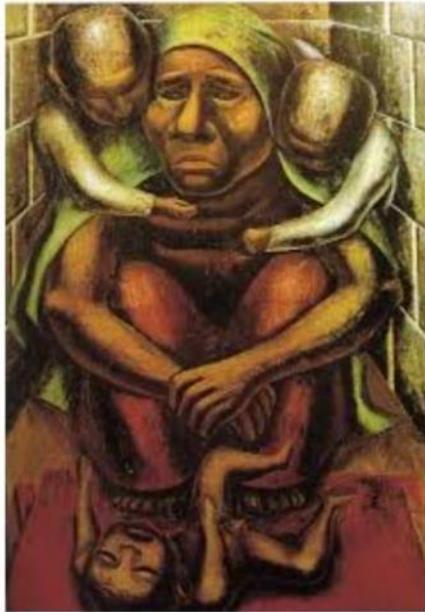
Diego Rivera: Ao observarmos, de forma geral, a produção mural de Rivera podemos destacar que, com relação a sua paleta de cores, há um predomínio na utilização das cores primárias (vermelho, azul e amarelo) com a composição figurativa em tons que apresentam figuras mais tranquilas, estáticas e realistas.



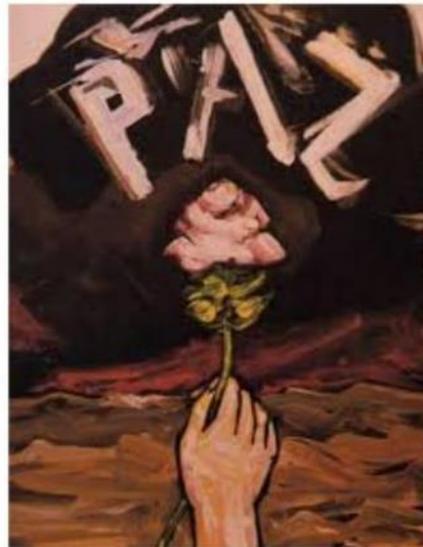
Collective Suicide
1936



Ethnography
1939



Proletarian Mother
1929



Peace
1961



Del porfirismo a la Revolución
1966



Figura 16 – Obras Siqueiros pesquisa Google Imagens

David Alfaros Siqueiros: os murais de David Alfaros Siqueiros apresentam o predomínio de verdes, vermelhos e amarelos (cores da bandeira mexicana) com figuração enérgica e dramática, bastante expressivas.



Prometheus
1930



Deuses de um mundo mode...
1934



O homem de fogo
1939



Zapatistas
1935



Dive Bomber and Tank
1940



Figura 17 – Obras Orozco pesquisa Google Imagens

José Clemente Orozco: quente e frio (contrastes de vermelho e azul) paisagens, figuras dramáticas, expressivas. Cenários bem específicos. Narrativa temática focada. Um frame do filme, não o filme inteiro. Orozco é uma cena

específica enquanto Rivera e Siqueiros querem mostrar a narrativa (ou o filme) inteiro.

3.2 AS CORES NA ANCESTRALIDADE ANDINA: TECIDOS PARACAS E INCAS



Figura 18 -Manto Paracas. As figuras representam animais fantásticos relacionados a rituais com alucinógenos.



Figura 19 - Detalhe – Manto Paracas



Figura 20 - Túnica (Unku) Inca. Peça de realeza. Padrões geométricos dominam a composição da peça.

As tapeçarias *Quechuas*¹⁹ acima apresentadas apontam para o uso, nas culturas ameríndias andinas, de uma estética característica. A cultura do têxtil é muito presente e muito simbólica desse povo e pode-se visualizar que padrões de representação a partir de formas geométricas e com seu colorido característico são muito marcadas nessa produção. Miguel Alandia Pantoja se vale dessa ancestralidade e dessa comunicabilidade ao tratar cores e temáticas. As cores que ele utiliza são bastante características sendo que Bedaya e Olivares (2014)²⁰ assim se referem a essa paleta peculiar:

Su paleta oscila entre gamas análogas de colores primarios y contrastes por por complementarios acentuados por el manejo del claroscuro, que contribuye a acentuar el dramatismo necesario para interpelar al espectador. (OLIVARES, 2014, p.7)

A essa descrição da paleta de cores usada por Pantoja, podemos traçar relações com outras possíveis formas de tratá-las. Assim, partimos para abrir mais possíveis interpretações para a produção artística andina. Muitas vezes, essas combinações de cores aparecem em diversas variações, que são constantes mesmo em épocas e contextos bastante diversos. Assim, Daniela Dionizio (2018), apresenta as relações entre as cores usadas por Pantoja e a forma como elas se relacionam com esse contexto cultural, e em relação às

¹⁹ povo também chamado pelos espanhóis de forma errônea de incas. Inca é um título dado ao imperador, não ao povo.

²⁰ Ministerio de culturas y turismo. ALANDIA PANTOJA (100 anos). La Paz, 2014

possibilidades que sua técnica de eleição (a piroxilina²¹) permite usar em seus murais.

Há algo que também é possível notar no processo de produção mural, principalmente após a revolução e com foco no artista que trabalharemos na dissertação, Miguel Alandia Pantoja: a escolha das cores. As cores mais comuns nos murais do artista são o ocre, o marrom, o vermelho, o amarelo e o branco. [...]Em relação a esse significado, o que podemos alcançar a partir do levantamento feito até esse ponto da dissertação, é que as cores têm um significado relacionado ao território, de maneira que estão fisicamente ligadas a ele, pela necessidade de matérias-primas disponíveis para a produção dos pigmentos utilizados para pintura. Nesse sentido, a produção das cores citadas tanto nos murais Mochicas, quanto nos murais pintados em Warisata por Illanes e nos de Pantoja, busca uma identidade local ou uma identidade andina. (DIONIZIO, 2018, p.53)



Figura 21 – Cores da Wiphala

Começamos pela análise de um ícone das lutas indigenistas andinas, a bandeira Wiphala. Quando se pesquisa sobre esse símbolo de ancestralidade

²¹ Segundo Dionízio (2018), a piroxilina é uma espécie de laca utilizada na indústria automobilística, podendo ser aplicada em materiais como metais, madeiras, tecidos e paredes acartonadas, possibilitando uma ampla gama de cores e sendo aplicada com o uso de pincéis e pistolas de ar, ou mesmo espátulas e brochas, na produção artística. Interessante que, mesmo possibilitando a utilização de uma paleta ampla, a piroxilina foi trabalhada por Pantoja (semelhante a Siqueiros) de forma mais contida, em relação ao uso das cores. (DIONIZIO, 2018, p. 52 – 53)

dos povos indígenas, originários da região andina, várias propostas de explicação sobre a bandeira e a simbologia das cores surgem. Em certo aspecto, muitos aplicam alguns tons de esoterismo para falar sobre esse símbolo, em geral trazendo para uma interpretação em um sistema social estranho à própria Wiphala.

Com relação a uma interpretação sobre os significados das cores na bandeira²², vemos as mesmas tradicionalmente relacionadas com as comunidades originárias do altiplano. Então, nessa interpretação estão representadas as comunidades do *Tahuantinsuyo* onde se inserem os povos que habitam a região que atualmente estão em partes da Argentina, Bolívia, Peru, Equador e Colômbia. Existem ainda quatro versões dessa bandeira, sendo que a mais popular na Bolívia é aquela que representa o *Collasuyu* (território) dos Aymara.

As origens históricas da bandeira não são muito precisas. Sabe-se que os padrões de cores e de figuração geométrica contidos na Wiphala podem ser encontrados em registros pré-colombianos, conforme na figura abaixo, o tecido do período Tiwanakota, hoje no acervo do Museu do Brooklyn. Porém, os ameríndios não faziam uso de emblemas e bandeiras, esse costume foi adquirido com a invasão espanhola, ou seja: a bandeira apresenta-se já como um momento de resistência ao processo colonizador, um símbolo de lutas de povos originários.²³



Figura 22 - Esquerda: tecido período Tiwanakota, Museo de Brooklyn.

Direita: Atribuído ao “Maestro de Calamarca”: *Arcángel Gabriel a modo de arcabucero*, Iglesia de Calamarca, Bolívia, s. XVIII.

²² Conforme consta em <https://www.significados.com/bandera-wiphala/> (acesso em 25/04/2021)

²³ Idem

As cores presentes na bandeira e seus significados atribuídos são: **Azul** (representando o **espaço cósmico**); **Amarelo** (força e energias ligadas à **ética** e à **solidariedade**); **Branco** (referente à passagem do **tempo**, aos processos de **mudanças, as transformações**. Crescimento intelectual e **trabalho**. Representa também os *Markas* e os *Suyus* (regiões administrativas da comunidade andina); **Laranja** (cultura, sociedade, **preservação da espécie**); **Vermelho** (o **planeta, a Pachamama**); **Verde** (valores materiais e **economia**) e **Violeta** (a ordem, a ideologia e a **própria cultura**).²⁴

Assim, a Wiphala se tornou símbolo das lutas indigenistas, mais precisamente a partir da década de 1970. Mas seus padrões de figuração, geometrismos e cores mesmas já eram de conhecimento e de uso tradicional entre as comunidades indígenas na Bolívia. Mesmo antes de ter se tornado um símbolo político e rompido com uma “territorialidade” específica (assumindo a desterritorialização, conforme aponta Canclini) as cores presentes nesse símbolo de lutas para os indígenas se constituíam em signos de uma ancestralidade ameríndia. E então, a utilização dessa paleta de cores pode ser destacada nos trabalhos de Alandia Pantoja.

No seu trabalho denominado *Testimonio*, Alandia Pantoja realiza uma comovente homenagem a um militante operário morto. Trata-se de uma imagem que reverencia os militantes trotskistas, da base dos mineiros, César Lora e Isaac Camacho, assassinados pela ditadura de Barrientos. Pintado em cores fortes, expressividade dramática e comovente, nesse quadro Pantoja homenageia seus camaradas que tombaram na luta contra o governo mostrando a figura de um mineiro indígena carregando uma pessoa morta em seus braços. A figuração lembra a *Pietà* de Michelângelo por sua carga de dor e sofrimento, enquanto na célebre escultura temos uma comovente visão de amor materno e da dor que sofre uma vítima injustamente condenada, no mural de Pantoja essa figuração é trazida para uma ambiência em torno do cenário expressivo do altiplano boliviano, com suas montanhas e cores terrosas, com o cenário em sombreado melancólico onde a luz está focada na expressão do indígena e no corpo pálido e desfalecido que carrega²⁵.

²⁴ Ibidem

²⁵ <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/11/23/retrato-del-pintor-de-la-revolucion-el-muralista-boliviano-cuyas-obras-fueron-destruidas-por-un-dictador/>

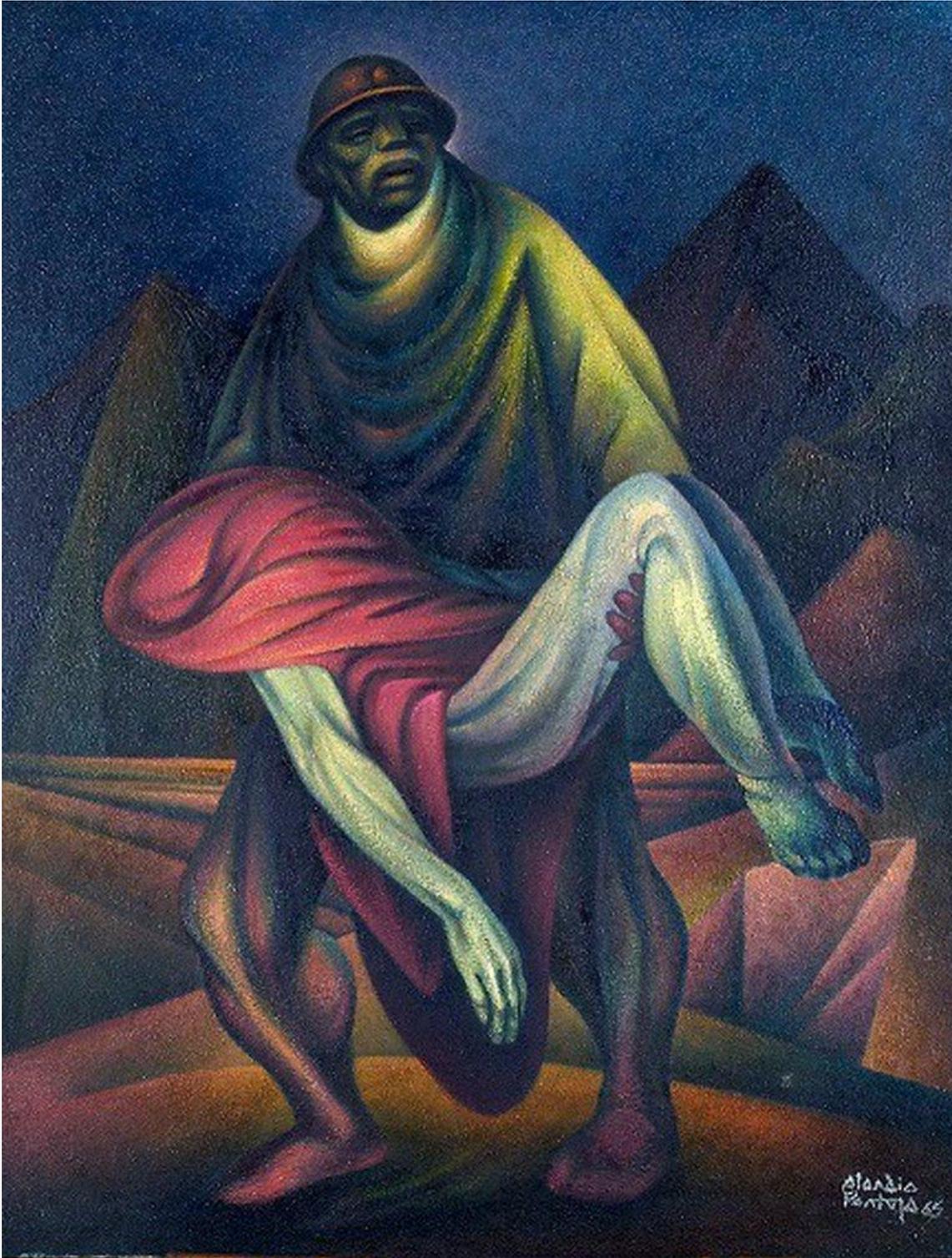


Figura 23 - Miguel Alandia Pantoja
Testimonio - Homenaje a líderes mineros asesinados
1965 – óleo - coleção particular

3.3 AS CORES ANDINAS E A PALETA DE PANTOJA NOS MURAIIS SOBRE A EXPLORAÇÃO DO PETRÓLEO E HISTÓRIA DA MEDICINA

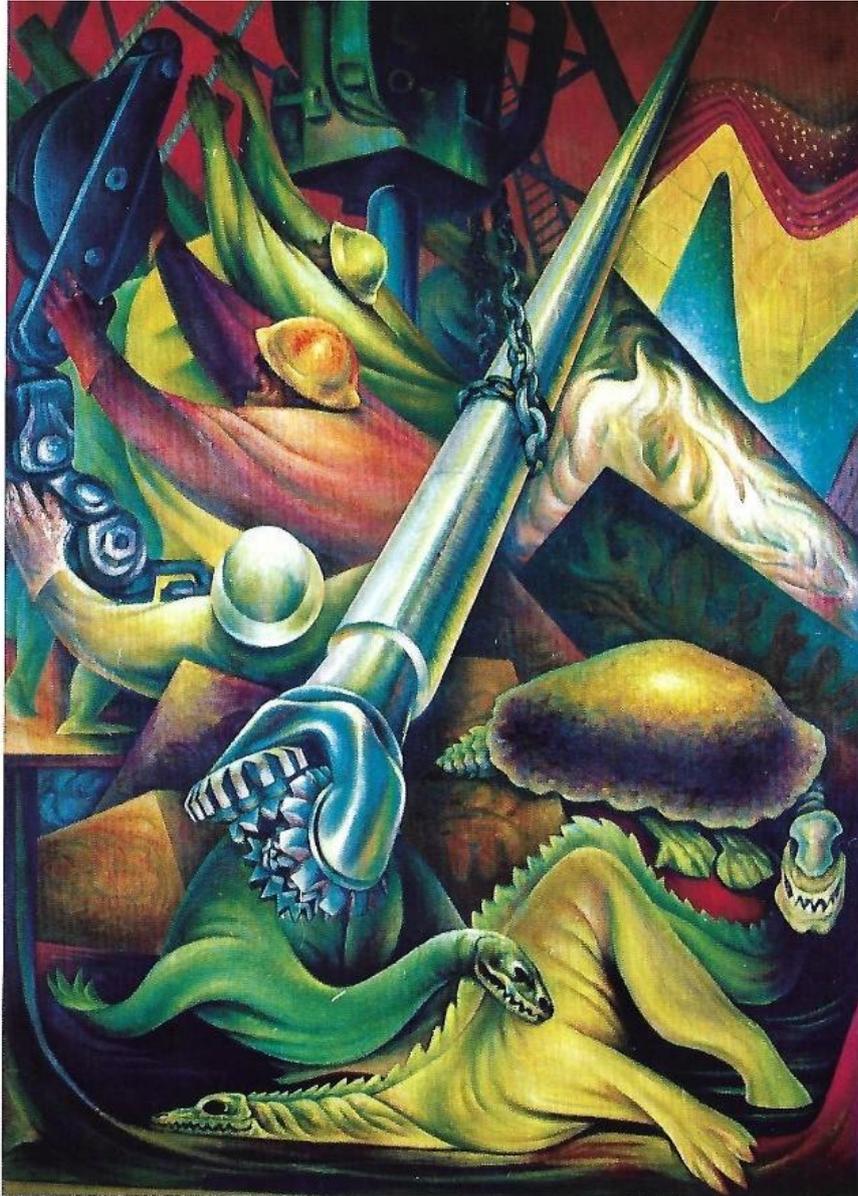
Esta série de murais de Pantoja, traz uma narrativa sobre a indústria do petróleo, enaltecida enquanto riqueza nacional boliviana, que deve estar sob controle popular. Os murais apresentam as fases de prospecção, perfuração, produção, comercialização e industrialização e se constitui em cinco murais produzidos na sua tradicional técnica de piroxilina, argamassa, areia e serragem (o que dá à composição uma textura e aspectos próprios e arenosos) e estão localizados na sede da empresa estatal de petróleo boliviana, a Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos (YPFB).

Esses murais, que estão expostos em vários ambientes na empresa, foram produzidos²⁶ para marcar as nacionalizações que aconteceram na Bolívia. Da mesma forma como ocorre no Memorial da Revolução de 1952, também nos murais da YPFB o trabalho de Pantoja convive com o de Walter Solon Romero. Esses murais, dos dois artistas, que, atualmente, são reconhecidos na Bolívia entre os “mais importantes do século XX”, foram restaurados recentemente, segundo notícia do jornal La Razón, de 18 de abril de 2021.

“Estas obras representan la historia de YPFB, son un patrimonio cultural muy importante para todos los trabajadores petroleros de Bolivia, por ello nos sentimos orgullosos de ser custodios de estos murales. Para nosotros es muy importante su preservación, más aún cuando Pantoja y Solón son dos grandes exponentes del arte boliviano del siglo XX”, señala Wilson Zelaya, presidente de YPFB.²⁷

²⁶ https://www.la-razon.com/escape/2021/04/18/la-historia-del-petroleo-boliviano-en-pintura/?fbclid=IwAR2qLh0en9c-Ir2Sp3ymVc1FMJLoKCW8Fye0Ffsrd6UjyyV_rJqS1GfB7A (acesso em 26/04/2021)

²⁷ Idem



El Petróleo en Bolivia I
Exploración
30 m²
Piroxilina / muro
1958
Edificio YPFB
La Paz, Bolivia

Figura 24 - CARAFFA, Carlos Cordero (curadoría) *Alandía Pantoja (Bicentenario)* – Año del Bicentenario de la Revolución del 16 de julio de 1809

El Petróleo en Bolivia II
Perforación



Figura 25 - CARAFFA, Carlos Cordero (curadoría) Alandia Pantoja (Bicentenario) – Año del *Bicentenario de la Revolución del 16 de julio de 1809*



El Petróleo en Bolivia
Producción

Figura 26 - CARAFFA, Carlos Cordero (curadoría) *Alandía Pantoja (Bicentenario)* – Año del Bicentenario de la Revolución del 16 de julio de 1809



El Petróleo en Bolivia IV
Comercialización

Figura 27 - CARAFFA, Carlos Cordero (curadoría) *Alandia Pantoja (Bicentenario)* – Año del Bicentenario de la Revolución del 16 de julio de 1809



El Petróleo en Bolivia V
Industrialización
30 m2
Piroxilina / muro
1958
Edificio YPPB
La Paz, Bolivia

Figura 28 - CARAFFA, Carlos Cordero (curadoria) *Alandia Pantoja (Bicentenario)* – Año del Bicentenario de la Revolución del 16 de julio de 1809

Segundo a fala do presidente da empresa, os murais de Romero e, mais especificamente, Pantoja, estão colocados na sede da empresa marcando a luta pelos recursos naturais da Bolívia, para que sejam administrados em interesse do povo boliviano e, com destaque, dos indígenas bolivianos. Já o responsável pela administração da imagem e patrimônio da empresa faz

referências ao valor artístico e a valorização da ancestralidade indigenista nas obras de Romero e Pantoja.

En la entrada se muestra el extenso mural de Solón La historia del petróleo boliviano (1958). “Esto nace como una remembranza, un encargo que se le da a Solón para recordar la nacionalización del 52. No surge de una iniciativa únicamente personal, pero hay un matiz propio de su obra”, dice Óscar Maidana, jefe de Unidad de Imagen Corporativa y estudiante de un doctorado en Patrimonio. [...]

En medio de los escritorios y el ambiente laboral de los diferentes niveles del edificio se resguardan obras de Alandia Pantoja. “En los murales está siempre presente el indio en varias facetas. Esta forma de representación es una forma de revalorizar que su lucha ha generado todo esto. También están los ductos que significan una expansión: esto va a llegar a todos”, dice Maidana.²⁸

MURAL HISTÓRIA DA MEDICINA

O mural que Miguel Alandia Pantoja produziu para retratar a *História da Medicina*, localizado no *Hospital Obrero*, em La Paz, manifesta algumas das características da arte enquanto sistema cultural (Geertz), e que podem ser destacadas na forma de imagens e signos que remetem à ancestralidade ameríndia, numa narrativa que resgata e enaltece essa cultura como base para que se agregue sobre ela os avanços da ciência moderna. Alandia Pantoja, mesmo sem que se queira enquadrá-lo no que se convencionou chamar de “estudos decoloniais”, apresenta aqui uma rica narrativa, em que o foco não é mais o pensamento ocidental europeu como fonte do conhecimento mais digno e confiável, mas uma visão horizontal onde tanto indígenas quanto não indígenas compartilham conhecimentos pelo bem da saúde humana.

O mural, que tem 50m² de dimensão, foi produzido na tradicional técnica da piroxilina e acompanha a forma semicircular do espaço onde está pintado. Executado em 1956, está localizado no auditório do hospital²⁹. É uma composição narrativa onde, sob um fio condutor em que a medicina tradicional indígena é valorizada, e em que a “medicina científica” aparece homenageando alguns de seus principais pesquisadores, e também às lutas do povo (dos

²⁸ Ibidem

²⁹ <https://www.bolivia.com/noticias/AutoNoticias/DetalleNoticia32098.asp> (acesso em 01 05 2021)

trabalhadores) pelo direito à saúde. Ao fundo do mural, as figuras seguem uma narrativa, uma “linha de tempo” (marcada também pelo corpo da serpente) onde se representa a evolução da vida, desde seres unicelulares até os mais complexos como o próprio ser humano³⁰.

Segundo Daniela Dionizio (2018) ainda pode-se reparar as importantes menções que o mural faz da arquitetura tradicional pré-colombiana (“referências Tiwanacotas”) e a vasilha com funções ritualísticas, que o personagem central da composição carrega em suas mãos. A autora ainda lembra que a paleta de cores do mural é aquela mesma característica já presente na produção dos outros murais de Pantoja, mais especificamente, o mural pintado no Monumento/ Museu Memorial da Revolução de 1952 (DIONIZIO, 2018 p.92)

Esse pensamento de Pantoja em relação a sua arte, está em harmonia com o pensamento de José Carlos Mariátegui, quando escreve sobre política e a economia na América Latina, se pautando nos modos tradicionais da cultura inca, por exemplo, apontando essa cultura como uma forma de vida comunitária e buscando soluções para pensar a teoria marxista na América Latina, [...] Pantoja, na arte, parece fazer o mesmo quando pinta o seu presente, seu cotidiano pós-revolução, e faz menções a essas culturas originárias presentes no que hoje é a Bolívia, como região andina. (DIONIZIO, 2018 p. 93)

Alguns detalhes desse mural podem ser observados com maior atenção para que se evidencie essa forma que o artista elaborou para trazer sua homenagem e reverência à história da medicina. Assim, da esquerda para a direita do mural identificamos essa história sendo contada a partir do Big Bang, o surgimento da vida unicelular e dos dinossauros e outros animais até a evolução Humana.

³⁰ Ministerio de culturas y turismo. ALANDIA PANTOJA (100 anos). La Paz, 2014 (p. 8)



Figura 29 - Detalhe mural História da Medicina

Outro destaque no mural é a presença do animal, a serpente que ocupa quase toda a dimensão narrativa do quadro. Esse animal é golpeado e apresenta a cabeça voltada para o lado onde está sendo atacado. A serpente³¹, que apresenta o corpo colorido e a face característica lembrando os animais mitológicos da cultura ameríndia, segue como testemunha de uma história que apresenta seus conflitos e, em alguma medida, deve ser superada pela ação do personagem que lhe crava uma arma no corpo. A vida, a saúde e a doença se desenrolam por entre esses personagens.

³¹ Animal mitológico nas culturas andinas, da Mesoamérica e também da Antiguidade clássica grega, a serpente domina a composição do mural sendo uma espécie de condutor que unifica as culturas indígenas e não indígenas no quadro, na medicina tradicional e ocidental.



Figura 30 - Detalhe mural História da Medicina

Ao centro vemos a personagem que usa uma arma para ferir a serpente. Ele tem em suas mãos o *keru*, uma espécie de cálice usado em cerimônias do período incaico. Sobre esse personagem o texto do jornal *La Razón* aponta uma detalhada descrição da função simbólica da presença de tal personagem e portando esses atributos culturais ameríndios.

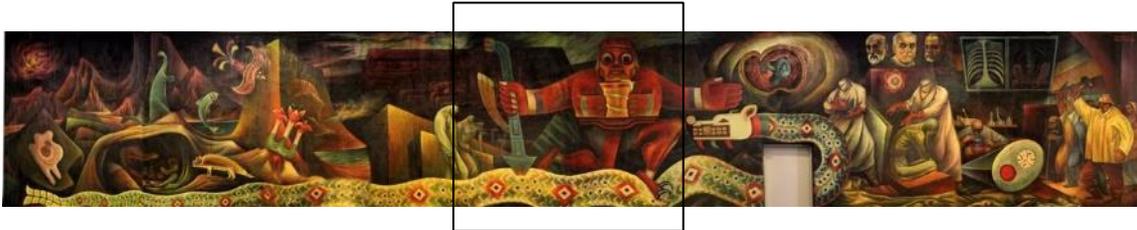


Figura 31 - Detalhe mural História da Medicina

Casi en el centro del mural figura un ídolo aymara, quien con la mano derecha clava una lanza ritual en el cuerpo de una larga serpiente que herida se revuelve para mirar al agresor. Delante del ídolo se halla un vaso ritual aymara, el keru, rodeado de la serpiente griega de Esculapio, la cual se enrosca en el vaso de arcilla. Ambas serpientes resumen el saber de la medicina natural y el conocimiento científico occidental, simbolizado en su máximo esplendor por la presencia de tres genios de la medicina, que observan desde la inmortalidad: Alexander Fleming, bacteriólogo británico quien debe su fama al descubrimiento de la penicilina, un antibiótico que revolucionó la medicina moderna; Santiago Ramón y Cajal, el mayor prestigio científico de España, histólogo, hombre de ciencia comparado con Galileo, Newton, Darwin y Einstein. La tercera figura es Louis Pasteur, químico francés, que aunque no fue médico, frecuentemente se le cita entre los más grandes que hayan existido. Acompañan a estos símbolos del saber, máquinas de rayos X, microscopios, células dividiéndose y galenos con ropa de quirófano. ("La historia de la medicina", un mural que cumple medio siglo)³²

³² <https://www.bolivia.com/noticias/AutoNoticias/DetalleNoticia32098.asp> (acesso em 01/05/2021)



Figura 32 - Kerú, o cálice cerimonial andino

O *Keru*, o cálice cerimonial que o personagem do mural carrega, e que é apresentado na foto acima, está colocado bem próximo ao centro do mural, um ponto de observação privilegiado. A medicina tradicional andina aí se coloca também ao centro, num ponto de nobreza dentro da composição. A medicina indígena é assim valorizada, não está numa posição subjugada pela ciência ocidental. Ambas devem ser valorizadas e dialogar em grau de igualdade.

CAPÍTULO 4 - O Coletivo “Cementerio de Elefantes”

Que es?

Según la mitología africana es un lugar donde se creía que iban a pasar sus últimos días los elefantes moribundos.

Construcción urbana Boliviana (LA PAZ - EL ALTO)

El cementerio de elefantes es considerado un lugar (cantina clandestina) donde alcohólicos y mendigos astiados de la miseria asisten para beber hasta morir.³³



Facebook - Marcial Reyes Segovia

Figura 33 – Sindicato de Artistas Revolucionários Alandía Pantoja (*Cementerio de Elefantes*)

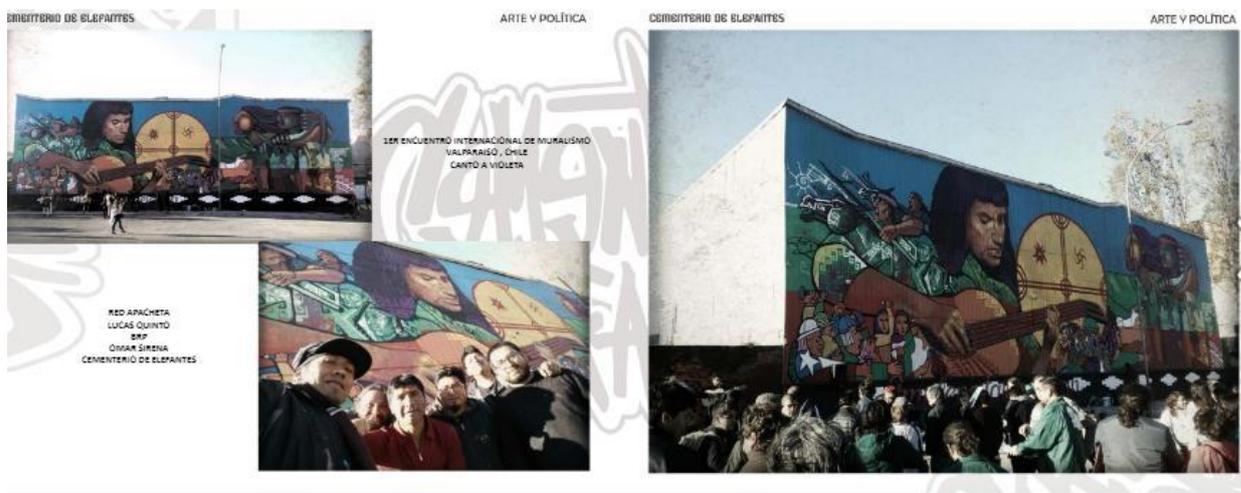
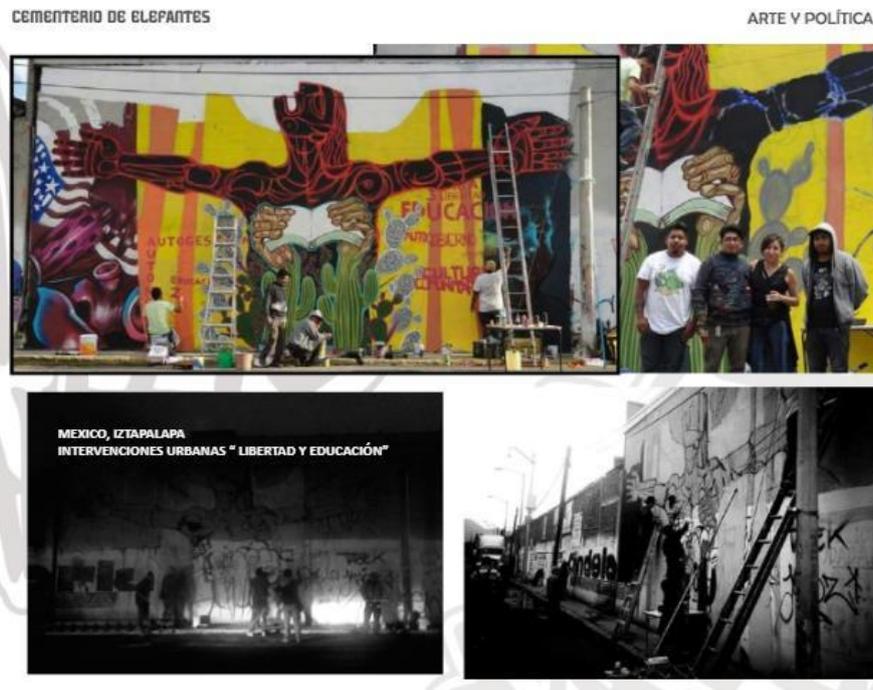
O coletivo de artistas *Cementerio de Elefantes* é um grupo de jovens de La Paz que se reivindicam na tradição da arte revolucionária, indigenista e socialista de Miguel Alandía Pantoja. Se colocando no papel de um “coletivo de arte e política” o grupo realiza intervenções de arte urbana (grafitti, mural, estêncil) mas também realiza oficinas de arte e tem como propostas, publicadas em forma de manifesto, os seguintes termos:

Este CEMENTERIO DE ELEFANTES que planteamos es un movimiento que agrupa a artistas de diferentes disciplinas y pensamientos, consecuentes de sus principios, quienes asumimos este reto de hacer arte y política hasta morir. Creemos en la democracia, en la lucha sincera por una sociedad más equitativa, creemos en la autogestión, la autodeterminación y la comunidad.

³³ Manifiesto do coletivo encontrado em forma digital pelo site:
https://issuu.com/elart/docs/cementerio_de_elefantes_5_bajo

El arte urbano (mural, grafiti, estêncil, etc.) como espacio de discusión en las calles.³⁴

Formado pelos artistas Leonel Jurado, Javier del Carpio Serpentegui, Jhonny Pari, Ivan Toledo Moreno e Eliazar Loza o grupo tem se notabilizado pela realização de murais de grandes proporções em prédios na Bolívia e também em outros países da América Latina (México, Chile) com mensagens políticas marcadas pela defesa das propostas políticas (não necessariamente partidárias) explicitadas no seu manifesto.



(Cementerio de Elefantes: participações no México e Chile -

https://issuu.com/elart/docs/cementerio_de_elefantes_5_bajo)

³⁴ https://issuu.com/elart/docs/cementerio_de_elefantes_5_bajo (acesso em 01/05/2021)



Importante acrescentar aqui que o coletivo tem desempenhado uma importante atuação na democratização da arte. Essa atuação se dá com as suas intervenções em arte urbana, mas não apenas nesse contexto. O grupo se dedica também de forma bastante destacada a oficinas (talleres) de arte mural, onde pessoas de todas as idades, mas de forma mais destacada trabalhadores, jovens e crianças aprendem a realizar trabalhos em murais, multiplicando e disseminando novas intervenções artísticas nas técnicas que o grupo utiliza. Intervenções de arte urbana que serão o veículo para disseminar suas concepções políticas e de sociedade, suas visões de indigenismo e de lutas sociais.

No caso das oficinas de arte, especialmente para as crianças e jovens de origem de classe operária, a tradição do muralismo boliviano e de suas formas e conteúdo, é repassada, mesmo utilizando outras técnicas. Sabe-se que Alandia Pantoja utilizava a piroxilina, por exemplo, o que não necessariamente é a técnica para os grafittis que se produzem na arte urbana, no século XXI. Assim, temos nesse caso um exemplo de transmissão de uma cultura entre as gerações, que se mantém como forma artística relevante e preservada.

Então, em suas atividades e pesquisas sobre a arte e a política na Bolívia, o coletivo se deparou com um mural de Alandía Pantoja que esteve por muitos anos escondido. Foi nas ruínas da sede do sindicato mineiro em Milluni (El Alto – La Paz), no Teatro Hernán Siles em 1º de setembro de 2017. Segundo conta o jornal *La Época*, na edição datada de 11 de setembro de 2017, os integrantes do coletivo encontraram o mural que esteve perdido por décadas ao pesquisar nos escombros do prédio. Então, passaram a buscar recursos e trabalhar na conservação e no reparo do mural. Segue a reportagem de *La Época*:

Desde ese momento un grupo de compañeros de Cementerio de Elefantes, ha estado trabajando a todo pulmón en la protección del mural pues se encuentra en peligro de colapsar, la pintura está cada día más humedecida por las lluvias y el agua que se acumula muy cerca al muro. Estos días han estado trabajando en cubrir el mural y desviar el agua para que la humedad no siga dañando la pintura. La iniciativa, así como el mayor esfuerzo desplegado desde el día que se lo descubrió hasta hoy jueves 7 de septiembre, ha sido realizado por parte de este puñado de guerreros del arte que buscan preservar la voz del pueblo y sus revoluciones expresadas a través de la cultura.³⁵



foto 1 - <https://rcbolivia.com/reconstruyen-mural-de-miguel-alandia-pantoja-descubierto-en-la-mina-milluni-de-el-alto/>

³⁵ <https://www.la-epoca.com.bo/2017/09/11/cementerio-de-elefantes-y-la-recuperacion-de-un-hijo-de-miguel-alandia-pantoja/>



DESCUBRIMIENTO Y TRABAJOS DE CAMPO PARA PROTECCION
DEL MURAL DE MIGUEL ALANDIA PANTOJA
MILLUNI, EL ALTO, BOLIVIA



Milluni que, segundo o texto de *La Época*, é considerada, no depoimento de Edgar Ramírez (antigo secretário executivo da COB) como equivalente a Sierra Maestra ou Petrogrado, focos revolucionários. Então, após o sucesso da Revolução de 1952, Alandia Pantoja, que já havia produzido um mural na sede da FSTMB para marcar a vitória dos revolucionários, foi convidado por Natalio Mamani, dirigente dos mineiros de Milluni, a também realizar uma obra na cidade. Foi então que o artista produziu o mural de 3m de altura por 6m de comprimento.



Figura 34 – Recuperação de mural de Miguel Alandia Pantoja

Com a descoberta desse mural, que se julgava destruído porque muitos murais de Alandia Pantoja tiveram esse fim (destruição ordenada pelos governos militares ditatoriais que assolaram a Bolívia pós 1964), encontrar esse trabalho artístico foi um feito de grande valor histórico, artístico e patrimonial. Tendo em vista a repressão aos murais, a destruição que foi denunciada em campanhas que o artista realizou internacionalmente foi uma forma de violência política por parte das elites e dos militares bolivianos.

Em diversos textos postados em sua rede social, o coletivo realizou a campanha de mobilização e conscientização da comunidade (especialmente da região mineira e dos trabalhadores) para arrecadar fundos e para pressionar as autoridades a realizar as devidas ações, proteção, restauração e conservação do mural.



O processo de identificação, preservação e posterior restauro do mural de Pantoja em Milluni foi desenvolvido a partir de várias etapas até que o mural fosse assumido pelo governo como patrimônio artístico da Bolívia. Nas fotos a decisiva atuação de



Figuras 35/36 – Recuperação de mural de Miguel Alandia Pantoja



Figuras 37/38 – Recuperação de mural de Miguel Alandia Pantoja

Nesse processo de resgate do mural, em que o coletivo, além das postagens de Facebook, também realizou diversas atividades de mobilização em entidades, sindicatos, partidos, grêmios estudantis e associações de moradores para conseguir o apoio financeiro e político para a causa.

Abaixo, dois posts que mostram um pouco desse processo, o primeiro com um texto do coletivo, o segundo uma moção de apoio do partido ao qual Alandia Pantoja era filiado (POR – Partido Obrero Revolucionario)

POR LA RECUPERACIÓN DEL MURAL DE ALANDIA PANTOJA EN MILLUNI CONVOCATORIA .

Con el fin y la responsabilidad que nos compete como ciudadanos de este país y a la vez nuestro rol de actores culturales , nos dirigimos a la opinión pública en general para construir y consolidar acción conjunta para la defensa de la obra del mas destacado artista revolucionario que tuvo nuestro país y latinoamerica, don Miguel Alandia Pantoja.

A pesar de las gestiones realizadas y el apoyo por parte de colectivos y personas, los compromisos asumidos por las autoridades y algunas instituciones publicas quedaron en cero. En nuestro afán e interés como colectivo nos hicimos parte gestora tratando de buscar alguna mano amiga ya sea institucional o personal que pueda aportar con recursos para la recuperación del mural descubierto y abandonado en la localidad de Milluni por todas las instituciones publicas dedicadas al sector cultural, nos aproximamos a la dirección de patrimonio del ministerio de cultura para solicitar información con referencia al desarrollo de las gestiones, esperanzados en que existan recursos presupuestarios por parte del ministerio de cultura para la recuperación del dicho mural para la presente gestión, los mismos que a través de la dirección de patrimonio del mismo ministerio no quisieron darnos ningún tipo de informe, a pesar que como ciudadanos tenemos el derecho a que se nos informe fuimos tratados de mala manera y amenazados por parte del arquitecto a cargo para que no nos atrevamos a intervenir de ninguna manera con referencia al tema, sin tomar en cuenta que fuimos tan solo a ver la forma en que podíamos coordinar con ellos y sin tomar también en cuenta que todas las notas y entrevistas a todas las instituciones gubernamentales ya sean la fundación del banco central de Bolivia , la prefectura y las distintas instancias del ministerio las hicimos nosotros y no ellos, además de la intervención de emergencia que realizamos todos los días durante mas de una semana en el lugar, con el importantísimo apoyo de amigas (en especial nuestra anónima compañera) , amigos y la valiosa intervención de la unidad de restauración del ministerio de cultura .

Es intolerable, mientras pueblos del mundo luchan por rescatar y preservar el legado cultural de distintas generaciones, en nuestro país ese legado del pasado y el presente para el futuro se encuentra en el abandono, una forma criminal de atentar contra nuestra cultura. Ningún país en el desarrollo de su economía puede forjar sus cimientos sin revalorizar y proteger su acervo patrimonial.

Para cualquier tipo de institución cultural ya sea de parte del gobierno, municipal, gobernación y fundación, hacer cultura no es hacer show.

En este sentido convocamos a todos los interesados en ser parte de la recuperación del memorial de los trabajadores de Milluni

masacrados por aviones y tanques el 24 de mayo de 1965, a organizarnos y unir fuerzas en torno al rescate del mural del artista de la revolución Don miguel Alandia Pantoja. Este sábado 3 de febrero a partir de las 4 de la tarde en el centro cultural fabril, que queda entre las calles Pichincha e Ingavi , edificio consuelo oficina 2 primer piso ,justo en plena esquina.

Cementerio de Elefantes – 01 de fevereiro de 2018 (<https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271/photos/pcb.1975622736044332/1975621936044412/>)

A LA CLASE OBRERA, A LOS CAMPESINOS Y LAS MAYORÍAS EXPLOTADAS DEL PAÍS, COMO PROTAGONISTAS DE LA OBRA DE MIGUEL ALANDIA PANTOJA

Hace unos días compañeros del colectivo cementerio de elefantes, encontraron en el viejo campamento minero de Milluni, uno de los diecisiete murales que Miguel Alandia Pantoja dejó en el país.

Miguel Alandia es la expresión más alta del muralismo en el país y comparte este sitio con los mexicanos Orozco, Siqueiros y Rivera a nivel mundial. Lo particular en Alandia no está en sus grandes dotes como pintor, sino en su capacidad de ligar su creatividad a la lucha de las masas y mostrar hacia donde éstas se conducen en su rebelión cotidiana, pero no sólo lo hizo como intérprete sino como protagonista de estas luchas.

Pantoja usó como herramienta el marxismo, fue militante trotskista, su obra es parte de patrimonio político y cultural de la clase obrera para su emancipación, por eso rescatar su obra es importante para la lucha de la clase obrera, los campesinos y la mayoría explotada de este país.

Hoy, ante la crisis cada vez más profunda del capitalismo, sucesivamente las masas se van rebelando, pero la ausencia de la clase obrera organizada en su propio partido es un obstáculo para que estas rebeliones se proyecten hacia la revolución social.

En el país, el gobierno del MAS se muestra tal cual es ante las masas, un partido burgués que no defiende el interés de las mayorías sino el de las transnacionales y la burguesía nativa.

El menosprecio ante la noticia del hallazgo del mural de Pantoja por parte del Ministerio de Culturas no es casual; paralelamente el vicepresidente daba declaraciones denostando al trotskismo que firme sigue en la lucha por la emancipación de la clase obrera y la instauración de un verdadero gobierno de los explotados y oprimidos, el gobierno obrero-campesino que surgirá cuando la rebelión de los oprimidos eche del poder a la burguesía incapaz y del país al imperialismo. El indigenismo posmoderno del MAS que opone la complementariedad a la lucha de clases, desprecia el papel de la clase obrera. Saben que la tradición de la clase obrera se encuentra condensada en el Partido Obrero Revolucionario, en su programa, en sus libros, en su arte, por ende, en la obra de Alandia.

El Partido Obrero Revolucionario se pronuncia para exigir a las instituciones gubernamentales, hagan las gestiones inmediatas,

para el rescate, restauración y conservación de la obra de Miguel Alandía, al mismo tiempo hacemos el llamado a la clase obrera, campesinos y mayorías explotadas del país que son los protagonistas de la obra de Alandía a exigir, desde sus sindicatos y organizaciones, que el Estado asuma las acciones necesarias para preservar el mural, esto con el fin de acumular todo el arsenal necesario para seguir el camino que los explotados debemos seguir para lograr nuestra liberación: la revolución y dictaduras proletarias.

9 de septiembre de 2017

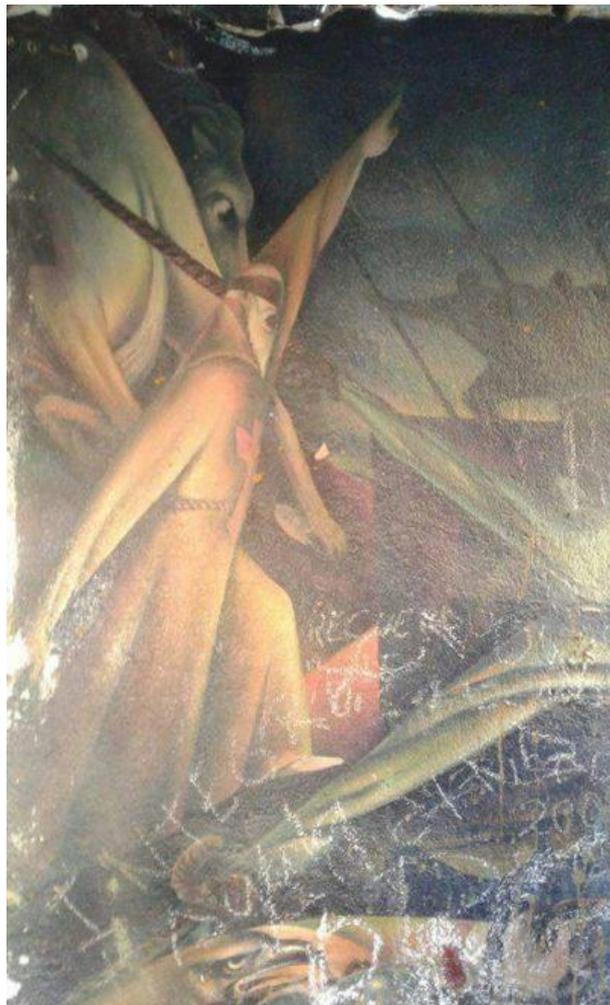
Comité Central del Partido Obrero Revolucionario.

(<https://www.facebook.com/PORBoliviano/posts/1331209566989099>)

O apelo do coletivo às autoridades é bem explicativo do valor que Alandía Pantoja assume para os artistas. É considerado como o mais destacado “artista revolucionário”, não só na Bolívia, como para toda a América Latina. Mesmo assim, o grupo denuncia uma “má vontade” das instituições públicas e do governo para com esse patrimônio. Existe aqui um tensionamento político e ideológico com relação à obra em questão.

É feito então um apelo à valorização das lutas do passado, expressas nesse patrimônio histórico. O coletivo usa o argumento de que “nenhum país pode se desenvolver dando as costas para o seu passado”. Enfim, o texto se constitui num apelo para que o governo boliviano (e outros setores da sociedade) assumam a recuperação, o restauro e a preservação do mural que sobreviveu ao ataque de tanques e aviões contra o prédio, em 1965.

Uma das respostas ao apelo de *Cementerio de Elefantes* foi dada pelo próprio partido ao qual Pantoja foi militante durante sua vida. Assim, o Partido Obrero Revolucionario se coloca em apoio a essa campanha de preservação do mural, referindo Alandía Pantoja não só como grande artista, mas como alguém que foi coerente em sua arte e em sua posição política por mudanças revolucionárias na sociedade e em favor da libertação dos explorados na Bolívia. Demonstram também as suas críticas muito incisivas aos governos do MAS (Movimiento al Socialismo) que, no entender dos trotskistas do POR não seria o partido que realmente representa a classe trabalhadora. Porém a pressão surtiu efeito e o governo desse partido enfim assumiu a guarda e preservação do mural.



Figuras 39/40 – Recuperação de mural de Miguel Alandia Pantoja – Detalhe do mural

A análise formal do mural demonstra os elementos bastante característicos dos trabalhos de Pantoja. A paleta do artista está bem marcada, as formas das figuras e sua distribuição na composição do mural, a dramaticidade das cenas e a forma de abordar o tema das lutas de classes e lutas de indígenas e mineiros é muito forte mesmo num mural que poderia ser considerado “menor” dentro da produção do artista. Encontrar essa peça foi então o início de um trabalho de recuperação e preservação da memória e do patrimônio histórico das lutas indígenas e operárias andinas – bolivianas.

Enfim, a atuação do coletivo de artistas foi de importância decisiva para a descoberta, a recuperação e a preservação desse mural. Com a campanha determinada e bem sucedida dos jovens artistas, o governo da Bolívia assumiu a guarda, restauro e posterior exposição da obra de Pantoja. Importante também para a preservação da memória e da obra artística de Miguel Alandia foi o projeto que *Cementerio de Elefantes* realizou em um evento (*Encuentro Internacional de Muralismo*), em La Paz.

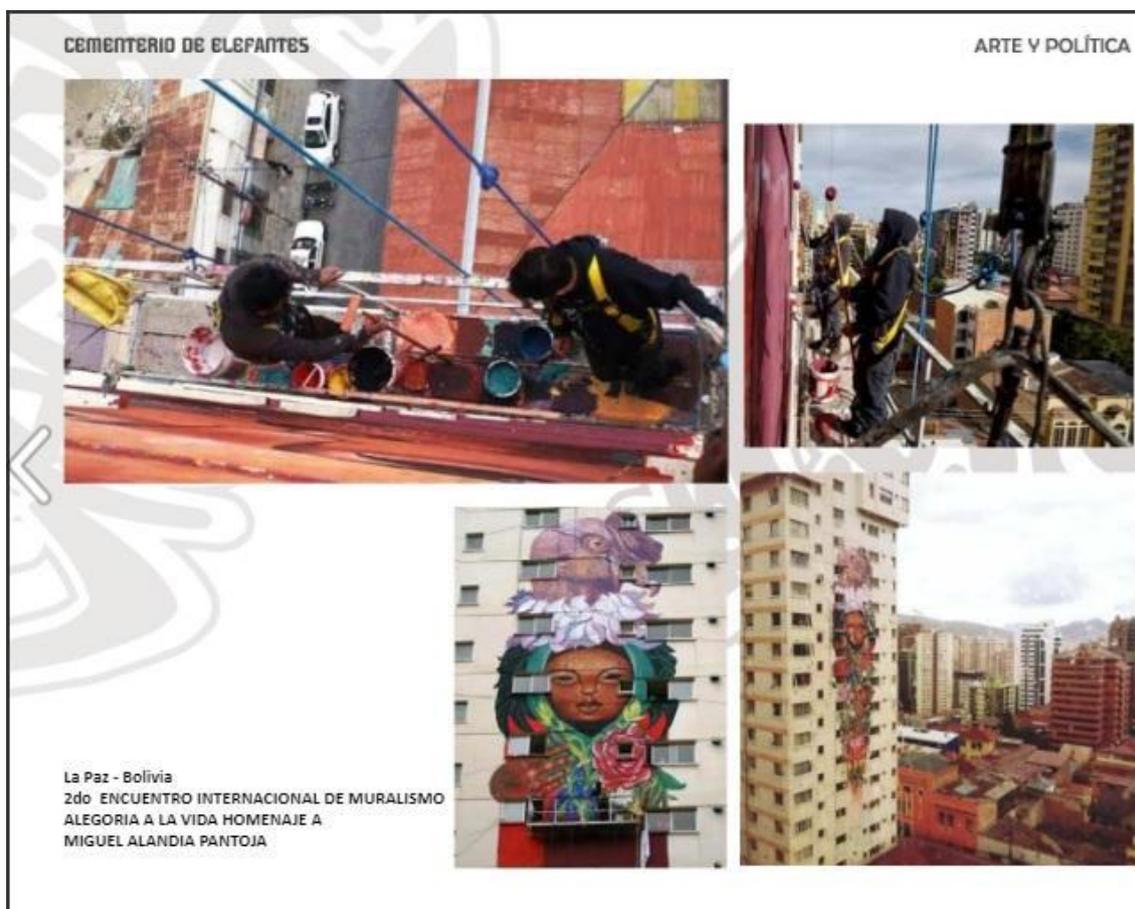




Figura 41 – Mural urbano em homenagem a Miguel Alandia Pantoja

Esse mural realizado no contexto urbano, em paredes externas de prédio de apartamentos, se constitui em uma forma de divulgar e popularizar a imagem. Observando a imagem percebe-se nas cores e na figuração a estética marcante de Alandia Pantoja, inclusive com a reprodução da assinatura do artista homenageado. O condor e a figura indígena fazem uma referência muito forte aos murais, especialmente do Monumento à Revolução de 1952.

A presença da paleta das “cores andinas” que é tão marcante em Alandia Pantoja também se faz muito presente nos murais e grafittis produzidos pelos artistas urbanos do coletivo. Mas como poderíamos entender essa forma de , num contexto artístico da “pós-modernidade” existir esse coletivo de artistas

que se referenciam em uma produção mais próxima ao “indigenismo” latino-americano.

Retomando as observações de Néstor Garcia Canclini, em seu texto “*La modernidad después de la posmodernidad*” (1990), o projeto moderno é entendido, no âmbito da cultura latino-americana, como algo posticho, uma máscara onde as elites se colocam enquanto “modernizantes” baseadas em uma sociedade “arcaica” indígena.

[...] Las oligarquías liberales de fines del siglo XIX y principios del XX, habían hecho como que constituían Estados, pero solo ordenaron algunas áreas de la sociedad para promover un desarrollo subordinado e inconsistente; hicieron como que formaban culturas nacionales, y apenas construyeron culturas de élite dejando fuera a enormes poblaciones indígenas y campesinas que hacen notar su exclusión en mil revueltas y en la migración que “transtorna” las ciudades. Los populismos hicieron como que incorporaban a esos sectores excluidos, pero su política distribucionista en lo económico y lo cultural, sin cambios en la estructura, fue revertida en pocos años o se diluyó en clientelismos demagógicos. (CANCLINI, 1990, p.203)

Para Canclini, o projeto modernizador se caracteriza por quatro movimentos básicos: “um projeto emancipador, um projeto expansionista, um projeto renovador e um projeto democratizante.” Para examinar as referências que Cementerio de Elefantes tem na obra de Alandia Pantoja, o movimento que Canclini denominou “projeto democratizante” pode caracterizar a referência em uma produção de arte popular urbana.

Llamamos proyecto democratizador al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral. Se extiende desde la Ilustración hasta la Unesco, desde el positivismo hasta los programas educativos, los de popularización de la ciencia y de la cultura emprendidos por gobiernos liberales y socialistas. (CANCLINI, 1990, p. 205)

Uma influência básica na obra (principalmente nos murais) de Alandia Pantoja poderia ser entendida nesse movimento democratizante, apresentado por Canclini. A Revolução de 1952, a Reforma Educativa e o direito universal ao voto se enquadram nesse projeto modernizador. Aprofundando um pouco mais esse debate, Canclini diferencia o que ele chama de “modernidade” enquanto “etapa histórica” da “modernização” enquanto “processo social”. Para o autor, essa última fracassou na América Latina.

Como compreender então esse movimento no caso específico da Bolívia, do movimento do muralismo boliviano e como essa forma artística tem seu impacto ainda na produção dos jovens artistas? Para buscar uma resposta à essa questão, o debate entre Fernando Calderón e Javier Sanjinés (1999) é bem apropriado. Aqui, os dois autores bolivianos, críticos de uma abordagem modernizadora sem diálogo com a ancestralidade ameríndia, apresentam o muralismo boliviano enquanto manifestação de um modernismo que tem as dimensões intrínsecas (de dentro) e extrínsecas (de fora). Diz Calderón que:

Reproduciendo esta figura para el caso boliviano, podríamos decir que la mirada universal del arte moderno que trae el muralismo mexicano, es la que permite a nuestros pintores explorar la tradición vernacular, guiados por este otro grande nuestro, Cecilio Guzmán de Rojas, quien también logra una síntesis entre lo universal y lo vernacular. Gauguin está presente y, fíjate bien, Cezzane también influencia las figuras clásicas de Alandia Pantoja. [...]Esos rostros esqueléticos, de bellos reflejos, y de una luminosidad tan atrayente, pueden también ser encontrados en Solón Romero. Y esto es así, entonces **los nuestros también pasan a ser pintores clásicos porque hacen retratos de sí mismos a partir de un viaje crítico hacia al pasado universal**. Yo diría que, de alguna manera, podemos plantear la hipótesis de que lo moderno en Bolivia sólo se descubre gracias a la modernidad europea que pasa por México y su revolución. [...] (CALDERÓN, 1999, p.19 – grifo meu)

Sanjinés critica nesse ponto seu colega Calderón, apontando que a pretensa modernização e a mestiçagem são propostas muito homogeneizadoras da sociedade. “Afirmar, como lo hace Octavio Paz, que sólo podemos descubrir nuestro ‘adentro’ desde el ‘afuera’ occidental y europeo, lleva a posturas homogeneizadoras harto conflictivas.”(p.19) Em sua resposta, coloca que o *Cristo Aymara* de Guzmán de Rojas tem como ponto nevrálgico uma visão pró-ocidente onde

[...] si el indio es el depositario de esta energía, este debe adquirir la lengua española y transformarse en el Caliban culto y mestizo del que habla críticamente nuestro amigo Roberto Fernández Retamar cuando refuta al arielismo latinoamericano. (CALDERÓN, 1999, p. 19)

Concluindo esse ponto no debate entre os dois pensadores bolivianos, Calderón apresenta uma defesa bastante contundente da validade da estética muralista boliviana em meio à Revolução de 1952 mas também como algo a

ainda ser buscado na arte. Assim, Fernando Calderón responde a Javier Sanjinés dizendo

Sin embargo, Javier, no te olvides que el muralismo es una relectura crítica del proceso histórico interno que saca a luz lo que estaba oculto. Ciertamente, este proceso interno revela la historia de la negación del otro, de su distorsión, como tu prefieres llamarla. Y esta negación es una constante en el país. Tradicionalmente, la estética ha negado la historia de los dominados, a quienes sólo se les reconoce el nivel folclórico que, en última instancia, ratifica y refuerza la dominación. Yo, sin embargo, no sería tan radical como tú con el proceso estético revolucionario. Lo que hago es tratar [...] de reconstruir el proceso histórico del 52, y de encontrar belleza en aquello que estaba condenado, para expandirlo y exponerlo en su máximo nivel de creación. De este modo, la Revolución pasa a ser una búsqueda de sus propias raíces, de su propia historia, tornándose bello ese otro que la historia denigró o condenó. Guste o no, la Revolución del 52 es nuestro primer acto de modernidad. El muralismo es un acto profundamente “vital” que, como la pintura de Alandia Pantoja, tiene movimiento y vida. (CALDERÓN, 1999, ps. 20-21)

Dessa forma, Alandia Pantoja constitui com sua obra uma ligação entre o nacional e o telúrico, o andino e o mineiro e o internacional, o militante socialista, trotskista e suas vinculações com as vinculações de classe operária em um aspecto que transcende a Bolívia. Para Fernando Calderón ainda a obra de Pantoja pode ser entendida como uma forma de ligar o realismo local com o “expressionismo que vem de fora”. Um “realismo expressionista”.

Assim, uma estética original se formou dentro de um movimento muralista que tem suas características muito peculiares e que o diferenciam dos muralismos, não só do México mas também de Chile, Brasil e outros exemplos na América Latina. Nesse contexto, entender que artistas bolivianos em pleno século XXI se proponham a produzir uma arte urbana que leva adiante os ideais estéticos, formais mas também (e muito mais profundamente) políticos e sociais de um artista como Miguel Alandia Pantoja é uma forma de se compreender como a proposta de uma arte feita para o trabalhador mineiro boliviano, com toda sua ancestralidade andina e ameríndia é ainda muito vital e necessária.

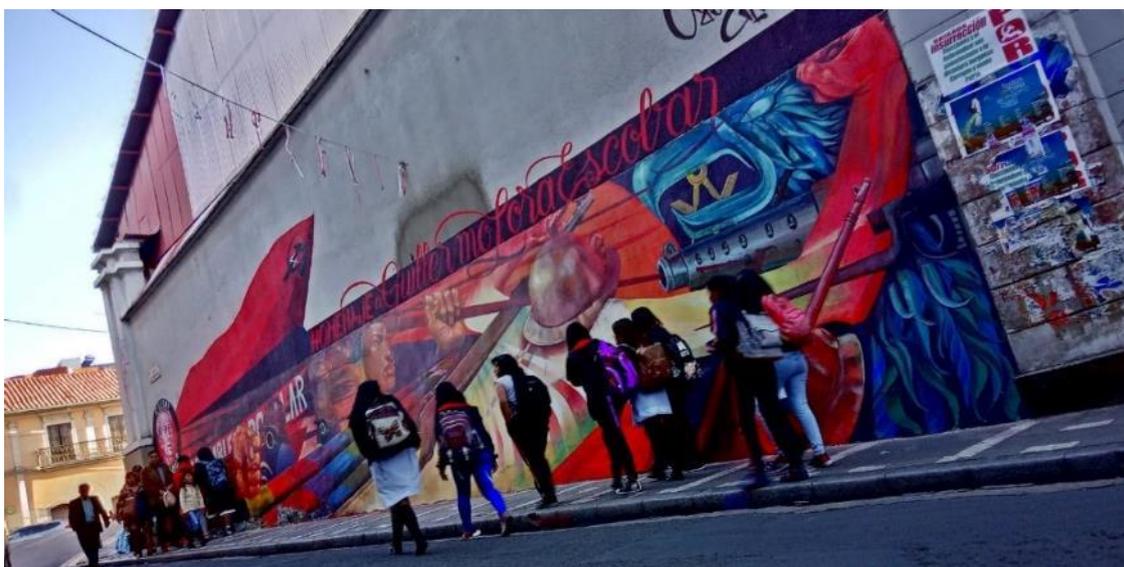
Um mural, na produção do coletivo, que recupera essa tradição se constitui numa homenagem que fizeram a Guillermo Lora. Interessante notar como na composição formal do mural temos elementos do trotskismo e do

indigenismo aliados, de forma a ser também uma homenagem aos ideais de Alandia Pantoja.



Figura 41 – Mural urbano em homenagem a Guillermo Lora

O mural em homenagem ao militante trotskista boliviano Guillermo Lora demonstra uma forma de levar para as ruas de La Paz uma celebração da vida e das lutas do militante revolucionário indígena. Menções à bandeira Wiphala se encontram junto à bandeira da Quarta Internacional, a organização política liderada por Trotsky e que teve na atuação de seus militantes bolivianos influência profunda na elaboração das Teses de Pulacayo, outra mensagem celebrada na composição do mural. Abaixo da menção a Pulacayo, uma faixa deixa antever as palavras “Asamblea Popular”, uma menção ao movimento popular ao qual Lora e Alandia Pantoja participaram como delegados eleitos, e que foi uma avançada tentativa de organização de moldes socialistas (conselhos populares ou soviets).



Mural urbano em homenagem a Guillermo Lora



Associadas, na composição do mural, a efígie de Guillermo Lora e o rosto de um personagem indígena se articulam às bandeiras Wiphala e do Trotskismo, o que faz referência às posições políticas de Lora mas também às de Alandia Pantoja.



MURAL HOMENAJE A GUILLERMO LORA ESCOBAR (1922-2009)

A "PATRICIO"

El mismísimo Satán para muchos, osado joven revolucionario era llamado "EL VIEJO", un zorro para los que lo persiguieron durante toda su vida, un lobo arisco y sabio para cualquier santo. Su única pasión la vida que nunca se la quedo para él, fue único y a la vez un ejemplo de cuadro revolucionario profesional, símbolo e imagen del hombre nuevo, cumulo de tenciones y una enérgica respuesta de la historia a la crisis de un sistema que ha sumido a la humanidad en la barbarie.

No podemos comprender la historia y la lucha de los explotados del país sin la fuerte influencia del Partido Obrero Revolucionario, en particular de seres humanos que al calor de la lucha nacieron como germen de la nueva sociedad comunista. Guillermo Lora Escobar, no cabe duda que es uno de los representantes más destacados de la vanguardia del proletariado revolucionario en Bolivia. A los 10 años de su ausencia física, su pensamiento corriente incontrolable de la historia y la revolución, esta mas presente que nunca.

CALLE GENARO SANJINEZ, MURO POSTERIOR DEL COLEGIO "AYACUCHO" DE LA CIUDAD DE LA PAZ - BOLIVIA

Junio, año 2019

(<https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271/photos/pcb.2294123607527575/2294118627528073>)

O mural faz essa homenagem à luta de Guillermo Lora e apresenta as menções ao indigenismo como articulado a uma luta política. Isso fica evidente ao aproximar as bandeiras da Wiphala e do POR – Quarta Internacional – Movimento trotskista com os signos da foice, do martelo e o algarismo 4³⁶. Como já foi dito, a essas bandeiras políticas está relacionada a presença das consignas políticas das Teses de Pulacayo (1946), como já tratado nesse estudo, as teses ao congresso da FSTMB onde se estabeleceu uma das bases do trotskismo boliviano.

Outra faixa, encoberta pela de Pulacayo, apresenta as palavras “Asamblea Popular”. Trata-se da organização de um instrumento de lutas populares e operárias, organizado em La paz no ano de 1971 sendo eleitos delegados de sindicatos, organizações estudantis e indígenas para ser um “duplo poder” (ZVALETA MERCADO, 1977). A atuação de Guillermo Lora nessa Assembleia Popular foi marcante (Miguel Alandia Pantoja foi eleito delegado na base dos artistas, Lora foi eleito pelas bases mineiras. Ambos militando pelo POR).

Everaldo de Oliveira Andrade (2011) faz um relato sobre a importância dos debates sobre a arte, no contexto da Assembleia Popular (que o autor também chama de *Comuna de La Paz*). Assim, a presença de artistas na assembleia é apresentada como evidência da forma como as relações entre as transformações da sociedade com a arte era tratada no período.

Os debates da Assembleia Popular refletiram em suas resoluções a presença dos artistas revolucionários. Uma resolução específica sobre esse assunto foi discutida refletindo o compromisso de um grupo amplo de artistas com os ideais do socialismo e que

³⁶ Os movimentos operário e socialista, desde o século XIX, inicialmente na Europa, passaram a sentir a necessidade de criar organizações que agrupassem os militantes em todo o mundo. Daí se criam as “Internacionais”, onde a Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT) foi a primeira a surgir. Com a derrota da Comuna de Paris (1871) as tensões dentro da AIT pelo surgimento de “Partidos Operários” para disputar o Estado opunham marxistas e anarquistas. Surge então a “Segunda Internacional”. Com a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) essa organização entra em crise, os partidos social-democratas apoiando os créditos de guerra e sendo muito criticados por setores e personalidades como Rosa Luxemburgo. Anos depois, com a hegemonia do Partido Comunista da União Soviética e a figura de Lênin se organiza a “Terceira Internacional”, ou Internacional Comunista (Comintern). Porém, com o domínio de Stalin sobre o movimento comunista, grupos da “oposição de esquerda” articulados em torno da personalidade política e da liderança de Leon Trotski buscam se organizar em uma nova internacional, a “Quarta Internacional”. Essa organização internacional vai ser muito influente em setores do movimento operário boliviano, especialmente no POR, partido que, como já foi abordado nesse trabalho, estavam vinculados Guillermo Lora e Miguel Alandia Pantoja.

passavam a ocupar com crescente intensidade a cena cultural entre 1970 e 1971. O fato de a Assembleia não ter ignorado estes temas revelava, por outro lado, o alcance social de suas preocupações. O percurso destes artistas fora marcado anteriormente pela revolução de abril de 1952, desencadeadora do compromisso de uma nova geração de artistas com a política, realçando tendências culturais que já se desenvolviam no seio de uma juventude de intelectuais e artistas sufocados pela estreiteza de horizontes oferecidos pela oligarquia boliviana. As trajetórias pessoais do pintor e muralista Miguel Alandia Pantoja (1914 – 1975) e do cineasta Jorge Sanjinés sintetizavam em grande parte as experiências de toda uma geração de artistas. (ANDRADE, 2011, p. 213)

Assim, o mural celebra toda uma tradição artística e política. A imagem dos indígenas e dos trabalhadores aparece no mural e são agentes ativos nas suas lutas. Essa forma de apresentar uma narrativa é dinâmica. É a forma também presente nos murais de Alandia Pantoja, onde os personagens não são colocados em posição de serenidade e passividade. Pelo contrário, a tensão está muito presente nas composições e forma uma narrativa bastante vinculada nos conflitos sociais. Pode-se perceber isso também nesse mural, ao observar que, de um lado estão indígenas, trabalhadores, personagens utilizando máscaras de proteção contra gases venenosos e se abrigando sob as bandeiras do POR e da Wiphala. Nessa parte do mural está também retratado o rosto de Guillermo Lora. No lado oposto, uma forma de águia com traços de máquina, de arma ameaçadora, uma referência às políticas coloniais, imperialistas. Esse animal é combatido pelos trabalhadores com armas, fuzis e punhos cerrados. A luta de classes é assim retratada e rememorada enquanto forma de emancipação dos oprimidos.





EXHUMACIÓN DE LOS RESTOS DE MIGUEL ALANDIA PANTOJA

14 de enero de 2020

La primera semana de octubre de 1975, durante la dictadura de Banzer se repatriaron los restos del que al día de hoy conocemos como el Pintor de la Revolución; es oportuno mencionar que murió en Lima en el exilio; podemos decir que en el confluían el arte y el compromiso ideológico por igual, un hombre difícil de concebir aun en nuestra época.

Sobre el escribió una biografía Guillermo Lora, dice: “entre el orador y el pintor hay una diferencia: la obra de este perdura, mientras que aquel deja una impresión solo momentánea, con todo, la pintura no suple la palabra impresa, vehículo irremplazable de la teoría”. El mural resulta un recordatorio constante de las ideas revolucionarias.

Alandia fue fundador de la ABAP (Asociación Boliviana de Artistas Plásticos), creo la casa de la cultura cuando fungía como Secretario de Cultura, co-fundador del Partido Obrero Revolucionario, co-fundador de la Central Obrera Nacional (genealogía de la COB), co-fundador del Sindicato de Trabajadores Mineros de Bolivia; estos sectores que al día de hoy generan posiciones “ideológicas” y políticas frente a la crisis social que atravesamos como país y como continente; lamentablemente algunas instituciones como la COB y la ABAP se mantuvieron indiferentes ante la invitación extendida para asistir a este homenaje. Agradecer la presencia de: Carlos Cordero; Andrés Sarati, Secretario de Cultura; Alfonso Velarde, representante del POR; Gustavo Viscarra, sobrino de Miguel Alandia; el colectivo Cementerio de Elefantes; y un agradecimiento especial a Rap Rebelión que le dedicó una composición musical.

Manifestar nuestro contento como colectivo frente a los compromisos asumidos por la Secretaría Municipal de Cultura, para desarrollar un trabajo de recuperación de la obra de Miguel Alandia Pantoja, sea como ente municipal o de manera conjunta con el nivel central, en coordinación con la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados o con el Ministerio de Cultura. Coincidimos en el criterio de declarar patrimonio la obra de Miguel Alandia Pantoja.

La tumba N° 18 del Mausoleo de Los Evadidos del Paraguay, sin nombre inscrito, tras un revestimiento de estuco se atraviesan unas rejas metálicas y detrás de ellas un muro con la descripción Miguel Alandia Pantoja; el féretro que contenía sus restos resultó ser totalmente metálico, acero que por el paso del tiempo y la humedad se iba oxidando, en la tapa una plaqueta metálica que además del nombre consignaba los datos del nacimiento 27 de marzo de 1914 y defunción 02 de octubre de 1975, esta última fecha marcó para la familia un suceso importante, resultó ser el cumpleaños de la esposa de Miguel; el arrastaba en sus últimos días la enfermedad del cáncer y soportó hasta poder abrazar y felicitar a su compañera por un año más de vida.

(<https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271/photos/pcb.2459322637674337/2459322384341029/>)

M I G U E L A L A N D I A P A N T O J A



Luis Revilla Herrero
ALCALDE MUNICIPAL DE LA PAZ
La familia Alandia Viscarra
y el colectivo Cementerio de Elefantes

Tienen el agrado de invitar a usted(es):

- Al acto de Homenaje y depósito de cenizas del maestro Miguel Alandia Pantoja, que se realizará el día jueves 12 de marzo a horas 10:00, en el Museo de la Revolución Nacional, Plaza Villarroel.
- A la inauguración de la muestra de obras pictóricas y bocetos de murales del maestro Miguel Alandia Pantoja, que se realizará el día jueves 12 de marzo a horas 19:00, en el Museo Tambo Quirquincho (c. Evaristo Valle s/n).

Con este especial motivo saludan a usted(es) y agradecen su gentil concurrencia.

La Paz, marzo de 2020



ORGANISMO REGULADOR DE
culturas
lo creativo...lo que somos

Figura 42 – Convite para cerimônia de sepultamento das cinzas de Miguel Alandia Pantoja

A exumação dos restos mortais de Alandia Pantoja se deu como parte do projeto de *Cementerio de Elefantes* que visou homenagear o artista, levando suas cinzas para repousar, de forma definitiva, em meio a uma de suas mais importantes criações, os murais do Monumento/Museu da revolução de 1952. Essa homenagem, que aconteceu em 12 de março de 2020, resultou na exposição da urna funerária de Miguel Alandia Pantoja em lugar de destaque, dentro do memorial como um dos maiores heróis da Revolução Boliviana.

O jornal *Pagina Siete*, da Bolívia, assim relata, em notícia³⁷ publicada em 13 de março de 2020, que essa ação foi o resgate de uma dívida de 45 anos do país com um de seus artistas mais importantes. Assim, nas palavras do secretário de culturas do município de La Paz:

“Creemos que había una deuda histórica para darle un justo reconocimiento”, afirmó Andrés Zaratti, secretario municipal de Culturas. “Estamos contentos de que sus restos estén en un espacio que haga honor a todo lo que él significó, no sólo en lo artístico, sino también en lo político, social y personal”, añadió.

O lugar escolhido para abrigar Pantoja é de extremo simbolismo e representativo de seu trabalho como artista, mas também das lutas e ideais que ele defendeu durante sua vida. Sendo assim, colocar a urna funerária próxima aos murais que celebram as lutas do povo, dos indígenas, a educação, a democracia e, muito importante, a figura central da mulher indígena é algo a ser destacado, conforme continua o jornal:

“Son los murales más grandes y emblemáticos de Alandia Pantoja”, apuntó el investigador Carlos Cordero, quien lleva más de 30 años estudiando la vida y trabajo del artista. “Mientras unos reivindicaban la violencia y la revolución, él era un visionario que, en los años 60, reivindicaba a la mujer, al conocimiento, la paz y la fraternidad”, explicó.

Assim, pode-se considerar esta a homenagem definitiva a um artista que realmente buscou defender sim (utilizando principalmente as armas da arte,

³⁷ <https://www.paginasiete.bo/cultura/2020/3/13/tras-45-anos-el-pais-salda-su-deuda-con-alandia-pantoja-249447.html#!>

mas sabendo empunhar um fuzil se e apenas quando necessário) os ideais de uma sociedade mais justa com as cores da arte andina.



Figura 43 – Urna com cinzas de Alandia Pantoja repousando no Museu da Revolução de 1952



Figura 44 – Mural *Reforma Educativa y Voto Universal* – Detalhe da letra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho buscou a compreensão de como ideais políticos podem ser reconhecidos na produção artística e como estes podem ser recebidos pelos seus espectadores. Nesse sentido, entender a arte enquanto elemento inserido na sociedade foi fundamental.

A produção do muralismo boliviano teve um importante papel como manifestação cultural. E os murais de Miguel Alandia Pantoja encontraram espaço nessa relação política, manifestando os ideais do indigenismo articulados com o marxismo e a militância política no POR.

Como observado, o indigenismo apresenta diferenças fundamentais com o “indianismo”, sendo este último uma forma idílica de retratar o sujeito indígena como objeto, como forma idealizada de um sujeito que não encarna as suas próprias lutas. O indigenismo apresentado por Alandia Pantoja se constitui em uma forma de entender o indígena enquanto sujeito histórico e político ativo em seu papel, nas lutas por direitos e por ter respeitado o seu modo de vida.

As leituras de Mariátegui guiaram parte desse trabalho para ajudar a compreender o posicionamento de Alandia Pantoja enquanto marxista e indígena onde essas duas características são indissociáveis. Para ambos não há um marxismo latino-americano sem levar em conta os componentes indígenas como agentes nas lutas contra o sistema (o imperialismo ou o capitalismo colonial, na visão de Mariátegui). Assim, mesmo entendendo que o que esse autor marxista peruano escreveu sobre a arte foi há praticamente um século, percebe-se que mesmo em pleno século XXI boa parte de suas advertências sobre artistas e sociedade capitalista estão vigentes. E a forma de buscar espaços para a produção, como fez Alandia Pantoja, ainda tem suas permanências na atuação do coletivo Cementerio de Elefantes.

O entendimento da arte como sistema cultural foi uma chave de compreensão para as questões de ancestralidade andina e ameríndia presentes na obra de Pantoja, não só nos murais como também naquela produção do seu período “indigenista” mais forte. Encontrar em murais como “A História da Medicina” ou “Luta do povo pela sua libertação” signos das culturas do altiplano e, a partir daí poder adentrar um pouco mais nas camadas interpretativas das imagens foi uma jornada marcante. Pode-se considerar que essa compreensão

para um observador que é nativo desse sistema cultural apresenta maiores ou mais profundos efeitos.

Mesmo no uso da paleta de cores, uma concepção bem marcada em Alandia Pantoja, trazendo uma marca do simbolismo também presente na Wiphala. Ambos, símbolos de uma luta anticolonial. Nas cores que tradicionalmente são usadas em objetos de arte, que têm seu simbolismo e sua estética nos têxteis ameríndios e andinos, podemos antever o uso de cores que Pantoja elegeu para suas composições.

Dessa forma, pode-se considerar a atuação artística como um caminho para a tomada de posições políticas. Alandia Pantoja além de demonstrar em suas obras a posição de defesa do indigenismo com um corte marxista, o que o coloca na tradição de José Carlos Mariátegui, que aliava marxismo e indigenismo para propor seu “socialismo indígena”, trazendo as comunidades incaicas do período pré-hispânico como um modelo a ensinar ao socialismo europeu, e não como algo arcaico e superado.

Alandia Pantoja nos apresenta com seu colorido e sua expressividade na arte uma possibilidade de ver esse socialismo indígena de Mariátegui tomar forma, apontando para os trabalhadores indígenas bolivianos (e destacando a mulher indígena) como sujeitos nessa luta. Assim, toda a produção de Pantoja para os jornais do POR e para a propaganda do partido podem ser entendidos dentro desse trabalho revolucionário.

Miguel Alandia Pantoja, desde que começou a produzir seus retratos e caricaturas, em pleno contexto da Guerra do Chaco, não deixa de demonstrar essa preocupação social. Observando como o prisioneiro de guerra foi retratado, com a expressão de sofrimento e aturdimento, sem muitos efeitos estéticos que denotem heroísmo de um soldado idealizado. O que vemos é uma pessoa em farrapos numa situação de opressão.

A produção de viés indigenista também é muito importante no trabalho de Pantoja, mas além das temáticas podemos considerar que as escolhas de cores, assim como chamei de “cores andinas”, tão características na paleta usada por Miguel Alandia e que funcionam também nesse contexto cultural, tal como as reflexões de Geertz e Canclini.

Considero ainda que a grande homenagem a todo o trabalho de Pantoja se manifesta e se concretiza quando um grupo de jovens artistas, com

outras referências de arte, habitantes de um outro contexto social, passam a se referenciar não só na obra de Pantoja como algo pitoresco ou, para utilizar um termo em voga, *vintage*. Ou seja, os jovens do coletivo *Cementerio de Elefantes* em momento algum fazem simplesmente um *pastiche* do trabalho de Miguel Alandia. Pelo contrário, a aproximação com os ideais políticos e sociais, a estética e o entendimento da importância da arte para a construção de uma sociedade mais igualitária são raízes do trabalho de Pantoja que estão profundamente presentes em *Cementerio de Elefantes*.

E dessa forma essa ancestralidade artística é honrada e a arte segue em frente, enfrentando os desafios com a tenacidade e a força que foi semeada nas ações de um verdadeiro revolucionário e artista. Porque, seguindo o espírito de Breton e Trotsky, expressos no manifesto “por uma arte revolucionária independente”, a verdadeira arte é revolucionária, e só haverá revolução quando houver arte livre.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Everaldo de Oliveira, A Revolução Boliviana. São Paulo: Editora UNESP, 2007. 177p.
- ANDRADE, Everaldo de Oliveira, Bolívia: democracia e revolução – A comuna de La Paz de 1971. São Paulo: Alameda, 2011. 340p.
- ANDRADE, Everaldo de Oliveira, História, arte e política: o muralismo do boliviano Miguel Alandia Pantoja. In História v.25 nº2, Franca: 2006 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742006000200007 (consulta em 19/07/2017)
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 188p.
- BRETON, André. Por uma arte revolucionária independente /Breton-Trotsky; Patrícia Galvão [et al]. São Paulo: Paz e Terra, 1985. 218p.
- CALDERÓN, Fernando, Memoria de un olvido. El muralismo boliviano. In Nueva Sociedad nº 116 Noviembre – Diciembre 1991, p146 – 152
- CALDERÓN, Fernando, SANJINÉS, Javier, El gato que ladra. La Paz: Plural Editores, 1999. 96p.
- CANCLINI, Nestor Garcia, A socialização da arte: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1984. 220 p.
- CANCLINI, Nestor Garcia, Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997 p283 - 350
- CANCLINI, Nestor Garcia[org.]. La modernidad despues de la posmodernidad In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial UNESP, 1990. p202-237.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010. 264p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, Quando as imagens tocam o real. Pós: Belo Horizonte, v.2, n.4, p204-219 nov. 2012
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. 420 p.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tomam posição – o olho da história I. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2017. 279 p.
- DIONIZIO, Daniela Calvo Rodrigues. Silenciamento: quando um mural se torna prisioneiro. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina. São Paulo: USP 2016
- DIONIZIO, Daniela Calvo Rodrigues. A luta do povo por sua libertação, denúncia e resistência nas cores de Miguel Alandia Pantoja / Daniela Calvo Rodrigues Dionizio. 2018. 222f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Guarulhos, 2018.
- GEERTZ, Clifford. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997. 366p.
- HADJINICOLAOU, Nicos. Historia da arte e movimentos sociais. Lisboa: Edições 70, 1973.
- HADJINICOLAOU, Nicos. La producción artística frente a sus significados. México: Siglo XXI, 1981. 206p.
- JOHN, S. Sándor. El trotskismo boliviano – Revolución permanente en el Altiplano. La Paz: Plural Editores, 2016. 370p.
- LORA, Guillermo, Figuras del trotskismo boliviano. La Paz: Ediciones Masas, 1983
- LORA, Guillermo, Historia del Movimiento Obrero Boliviano, tomo VI (1964-1974). La Paz: Ediciones Masas, 1980
- LÖWY, Michael. A revolução é o freio de emergência: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Autonomia Literária, 2019. 153p.
- MARX, Karl Friedrich, ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- MARIÁTEGUI, José Carlos. El artista y la época. Biblioteca Amaula. Lima, 1925. 216 p.
- MICHEL, Gislaine A. Augusto Roa Bastos e Cândido López [manuscrito]: invenção de realidades na Guerra Grande. Dissertação (mestrado) UFMG, 2008
- MONTOYA, Victor, Las pinturas rebeldes de um muralista latino-americano. In Revista Almiar, Madrid: S/D Disponível em: http://www.margencero.es/montoya/miguel_alandia.htm (consulta em 19/07/2017)
- PEDROSA, Mário. Mundo, Homem, Arte em crise. Aracy Amaral (Org.) São Paulo: Perspectiva, 1975

TORAL, André Amaral de. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001

TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007 254p.

VASARI, Georgio. *Vidas dos artistas – edição de Lorenzo Torrentino; organização de Luciano Bellosi e Aldo Rossi; apresentação de Giovanni Previtali; tradução de Ivone Castilho Benedetti*. São Paulo: Martin Fontes, 2011. 824 p.

YURGEL, Caio. *Walter Benjamin e o pintor da praça: arte e ideologia* In *Revista Valise* v.1 n.2 Porto Alegre, 2011 Disponível em <http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/23149> (consulta em 23/07/2017)

ZAVALETA MERCADO, René. *El poder dual*. México: Siglo Veintiuno Eds, 1977 271 p.

Catálogos:

Ministerio de culturas y turismo. *ALANDIA PANTOJA (100 anos)*. La Paz, 2014

CARAFFA, Carlos Cordero (curadoria) *Alandia Pantoja (Bicentenario) – Año del Bicentenario de la Revolucion del 16 de julio de 1809*

Sites:

<https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271>

[https://issuu.com/elart/docs/cementerio de elefantes 5 bajo](https://issuu.com/elart/docs/cementerio_de_elefantes_5_bajo)

<https://rcbolivia.com/reconstruyen-mural-de-miguel-alandia-pantoja-descubierto-en-la-mina-milluni-de-el-alto/>

<https://www.la-epoca.com.bo/2017/09/11/cementerio-de-elefantes-y-la-recuperacion-de-un-hijo-de-miguel-alandia-pantoja/>

<https://www.bolivia.com/noticias/AutoNoticias/DetalleNoticia32098.asp>

https://www.la-razon.com/escape/2021/04/18/la-historia-del-petroleo-boliviano-en-pintura/?fbclid=IwAR2qLh0en9c-lr2Sp3ymVc1FMJLoKCW8Fye0Ffssrd6UjyyV_rJqS1GfB7A

<https://historiadelarte.uniandes.edu.co/cli/septima-edicion/la-virgen-del-cerro-paisaje-e-imagen-sagrada/>

<https://pedroquerejazu.wordpress.com/2015/02/19/miguel-alandia-pantoja/>

<https://www1.folha.uol.com.br/opinia0/2021/03/vicio-boliviano.shtml>

Fontes das figuras:

- Figura 1 - <https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271/photos/pcb.2678021229137809/2678020755804523/>
- Figura 2 - <https://pedroquerejazu.wordpress.com/2015/02/19/miguel-alandia-pantoja/>
- Figura 3 - <http://karipuna.blogspot.com/2009/05/pintura-indigenista-de-guzman-de-rojas.html>
- Figura 4 - https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lloviendo_Campanas.jpg
- Figura 5 - <https://pedroquerejazu.wordpress.com/2015/02/19/miguel-alandia-pantoja/>
- Figura 6 - https://www.biblioteca.iseatbolivia.org/opac_web/catalogo_general/?search=k8/O&ind=MOVIMIENTO%20OBRERO
- Figura 7 – <https://www.paginasiete.bo/cultura/2015/10/6/metal-diablo-telenovela-72508.html#&gid=1&pid=1>
- Figura 8 – <https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271/photos/pcb.2678021229137809/2678021052471160/>
- Figura 9 - <https://www.bellasartes.gob.ar/pt/colecao/obra/7122/>
- Figura 10 - https://pt.wikipedia.org/wiki/Combate_Naval_do_Riachuelo#/media/Ficheiro:Mei-relles_-_batalha_naval_do_riachuelo.jpg
- Figura 11 - [https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_do_Ava%C3%AD\(Pedro_Am%C3%A9rico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_do_Ava%C3%AD(Pedro_Am%C3%A9rico))
- Figura 12 - <https://pedroquerejazu.files.wordpress.com/2015/02/alandiapm1960laeducacic3b3nmonrev.jpg>
- Figura 13 - <https://historiadelarte.uniandes.edu.co/cliio/septima-edicion/la-virgen-del-cerro-paisaje-e-imagen-sagrada/>
- Figura14-http://www.la-razon.com/la_revista/Carlos-Cordero-revela-Alandia-Pantoja_0_1933606637.html (acesso em 19/07/2017)
- Figura15-https://www.google.com/search?q=diego+riviera&tbm=isch&chips=q:diego+rivera,g_1:murais:YV-ezQkJo-w%3D&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjO0rmGh9nwAhVmQJUCHcxIArIQ4IYoAXoECAEQGw&biw=1349&bih=625

Figura16-

https://www.google.com/search?q=david+alfaros+siqueiros+obras&tbm=isch&ved=2ahUKEwjLkoylh9nwAhUqg5UCHb7fDCgQ2-cCegQIABAA&oq=dav&gs_lcp=CgNpbWcQARgAMgQIlxAnMgQIABBDMgQIABBDMgQIABBDMgUIABCxAzIFCAAQsQMMyCAgAELEDEIMBMggIABCxAxCDA TIICAAQsQMqgwEYBQgAELEDOgQIABADOglIAFCZgwdY_4kHYLyZB2gAcA B4AIABIQGIaAIDkgEDMC4zmAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=pMCmYMuwMqgG1sQPvr-zwAI&bih=625&biw=1349&hl=pt-BR

Figura17-

https://www.google.com/search?q=orozco+obras&tbm=isch&ved=2ahUKEWjG7e_Ah9nwAhViu5UCHdDNC1kQ2-cCegQIABAA&oq=orozco+o&gs_lcp=CgNpbWcQARgBMgQIABATMgQIABATMggIABAIEB4QEzIGCAAQHhATOgQIlxAnOgQIABBDQgUIABCxAzoCCAA6CAgAELEDEIMBOgQIABAeUMrcEVirhJqk7ISaABwAHgAgAGoAYgBlwmSAQMwLjiYAQCgAQGgAQnd3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&sclient=img&ei=G8GmYIb0NuL21sQP0JuvyAU&bih=625&biw=1349&hl=pt-BR

Figura18- <https://www.facebook.com/arqueoperuoficial/photos/2818068705077074> (acceso em: 28/04/2021)

Figura19- <https://www.facebook.com/arqueoperuoficial/photos/2818068428410435> (acceso em: 28/04/2021)

Figura 20 - <https://www.facebook.com/arqueoperuoficial/photos/2818352855048659> (acceso em: 28/04/2021)

Figura 21 - <https://ar.pinterest.com/pin/217158013257258686/> (Acesso em 11/04/2021)

Figura 22 - <https://www.significados.com/bandera-wiphala/> (acceso em 11/04/2021)

Figura23- <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/11/23/retrato-del-pintor-de-la-revolucion-el-muralista-boliviano-cuyas-obras-fueron-destruidas-por-un-dictador/> (Acesso em 11/04/2021)

Figura 24 - CARAFFA, Carlos Cordero (curadoria) Alandia Pantoja (Bicentenario) – Año del Bicentenario de la Revolución del 16 de julio de 1809

Figura 25 - CARAFFA, Carlos Cordero (curadoria) Alandia Pantoja (Bicentenario) – Año del Bicentenario de la Revolución del 16 de julio de 1809

Figura 26 - CARAFFA, Carlos Cordero (curadoria) Alandia Pantoja (Bicentenario) – Año del Bicentenario de la Revolución del 16 de julio de 1809

Figura 27 - CARAFFA, Carlos Cordero (curadoria) Alandia Pantoja (Bicentenario) – Año del Bicentenario de la Revolución del 16 de julio de 1809

Figura 28 - CARAFFA, Carlos Cordero (curadoria) Alandia Pantoja (Bicentenario) – Año del Bicentenario de la Revolución del 16 de julio de 1809

Figura 29 - Ministerio de culturas y turismo. ALANDIA PANTOJA (100 anos). La Paz, 2014

Figura 30 - Ministerio de culturas y turismo. ALANDIA PANTOJA (100 anos). La Paz, 2014

Figura 31 - Ministerio de culturas y turismo. ALANDIA PANTOJA (100 anos). La Paz, 2014

Figura 32 - <https://smarthistory.org/keru-vessel/>

Figura33- <https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271/photos/1914422765497663>

Figura 34 – https://www.noticiasfides.com/cultura-y-farandula/restauraran-mural-de-miguel-alandia-pantoja-en-milluni-387426?_cf_chl_jschl_tk_=0092c012b708b009787420b67120940c6798e005-1621542980-0-Ab2_WGhqL7wiLiq49geo4FngxWkxZ-6DU-jO-EDwgPTXSHEo-qlfyRmrQDQriPSIRsDsndLYmuf5noyFbuXHCcRMhV8PBNnW5-72e6AJtdE0rZ-Km6ZtsSzL-WMy_cCR8EGNt4cMww0myuVhwxduJlab02Z0nL3Xr2q7TritzC23psDOai1fO7kCGozl aSus6a9kiY23f13GQYt-JuncVqjPCioplVwtZpJGCSIxZQOIE5mMFU19DtSvXUvEgeJew_cz_6Tz3ueuqP6ryx8kX8GIWYPPBrn5kPAh4i1j1hDbvQGMupyDKk30EMGeHYO1-VYOgWGpUZBnU-xYiR-F5VRt7-bwwg-C1oIKcGu-ZVCVXjtkyAo0fzV5z9nAT3cp2wi5kXHmUp2KS0ncRCttXqRIN96FfQGveo2ZPifvv6nDbHPgdtctigApeifSvP-wsjSChV5st2N8uWyiVsGuM3n7ySef1bGj3wbh24LU1ULXDEzZU6cpgGZqbo9MW4hw

Figura35–<https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271/photos/pcb.1975622736044332/1975621936044412/>

Figura36–<https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271/photos/pcb.1975622736044332/1975621936044412/>

Figura37–<https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271/photos/pcb.1975622736044332/1975621936044412/>

Figura38–<https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271/photos/pcb.1975622736044332/1975621936044412/>

Figura39–<https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271/photos/pcb.1975622736044332/1975621936044412/>Figura 40 – Recuperação de mural de Miguel Alandia Pantoja

Figura 41 – <https://www.paginasiete.bo/cultura/2016/11/10/pintan-mural-metros-alto-honor-alandia-pantoja-116492.html>

Figura 42 – <https://www.facebook.com/Cementerio-de-Elefantes-1861783357428271/photos/2500419503564650>

Figura 43 – <https://www.paginasiete.bo/cultura/2020/3/13/tras-45-anos-el-pais-salda-su-deuda-con-alandia-pantoja-249447.html#!>

Figura44–
<https://pedroquerejazu.files.wordpress.com/2015/02/alandiapm1960laeducacic3b3nmo nrev.jpg> .

Vídeos:

Color Y Compromiso Alandia Pantoja -

<https://www.youtube.com/watch?v=e6lb4EwjOE&list=PLGDHcHV1F27dWkna8akQJxqgpTodzHO5n> (acesso em 19/05/2021)

NOVENO PROGRAMA HOMENAJE A MIGUEL ALANDIA PANTOJA Invitado Javier del Carpio S. -

https://www.youtube.com/watch?v=pgEgyDs_B38&list=PLGDHcHV1F27dWkna8akQJxqgpTodzHO5n&index=3 (acesso em 19/05/2021)

O que é o Movimento Muralista? - Daniela Dionízio - Pílulas Museológicas -

<https://www.youtube.com/watch?v=SoM3j1sQMV> (acesso em 19/05/2021)

ANEXO 1

Carta de Pantoja pela não destruição de seus murais

Señor Director de “Marcha”: Me dirijo a usted para pedirle, sume su autorizada voz de hombre y creador ilustre, al clamor de mi llamado, para condenar a nombre de los valores humanos de mundo, el arrasamiento y destrucción de obras de arte, impunemente perpetrado por el régimen intolerante y totalitario de Bolivia, mi patria.

La Junta Militar de Gobierno, presidida por los generales Barrientos Ortuño y Ovando Candia, ha consumado el insólito atropello con mis pinturas monumentales en la ciudad de La Paz: “Historia de la Mina” (ochenta y dos metros cuadrados en el Hall Principal del Palacio de Gobierno), “Parlamento Burgués” (setenta y dos metros cuadrados en la escalinata del Palacio Legislativo), “Lucha del pueblo por su Liberación”, “Reforma Educacional” y “Voto Universal” (ciento sesenta y dos metros cuadrados en el interior del Monumento a la Revolución Nacional).

Estas obras que representaban momentos históricos de mi país, de las luchas de mi pueblo por alcanzar su libertad, han sido demolidas por la piqueta de los generales, que no querían que el pueblo viese reflejado su heroísmo y su historia en documentos pictóricos vivos.

Toda mi obra mural está enraizada a las tradiciones culturales autóctonas: el Tiahuanacu y el Incario; y vinculadas al trágico destino de nuestra historia colonial y republicana, como síntesis de épocas diferentes, pero formando un todo, en cuanto a su continuidad y visión pictórica. En 1953, Diego Rivera viajó a la ciudad de La Paz, expresamente para conocer estos murales, convirtiéndose desde entonces hasta su muerte, en el más autorizado y entusiasta admirador. Fue la suya una noble y solidaria adhesión a las expresiones de arte monumental americano. Muchos otros maestros de América y el mundo sintieron el impacto de esos murales; de la misma manera, críticos y escritores como: Víctor M. Reyes, Justino Cornejo, Antonio Rodríguez, Alberto Domingo Rangel, Vargas Fassio, Rafael Marquina, Martínez Bello, Diez de Medina, Viktor Matejka, Heinrich Tahedi, y muchos otros saludaron sin reservas como una aportación de América al arte universal.

Este brutal atropello contra mis murales -parte de una tenebrosa conspiración internacional contra los trabajadores y la revolución boliviana- revela el profundo desprecio que la Junta Militar de Bolivia siente por las expresiones culturales. Mientras todos los países del mundo están interesados en conservar las creaciones artísticas de todos los tiempos, como valores permanentes de la cultura, los generales bolivianos hacen lo contrario: muestran no tener respeto ni conocer el valor del arte y la cultura, al ignorar su significación espiritual en la vida.

La tragedia de mi pueblo se proyecta de hecho en la perspectiva de la América Latina, donde suelen imperar regímenes militaristas intolerantes. hasta con las

manifestaciones culturales. Por eso, ante la destrucción de mi obra, elevo mi voz de demanda de apoyo a todos los intelectuales, artistas, personalidades de la ciencia, dignatarios de Estado, obreros y estudiantes, a fin de que sumen sus voces de protesta con la mía, para condenar hechos tan vergonzosos que significan un desprecio vandálico de los valores humanos, entre los que el arte ocupa un lugar eminente.

¿Es posible que en el siglo XX, los generales decreten el fusilamiento de obras de arte, cuando tiranos bárbaros de otras épocas respetaron el arte y cultura de otras civilizaciones que no eran suyas?

Por la solidaridad intelectual en defensa de la dignidad humana, la cultura y la verdad.

Saludo a usted atentamente,

Miguel Alandía P.

(De "Marcha", Montevideo, 27 de agosto de 1965)

(*Apud* DIONIZIO, 2018, p.179)

ANEXO 2

Imagens do Museu/Monumento/Memorial da Revolução de 1952 – La Paz, 2018 (fotos: acervo do autor)



Vista externa do memorial - Fundos



Memorial visto da Praça Villarroel



Praça Villarroel



Mural da fachada – Revolução de 1952



Interior: murais de Solón Romero e Alandia Pantoja