UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**ESCULPINDO A MULHER INDÍGENA: PRODUÇÃO ARTÍSTICA E
AUTOBIOGRÁFICA DE MARINA NÚÑEZ DEL PRADO (1908-1995)
(Versão Corrigida)**

NÍVEL: MESTRADO

ALUNA: GIOVANNA PEZZUOL MAZZA
ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a GABRIELA PELLEGRINO SOARES

SÃO PAULO

2018

GIOVANNA PEZZUOL MAZZA

**Esculpindo a mulher indígena: Produção artística e autobiográfica de Marina Núñez del
Prado (1908-1995).
(Versão Corrigida)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Gabriela Pellegrino Soares

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M477e Mazza, Giovanna Pezzuol
 Esculpindo a mulher indígena: Produção artística e
 autobiográfica de Marina Núñez del Prado (1908-1995)
 / Giovanna Pezzuol Mazza ; orientadora Gabriela
 Pellegrino Soares. - São Paulo, 2018.
 201 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de História. Área de concentração:
 História Social.

 1. Marina Núñez del Prado. 2. Arte Latino-
 americana. 3. História das Mulheres. 4. Escritas-de-
 si. I. Soares, Gabriela Pellegrino, orient. II.
 Título.

MAZZA, Giovanna Pezzuol. **Esculpindo a mulher indígena: Produção artística e autobiográfica de Marina Núñez del Prado (1908-1995)**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha mãe, à minha avó, e a todas aquelas que vieram antes de nós.

Ao Fernando, meu amor, meu companheiro de vida.

AGRADECIMENTOS

O processo de pesquisa e escrita da dissertação de Mestrado me ensinou muito. Uma das lições mais valiosas foi a conscientização de que na vida não fazemos nada sozinhos. Aproveito este espaço para agradecer e expressar minha gratidão a todas e todos que me acompanharam ao longo dos últimos três anos.

Primeiramente, agradeço de coração à Profa. Gabriela Pellegrino Soares por todo o apoio, ajuda e confiança, sem os quais não tenho dúvida que essa pesquisa não existiria. Sua generosidade e cuidado são exemplos que levarei adiante.

Agradeço às Profas. Leticia Squeff e Stella Maris Scatena Franco pelos comentários valiosos em minha qualificação e banca final, na qual também pude contar com a presença da Romilda Costa Motta.

A oportunidade de participar de diferentes grupos de estudo foi essencial tanto à elaboração da escrita quanto ao diálogo com outros colegas e profissionais da área. Agradeço especialmente às queridas Profas. Stella Maris Scatena Franco e Júlia Oliveira pela condução do Grupegh (Grupo de Pesquisa em Gênero e História), espaço fundamental de diálogo acerca do feminismo e das relações de gênero (aproveito para agradecer aos colegas do grupo, especialmente ao Eustáquio e à Manu, Natania, Patrícia, Bia, Nicole e Marcela). Também agradeço ao grupo de orientandos da Profa. Gabriela - Aura, Laís, Tânia, Mariana, Rafael, Caio, Elisabeth e Douglas - pela parceria e leitura sempre atenta dos nossos textos. Agradeço aos integrantes do Leha (Laboratório de Estudos de História das Américas), por proverem esse espaço de troca de ideias.

Nos três anos de desenvolvimento da pesquisa tive a imensa sorte de pesquisar em três diferentes países: Bolívia, Peru e México. Em cada cidade, contei com a generosidade de conhecidos e desconhecidos. Em La Paz, agradeço à Ruby Lena, funcionária da Hemeroteca Nacional; à Fátima Olivarez, curadora do Museo Nacional de Arte, e à Marie-Josée, que me hospedou em sua casa e me auxiliou em situações adversas. Em Lima, agradeço aos funcionários da Casa-Museo Marina Núñez del Prado por me ajudarem a recorrer o arquivo com dezenas de caixas deixado pela artista. Na Cidade do México, agradeço à querida Profa. Maya Aguiluz Ibarguen pela hospitalidade e gentileza durante todo meu processo de intercâmbio na UNAM. Agradeço aos funcionários do CEIICH (Centro de Investigaciones

Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades), especialmente à amiga Julieta Hernandez Ulloa, à Carina, ao Gustavo e à Nicolasa. Agradeço aos encontros que o México me proporcionou, especialmente com as amigas Laura Chagas e Bárbara Carneiro. Agradeço ao Prof. Octavio Quesada Garcia por apresentar-me o universo nahuatl, desconhecido para mim até então. Agradeço aos amigos Rodrigo Santín, Chema Chino, Daniela Orozqui e Cesar Medina Gallo: expresso aqui o grande amor e gratidão que sinto por cada um de vocês!

Agradeço pelo constante apoio e amor incondicional da minha família, em especial à minha mãe e minha avó, meus maiores exemplos; ao meu pai e meu irmão e à minha tia. Agradeço ao meu companheiro, Fernando, por construir esse caminho ao meu lado, com tanto amor e generosidade. Agradeço aos amigos Fábio Alcamino e Fred pelas trocas bem-humoradas na casa da colina. Agradeço às queridas Sandra Vasseur, Sandra Paula e Gabriela Albernaz, por me acolherem em sua família.

Agradeço com alegria a todos os amigos e amigas com quem pude trocar ao longo desse processo, e especialmente às minhas irmãs de coração, Anna Luisa, Marianna Perna, Juliana Ventura, Amanda Sérvulo, Diana Torrão, Gabriele Veron, Luana Lila e Júlia Castro.

Por fim, agradeço ao CNPq pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa, e ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo.

RESUMO

MAZZA, Giovanna Pezzuol. **Esculpindo a mulher indígena: Produção artística e autobiográfica de Marina Núñez del Prado (1908-1995)**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2018).

Esta dissertação contempla a produção artística e autobiográfica da escultora Marina Núñez del Prado (1908-1995), importante nome do modernismo boliviano e uma das protagonistas do indigenismo andino no campo das artes plásticas em seu país. O objetivo geral da pesquisa é elucidar de que maneira a artista dialogou com os movimentos artísticos de sua época, atuando a partir de um lugar específico, de uma mulher pertencente à elite boliviana, buscando inserir-se nos cânones da escultura moderna ocidental, ao longo do século XX. Além disso, também é objetivo da pesquisa analisar como ela trabalhou pela perpetuação de sua memória e legado artístico através de três principais ações: a abertura de duas fundações com seu nome, responsáveis pela administração de duas casas-museus; a publicação da autobiografia *Eternidad en los Andes*, em 1973; e a organização de seu arquivo pessoal. Para além da autobiografia e do acervo pessoal da artista, outras fontes privilegiadas desta pesquisa são suas obras, em grande maioria esculturas; o espaço expositivo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, localizada na cidade de Lima; e, por fim, comentários de críticos e historiadores em jornais, revistas, livros e catálogos acerca da produção da artista.

ABSTRACT

MAZZA, Giovanna Pezzuol. **Sculpting the indigenous woman: Artistic and autobiographical production of Marina Núñez del Prado (1908-1995)**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2018).

This dissertation contemplates the artistic and autobiographical production of the sculptress Marina Núñez del Prado (1908-1995), an important name of Bolivian modernism and one of the protagonists of andean indigenism in the field of plastic arts in her country. The general objective of the research is to elucidate how the artist interacted with the artistic movements of her time, acting from a specific place, from a woman belonging to the Bolivian elite, seeking to insert herself in the canons of western modern sculpture, along of the 20th century. In addition, it is also goal of the research to analyze how she worked for the perpetuation of her memory and artistic legacy through three main actions: the opening of two foundations under her name, responsible for the administration of two museum-houses; the publication of her autobiography *Eternidad en los Andes*, in 1973; and the organization of her personal archive. In addition to the autobiography and the personal archive of the artist, other privileged sources of this research are her works, mostly sculptures; the exhibition space of the Casa-Museo Marina Núñez del Prado, located in the city of Lima; and, finally, comments from critics and historians in newspapers, magazines, books and catalogs about the artist's production.

LISTA DE IMAGENS

Introdução

[Figura 1] Marina Núñez del Prado. Foto: Retirada do álbum Mi vida: fotografías de Marina Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Capítulo 1

[Figura 1.1] Marina Núñez del Prado. Danza de Cholos, 1938. Cerâmica. 31,7cm. Localização não encontrada. Foto: Reproduzida no site de leilões Artnet.

[Figura 1.2] Marina Núñez del Prado. Unidad Andina - Mujeres al viento, 1979. Bronze. 125X135cm. Foto: Reproduzida no catálogo Jardín de Esculturas de Marina Núñez del Prado.

[Figura 1.3] “Clase de pintura, Academia de Bellas Artes, La Paz, Bolivia (primera desde la derecha)”. Foto: Reproduzida no livro Eternidad en los Andes.

[Figura 1.4] Amauta, Setembro de 1926. a.1, n.1, Lima, Peru.

[Figura 1.5] José Sabogal. Retrato de Jorge Falcón, 1942. s/d. Óleo sobre tela. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figura 1.6] “‘Puerta del sol’; Tiwanaku, La Paz, Bolivia”. Foto: Reproduzida no livro Eternidad en los Andes.

[Figura 1.7] Marina Núñez del Prado. Mineros en rebelión, 1944. Nogal. 90X85cm. Corporación Minera Boliviana, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no livro Eternidad en los Andes.

[Figura 1.8] Marina Núñez del Prado. Danza de Cóndores, 1936. Nogal. 66X56cm. Embaixada da Bolívia, Washington, Estados Unidos. Foto: Reproduzida no livro Eternidad en los Andes.

[Figura 1.9] “Mi taller en Buenos Aires”, 1936. Foto: Reproduzida no livro Eternidad en los Andes.

[Figura 1.10] Marina Núñez del Prado. Danza de Cholas, 1936. Nogal. 66X56cm. Coleção IBM, Nova York, Estados Unidos. Foto: Reproduzida no livro Eternidad en los Andes.

[Figura 1.11] Marina Núñez del Prado. Danza de Waka-Tokori, 1936. Madeira nogal. 63X41cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no livro Eternidad en los Andes.

[Figura 1.12] Marina Núñez del Prado. Mujeres aymaras. s/d. Lápis color. 36X26cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no livro Marina Núñez del Prado - Dibujos y Bocetos.

[Figura 1.13] Marina Núñez del Prado. Sem título. s/d. Lápis em papel. s/d. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru. Foto: Reproduzida no livro Marina Núñez del Prado - Dibujos y Bocetos.

[Figura 1.14] “Mi primera exposición en Buenos Aires, Argentina; Galería Witcomb, 1936”. Foto: Reproduzida no livro Eternidad en los Andes.

[Figura 1.15] Frida Kahlo. Autorretrato como tehuana o Diego en mi pensamiento, 1943. Óleo sobre masonite. 76X61cm. Coleção Jacques & Natasha Gelman, Cidade do México, México.

[Figura 1.16] “Marina junto a las ‘llamas’, 1941 - New York”. Foto: Álbum “Mi vida - Fotografías de Marina Núñez del Prado”, Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figura 1.17] “Mrs. Eleonora Roosevelt visitando la exposición de Marina en la Unión Panamericana, Washington D.C., 1941”. Foto: Retirada do Álbum “Mi vida - Fotografías de Marina Núñez del Prado”, Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figura 1.18] Constantin Brancusi, Maiestra, 1912. Mármore branco. 87X16,8X20,3cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Estados Unidos.

[Figura 1.19] Marina Núñez del Prado, Gallo, 1960. Basalto. s/m. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figura 1.20] Henry Moore, Mother and Child, 1924-25. 63.5X40.5X35cm. Green hornton stone. Manchester Art Gallery, Manchester, Inglaterra.

[Figura 1.21] Henry Moore, Mother and Child: Hood, 1983. 183X400cm. Mármore Travertine. The Henry Moore Foundation, Leeds, Inglaterra.

[Figura 1.22] Marina Núñez del Prado. Madre Índia, 1934. Concreto pintado. 58X40X40 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008.

[Figura 1.23] Marina Núñez del Prado, Madre cósmica, 1964. Basalto. 87,5X66X41cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008.

[Figura 1.24] Sala Turullay. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figura 1.25] Mamerto Sánchez Cárdenas, Toro conopa, s/d. Cerâmica. s/m. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figura 1.26] Marina Núñez del Prado, Toro, 1967. Granito. s/m. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figura 1.27] “Marina Núñez del Prado trabajando su última escultura: Cabeza de José Carlos Mariátegui 1994”. Foto: Reproduzida no catálogo Homenaje a Marina Núñez del Prado en el 91º aniversario de su nacimiento.

Capítulo 2

[Figura 2.1] Marina Núñez del Prado. Sem título. Casa-Museo Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figura 2.2] Marina Núñez del Prado. Madre Índia, 1934. Concreto pintado. 58X40X40cm. Museo Nacional de Arte, La Paz. Foto: Reproduzida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

[Figura 2.3] Marina Núñez del Prado. Abrazo, 1950. Granito Comanche. 32X23X34cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

[Figura 2.4] Marina Núñez del Prado. Espíritu de la montaña, 1952. Granito. 29X54X31cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

[Figura 2.5] Marina Núñez del Prado. Pachamama, 1960. Granito. 48X70X45cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

[Figura 2.6] Marina Núñez del Prado. Mujeres altiplánicas. 1970. Basalto. 48X70X45 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

[Figura 2.7] Marina Núñez del Prado. Eternidad en los Andes (capa do livro). Santiago: Lord Cochrane, 1973.

[Figura 2.8; 2.9; 2.10; 2.11; 2.12] Marina Núñez del Prado. Foto: Retiradas do álbum Mujeres andinas al viento y al vuelo. Esculturas de Marina Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figura 2.13] Maria Martins. Amazônia, 1942. Bronze. 53X51X40cm. Coleção Particular. Foto: Reproduzida no catálogo “Maria Martins: Metamorfoses”. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

[Figura 2.14] Auguste Rodin. Hand of Rodin with a female figure, 1917. Gesso. 22,9 cm. National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.

[Figura 2.15] Marina Núñez del Prado. Victoria, segunda metade século XX. Bronze. 86X36X57 cm. Casa-Museo Núñez del Prado, Lima, Peru. Foto: Reproduzida no catálogo Marina Núñez del Prado - Andina y Universal. Lima: Galería John Harriman, 2009.

[Figura 2.16] Marina Núñez del Prado. Vênus andina, 1986. Bronze. 86,5X36X35cm. Casa-Museo Núñez del Prado, Lima, Peru. Foto: Reproduzida no catálogo Marina Núñez del Prado - Andina y Universal. Lima: Galería John Harriman, 2009.

[Figura 2.17] Marina Núñez del Prado. Vênus negra, 1958. Basalto. 59X40X21cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

[Figura 2.18] Paula Modersohn-Becker. Self portrait on her 6th wedding anniversary, 1906. Pintura em tela. 101,8X70,2 cm. Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen.

Capítulo 3

[Figura 3.1] Folder da Casa-Museo Marina Núñez del Prado. Lima, Peru, 2016.

[Figura 3.2] Catálogo do Museo de Arte Antonio Paredes Candia. La Paz, Bolívia, 2008, p.79-80.

[Figura 3.3] Folder da exposição “Vizinhos distantes: Arte da América Latina no MAC USP”, São Paulo, Brasil, 2015.

[Figura 3.4] Folder da peça “Estática - veinte mujeres al viento”, La Paz, Bolívia, 2016.

[Figura 3.5] “Marina Núñez del Prado en 1942. N. York.”. Foto: Álbum “Mi vida - Fotografías de Marina Núñez del Prado”. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figura 3.6] Marina Núñez del Prado. Foto: Retirada do álbum Casa-Museo Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figuras 3.7 e 3.8] Marina Núñez del Prado. Foto: Retirada do álbum Casa-Museo Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figura 3.9] Hoy, 28 de Outubro de 1984, La Paz, Bolívia.

[Figura 3.10] Jardim da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru, 2016.

[Figura 3.11] Marina Núñez del Prado. Sala Sara. Foto: Retirada do álbum Casa-Museo Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figura 3.12] Marina Núñez del Prado. Biblioteca. Foto: Retirada do álbum Casa-Museo Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

[Figura 3.13 e 3.14] Casa-Museo Marina Núñez del Prado. Lima, Peru.

[Figura 3.15 e 3.16] Reprodução do álbum Mi vida: fotografías de Marina Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

[Figura 3.17] Reprodução do álbum Social. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

[Figura 3.18] Reprodução do álbum Viajes. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

[Figura 3.19] Reprodução do álbum Las primeras obras. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

[Figura 3.20] Reprodução do álbum Esculturas. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

[Figura 3.21, 3.22, 3.23, 3.24] Reproduções do álbum Escultura de Marina Núñez del Prado “Mujeres andinas en vuelo” en la exposición mundial de escultura. En las Olimpiadas de Arte de Seúl, Korea, 1988. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

Considerações Finais

[Figura 4] Marina Núñez del Prado. Foto: Retirada do catálogo Casa-Museo Núñez del Prado.

SUMÁRIO

Introdução	16
Capítulo 1.	32
Entre o indigenismo, a escultura moderna e a abstração: Tensões e aproximações nos campos da arte e da política	
1.1 Introdução	32
1.2 Marina Núñez del Prado e o indigenismo andino	36
1.3 Viagem aos Estados Unidos: descoberta da escultura moderna	64
Capítulo 2.	79
Representações da mulher na obra de Marina Núñez del Prado	
2.1 Introdução	79
2.2 A história narrada pelas mulheres	84
2.3 Tornar-se escultora	94
2.4 Mulher e Maternidade	100
2.5 Mulher e Natureza	110
2.6 Mulher e Sexualidade	123
Capítulo 3.	133
A construção da memória de Marina Núñez del Prado	
3.1 Introdução	133
3.2 Marina Núñez del Prado: Presenças e ausências	134
3.3 A construção da memória	150
I. As fundações Núñez del Prado em La Paz e Lima	153
II. Eternidad en los Andes	161
III. Arquivando a própria vida	172
Considerações Finais	185
Fontes/Bibliografia	188

Figura 1. Marina Núñez del Prado. Foto: Retirada do álbum *Mi vida: fotografías de Marina Núñez del Prado*. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

INTRODUÇÃO

Nos quatro lados do pedestal, como os quatro pontos cardeais, testemunho o meu credo mais arraigado:

A coisa mais maravilhosa da natureza é a mulher, que é: amor, luta e heroísmo.

A maternidade é o símbolo mais glorioso da vida.

Sinto a imensa felicidade de ter nascido sob a tutela dos Andes, que são a expressão da força e do milagre cósmico.

Minha obra expressa o espírito da minha terra e o espírito da minha gente aymara.¹

A presente dissertação contempla a produção artística e autobiográfica da escultora Marina Núñez del Prado (1908-1995), importante nome do modernismo boliviano e uma das protagonistas do indigenismo andino no campo das artes plásticas em seu país. Ainda que não se configure como parte dos objetivos desta pesquisa reconstruir a biografia da artista, o fato de ela ser pouco conhecida tanto por um público mais amplo quanto pelo público acadêmico² nos leva a iniciar esta introdução com alguns dados biográficos relevantes, que serão retomados no decorrer das reflexões propostas.

Descendente de espanhóis, neta de engenheiro e filha de general, Marina Núñez del Prado viveu sua infância e parte de sua juventude em meio a elite local da cidade de La Paz, no bairro nobre de Sopocachi. Desde muito jovem, esteve próxima à diversas linguagens artísticas como a música, a pintura e a escultura, recebendo aulas particulares em sua casa. Entre os anos de 1927 e 1929, estudou no Conservatorio Nacional de Música e na Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz e, em 1930, foi a primeira mulher aprovada em concurso para lecionar nessa instituição, dando aulas de “Escultura” e “Anatomia Artística”.

Depois de uma experiência de dois anos em Buenos Aires, na qual expôs suas esculturas em diversos museus e galerias pelo país, a artista recebeu, em 1940, uma bolsa para estudar na Art Students League, e mudou-se para Nova York. Com um ateliê instalado,

¹ Do original: “En los cuatro lados del pedestal, cual los cuatro puntos cardinales, testimonio mi credo más arraigado: Lo más maravilloso de la naturaleza es la mujer, que es: amor, lucha y heroísmo. La maternidad es el más glorioso símbolo de la vida. Siento la inmensa dicha de haber nacido bajo la tutela de los Andes, que son la expresión de la fuerza y el milagro cósmico. Mi obra expresa el espíritu de mi tierra y el espíritu de mi gente aymara”. DEL PRADO, Marina Núñez. Mensaje de agradecimiento a las mujeres de Bolivia de Marina Núñez del Prado. In: Hoy/La mujer. La Paz, 30/03/1993.

² Não foram encontradas outras teses ou dissertações acerca de qualquer aspecto de sua produção ou vida. Grande parte da bibliografia encontrada está circunscrita ao território boliviano e, de modo geral, corresponde a publicações panorâmicas, que não se detêm com mais profundidade na trajetória dessa artista especificamente.

permaneceu na cidade por nove anos, travando contato direto com artistas e intelectuais pertencentes às vanguardas da época³. Dentre as exposições que realizou ao longo da década de 1950, vale destacar sua participação na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo⁴, em 1951. Em 1952, recebeu um convite para expor vinte e quatro esculturas na 26ª edição da Biennale di Venezia, representando a Bolívia pela primeira vez na mostra. Ao final de sua passagem pela Europa, em 1953, expôs suas obras no Petit Palais, em Paris. Tendo acumulado uma série de prêmios ao longo da vida, sua carreira se consolidou primeiramente na Bolívia e, posteriormente, em âmbito internacional⁵.

A artista regressou à Bolívia em 1949 e, cinco anos mais tarde, abriu sua casa em La Paz para uma exposição permanente de suas obras. Após casar, aos 64 anos, com o escritor peruano Jorge Falcón Gárfias, mudou-se em 1972 para a cidade de Lima, no Peru, onde permaneceu até o final de sua vida. Em 1973, publicou sua autobiografia, intitulada *Eternidad en los Andes*, na qual traçou um panorama cronológico de sua trajetória⁶ artística e passagens marcantes de sua vida, adicionando reproduções em fotografia de suas principais obras, imagens de infância, paisagens bolivianas, viagens que realizou ao longo da vida, além de listas que contêm as exposições que participou, jornais e revistas nos quais foi mencionada e museus e coleções que adquiriram suas obras.

³ No site da organização The American Association of University Women (AAUW) encontra-se um breve relato da experiência da artista nos Estados Unidos. Como presente à associação em seu centenário, ela doou a escultura “Madre y niño” para que fosse exposta na sede da instituição, em Washington.

<http://www.aauw.org/2012/02/22/meet-marina-nunez-del-prado-famed-bolivian-artist/>. Acesso em: 3 de Abril de 2017.

⁴ A artista participou da mostra com as esculturas “Pachamama”, “Amauta” e “Com a vida nos ombros”. In: Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1951. Posteriormente, ela também participou da II e 3ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da 8ª Bienal de São Paulo na qual foi homenageada com uma sala especial.

⁵ No site da Fundación Núñez del Prado estão listados os principais prêmios que a artista adquiriu ao longo de sua carreira: <http://www.bolivian.com/cmnp/distincion.html>. Acesso em: 13 de Fevereiro de 2017.

⁶ Em sua tese de doutorado sobre as trajetórias de Patrícia Galvão e Antonieta Rivas Mercado, Romilda Costa Motta ressalta a necessidade de utilizar o termo “trajetória” a partir de uma perspectiva crítica, adotada em grande medida por Pierre Bourdieu. In: MOTTA, Romilda Costa. Práticas políticas e representações de si: os escritos autobiográficos da mexicana Antonieta Rivas Mercado e da brasileira Patrícia Galvão/Pagu. 2015. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Em “A ilusão biográfica”, Bourdieu assume a impossibilidade de se reconstruir qualquer história de vida a partir de uma lógica linear, com começo, meio e fim. Essa reconstrução seria em grande medida artificial, e consequência do apagamento daqueles aspectos da personalidade que se quer esconder, em prol dos traços que se quer exaltar. Nesse sentido, a “ilusão biográfica” seria a crença na existência de vidas lineares, coerentes, unificadas. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). Usos e abusos da História Oral. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

Atualmente, grande parte de sua produção encontra-se dividida entre duas fundações que levam o nome de sua família, Núñez del Prado, nas capitais La Paz e Lima⁷. Em 1994, sua obra foi declarada Tesouro Artístico e Cultural da Nação pelo governo boliviano e, no ano de 2006, a data de seu aniversário tornou-se Dia das Artes Plásticas. Com aproximadamente seis décadas de atuação no campo das artes plásticas, sua produção é extensa. Nos arquivos catalográficos consultados em seus arquivos pessoais, na cidade de Lima, constam 2.349 peças em escultura e 15.284 desenhos em folhas avulsas e cadernos, excluindo-se desse total as coleções de artesanato e obras de outros artistas.

Esta pesquisa tem como objetivo geral compreender como Marina Núñez del Prado dialogou com os movimentos artísticos de sua época, atuando a partir de um lugar específico, de uma mulher pertencente à elite boliviana, buscando sua inserção nos cânones da escultura moderna ocidental, ao longo do século XX. A partir deste eixo, procuramos esmiuçar as principais interlocuções da artista nos meios sociais pelos quais circulou, e de que forma se aproximou das tendências modernistas da primeira metade do século XX, sobretudo o indigenismo andino, a escultura moderna e a abstração.

Através da análise de parte das obras elaboradas pela artista ao longo de quase cinco décadas de atuação, fica evidente não apenas o desenvolvimento de sua linguagem plástica - que se transforma substancialmente entre as décadas de 1930 e 1990 -, como também sua atenção às transformações do campo artístico e do cânone. É notável um esforço da artista em permanecer em constante diálogo com as práticas artísticas de seu tempo, o que a faz reconfigurar constantemente as técnicas de produção utilizadas e perspectivas adotadas. Em diversas obras, também é perceptível o diálogo direto com certos padrões estéticos adotados por artistas de grande projeção, como por exemplo os indigenistas José Sabogal e Cecilio Guzmán de Rojas - nos anos iniciais de sua atuação -, e Constantin Brancusi e Henry Moore -

⁷ A Fundación Marina Núñez del Prado y Falcón, localizada na cidade de Lima, foi criada no ano de 1993 por Marina Núñez del Prado e Jorge Falcón Gárfias com o intuito de preservar a obra escultórica da artista e intelectual de Gárfias. Atualmente, todo o acervo é gerido pela prefeitura da cidade de Lima, que inaugurou no mês de Abril de 2015 um museu intitulado Casa-Museo Marina Núñez del Prado, que exhibe permanentemente parte da coleção. Mais informações no site:

<http://www.msi.gob.pe/portal/nuestro-distrito/turismo-distrital/casa-museo-marina-nunez-del-prado/#.VfaTwsy5fcs> Acesso em: 13 de Fevereiro de 2017.

A Fundación Núñez del Prado, localizada na cidade de La Paz foi estabelecida em 1984, após o falecimento dos pais de Marina Núñez del Prado e da concessão de seus irmãos para a abertura de uma casa-museu, na mesma casa onde a artista passou a infância e parte da juventude. Chamada de Casa-Museo Núñez del Prado, encontra-se fechada desde 1994. Mais informações no site: <http://www.bolivian.com/cmnp/index.html> Acesso em: 13 de Fevereiro de 2017.

já nos anos 1940, depois de sua mudança para a cidade de Nova York e aproximação dos escultores modernistas.

As interlocuções acima citadas, primeiramente com os indigenistas e posteriormente com representantes da escultura moderna, indicam o caminho percorrido por Marina Núñez del Prado em seu desenvolvimento artístico. Nos anos iniciais de atuação, até meados dos anos 1940, sua produção esteve em concordância com as principais diretrizes do indigenismo andino. Em linhas gerais, esse movimento trouxe à tona diversos debates acerca da inclusão das populações indígenas aos Estados-Nação latino-americanos, sobretudo na primeira metade do século XX, evidenciando a marginalidade dessa parcela da população, tanto em termos políticos, econômicos e sociais, quanto culturais e simbólicos. No campo das artes plásticas especificamente, iniciou-se o período de desenvolvimento da figuração indigenista, no qual artistas buscavam representar em suas obras aspectos da realidade indígena, assim como traços de suas culturas e tradições. A própria Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz, onde Marina Núñez del Prado estudou, foi fundada em 1926 e teve como seu diretor, a partir de 1930, o pintor Cecilio Guzmán de Rojas, importante indigenista boliviano e grande responsável pela guinada indigenista dessa instituição.

A partir da década de 1940, com sua mudança para a cidade de Nova York, Marina Núñez del Prado entrou em contato com novas pautas e práticas artísticas, naquela cidade que já se configurava como um dos maiores centros de produção cultural em nível mundial. O contato com a chamada arte moderna, apresentada em museus de grande renome como o Museum of Modern Art, acabou por ampliar e transformar a produção da artista, que passou a dialogar intensamente com a produção em escultura moderna daquele período, representada por diversos artistas, dentre os quais os já mencionados Constantin Brancusi e Henry Moore.

Dessa forma, trabalhamos com a hipótese de que existiriam duas grandes fases na trajetória artística de Marina Núñez del Prado: uma primeira vinculada às pautas do indigenismo andino, que se estende do seu período de formação como aluna da Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz até seus primeiros anos em Nova York; e uma segunda, na qual se destaca um diálogo mais aberto com a escultura moderna e a abstração. Vale ressaltar que essa é uma separação artificial cujo sentido é indicar algumas importantes transformações que foram se solidificando no vocabulário plástico desenvolvido pela artista. Em termos temáticos, por exemplo, ainda que ela tenha relegado ao segundo plano algumas características indigenistas mais marcantes, sua obra nunca deixou de mobilizar

representações do universo cultural e simbólico indígena.

Outro objetivo central da pesquisa é analisar a inserção de Marina Núñez del Prado nos cenários artísticos institucionalizados da primeira metade do século XX, majoritariamente ocupados por homens. Ainda que o fato de pertencer à elite boliviana tenha contribuído com sua inserção no circuito artístico local, por ser mulher, escultora e boliviana, ela se deparou com diversas barreiras para expor suas obras, se desenvolver profissionalmente e obter reconhecimento quando decidiu atuar no cenário internacional, sobretudo com sua ida para os Estados Unidos.

De modo geral, as mulheres que optaram pelas carreiras artísticas nas primeiras décadas do século XX tiveram que lidar com uma cultura estabelecida de desqualificação de suas obras, por parte da crítica, da curadoria e do público. Suas produções eram normalmente vistas como “amadoras”, distantes do profissionalismo dos verdadeiros artistas. O acesso à formação artística era, em muitos casos, extremamente desigual entre mulheres e homens. Como indica Ana Paula Cavalcanti Simioni, “a ausência de mulheres reconhecidas pela história da arte não deriva (...) de incapacidades inatas, mas de um acesso desigual à instrução artística”⁸. Esse cenário reflete as próprias estruturas sociais às quais as mulheres burguesas estavam submetidas, pautadas pela tradição do casamento e pelas atividades domésticas.

No caso específico de Marina Núñez del Prado, ela acessou uma formação artística, não teve filhos e casou apenas aos 64 anos. Além disso, viveu na maior parte da vida uma situação financeira cômoda, na qual mesmo que passasse longos períodos sem vender suas obras, conseguia continuar produzindo ativamente e investindo em sua carreira, recebendo amplo apoio financeiro de sua família. Em alguns casos, como demonstraremos no terceiro capítulo, ela também contou com a ajuda de uma rede de intelectuais influentes, tais como a chilena Gabriela Mistral, para a promoção de sua imagem como artista de renome. Porém, ainda que estivesse em uma condição privilegiada, não obteve reconhecimento ao ponto de sua obra ser musealizada em grande escala⁹, vendendo apenas em pequenas quantidades e

⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.

⁹ Em sua autobiografia, a artista cita alguns museus e coleções privadas que adquiriram suas obras até 1973, data da publicação de *Eternidad en los Andes*: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Museo de Arte moderno da Cidade do México, Museu de Bellas Artes de Caracas, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Casa de la Moneda de Potosí, Museo Nacional de Arte de La Paz, Brooklyn Museum, IBM's Art Collection e Joseph's Hirshhorn Collection. Contudo, numa verificação atualizada, muitas das obras não foram localizadas, com exceção das coleções do Museu de Arte Moderna de São Paulo (atualmente em posse do Museu de Arte Contemporânea da USP), do Museo Nacional de Arte de La Paz, do

sobretudo para colecionadores privados. Considerando que a artista possuía uma estrutura social e financeira favorável à sua manutenção e perpetuação como artista e que, no entanto, não logrou atingir certos patamares de reconhecimento e legitimação, trabalhamos com a hipótese de que o fato de ela ser uma mulher boliviana contribuiu negativamente em sua aceitação no mercado internacional da arte.

Analisando o conjunto de obras de Marina Núñez del Prado, duas principais vertentes temáticas que percorrem sua produção se destacam, uma voltada ao universo figurativo e simbólico indígena e outra voltada à representação da mulher (em certas obras, a artista trabalha com a junção dessas vertentes, através da imagem da mulher indígena). Outro objetivo da pesquisa é refletir sobre o caráter dessas representações: como foram elaboradas em termos formais e através de quais perspectivas, quais questões trazem à tona, como dialogam com o momento histórico em que foram plasmadas. As obras voltadas ao universo indígena estão em grande medida dialogando com o cenário do indigenismo andino, que será explorado no primeiro capítulo. Por sua vez, as obras que trazem como eixo central a representação da mulher serão analisadas no segundo capítulo, dispostas em três diferentes categorias: “Mulher e Maternidade”, com obras nas quais Marina Núñez del Prado trabalha a relação mãe/filho; “Mulher e Natureza”, com obras cujo foco seria o elo entre a mulher e o mundo natural; e, por fim, “Mulher e Sexualidade”, obras nas quais a artista esculpe torsos femininos grávidos, elaborando uma interessante associação entre sexualidade e maternidade.

Por fim, o último objetivo da pesquisa é analisar as ações de Marina Núñez del Prado para perpetuar sua memória e seu legado artístico. Trabalhamos com a hipótese de que a artista investiu muito tempo e recursos para construir, em termos materiais e simbólicos, uma narrativa para sua própria vida, atuando ativamente em três principais frentes: a abertura de duas fundações com seu nome, respectivamente em La Paz e Lima, responsáveis pela administração de duas casas-museus; a publicação da autobiografia *Eternidad en los Andes*, em 1973; e, finalmente, a organização de seu acervo pessoal, de cartas, fotografias, álbuns, notícias de revistas e jornais, dentre outros documentos.

Especificamente com relação a autobiografia, defendemos que a escolha dessa ferramenta como forma de comunicação seria uma estratégia da artista para cunhar a própria subjetividade, buscando compreender, a partir de um olhar retrospectivo para a vida, suas

Brooklyn Museum e da Joseph's Hirshhorn Collection. Além disso, atualmente o Museo de Arte Antonio Paredes Candia, na cidade de La Paz, também conta com algumas obras da artista em sua coleção.

próprias motivações artísticas. De maneira geral, a fortuna crítica que foi produzida sobre sua obra vai na mesma direção da narrativa do livro, ressaltando os argumentos construídos pela artista a respeito de sua trajetória e intenções artísticas. Nesse sentido, a confecção da autobiografia garantiu que sua história fosse perpetuada através de suas próprias considerações.

Quando a autobiografia foi publicada em 1973 a artista estava com 65 anos e, possivelmente, já compreendia seu papel enquanto perpetuadora da própria memória. Vislumbrando a falta de espaço para sua obra em museus, coleções, livros de História da Arte e pesquisas de maneira geral, a artista tomou as rédeas desse processo de reconhecimento, de modo a reafirmar sua conexão com o meio artístico. De fato, sua autobiografia está repleta de descrições de encontros com importantes artistas. É provável que o intuito dessas descrições fosse o de evidenciar a sua inserção no campo e o reconhecimento daqueles artistas que, segundo seu julgamento, eram merecedores de destaque. Descrições de visitas a museus, exposições e ateliês também recebem grande espaço em seu texto, como evidências de seu processo de desenvolvimento enquanto artista e pensadora.

Em um levantamento realizado em 2017, foram localizadas apenas três instituições que exibem permanentemente obras dessa artista: a Casa-Museo Marina Núñez del Prado, em Lima; o Museo de Arte Antonio Paredes Candia e o Museo Nacional de Arte, ambos em La Paz. Além disso, não foram encontradas pesquisas mais sólidas acerca de sua atuação, apenas comentários mais panorâmicos, sobretudo em livros dedicados especificamente à arte moderna latino-americana. Contudo, algumas exceções surgiram ao longo deste processo: na Fundación Simón I. Patiño, na cidade de La Paz, foram localizadas algumas publicações fundamentais para uma compreensão mais ampla do modernismo boliviano e do lugar ocupado por Marina Núñez del Prado nesses discursos, tal como o livro *Bolívia - Los caminos de la escultura*, organizado pela historiadora Michela Pentimalli. Sobre esse ponto, acredita-se que Marina Núñez del Prado logrou ocupar um lugar central nos cânones da escultura moderna boliviana. Por outro lado, a arte boliviana foi marcadamente marginalizada nos discursos oficiais da arte latino-americana. Como será explorado no terceiro capítulo, essa marginalidade se manifesta na quase total ausência de artistas bolivianos em importantes coleções de arte latino-americanas, e na dificuldade de se encontrar uma bibliografia especializada sobre arte boliviana fora do próprio território boliviano.

Com relação ao arcabouço documental, as fontes privilegiadas desta pesquisa foram as obras de Marina Núñez del Prado - sobretudo esculturas e alguns desenhos -, em parte observadas pessoalmente na Casa-Museo Marina Núñez del Prado, em Lima, nos Museo Nacional de Arte e Museo Antonio Paredes Candia, em La Paz, e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em São Paulo. Também foram selecionadas obras de outros artistas, conforme o diálogo estabelecido em termos contextuais, teóricos ou formais com as obras de Núñez del Prado.

No caso das obras observadas apenas em fotografias é importante ressaltar o enorme desafio de analisar esculturas pensadas e projetadas como peças tridimensionais através de reproduções de imagens bidimensionais. Tal como indicado pela crítica de arte boliviana Valeria Paz, ao analisar a história da escultura boliviana no século XX, “a escultura se entende, hoje em dia, como uma busca tridimensional, valorizada por sua capacidade de criar e sugerir volumes no espaço, desde múltiplos pontos de vista”¹⁰. Ainda assim, por meio de descrições formais e temáticas busca-se captar possíveis sentidos e interpretações das peças selecionadas, de modo a enriquecer os debates propostos.

Para além das obras, outras fontes desta pesquisa foram: a autobiografia da artista, seus relatos pessoais, álbuns fotográficos e cartas. Esse material riquíssimo foi encontrado nos arquivos da Fundación Marina Núñez del Prado y Falcón, na cidade de Lima, em espaço compartilhado com a Casa-Museo Marina Núñez del Prado e foi organizado pela própria artista antes de seu falecimento no ano de 1995. Esse dado nos revela um cuidado com a construção de sua memória, aspecto que será esmiuçado no terceiro capítulo. Comentários de críticos e intelectuais em jornais, revistas e livros e documentos de terceiros, como correspondências e fotografias, também foram utilizados como forma de possibilitar a contraposição de algumas informações que a artista forneceu em primeira pessoa.

Por fim, a museografia da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, localizada na cidade de Lima, também fora parcialmente explorada, sendo esse o único espaço atualmente em funcionamento dedicado exclusivamente a trajetória da Marina Núñez del Prado - uma vez que a Casa-Museo Núñez del Prado, localizada na cidade de La Paz, encontra-se fechada

¹⁰ PAZ, Valeria. Dos caminos paralelos. La escultura y las prácticas experimentales en Bolivia entre 1960 y 2008. In: PENTIMALLI, Michela (org.). Bolivia - Los caminos de la escultura. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2009.

desde 1994. Por esse motivo, foi parte essencial da pesquisa compreender os processos de fundação dessa instituição - em grande medida coordenados e protagonizados pela própria artista antes de seu falecimento -, e os discursos curatoriais acerca das peças e documentos expostos.

Ao conceber as obras e o espaço museográfico como fontes privilegiadas para esta pesquisa, partimos de certas premissas metodológicas desenvolvidas pelo campo da História Cultural, especialmente no que tange a dissolução das fronteiras entre a representação e a realidade. Sobre esse ponto, Roger Chartier, membro da quarta geração da Escola dos Annales, proferiu uma série de questionamentos acerca do lugar ocupado pelo campo da cultura dentro das tradições historiográficas, defendendo que “as próprias representações do mundo social são os componentes da realidade social”¹¹. Na tentativa de reformular algumas das práticas de pesquisa da História Social, afirmou que “as relações econômicas e sociais não são anteriores às culturais, nem as determinam; elas próprias são campos da prática cultural e produção cultural”¹².

No limite, essa constatação acaba por ampliar a própria noção daquilo que se define como fonte de trabalho para o historiador, já que o campo da cultura passa a ser compreendido não como mera representação da realidade econômica e social, mas sim como próprio componente da mesma. Esse movimento, teria significado uma “abertura de novos horizontes documentais”¹³, nas palavras de Ulpiano T. Bezerra de Menezes. Em seu artigo “Fontes visuais, cultura visual, História visual: Balanço provisório, propostas cautelares”, Menezes aprofunda-se nas reflexões sobre o trabalho do historiador com imagens, afirmando que:

As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas - já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas - com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar.

¹¹ CHARTIER, Roger. Intellectual History or Sociocultural History? The french trajectories. In: LA CAPRA, Dominick; KAPLAN, Steven L. (orgs.) Modern European Intellectual History: New appraisals and new perspectives (Ithaca, N.I, 1982), p.30. Apud HUNT, Lynn. Apresentação: História, cultura e texto. In: HUNT, Lynn (org.) A nova história cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.9.

¹² HUNT, Lynn. Apresentação: História, cultura e texto. In: HUNT, Lynn (org.) A nova história cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.9.

¹³ MENESES. Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual: Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, p.11-36, 2003.

Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante.¹⁴

Em sua argumentação, o sentido de uma imagem não seria apenas interno a ela própria, mas fruto de sua interação com fatores externos. Portanto, ao trabalharmos com fenômenos artísticos devemos evitar tanto a concepção das obras como ilustrações das estruturas sociais, quanto a compreensão das mesmas como autônomas ou independentes dessas mesmas estruturas. Aquilo que poderia ser percebido pelo artista como uma expressão individual e particular passa a ser lido como uma interação entre elementos subjetivos e transformações sociais objetivas. Os objetos artísticos, conseqüentemente, ultrapassariam o caráter de expressão individual do artista, servindo também como testemunho de uma época, de um lugar, assim como de processos históricos. Essa concepção mais abrangente do fenômeno artístico conflui com os principais pressupostos do campo da História Social da Arte, com o qual também dialogamos. Ao defini-lo, Sérgio Miceli afirma que seu objetivo seria:

(...) o exame das condições peculiares dessa interação entre o artista e o contexto, ou melhor, o desvelar de como um conteúdo de experiência se transmuta em forma, como um dado acontecimento se congela numa imagem, de que maneira certa estrutura de sentimentos se condensa numa representação (...).¹⁵

O cerne da análise de Miceli está na valorização do diálogo entre artista e contexto que, nessa perspectiva, não podem ser separados na análise dos fenômenos artísticos. É importante salientar que nesta pesquisa almejamos seguir os apontamentos de Chartier, Meneses e Miceli, nos afastando de análises puramente formalistas das obras selecionadas, optando por interpretá-las em relação aos seus contextos mais amplos de elaboração.

Com relação a seleção da autobiografia de Marina Núñez del Prado, *Eternidad en los Andes*, como fonte central desta pesquisa, nos fundamentamos nas reflexões teóricas acerca das “escritas-de-si”. Como indica Ângela de Castro Gomes, “essa descoberta/encontro do historiador com os arquivos privados é razoavelmente recente, datando dos anos 1970, na

¹⁴ Idem, p.28.

¹⁵ MICELI, Sérgio. Introdução. In: CLARK, T. J. A pintura da vida moderna - Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Europa em geral, e na França em particular”¹⁶. Representando uma mudança nos modos tradicionais de se pensar a história, a incorporação de fontes de cunho privado veio à tona com as transformações propostas pela História Cultural:

A História Cultural (...) se quer distinta porque recusa fundamentalmente a “expulsão” do indivíduo da história, abandonando quaisquer modelos de corte estruturalista que não valorizem as vivências dos próprios atores históricos, postulados como sujeitos de suas ações. Ao fazê-lo, essa história cultural também rejeita as oposições entre coletivo e individual e entre quantitativo e qualitativo, assumindo um enfoque que trabalha com ambos os termos, mas que, em função da reação que representa, inova ao postular a dignidade teórica do individual e a fecundidade metodológica do qualitativo.¹⁷

Ao abrir-se a possibilidade de trabalhar com fontes de cunho pessoal, tal como autobiografias e correspondências, outros desafios se apresentam ao historiador. Em “Nas malhas do feitiço: O historiador e os encantos dos arquivos privados”, Ângela de Castro Gomes afirma que na análise desses documentos sempre existe o risco de acreditar que “por guardar uma documentação pessoal, produzida com a marca da personalidade e não destinada explicitamente ao espaço público, ele revelaria seu produtor de forma ‘verdadeira’: (...) o que seria atestado pela espontaneidade e pela intimidade que marcam boa parte dos registros”¹⁸.

Atento à necessidade de uma postura crítica frente a essa documentação, Giovanni Levi enfatiza que, ao produzir documentos pessoais, o sujeito que narra, invariavelmente, busca construir uma identidade coesa, de modo a adquirir a credibilidade de seu leitor. Esse processo, aparentemente linear e coerente, seria apenas a máscara exterior de um universo interior muito mais complexo e fragmentado que comporia uma história de vida¹⁹. Na mesma direção, Pierre Bourdieu cunhou o termo “ilusão biográfica”, indicando que a construção de uma identidade coerente do sujeito, “selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos ‘significativos’ e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência”²⁰ necessita da legitimação do pesquisador, que aceita essa “criação artificial” de sentido. O

¹⁶ GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: O historiador e os encantos dos arquivos privados. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p.121-127, 1998.

¹⁷ Idem, p.123.

¹⁸ Idem, p.125.

¹⁹ LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). Usos e abusos da História Oral. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

²⁰ BOURDIEU, Pierre. Op cit.

sujeito “eu”, nesse cenário, seria totalizado e unificado, tornando-se inteligível para o observador externo.

Ainda que se reconheça a importância dos questionamentos epistemológicos, ressaltando as possibilidades e os limites das “escritas-de-si”, é válido reafirmar seu lugar como fonte para a pesquisa histórica. Ao analisar a autobiografia da escritora argentina Victoria Ocampo, Beatriz Sarlo afirma que sua fonte seria “confiável no que tange às restrições que rodeavam a formação de uma mulher e ao conjunto de proibições morais e sociais que teciam sua vida cotidiana e suas perspectivas culturais”²¹. Esse é o argumento que nos inspira para uma análise mais aprofundada da autobiografia de Marina Núñez del Prado.

Ao eleger como elo central desta pesquisa a atuação de uma mulher, almejamos dialogar com as reflexões metodológicas do campo da História das Mulheres. A partir de meados da década de 1960, passaram a ser incentivadas pesquisas acerca do protagonismo das mulheres, sua inserção social e relevância cultural de suas produções artísticas. Esses estudos, fortemente marcados pelo contexto dos movimentos feministas²², sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, tinham como objetivo comum afirmar a mulher enquanto sujeito da História, sem minimizá-la, lançando luz em suas ações e produções, até então deixadas em segundo plano pela historiografia tradicional. Conforme a concepção de Louise Tilly:

Uma nova especialidade histórica nasceu contendo por objeto as mulheres, tornando-as sujeitos da história. (...) A contribuição particular da história das mulheres foi a de reorientar o interesse pelas pessoas comuns do passado - motor da história social - na direção das mulheres e das suas relações sociais, econômicas e políticas.²³

Posteriormente, a partir dos anos 1980, outros questionamentos vieram à tona, especialmente acerca da utilização do termo “mulher”. Reivindicava-se que, ao utilizarem a

²¹ SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2010.

²² Sobre esse ponto, Louise Tilly afirma que: “Um aspecto da história das mulheres que a distingue particularmente das outras é o fato de ter sido uma história a um movimento social: por um longo período ela foi escrita a partir de convicções feministas. Certamente toda história é herdeira de um contexto político, mas relativamente poucas histórias têm uma ligação tão forte com um programa de transformação e de ação como a história das mulheres. Quer as historiadoras tenham sido ou não membros de organizações feministas ou de grupos de conscientização, quer elas se definissem ou não como feministas, seus trabalhos não foram menos marcados pelo movimento feminista de 1970 e 1980”. In: TILLY, Louise. *Gênero, história das mulheres e história social*. In: *Cadernos Pagu. Desacordos, desamores e diferenças*. Campinas: Unicamp, 1994.

²³ Idem, p.35.

categoria “mulher” como algo universal, esses estudos acabavam por deixar de lado outras distinções importantes como classe, raça e sexualidade. Em termos historiográficos, esse foi o momento em que emergiram estudos acerca das mais diversas subjetividades e identidades, em confluência com transformações das próprias ciências humanas, que durante as décadas precedentes estiveram mais atentas aos paradigmas do estruturalismo e do marxismo. Com relação à Marina Núñez del Prado, esses questionamentos contribuíram para nuançar o lugar que a artista ocupava num quadro social mais amplo: tal como se indicou anteriormente, o fato de ser uma escultora boliviana provavelmente foi um empecilho à sua aceitação no mercado internacional de arte. Por outro lado, por proceder de uma família da elite boliviana, a artista teve amplo apoio financeiro e pôde estudar, expor e viajar por todos os continentes sem grandes dificuldades, algo praticamente impensável a uma mulher indígena boliviana sem recursos, por exemplo.

Outra importante esfera de interlocução desta pesquisa é com a chamada Crítica Feminista de Arte que, a partir de 1970, procurou compreender a ausência das mulheres na História da Arte e no cânone, pautando uma série de questionamentos acerca do sistema artístico e, simultaneamente, investigando a produção de diversas artistas até então “esquecidas” pela História da Arte. Ao relatar esse momento histórico, Whitney Chadwick, autora do célebre *Women, Art and Society*, procurou estabelecer o vínculo entre a emergência da arte feminista dos anos 1960 com as pesquisas acadêmicas dedicadas à produção de mulheres artistas ao longo da história:

Modelado nos movimentos por direito-civis e anti-guerra do final da década de 1960, o movimento feminista contemporâneo nas artes enfatizou o ativismo político, a colaboração coletiva e uma prática artística centrada nas experiências pessoais e coletivas das mulheres. Historiadoras da arte feminista e críticas exploraram as formas em que as instituições históricas e os discursos da arte moldaram as dinâmicas que continuamente subordinaram as mulheres artistas aos homens. Elas examinaram a vida das mulheres como artistas no contexto de debates sobre as relações entre gênero, cultura e criatividade. Por que os historiadores da arte escolheram ignorar o trabalho de quase todas as mulheres artistas?²⁴

²⁴ CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*. Londres: Thames & Hudson, 1990, p. 8.

Chadwick esclarece o modo como, a partir do século XVIII, intelectuais como Jean-Jacques Rousseau orientaram uma reconfiguração social pautada na separação dos sexos, na qual a mulher deveria permanecer em casa, dedicada aos afazeres domésticos (dentre outros motivos pela crença em sua “falta de habilidade intelectual”). A “essência feminina”, nesse momento, passou a representar um conjunto específico de fatores, geralmente associados à maternidade e à função reprodutiva da mulher, dominada então pelos seus “instintos biológicos”. No campo artístico, a produção das mulheres passou a ser categorizada como “arte feminina” e, portanto, representativa dessa “essência” que todas as mulheres supostamente carregariam. Distantes da “verdadeira” arte, produzida pelos homens, essas obras passaram a ser analisadas a partir de termos como “decorativa”, “preciosa”, “sentimental” e “amadora”²⁵. Pautando uma desconstrução desses estigmas, Chadwick retoma o nome de diversas mulheres artistas afirmando que seu esquecimento pela História da Arte se devia, em grande parte, ao predomínio do discurso masculino na arte, identificado com a riqueza, o poder e o privilégio de seus protagonistas, que seriam os produtores, compradores e patrocinadores²⁶.

Tratando-se de Marina Núñez del Prado, essas reflexões metodológicas são relevantes uma vez que, em muitas de suas obras, ela também trabalhou temas que poderiam ser categorizados como “arte feminina”, tais como a maternidade pautada no amor entre mãe e filho, por exemplo. Sobre esse aspecto, parte-se da premissa de que a artista “negociou” não apenas com seu contexto de produção - no qual diversos outros artistas também produziam peças com esse tipo de representação da maternidade -, mas também com aquilo que se esperava como temática a ser abordada por uma mulher artista. Assim, a escolha desse tema também poderia ser uma concessão ao fato de ela ser uma mulher, escultora - sendo a escultura considerada o mais “masculino” dos ofícios em virtude da força física envolvida em seu processo de produção -, não ter tido filhos e ter casado apenas aos 64 anos. Como será melhor explorado no segundo capítulo, outra importante historiadora da arte feminista, Griselda Pollock, utiliza o termo “negociar” no sentido de explicitar que a condição da mulher num campo dominado pelo discurso e prática masculina não é dada, e sim negociada: “A construção social, sexual e psíquica da feminilidade é constantemente produzida,

²⁵ Idem, p.9.

²⁶ Idem, p.10.

regulada, renegociada”²⁷.

Com relação à estrutura da pesquisa, o trabalho está composto por três capítulos. No primeiro, analisam-se as relações entre a produção de Marina Núñez del Prado e as tendências modernistas da primeira metade do século XX, sobretudo o indigenismo andino, a escultura moderna e a abstração. Para tal, retomaremos sua atuação em diferentes cenários e contextos: na cidade de La Paz, como aluna e professora da Academia Nacional de Bellas Artes; sua passagem pela cidade de Buenos Aires; e, finalmente, sua viagem aos Estados Unidos e estabelecimento na cidade de Nova York, ao longo da década de 1940. Em linhas gerais, as transformações em sua linguagem plástica, sobretudo no que diz respeito ao despojamento do figurativo e inclusão de novos procedimentos e materiais em seu vocabulário artístico, indicam uma sensibilidade frente às mudanças nos modos de se pensar e fazer arte, que se encontravam em verdadeira ebulição na primeira metade do século XX.

No segundo capítulo, por meio de discussões propostas pelos campos da História das Mulheres e da Crítica Feminista de Arte, pretendemos compreender as particularidades da inserção das mulheres nos cenários artísticos institucionalizados da primeira metade do século XX. O intuito geral é relacionar essa bibliografia com a trajetória profissional de Marina Núñez del Prado ressaltando pontos de confluência e distanciamento entre ambas. Além disso, analisamos parte de sua produção cujo foco é a representação da mulher, grande tema que percorre todas as décadas de sua atuação como escultora. Tal como indicado anteriormente, essa reflexão foi elaborada através de três categorias: “Mulher e Maternidade”, “Mulher e Natureza” e “Mulher e Sexualidade”, sendo que, com essa divisão, buscamos problematizar os conceitos de maternidade, natureza e sexualidade, fundamentais à obra da artista.

No terceiro e último capítulo, buscamos investigar os processos de Marina Núñez del Prado de construção da própria memória. Por volta de meados da década de 1950, a artista iniciou uma série de ações com o intuito de perpetuar seu legado, que culminaram com a abertura da Casa-Museo Marina Núñez del Prado em 2015. Percorrendo esse caminho de mais de seis décadas, investigamos diversos documentos, tais como a autobiografia da artista, lida pela lente crítica das “escritas-de-si” e de uma bibliografia que explora as especificidades dos escritos produzidos tanto por mulheres, quanto por mulheres artistas.

²⁷ POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres: Routledge, 1988, p.82.

Por fim, para elucidar as razões pelas quais a obra da artista é atualmente pouco exposta, sobretudo fora da Bolívia e do Peru, empreendemos uma reflexão sobre o lugar marginal da arte boliviana nos cânones do modernismo latino-americano. Tal como mencionado, trabalhamos com a perspectiva de que o investimento de Marina Núñez del Prado na construção de sua memória teria como pressuposto a consciência de que sua obra não obteria espaço nos discursos oficiais da arte latino-americana. A autobiografia também pode ser lida através dessa chave: em muitas passagens, ela destaca seus encontros com artistas e personalidades da época, provavelmente com a intenção de sublinhar sua própria inserção no meio, ou o desejo de estar inserida nele.

Esclareço que as traduções de língua estrangeira ao português são de minha autoria.

CAPÍTULO 1

ENTRE O INDIGENISMO, A ESCULTURA MODERNA E A ABSTRAÇÃO: APROXIMAÇÕES E TENSÕES NOS CAMPOS DA ARTE E DA POLÍTICA

1.1 Introdução

Figura 1.1. Marina Núñez del Prado. Danza de Cholos. 1938. Cerâmica. 31,7cm. Localização não encontrada. Foto: Reproduzida do site de leilões Artnet.²⁸ **Figura 1.2.** Marina Núñez del Prado. Unidad Andina - Mujeres al viento. 1979. Bronze. 125X135cm. Foto: Reproduzida do catálogo Jardín de Esculturas de Marina Núñez del Prado.²⁹

Ao longo de mais de seis décadas de atuação como escultora, sobretudo entre os anos de 1930 e 1990, Marina Núñez del Prado vivenciou importantes transformações nos modos de se fazer e pensar a arte, acompanhando os debates promovidos por diversas correntes que propuseram novas formas de interação entre os campos artístico, social e político. Em virtude de sua própria trajetória, a artista esteve em contato direto com os circuitos latino-americanos e estadunidenses, interagindo principalmente com representantes do indigenismo, da escultura moderna e da abstração, devido aos anos que morou nas cidades de La Paz, Buenos Aires, Lima e Nova York. Nesse trânsito, os referenciais a partir dos quais desenvolveu sua obra e linguagem plástica foram se alterando, indicando sua aproximação ou afastamento dessas correntes pictóricas.

²⁸ <http://www.artnet.com/artists/marina-nunez-del-prado/danza-de-cholos-Ynwbtr8N4TvCdNj9r6aoBg2> Acesso em: 8 de Janeiro de 2018.

²⁹ Jardín de Esculturas de Marina Núñez del Prado. Catálogo. Lima: Fundación Núñez del Prado y Falcón, 1989.

O intuito geral deste capítulo é averiguar como Marina Núñez del Prado dialogou com os distintos cenários nos quais esteve imersa, incorporando ou tensionando diferentes perspectivas artísticas, sociais e políticas. Para tal, utiliza-se como arcabouço documental algumas esculturas selecionadas da artista, fotografias e obras de outros artistas. Em termos metodológicos, vale ressaltar que esta pesquisa não compreende as imagens selecionadas como anexos do texto, no sentido de exemplificar ou ilustrar argumentos elaborados, e sim como fontes carregadas de complexidade, tanto em seu conteúdo e forma, quanto em seu vínculo com quem as produziu e com o tempo histórico no qual foram elaboradas. Dessa maneira, nos encaminhamos na mesma direção proposta pelos pesquisadores da História Cultural e da História Social da Arte, buscando desconstruir barreiras mais sólidas entre os campos da representação e realidade.

As esculturas apresentadas acima, *Danza de Cholos* [Figura 1.1], de 1938, e *Unidad Andina - Mujeres al viento* [Figura 1.2], de 1979, produzidas num espaço temporal de aproximadamente quatro décadas, indicam visualmente algumas das modificações na linguagem plástica da artista que serão exploradas neste capítulo. Partiu-se da hipótese de que elas demonstram a atenção da artista às mudanças do campo artístico e do cânone, assim como uma postura aberta ao diálogo com novas perspectivas e olhares.

Em *Danza de Cholos* [Figura 1.1], observa-se a representação de um casal com fortes feições indígenas, que se movimenta harmoniosamente, como numa dança. Seus corpos estão bem limitados e distinguimos a fisionomia de seus rostos. Ambas figuras estão posicionadas com os olhos fechados e a cabeça levemente inclinada para o lado direito, gerando uma sensação de transe, que seria provavelmente estimulada pela dança. Ao lado, uma obra elaborada mais de quarenta anos depois: *Unidad Andina - Mujeres al viento* [Figura 1.2], de 1979. O título dessa escultura indica que se trata de uma representação de duas mulheres, porém esse dado não é verificável em termos visuais, devido ao apagamento da fisionomia das personagens representadas - ainda permaneça o contorno de seus corpos.

As duas obras possuem cores similares, próximas ao marrom, indicando uma aproximação das figuras à própria terra e ao solo. Ainda assim, *Danza de Cholos* [Figura 1.1] é uma peça de cerâmica - material utilizado pela artista principalmente nos primeiros anos de atuação -, e *Unidad Andina - Mujeres al viento* [Figura 1.2] foi elaborada em bronze, material com o qual Marina Núñez del Prado se aproximou no final de sua carreira, depois de experimentar o uso de outros materiais, como madeiras e rochas de diferentes características.

A dimensão das peças também as afasta: Danza de Cholos **[Figura 1.1]** é uma obra relativamente pequena - 31,7 cm - em comparação à Unidad Andina - Mujeres al viento **[Figura 1.2]** - 125x135 cm.

É possível afirmar que a primeira obra, Danza de Cholos **[Figura 1.1]**, está vinculada ao início da carreira de Marina Núñez del Prado, quando ela esteve próxima das pautas do indigenismo andino nas artes plásticas que, dentre outras motivações, trouxe consigo a incorporação da imagem indígena, seus símbolos e repertório cultural para as produções artísticas. Essa conjuntura foi marcada, especialmente na primeira metade do século XX, por discussões e debates por parte da intelectualidade latino-americana acerca da realidade da população indígena, em grande medida excluída e marginalizada em seus respectivos estados-nacionais.

Especificamente com relação ao cenário artístico, foram décadas em que artistas buscaram incluir nas representações nacionais certos imaginários indígenas que, até aquele momento, não eram valorizados em termos culturais e artísticos. Por outro lado, esse movimento também esteve permeado de contradições, já que essas obras foram produzidas em larga escala por artistas de descendência europeia. Tal como descrito por Michela Pentimalli, o indigenismo como corrente artística que “se caracterizou pelo desejo de afirmar valores nacionais” não era um movimento homogêneo, apresentando diversas vertentes ideológicas³⁰. Ainda assim,

(...) baseou-se nos mesmos fundamentos, compartilhados por todas as tendências que os constituíam: a crença em uma pretendida "essência telúrica" do ser nacional, identificada com os indígenas; o protagonismo determinista da impotente e infinita paisagem americana - andina, no caso boliviano -, cuja onipresença e onipotência teriam "moldado" a personalidade de seus habitantes, "naturalizando-os", transformando-os em outros elementos do meio ambiente; o interesse por um passado ancestral glorioso, representado pelas antigas culturas - tiwanacota e incaica, para a Bolívia -; a integração estética dos indígenas e seu "mundo", como "motivos" nas obras dos artistas.³¹

Por sua vez, a obra Unidad Andina - Mujeres al viento **[Figura 1.2]**, foi elaborada numa fase avançada da carreira de Núñez del Prado, mobilizando aspectos visuais que nos

³⁰ PENTIMALLI, Michela. Escultura en Bolivia (1900-1960). In: PENTIMALLI, Michela (org.). Bolívia: Los caminos de la escultura. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2009.

³¹ Idem.

levam ao contexto da linguagem abstrata, com a qual ela teve contato principalmente com sua ida aos Estados Unidos, nos anos de 1940. Com o passar dos anos a artista se afasta de representações figurativas mais delimitadas, contudo nunca abandonando por completo a figuração. Como será desenvolvido ao longo deste capítulo, a artista transitou entre estilos e correntes, mas essas divisões não podem ser tomadas como absolutas: em *Unidad Andina - Mujeres al viento* [Figura 1.2], mesmo elaborando uma representação que tende ao abstrato, o título da peça nos indica uma aproximação ao universo andino, cujo imaginário cultural e simbólico permanece do início ao fim da trajetória da artista. Tal como reiterado por Félix Angel:

Entre 1940 e 1950 [Marina Núñez del Prado] morou em Nova York, e ali, encorajada pelo ar de renovação proveniente da Europa como resultado do deslocamento maciço de artistas para os Estados Unidos, continuou com uma temática que, embora tenha mantido sua alusão ao temas andinos, formalmente incorporava linguagens em sintonia com os avanços feitos por outros artistas à escultura, entre eles Henry Moore.³²

Nesse percurso através da produção de Marina Núñez del Prado, é importante ressaltar que, para além de suas obras, fotografias e obras de outros artistas, sua autobiografia também se configura como fonte fundamental para as reflexões propostas. Os apontamentos elaborados pela artista acerca de processos e passagens que viveu, encontros, viagens, foram extremamente ricos para a compreensão de como ela própria qualificou sua trajetória artística e analisou as situações pelas quais passou. No terceiro capítulo da dissertação iremos analisar as implicações metodológicas da leitura de autobiografias, entretanto, vale sublinhar desde já que procuramos interpretar as informações fornecidas pela artista através da lente crítica das “escritas-de-si”, não considerando-as como verdadeiras a priori, e sim como fontes que devem ser colocadas em diálogo com outros documentos. Tal como indica Ângela de Castro Gomes, o historiador deve estar sempre atento ao trabalhar com fontes de cunho pessoal para não acreditar na “ilusão da verdade” que elas podem conter³³.

Com essa reflexão inicial, o presente capítulo esmiuçar o diálogo de Marina Núñez del Prado com o indigenismo andino - sobretudo nos anos em que a artista atuou em La Paz e

³² ÁNGEL, Felix. Entre el Pasado y el Presente: Tendencias Nacionalistas en el Arte Boliviano (1925-1950). Catálogo da exposição. Washington: Inter-American Development Bank Cultural Center, 1996.

³³ GOMES, Ângela de Castro. Op cit, p.126.

em Buenos Aires - para então averiguar as tensões e desdobramentos desses anos quando ela chega aos Estados Unidos na década de 1940 e se aproxima da linguagem abstrata e da escultura moderna, transformando seu estilo de representação, materiais e técnicas empregadas na elaboração de suas obras. Como será problematizado, em termos artísticos havia uma aparente contradição entre o indigenismo andino e as tendências abstratas, com a qual a artista teve que lidar na elaboração e desenvolvimento de sua obra.

1.2 Marina Núñez del Prado e o indigenismo andino

Figura 1.3. “Clase de pintura, Academia de Bellas Artes, La Paz, Bolivia (primera desde la derecha)”. Foto: Reproduzida no livro *Eternidad en los Andes*.³⁴

Na imagem acima, alunas da Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz realizam um exercício de pintura a partir da observação de um modelo vivo, entre os anos de 1927 e 1929³⁵. O modelo vivo é uma senhora sentada ao fundo da imagem, na lateral direita, com fortes feições indígenas. Com o corpo envolto por um poncho tradicionalmente utilizado

³⁴ DEL PRADO, Marina Núñez. *Eternidad en los Andes*. Santiago: Lord Cochrane, 1973.

³⁵ Não se sabe a data exata da fotografia. Contudo, Marina Núñez del Prado frequentou a Academia Nacional de Bellas Arte de La Paz entre os anos 1927 e 1929.

pelas populações da região andina e os cabelos longos trançados, é observada e representada por jovens de cabelos curtos, vestidas à moda européia, com saias longas, meias finas e sapatos de salto alto. O contraste entre as jovens que realizam o exercício e a mulher ao fundo, que é observada, é notório. A análise da **[Figura 1.3]**, uma fotografia retirada da autobiografia de Marina Núñez del Prado, é extremamente rica por evidenciar o tipo de representação que era incentivada aos seus alunos pela Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz³⁶.

Ao analisar a formação dessa Academia, Michela Pentimalli retoma sua fundação pelo presidente Hernando Siles, em 1926, ressaltando que seus dois primeiros diretores, Humberto Beltrán de Oliveira e Alejandro Guardia, formados na França e na Itália respectivamente, defendiam um ensino marcado pelas diretrizes classicistas “do modelo acadêmico romano, que Alejandro Guardia, diretor e docente, autor dos programas da Academia, havia experimentado durante seu processo pessoal de aprendizagem”³⁷. Ainda assim, a fotografia acima assinala que mesmo direcionada no sentido dos modelos clássicos, essa Academia foi tensionada pelas correntes modernistas, e nesse caso indigenistas, desde os primeiros anos de funcionamento, com aulas nas quais suas alunas realizavam retratos a partir da observação de modelos-vivos indígenas.

Depois de uma longa passagem pela Espanha, onde se formou na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, e por Paris, onde estudou na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, o pintor Cecilio Guzmán de Rojas foi convidado pelo presidente Hernando Siles, em 1930, para ser diretor da Dirección General de Bellas Artes. Foi nesse contexto que as diretrizes gerais de produção artística na Academia se direcionaram ainda mais no sentido da exaltação da figura indígena, assim como de costumes e hábitos dessa parcela da população. Tal como declarado pelo próprio Rojas, “graças à arte se fez justiça ao nosso irmão indígena, exaltando-o e mostrando os encantos de sua alma, que é a alma da América”

³⁸.

³⁶ Em termos gerais, as academias de arte, cuja gênese remete ao século XVI, na Itália, viveram seu apogeu entre os séculos XVIII e XIX, especialmente na França, difundindo um método de ensino artístico profissionalizante pautado pela sistematização e racionalidade em detrimento da livre expressão artística. Em seu funcionamento, havia uma rígida hierarquização entre os gêneros, com maior destaque às pinturas de temas históricos, seguidas pelos retratos, pinturas, cenas do cotidiano, paisagens e naturezas-mortas. Para uma reflexão mais aprofundada, ver: PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

³⁷ PENTIMALLI, M. Op cit, p.71.

³⁸ ROJAS, Cecilio Guzmán. Sem título. Apud PENTIMALLI, M. Op cit, p.71.

Dentre suas ações mais destacadas, consta a atenção ao patrimônio artístico boliviano, que carecia da devida conservação e catalogação. Rojas foi responsável pela transformação da Casa de la moneda de Potosí em um grande museu e pela condução de diversos processos de restauro de importantes obras da História da Arte boliviana, como as do pintor Melchor Pérez de Holguín, tradicionalmente associado ao barroco dos séculos XVII e XVIII³⁹. Para Michela Pentimalli, “a influência profunda dos pressupostos teóricos e formais do indigenismo, difundidos pelo exemplo e ensino de Guzmán de Rojas, deixou a semente de renovação da arte nacional nas jovens gerações de artistas que frequentaram a Academia”⁴⁰.

Ainda em 1930, Núñez del Prado foi escolhida para ser professora das disciplinas de “Escultura” e “Anatomia Artística” na Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz, sendo que, segundo seu relato, “por incitação de Guzmán de Rojas (...) e apesar de que eu não me sentia nem com idade nem preparada adequadamente para a docência, me apresentei ao concurso de méritos para uma cátedra”⁴¹. Após tornar-se diretor da Dirección General de Bellas Artes, Rojas optou por demitir grande parte dos professores da Academia, convocando novos concursos, de modo a montar uma equipe comprometida com suas pautas políticas. A escolha de Marina Núñez del Prado, portanto, também pode ser interpretada através das motivações políticas levadas a cabo por Rojas, que segundo a própria artista, representavam “(...) novos conceitos sobre o ensino artístico, já não mais gessos nem cópias de figuras clássicas”⁴².

Foram nesses anos que os alunos da Academia, em sua maioria de descendência européia, passaram a ser incentivados a produzir obras que representassem o universo indígena andino, utilizando-se amplamente da fisionomia dessas populações. Em busca de afirmar uma identidade comum boliviana, essas produções elegeram o elemento social e, nesse caso, indígena, como central à criação artística, demonstrando uma atenção ao cenário mais amplo do indigenismo andino.

Em termos gerais, o indigenismo andino da primeira metade do século XX é definido por Antonio Cornejo Polar como “um momento de manifestações do que se denomina nacionalismo cultural latino-americano”. Polar indica que nesse contexto se configurou uma

³⁹ MENDIETA, P. Wilson. Cecilio Guzmán de Rojas, pintor de los andes. In: Cecilio Guzmán de Rojas - Exposición en el centenario de su nacimiento. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 1999.

⁴⁰ Idem, p.75.

⁴¹ DEL PRADO, M. Op cit, p.35.

⁴² Idem, Ibidem.

associação entre regionalismo e nacionalismo, pois ao mesmo tempo em que as recentes nações latino americanas buscavam suas origens pré-coloniais e identidades nacionais, no intuito de afastarem-se da influência colonizadora no campo simbólico, utilizavam-se desses mesmos recursos para um crescente processo de modernização⁴³. Ainda que não seja pertinente estabelecer um vínculo unidirecional entre indigenismo e nacionalismo, a problemática indígena não poderia ser concebida separadamente da ideia de nação, e dessa forma, “não poderia aparecer antes de que as antigas colônias espanholas se constituíssem em sociedade definidas pela lógica do Estado-Nação”⁴⁴. Portanto, teria sido nesse cenário que o chamado “problema do índio” apareceria de maneira definitiva, como consequência da “ideia moderna de uma nação étnica e culturalmente homogênea (...) que dominou de forma persistente os programas de estadistas e pensadores da cultura desde o século XIX”⁴⁵.

Nos campos político e cultural, esses processos foram pautados por discussões sobre os problemas sociais latino-americanos, gerando, ainda que de maneira difusa, uma consciência nacional mais atenta ao mundo indígena e a desintegração cultural e material a que essa parcela da população estava cada vez mais submetida⁴⁶. Na primeira metade do século XX, o crescimento acelerado do número de indígenas sem posse de terra empurrou um grande contingente populacional para a marginalidade, no campo e na cidade. Nesse contexto, tanto indígenas como camponeses passaram a se organizar para reivindicar do Estado uma expressão política da qual estavam até então excluídos, num processo marcado por grandes enfrentamentos, com a organização de sindicatos operários, mineiros e mobilizações cada vez mais frequentes⁴⁷. Especificamente no caso da Bolívia, foi apenas na revolução de 1952 e gestão do presidente Víctor Paz Estenssoro, vinculado ao Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), que o diálogo entre essa parcela da população e o estado

⁴³ POLAR, Antonio Cornejo. El indigenismo andino. In: PIZARRO, Ana (org.). América Latina: Palabra, Literatura e Cultura – Volume 2: Emancipação do discurso. Campinas: Unicamp, 1994.

⁴⁴ MAJLUF, Natalia. El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa. In: Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p.617.

⁴⁵ Idem, Ibidem.

⁴⁶ A partir da segunda metade do século XIX, as reformas liberais implementadas pelas novas repúblicas aceleraram o processo de desestruturação das propriedades comunais indígenas iniciado na colonização. Constituindo-se como um dos principais pilares estruturantes da vida indígena, essas terras tiveram as “tradicionais atividades mercantis da economia de subsistência da comunidade (...) redirecionadas para atender as necessidades do setor comercial”. In: SOARES, Gabriela Pellegrino; COLOMBO, Sylvia. Reforma liberal e lutas camponesas na América Latina: México e Peru nas últimas décadas do século XIX e princípios do XX. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 1999.

⁴⁷ BAO, Ricardo Melgar. El movimiento obrero latinoamericano I – Historia de una clase subalterna. México: Alianza Editorial Mexicana, 1990.

boliviano se tornou mais efetivo. Dentre as ações encabeçadas por Estenssoro, é importante destacar a instauração do sufrágio universal e da reforma agrária, a nacionalização das minas, a fundação da Central Obrera Boliviana (COB), a reforma do exército e da educação.

Todavia, o processo revolucionário cujo estopim ocorreu nos anos 50, não foi algo espontâneo, mas produto de anos de elaboração⁴⁸. Foi a partir da crise de 1929 que os mineiros, juntamente com os estudantes, começaram a tornar públicas suas reivindicações por melhores salários e condições de trabalho, em especial nas minas, onde camponeses e indígenas trabalhavam em condições extenuantes. Como indica Luiz Bernardo Pericás, fica claro que as questões de classe na Bolívia não poderiam ser dissociadas de suas origens étnicas, já que as distinções sociais estavam ancoradas em atributos econômicos⁴⁹.

De maneira geral, foi na primeira metade do século XX que “o indigenismo se impôs como o principal discurso cultural em todos aqueles países latino-americanos onde as comunidades nativas são a maioria da população mas não compartilham do poder”⁵⁰. Núñez del Prado ressalta que, nesses países, diversos artistas teriam trabalhado em prol dessa “nova escola de valores artísticos”⁵¹, destacando a atuação de artistas mexicanos, guatemaltecos, bolivianos e peruanos. Tratando-se especificamente do cenário peruano, um importante marco foi a publicação da revista vanguardista *Amauta*, no ano de 1926. Dirigida pelo intelectual José Carlos Mariátegui, contou com a direção de arte de José Sabogal, responsável também por parte das ilustrações da revista, que em grande medida remetiam ao universo simbólico indígena (tal como na **[Figura 1.4]**, na qual observa-se a capa da primeira edição da revista estampada com uma xilografia do artista intitulada “Cabeza de Indio”). Depois de viver alguns anos entre a Europa e a cidade de Buenos Aires, onde se formou na Escuela Nacional de Bellas Artes, entre 1932 e 1943, Sabogal foi diretor da Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes, localizada em Lima, onde, sob sua direção, “desenvolveu-se o que pode, praticamente, ser chamado de escola de pintura indianista do

⁴⁸ PERICÁS, Luiz Bernardo. Processo e desenvolvimento da revolução boliviana. *Lutas Sociais*, n.3, p.109-122, 1997. Disponível em:

http://www.pucsp.br/neils/downloads/v3_artigo_pericas.pdf Acesso em: 3 de Fevereiro de 2017.

⁴⁹ Frente a esse crescente descontentamento e com a ascensão dos coronéis Toro e Busch ao poder nos anos de 1930, inicia-se o período denominado de “socialismo militar”, no qual “as figuras dos militares apareciam como tradutores estatais dos anseios populares”. Em 1937, “foram confiscadas propriedades da Standard Oil, e criada a Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos (YPFB), empresa estatal. A partir do governo Busch, iniciado em Junho do mesmo ano, além da promulgação de uma constituição mais progressista, foi criado o Código del Trabajo, que brindava os operários com várias de suas demandas tradicionais”. In: PERICÁS, L. B. Op cit.

⁵⁰ MAJLUF, N. Op cit, p.617.

⁵¹ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.35.

Peru (...)”⁵². Natalia Majluf aponta que “a importância de Sabogal consiste sobretudo em ter introduzido o regionalismo cusquenho na capital peruana”⁵³, destacando sua atuação na direção da Academia como responsável pela institucionalização da prática indigenista nas artes plásticas, aspecto que dominou a produção peruana durante quase toda a primeira metade do século XX⁵⁴.

Jorge Falcón, marido de Marina Núñez del Prado, também esteve próximo a esse círculo indigenista peruano ao longo de sua trajetória como escritor e jornalista. Amigo pessoal de Sabogal, foi presenteado, em 1942, com seu retrato elaborado pelo artista **[Figura 1.5]** e, em 1988, publicou um livro dedicado ao centenário de nascimento do pintor, intitulado *Simplesmente Sabogal*⁵⁵. Membro do Partido Comunista del Perú na década de 1930, escreveu sobre a Revolução Comunista Chinesa, Lênin e Mariátegui - incluindo artigos sobre a revista *Amauta* - além de dedicar alguns ensaios à produção de Marina Núñez del Prado. Já nos anos 1980, organizou juntamente com o Instituto Sabogal de Arte uma coleção dedicada aos artistas indigenistas peruanos, com sete volumes no total, sendo o primeiro deles dedicado ao próprio Sabogal⁵⁶.

⁵² ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A era moderna (1820-1980)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997, p.205.

⁵³ MAJLUF, N. *Op cit*, p.611.

⁵⁴ *Idem*, *Ibidem*.

⁵⁵ FALCÓN, Jorge. *Simplesmente Sabogal*. Lima: Instituto Sabogal de Arte, 1988.

⁵⁶ Intitulada *Arte Peru - Colección bolsilibros*, foi publicada na cidade de Lima, no ano de 1986.

Figura 1.4. Amauta, Setembro de 1926. a.1, n.1, Lima, Peru⁵⁷. **Figura 1.5.** José Sabogal. Retrato de Jorge Falcón, 1942. s/d. Óleo sobre tela. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Longe de ter se constituído como movimento homogêneo em termos de discurso e ação, o indigenismo foi marcado por polarizações e facetas diversas⁵⁸. Foi nessa conjuntura que muitos intelectuais e artistas latino-americanos com diferentes posicionamentos e orientações políticas passaram a interpretar e tentar compreender a realidade indígena, buscando a inclusão desse imaginário nas representações nacionais, que até então excluíam elementos que estivessem fora da referência hispânica⁵⁹. Nesse sentido, passaram a inserir em

⁵⁷ Versão online disponível em: http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/818712228/1/LOG_0003/ Acesso em: 12 de Junho de 2016.

⁵⁸ Patricia Funes apresenta uma divisão instrumental de quatro correntes distintas no interior do movimento indigenista: o indigenismo tímido dos intelectuais oligárquicos; o indigenismo de denúncia da Asociación Pro Indígena; o indigenismo oficial de Augusto B. Leguía; e por fim, o indigenismo radical dos anos 20. In: FUNES, Patricia. Salvar la nación – Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

⁵⁹ POLAR, A. C. Op cit. Uma referência para esse processo é Aves sin nido, primeiro romance da escritora peruana Clorinda Matto de Turner, publicado em 1889. Com forte teor crítico, o romance denunciava as autoridades políticas e eclesiásticas como responsáveis pela situação de miséria e exploração dos índios de um povoado andino. Sobre esse assunto, Patricia Funes afirma que: “No território das representações culturais da nação, o eurocentrismo, a branquitude, o urbano como valores dominantes até então, dão lugar a considerações telúricas, identitárias (...)”. In: FUNES, P. Op cit.

suas representações elementos que, até então, dificilmente poderiam ser valorizados e compreendidos no âmbito da produção cultural⁶⁰.

Um exemplo dessa transformação dos imaginários na América Latina foi a crescente valorização dos monumentos pré-hispânicos, que passaram a ser paulatinamente incorporados nos repertórios nacionais. Preocupados com a construção de uma história nacional oficial para seus respectivos países, governantes também investiram recursos públicos em museus⁶¹, monumentos públicos, desfiles cívicos e reformas urbanísticas que pudessem destacar a modernização da nação e seus símbolos, cuidadosamente selecionados.

Especificamente com relação a valorização dos monumentos pré-hispânicos no cenário boliviano, Marcos R. Michel López argumenta que esse processo foi iniciado com a própria formação do Estado Nacional, na qual “(...) a arqueologia se constituiu como um meio populista que proclamava a origem comum do boliviano em uma cultura: Tiwanaku, como reflexo do projeto de uma nação monocultural e essencialmente andina”⁶². Essa zona arqueológica, uma das maiores do país, abrigou uma importante civilização pré-incaica no período de 1500 a.c a 1000 d.c, aproximadamente. Para esse autor, foi com a ascensão do Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) ao poder, em 1952, que se configurou o que ele denomina como “arqueologia nacionalista”, centrada também em Tiwanaku, “seu monumentalismo, e a busca pela implementação de símbolos comuns para a criação de uma nação mestiça”⁶³. No mesmo sentido desse argumento, Claudia Rivera Casanovas e Matthias Strecker ressaltam que ao afirmar que “a grandiosidade de Tiwanaku era o antecedente direto da sociedade boliviana, (...) os ideólogos do Estado Nacional forjaram nexos diretos com um passado ‘glorioso’ e ‘unificador’”⁶⁴, solapando simultaneamente representações de outras

⁶⁰ Durante séculos, praticamente não foram produzidas obras que representassem a população indígena. Foi apenas no século XIX que surgiram, paulatinamente, representações dedicadas a essa parcela da população, influenciadas principalmente pelo romantismo europeu.

⁶¹ Sobre a temática dos museus, vale citar a pesquisa de Camilo de Mello Vasconcellos cujo foco é o Museu Nacional de História do México. O autor ressalta que o intuito de “unificação nacional por meio do Museu deve ser entendido como uma visão de história comprometida com o poder e os seus representantes e que, nessa circunstância, não seria o lugar da crítica e da reflexão, mas da versão única que deveria ser conhecida e compartilhada por todos os seus visitantes, mascarando assim as contradições e os conflitos sociais existentes”. In: VASCONCELLOS, Camilo de Mello. *Imagens da Revolução Mexicana - O Museu Nacional de História do México (1940-1982)*. São Paulo: Alameda, 2007, p.59.

⁶² LÓPEZ, Marcos R. Michel. *Retrospectiva de la arqueología en Bolivia*. Texto de apresentação para o painel: “La Bolivia del siglo XXI y los desafíos de las Ciencias Sociales”. Plano estratégico e institucional da Facultad de Ciencias Sociales da Universidad Mayor de San Andrés, 2010-2015. Auditório da Facultad de Ciencias Sociales Max Portugal Ortiz. 1 a 4 de Setembro de 2009.

⁶³ Idem.

⁶⁴ CASANOVAS, Claudia Rivera; STRECKER, Matthias. *Arqueología y Arte Rupestre en Bolivia*. Introducción y bibliografía. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, 2005. Disponível em:

civilizações pré-hispânicas, relegadas naquele momento ao segundo plano.

Em 1952, Víctor Paz Estenssoro nomeia Carlos Ponce Sanginés como diretor do Instituto Indigenista Boliviano. López afirma que “o trabalho arqueológico de Ponce centrou-se no aprimoramento do sítio arqueológico de Tiwanaku como símbolo da nacionalidade boliviana, com projeção política e o forte impulso do Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR)”⁶⁵. Para Casanovas e Strecker, Sanguinés foi uma das figuras centrais no projeto estatal de institucionalizar a arqueologia no país, já que sua atuação teria sido determinante na criação do Centro de Investigaciones Arqueológicas (CIAT), em 1958, e do Instituto Nacional de Arqueologia (INAR) em 1975, instituições responsáveis pelo trabalho de escavação em Tiwanaku e restauração de suas estruturas principais.

Ao publicar sua autobiografia em 1973, Marina Núñez del Prado demonstrou estar atenta às discussões acerca da valorização dos monumentos arqueológicos em seu país. Em *Eternidad en los Andes*, os capítulos são intercalados por algumas séries de imagens, que são cuidadosamente posicionadas de modo a dialogarem com os tópicos desenvolvidos no texto. Na primeira dessas séries, composta por 16 páginas e 23 reproduções em fotografia, a artista apresenta imagens de sua família, de sua formação escolar e artística, e algumas obras realizadas na década de 1930. Por último, ela seleciona duas fotografias da zona arqueológica de Tiwanaku, respectivamente do ídolo “El fraile” e da “Puerta del sol” [Figura 1.6], sendo as únicas imagens que não se referem diretamente a elementos objetivos de sua trajetória. Parte-se da premissa de que, ao apresentar as imagens de Tiwanaku junto com imagens de cunho pessoal e profissional, a artista incorpora esses símbolos, que passam a representar não apenas um passado remoto, mas uma realidade a partir da qual construir seu discurso autobiográfico e linguagem artística.

http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Ibero-Bibliographien/Ibero_Bibliographien_03.pdf
 f Acesso em: 19 de Janeiro de 2018.

⁶⁵ LÓPEZ, M. R. M. Op cit.

Figura 1.6. “‘Puerta del sol’ Tiwanaku, La Paz, Bolivia”. Foto: Reproduzida no livro *Eternidad en los Andes*.⁶⁶

Por outro viés, vale salientar que esse exercício está permeado por contradições. Logo nas primeiras páginas de sua autobiografia, Núñez del Prado esclarece que o tronco principal de sua família procedia do “conquistador Don Juan Núñez del Prado que (...) no século XVI submeteu os índios calchaquí dos pampas argentinos e, junto com outros conquistadores, fundou a cidade de Tucumán”⁶⁷. Portanto, ainda que ela tenha elaborado um discurso de valorização de certos símbolos indígenas pré-hispânicos, sua própria família lutou e ocupou parte do território dessas populações (a tradição militar na família Núñez del Prado se perpetuou até seu pai, que seguiu carreira e alcançou o posto de general do exército boliviano). Essa é uma das contradições mais inerentes ao indigenismo da primeira metade do século XX: seus protagonistas procedem, em grande medida, de famílias de descendência europeia e, portanto, retomam algumas tradições e simbologias indígenas sem

⁶⁶ Idem, *Ibidem*.

⁶⁷ Idem, *Ibidem*.

estarem realmente em contato com a realidade concreta e cotidiana dessa parcela da população. Sobre esse ponto, Natalia Majluf destaca que “vemos, portanto, a imagem básica do indigenismo, a de uma apropriação necessariamente paradoxal: apresentar o índio como um paradigma de autêntica nacionalidade, como origem e fonte principal de uma cultura nacional e, ao mesmo tempo, admitir que quem a representa não é”⁶⁸.

Ainda com relação à Eternidad en los Andes, a artista dedica um item a sua visita à Tiwanaku, no qual começa afirmando que “para mim, Tiwanaku não é uma cidade arqueológica em ruínas, e sim um talismã ancorado nas alturas dos Andes, a 4.000 metros acima do nível do mar”⁶⁹. Ainda que não conste a data em que visitou a zona arqueológica, ela estava acompanhada, dentre outras pessoas, por Cecilio Guzmán de Rojas quando ele era diretor da Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz. Dessa maneira, é quase certo que a visita foi em algum momento da década de 1930. Além de Rojas, alguns arqueólogos, artistas e membros do governo compunham a comitiva, que viajava com o objetivo de observar o equinócio de inverno no dia 21 de Julho. Sobre a visita, a artista afirma que:

Enquanto o arqueólogo recitava suas fórmulas, eu me surpreendia com o friso prodigiosamente esculpido por artesãos sobre-humanos na Puerta del Sol, que naquela hora angélica da manhã parecia brilhar como uma jóia, como uma página da história do Gênesis, mais antiga que a Bíblia, escrita com personagens agradavelmente estranhos. Sob a crosta da terra marrom das ruínas, por que não supor que havia uma cidade morta, estendida como o cadáver do rei mais poderoso do mundo?⁷⁰

Esse trecho elucida como Marina Núñez del Prado dialogou com o discurso nacionalista no campo da arqueologia, manifesto através do desejo de eleger Tiwanaku como antecedente da sociedade boliviana, fruto de um “passado ‘glorioso’ e ‘unificador’”, tal como indicado por Casanovas e Strecker⁷¹. Em sua análise, ela ressalta que essa cidade seria mais antiga que a própria Bíblia, questionando a cronologia da Igreja Católica e colocando Tiwanaku como um importante centro mundial, uma “página da história do Gênesis”. Em outra passagem de sua autobiografia, ela também descreve suas impressões ao visitar a zona arqueológica de Tenochtitlán, localizada no coração da Cidade do México, antiga capital do

⁶⁸ MAJLUF, N. Op cit, p.615.

⁶⁹ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.30.

⁷⁰ Idem, p.31.

⁷¹ CASANOVAS, C. R.; STRECKER, M. Op cit.

Império Mexica. Nessa citação, vale atentar para a forma como a artista descreve Tenochtitlán como uma “cidade irmã” tanto de Tiwanaku quanto da “capital de ouro de Cuzco”, no Peru, destacando como a estética dessas zonas arqueológicas se configurava como fonte para suas expressões artísticas:

Um sentimento fraternal me unia, havia uma espécie de consanguinidade na estética, que era a essência de minhas expressões artísticas, com tudo o que procedia da pátria da Serpente Emplumada: México. Eu tinha a convicção de que deveria ser proclamada como capital espiritual da América indígena. Na época pré-colombiana, a Cidade do México tinha o belo nome indígena de Tenochtitlán, e aquela cidade, que culminou com uma pirâmide tão alta quanto um verdadeiro arranha-céu, subindo ao centro de seu entorno, pensava eu que era irmã da cidade sagrada de Tiwanaku ou da capital de ouro de Cuzco.⁷²

Especificamente com relação ao México, no item “A Revolução Mexicana e minha primeira cátedra” de sua autobiografia, Núñez del Prado procura sublinhar o alto impacto que essa revolução - que estremeceu as estruturas mexicanas entre os anos de 1910 e 1920 - teve no âmbito da arte latino-americana. Para ela, esse processo revolucionário auxiliou os povos americanos a iniciar o trabalho de “redescobrir-se, reencontrar-se, escavando seu coração para que palpitasse com palpitações novas e, sobretudo, próprias”:

A Revolução, com maiúscula, operada em 1910 no México, tem para a arte de toda a América um significado de emancipação. Ela quebrou a servidão e a imitação em que todas as artes morriam em nossa América maravilhosa e jovem. Até essa data, os artistas da América Latina estiveram ligados a influências, modelos, preceitos e teorias europeias provenientes de Paris.⁷³

Em seu relato, os artistas Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros teriam iniciado “o ciclo revolucionário das artes da América”, através do amor aos ancestrais e o carinho aos antepassados, em busca por fazer aflorar, uma vez mais, a arte pré-colombiana, até então “confinada aos subsolos da arqueologia”⁷⁴. Esse movimento teria desencadeado em toda a América Latina a conscientização de diversos artistas, interessados em promover essa nova escola de valores artísticos. Para Marina Núñez del Prado, os

⁷² DEL PRADO, M. N. Op cit, p.113.

⁷³ Idem, p.34.

⁷⁴ Idem, p.35.

peruanos José Sabogal e Julia Codesido, o guatemalteco Carlos Mérida e os bolivianos Cecilio Guzmán de Rojas e Jorge de la Reza seriam os grandes representantes dessa corrente em seus respectivos países.

Ainda segundo seu relato, a grande consequência da emancipação promovida pelos mexicanos, em território boliviano, foi a renovação da própria Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz, através da atuação de Cecilio Guzmán de Rojas. Esse diretor, tal como indicado anteriormente, foi um dos principais responsáveis pela guinada indigenista da instituição, optando por renovar seu ensino artístico e quadro acadêmico. Foi exatamente nesse contexto que Marina Núñez del Prado foi aprovada em concurso e tornou-se professora da Academia. Ao escolher o título “A Revolução Mexicana e minha primeira cátedra”, ela indica, em vista disto, que haveria uma relação quase direta entre a Revolução Mexicana, a guinada indigenista da Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz e sua contratação como professora, ressaltando a dimensão transnacional do indigenismo na América Latina.

Um dos intelectuais mais proeminentes deste período foi o peruano José Carlos Mariátegui, que produziu uma extensa obra que abrange os campos da política, sociologia e cultura⁷⁵. Conformando uma das vertentes mais combativas do movimento indigenista, de luta por melhores condições de trabalho e de vida para a população indígena, ele foi um importante nome na fundação do Partido Socialista del Perú e da Confederación General de los Trabajadores del Perú. Dentre seus posicionamentos políticos, Mariátegui defendeu que a exclusão econômica da população indígena e camponesa confluía para sua exclusão social, enfatizando, dessa maneira, uma leitura estruturalista da realidade latino americana, vinculada ao pensamento marxista⁷⁶.

Assim como Mariátegui, outros intelectuais do campo da política e da cultura pautaram suas atividades entre uma militância ativa e uma produção artística e crítica, num exercício permeado por grandes contradições e questionamentos⁷⁷. Por outro viés, houveram

⁷⁵ Dentre sua extensa produção intelectual é importante destacar sua atuação como diretor da revista *Amauta*, fundada em 1926, e a publicação da obra *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, em 1928.

⁷⁶ Ao debruçar-se sobre a produção de Mariátegui, Patricia Funes indica que: “A centralidade da questão indígena na análise da nação por Mariátegui é uma das notas que marcam a originalidade de sua interpretação do marxismo. Ele localiza o problema em uma dimensão diferente em relação às considerações baseadas em critérios raciais, de classe, culturais ou educacionais. O autor vincula necessariamente a questão indígena ao problema da terra (...)”. In: FUNES, P. Op cit.

⁷⁷ Ao analisar a trajetória do muralista boliviano Miguel Alandia Pantoja, Everaldo Oliveira Andrade afirma que: “Em Miguel Alandia ação e militância política e cultural confundiram-se numa relação nem sempre coerente e sem tensões, como não poderia deixar de ser na intenção do artista confrontado com a realidade”. In: ANDRADE, Everaldo de Oliveira. *História, arte e política: o muralismo do boliviano Miguel Alandia Pantoja*.

também aqueles que se vincularam ao discurso indigenista de uma forma mais idealista, não por meio da ação direta, mas pela incorporação da figura do indígena em suas produções. Ainda assim, trabalharam para transformar as representações e símbolos culturais do mundo andino, defendendo uma estética com fortes traços pré-colombianos e simbologias indígenas. Ao tratar desses tensionamentos entre os campos da arte e da política no contexto peruano, Natalia Majluf afirma que:

Se José Carlos Mariátegui se interessou pelo relacionamento íntimo que a arte e a política poderiam ter, os artistas peruanos em sua maior parte não compreenderam assim. Mesmo os artistas mais próximos do grupo indigenista de Sabogal, que trabalhavam perto de Mariátegui na revista *Amauta*, tiveram pouco interesse em questões políticas. (...) Para Sabogal, a função social da arte se cumpria a partir da própria pintura (...): "A pintura é pintura. Ou seja, uma das artes mais puras. Toda pintura - falo da pintura verdadeira - é revolucionária em si mesma".⁷⁸

Em termos gerais, esse parece ser o caso de Marina Núñez del Prado. Com o desenvolvimento da pesquisa, não se averiguou um envolvimento mais direto da artista com pautas políticas relacionadas às questões indígenas. Segundo Michela Pentimalli, em sua obra não há uma posição política⁷⁹. Ainda assim, opta-se por enfatizar as formas utilizadas por ela para mobilizar certas construções visuais fortemente marcadas pelo universo simbólico indígena e andino, aspectos que nortearam tanto sua produção escultórica quanto a escrita de sua autobiografia.

Mesmo permanecendo distante da militância, ao longo dos anos a artista elaborou algumas obras pautadas por temáticas mais “combativas”, tal como a escultura “*Mineros en rebelión*” [Figura 1.7]. Essa peça compõe a fase que Raúl Botelho Gosálvez denominou como “período social” da obra da artista, e que se estendeu entre os anos de 1943 e 1945, durante sua estadia na cidade de Nova York⁸⁰. Sobre esse momento, a artista relata que:

História, São Paulo, v.25, n.2, p.147-161, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v25n2/06.pdf>
Acesso em: 2 de Março de 2018.

⁷⁸ MAJLUF, N. Op cit, p.613.

⁷⁹ PENTIMALLI, Michaela. Marina Núñez del Prado - Dibujos y Bocetos (c. 1930-1960)... desde el corazón y los Andes. In: Marina Núñez del Prado - Dibujos y Bocetos. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2007, p.13.

⁸⁰ A periodização elaborada por Gosálvez será analisada com mais profundidade no capítulo 3.

Evoquei os anos de minha infância e minha adolescência e lembrei-me da humildade, da nobreza e da generosidade de meus compatriotas indígenas (...). A vida coletiva do meu povo era tão pobre, tão desamparada e tão humilde. (...) Na sequência dessas recordações, me propus a criar vários grupos escultóricos que destacam meus sentimentos e meu protesto e os realizei em madeira esculpida. O trabalho que goza da minha predileção é o que é conhecido com o nome de "Los mineros".⁸¹

A obra descrita na citação como “Los mineros”, ficou posteriormente conhecida como “Mineros en rebelión” [Figura 1.7]. Produzida no ano de 1946, foi exibida na exposição anual da National Association of Women Artists, pela qual a artista ganhou uma medalha de ouro. Nessa escultura, observa-se a representação de três mineiros de fisionomia indígena que se colocam um atrás do outro. Os dois que estão ao fundo aparecem com suas cabeças abaixadas, expressando uma sensação de cansaço proveniente do trabalho exaustivo nas minas, mas que também pode indicar a árdua luta por direitos e melhores condições de vida. Quem conduz o grupo é o homem que está à frente, uma figura masculina, de liderança, com a cabeça erguida. Posicionando um de seus braços para cima e o outro para o lado, forma uma composição de cruz, indicando a ideia de uma luta que é, nesse caso, sagrada. Em termos gerais, a artista optou por criar uma representação na qual a figura indígena é central e forte, sendo também, simultaneamente, subjugada e levada à exaustão, sensação expressa nas faces das duas figuras em segundo plano.

⁸¹ DEL PRADO, M. Op cit, p.109.

Figura 1.7. Marina Núñez del Prado. Mineros en rebelión, 1944. Nögal. 90X85cm. Corporación Minera Boliviana, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no livro Eternidad en los Andes.⁸²

⁸² DEL PRADO, M. N. Op cit.

Ao longo da década de 1930, nos anos em que lecionou na Academia Nacional de Bellas Artes de Paz e especialmente com sua mudança para a cidade de Buenos Aires, Marina Núñez del Prado elaborou uma grande quantidade de obras cujos eixos temáticos eram os costumes indígenas da região andina. Para a seguinte reflexão, foram selecionadas algumas esculturas que dialogam especificamente com as danças tradicionais dessa parcela da população: “Danza de Cóndores” **[Figura 1.8]**, “Danza de cholas” **[Figura 1.10]** e “Danza de Waka-Tokori” **[Figura 1.11]**.

Essas obras foram produzidas no começo da carreira da artista e desenvolvimento de sua linguagem plástica, que se modificou substancialmente ao longo das décadas. Dessa forma, é possível observar alguns resquícios bidimensionais provenientes, provavelmente, dos anos de prática com o desenho e a pintura, quando ela ainda era aluna da Academia de Bellas Artes de La Paz. Embora as proporções frontais e posteriores sejam respeitadas, a profundidade das peças ainda não estava bem desenvolvida, fator que acaba diminuindo a sensação tridimensional característica da linguagem escultórica⁸³. No catálogo Marina Núñez del Prado - Dibujos y Bocetos - publicado pela Fundación Simón I. Patiño por ocasião de uma exposição de mesmo título realizada na cidade de La Paz, em 2007 -, Michela Pentimalli explicita que, no conjunto de obras elaboradas pela artista entre as décadas de 1930 e 1940, “as temáticas abordadas são particularmente distintivas do período que a própria artista denominou como ‘musical’, esculpindo preferencialmente obras bidimensionais em madeira: lhamas, indígenas, cholas e bailarinas”⁸⁴.

⁸³ O mesmo comentário é válido para a escultura *Mineros en Rebelión* **[Figura 1.7]** que, apesar de ter sido produzida já na década de 1940, ainda preserva a mesma sensação de bidimensionalidade das esculturas *Danza de Cóndores* **[Figura 1.8]**, *Danza de Cholas* **[Figura 1.10]** e *Danza de Waka-Tokoris* **[Figura 1.11]**.

⁸⁴ PENTIMALLI, M. Op cit.

Figura 1.8. Marina Núñez del Prado. Danza de Cóndores, 1936. Nogal. 66X56cm. Embaixada da Bolívia, Washington, Estados Unidos. Foto: Reproduzida no livro Eternidad en los Andes.⁸⁵ **Figura 1.9.** “Mi taller en Buenos Aires”, 1936. Foto: Reproduzida no livro Eternidad en los Andes.⁸⁶

Figura 1.10. Marina Núñez del Prado. Danza de Cholas, 1936. Nogal. 66X56cm. Coleção IBM, Nova York, Estados Unidos. Foto: Reproduzida no livro Eternidad en los Andes.⁸⁷ **Figura 1.11.** Marina Núñez del Prado. Danza de Waka-Tokori, 1936. Madeira nogal. 63X41cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no livro Eternidad en los Andes.⁸⁸

⁸⁵ DEL PRADO, M. N. Op cit.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Idem.

A relação da artista com a prática do desenho parece ter sido intensa. Ao longo da pesquisa, foram encontrados diversos desenhos produzidos por ela no período que cobre as décadas entre 1930 e 1960, o que nos indica que seu desenvolvimento como escultora se iniciou pelo diálogo entre a bidimensionalidade do papel e a tridimensionalidade da escultura. Em sua autobiografia, a própria artista destaca a importância desse suporte em seu processo criativo: “Costumo desenhar durante as noites, plasmando minhas ideias de esculturas. Encho cadernos com desenhos de estudos de temas sob o estímulo da música de Bach, Vivaldi ou Mozart. Os desenhos geralmente são feitos como exercícios, para ter uma ideia e uma visão mais ampla”⁸⁹.

A partir desse depoimento, tudo leva a crer que a prática do desenho se constituía como uma das etapas na elaboração das obras da artista. Abaixo, observam-se dois desenhos: em “Mujeres Aymaras” [Figura 1.12] a artista representa três mulheres de feições indígenas. Mesmo optando por uma representação mais livre, identificam-se as fisionomias das personagens e suas formas arredondadas. Em “Sem título” [Figura 1.13], produzido provavelmente em meados da década de 1960, a abstração é central. Esse desenho possui grandes semelhanças com a escultura “Madre Cósmica” [Figura 1.23] que, como será melhor explicitado adiante, remete a uma representação do fenômeno da maternidade, sintetizada em duas formas: uma ovalada, central, que indica a geração de uma vida, de um rebento; e outra que envolve essa primeira, dando-lhe apoio, indicando uma presença materna, de proteção⁹⁰.

⁸⁹ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.105.

⁹⁰ Sobre o tema da maternidade, ver capítulo 2.

Figura 1.12. Marina Núñez del Prado. Mujeres aymaras. S/d. Lápis color. 36X26cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no livro Marina Núñez del Prado - Dibujos y Bocetos.⁹¹ **Figura 1.13.** Marina Núñez del Prado. Sem título. s/d. Lápis em papel. s/d. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru. Foto: Reproduzida no livro Marina Núñez del Prado - Dibujos y Bocetos.⁹²

Para além de sua relação com o desenho, a artista também descreve em sua autobiografia outras etapas de elaboração de suas esculturas, como a modelagem em argila ou gesso e a transposição final em madeira, pedra ou bronze. Com relação à modelagem em argila, ela afirma que: “Dos modelos que faço, poucos são os que destruo; se não me satisfazem, começo outro. Muitas vezes encontro nos modelos de um longo tempo um sentido e uma expressão que não encontrei quando comecei a trabalhar. Não é sempre o primeiro que me satisfaz, eu costumo continuar a trabalhar 5, 10 ou 20 modelos”⁹³. Ao apresentar diferentes etapas de seu processo de criação - tal como o desenho e a modelagem -, sublinhando que poderia trabalhar diversos modelos até alcançar um que a agradasse, Marina Núñez del Prado desconstrói a ideia de que suas obras seriam facilmente executáveis, frutos de uma “inspiração” ou “genialidade”. Em realidade, ela exalta o trabalho do artista como um

⁹¹ Marina Núñez del Prado - Dibujos y Bocetos. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2007.

⁹² Idem.

⁹³ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.105.

ofício, ao qual é seu dever dedicar-se intensamente e repetidamente para que se alcance o resultado esperado.

A partir dessas considerações, retornamos à série de esculturas [Figuras 1.8, 1.10, 1.11] que marcou o contato mais íntimo da artista com o indigenismo andino, sendo obras que através da temática da dança acabam por exprimir aspectos das tradições e costumes indígenas, amplamente valorizados naquele determinado contexto. Ao refletir sobre os impactos que essas referências tiveram em sua produção, ao longo da década de 1930, a artista afirma que:

(...) Como o mundo em que residia era tão rico em força cósmica e o elemento humano de uma antiguidade remota, seus costumes e conseqüentemente suas festas eram um acúmulo de sugestões. Suas músicas de melodias tristíssimas e afetuosas e os movimentos tão sui generis de suas danças me deram a sensação de ritmo e movimento que perdurou em todo o minha obra escultórica.⁹⁴

O contato da artista com festas e tradições indígenas surge em diversas passagens de sua autobiografia. Logo no primeiro item, intitulado “Genealogia”, ao descrever os familiares presentes em sua infância e juventude, ela destaca a figura da Tiacha, irmã de sua mãe, como alguém que “foi uma auxiliar eficaz nas diversas tarefas domésticas”⁹⁵. Ela teria sido uma grande “porta de entrada” para esse novo universo, devido às festas folclóricas nas quais tinha o costume de levar as irmãs Núñez del Prado, Marina e Nilda:

Graças aos seus esforços, minha irmã e eu conhecemos a maravilhosa surpresa de algumas festas folclóricas bolivianas, cuja fama atravessou o âmbito nacional. Ela nos levava (...) a cada 24 de janeiro para a Feira de Miniaturas de "Alacitas", uma festa na qual eu me deslumbrava contemplando esse mundo de miniaturas, nas mesas e balcões brilhavam os "Ekekos" (pequenos deuses simbolizando a abundância) sorridentes e pitorescos (...).⁹⁶

Esse trecho indica que mesmo não se envolvendo com pautas políticas objetivas, existia uma conexão entre a artista e às tradições indígenas que ia além da criação artística em

⁹⁴ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.40.

⁹⁵ Idem, p.3.

⁹⁶ Idem, Ibidem.

si. Como foi esmiuçado anteriormente acerca da fotografia da “Puerta del sol”, em Tiwanaku [Figura 1.7], a artista optou por mesclar, em sua autobiografia, imagens provenientes de sua esfera íntima e pessoal com elementos simbólicos que foram sendo incorporados ao longo do tempo. Existem outras situações em que essa fusão de elementos merece ser destacada. Na [Figura 1.9], a artista aparece esculpindo a obra “Danza de Cóndores”, em seu ateliê na cidade de Buenos Aires. É muito provável que a imagem tenha sido cuidadosamente pensada para destacar a artista no momento de execução de seu ofício de escultora, como uma profissional - aspecto que será explorado nos próximos capítulos. Ademais, outro elemento merece ser sublinhado: a artista veste um colete com estampas e padrões das tapeçarias tradicionais indígenas. A escolha de sua vestimenta para uma sessão de fotografias não pode ser lida como algo aleatório, e sim intencional no sentido de realçar seu vínculo com as tradições indígenas de sua região, justamente num momento em que se encontrava em outro país, na Argentina.

Na fotografia “Mi primera exposición en Buenos Aires” [Figura 1.14], observa-se o registro de uma exposição realizada pela artista no ano de 1936, na qual os tecidos andinos aparecem novamente, dessa vez compondo o cenário no qual as esculturas estão expostas. Mais do que elementos decorativos, a escolha desses tecidos - tradicionalmente utilizados como parte do vestuário cotidiano das populações indígenas - é proposital no sentido de frisar a vinculação da artista ao universo andino e à atmosfera de referências propostas pelos indigenistas. Nesse sentido, são elementos ativos dentro do espaço expositivo, carregados de significado.

Figura 1.14. “Mi primera exposición en Buenos Aires, Argentina; Galería Witcomb, 1936”. Foto: Reproduzida no livro *Eternidad en los Andes*.⁹⁷

Ao mesmo tempo em que a artista utiliza os tecidos como elementos para compor o espaço expositivo e “encenar o típico”, suas esculturas, ainda que buscando a representação do “tradicional indígena”, são a própria manifestação do moderno, sobretudo em sua expressão formal, despojada de um rigor mais acadêmico. Dessa maneira, a artista consegue estabelecer um diálogo entre o típico, representado pelos tecidos, e o moderno, representado pelas próprias obras. Essa associação revela a atenção de Marina Núñez del Prado aos programas das vanguardas latino-americanas, que tensionavam a todo instante os polos do tradicional e regional com os do cosmopolita e urbano. Sobre esse conflito, Jorge Schwartz em seu célebre *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos* afirma que:

O conflito entre “nacionalismo” e “cosmopolitismo” talvez seja a polêmica cultural mais constante e complexa do continente latino-americano. Acentuada ainda mais pelo fato de os intelectuais e artistas da região cobrarem maior consciência de sua alteridade em relação aos povos que os colonizaram, emergindo daí uma necessidade imperiosa de afirmar suas especificidades. (...) Como exprimir o nacional, sem resvalar nas limitações empobrecedoras da “cor local”?⁹⁸

⁹⁷Idem, Ibidem.

⁹⁸ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas - Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/Edusp/Fapesp, 1995, p.33.

Outro elemento a ser ressaltado é o local de destaque onde foram exibidas as obras. A Galeria Witcomb, localizada no coração de Buenos Aires, foi um centro fundamental na expansão e difusão da arte moderna. Em 1924, o artista Emilio Pettoruci, logo após seu retorno à Argentina, exibiu 86 obras nessa galeria, em uma exposição considerada a precursora da arte moderna no país. No mesmo ano, outros artistas, como Xul Solar, também expuseram suas obras nessa galeria. Contudo, entre 1924 e 1936, ano da exposição de Marina Núñez del Prado, o cenário artístico havia se modificado consideravelmente, indicando uma aproximação da arte aos temas da política e a retomada da figuração e do tema⁹⁹, deixados em segundo plano nos anos anteriores em decorrência do predomínio de tendências mais experimentais. Para Jorge Schwartz, “a consolidação do fascismo e a eclosão da Guerra Civil Espanhola, em 1936, levam os artistas e a intelectualidade latino-americana a se questionar sobre o sentido e o compromisso ideológico na arte”¹⁰⁰ que, dessa forma, passa a se vincular de modo mais evidente com reflexões de cunho social e político.

Tal como indicado, ainda que Marina Núñez del Prado não tenha estabelecido nenhum vínculo militante mais palpável, a escolha pela figuração indígena - que representa a totalidade das obras na **[Figura 1.14]** - assinala sua preocupação com os pontos abordados por Schwartz. Bem como descrito anteriormente, as questões políticas envolvendo a população indígena na Bolívia e na América Latina eram um tema central de discussão naquele contexto. Ao trabalhar com essa temática através da arte, a artista buscou evidenciar sua inserção e atenção a essas pautas.

Para finalizar a reflexão, o seguinte trecho, retirado da autobiografia da artista, destaca como a incorporação das vestimentas tradicionais indígenas em seu cotidiano contribuiu para sua aceitação nos circuitos artísticos da cidade de Nova York, na década de 1940. Depois de estudar na Art Students League, já com um ateliê montado e produzindo ativamente, Núñez del Prado passou a buscar uma galeria que a representasse, assim como espaços que se dispusessem a expor seus trabalhos. Porém, essa busca se apresentou muito mais difícil do que o imaginado, e a artista relata que “depois de inúmeras entrevistas solicitando uma galeria, percebi que não era tão fácil. Era necessário adquirir renome, não era suficiente ou

⁹⁹ Em diálogo com a temática indigenista das obras da artista na Galería Witcomb, esse também foi o ano de produção do mural Mercado Colla o Mercado del altiplano, pelo artista argentino Antonio Berni, de fortes traços indigenistas, adquirido pela Fundación Constantini, no ano de 2012.

<http://www.malba.org.ar/coleccion-online/alfabetico/B/?idobra=2415> Acesso em: 16 de Março de 2017.

¹⁰⁰ SCHWARTZ, J. Op cit.

válido ter uma obra qualificada, era urgente ter um ‘cartel’. Além disso, também preferiam os artistas europeus”¹⁰¹. Frente essas dificuldades, ela relata como conseguiu romper essas barreiras:

A inauguração de Arte Indígena Americana no Museu de Arte Moderna foi a noite e, além disso, de gala. Dessa vez, eu tinha que fazer algo especial, tinha que chamar a atenção de alguma maneira. Subitamente, pensei em vestir-me como uma indígena boliviana, da forma mais espetacular possível. Coloquei um lindo casaco de veludo bordado com contas e uma saia longa de tecido, grandes brincos e uma coroa de prata e deixei minhas longas tranças caírem por minhas costas. Minha presença foi um sucesso, desde a entrada, nas salas que passei com o passo firme e rítmico como correspondia a uma princesa indígena. Logo as pessoas se aproximaram de mim para admirar minha roupa e me perguntar quem era eu e de onde eu vinha com aquele traje tão exótico; minha irmã Nilda, que me seguia vestida à moda europeia, respondia: “-Ela é uma princesa indígena boliviana. É a escultora Marina Núñez del Prado”. Os fotógrafos se aglomeraram ao meu redor e as senhoras exclamaram: “- Que interessante!” e alguém me apresentou aos diretores do Museu Moderno, do Museu Metropolitano, do Museu de São Francisco, aos diretores de galerias e da União Pan-Americana e outras personalidades do mundo da arte nos Estados Unidos.¹⁰²

Esse trecho elucida o lugar comumente reservado aos artistas latino-americanos nos circuitos internacionais e, nesse caso, estadunidenses. Ainda que Marina Núñez del Prado fosse, eventualmente, fotografada com roupas indígenas, ela nunca deixou de se vestir a partir dos padrões europeus e ocidentais. Ao que tudo indica, foi a partir da incorporação desses trajes em seu vestuário que a artista teria conseguido se destacar, chamando atenção para sua produção artística¹⁰³. Assim, teria sido aceita por se diferenciar daquilo que se esperava de um artista proveniente dos Estados Unidos ou da Europa, aproximando-se de uma imagem idealizada da região andina, calcada no “folclórico” e no “exótico”.

Mesmo indicando no texto que a ideia de usar esses trajes ocorreu “subitamente”, quase por acaso, o diálogo e incorporação de simbologias indígenas pelos artistas latino-americanos foi uma prática comum. No caso específico da utilização de trajes típicos, que fogem do padrão normativo ocidental, é possível destacar a atuação da mexicana Frida

¹⁰¹ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.58.

¹⁰² Idem, p.59.

¹⁰³ Marina viajou para os Estados Unidos em companhia de sua irmã Nilda que, naquele momento, atuava como dançarina e coreógrafa de espetáculos de folclore boliviano e andino. Para a viagem, Nilda levou diversos trajes consigo, dentre os quais o traje utilizado por Marina na vernissage descrita.

Kahlo, que desde a década de 1930 utilizava amplamente esse recurso de apropriação dos vestuários indígenas do estado mexicano de Oaxaca. Ao analisar esse fenômeno, Natalia Majluf indica que essas práticas serviriam “para ressaltar as diferenças e para enfatizar a alteridade”¹⁰⁴, permitindo aos artistas que, ao se vestirem com trajes alheios, pudessem permanecer disfarçados, escancarando uma apropriação necessariamente paradoxal. De outro modo, Patricia Mayayo defende que, ao se auto-representar com trajes de tehuanas - roupa tradicional das camponesas zapotecas, conhecidas por suas tradições matriarcais - tal como na **[Figura 1.15]**, Kahlo estaria realizando um gesto político, utilizando-se da vestimenta como uma forma de linguagem:

(...) desde o início dos anos trinta, a pintora aparece vestida quase sempre com o chamado traje de Tehuana (...); assim vestida, coberta de colares pré-colombianos e braceletes atraentes, com a cabeça adornada com penteados elaborados de raízes tradicionais, Frida se torna uma espécie de "artefato" mexicano, símbolo vivo do ideal revolucionário da "mexicanidade".¹⁰⁵

Mayayo relata que a transformação de Frida em verdadeiro “emblema da mexicanidade” ocorreu nos anos em que ela viveu nos Estados Unidos, em contato que esse “outro”, entre os anos de 1931 e 1934, o que poderia ter alimentado suas intenções em sublinhar suas origens culturais¹⁰⁶. Da mesma maneira, o incidente da princesa indígena também ocorreu enquanto Marina Núñez del Prado vivia nos Estados Unidos. Foi nesse período que ela elaborou obras de cunho social mais explícito, sendo constantemente solicitada a “resgatar suas origens andinas” por meio de suas obras e através de palestras que ministrava sobre cultura andina, em companhia de sua irmã Nilda¹⁰⁷. Na **[Figura 1.16]** a artista aparece vestida com trajes indígenas, no ano de 1941, sendo visível o diálogo entre a escultura, intitulada “Llamas”, e seu gorro, também estampado com lhamas.

¹⁰⁴ MAJLUF, N. Op cit, p.615.

¹⁰⁵ MAYAYO, Patricia. Frida contra el mito. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2008, p 205.

¹⁰⁶ Idem, Ibidem.

¹⁰⁷ A artista relata que “com grande curiosidade, perguntaram sobre os costumes, as roupas e o folclore dos nativos da Bolívia, e Nilda, cujos interesses pela etnografia a aproximavam desse assunto, ministrou pequenas conversas sobre as diferentes raças e culturas que povoavam as montanhas andinas e as zonas do Peru, do Equador e da Colômbia, isto é, os lugares onde ainda existem restos de culturas pré-colombianas”. In: DEL PRADO, M. N. Op cit, p.60.

Figura 1.15. Frida Kahlo. Autorretrato como tehuana o Diego en mi pensamiento, 1943. Óleo sobre masonite. 76X61cm. Coleção Jacques & Natasha Gelman, Cidade do México, México. **Figura 1.16.** “Marina junto a las ‘llamas’, 1941 - New York”. Foto: Reprodução do álbum “Mi vida - Fotografías de Marina Núñez del Prado”, Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Na mesma passagem em que Núñez del Prado relata o incidente da “princesa indígena”, ela também comenta que, naquela ocasião, foi apresentada a diversos diretores de museus, dentre eles o da Pan-American Union. Nos arquivos da artista existem registros da exposição que ela realizou neste espaço, no ano de 1941. Abaixo, observa-se uma fotografia [Figura 1.17] de seu encontro com Eleanor Roosevelt, numa tarde em que a primeira-dama dos Estados Unidos visitou sua exposição. Na imagem, ambas se colocam em frente à escultura Danza de Cholos [Figura 1.1], apresentada no início deste capítulo. Nos diários da primeira-dama foi encontrado um breve comentário sobre sua visita à exposição:

Fui ao edifício da Pan-American Union para ver algumas esculturas bolivianas de Marina Núñez del Prado. A maioria de seus temas são inspirados nos indígenas de seu país. (...) Eu gostei particularmente de duas cabeças pequenas, de um menino e de uma menina, mas ela tem muitos grupos que expressam o movimento de uma maneira extraordinária e acho que tudo o que ela faz demonstra força.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Comentário retirado do site:

Com essas reflexões, buscamos demonstrar que apesar das dificuldades iniciais relatadas pela artista, aos poucos sua obra alcançou certa atenção e prestígio, com sua inserção no meio artístico. No mesmo sentido dos comentários de Eleanor Roosevelt, sua obra passou a ser interpretada como representação da cultura indígena andina, ancorada em conceitos de força, expressividade e vigor. Contudo, sua inserção no circuito artístico foi parcial, não se manifestando em termos da musealização de sua obra ou de seu reconhecimento nos cânones da arte latino-americana, como abordaremos no último capítulo. Ironicamente, na foto abaixo, após o incidente da “princesa indígena”, a artista aparece com seus trajes regulares, alinhados com a moda ocidental.

Figura 1.17. “Mrs. Eleonora Roosevelt visitando la exposición de Marina en la Unión Panamericana, Washington D.C., 1941”. Foto: Reprodução do álbum “Mi vida - Fotografías de Marina Núñez del Prado”, Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

1.3 Viagem aos Estados Unidos: descoberta da escultura moderna

Para nós, que abrimos os olhos para a pintura e a escultura do final do século XIX e início do XX, que era uma arte superficial, a pintura e a escultura moderna, tão cheias de espírito criativo, tão revolucionárias e tão autênticas, começaram por deslumbrar-nos e depois por abrir-nos como um amplo e luminoso caminho por onde passava a liberdade do artista. Começamos a entender que imaginação e criação são o mesmo. Para nós, a entrada do Museu de Arte Moderna em Nova York e o encontro com a pintura e a escultura moderna foi algo transcendental, foi uma tomada de consciência. Para Nilda e para mim, o caos dos "ismos" foi um caos luminoso, porque nossos olhos se abriram para um mundo novo, uma nova consciência, uma livre expressão na arte¹⁰⁹.

No trecho acima, Marina Núñez del Prado descreve sua surpresa ao deparar-se com a arte moderna apresentada no Museum of Modern Art de Nova York que, em suas palavras, estaria comprometida com a energia criativa, revolucionária e autêntica de seus artistas. Além disso, critica a arte produzida entre o final do século XIX e início do XX, por sua superficialidade. Entre os anos de 1941 e 1950, a artista morou na cidade de Nova York em companhia de sua irmã Nilda. Ali, teve a oportunidade de estudar na Art Students League, e montar seu próprio ateliê. Ao longo dos anos, conseguiu expor suas obras em diversas instituições, estabelecendo contato com importantes artistas e intelectuais da época. Esse foi um período em que sua produção se transformou radicalmente, adquirindo traços mais abstratos, em confluência com as tendências da escultura da época. Ainda assim, ao citar aqueles que seriam seus grandes “mestres” na arte da escultura, ela não deixa de mencionar os “artistas primitivos das milenárias culturas indígenas da América”, equiparando-os a Michelangelo, Constantin Brancusi, Jean Arp, Henry Moore e Pablo Picasso:

Em meu período de formação, não pude evitar estar próxima e aproveitar a experiência de outros mestres. Meus verdadeiros mestres, aqueles que produziram em mim uma forte emoção, são os artistas primitivos das milenárias culturas indígenas da América, os mestres do Renascimento Florentino, no qual a estatura colossal de Michelangelo fica no topo, e os contemporâneos, Brancusi, Arp, Moore e o grande Picasso.¹¹⁰

Especificamente no campo da escultura, foi na primeira metade do século XX que o

¹⁰⁹ DEL PRADO, Marina Núñez. Op cit, p.75.

¹¹⁰ Idem, p.104.

academicismo e maneirismo dominantes até então começam a ser deixados de lado em nome da experimentação e recriação da linguagem escultórica. Neste item, pretende-se apresentar algumas dessas mudanças através dos percursos realizados por Marina Núñez del Prado para se inserir nesses debates, principalmente por meio de suas obras e de trechos de sua autobiografia. Acerca desta última, é significativa a forma como a artista destaca e comenta a atuação de grandes nomes da escultura da época, em muitos casos concordando com a opinião de pesquisadores da área da escultura, demonstrando estar em contato com seus pares. De modo a estabelecer um diálogo entre os relatos da artista e alguns apontamentos acerca da história da escultura, parte-se das reflexões do pesquisador britânico Herbert Read publicados no livro *Modern Sculpture - A concise history*, no qual ele traça um panorama da história da escultura ao longo dos séculos XIX e XX.

Ao descrever suas experiências como aluna da Academia de Bellas Artes de La Paz, Marina Núñez del Prado relata que foi inspirada pela obra de Michelangelo, escultor renascentista: “Nas aulas cheias de luz da Academia me senti possuída, me senti casada com a arte prodigiosa que dominou o espírito genial do mestre dos mestres Michelangelo Buonarrotti”¹¹¹. Mais adiante, ao descrever o ofício do escultor, ressalta a maestria de Auguste Rodin e tece alguns comentários sobre a produção de Antoine Bourdelle, Aristide Maillol e Ivan Maestrovic¹¹². Esse verdadeiro fosso entre a obra de Michelangelo, no século XVI italiano, e a de Auguste Rodin, no século XIX francês, longe de ser um mero acaso, faz parte da própria linha do tempo utilizada por muitos historiadores da arte, que ressaltam a baixa qualidade da produção escultórica entre os séculos XVII e XVIII:

Todo o propósito de Rodin tinha sido restaurar à arte da escultura a integridade estilística que havia se perdido desde a morte de Michelangelo em 1564. Três séculos de manierismo, academicismo e decadência se estendem entre o último grande trabalho de Michelangelo, o "Rondanini Pietà", e o primeiro trabalho confiante de Rodin, "A era do bronze" de 1876-7.¹¹³

A partir da obra de Auguste Rodin, portanto, a escultura teria retomado sua “essência”, sobretudo no que concerne à “sensibilidade ao volume e massa, a interação entre

¹¹¹ Idem, p.20.

¹¹² Idem, p.25.

¹¹³ READ, Herbert. *Modern Sculpture. A Concise History*. Londres: Thames & Hudson, 1964.

as cavidades e as protuberâncias, a articulação rítmica de planos e contornos, a unidade de concepção”¹¹⁴, aspectos que haviam se perdido desde Michelangelo. Rodin teria aberto as portas para que novas gerações de escultores, já no século XX, encontrassem com maior facilidade aqueles que eram considerados os valores tradicionais da escultura, assim como a possibilidade de alargar suas fronteiras em termos de experimentação.

Read indica que, dentre os diversos artistas e correntes que enveredaram por essa seara, ainda nas primeiras décadas do século XX, foram os cubistas os responsáveis por revolucionar não apenas a escultura, mas toda a tradição artística europeia, rompendo com cinco séculos de comprometimento artístico com a representação da realidade visual. Nesse sentido, passam a trabalhar com o conceito de “substituição”, criando símbolos que poderiam se referenciar na realidade visual, mas já não como a obrigação final do artista¹¹⁵. A íntima relação entre o cubismo e a linguagem escultórica estaria dada no próprio nome do movimento:

‘Cubo’, que foi usado espontaneamente por críticos e jornalistas para descrever o efeito imediato das pinturas exibidas por Braque e Picasso a partir de 1910, é uma palavra que sugere um objeto tridimensional em vez de uma tela pintada. Desde o início do movimento, era óbvio que a escultura não menos que a pintura estava envolvida na nova aventura¹¹⁶.

Foi a partir dos anos 1930 que um dos maiores nomes do cubismo, Pablo Picasso, abriu uma nova porta para os escultores de sua geração, dedicando-se ao que Read define como “mágica”, trabalhando com esculturas carregadas de “forças vitais de importância social”¹¹⁷. Aproximando-se do campo da espiritualidade, a atitude de Picasso em afirmar a figura do artista como captador das energias que fluem no universo era uma tendência assimilada por diversos outros artistas e que, posteriormente, foi observada também por Marina Núñez del Prado: “(...) O famoso ‘Guernica’ do mestre Picasso (...) me sacudiu profundamente. A força vital e ação de suas figuras, o profundo mistério que emana de toda sua obra era para nós uma fonte inesgotável de ensinamentos”¹¹⁸.

¹¹⁴ Idem, p.18.

¹¹⁵ Idem, p.54.

¹¹⁶ Idem, p.59.

¹¹⁷ Idem, p.76.

¹¹⁸ DEL PRADO, Op cit, p.76.

Com o objetivo de mapear as referências mais próximas à Núñez del Prado, as seguintes reflexões serão direcionadas à produção específica de dois artistas: Constantin Brancusi e Henry Moore, ambos destacados na autobiografia da artista. O escultor romeno Constantin Brancusi mudou-se para Paris no ano de 1904, montando ali seu próprio ateliê, após uma passagem breve de dois meses como assistente de Rodin. Trabalhou extensivamente com os conceitos de simplicidade e pureza no desenvolvimento de suas peças, ressaltando a natureza própria de cada material como fonte emanadora para a criação. Para Brancusi, deveria haver um diálogo equilibrado entre a temática escolhida pelo artista e a essência dos materiais, que o artista poderia captar através de uma sensibilidade aguçada, desenvolvendo aquilo que Herbert Read denominou como “harmonia universal”:

Harmonia universal implica que a forma é determinada pelas leis físicas no processo de crescimento. Assim como o cristal assume uma forma determinada, ou uma folha ou uma concha, pela operação de forças físicas sobre a matéria animada por uma energia interna, então a obra de arte deve se concretizar à medida que a energia criativa do artista luta com o material escolhido por ele.¹¹⁹

O conceito definido por Read como “mística dos materiais”¹²⁰ - a forma e essência do material posta em diálogo com o conteúdo elaborado pelo artista - foi um dos principais legados de Brancusi para outras gerações de escultores, destacando a observação e interação com a natureza como elemento essencial da prática artística. Marina Núñez del Prado foi apenas uma entre muitos artistas a se comprometer com essa tendência sendo que, em diversos momentos de sua autobiografia, ela se concentra em descrições minuciosas acerca dos materiais e elaboração de suas obras, buscando demonstrar o mesmo tipo de conexão com a natureza defendida por Brancusi. No seguinte trecho, a artista relata suas sensações ao entrar em contato com as pedras utilizadas para esculpir:

A entrada ao mundo das formas foi para o meu espírito um evento deslumbrante e cheio de mistério que abalou todo o meu ser, como se estivesse intoxicado com um forte licor perfumado. Diante das rochas, que pareciam os ossos da terra, ficava relutante em acreditar que o homem tinha sido feito de lama e a energia telúrica zumbia em torno de mim como um vendaval bíblico. Um universo sem forma e caótico agitou-se nas profundezas do meu espírito. A inquietação artística empurrava-me

¹¹⁹ READ, H. Op cit, p.80.

¹²⁰ Idem, p.192.

dolorosamente a despedir-me de minha infância tão querida e tão propensa ao sobrenatural; ao prodígio e ao milagre, amava tanto a natureza que tudo parecia prodigioso.¹²¹

Em termos formais, existem algumas semelhanças entre certas obras de Brancusi e de Marina Núñez del Prado, especialmente naquilo que concerne a busca pela simplicidade dos contornos, elemento norteador da produção da artista ao afastar-se das diretrizes do indigenismo andino. Nas duas imagens abaixo, é visível a aproximação formal e temática entre as obras “Maiastira” [Figura 1.18] - cuja forma abstrata indica os contornos de um pássaro -, de Brancusi, de 1912, e “Gallo” [Figura 1.19], de Marina Núñez del Prado, de 1972, ainda que os materiais possam indicar interpretações diferentes, com o mármore sugerindo leveza, contemplação e tranquilidade, e o bronze força, resistência e vigor. Vale destacar a distância temporal entre as duas de quase cinquenta anos, assinalando o diálogo tardio de Marina Núñez del Prado com as tendências abstratas.

¹²¹ DEL PRADO, Op cit, p.16.

Figura 1.18. Constantin Brancusi, *Măiastră*, 1912. Mármore branco. 87X16,8X20,3cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Estados Unidos.¹²² **Figura 1.19.** Marina Núñez del Prado, *Gallo*, 1960. Basalto. s/d. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

No que concerne a associação entre o fazer artístico e a sensibilidade proveniente do campo espiritual, a produção do escultor britânico Henry Moore é uma referência notável no desenvolvimento da escultura moderna. Ainda que vivendo quase toda sua vida na Inglaterra, a obra de Moore foi extremamente reconhecida em outros países, sobretudo no Estados Unidos, país que visitou diversas vezes ao longo dos anos. Em 1946, como fruto desse reconhecimento, o artista foi convidado a realizar uma grande retrospectiva de sua obra no Museum of Modern Art de Nova York, um dos mais renomados museus dedicados à temática modernista. Marina Núñez del Prado, que vivia na cidade naquele período, relatou suas impressões ao visitar a exposição:

¹²² <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51450.html?mulR=585127942|23> Acesso em: 8 de Junho de 2017

Uma das grandes impressões que meu espírito de artista recebeu foi contemplar o trabalho do grande escultor inglês Henry Moore, em sua exposição retrospectiva apresentada no Museu de Arte Moderna de Nova York. Que linguagem plástica a dele, que excelente forma de harmonizar o conjunto! É incontestável o seu domínio na composição, simples de formas e em seus espaços abertos, cheios de expressão, em que sente uma nova dimensão cósmica que maravilha. (...) A busca por inspiração de Moore vai da África para a Grécia e esculturas pré-colombianas. Para mim, Henry Moore é o maior escultor moderno, porque acho que ele pertence à dinastia de Michelangelo. (...) Ao conhecê-lo pessoalmente, o mestre é cordial. Sua enorme figura parece esculpida por seu próprio cinzel. (...) Foi um privilégio para mim conhecer e interagir com esse mestre da escultura moderna, e é bom recordar aqui sua própria frase: "O primeiro pedaço arrancado de uma pedra já é uma revelação (...)".¹²³

Como veremos adiante, a obra de Henry Moore se tornou uma importante referência para Marina Núñez del Prado, tanto em termos estéticos quanto temáticos. Ao analisar a trajetória de Moore, Herbert Read atribui seu grande sucesso à habilidade ímpar de dialogar as formas da natureza com um repertório mitológico proveniente de outras civilizações. Nesse sentido, sua obra se efetiva a partir de duas forças operativas, uma vital e outra mítica. Segundo escritos do próprio Moore, a essência de sua produção estaria no “poder de expressão”, que carregaria em si uma vitalidade espiritual mais profunda que os sentidos¹²⁴. Esse seria o ponto de união não apenas entre a obra de Moore e a de outros artistas modernos, como Pablo Picasso, mas também o elo com produções artísticas de outras civilizações (como do Egito, Peru, México e África pré-coloniais) que se dedicavam a produção de objetos ritualísticos com forte teor mágico. Dessa forma, ao longo de sua carreira o artista esteve em contato com imagens de diversas regiões e tempos históricos, formulando a partir dessa base um “princípio alternativo de criação”¹²⁵ calcado na ideia de vitalidade, que nada mais seria do que a integração entre forma e sentimento¹²⁶.

Em sua obra, Moore dedicou-se especialmente a três eixos: mães com filhos, famílias

¹²³ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.78.

¹²⁴ Tal como citado por Read, Moore afirma que: “Entre a beleza da expressão e o poder de expressão, há uma diferença de função. O primeiro visa satisfazer os sentidos, o segundo tem uma vitalidade espiritual que para mim é mais emocionante e vai mais longe do que os sentidos. Porque uma obra não visa reproduzir as aparências naturais, não é, portanto, uma fuga da vida - mas pode ser uma penetração na realidade ... uma expressão do significado da vida, um estímulo para um maior esforço na vida”. In: READ, H. Op cit, p.163.

¹²⁵ Idem, p.181.

¹²⁶ Read continua argumentando que “(...) Na experiência de Henry Moore, existe um tesouro enterrado de formas universais humanamente significativas e que o artista pode reconhecer tais formas em objetos naturais e basear seu trabalho como escultor nas formas que eles sugerem”. In: Idem, p.176.

e figuras reclinadas¹²⁷. Como será melhor especificado no segundo capítulo, esses são temas que estiveram constantemente presentes no repertório de Marina Núñez del Prado. Além disso, a artista percorreu um caminho semelhante ao de Henry Moore em termos do diálogo com as tendências modernas, iniciando sua carreira com obras figurativas e se aproximando das correntes abstratas com o passar dos anos. Apesar desse percurso não ser linear, é válido ressaltar que a partir de meados do século XX a abstração se tornou um modelo a ser seguido, sendo constantemente valorizada como expressão artística. Ao descrever esse fenômeno, Herbert Read aponta possíveis razões históricas e sociais que estariam em diálogo com as correntes vanguardistas:

(...) é certo, no entanto, que uma "vontade de abstração" se tornou manifesta mais ou menos simultaneamente em vários países, e pode-se encontrar razões para isso no aumento do nível de ansiedade e desilusão que precedeu, acompanhou e seguiu a Primeira Guerra Mundial. Em retrospectiva, os anos anteriores a essa guerra parecem tranquilos e imperturbáveis; mas essa não era a atmosfera intelectual do período, que estava cheia de poetas e filósofos profetizando a desgraça (Nietzsche, Ibsen, Dostoievski, Strindberg, Spengler). Nos primeiros anos do novo século, a falta de confiança em um progresso inevitável, um sentimento de mal-estar espiritual, afetou artistas sensíveis em todos os lugares e um reflexo complacente do mundo da natureza já não era adequado ao clima do público inteligente.¹²⁸

Para tornar esse argumento mais claro em termos visuais, foram selecionadas duas obras de Henry Moore e duas de Marina Núñez del Prado. De maneira geral, ambos os artistas partem de representações com características mais realistas de mães com filhos para representações mais abstratas. Tanto em “Mother and child” [Figura 1.20] como em “Madre India” [Figura 1.22], ainda que os corpos possuam uma leve desproporção, possivelmente com o intuito de exaltar a força das mães que carregam seus filhos, seus contornos humanos estão claros e delimitados.

¹²⁷ No site da fundação Henry Moore, constam 444 trabalhos com a temática Mother and Child, 52 com a temática Family e 1544 com a temática Reclining Figure: <https://www.henry-moore.org/> Acesso em: 03 de Março de 2017.

¹²⁸ READ, H. Op cit, p.100.

Figuras 1.20. Henry Moore, *Mother and Child*, 1924-25. 63.5X40.5X35cm. Green hornstone. Manchester Art Gallery, Manchester, Inglaterra.¹²⁹ **Figura 1.21.** Henry Moore, *Mother and Child: Hood*, 1983. 183X400cm. Mármore Travertine. The Henry Moore Foundation, Leeds, Inglaterra.¹³⁰

Já em “*Mother and Child: Hood*” [Figura 1.21] e “*Madre Cósmica*” [Figura 1.23], ainda que a temática seja semelhante às duas obras anteriores, tal como indicam os títulos, a forma de representação muda radicalmente. Nessas obras, observa-se uma composição semelhante: duas formas que envolvem e sustentam formas menores, simbolizando a proteção materna. No caso da obra de Moore [Figura 1.21], é possível associá-la à imagem de um filho que é protegido pelos braços da mãe, num diálogo orgânico entre os corpos e suas estruturas, ainda que abstratas. Já na obra de Núñez del Prado [Figura 1.23], o filho é o princípio da vida, representado por uma forma ovalada que é preservada em sua fragilidade pelo corpo materno. De qualquer maneira, em ambos os casos, os contornos humanos praticamente desaparecem e a representação torna-se mais abstrata. Em sua autobiografia, a artista relata em algumas passagens sua busca rumo à simplicidade formal e à “síntese do

¹²⁹ <http://manchesterartgallery.org/collections/search/collection/?id=1939.144> Acesso em: 8 de Junho de 2017.

¹³⁰ <http://catalogue.henry-moore.org/objects/14331/mother-and-child-hood?ctx=8a0f8fe1-f296-483f-8077-b8b7dfc711d9&idx=0> Acesso em: 8 de Junho de 2017.

ovo”, uma clara metáfora à essência da fertilidade, e por consequência, da própria maternidade: “Através dos anos de trabalho minha obra amadureceu, e simplificou-se cada vez mais, mas na sua essência está presente aquele fecundo e maternal que protege o ovo cósmico”¹³¹.

Figura 1.22. Marina Núñez del Prado. Madre Índia, 1934. Concreto pintado. 58X40X40 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008.¹³² **Figura 1.23.** Marina Núñez del Prado, Madre cósmica, 1964. Basalto. 87,5X66X41cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008.¹³³

O percurso da figuração em direção à abstração na obra de Marina Núñez del Prado surge também como discurso curatorial da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, na cidade de Lima. Em uma das salas da exposição permanente, denominada Turullay, nota-se a ênfase de Gustavo Buntinx, curador do museu, em destacar exatamente esse percurso:

É reveladora e sugestiva a evolução progressiva de algumas presenças simbólicas na produção de Núñez del Prado. Entre elas, a imagem atávica do touro - o Turullay, como carinhosamente é chamado em algumas

¹³¹ Idem, p.42.

¹³² Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

¹³³ Idem.

canções em quechua - em formas primordiais conquistadas ao longo de vários anos. Da sua descrição poética figurativa à formidável culminação quase abstrata em que a emoção raigal desse ser mítico se funde com a materialidade pedregosa do granito, especialmente escolhida para essa peça decisiva. Uma obra-prima da síntese plástica.¹³⁴

Em seu texto, Buntinx enfatiza que a obra da artista evoluiu progressivamente conforme sua habilidade em trabalhar formas primordiais, exaltando seu percurso com destino ao abstrato. A própria disposição das peças na sala indica essa interpretação. Na entrada, logo à direita, está exposta a obra “Toro Conopa” [Figura 1.25], de Mamerto Sánchez Cárdenas. Pertencente à coleção pessoal da artista, essa peça, por ser a primeira da sala e a única cuja autoria não é de Núñez del Prado, indica a origem ou primórdio da inspiração, fonte através da qual emanava o fazer artístico. Conforme o discurso curatorial, é interpretada através do prisma da “arte popular”¹³⁵, como uma peça artesanal folclórica, em diálogo com as tradições da manufatura camponesa e, portanto, distante da erudição das escolas e academias de arte. Dessa forma, seria simultaneamente contraponto e fonte de inspiração à obra de Núñez del Prado:

Tudo isso colocado aqui em contraponto com uma das representações favoritas na coleção de arte popular montada por Marina: a cerâmica artesanal de Quinoa que prolonga, até nossos dias, a relação permanente da emoção camponesa com as forças essenciais da natureza. Essa sensibilidade raigal inspirava sem dúvida nossa escultora.¹³⁶

Ainda que as obras da escultora estejam definidas em contraposição a de Mamerto, o “Toro Conapa” [Figura 1.25] é apresentado no texto de parede como fonte da emoção do camponês frente à natureza e, segundo Buntinx, desenvolver essa sensibilidade era um dos

¹³⁴ BUNTINX, Gustavo. Texto de parede da sala Turullay. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru. Fevereiro de 2016.

¹³⁵ O debate sobre a pertinência da utilização dos termos “arte popular” e “arte erudita”, é extenso dentro do campo da História da Arte. Como referência, vale citar o texto de Nuno Saldanha, “Arte Popular, Arte Erudita e Multiculturalidade - Influências, confluências e transculturalidade na Arte Portuguesa”, no qual ele define a arte popular como aquela que “(...) se desenvolve fora dos cânones de gosto estabelecidos por, ou para, os líderes de uma dada sociedade, onde a tradição desempenha um papel preponderante, em termos de conteúdo, de temas e utilização, mas também de estrutura, técnicas, instrumentos e materiais”. SALDANHA, Nuno. Arte popular, arte erudita e multiculturalidade - Influências, confluências e transculturalidade na Arte Portuguesa. In: Portugal Intercultural: Razão e Projecto, vol. III. Lisboa: CEPCEP/ACIDI, 2008. Disponível em: http://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/3_PI_Cap3.pdf/b5319b02-5e6e-49a7-8a4f-651509d8b33b Acesso em: 20 de Março de 2017.

¹³⁶ BUNTINX, G. Op cit.

objetivos de Núñez del Prado. Enquanto sua sólida formação acadêmica garantiria sua racionalidade e poder de elaboração plástica, em diálogo com os cânones, o artesanato e a arte popular alimentariam seus sentimentos e conexão com o universo andino.

Seguindo a obra “Toro Conapa” [Figura 1.25], observam-se os touros de Marina Núñez del Prado [Figura 1.24]. Se olharmos da direita para a esquerda, seguindo o percurso do visitante na sala, além da mudança do material utilizado na composição das obras, da madeira ao granito, também é notável o desaparecimento gradual da figura, culminando no último touro [Figura 1.26]. É como se, gradativamente, as representações do touro fossem adquirindo características do próprio material, o granito. Nesse sentido, retornamos às afirmações de Constantin Brancusi, sobre o respeito pela natureza própria dos materiais. Segundo a abordagem curatorial, a artista teria partido de suas raízes populares e folclóricas, em Mamerto Sánchez Cárdenas, chegando, finalmente, às vanguardas europeias, representadas aqui pelas reflexões de Brancusi.

Figura 1.24. Sala Turullay. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Figura 1.25. Mamerto Sánchez Cárdenas, Toro conopa, s/d. Cerâmica. s/d. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru. **Figura 1.26.** Marina Núñez del Prado, Toro, 1967. Granito. s/d. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Como conclusão deste capítulo, que percorreu pontos-chave do desenvolvimento artístico de Marina Núñez del Prado, apresentamos alguns tensionamentos desse percurso praticamente cronológico. Como qualquer personagem, essa artista também experimentou contradições e questionamentos, não sendo possível enquadrá-la numa trajetória linear. Sua última escultura, elaborada aos 85 anos, nos indica o quanto essas delimitações não são sempre absolutas. Essa obra, um busto realista de José Carlos Mariátegui [Figura 1.27], foi elaborada em decorrência das comemorações do centenário de nascimento do intelectual, em 1994, ocasião na qual Núñez del Prado foi convidada para atuar como Presidenta Honorária da Comissão Boliviana.

É provável que Jorge Falcón tenha sido o responsável pela seleção da fotografia de Núñez del Prado junto ao busto de Mariátegui para o catálogo de comemoração do 91º aniversário da artista, alguns anos após seu falecimento, considerando-se que Falcón esteve, tal como mencionado anteriormente, fortemente vinculado tanto ao Partido Comunista del Perú quanto ao próprio Mariátegui. Em um dos textos de parede da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, o curador Gustavo Buntinx afirma que: “Durante décadas Núñez del Prado manteve uma relação intensa de admiração mútua com os irmãos César e Jorge Falcón. Ambos eram intelectuais de origem popular, muito vinculados a José Carlos Mariátegui e ao Partido comunista del Perú. Sem compartilhar dessa militância, Marina manteve sempre uma preocupação social explícita, evidente em obras emblemáticas como ‘Mineros’, de 1944 -

aqui descrita como ‘Mineros en Rebelión’ [Figura 1.7] - dedicada precisamente a César”¹³⁷. A atuação de Mariátegui foi de extrema importância tanto nos direcionamentos do indigenismo andino quanto na defesa da exaltação da figura indígena em termos plásticos, sobretudo na primeira metade do século XX. Nesse sentido, era uma referência nos anos em que a artista esteve vinculada à Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz. O tom realista do busto também é um elemento que nos remete ao início da carreira da artista, e que foi colocado em segundo plano ao longo das décadas.

O gesto de mobilizar, nos últimos anos de vida, tendências que remetem ao início de sua carreira, indicam uma conciliação de Marina Núñez del Prado com sua própria história, na qual não existiria mais a necessidade de afirmar-se a partir de uma técnica ou linguagem, transparecendo a liberdade de conciliar elementos anteriormente tensionados. Nos mesmos anos em que a artista elaborou o busto figurativo de Mariátegui, ela também alcançou o ápice de sua linguagem abstrata, na última de suas grandes séries, “Mujeres andinas al viento y al vuelo”¹³⁸, que apresentaremos no último capítulo desta dissertação.

¹³⁷ BUNTINX, Gustavo. Texto de parede Los hermanos Falcón. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru. Fevereiro de 2016.

¹³⁸ Obras analisadas no capítulo 2.

Figura 1.27. “Marina Núñez del Prado trabajando su última escultura: Cabeza de José Carlos Mariátegui 1994”. Foto: Reproducida no catálogo Homenaje a Marina Núñez del Prado en el 91° aniversario de su nacimiento.¹³⁹

¹³⁹ Homenaje a Marina Núñez del Prado en el 91° aniversario de su nacimiento. Catálogo. Lima: Casa-Museo Marina Núñez del Prado, 1999.

CAPÍTULO 2

REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA OBRA DE MARINA NÚÑEZ DEL PRADO

2.1 Introdução

Papai desejava que um de seus filhos homens abraçasse a carreira militar, mas quando Guillermo completou o serviço militar obrigatório, disse que queria dedicar-se a outra profissão. Ele foi enviado para estudar medicina na Europa. Papai esqueceu que meu irmão Guillermo guardava em seu espírito a inclinação artística da família, de modo que uma vez que chegou a Bruxelas dedicou grande parte de seu tempo a realizar visitas fervorosas aos museus e galerias da cidade, e encorajado pelas famosas galerias de arte despertou com desejo de pintar. Ele foi a uma Academia, estudou pintura por dois anos, colocando em seus estudos tal dedicação que em um concurso ganhou o primeiro prêmio. Entusiasmado, pensou que essa seria a oportunidade de convencer meu pai e obter seu consentimento para continuar seus estudos de arte, e decidiu enviar-lhe o prêmio. Meu pai não gostou de saber que Guillermo não estava estudando medicina, comunicando a ele através de uma carta que se seguisse perdendo seu tempo pararia de enviar-lhe dinheiro e que se ele não gostava de medicina poderia escolher outra profissão. Como resultado dessa atitude de papai, meu irmão Guillermo terminou a carreira de engenheiro industrial (...). Apesar de tudo, Guillermo é pintor aos domingos.¹⁴⁰

Em um dos episódios descritos no início de sua autobiografia, Marina Núñez Del Prado relata a predileção de seu irmão mais velho, Guillermo, pelo universo das artes, assim como seu desejo de seguir a carreira artística. Porém, ao reivindicar o apoio familiar para consagrar seus anseios, foi gravemente reprimido. Aos olhos do pai, o ofício do artista não correspondia a uma profissão. Por fim, Guillermo tornou-se pintor aos domingos¹⁴¹. Algumas páginas adiante a artista aponta que, enquanto seu irmão era encorajado a escolher uma profissão “séria”, ela era incentivada, desde jovem, a seguir seus estudos e desenvolver suas habilidades e técnicas artísticas. Aos dezenove anos, a artista ingressou na Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz e, segundo seus relatos, contou com o incentivo da

¹⁴⁰ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.3.

¹⁴¹ Marina destaca que, paralelamente a carreira militar, o pai também se dedicou às artes e à música: “Meu pai, que subiu na carreira militar ao mais alto grau, foi general de brigada, temperamentalmente era um artista, sem deixar de ser um militar exemplar. (...) Possivelmente, as muitas facilidades oferecidas pela carreira das armas para alcançar com maior destreza uma solução aos problemas econômicos familiares foi o que mais influenciou sua decisão de abraçá-la. Meu pai desenhava, pintava e quanto à arte musical, era muito hábil em quase todos os instrumentos (...)”. In: Idem, p.2.

família, inclusive em termos financeiros:

Graças à compreensão e carinho de meus pais, uma oficina foi construída exclusivamente para mim, no fundo do jardim da nossa casa. Trabalhei intensamente lá. (...) Senti a necessidade de estudar o modelo vivo; concentrei toda a minha força e trabalhei retratos de família, cabeças enigmáticas de indígenas - senhores de uma raça que teve um apogeu cultural superior -, e acima de tudo nus. Dessa época são minhas composições "Amor", "Plenitude", "Aurora", "Altiplano".¹⁴²

Dois aspectos merecem destaque nesse trecho. Primeiramente, o apoio familiar por meio da construção de um ateliê nos fundos da casa da família, tornando possível a dedicação quase integral de Núñez del Prado no desenvolvimento de seus trabalhos artísticos. Um segundo ponto é o relato da artista sobre a produção de nus a partir de modelos vivos, prática por muito tempo restrita às mulheres e que, como consequência, corroborou com sua exclusão dos circuitos e cânones artísticos¹⁴³.

Partindo dessa narrativa, é possível delinear as diferentes expectativas com relação ao futuro dos filhos da família Núñez del Prado: Guillermo, primogênito da família, formou-se em engenharia; Eduardo graduou-se em contabilidade e Luis, o caçula, em engenharia eletrônica. Marina dedicou-se desde muito jovem às artes plásticas, formando-se na Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz. Nilda, sua irmã mais nova, apesar de não ter obtido um título universitário, estudou dança, teatro e, principalmente, ourivesaria.

Essa conjuntura particular é propícia à reflexão sobre os lugares sociais e papéis desempenhados por homens e mulheres das elites bolivianas e, no limite, latino-americanas, da primeira metade do século XX. Ao reivindicar que Guillermo escolhesse uma “profissão”, fica evidente que o anseio de seu pai estava pautado pela necessidade de que o filho

¹⁴² Idem, p.25.

¹⁴³ Os procedimentos necessários ao desenvolvimento da técnica de um artista passavam, dentre outros, por sua habilidade de representação da figura humana. Uma vez que as mulheres estiveram praticamente banidas das Academias de Belas Artes e das aulas de modelo vivo masculino e nu em grande parte do século XIX e início do XX, acabavam, consequentemente, excluídas dos principais circuitos artísticos, como resultado das lacunas em sua formação artística. No caso da Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz, fundada tardiamente em comparação a outros países latino-americanos – apenas em 1926, um século depois da fundação da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro – é provável que as mulheres tenham sido aceitas como alunas desde o início. Porém, não foram encontradas fontes relacionadas ao acesso das alunas às aulas de modelo-vivo e nu. Ao tratar do tema do acesso das mulheres à formação artística na Academia de Belas Artes de Paris, Michelle Perrot afirma: “Uma verdadeira aprendizagem lhes era negada. Sob pretexto de que o nu não devia ser exibido às moças, o acesso à Escola de Belas Artes lhes era vedado, a qual só lhes foi aberto, em Paris, a partir de 1900 e sob as vaias dos estudantes”. In: PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

alcançasse uma carreira financeira e socialmente estável. É provável que o mesmo padrão tenha sido imposto também aos seus outros dois filhos homens, Eduardo e Luís. De maneira distinta, Marina e Nilda receberam o apoio da família para se dedicarem ao ofício artístico. Porém, tal como indicado, o pai não considerava o ofício artístico uma profissão e, portanto, não permitiu que elas estudassem para se tornarem profissionais em suas respectivas áreas mas, muito provavelmente, por entender que as mulheres poderiam ser incentivadas a se realizarem como “amadoras”. Tal como indica Ana Paula Cavalcanti Simioni:

(...) As carreiras artísticas (particularmente a pintura, a música e a literatura) eram percebidas como mais apropriadas ao “sexo frágil”; eram “leves” como se dizia então. Acreditava-se que as interessadas pudessem realizá-las em casa, sem abrir mão das funções tradicionais esperadas, de esposas e mães¹⁴⁴.

A vida da mulher burguesa pautada pela tradição do casamento incluiria códigos de bom comportamento e requinte, nos quais a desenvoltura em áreas como a música e as artes plásticas eram desejáveis, especialmente em eventos sociais dentro do espaço privado da casa. Denominadas “artes do entretenimento”, tinham como finalidade “encantar serões familiares e recepções em sociedade”¹⁴⁵. Dessa maneira, a formação artística deveria servir como uma espécie de complemento aos deveres da mulher, pautados pelo casamento. Sobre esse ponto, Michelle Perrot indica que “a mulher poderia apenas, em caso de necessidade, dar aulas de desenho ou piano, fabricar objetos (...) ou copiar obras-primas nas galerias dos museus”¹⁴⁶.

Ainda que pertencentes às classes mais altas e extremamente ativas dentro dos circuitos intelectual e artístico bolivianos – como foi o caso de Marina e Nilda – é possível afirmar que, de maneira geral, as mulheres que optaram por se dedicarem às carreiras artísticas enfrentaram grandes obstáculos que provinham de uma cultura de desqualificação

¹⁴⁴ SIMIONI, A. P. C. Op cit, p.31. Na abertura do catálogo da exposição “Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)”, Tadeu Chiarelli afirma que “no Brasil, por não se respeitar a arte como uma atividade ‘séria’, aprendemos desde cedo que ela é ‘coisa de mulher’, ou algo que o valha”. In: CHIARELLI, Tadeu. Sobre a exposição ‘Mulheres Artistas: As pioneiras (1880-1930)’. In: Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930). Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

¹⁴⁵ PERROT, M. Op cit.

¹⁴⁶ Michelle Perrot, ao refletir sobre os modos de vida adotados pelas elites, afirma que a mulher burguesa seria “certamente a mais prisioneira das mulheres. Ela cobre seu corpo segundo um código estrito que a cinge, espartilha-a, vela-a, enluva-a da cabeça aos pés. E é longa a lista dos lugares onde uma mulher ‘honesta’ não poderia se mostrar sem se degradar”. In: Ibidem.

de suas produções, seja por parte da crítica, da curadoria, ou do público. Sobre essa temática, Ana Paula Cavalcanti Simioni em *Profissão artista: Pintoras e acadêmicas brasileiras* busca compreender a inserção das artistas acadêmicas no circuito artístico brasileiro do século XIX, indicando que “excluídas das esferas das ‘belas-artes’, ocupavam um nicho reservado aos trabalhos domésticos, nos quais se percebia certo refinamento, um ‘gosto’, mas não a mesma seriedade e profissionalismo característico das produções verdadeiramente ‘artísticas’”¹⁴⁷. Havia, portanto, uma discrepância entre os critérios que avaliavam a produção artística e intelectual de homens e mulheres, estabelecendo dois parâmetros distintos, o profissional, que poderia ser intitulado artístico, e o amador.¹⁴⁸

Embora o contexto das artistas acadêmicas que produziram em grande parte do século XIX, e das artistas modernistas, já adentrando o século XX – tal como Marina e Nilda –, não seja exatamente o mesmo, muitas das questões que estão colocadas para as mulheres no cenário artístico e intelectual da primeira metade do século XX continuam a reverberar aspectos dessa conjuntura anterior¹⁴⁹. Acorada em referências que procedem do campo da Sociologia da Arte, Simioni buscou demonstrar que existe uma estrutura própria dentro do campo artístico, responsável por construir uma determinada narrativa para a História da Arte, que teria excluído a presença das artistas, optando por centralizar a produção masculina¹⁵⁰. Com isso, desconstrói o pressuposto de que na História da Arte os melhores artistas naturalmente recebem destaque, para afirmar que esse processo é elaborado por diversos agentes e escolhas:

O historiador da arte, o crítico, o museólogo e o curador são os personagens principais na construção de um destino para obras de arte e seus criadores.

¹⁴⁷ SIMIONI, A. P. C. Op cit.

¹⁴⁸ Simioni aponta que “em comum, todas as artistas do período analisado possuíram uma mesma situação de gênero: busca por se afirmarem como artistas ‘profissionais’ em um meio e uma época ainda dominada pela Academia, seus valores e espaços de consagração. Em um período em que se discutia se as mulheres eram ou não naturalmente dotadas das mesmas capacidades intelectuais dos homens, ser artista e mulher implicava deparar-se com uma série de reservas e estereótipos na vida diária”. In: Idem.

¹⁴⁹ Simioni esclarece que “o despontar das modernistas não foi um fato isolado – visão esta que corrobora certa imagem de heroínas solitárias –, mas que, ao contrário, encontra respaldo em uma tradição de artistas anteriores”. In: Idem.

¹⁵⁰ Um dos principais focos da Sociologia da Arte está no estudo das relações entre as instituições artísticas e as definições sociais de talento, reconstruindo percursos e analisando contextos. Transformando o conceito fechado de objeto artístico, a Sociologia da Arte dirá que esses objetos não podem ser tomados em sua essência, em relação a uma pretensa substância, mas que resultariam de processos sociais. Um dos mais importantes pesquisadores nesse campo é Pierre Bourdieu, que pensou a constituição dos cânones artísticos enquanto construções sociais. Dentre outros, ver: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

São eles que fabricam, por meio de ações diversas, a emergência de um cânon, isto é, de uma linha de desenvolvimento que relaciona determinados artistas, práticas, eventos, instituições e ideias que norteiam a compreensão do passado, do presente e mesmo expectativas com relação ao futuro¹⁵¹.

Por essa lógica, a ausência das mulheres no cânone artístico não se daria pela falta de qualidade nas produções, ou por uma superioridade natural da produção masculina, e sim por meio de um sistema legitimador das obras masculinas em detrimento das produzidas pelas artistas.

Partindo dessas premissas, o presente capítulo tem como objetivo analisar a inserção de Marina Núñez del Prado nos cenários artísticos institucionalizados da primeira metade do século XX, majoritariamente ocupados por homens. Para alcançar tal objetivo, parte-se de algumas reflexões postuladas pelos campos da História das Mulheres e da Crítica Feminista de Arte, para então analisar algumas passagens da vida da artista. Posteriormente, analisaremos um conjunto de obras da artista com o intuito de ressaltar as formas pelas quais ela representou a mulher. Para alguns comentaristas, este seria o eixo fundamental de toda a produção de Marina Núñez del Prado, elo em torno do qual todos os outros assuntos orbitariam. Gil Imaná, artista boliviano e diretor da Fundación Núñez del Prado em La Paz, defende que: “Marina foi uma artista que observava muito, e que por força foi paulatinamente chegando à mulher - eixo temático de sua criação - mulher mãe, mulher montanha, mulher pachamama”¹⁵².

¹⁵¹ SIMIONI, A. P. C. Op cit, p.36.

¹⁵² IMANÁ, Gil. Recordando a Marina. In: Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. Catálogo. La Paz, 2008.

2.2 A História narrada pelas mulheres

Pois minha crença é de que, se vivermos aproximadamente mais um século (...) e tivermos, cada uma, quinhentas libras por ano e o próprio quarto; se tivermos o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos; se fugirmos um pouco da sala de estar e virmos os seres humanos nem sempre em sua relação uns com os outros, mas em relação à realidade, e também o céu e as árvores (...); se encararmos o fato, porque é um fato, de que não há nenhum braço onde nos apoiarmos, mas que seguimos sozinhas e que nossa relação é para com o mundo da realidade e não apenas para com o mundo dos homens e das mulheres, então a oportunidade surgirá (...).¹⁵³

Em termos metodológicos, ao escolher como eixo de investigação a atuação de uma mulher, esta pesquisa procura dialogar com o campo da História das Mulheres e, dessa forma, é respaldada pelos estudos realizados a partir da década de 1960 que, em meio à emergência do movimento feminista, buscaram inserir as mulheres na produção historiográfica contemporânea. Algumas décadas antes, em 1928, Virginia Woolf havia publicado o ensaio “A Room of One’s own”, baseado em uma série de palestras que havia conduzido para duas escolas femininas da University of Cambridge. Naquele contexto, defendia primordialmente que, se as estudantes quisessem produzir literatura de alta qualidade, deveriam ter quinhentas libras anuais e um quarto com chave na porta. A metáfora aqui é evidente: presas dentro de estruturas sociais e matrimoniais rígidas, as mulheres nunca conseguiriam alcançar a liberdade de pensamento sem a emancipação financeira de seus maridos e o direito à individualidade representada por um quarto com chave na porta.

Ainda que nunca tenha se definido como feminista, algumas passagens da vida de Marina Núñez del Prado marcam uma ruptura com os padrões esperados para uma mulher burguesa na primeira metade do século XX. Além de ter trilhado um caminho rumo sua profissionalização como escultora, ela não teve filhos e casou apenas aos 64 anos. Morou na Argentina, nos Estados Unidos e no Peru, viajando pelos cinco continentes para expor suas obras, muitas vezes acompanhada unicamente de sua irmã Nilda. Em um de seus cadernos de anotações, em uma nota solta, a artista parece reafirmar as especulações de Virginia Woolf:

A mulher se realiza plenamente na literatura e na arte quando se emancipa

¹⁵³ WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. São Paulo: Círculo do livro, s/d, p. 138.

dos preconceitos ancestrais e convencionalismos locais e expressa livremente seus sentimentos.¹⁵⁴

De maneira precisa, Woolf e Núñez del Prado acabam por tocar em pontos fundamentais que foram posteriormente debatidos pelos movimentos feministas que vieram a tona a partir dos anos de 1960. Nesse período, passaram a ser incentivados estudos acerca do protagonismo das mulheres, sua inserção social e relevância cultural de suas produções artísticas, até então eclipsadas pela historiografia tradicional¹⁵⁵. O norte era tirar a poeira do obscurantismo que pairava sobre a participação das mulheres na história. Esse movimento, cujo eixo central se fincava nos Estados Unidos e na Inglaterra, rapidamente se espalhou por outros continentes e regiões do globo. Nesse contexto, a História das Mulheres surgiu como um campo de estudos e de possibilidades metodológicas que se abriam para os historiadores. Tal como aponta Joan W. Scott, sua busca era por “incluir as mulheres como objetos de estudo, sujeitos da história, tomando como axiomática a ideia de que o ser humano universal poderia incluir as mulheres e proporcionar evidência e interpretações sobre as várias ações e experiências das mulheres no passado”¹⁵⁶.

Na França, uma das precursoras desse movimento foi a historiadora Michelle Perrot. Olhando para o ofício do historiador exercido sobretudo por homens, afirmava que a história seria um produto “no” e “do” masculino, privilegiando essas narrativas em detrimento das mulheres, que estariam colocadas como pequenos apêndices da história:

Os campos que aborda são os da ação e do poder masculinos, mesmo quando anexam novos territórios. Econômica, a história ignora a mulher improdutiva. Social, ela privilegia as classes e negligencia os sexos. Cultural ou “mental”, ela fala do Homem em geral, tão assexuado quanto a Humanidade. Célebres – piedosas ou escandalosas -, as mulheres alimentam

¹⁵⁴ DEL PRADO, Marina Núñez. Notas avulsas. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

¹⁵⁵ Como indica Joan W. Scott, “(...) o feminismo assumiu e criou uma identidade coletiva de mulheres, indivíduos do sexo feminino com um interesse compartilhado no fim da subordinação, da invisibilidade e da impotência, criando igualdade e ganhando um controle sobre seus corpos e sobre suas vidas. (...) No reino da política tradicional, as mulheres tornaram-se um grupo identificável (pela primeira vez desde o movimento sufragista na virada do século)”. In: SCOTT, Joan W. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). A escrita da história – novas perspectivas. São Paulo: Editora da Unesp, 1992. A historiadora Michelle Perrot afirma que “em sua vontade de superar o discurso miserabilista da opressão, de subverter o ponto de vista da dominação, ela – a pesquisa feminista – procurou mostrar a presença, a ação das mulheres, a plenitude de seus papéis, e mesmo a coerência de sua ‘cultura’ e a existência de seus poderes”. In: PERROT, Michelle. Os excluídos da história – Operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

¹⁵⁶ SCOTT, J. W. Op cit, p.77.

as crônicas da “pequena” história, meras coadjuvantes da História!¹⁵⁷

Da mesma maneira, ela afirma que a pesquisa em fontes e arquivos seria dificultada pelo reconhecimento de que os homens teriam o monopólio dos textos e das estruturas públicas. As fontes sobre as mulheres, em sua escassez, fazem com que a autora se pergunte: “Mulheres enclausuradas, como chegar até vocês?”¹⁵⁸. Especialmente preocupada com os setores marginalizados da sociedade francesa – dentre eles operários, mulheres e prisioneiros –, trabalhou extensivamente na construção de imaginários positivos e leituras historiográficas que apresentassem, nas palavras da própria autora, a “descoberta do prazer do convívio feminino”:

(...) quis substituir a representação dominante de uma dona-de-casa insignificante, negligenciada e negligenciável, oprimida e humilhada, pela de uma “mulher popular e rebelde”, ativa e resistente, guardiã das subsistências, administradora do orçamento familiar, no centro do espaço urbano.¹⁵⁹

A partir dos anos 80, começam a surgir novos questionamentos dentro do campo da História das Mulheres. A própria categoria “mulher” passa por uma reavaliação enquanto termo natural e universal. Alguns dos questionamentos que emergem nessa nova conjuntura passam por questões como: Seria possível incluir todas as mulheres, sem distinção, dentro de uma única categoria? Temos experiências de vida semelhantes a ponto de fazermos parte de um mesmo grupo identitário? O que nos torna mulher?

Em termos acadêmicos, essa nova onda de perguntas é também fruto de uma série de transformações dentro da historiografia e das ciências humanas de modo geral. Com a crise dos grandes paradigmas que se estabeleceu entre as décadas de 1970 e 1980, colocando em xeque interpretações pautadas pelo marxismo e estruturalismo, surgem novas aproximações e abordagens partindo da linguística, da psicanálise, da antropologia, assim como da emergência dos estudos pós-estruturalistas. No campo historiográfico, surgem novas linhas de pesquisa e se abrem as portas da História Social, que amplia os objetos da investigação

¹⁵⁷ PERROT, M. Op cit, p.185.

¹⁵⁸ A autora completa: “Quantitativamente escasso, o texto feminino é estritamente especificado: livros de cozinha, manuais de pedagogia, contos recreativos ou morais constituem a maioria. Trabalhadora ou ociosa, doente, manifestante, a mulher é observada e descrita pelo homem”. In: Idem, p.186.

¹⁵⁹ Idem, p.172.

histórica assim como seus sujeitos. Começam a surgir pesquisas sobre os camponeses, mulheres, negros, operários, escravos, promovidos então a categoria de sujeitos históricos. Essas transformações tiveram como eixo central a perspectiva dos sujeitos e das identidades, de alguma forma relegados ao segundo plano pelas leituras estruturalistas e marxistas produzidas nas décadas anteriores. Historiadores como Michel Foucault e Michel de Certeau questionaram a própria possibilidade de imparcialidade da pesquisa histórica, buscando evidenciar a importância do lugar de onde se emitem os discursos:

O fato de a particularidade do lugar onde o discurso é produzido ser relevante ficará naturalmente mais evidente quando o discurso historiográfico tratar das questões que focalizam o sujeito-produtor da história: a história das mulheres, dos negros, dos judeus, das minorias culturais etc.¹⁶⁰

Concomitantemente, na História das Mulheres começa a tomar força o termo “gênero”, que passa a ser amplamente utilizado especialmente pelas pesquisadoras feministas, com o intuito de evidenciar que categorias como homem/mulher não deveriam ser tomadas como naturais ou essenciais e sim relacionais, de modo que não poderíamos falar de mulheres se essas não forem tomadas com relação ao homem e vice-versa. Em termos teóricos, reforçava-se “a ideia de que as diferenças que se constataavam nos comportamentos de homens e mulheres não eram dependentes do ‘sexo’ como questão biológica, mas eram definidos pelo gênero e, portanto, ligadas à cultura”¹⁶¹.

O fundo dessa argumentação está na defesa da impossibilidade de utilização de categorias universais pelo historiador. Assim como a história se fez por muito tempo em nome de um pretenso “homem universal” inexistente, essas pesquisadoras passam a defender que da mesma maneira a categoria “mulher” nunca poderia ser universal. Os diferentes contextos sociais e culturais que abarcam as pesquisas passam a ser incluídos como fundamentais no diálogo com o próprio gênero a partir do uso de categorias como raça, classe ou etnia. Instaure-se, portanto, a diferença dentro da diferença:

¹⁶⁰ DE CERTEAU, Michel. History: Science and fiction. In: Heterologies: Discourses on the other. Minneapolis, 1986. Apud SCOTT, Joan W. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.) A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

¹⁶¹ PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. História, São Paulo, v.24, n.1, p.77-98, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a04v24n1.pdf> Acesso em: 3 de Fevereiro de 2017.

A categoria gênero, usada primeiro para analisar as diferenças entre os sexos, foi estendida à questão das diferenças dentro da diferença. (...) Na verdade, o termo “mulheres” dificilmente poderia ser usado sem modificações: mulheres de cor, mulheres judias, mulheres lésbicas, mulheres trabalhadoras pobres, mães solteiras, foram apenas algumas das categorias introduzidas. Todas desafiavam a hegemonia heterossexual da classe média branca do termo “mulheres”, argumentando que as diferenças fundamentais da experiência tornaram impossível reivindicar uma identidade isolada¹⁶².

No caso específico de Marina Núñez del Prado, essas indagações possibilitam uma análise mais apurada do lugar que a artista ocupava num quadro social mais amplo. Embora ela tenha enfrentado diversas dificuldades por ser uma escultora boliviana atuando no cenário internacional da arte, o fato de proceder de uma família da elite, de descendência espanhola, garantiu a ela diversos privilégios - tais como amplo apoio financeiro, formação de qualidade e acesso ao meio intelectual e artístico de seu país -, praticamente impensáveis às mulheres indígenas bolivianas sem recursos, por exemplo. Assim, a categoria “mulher” é insuficiente se considerarmos outras categorias sociais como raça e classe¹⁶³.

Do mesmo modo como a História das Mulheres esteve nas bases da formulação da categoria “gênero”, os debates sobre o gênero travados entre os anos 1980 e 1990 também possibilitaram reflexões referentes ao que hoje se chama de “teoria queer”. Aprofundando-se nos temas e questionamentos de autores do pós-estruturalismo como Michel Foucault e Thomas Laqueur, os pesquisadores do “queer” questionaram a premissa do sexo vinculado à natureza e do gênero ligado à cultura. Joana Maria Pedro, ao introduzir esse debate, afirma que:

Através da história da medicina, Laqueur mostrou como a diferença entre os sexos era uma invenção que remontava ao século XVIII. Ou seja, que até essa época havia o registro de um único sexo – o masculino: nesse caso, a “mulher” era considerada um “macho incompleto”. De acordo com esse autor, foi a partir de então que se reforçou a diferença, passando ao registro de dois sexos, considerados muito diferentes. Nesse caso, de acordo com o

¹⁶² SCOTT, J. W. Op cit.

¹⁶³ Autoras como Angela Davis trabalham o conceito de feminismo interseccional, no qual as categorias de gênero, classe e raça estariam simultaneamente intercaladas nos mais variados contextos. Para uma leitura mais aprofundada, ver: DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

autor, foram as relações de gênero que instituíram o sexo¹⁶⁴.

Portanto, o “queer” ressalta que “era sobre o sexo biológico que se estava constituindo a identidade de gênero, e no caso dos integrantes dos movimentos gays e lésbicos, esses termos não coincidiam”¹⁶⁵. Aprofundando-se nessa perspectiva, Judith Butler afirma que, diferentemente do que foi concebido pelo gênero a respeito do sexo - como algo “natural” - esse estaria calcado numa matriz discursiva e cultural. Dessa maneira, seria impossível separar sexo de gênero.

Posto que esse debate se configura de forma ampla e complexa, o objetivo aqui é simplesmente pontuar alguns dos principais e mais elementares caminhos pelos quais as teorias feministas se fundamentaram e quais bases teórico-metodológicas construíram. Os anseios por detrás dessas reflexões foram cuidadosamente definidos por Joana Maria Pedro:

Com estes aportes, é necessário pensar que pesquisas estamos fazendo na História. Estamos usando esta disciplina para reforçar a heterossexualidade ao considerá-la como a norma? (...) Ao observarmos, como profissionais da História, as práticas que ensinam a divisão sexual do trabalho, dos espaços, das formas de sociabilidade, bem como (...) os diferentes meios de comunicação e divulgação constituem as diferenças reforçando e instituindo os gêneros, estamos escrevendo uma história que questiona as “verdades” sedimentadas, contribuindo para uma existência menos excludente.¹⁶⁶

Ainda no contexto de emergência da História das Mulheres, começaram a ser apresentadas e discutidas suas produções culturais e artísticas, até então eclipsadas pela tradicional historiografia da arte. Um marco desse movimento foi o artigo “Why have there been no great women in the arts?”, publicado por Linda Nochlin na revista americana *Art News*, no ano de 1971¹⁶⁷, que acabou por impulsionar uma grande quantidade de pesquisas no que se cunhou chamar de Crítica Feminista de Arte. O objetivo dessa publicação era compreender a ausência das mulheres na História da Arte e no cânone, questionando o sistema artístico como mantenedor de uma lógica de valorização apenas da produção

¹⁶⁴ PEDRO, J. M. Op cit.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Idem, p.92.

¹⁶⁷ NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women in the arts? ARTnews, p.22, 1971. Disponível em: http://davidrkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf Acesso em: 19 de Maio de 2017.

masculina. Michelle Perrot, ao refletir sobre esses impasses, afirma que:

Escrever foi difícil. Pintar, esculpir, compor música, criar arte foi ainda mais difícil. Isso por questões de princípio: a imagem e a música são formas de criação no mundo. As mulheres são impróprias para isso. Como poderiam participar dessa colocação em forma, dessa orquestração do universo? As mulheres podem apenas copiar, traduzir, interpretar.¹⁶⁸

Ao longo das décadas, surgiram importantes estudos buscando analisar as produções de mulheres artistas. Dentre eles, em *Women, Art and Society*, publicado em 1990, Whitney Chadwick elabora um percurso que vai desde a Idade Média até a chamada arte feminista das décadas de 1960-70, trazendo à tona dezenas de nomes de artistas de procedência sobretudo européia e estadunidense, que teriam sido esquecidas devido a predominância do discurso masculino na arte. Segundo sua análise, esse processo de esquecimento estaria relacionado aos próprios fundamentos da tradicional História da Arte:

Uma e outra vez, as tentativas de reavaliar o trabalho das mulheres artistas e as condições históricas em que trabalharam, entraram em conflito com a construção fundamental - por e para os homens - da História da Arte tradicional: uma identificação da arte com a riqueza, poder e privilégio dos indivíduos e grupos que a encomendavam ou a compravam.¹⁶⁹

Outra importante pesquisadora desse campo é a historiadora inglesa Griselda Pollock, que dedicou alguns estudos ao tema das artistas impressionistas¹⁷⁰. No ano de 1988, Pollock publicou o livro *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, no qual cunhou o termo “espaços de feminilidade”, relacionando os tipos de representação dos artistas impressionistas do sexo masculino e feminino com o espaço de circulação dos mesmos. Sua principal teoria é a de que a experiência da cidade e da modernidade em finais do século XIX não foi universal, e sim marcada pelos conceitos de gênero e classe social¹⁷¹.

¹⁶⁸ PERROT, M. Op cit.

¹⁶⁹ CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*. Londres: Thames & Hudson, 2002, p.10.

¹⁷⁰ Como referência, ver: POLLOCK, Griselda. *Mary Cassat: Painter of modern women*. Londres: Thames & Hudson, 1998.

¹⁷¹ Pollock aponta que: “Os espaços da feminilidade operam não apenas ao nível do que é representado, do salão ou da sala de costura. Os espaços da feminilidade são aqueles dos quais a feminilidade é vivida como posição no discurso e na prática social. Eles são produto de um sentido vivido de localização social, mobilidade e visibilidade, nas relações sociais de ver e ser visto. (...) A feminilidade é tanto a condição como o efeito”. In: POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres: Routledge,

Analizando obras de Mary Cassatt e Berthe Morisot, importantes artistas impressionistas cuja produção foi por muito tempo marginalizada dentro do cânone, Pollock afirmou que a feminilidade foi vivida por essas artistas simultaneamente como condição e efeito. Dessa maneira, o fato de serem mulheres estaria impresso não apenas em seus meios sociais, mas também em suas produções. Uma vez que essas artistas eram de origem burguesa, o espaço por excelência ocupado por elas era o doméstico e, por esse motivo, Pollock ressaltou a sensação de enclausuramento vivida por essas mulheres a partir do modo como representavam os espaços em suas obras. Ao mesmo tempo, a representação do espaço doméstico poderia ser uma eficiente porta de entrada nos circuitos artísticos, já que era visto como um tema válido para ser desenvolvido por uma mulher. Nesse aspecto, Pollock defende que através da escolha dos temas a serem trabalhados as artistas “negociavam” sua aceitação nos meios artísticos, prevendo de antemão aquilo que seria bem avaliado por ser considerado “arte feminina”.

Tal como aponta Chadwick, teria sido a partir do século XVIII que intelectuais como Jean-Jacques Rousseau pautaram uma rígida divisão social do trabalho na qual as mulheres - sobretudo as burguesas - teriam como atividade primordial o cuidado da casa e os afazeres domésticos, partindo do pressuposto de que todas elas eram dotadas de uma “essência feminina”, associada às suas funções reprodutivas e maternas. No cenário artístico, a produção das mulheres passou a ser categorizada como “arte feminina”, analisada através de termos como “decorativa”, “preciosa”, “sentimental” e “amadora”¹⁷² em contraposição à “verdadeira” arte, produzida pelos homens.

Nesse cenário, as artistas teriam sido forçadas à “negociar novas relações com as ideologias predominantes acerca da feminilidade”¹⁷³, lidando constantemente com os limites de sua “condição feminina”, lutando pela ampliação de suas fronteiras e procurando constantemente subverter seus significados¹⁷⁴. Rompendo com uma compreensão essencializada da feminilidade, como um atributo inato às mulheres, Pollock utiliza o termo “negociar” no sentido de explicitar que a condição da mulher num campo dominado pelo discurso e prática masculina não é dado, e sim negociado, concluindo que: “A construção

1988. Para uma reflexão sobre a inserção do conceito de classe como ferramenta de análise do movimento impressionista, ver: CLARK, T. J. A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁷² CHADWICK, W. Op cit, p.9.

¹⁷³ Idem, p.41.

¹⁷⁴ POLLOCK, G. Op cit, p.84.

social, sexual e psíquica da feminilidade é constantemente produzida, regulada e renegociada”¹⁷⁵. No âmbito da Crítica Feminista de Arte, tanto Pollock quanto Chadwick indicam a importância dos debates interdisciplinares com as áreas da Psicanálise, Semiótica, Estudos Culturais, e Pós-Estruturalismo. No caso deste último, as autoras apontam sua colaboração à compreensão da linguagem enquanto construtora da subjetividade que, portanto, não seria fixa, mas constantemente negociada através de aspectos econômicos, culturais e políticos¹⁷⁶.

Em relação a Marina Núñez del Prado, esse arcabouço teórico é de grande valia, uma vez que a artista trabalhou de modo consistente temas que poderiam ser enquadrados dentro dessa chave da “arte feminina”, como a maternidade e a relação mãe e filho, por exemplo. Parte-se da hipótese que essa escolha seja consequência não apenas do diálogo com outros artistas do mesmo período que se dedicavam a essa temática, mas também daquilo que era considerado plausível para uma mulher dentro das estruturas do sistema artístico. Optar por trabalhar com a escultura enquanto suporte já era uma ruptura tão veemente com aquilo que se esperava de uma artista – considerando que o ofício da escultura é interpretado como o mais masculino dos suportes, em virtude da força que seria necessária a sua execução – que a escolha pelo tema da maternidade poderia ser uma espécie de concessão ou negociação da artista - nos termos de Pollock - ao fato de ser mulher, escultora e de, além disso, não ter tido filhos e ter se casado apenas aos 64 anos.

Outra situação que pode ser interpretada através do prisma da “negociação da feminilidade”, já no final da vida de Marina Núñez del Prado, é a publicação de um depoimento da artista, no jornal Hoy, em 30 de Março de 1993, em consequência da escolha de seu nome para designar a “Plaza de la Mujer”, na cidade de La Paz:

(...) Respiro fundo para dirigir esta mensagem às mulheres bolivianas, às mulheres de La Paz e, em particular, às representantes mais significativas na gestão das instituições femininas e na Junta de Acción y Desarrollo Social que, em conjunto, são autores da proposta e do projeto de criar, em La Paz, a Plaza de la Mujer e designá-la com meu nome.

(...) Minha contribuição não é da seara do poder: político, econômico, heróico. É puramente artística. Soberanamente estética. Pensada, sentida e aplicada com profunda devoção para exaltar, substancialmente, o que de mais maravilhoso nos deu a natureza: a mulher, a mãe, que é, unitariamente,

¹⁷⁵ Idem, p.82.

¹⁷⁶ CHADWICK, W. Op cit, p.12.

amor, luta e heroísmo. É essa unidade maravilhosa que está implícita na concepção e no destino da minha criação de escultura. Nos mais de sessenta anos de meu trabalho profissional, minha obra está substantivamente plasmada com o propósito de exaltar as mulheres; e reverentemente, a maternidade.¹⁷⁷

Esse discurso esclarece a forma pela qual Núñez del Prado enxergou sua produção artística, como uma contribuição social no campo estético. Tal como desenvolvido no primeiro capítulo desta dissertação, apesar da artista não ter se envolvido diretamente com a militância política voltada às questões indígenas, através de suas obras procurou ressaltar certos símbolos indígenas, trabalhando pela inclusão desses imaginários nas representações nacionais. Ademais, ela constrói uma determinada definição de mulher, calcada em conceitos como maternidade, amor e heroísmo, que nos remetem à ideia de uma “essência feminina”, maternal e emotiva, tal como descrita anteriormente por Chadwick. Nesse sentido, ainda que tenha rompido com certos padrões de comportamento esperados para uma mulher burguesa, Núñez del Prado preservou, ao menos em seu discurso, uma definição mais tradicional sobre a mulher.

Acerca dessa aparente contradição, retornamos ao conceito de “negociação” utilizado por Pollock, optando por interpretar esse evento como um exemplo de certas negociações que Marina Núñez del Prado fez ao longo da vida, de modo a dialogar com diferentes tendências e contextos sociais nos quais esteve imersa. Portanto, é provável que ao agradecer pela designação de seu nome para a “Plaza de la mujer”, a artista estivesse buscando atingir as responsáveis por essa escolha - sobretudo as citadas representantes das instituições femininas e da Junta de Acción y Desarrollo Social - utilizando-se dos argumentos convenientes para agradar seu público.

¹⁷⁷ DEL PRADO, Marina Núñez. Mensaje de agradecimiento a las mujeres de Bolivia de Marina Núñez del Prado. In: Hoy/La Mujer. La Paz, 30/03/1993.

2.3 Tornar-se escultora

Figura 2.1. Marina Núñez del Prado. Sem título. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Marina Núñez del Prado começou a produzir por volta dos dezesseis anos, quando vivia com sua família na cidade de Sucre e passou a ter aulas particulares de pintura e escultura em sua casa. Existem poucos registros do início de sua trajetória artística, porém, em sua casa-museu na cidade de Lima, está exposta uma fotografia de sua primeira escultura [Figura 2.1]. A imagem aparenta ter sofrido algum tipo de interferência, com o apagamento de parte das pernas e dos pés e a inserção em desenho de um objeto que não se identifica, também semi apagado. Apesar da falta de informações precisas, é presumível que a artista tenha realizado essa obra quando já era aluna da Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz, a partir de 1927¹⁷⁸.

Com relação ao estilo da escultura fotografada, que nos remete à tradição clássica,

¹⁷⁸ Antes do ingresso da artista na Academia, quando vivia em Sucre, ela teve aulas particulares nas quais modelou com gesso, mas é provável que o nível técnico da [Figura 2.1] só tenha sido alcançado depois de seu ingresso na educação formal. Em sua autobiografia, ela relata brevemente suas primeiras experiências artísticas: “(...) meus pais decidiram chamar um professor para que me desse aulas em casa. O melhor pintor de Sucre, nessa época, era o professor Arancibia. (...) Minhas conversas com o professor se limitavam a questões relacionadas com a arte e por conta disso conversei com ele sobre meu interesse pela escultura. Na próxima aula, ele trouxe um pedaço de gesso e um canivete e iniciou suas instruções de que como eu tinha que usar a ferramenta para esculpir no gesso (até então eu havia apenas modelado)”. In: DEL PRADO, M. N. Op cit.

Simioni indica que era prática comum nas academias os “procedimentos de imitação, como a cópia de escultura e dos grandes mestres, parte essencial da aproximação do modelo antigo e, conseqüentemente, do aprimoramento do desenho e ainda do domínio de técnicas específicas das diversas escolas artísticas”¹⁷⁹. Esse procedimento é reafirmado pela própria artista, ao reiterar que “em escultura, usando a técnica de modelagem, copiávamos quase sempre figuras clássicas em gesso”¹⁸⁰. Para além da tradição clássica, Marina Núñez del Prado aponta em sua autobiografia que, em virtude das afinidades de seu pai com a pintura¹⁸¹, ela também esteve próxima de certos referenciais europeus, tais como o Renascimento e o Barroco italianos. No seguinte trecho ela afirma que:

(...) meus conhecimentos e contato com a arte eram completamente nulos, até que papai nos presenteou um belo livro, “Los cien más afamados Pintores”, no qual se reproduziam quase fielmente obras dos grandes mestres. A partir dessas reproduções copiei o óleo “Cristo” de Guido Reni e algumas paisagens¹⁸².

Apesar de destacar alguns exercícios com a pintura em óleo, com seu ingresso na Academia a artista se aproximou da linguagem escultórica, até decidir tornar-se escultora. À parte das questões já esmiuçadas anteriormente sobre as implicações da profissionalização das artistas, com relação à escultura havia uma dificuldade extra, calcada num imaginário da necessidade da força física para sua execução, sendo essa força naturalizada como masculina por excelência. Em algumas passagens de sua autobiografia, Marina Núñez del Prado também discorre sobre as possíveis relações entre o “ofício da escultura” e o vigor necessário à sua execução:

(...) penso que a escultura é um exercício próprio do ferreiro divino, Vulcano, e que o escultor seja homem ou mulher é um “operário poderoso” que tem que lidar com densas corpulências elementares. Talvez o que é dito não é evidente quando se pensa nos grandes mestres do Renascimento e se

¹⁷⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Mulheres artistas no Brasil: da formação à criação. In: Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930). Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015

¹⁸⁰ DEL PRADO, M. N. Op cit. p.21.

¹⁸¹ No início de sua autobiográfica, Marina Núñez del Prado cita diversas vezes o modo pelo qual o gosto de seu pai pelo universo artístico – da música e das artes plásticas – teria influenciado em sua formação: “Penso com frequência que meu pai, com seu sentido excepcional para a arte, em todos os seus aspectos, foi quem com maior força me influenciou para os meus posteriores deslumbramentos no mundo da beleza”. In: Idem.

¹⁸² Idem.

atualizamos, em Rodin, Bourdelle, Maillol, Maestrovic?¹⁸³

Não obstante a artista afirme que o escultor possa ser “homem ou mulher”, ela opta por descrevê-lo no masculino, utilizando expressões como “operário poderoso” e “ferreiro divino”, ambas vinculadas à profissões culturalmente masculinizadas. Além disso, ao demonstrar erudição com relação aos cânones, opta por citar os grandes nomes da escultura moderna e os “mestres” renascentistas, todos homens¹⁸⁴. Em nenhuma passagem de sua autobiografia a artista cita nomes de mulheres escultoras que atuaram contemporaneamente a ela, como é o caso da brasileira Maria Martins ou da britânica Barbara Hepworth, dentre outras. No site do Museum of Modern Art de Nova York foram localizadas algumas exposições realizadas pelo museu nos anos em que Marina Núñez del Prado vivia na cidade, nas quais havia esculturas das duas artistas. Barbara Hepworth participou com a obra descrita como “Wood Sculpture” da exposição “Painting and sculpture from the museum collection”, entre 1940 e 1941. Maria Martins participou de cinco diferentes exposições entre os anos de 1942 e 1946, recebendo grande destaque em três delas: “New acquisitions: Latin-American Art”, em 1942; “The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art”, em 1943; e “Recent Acquisitions in Painting and Sculpture”, em 1946¹⁸⁵. Infelizmente não foi possível averiguar por meio da documentação encontrada se Marina Núñez del Prado conhecia a obra dessas artistas, ou o que pensava acerca das mesmas.

Com certeza, o estigma de ser uma mulher escultora foi algo com o qual ela teve que lidar ao longo de sua trajetória e, em sua autobiografia, existem algumas pistas de como os jornalistas, os críticos e a sociedade civil de maneira geral avaliaram sua inserção nesse meio. No seguinte trecho, a artista relata a recepção na imprensa de sua primeira exposição de esculturas, realizada em La Paz no ano de 1936. Apesar de esta ter sido também a primeira

¹⁸³ Idem, p.25. Em outros trechos de sua autobiografia, Marina Núñez del Prado define o ofício do escultor a partir de outros termos, tal como o de “titã”: “O trabalho em pedra ou madeira é uma obra de titã, porque esses materiais não entregam facilmente seu espírito ao escultor; é necessário que o artista que esculpe o faça não apenas com suas mão mas com o corpo e com todas as potências que pode possuir, não só com as mãos, mas com o corpo e com todos os poderes que ele possua, só assim pode conquistar o espírito silencioso e esmagador dos materiais”. In: Idem p.41.

¹⁸⁴ Em *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Griselda Pollock e Roszika Parker ironizam o termo “old master”, ou “velho mestre”, denunciando o quanto a própria linguagem seria cúmplice nos processos de marginalização das mulheres artistas na História da Arte. Enquanto o termo “old master” se referencia nos grandes nomes do Renascimento, Barroco e escolas subsequentes, o termo “old mistress” teria uma conotação em grande parte sexual. In: POLLOCK, Griselda; PARKER, Roszika. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Nova York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2013.

¹⁸⁵ <https://www.moma.org/collection/> Acesso em: 12 de Fevereiro de 2018.

exposição desse tipo de suporte na Bolívia, o fato da artista ser uma mulher surge como uma espécie de ressalva à importância desse evento:

A exposição foi um grande acontecimento porque era a primeira vez que se apresentava na Bolívia uma exposição de esculturas. Teve ressonância na imprensa e a maior parte dos artigos foram de aplausos para mim, que sendo mulher, havia conseguido trabalhar um conjunto de obras dignas de serem exibidas.¹⁸⁶

Outro ponto importante relacionado ao trabalho em escultura diz respeito ao processo de produção das peças, no qual dependendo dos materiais utilizados ou do porte das mesmas, fica inviável que um único artista execute todas as etapas sozinho. Ao longo de sua carreira, Marina Núñez del Prado produziu esculturas em diversos tamanhos. Em termos gerais, suas primeiras obras são pequenas e, com os anos, tendem a aumentar consideravelmente. Com relação aos materiais, a artista utilizou sobretudo madeira (nogal), cerâmica e concreto pintado nos primeiros anos, prosseguindo ao uso de rochas (ônix, mármore e granito) e metal (bronze), sendo que, no caso das rochas, a artista relata que eram recolhidas nas próprias bordas da cidade de La Paz:

Como uma compensação ao trabalho da semana, aos domingos saíamos para passear com minha irmã Nilda, com o objetivo principal de buscar rochas, espalhadas pelos pampas ou nas estradas cobertas pelo mato das gramíneas. Dessa forma, recorreremos as montanhas, os vales, e os leitos dos rios, perto de Palca, a calda do Illimani e os altiplanos extensos.¹⁸⁷

Do momento da coleta do material até sua finalização, com o polimento da peça, a artista contava com a presença de ajudantes que a auxiliavam nesses procedimentos, sobretudo nos anos em que vivia em La Paz. Um de seus ajudantes foi Agustin Callisaya, escultor de origem indígena. Em um relato em primeira pessoa publicado no ano de 2006, Callisaya acusou Núñez del Prado de ter delegado as principais etapas de execução de suas obras aos ajudantes, afirmando que a artista não possuía os conhecimentos necessários para esculpir e que, desse modo, teria construído sua carreira com base no trabalho de seus contratados:

¹⁸⁶ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.26.

¹⁸⁷ Idem, p.100.

Nós fizemos muitos trabalhos em escultura com a Marinha. Eu me adaptei. A mão se acostumou a trabalhar. Ela absolutamente não tocava na pedra. Nunca a vi trabalhar a pedra. (...) Ela deixava um modelo: "Aqui tenho um modelo de argila", que me fazia, preparava assim neste tamanho, ou menor, e nós tínhamos que produzir no tamanho que a agradava.¹⁸⁸

A despeito do tom desse relato ser demasiadamente radical¹⁸⁹, esse ponto é interessante por nos proporcionar uma aproximação ao campo da Sociologia da Arte, pautando algumas reflexões sobre as relações sociais que se estabelecem na produção artística e revendo, por exemplo, a figura do artista como único responsável pela execução de suas obras. Nessa direção, autores como Howard Becker irão diminuir o lugar do autor/artista, defendendo uma concepção de arte que interpreta as obras como produções coletivas, que envolvem uma série de agentes¹⁹⁰ e que estão em processo de permanente construção¹⁹¹. Para ele, a produção artística estaria organizada a partir de uma divisão social do trabalho que dependeria de uma cooperação para se efetivar: o autor/artista que concebe a obra, o reforço de técnicos, a construção discursiva dos críticos, o público que consome a obra. Esses diferentes agentes estariam todo o tempo em processo de negociação com as convenções – que são as maneiras consensuais de se produzir as coisas – do mundo artístico.

Em diálogo com as reflexões de Becker, Pierre Bourdieu retoma a importância das estruturas sociais por detrás dos diversos agentes. Em sua perspectiva, estas seriam fundamentais por garantirem ou não o acesso aos códigos necessários à inserção de determinado agente na sociedade. Assim, o fato de cada artista partir de um ponto específico das estruturas sociais acabaria por impactar suas ações.

Com relação à Marina Núñez del Prado, ainda que seja válido analisar sua trajetória a partir de suas próprias percepções e motivações autobiográficas, é evidente que seu lugar social é um aspecto determinante, pois o fato de pertencer à elite boliviana garantiu seu

¹⁸⁸ BUECHLER, Hans Christian. Entre la pachamama y la galería de arte – Vidas y propuestas de artistas paceños de origen aymara y quéchua. La Paz: Plural Editores, 2006.

¹⁸⁹ No livro no qual esse relato foi extraído, o autor Hans Christian Buechler afirma que Marina viveu muitos anos fora da Bolívia e que continuou produzindo ativamente, praticamente sem ajuda. In: BUECHLER, H. C. Op cit.

¹⁹⁰ Não nos deteremos aqui nas especificidades da utilização do termo “agente” para o campo Sociologia. Para uma reflexão mais aprofundada, ver: DUBAR, Claude. Agente, ator, sujeito, autor: do semelhante ao mesmo. Artigo apresentado no Primeiro Congresso da Associação Francesa de Sociologia, em Fevereiro de 2004. Disponível em:

<http://www.uff.br/observatoriojovem/sites/default/files/documentos/dubarclaud-agenteatorsujeitoautor-atorage nteautordosemelhanteaomesmo2004.pdf> Acesso em: 5 de Março de 2018.

¹⁹¹ BECKER, Howard. Art worlds. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.

acesso a uma série de privilégios econômicos e ao universo simbólico necessário à sua incorporação ao meio artístico nacional. Por outro lado, o fato de ser uma mulher boliviana trouxe diversas dificuldades, algumas delas previamente apresentadas, já que uma vez nessa posição, ela não possuía alguns dos códigos necessários para se inserir no mercado internacional da arte. Tal como apresentado no primeiro capítulo, a artista passou por dificuldades para conseguir expor suas obras em galerias e museus dos Estados Unidos. Em sua autobiografia, ela relata que:

Tentei entrevistar os diretores das galerias, mas sempre me recebiam os secretários dos secretários, como num ambiente de pesadelo do "Castelo" de Kafka, e os secretários dos secretários me diziam muito laconicamente, mostrando-lhes as fotografias das minhas obras, que elas pareciam boas, mas meu nome não era conhecido.¹⁹²

Trabalhando com o conceito de “habitus”, Bourdieu afirma que os agentes, ao escolherem determinado tipo de linguagem ou conteúdo, são guiados por um sistema de disposições que regem suas escolhas, adquiridas por meio de uma exposição prolongada às leis do mundo social (escola, família, redes de convívio etc), nas quais se encontram incorporados. Novamente, o autor/artista não aparece como uma exceção à norma social, alguém que superou e atravessou as condições de seu tempo, e sim alguém extremamente incorporado num determinado meio social que legitima sua produção em detrimento de outras. É importante ressaltar que, para Bourdieu, a constituição do cânone artístico não se dá num processo natural, em que os melhores artistas se destacam, em detrimento de outros. Em sua teoria, o cânone é lido como produto de uma briga, de uma disputa. O sucesso de um determinado artista não se explica simplesmente pela qualidade superior de sua obra, mas por condicionantes que estão detrás.

Com base nas reflexões apresentadas, acerca da atuação de Marina Núñez del Prado a partir do lugar específico de mulher, escultora, procedente da elite boliviana, nos próximos itens serão exploradas as formas pelas quais ela representou a mulher em sua produção. Ao observar o conjunto de sua obra é possível distinguir duas principais linhas temáticas que se perpetuam: uma voltada ao universo indígena, aspecto abordado no primeiro capítulo; e outra voltada à representação da mulher (em certas obras, a artista trabalha com a junção dessas

¹⁹² DEL PRADO. M. N. Op cit, p.58.

vertentes, através da imagem da mulher indígena), tema que abordaremos nos próximos itens. Fundamenta-se aqui a premissa de que existem três eixos norteadores da produção de Núñez del Prado em torno dessas representações: o primeiro relacionado à maternidade; o segundo ao universo da natureza; e o terceiro ao tema da sexualidade. Nesse esquema, desconstruímos uma divisão puramente cronológica das obras, ainda que existam formas de representação que possam ser avaliadas a partir de balizas cronológicas e de escolas artísticas que, quando necessárias, serão utilizadas.

2.4 Mulher e Maternidade

O tema da maternidade é central na produção de Marina Núñez del Prado, percorrendo praticamente toda sua trajetória. Em sua autobiografia, o assunto também recebe destaque, sendo que em algumas passagens a artista associa a maternidade - criação da vida - com a própria criação artística:

O dar-se, como todo prazer, é doloroso. Minhas obras, eu as sinto gestarem-se como criaturas e quando, com o último martelaço no cinzel, minha criatura se deixa banhar pela luz do dia, meu coração se rompe em um soluço de júbilo e de triunfo e as deixo irem-se de minhas mãos como a mãe que deixa seu filho partir pelos caminhos incertos da vida. Não se sabe se ele será um ser perseguido ou triunfante, mas eu tenho a glória de ter feito ele nascer e a dor de deixá-lo partir.¹⁹³

Ao estabelecer essa associação, Marina Núñez del Prado acaba por enxergar ambas atividades através do prisma da criação. O artista e a mãe possuiriam mais semelhanças do que diferenças pois o eixo de suas vidas estaria centrado sobre o mesmo pilar. Nessa perspectiva, ao gerar um filho, a mulher não estaria apenas reproduzindo algo fisiologicamente estabelecido pelo seu corpo, mas criando algo novo, uma vida nova. De mera reprodutora, a mulher passaria a ser criadora, com as marcas desse processo – menstruação, gravidez, lactação e penetração – sendo consequentemente vistas através de um prisma positivo. Em *Voicing our visions: Writings by women artists*, Mara R. Witzling argumenta que, ao contrário do que propõe Núñez del Prado, ao longo dos séculos se estabeleceu uma cultura de desqualificação do corpo da mulher e suas respectivas marcas:

¹⁹³ Idem, p.42.

As experiências corporais reais das mulheres - menstruação, gravidez, lactação, penetração, todos os traços biológicos - foram consideradas impuras e imbuídas de valor negativo. O próprio corpo feminino tem sido associado à natureza (considerada ruim) e a sociedade masculina afirmou que somente através da supressão do corpo poderia ser alcançada a chamada boa cultura. (...) Construções sociais e comportamentos que foram identificados como femininos, como cuidar, nutrir e acomodar, também foram desvalorizados na sociedade em geral. Um indivíduo de qualquer gênero que possui esses traços é visto como fraco, menos competente que o adulto normal, um termo sinônimo do masculino.¹⁹⁴

Essa desqualificação, pautada pela associação do corpo feminino à natureza, traria como consequência certos estigmas sociais às mulheres, como o da fraqueza e da falta de competência. Com relação à maternidade especificamente, Françoise Collin e Françoise Laborie indicam a dificuldade de se estabelecer um único estatuto para esse fenômeno, fonte de polêmicas entre intelectuais até os dias de hoje. No verbete dedicado a esse tema no Dicionário crítico do feminismo, questionam-se:

Que estatuto atribuir à maternidade? Responder a essa questão envolve uma tensão que atravessa a história dos movimentos feministas, mas também a de numerosas mulheres, que se encontram diante de contradições frequentemente insuperáveis. A maternidade constitui, ao mesmo tempo, uma especificidade valorizada – o poder de dar a vida –, uma função social em nome da qual reivindicar direitos políticos ou direitos sociais, e uma das fontes de opressão.¹⁹⁵

Analisando historicamente a emergência do que chamam de “mito do amor materno”¹⁹⁶, as autoras destacam a participação das obras *Emile* e *Le contrat social* do filósofo iluminista Jean-Jacques Rousseau, ambas de 1762, na promoção de um novo ideal de mulher, calcado na imagem da boa mãe. Dessa forma, a concepção da maternidade vinculada a ideia do amor materno não seria um elemento instintivo e fundante da existência feminina, e sim fruto da história das relações sociais e da cultura. Porém, longe de ter sido pauta comum dos movimentos feministas na segunda metade do século XX, as autoras indicam que, se por um

¹⁹⁴ WITZLING, Mara R. *Voicing our visions: Writings by women artists*. Nova York: The Women's Press, 1991, p.7.

¹⁹⁵ COLLIN, Françoise; LABORIE, Françoise. Maternidade. In: HIRATA, Helena (org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p.133.

¹⁹⁶ Para um aprofundamento da temática, ver: BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

lado parte desses movimentos buscavam a afirmação da identidade da mulher separada da maternidade, outros setores feministas defendiam a valorização de um feminino “essencializado”, pautado exatamente naquilo que fisiologicamente diferenciaria os homens das mulheres:

Seguindo as teses de Simone de Beauvoir, para quem a maternidade era o principal obstáculo à liberdade das mulheres, as feministas radicais viam nela o elemento central da dominação dos homens sobre as mulheres, uma forma de persuasão, sujeição, e até de escravidão (...), enquanto a corrente diferencialista, minoritária na França, valoriza o feminino, a maternidade, o amor materno, “verdadeiro suporte sem o qual o edifício social e cultural não poderia existir” (Kristeva, 1983; de Vilaine et al., 1986).¹⁹⁷

Partindo dessa reflexão, pretendemos demonstrar até que ponto Marina Núñez del Prado dialogou com esses dois ideais aparentemente divergentes de mulher. Além disso, ainda que trabalhando extensivamente com representações do “mito do amor materno” e da maternidade de modo geral, a própria trajetória de vida da artista aponta por outro caminho, como já foi brevemente indicado anteriormente. De modo a demonstrar duas possibilidades de abordagem do fenômeno da maternidade dentro de sua produção, selecionamos duas obras para serem analisadas, sendo elas: “Madre Índia”, de 1934; e “Abrazo”, de 1950.

Em “Madre Índia” [Figura 2.2], observa-se a representação de uma mulher de fisionomia indígena, sentada no chão. Os dedos dos seus pés aparecem debaixo de uma grande saia, que cobre integralmente suas pernas. Um poncho cobre seus ombros e parte de seus braços. Com os olhos aparentemente fechados e o rosto tensionado, ela possui uma expressão séria. Atrás de seu ombro direito, surge um pequeno rosto de criança que, num esforço, busca aproximar-se da mãe, que parece pouco notar sua presença. A criança aparece quase como um detalhe, um pequeno adorno, perto da grandiosidade da figura da mãe, central.

Apesar de “Madre Índia” [Figura 2.2] ser uma representação da maternidade – uma mãe com um filho nas costas –, o elemento central é a figura da mãe, uma mulher indígena, e não sua relação com o filho. Ela não troca olhares com a criança e, ainda que o gesto de manter a criança próxima ao corpo possa indicar um sinal de cuidado e afetividade, esse não é o tema central da peça. A mãe, cuja expressão é carregada de gravidade, parece

¹⁹⁷ COLLIN, F; LABORIE, F. Op cit, p.136.

compenetrada em suas próprias sensações. Seus olhos fechados reforçam a ideia de uma contemplação meditativa. Imersa nesse universo interior, a criança parece ter pouca importância.

A maneira como o filho está posicionado nas costas da mãe remete aos modos tradicionais utilizados pelas populações indígenas nas regiões andinas no trato de seus filhos, até os dias de hoje¹⁹⁸. Ainda que não seja possível visualizar a parte posterior da obra, é quase certo que a criança está erguida por um tecido que, entrelaçando seu corpo, suspende-se por um dos ombros da mãe e pelo outro lado de sua cintura, de modo a que se possa amarrar o tecido na parte da frente do corpo, próximo aos seios.

Em termos técnicos, Marina Núñez del Prado optou por representar as personagens em tom realista, sendo que mãe e filho possuem traços e fisionomias rapidamente identificáveis. Ainda assim, a artista não se prende a necessidade de perfeição na representação, optando por dar mais atenção à expressividade das figuras. A escolha pelas tonalidades terrosas do concreto pintado evidencia a conexão com o mundo natural, com as personagens assemelhando-se a troncos de uma árvore. Não sabemos a cor dos tecidos, da saia mãe, da touca da criança, mas sabemos que ambos pertencem à terra.

A escultura “Madre Índia” [Figura 2.2], de 1934, corresponde ao período de vida no qual Marina Núñez del Prado era professora da Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz. Tal como foi apresentado no primeiro capítulo, esse foi um momento histórico marcado por pautas do nacionalismo culturalista dentro da Academia, com a gestão do pintor Cecílio Guzmán de Rojas, cuja produção se aproximava dos eixos temáticos do indigenismo andino. A ideia de uma conexão entre os indígenas e a natureza foi um importante elo em torno do qual gravitaram diversas vertentes da produção modernista, tanto na América Latina quanto na Europa, e será constantemente retomado por Marina Núñez del Prado, sendo este um dos principais eixos condutores de toda sua obra.

¹⁹⁸ Sobre esse aspecto, Patricia Ames afirma que as práticas de cuidado e trato com as crianças em algumas regiões andinas, vinculadas às tradições indígenas, poderiam ser chamadas de “modelo autóctone de desenvolvimento infantil, sendo que é necessário reconhecer essa abordagem sistemática na criação dos filhos para deixar de considerar esses modelos como um conjunto de costumes exóticos e, em vez disso, reconhecê-los como parte de um conhecimento local coerente sobre o desenvolvimento infantil. Assim, por exemplo, a pesquisa mostrou que o uso do cobertor para transportar bebês nas costas nos Andes protege as crianças pequenas dos fatores de fatores estressantes de um ambiente de alta altitude (...) e conserva sua energia, ao mesmo tempo em que a ajuda a adaptar-se progressivamente às características do ambiente”. In: AMES, Patricia. Niños y niñas andinos en el Perú: crecer en un mundo de relaciones y responsabilidades. Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines, v.3, n.42, 2013. Disponível em: <https://bifea.revues.org/4166>

Figura 2.2. Marina Núñez del Prado. Madre India, 1934. Concreto pintado. 58X40X40 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz. Foto: Reproducida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

Figura 2.3. Marina Núñez del Prado. Abrazo, 1950. Granito Comanche. 32X23X34 cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolivia. Foto: Reproducida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008.²⁰⁰

²⁰⁰ Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

Em “Abraço” **[Figura 2.3]**, observa-se a representação de duas figuras que cruzam os olhares, uma mulher e uma criança. A mulher, elemento central, projeta seu corpo em direção à criança, de modo a garantir sua estabilidade, gerando uma sensação de proteção. Embora se possa identificar os contornos do braço direito da criança, os corpos das duas figuras estão unidos, sendo impossível distinguir com exatidão onde começa o corpo da mulher e termina o da criança. Apenas as faces estão claramente delimitadas, contudo a troca de olhares indica novamente a união entre essas duas figuras. É uma união que se manifesta materialmente através do corpo e imaterialmente através do olhar, da alma. A proteção gerada pela mulher é enfatizada pela forma ovalada de seus contornos, próximos a um útero no qual mãe e filho repousam tranquilamente, num abraço.

Em comparação com a escultura “Madre Índia” **[Figura 2.2]**, em “Abraço” **[Figura 2.3]** Marina Núñez del Prado opta por representar o tema da maternidade através de outra perspectiva. Enquanto na primeira obra não existe uma ligação afetiva evidente entre mãe e filho, em “Abraço” a afetividade é tema central. Para além de uma ligação que ocorre através da troca de olhares – e que não se efetiva em “Madre Índia”, na qual a criança busca o olhar da mãe, mas não é correspondida – em “Abraço” os corpos da mãe e da criança estão conectados a ponto de não possuírem fronteiras nítidas. Além disso, a fisionomia da mãe perde os nítidos contornos indígenas de “Madre Índia”, demonstrando a tentativa de Núñez del Prado em criar uma representação mais universal do tema da maternidade - com intuito de atingir um público mais abrangente -, num contexto em que já atuava em âmbito internacional.

Trabalhando com o granito comanche, a artista constrói uma imagem menos terrestre – como em “Madre Índia” **[Figura 2.2]**, carregada de tons terrosos – e mais etérea, devido ao polimento cuidadoso, garantindo uma superfície lisa, quase macia, homogênea. De modo a destacar a ligação sublime entre mãe e filho através do acolhimento e da proteção, a artista opta por um polimento que distancia o material de sua forma original, natural, tornando-o liso. Os contornos harmoniosos da peça, equilibrada, centrada, ovalada, sugerem a maternidade como extensão do corpo e da essência da mulher num processo colocado como natural e tranquilo. Nesse caso, não se pode imaginar como seria essa mulher sem o filho, ou como esse filho sobreviveria sem a redoma de proteção da mãe. Essa representação da maternidade, elaborada através do prisma do “amor materno” como algo instintivo e essencial da existência da mulher, foi estudada com profundidade pela filósofa francesa Elisabeth

Badinter, em seu livro *Um amor conquistado: O mito do amor materno*, no qual ela relata que:

O amor materno foi por tanto tempo concebido em termos de instinto que acreditamos facilmente que tal comportamento seja parte da natureza da mulher, seja qual for o tempo ou o meio que a cercam. Aos nossos olhos, toda mulher, ao se tornar mãe, encontra em si mesma todas as respostas à sua nova condição. Como se uma atividade pré-formada, automática e necessária esperasse apenas a ocasião de se exercer. Sendo a procriação natural, imaginamos que ao fenômeno biológico e fisiológico da gravidez deve corresponder determinada atitude maternal.²⁰¹

Com base nas reflexões apresentadas, é possível afirmar que, numa comparação entre “Madre Índia” [Figura 2.2] e “Abrazo” [Figura 2.3], Marina Núñez del Prado transita entre duas concepções diferentes de mulher e de maternidade. Em “Madre Índia” [Figura 2.2], a mulher é o elo central - ainda que ela também seja mãe - e sua representação possui fortes traços indígenas. Em virtude da data de sua elaboração, no ano de 1934, é plausível relacioná-la ao universo do indigenismo andino, previamente explorado. Em “Abrazo” [Figura 2.3], a representação está calcada na união inseparável entre mãe e filho - no “mito do amor materno” nos termos de Elisabeth Badinter -, com os corpos da mãe e do filho possuindo fronteiras diluídas. Novamente, vale ressaltar que essa obra foi produzida em 1950, após a passagem de Marina Núñez del Prado pelos Estados Unidos e, portanto, quando ela já atuava em cenário internacional, provavelmente buscando produzir peças com teor mais “universalizante” no sentido de atingirem um público maior em comparação às suas representações indigenistas das décadas de 1930 e 1940.

O tema da maternidade é recorrente na História da Arte ocidental, atravessando diferentes períodos e estilos. Olhando mais atentamente para o cenário latino-americano e os anos de atuação de Marina Núñez del Prado, a emergência dessas representações está relacionada ao contexto sócio-político da primeira metade do século XX, marcado pela “obsessão com os papéis, comportamento e consciência das mulheres” que, segundo a historiadora Susan Besse, eram reflexo “de ansiedades profundas e disseminadas entre as elites urbanas ascendentes, relativas à rapidez e à desordem da mudança socioeconômica”²⁰².

²⁰¹ BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

²⁰² BESSE, Susan K. *Modernizando a desigualdade: Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil (1914-1940)*. São Paulo: Edusp, 1999.

As seguintes reflexões serão pautadas a partir de comentários acerca do cenário brasileiro especificamente. Ainda que fujam do escopo boliviano, acreditamos que elas são válidas por indicarem direções comuns acerca do papel social da mulher na primeira metade do século XX, possibilitando a ampliação do nosso olhar sobre as nuances políticas envolvidas nesse cenário. Analisando as décadas de 1920 e 1930, especificamente, Besse afirma que:

(...) em busca de esteios para a ordem, a racionalidade, a “evolução” e o “progresso”, a comunidade profissional e intelectual urbana do Brasil lutava por “regenerar” a família e elevá-la (com as mulheres em seu centro) como a instituição social primordial e essencial, capaz de promover a modernização econômica preservando a ordem social.²⁰³

A ideia de “regenerar a família” tornou-se nesse período um grande eixo de atuação política, acentuando o papel da mulher como responsável por garantir ao país uma população saudável e produtiva. Nesse sentido, “o elemento feminino adquiriu especial destaque, sendo a mulher considerada, ao mesmo tempo, fonte de problemas e solução potencial para as questões relacionadas às condições de vida (físicas e morais) (...)”²⁰⁴. De modo geral, nesse período era comum “discorrer sobre as mulheres, enumerar suas qualidades e defeitos, tecer hipóteses sobre sua capacidade intelectual e suas limitações sociais, (...) merecendo artigos em jornais importantes, inspirando versinhos da moda e motivando ensaios em livros”²⁰⁵.

Dessa forma, a figura da mãe foi cada vez mais projetada como responsável por manter, frente às turbulências dos diferentes cenários políticos, tanto a ordem social quanto o progresso econômico, cuja esperança sobreviveria nas gerações futuras. Sua capacidade de dar à luz e criar novos cidadãos saudáveis e produtivos tornou-se elemento de primordial atenção²⁰⁶. Ao debruçar-se sobre o papel da mulher no estado varguista, Natascha Ostos afirma que:

²⁰³ Idem, p.3.

²⁰⁴ OSTOS, Natascha Stefania Carvalho. Terra adorada, mãe gentil - Representações do feminino e da natureza no Brasil na Era Vargas (1930-1945), 2009. Dissertação (Mestrado em História e Culturas Políticas) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

²⁰⁵ Idem, p.76.

²⁰⁶ Analisando o cenário brasileiro, Marina Mazze Cerchiaro aponta que “a ideia de que uma mãe saudável gera filhos fortes era bastante difundida na década de 1930 no Brasil. A representação de uma criança bem alimentada e vigorosa se alinhava com o ideal de maternidade que emergia do debates políticos do período”. In: CERCHIARO, Marina Mazze. Esculpindo para o Ministério: Arte e política no Estado Novo, 2016. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo.

(...) as mulheres eram imprescindíveis não apenas como matriz reprodutora; seu papel na formação da população era mais profundo e sutil, englobando diversas funções que estavam na mira do poder público, em razão de sua importância para a configuração de um novo tipo de cidadão brasileiro, mais robusto e ativo. (...) A mulher/mãe é aquela que, em razão de sua fisiologia, gera, dá à luz, amamenta e que, no desempenho do seu papel tradicional, cuida das crianças, dos doentes e dos idosos, lida com a limpeza dos ambientes e com a nutrição dos familiares.²⁰⁷

A associação à maternidade também foi uma importante ferramenta de reivindicação das mulheres por maiores espaços de atuação e representação, uma vez que “exaltar o papel da mãe era uma forma de aumentar seu poder social e de intervir na esfera pública”²⁰⁸. Nesse sentido, Marina Mazze Cerchiaro aponta que “foi por meio do discurso maternalista que mulheres de elite passaram a integrar, comandar e criar instituições assistenciais, reivindicar seus direitos políticos e organizar grupos feministas”²⁰⁹. Susan Besse indica que ao mesmo tempo em que a maternidade determinava o destino da mulher, limitando-a em certos campos de atuação profissional, por exemplo, ela também era sua fonte de reivindicação política, se caracterizando, portanto, como uma via de mão-dupla:

Se o louvor das qualidades maternas das mulheres e a ênfase no significado social da condição de mãe serviam aos interesses de curto prazo das mulheres progressistas, também minavam suas metas a longo prazo. As batalhas que as feministas travavam para assegurar oportunidades profissionais e poder político maiores foram favorecidas pelo argumento de que a sociedade se regeneraria moralmente mediante a extensão da influência maternal das mulheres na esfera pública. Contudo, esse argumento impedia, ao mesmo tempo, toda redefinição fundamental do papel social das mulheres.²¹⁰

Esse contexto de exaltação da figura materna como meio de demonstrar a relevância das mulheres nas estruturas sociais foi determinante nos modos pelos quais Marina Núñez del Prado elaborou certas obras, sendo possível vincular a escultura “Abrazo” [**Figura 2.3**] a essa tendência. O discurso da artista analisado no início do capítulo, publicado no jornal boliviano “Hoy” com o título “Mensaje de agradecimiento a las mujeres bolivianas de

²⁰⁷ OSTOS, N. S. C. Op cit.

²⁰⁸ CERCHIARO, M. M. Op cit, p.167.

²⁰⁹ Idem, p.165.

²¹⁰ BESSE, S. K. Op cit, p.120.

Marina Núñez del Prado”, também pode ser interpretado por esse viés, sobretudo quando a artista afirma que “nos mais de sessenta anos de meu trabalho profissional, minha obra está substantivamente plasmada com o propósito de exaltar as mulheres; e reverentemente, a maternidade”²¹¹. Por outro viés, a ideia da mãe vigorosa, capaz de gerar filhos saudáveis à nação, nos remete novamente à obra “Madre Índia” [Figura 2.2], na qual a artista opta por destacar a força e concentração da mulher indígena, no contexto do indigenismo andino.

2.5 Mulher e Natureza

A associação entre a mulher e a natureza é outro importante eixo de análise da produção escultórica de Marina Núñez del Prado. Ainda que vivendo no seio da elite boliviana, é notável a forma como o ambiente indígena e rural que a cercava encontrou espaço dentro de sua produção, mobilizando outros paradigmas culturais. Como será apresentado mais adiante, foi a partir das primeiras décadas do século XX que intelectuais e artistas passaram a utilizar-se de símbolos mitológicos indígenas, tal como da “Pachamama” - representação da fertilidade e da “mãe terra” - com propósitos nacionalistas, sobretudo com a emergência do indigenismo andino. Em sua autobiografia, a artista também elaborou diversas passagens a partir dessa combinação mulher/natureza, tal como no seguinte trecho, no qual ela relata uma de suas experiências com Mama Gregoria, uma senhora indígena que trabalhou por muitos anos na casa de sua família:

(...) Estávamos acompanhados por Mama Gregoria, uma senhora nativa de estatura muito pequena que já tinha cem anos de idade, mas era tão ágil que escalava facilmente as árvores. Essa pequena velhinha estava dotada de uma antiga sabedoria. Em uma ocasião, ela nos mostrou, com o conseqüente assombro para nós, uma prova clara de seus conhecimentos, que certamente se assentavam na magia. Mama Gregoria curava todas as doenças: para dor de cabeça colocava folhas de coca na testa do paciente, para dores nos rins dava para beber uma infusão de cabelo de milho, para as feridas preparava uma pomada à base de ervas, para os torcicolos e fraturas de ossos utilizava emplastro de lagartixa, para trazer fertilidade às mulheres, aconselhava comer carne de víbora, para a fidelidade conjugal receitava massagens com gordura de veado. Em suma, Mama Gregoria estava dotada de poderes sobrenaturais e seus pequenos olhos penetrantes sabiam ver os mistérios e

²¹¹ DEL PRADO, M. N. Op cit.

segredos da natureza.²¹²

Tal como elaborado pela artista, os conhecimentos de Mama Gregoria estariam assentados tanto na magia quanto em poderes sobrenaturais. Entretanto, chama a atenção que não existem elementos sobrenaturais em sua descrição, e sim um determinado olhar para os conhecimentos tradicionais - do uso dos elementos da natureza para a cura de enfermidades - marcado pela associação entre a mulher indígena e aqueles que seriam os “mistérios” da natureza.

Ao analisar a história das mitologias e das religiões, o intelectual Joseph Campbell também discorreu sobre os diálogos entre diversas representações da mulher e da natureza ao longo dos séculos. Ao focar as denominadas “sociedades agrárias primitivas”, Campbell descreveu a maneira como os agrupamentos humanos na Mesopotâmia definiram a terra como “grande mãe”, associando-a a própria fertilidade da mulher. Naquele momento, os mitos procuravam traduzir o poder da chamada “Deusa” em dar e tirar a vida, através de incessantes ciclos marcados pelas quatro estações. Dessa forma, o autor afirma que:

A mulher dá à luz, assim como da terra se originam as plantas. A mãe alimenta como o fazem as plantas. Assim, a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa. Relacionam-se. A personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina. A Deusa é a figura mística dominante no mundo agrário da antiga Mesopotâmia, do Egito e dos primitivos sistemas de cultura do plantio.²¹³

Assim como Campbell, Thassia Souza Emidio também analisou os papéis representados pela mulher na mitologia, apontando a recorrência de sua associação com a natureza, personificada na “mãe terra/natureza”: “(...) A mulher na mitologia é sempre relacionada à representação da Grande Mãe, Mãe Terra, da qual nascemos e para a qual voltamos com a morte. É ela quem permite a vida, mas é também ela quem decide sobre a volta, e assim se torna a poderosa Grande Mãe que controla e influencia toda a vida.”²¹⁴

Em contraposição, Raymond Williams analisa em seu artigo “Ideias sobre a natureza” a forma como a sociedade ocidental moderna buscou romper seus vínculos com a

²¹² DEL PRADO, M. N. Op cit, p.30.

²¹³ CAMPBELL, Joseph. O poder do mito. São Paulo: Palas Athena, 1990, p.177.

²¹⁴ EMIDIO, Thassia Souza. Diálogos entre feminilidade e maternidade - Um estudo sob o olhar da mitologia e da psicanálise. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p.53.

natureza, definindo-se como categoria autônoma e superior. A constatação dessa separação radical faz com que o autor se questione: “Um pouco de natureza pode tornar-nos a todos uma grande família, mas, normalmente, quando dizemos ‘natureza’, temos intenção de incluir a nós mesmos?”²¹⁵. Em seu artigo, Williams parece ironizar o fato da sociedade se enxergar a parte da natureza, elucidando algumas transformações na utilização desse conceito com o passar dos séculos, partindo do pressuposto de que não se pode pensar a natureza sem consequentemente refletir sobre a história humana, sendo ambos os pólos indissociáveis.

Teria sido com a emergência do pensamento cristão calcado na figura de um Deus único que a noção de natureza teria se transformado, passando a designar um conjunto homogêneo, cujo funcionamento se expressaria através de leis sólidas e racionais. Williams afirma que, sob o peso da interpretação cristã, passamos a denominar deuses, espíritos e entidades provenientes de culturas diversas como pagãos, em prol da unicidade de Deus e da Natureza:

Quando a própria Natureza, como as pessoas aprenderam a dizer, tornou-se uma deusa, uma Mãe divina, passamos a ter algo bastante diferente do espírito do vento, do mar, da floresta e da lua. É ainda mais surpreendente que esse princípio singular abstrato e muitas vezes personificado, baseado em respostas ao mundo físico, teve (se a expressão for permitida) um concorrente no ser religioso singular, abstrato e personificado: o Deus monoteísta.²¹⁶

Em sua produção, Marina Núñez del Prado transitou entre os dois pólos apresentados por Williams. Em “Espíritu de la montaña” [Figura 2.4], por exemplo, a artista elaborou uma escultura daquilo que seria a natureza múltipla e “pagã”, representando uma entidade particular da natureza, responsável pelas montanhas. Numa comparação com a escultura “Madre Índia” [Figura 2.2], os traços perdem o detalhamento, tendendo à abstração. Ainda assim, identifica-se uma fusão entre os contornos de uma montanha e a silhueta do corpo humano.

²¹⁵ WILLIAMS, Raymond. Ideias sobre a natureza. In: Cultura e Materialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2011. O autor acrescenta: “A ordem da natureza, que expressava a criação de Deus, incluía, como um elemento central, a noção de hierarquia: o homem possuía um lugar preciso na ordem da criação, mesmo sendo constituído a partir dos elementos universais que compunham a natureza como um todo. (...) Ao conhecer o mundo inteiro, a começar pelos seus quatro elementos, o homem poderia conhecer o valor de seu próprio lugar nesse processo, e a definição desse valor estava na descoberta de sua relação com Deus”. In: Idem, p.99.

²¹⁶ WILLIAMS, R. Op cit, p.92.

Figura 2.4. Marina Núñez del Prado. *Espíritu de la montaña*, 1952. Granito. 29X54X31cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolivia. Foto: Reproducida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008.²¹⁷

Figura 2.5. Marina Núñez del Prado. *Pachamama*, 1960. Granito. 48X70X45cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolivia. Foto: Reproducida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008.²¹⁸

²¹⁷ Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

²¹⁸ Idem.

Se em “Espíritu de la montaña” [Figura 2.4] se identifica um rosto humano, em “Pachamama” [Figura 2.5] a artista aproxima-se ainda mais do abstrato. As feições da figura desaparecem e não se identificam olhos, boca e nariz. Sem embargo, permanece uma proximidade entre os contornos das cadeias montanhosas e do corpo humano. Nesse caso, a obra “Pachamama” [Figura 2.5] representaria o que Williams denominou como princípio unívoco, singular e abstrato da natureza, já que não seria mais a entidade responsável por uma fração do todo (como em “Espíritu de la montaña”), mas a própria representação da totalidade.

A “Pachamama” é uma das entidades mais presentes na cultura indígena andina, comumente interpretada como símbolo da mãe-terra do mundo/universo. Salvo esta questão, certos pesquisadores indicam que essa seria uma interpretação mais simplista desse símbolo que carregaria enorme complexidade. Alfredo José Cavalcanti Jordão de Camargo argumenta que, com a emergência de formas mais simples de culto e celebração dessa entidade, sobretudo em âmbito urbano, seus aspectos mais violentos e cruéis teriam, aos poucos, desaparecido. Nesse sentido, faz o exercício de trazer à tona esse que seria seu “outro lado”:

A Pachamama na qualidade de personificação mítica da natureza feminina é como o ventre sensual que expeliu o homem de suas entranhas, mas está prestes a devorá-lo de novo; é a Natureza brutal e indomada, predadora mantida à distância pela civilização e pela cultura, mas sempre à espreita, prestes a incutir-nos primitivos impulsos de violência e crueldade (...).²¹⁹

Analisando suas transformações ao longo dos séculos, Camargo indica que, após a colonização, a “Pachamama” foi paulatinamente associada à Virgem Maria, uma vez que ambas encarnariam diversas entidades femininas de seus respectivos contextos religiosos e míticos. Nesse sentido, simbolizariam diversas facetas, indo do extremo da mãe protetora, à natureza impetuosa²²⁰. Teria sido nas primeiras décadas do século XX a última grande transformação na representação da “Pachamama”, elevada então a “personificação do caráter nacional”²²¹, sobretudo pelos indigenistas, passando a representar a própria geografia andina

²¹⁹ CAMARGO, Alfredo José Cavalcanti Jordão. Bolívia - A criação de um novo país a ascensão do poder político autóctone das civilizações pré-colombianas a Evo Morales. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2006, p.86. Disponível em: http://funag.gov.br/loja/download/332-Bolivia_-_A_Criacao_de_um_Novo_Pais.pdf Acesso em: 26 de maio de 2017.

²²⁰ Idem.

²²¹ Idem.

e, por consequência, solapando a representação de outras entidades “pagãs”, tal como descrito por Williams. Nesse cenário, a classe intelectual e artística boliviana se apropriou dessa entidade, transformada em verdadeiro símbolo nacional:

(...) a Pachamama deixa de ser referência meramente indígena-andina e torna-se tema de incipiente movimento literário de elaboração da consciência nacional. Já não mais categoria mítica, a Pachamama transforma-se em construção cultural (...). Na Bolívia andina de hoje, a Pachamama erige-se quase como representação da nação, simbolizando não apenas a maioria autócone, “senão também o próprio espaço, dentro de cujas fronteiras se materializa o país”.²²²

Em conformidade com essa interpretação, em seu artigo “Los años sesenta: ideología y consolidación de la tradición ancestralista”, Valeria Paz analisa o cenário artístico boliviano entre as décadas de 1950 e 1960, indicando nesse período a existência daquilo que chamou de “ancestralismo”, pautado por uma conjuntura de promoção cultural levada a cabo pelo governo revolucionário de 1952²²³. Nesse contexto, teriam sobressaído diversos temas e formas do imaginário indígena, dentre eles a da “Pachamama”:

Em termos gerais, durante a segunda metade do século XX, predominou, sobre a experimentação formal, o que chamarei de “modelo moderno ancestral”, com a intenção simbólica de capturar e representar a essência do “boliviano” e a semiótica de criar uma “vanguarda boliviana”, baseada em uma tradição cultural andina com uma visão de mundo e estética próprias. Esse modelo, na região andina do país, caracterizou-se pela recorrência de temas e formas do imaginário indígena, como a Pachamama, deusa-mãe-terra, em particular, com a simplificação das formas e a predileção pela escultura de pedra, técnica pré-hispânica.²²⁴

Voltando a atenção para aspectos técnicos da “Pachamama” [Figura 2.5] de Marina Núñez del Prado, a artista trabalha exatamente com talhado em pedra, evidenciando a textura da peça, com um polimento mais grosseiro em relação às obras apresentadas anteriormente, indicando uma aproximação com a rocha em seu estado original. As marcas irregulares da textura remetem a uma superfície sob efeito de erosão, na qual o vento e as condições climáticas atuam ativamente, transformando-a constantemente.

²²² Idem, p.88.

²²³ PAZ, Valeria. Op cit.

²²⁴ Idem.

Figura 2.6. Marina Núñez del Prado. Mujeres altiplánicas. 1970. Basalto. 48X70X45cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia. Foto: Reproducida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008.²²⁵

²²⁵ Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

Essa relação com a textura também é trabalhada em “Mujeres Altiplánicas” [Figura 2.6], obra na qual observa-se a representação de três mulheres formando um círculo. O diálogo entre as três peças e o piso de areia gera um efeito peculiar pois, devido ao polimento grosseiro da obra, ambos os elementos acabam por se assemelhar em termos visuais, com a textura das esculturas se aproximando a da areia. Existe, em vista disso, um vínculo entre as mulheres e o chão sobre o qual se movimentam, como se tivessem sido elaboradas a partir do mesmo material, compondo cada qual a parte de um mesmo todo. Ademais, a peça indica a sensação de movimento através das diferentes posições de cada figura, tal como numa dança circular. Segundo Rosalind Krauss, uma das características mais marcantes da escultura moderna seria exatamente a atenção de seus produtores com as sensações de paralisação e movimento, tempo suspenso e tempo corrente:

Um dos aspectos impressionantes da escultura moderna é a forma como ela manifesta a crescente conscientização de seus produtores de que a escultura é um meio peculiarmente localizado na junção entre a quietude e o movimento, o tempo preso e o passar do tempo. A partir dessa tensão, que define a própria condição da escultura, vem o seu enorme poder expressivo.

226

A ausência de uma fisionomia clara indica que essas mulheres seriam a representação totalizante daquilo que a artista identificava como “mulheres do altiplano”. O mesmo mecanismo é utilizado em “Pachamama” [Figura 2.5], obra na qual foram apagados os traços fisionômicos de modo a indicar a construção visual da entidade “mãe natureza”, pairando acima das especificidades individuais. Nestas peças, Marina Núñez del Prado optou pela criação de figuras sem identidade fixa, de modo que pudessem representar ideias, sensações, elementos e, no limite, entidades e deusas, como no caso de “Espíritu de la montaña” [Figura 2.4] e “Pachamama” [Figura 2.5].

²²⁶ KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nova York: The Viking Press, 1977.

Figura 2.7. Marina Núñez del Prado. Eternidad en los Andes (capa do livro).²²⁷

A artista escolheu como capa para sua autobiografia uma fotografia da escultura “Mujeres Altiplánicas” [Figura 2.7], provavelmente por considerá-la representativa daquilo que considerava singular e relevante em sua produção. O ângulo da fotografia evidencia ainda mais as posições divergentes das três figuras, ressaltando a sensação de movimento. Além disso, o fundo escuro e a iluminação foram cuidadosamente selecionados para criar um efeito de grande contraste entre luz e sombra, evidenciando a textura das peças e gerando um ambiente de introspecção, silêncio e mistério. A orientação circular das peças, gerando a sensação de uma dança, sem início nem fim, está fortemente associada ao próprio título da autobiografia, “Eternidad en los Andes”, remetendo a noção de tempo circular ou mítico, elemento norteador e mitológico de muitas tradições indígenas latino-americanas. Tal como aponta José d’Assunção Barros:

O Tempo Mítico, de modo geral, apresenta uma estrutura circular. Além disto, trata-se de um tempo reversível - se não através do próprio mito, que realiza o retorno em sua própria narrativa ou repetição cíclica, ao menos através do “rito”, que corresponde a um retorno ritual “as origens”.²²⁸

²²⁷ DEL PRADO, M. N. Op cit.

²²⁸ BARROS, José D’Assunção. Os tempos da história: Do tempo mítico às representações historiográficas do

Posteriormente a “Mujeres Altiplánicas”, Marina Núñez del Prado trabalhou sua última grande série, intitulada “Mujeres andinas al viento y al vuelo”, de aproximadamente 22 esculturas em granito e bronze, finalizada em meados da década de 1990. No álbum confeccionado pela artista e intitulado “Mujeres andinas al viento y al vuelo” [Figuras 2.8, 9, 10, 11, 12] consta pelo menos uma fotografia de cada peça²²⁹. Produzidas em sua casa-ateliê na cidade de Lima, parte das peças permanecia permanentemente exposta nas sacadas do andar superior da casa, enquanto a artista ainda era viva, de modo a serem vistas pelos pedestres que caminhavam na rua.

Tal como indicado pelo título, essa série pode ser interpretada como representação de mulheres alçando vôo, com cada peça adquirindo uma forma diferenciada devido ao diálogo entre a materialidade de seus corpos e a imaterialidade das ventanias. Novamente, a artista opta por formas sem fisionomia detalhada. Em termos técnicos, ela utiliza o cobre polido, material com o qual começa a se familiarizar a partir dos anos de 1970. Enquanto as rochas grosseiramente polidas de “Pachamama” [Figura 2.5] e de “Mujeres Altiplánicas” [Figura 2.6] nos sugerem uma aproximação com a terra, o cobre polido nos remete ao extremo oposto, ao céu, dialogando com a luminosidade e gerando diferentes efeitos conforme a luz do ambiente e a perspectiva do observador. Para a sensação da dança entre essas mulheres e o vento ele é perspicaz, garantindo um efeito de mobilidade.

Século XIX. Crítica Histórica, v.1, n.2, 2010. Disponível em:
<http://www.revista.ufal.br/criticahistorica/attachments/article/72/OS%20TEMPOS%20DA%20HISTORIA.pdf>
Acesso em: 3 de Fevereiro de 2017.

²²⁹ Esse assunto será apresentado em profundidade no capítulo 3.

Figuras 2.8, 2.9, 2.10, 2.11. Marina Núñez del Prado. Foto: Reproduzidas no álbum *Mujeres andinas al viento y al vuelo*. Esculturas de Marina Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Figura 2.12. Marina Núñez del Prado. Foto: Reproduzidas no álbum *Mujeres andinas al viento y al vuelo*. Esculturas de Marina Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Figura 2.13. Maria Martins. Amazônia, 1942. Bronze. 53X51X40cm. Coleção Particular. Foto: Reproduzida no catálogo “Maria Martins: Metamorfoses”.²³⁰

Ao longo do século XX, outras artistas também se dedicaram a elaboração de obras pautadas pela associação mulher/natureza. No Brasil, um importante nome da escultura atuando nesse âmbito é o de Maria Martins. Tendo vivido grande parte de sua vida adulta no exterior - sobretudo nos Estados Unidos, entre os anos de 1939 e 1948 - Martins elaborou uma série de obras nas quais trabalhou com mitos e lendas amazônicas, se aproximando do círculo de surrealistas europeus refugiados em Nova York em decorrência da 2ª Guerra Mundial. Veronica Stigger, ao analisar a exposição inaugurada pela artista em 22 de Março de 1943, intitulada *Maria: New Sculptures* na Valentine Gallery de Nova York, relata que:

Era a Amazônia que ela buscava figurar nessa mostra. Não só em imagens mas também em palavras: para acompanhar a exibição das peças, preparou um catálogo, em inglês, no qual narrava brevemente os mitos que envolviam as oito personagens apresentadas: Amazônia, Cobra Grande, Boiuna, Yara, Yemanjá, Ayoká, Iacy e Boto. (...) Se, em suas duas exposições anteriores, em 1941 e 1942, suas peças tendiam a uma representação mais tradicional da figura humana, com contornos definidos, (...) agora suas personagens, embora ainda reconhecíveis, se fundem em um emaranhado de folhas e

²³⁰ Maria Martins: Metamorfoses. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

galhos que fazem as vezes da floresta tropical.²³¹

Da mesma forma que Marina Núñez del Prado elaborou sua “Pachamama”, de modo a ressaltar seu vínculo com as culturas indígenas andinas, Martins elaborou uma série de esculturas inspiradas na Amazônia, região que, no entanto, nunca visitou²³². Ao representar sua “Amazônia” [Figura 2.13], a artista esculpiu um corpo de mulher circundado por galhos e folhas, associando-o à vegetação tropical. Novamente, o corpo feminino aparece associado à abundância e à fertilidade, restabelecendo o vínculo com o mundo natural deixado para trás pela civilização ocidental moderna²³³. Nota-se também uma grande cobra erguida que se aproxima do corpo da mulher. Ao analisar trechos do livro *Amazônia*, escrito pela artista e distribuído ao público da exposição de 1943, Francis M. Naumann afirma que:

Nas lendas amazônicas, todos os anos o rio se une à terra por meio do encontro de uma mulher e uma serpente: ‘A serpente deixa o fundo da correnteza e sai em busca da mulher sonhada’, escreveu Maria Martins, a fim de que ‘a floresta viva por outro ano, fortalecida, mais misteriosa, mais brilhante e mais sombria, guardando em seu seio virgem as riquezas secretas cobiçadas pelos homens’²³⁴.

Como conclusão deste item, reiteramos que a associação mulher/natureza na obra de Marina Núñez del Prado está fortemente vinculada ao cenário do indigenismo andino, conforme fora apresentado no primeiro capítulo. Ao trabalhar a partir dessa associação, desenvolvendo peças que se vinculam aos imaginários indígenas - como é o caso da “Pachamama” - a artista demonstrou sensibilidade ao contexto artístico boliviano, que na primeira metade do século XX buscava inserir a população indígena em suas representações nacionais. Com relação às obras desenvolvidas na segunda metade do século XX, é pertinente relacioná-las ao que Valeria Paz denominou como “modelo moderno ancestral”, pautado a

²³¹ STIGGER, Veronica. *Maria Martins: Metamorfoses*. In: COSAC, Charles (org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Catálogo da exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

²³² Idem.

²³³ Ao escrever um texto para o catálogo de outra exposição da artista, em 1947, o surrealista André Breton relata que: “Percebe-se facilmente que o que a distingue de todos os outros é o contato que, em toda as peças, ela restabelece entre o homem e a natureza (em nossos dias, pelo menos em todas as grandes aglomerações humanas, ele se perdeu) (...)” BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 2002. Apud STIGGER, Veronica. *Maria Martins: Metamorfoses*. In: COSAC, Charles (org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Catálogo da exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

²³⁴ NAUMANN, Francis N. A escultura surrealista de Maria Martins: 1940-50. In: COSAC, Charles (org.). *Maria Martins: Metamorfoses*. Catálogo da exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

partir de 1952 e que, como cerne, buscou captar a “essência do boliviano”, manifesta tematicamente no imaginário indígena e esteticamente na “simplificação das formas e predileção pela escultura em pedra”²³⁵. Portanto, foi através de seu trabalho em âmbito estético que a artista se vinculou às questões sócio-políticas de seu país, manifestando-se por meio da escolha de seus temas, materiais, técnicas e perspectivas adotadas no desenvolvimento de suas obras.

2.6 Mulher e Sexualidade

O último eixo de representação da mulher na obra de Marina Núñez del Prado se relaciona à temática da sexualidade, analisada por meio de torsos produzidos pela artista sobretudo na segunda metade do século XX. Neste item, apresentaremos três obras, duas das quais intituladas “Vênus” e, portanto, referenciadas na deusa do panteão romano que levava o mesmo nome - entidade representativa do erotismo, do amor e da beleza -, sendo peças que trazem à tona a associação entre sexualidade e gravidez, em virtude do ventre protuberante das peças.

O elo entre sexualidade e gravidez destoa de muitas das representações canônicas da mulher na História da Arte, sobretudo a partir do século XIX, que, em geral, tendem a dividir o corpo e a existência feminina em dois pólos: um associado à figura da “mãe” - repleta de pureza e santidade - e outro à da “prostituta” - reduzida ao seu corpo sexualizado, cuja vida se justifica no prazer do homem²³⁶. Ao analisar a emergência da arte moderna na Europa, algumas autoras, como Griselda Pollock, irão ressaltar que, surpreendentemente, muitas das obras canônicas interpretadas como fundadoras da arte moderna lidam exatamente com a sexualidade vista como uma troca comercial²³⁷. Nesse sentido, a representação do corpo feminino apareceria em função da sexualidade masculina e da competição entre artistas homens pela liderança dos movimentos vanguardistas²³⁸. Whitney Chadwick cita grandes nomes do modernismo e a associação estabelecida por eles entre criação artística e sua sexualidade masculina, sobreposta ao corpo da mulher: “As prostitutas de Manet e Picasso, os

²³⁵ PAZ, V. Op cit.

²³⁶ Vale notar que essa polarização segue alguns preceitos das tradições católicas, de exaltação da imagem de Virgem Maria e a condenação como pecadora da figura de Eva, ou de Maria Madalena.

²³⁷ POLLOCK, G. Op cit, p.54.

²³⁸ Idem.

‘primitivos’ de Gauguin, os nus de Matisse, os objetos do surrealismo. Os artistas modernos, de Renoir (‘Eu pinto com meu pinto’) a Picasso (‘Pintura, o verdadeiro ato de fazer amor’) colaboraram na fusão do sexual com o artístico ao equiparar a criação artística com a energia sexual masculina, apresentando as mulheres como impotentes e sexualmente subjugadas”.²³⁹

Ao se tratar da sexualidade no campo da História da Arte, uma referência é o trabalho de Edward Lucie-Smith intitulado *Sexuality in Western Art*, que percorre os principais pontos de contato entre a produção artística e o tema da sexualidade desde as pinturas rupestres até a arte contemporânea. Sobre a relação da arte moderna europeia com essa temática, o autor defende que:

Ao criar imagens que ultrajam as idéias convencionais de decência e reticência sexual, o artista marca a distância entre ele e os membros comuns da sociedade (...). Pintores e escultores contemporâneos também usam imagens eróticas como meio de envolver o espectador com o trabalho; é difícil enfrentar essas imagens com total neutralidade. Não é por acaso que a história do modernismo tenha sido marcada por uma longa série de batalhas legais sobre o tema da obscenidade.²⁴⁰

Dando continuidade a seu argumento, Smith destaca que a ênfase contínua no individualismo e na livre expressão dos artistas, uma herança do romantismo que atinge seu auge nas primeiras décadas do século XX, estaria em conjunção com as teorias psicanalíticas de Freud, pautadas pela análise das fantasias e impulsos eróticos do inconsciente. Os artistas pela primeira vez estariam “livres” para abarcar o desejo na produção artística, em ato de franco rompimento com a moralidade burguesa e pautados, em muitos casos, pela busca da sexualidade e do prazer. Em confluência com esse cenário de culto ao individualismo, se somaria a presença cada vez maior do materialismo e do consumismo ocupando um importante espaço nas dinâmicas sociais da vida nas metrópoles. Nesse contexto, a produção artística acabaria por se afastar progressivamente de temas metafísicos e transcendentais, com uma geração de artistas distantes de temas tradicionais da arte, como a religião, tendência que, para Lucie-Smith, já era visível em finais do século XIX.

²³⁹ CHADWICK, W. Op cit, p.279.

²⁴⁰ LUCIE-SMITH, Edward. *Sexuality in Western Art*. Londres: Thames & Hudson, 1972.

Figura 2.14. Auguste Rodin. Hand of Rodin with a female figure, 1917. Gesso. 22,9cm. National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.²⁴¹

A busca pela sexualidade como expressão artística estava praticamente restrita aos homens, que há muito tempo já haviam conquistado sua liberdade para representar o corpo nu da mulher²⁴². Um ótimo exemplo desse argumento é a escultura “Hand of Rodin with a female figure” [Figura 2.14], de Auguste Rodin, na qual o artista esculpe uma representação de sua própria mão, que segura com os dedos um pequeno torso feminino. Tradicionalmente, os torsos não possuem cabeças, pernas e mãos, sendo reduzidos às suas funções sexuais e reprodutivas. Numa metáfora, a mulher é reduzida aos seus seios e seu ventre, frente o olhar atento do artista, que a espreita. Sobre essa obra, Ermelinda Maria Araújo Ferreira afirma que:

A pequena escultura de Rodin intitulada “Mão com torso feminino” (1917) parece resumir a natureza dessa atitude de apropriação das artes plásticas

²⁴¹ <https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.1015.html> Acesso em: 8 de Junho de 2017.

²⁴² Pollock questiona-se: “Se é normal ver pinturas de corpos femininos como o território em que os homens artistas reivindicam sua modernidade (...), podemos esperar redescobrir pinturas de mulheres em que lutaram com sua sexualidade na representação de nus masculinos?”. O tom da pergunta é irônico e a resposta negativa. In: POLLOCK, G. Op cit, p.54. Com relação à representação do nu feminino na História da Arte, Chadwick afirma que: “O assunto do nu na arte reúne discursos de representação, moralidade e sexualidade feminina, mas a apresentação persistente do corpo feminino nu como um local de prazer de visão masculina, uma imagem de troca mercantil e uma defesa fetichista contra o medo de castração, deixou um lugar pequeno para explorações de subjetividade, conhecimento e experiência feminina”. In: CHADWICK, W. Op cit, p.280.

sobre a temática do corpo feminino ao longo de uma tradição que se estende da antiguidade à modernidade, quando só então começa a ser questionada: uma mão masculina de proporções avantajadas segura um frágil, recurvado e miniaturizado torso feminino. Acéfalo e mutilado, ele foi reduzido à matéria que interessa à representação: seios e púbis, numa óbvia evocação das funções sexuais e reprodutivas postas num corpo atraente mas inerte, sem identidade, emoção ou pensamento.²⁴³

Com relação aos torsos elaborados por Marina Núñez del Prado, mesmo dialogando com séculos de representação do corpo feminino nu através do olhar masculino, a artista desenvolveu uma perspectiva pouco tradicional ao associar a sensualidade desses corpos à fertilidade e à maternidade. Essas obras foram amplamente interpretadas como o ápice da “pureza” estética dentro de sua produção, devido a sua simplicidade em termos formais²⁴⁴. Para a seguinte reflexão, foram selecionadas três esculturas: “Victoria” [Figura 2.15], “Vênus andina” [Figura 2.16] e “Vênus Negra” [Figura 2.17].

Começando a análise pela obra “Vênus andina” [Figura 2.16], seu título indica um diálogo entre a figura mítica da Vênus, de raízes romanas, com as mulheres andinas. Ao optar pela utilização do bronze, a artista destaca a tonalidade da pele dessa Vênus, mais escura e “terrosa”, distante das representações clássicas dessa deusa, geralmente em tons claros, com peças realizadas em materiais tradicionais, como o mármore. Aqui, a tonalidade sugere uma aproximação estética ao universo andino indígena. Processo semelhante ocorre também em “Victoria” [Figura 2.15] e em “Vênus Negra” [Figura 2.17], peça sobre a qual Michela Pentimalli afirma que: “Uma Vênus de basalto preto, que na escolha da pedra e do título, indubitavelmente alude a uma deidade ‘primitiva’ e, em sua ‘negritude’, indiretamente, à Pachamama”²⁴⁵. Portanto, ainda que nesses torsos a artista manifeste uma proximidade com os padrões estéticos ocidentais – representando corpos de mulheres jovens, magras e de cintura fina –, ao mesmo tempo ela propõe um deslocamento desse mesmo padrão, ao afirmar a proximidade da entidade máxima da beleza - Vênus - às mulheres andinas.

²⁴³ FERREIRA, Ermelinda Araújo Ferreira. Trajetória da Vênus: Leituras do corpo feminino na arte, do classicismo à Biopaisagem, de Ladjane Bandeira. Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.33, 2009, p.81-106, Brasília.

²⁴⁴ Foram encontrados apenas dois museus fora do território latino-americano com peças da artista em seus acervos: O Brooklyn Museum, na cidade de Nova York; e o Hirshhorn Museum, em Washington D.C, cada um com uma peça, respectivamente. Ambos possuem torsos elaborados pela artista, o que indica que essas peças possivelmente foram mais valorizadas no cenário estadunidense que suas obras figurativas. Acerca dos museus que possuem peças de Marina Núñez del Prado em seus acervos, ver capítulo 3.

²⁴⁵ PENTIMALLI, M. Op cit, p.248.

Figura 2.15. Marina Núñez del Prado. Victoria, segunda metade século XX. Bronze. 86X36X57cm. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru. Foto: Reproduzida no catálogo Marina Núñez del Prado - Andina y Universal.²⁴⁶

Figura 2.16. Marina Núñez del Prado. Vênus andina, 1986. Bronze. 86,5X36X35cm. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru. Foto: Reproduzida no catálogo Marina Núñez del Prado - Andina y Universal.²⁴⁷
Figura 2.17. Marina Núñez del Prado. Vênus negra, 1958. Basalto. 59X40X21cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolívia. Foto: Reproduzida no catálogo Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008.²⁴⁸

²⁴⁶ Marina Núñez del Prado - Andina y Universal. Lima: Galería John Harriman, 2009.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

Outro ponto importante diz respeito aos aspectos formais dessas peças. Em sua autobiografia, Marina Núñez del Prado discorre, em mais de um momento, sobre o processo que chamou de “evolução” em direção a simplicidade das formas. Segundo a artista, dos primeiros anos de sua atuação como escultora, marcados pelo diálogo com o indigenismo - em obras como “Madre Índia” [Figura 2.2] -, ela teria alcançado, com o tempo, um maior despojamento do figurativo. Nesse sentido, indo em direção ao “fundamento” da forma, teria logrado atingir a “essência” de cada peça, sem maior necessidade de detalhamento, demonstrando uma concordância com o cenário da escultura moderna com o qual teve contato nos Estados Unidos, tal como esmiuçado no primeiro capítulo. Nos dois trechos a seguir, ela relata brevemente esse movimento:

Através dos anos de trabalho minha obra amadureceu, se simplificou cada vez mais, mas na sua essência está presente aquele sentido fecundo e maternal que protege o ovo cósmico. Torsos com a curva proeminente em seus ventres grávidos, regaços cheios de ternura, regaços vazios com ânsia de maternidade.²⁴⁹

Cada vez simplifico mais minhas criações. As linhas e os volumes estão se tornando cada vez mais puros. Eu sinto que, nessa síntese, seu conteúdo e expressão são mais fortes e convincentes. Mas minhas criações não são completamente abstratas. No meu pensamento, há sempre o esboço do figurativo e orgânico, algo que, ao criar, sinto que tem vida.²⁵⁰

Esse mesmo argumento também é utilizado por Teresa Gisbert e José de Mesa, quando afirmam que: “Com a simplicidade que ela adquiriu, voltou a trabalhar em madeira, começando ao redor de 1958 os torsos femininos nus, alguns talhados em mármore. São figuras de pureza excepcional”²⁵¹. No artigo “Dos caminos paralelos: la escultura y las prácticas experimentales en Bolivia entre 1960 y 2008”, Valeria Paz reitera que o tema da “forma sintetizada” foi um importante divisor de águas no cenário artístico boliviano dos anos de 1950 e 1960:

A “beleza” formal foi imposta no debate entre os figurativos/sociais e os abstratos, (...) como um dos principais parâmetros de apreciação das obras

²⁴⁹ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.42.

²⁵⁰ Idem, p.105.

²⁵¹ GISBERT, Teresa; DE MESA, José. Historia del Arte en Bolivia: Período Republicano. La Paz: Editorial Gisbert y Cia S.A, 2012.

de arte. Essa situação se evidenciou no III Salón Nacional de Artes Plásticas de 1960, quando Marina Núñez del Prado ganhou o Primeiro Prêmio de Escultura com a *Vênus Negra* (agora parte da coleção MNA), um torso estilizado que representa, de acordo com o título, um tema da mitologia clássica predileto na história da arte, a deusa romana do amor, da beleza e da fertilidade.²⁵²

Ao ganhar o III Salón Nacional de Artes Plásticas com sua “*Vênus Negra*” [Figura 2.17], Paz indica que Marina Núñez del Prado havia sido classificada como uma artista “abstrata” e, portanto, distante de temas “ideológicos”. Em contraposição, o prêmio de melhor pintura foi para Miguel Alandia Pantoja, artista reconhecidamente “político” e “social”. A autora continua sua argumentação indicando que nos salões que se seguiram, outros escultores “abstratos” teriam sido premiados, o que seria uma comprovação de uma tradição que aproximou a escultura do deleite estético e a pintura da política²⁵³.

Finalmente, é válido refletir acerca da opção de Núñez del Prado em elaborar torsos que estão “grávidos”. A utilização do ventre saliente se repete em grande parte dessas obras, sendo que em “*Victoria*” [Figura 2.15] ele aparece ainda mais destacado devido a posição levemente inclinada da peça, representada com uma de suas pernas erguida. Sobre essas peças, a artista afirmou que:

Minhas criações de Torsos expressam a essência das formas humanas, geralmente formas femininas, por meio de curvas e redondezas, fazendo a abstração dos braços e da cabeça. De forma simples, ventres salientes, grávidos, quadris largos, bustos redondos, torsos fecundos, como a Pachamama. Torsos parados, sentados, reclinados; em vários materiais, onix, pedra, madeiras polidas.²⁵⁴

Em convergência com essa perspectiva, Valeria Paz destaca a habilidade da artista em construir imagens carregadas de fecundidade e força criativa feminina: “Na série de torsos femininos, iniciada em torno de 1960, (...) é perceptível a redescoberta do corpo da mulher e da paisagem andina, entre as quais Núñez del Prado criou inúmeras analogias na tentativa de materializar um arquétipo da fertilidade e da força criativa feminina”²⁵⁵. Em *Bolivia: Los caminos de la escultura*, Michela Pentimalli constrói uma reflexão similar, argumentando que

²⁵² PAZ, Valeria. Op cit, p.248.

²⁵³ Idem.

²⁵⁴ DEL PRADO, M. Op cit, p.109.

²⁵⁵ PAZ, Valeria. La búsqueda trascendental. In: Fondo Negro/La Prensa, La Paz, 26/10/2008.

as mulheres elaboradas por Marina Núñez del Prado, verdadeiros emblemas do amor materno, possuiriam também uma “sensualidade serena”. Dessa forma, “seus torsos sintetizam ambos aspectos, ao ressaltar os atributos femininos ligados tanto ao erotismo como à maternidade”²⁵⁶.

Assim como Marina Núñez del Prado, outras artistas buscaram criar representações que rompessem com o estigma do nu feminino como objeto do prazer masculino, separado da experiência da maternidade. Paula Modersohn-Becker, importante precursora do expressionismo alemão, logrou unir a imagem de seu corpo nu ao impulso de criação representado pela maternidade em sua pintura “Self portrait on her 6th wedding anniversary” [Figura 2.18]. No ano em que produziu essa tela, em 1906, Becker havia deixado seu marido e partido rumo à Paris, onde pretendia se desenvolver como pintora. Devido a esse momento particular, a crítica de arte Sue Hubbard ressalta que a obra seria uma “declaração de liberdade”²⁵⁷, já que a artista não estava grávida, mas optou por utilizar-se da gravidez como uma metáfora de seu poder de invenção enquanto uma jovem artista: “A pintura, então, é uma metáfora de como ela se sentiu sobre si mesma como um jovem artista: fecunda, madura, capaz pela primeira vez em sua vida de criar e pintar livremente da maneira que desejava”²⁵⁸.

²⁵⁶ PENTIMALLI, Michela. Marina Núñez del Prado. In: PENTIMALLI, Michela (org.). Bolívia: Los caminos de la escultura. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2009.

²⁵⁷ HUBBARD, Sue. Paula Modersohn-Becker. Self portrait on her 6th wedding anniversary: The Independent's Great Art Series. Independent, Culture, Londres, 23 de Agosto de 2007. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/modersohn-becker-paula-self-portrait-on-her-sixth-wedding-anniversary-1906-744437.html> Acesso em: 2 de Junho de 2017.

²⁵⁸ Idem.

Figura 2.18. Paula Modersohn-Becker. Self portrait on her 6th wedding anniversary, 1906. Pintura em tela. 101,8X70,2cm. Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen.²⁵⁹

Consequentemente, continua Sue, o que a artista estava prestes a conceber não era uma criança, e sim sua independência artística. Enquanto tradicionalmente retratos de mulheres nuas eram elaborados para o prazer masculino, nesse caso a artista teria criado uma outra imagem: de uma mulher que se nutre fora das amarras do casamento, em busca de sua profissionalização como artista²⁶⁰. Sobre os auto-retratos de Modersohn-Becker, Chadwick afirma que, se comparados às imagens produzidas por Paul Gauguin de corpos de mulheres na paisagem “exótica” e “primitiva” do Tahiti, essas imagens em contraposição trariam como foco o próprio ambiente no qual a artista estaria imersa²⁶¹. Ao associar a criação artística à maternidade - criação da vida - Paula Modersohn-Becker estabelece um elo com as reflexões de Marina Núñez del Prado, apresentadas no item “Mulher e Maternidade”.

Ao longo deste capítulo, buscamos demonstrar como a vida de Marina Núñez del Prado esteve marcada pela sua posição de mulher artista boliviana. Partindo das reflexões conduzidas pelos campos da História das Mulheres e da Crítica Feminista de Arte, é possível

²⁵⁹ <http://www.museen-boettcherstrasse.de/museen/paula-modersohn-becker-museum/> Acesso em: 8 de Junho de 2017.

²⁶⁰ HUBBARD, S. Op cit.

²⁶¹ CHADWICK, W. Op cit, p.289.

concluir que tanto o gênero, quanto a classe e a raça de Marina Núñez del Prado interferiram diretamente em suas experiências e em como sua obra foi elaborada e incorporada pelo meio artístico.

Outrossim, ela foi uma artista que representou mulheres. Em nossas indagações, procuramos desconstruir uma leitura simplista que indicasse que por ser mulher ela teria um “instinto natural” para representar mulheres. Em realidade, optamos por demonstrar como ela “negociou” em seu discurso e prática artística representações que dialogassem com sua trajetória e com a produção de outros artistas, atentando para as discussões contemporâneas de cada momento histórico e os diferentes cenários pelos quais circulou. Também buscamos ressaltar aquilo que identificamos como potente em sua obra, porém deixando de lado o caráter idealizador de termos como “gênio” ou “mestre” que, de qualquer modo, não foram elaborados para qualificar a trajetória de mulheres artistas.

Com relação aos últimos três itens deste capítulo, que discorrem acerca das formas utilizadas pela artista para representar a mulher, reafirmamos que as divisões elaboradas possuem fronteiras fluidas e estão em constante diálogo. Ao descrever seus torsos como como “ventres salientes, grávidos (...) como a Pachamama”²⁶², a artista ressalta que a mulher grávida é a própria representação da Pachamama e, por extensão, da paisagem andina. Ademais, essa mulher grávida seria também a corporificação do “amor materno” e da “sensualidade serena”, sintetizando “os atributos femininos ligados tanto ao erotismo como à maternidade”²⁶³, nas palavras de Michela Pentimalli. Logo, apesar das divisões utilizadas se justificarem por uma necessidade de aprofundamento de cada temática, concluímos que, em realidade, elas estão intimamente relacionadas.

²⁶² DEL PRADO, M. N. Op cit, p.109.

²⁶³ PENTIMALLI, M. Op cit.

CAPÍTULO 3

A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DE MARINA NÚÑEZ DEL PRADO

3.1 Introdução

Como se demonstrou nos capítulos anteriores, Marina Núñez del Prado esteve a par das discussões sobre a produção artística modernista em suas variadas vertentes, atuando a partir de um lugar específico, de mulher, escultora, boliviana atuando profissionalmente no circuito artístico internacional. Neste capítulo, pretendemos compreender até que ponto sua obra obteve reconhecimento no cenário local - sobretudo boliviano e peruano - e internacional. Trabalhamos com a hipótese de que, a partir de meados da década de 1950, a artista atuou em três diferentes iniciativas com o objetivo de perpetuar sua memória e legado artístico, vislumbrando a falta de espaço para sua produção nos cânones da arte latino-americana.

Inicia-se o percurso através da análise do alcance de sua obra: quais museus atualmente exibem suas esculturas e como elas foram interpretadas por críticos e historiadores da arte. Em termos gerais, sua obra foi reconhecida especialmente na Bolívia e no Peru, países nos quais logrou espaço na mídia impressa e em publicações panorâmicas sobre tendências e correntes artísticas. Ela também obteve grande destaque na construção da narrativa da arte boliviana, tanto em compêndios e catálogos sobre o tema, quanto em obras expostas no Museo Nacional de Arte de La Paz, um dos mais reconhecidos museus bolivianos. Contudo, seu nome é pouco conhecido se comparado ao de outros artistas latino-americanos contemporâneos à sua atuação, seja em museus e coleções particulares, seja em livros de História da Arte dedicados à América Latina e pesquisas acadêmicas.

De modo a abarcar essas questões, será explorado o modo como a arte boliviana da primeira metade do século XX está representada no Museum of Modern Art de Nova York e no Museo de Arte Latino Americana de Buenos Aires - dois renomados centros de difusão de obras latino-americanas desse período - e como ela é analisada em publicações panorâmicas selecionadas sobre a História da Arte latino-americana. De antemão, é válido indicar que pouquíssimas obras de artistas bolivianos figuram nos acervos dos dois museus citados. Com relação às publicações, mesmo ao analisarem a figuração social indigenista, grande eixo da produção artística boliviana naquele período, seus autores optaram por sublinhar a atuação de

artistas peruanos e mexicanos, relegando os bolivianos ao segundo plano. Como contraponto, também apresentaremos autores que elaboram uma narrativa da História da Arte boliviana, fator relevante para se compreender o lugar marginal ocupado por seus artistas nos cânones.

Essas informações são fundamentais por elucidar as intenções de Marina Núñez del Prado ao dedicar-se intensamente à elaboração de um discurso sobre sua atuação profissional. Em 1954, após seu retorno de Nova York, a artista abriu sua casa em La Paz para uma exposição permanente de suas obras. Essa foi a primeira de uma série de ações com o intuito de perpetuar sua memória e reafirmar seu lugar de destaque como escultora, que culminaram com a abertura da Casa-Museo Marina Núñez del Prado em Abril de 2015, em Lima, duas décadas após seu falecimento. Para além da instituição de duas fundações que levam o nome de sua família, Núñez del Prado, nas cidades de La Paz e Lima - responsáveis cada qual por um museu -, analisaremos aqui outras duas ações da artista: a publicação de sua autobiografia, *Eternidad en los Andes*, em 1973; e a organização de seu arquivo pessoal e confecção de álbuns que apresentam aspectos de sua trajetória pessoal e artística. Com esse arcabouço documental pretende-se demonstrar como a artista logrou construir uma história oficial de si mesma.

3.2 Marina Núñez del Prado: Presenças e ausências

Apenas um número reduzido de museus exibem permanentemente obras de Marina Núñez del Prado: sua casa-museu em Lima, que dedica quatro salas e dois jardins às suas esculturas e o Museo de arte Antonio Paredes Candia, em La Paz, que exhibe seis esculturas da artista. O Museu de Arte Contemporânea da USP também exibiu, entre os meses de Junho de 2015 e Abril de 2017, a escultura “Madona da Ternura” na exposição “Vizinhos Distantes: Arte da América Latina no MAC USP”. Realizada entre os anos de 1946 e 1951, essa escultura consta como doação do Museu da Arte Moderna de São Paulo²⁶⁴. Na página seguinte, observa-se a reprodução do folder da casa-museu em Lima, do catálogo do Museo de Arte Antonio Paredes Candia, e do folder da exposição realizada no MAC-USP²⁶⁵.

²⁶⁴ Não foram encontradas informações sobre a procedência da obra ou histórico de aquisição.

²⁶⁵ O folder completo pode ser encontrado no site:

https://issuu.com/geaccmac/docs/catalogo_vizinhos_distantes_final Acesso em: 13 de Fevereiro de 2017.

A Casa-Museo Núñez del Prado de La Paz também possui uma extensa coleção de obras, porém, encontra-se fechada desde 1994. Finalmente, o Museo Nacional de Arte da mesma cidade dedicou uma sala especial dentro de sua exposição permanente às obras da artista, entre os anos de 2011 e 2015. Em decorrência da inauguração da sala, o jornal boliviano Página Siete publicou um artigo apontando Núñez del Prado como “a maior artista plástica boliviana da história”:

O Museo Nacional de Arte abrirá na terça-feira uma sala dedicada a Marina Núñez del Prado, a maior artista boliviana da história e uma das mais reconhecidas da América Latina. O conteúdo essencial da exposição é composto por 13 esculturas das diferentes etapas de Núñez del Prado, que se refletem nos diferentes materiais que ele utilizou para criar suas peças, sempre dedicadas a destacar a essência da paisagem andina e seus habitantes.²⁶⁶

Em 2015, o museu foi fechado para uma ampla reforma estrutural e curatorial. Depois da reformulação dos espaços expositivos e reabertura do museu no mês de Agosto de 2016, não foram encontradas informações precisas sobre quais ou quantas obras da artista continuaram expostas, e sob qual configuração e discurso. Ainda assim, é possível inferir, a partir de algumas notícias da imprensa boliviana por ocasião da reabertura, que as obras de Marina Núñez del Prado seguem ocupando um lugar de destaque. Em La Razón, José Emperador destaca que, com a reconfiguração do acervo, “se dá uma importância que antes não havia à arte pré-colonial e às mulheres artistas”²⁶⁷. Em outra reportagem, intitulada “Museo Nacional de Arte engalana a La Paz”, publicada no El Diario Cultural, são apresentadas as principais salas do museu, incluindo-se aquela dedicada à arte moderna boliviana, sobre a qual se afirma que:

Os artistas mais representativos da sala, presentes por meio de algumas de suas obras, são Arturo Borda e Marina Nuñez del Prado, acompanhados pelos artistas abstratos, como o grupo denominado “Oito Contemporâneos” com Armando Pacheco, María Luisa Pacheco, Enrique Geuer e María Esther

²⁶⁶ SÁNCHEZ, Richard. Abren sala permanente para la obra de Núñez del Prado - El Museo Nacional de Arte homenajea a la mejor escultora boliviana. Página Siete, Culturas, p.26, La Paz, 11 de Maio de 2011.

²⁶⁷ EMPERADOR, José. El Museo Nacional de Arte vuelve rejuvenecido. La Razón, Tendencias, La Paz, 8 de Agosto de 2016. Disponível em: http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/Tendencias-revista-agosto-La_Razon-Bolivia_0_2541945803.html#.V6nbTIG40B8. Acesso em: 27 de Junho de 2017.

Ballivián, ou por artistas sociais, com obras de Miguel Alandia Pantoja, entre outros.²⁶⁸

Em 2008, ano em que se celebrou o centenário de Marina Núñez del Prado, o grupo de teatro boliviano P'hajsi concebeu e peça “Estatica: veinte mujeres al viento”, em homenagem a última grande série de esculturas elaboradas pela artista, *Mujeres andinas al viento y al vuelo*, apresentada no segundo capítulo. Alguns anos depois, em virtude das comemorações de 50 anos do Museo Nacional de Arte de La Paz, em 2016, o grupo foi convidado a apresentar novamente a peça, cujo cartaz de divulgação pode ser observado abaixo [Figura 3.4]. Esses dados ajudam a elucidar a importância da escultora para a construção da narrativa da arte boliviana proposta por essa instituição, que selecionou uma peça de teatro em sua homenagem como forma de comemorar seus 50 anos de existência. No cartaz, observa-se uma mulher posando de costas, com seus cabelos negros cuidadosamente penteados para cima, em alusão ao penteado tradicionalmente utilizado pela artista, semelhante ao exibido na [Figura 3.5].

Figura 3.4. Folder da peça “Estatica - veinte mujeres al viento”, La Paz, Bolívia, 2016. **Figura 3.5.** “Marina Núñez del Prado en 1942. N. York.”. Foto: Reprodução do álbum “Mi vida - Fotografías de Marina Núñez del Prado”. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

²⁶⁸ S/a. Museo Nacional de Arte engalana a La Paz. El Diario, Cultural, La Paz, 9 de Agosto de 2016. Disponível em: http://www.eldiario.net/noticias/2016/2016_08/nt160809/cultural.php?n=32& Acesso em: 27 de Junho de 2017.

Apesar do destaque recebido pela artista no Museo Nacional de Arte de La Paz, o fato de sua obra ser atualmente pouco exposta em outros museus é uma das chaves para compreender o porquê de sua ausência nos cânones latino-americanos. Responsáveis pela construção de certos discursos sobre a História da Arte, os museus são participantes ativos na seleção dos poucos artistas que serão lembrados, em detrimentos dos muitos que serão esquecidos, e atuam juntamente com o historiador da arte, o crítico e o curador. Para Ana Paula Cavalcanti Simioni, esses seriam “(...) os personagens principais na construção de um destino para as obras de arte e seus criadores²⁶⁹”. Dessa forma, o processo de seleção dos artistas que figuram nos museus não pode ser tomado como algo natural, mas fruto de uma série de escolhas. Ao se debruçarem sobre essa questão, Rebecca Corrêa e Silva e Ursula Rosa da Silva ressaltam que:

Não há dúvida de que os museus são as instituições que por natureza lidam com a memória e o esquecimento; cabe a eles certo “poder” de escolher quanto ao que merece ser lembrado ou esquecido. (...) Esse processo de ressignificação começa desde a seleção dos objetos para a formação da coleção, passando pelo enfoque do estudo que se faz sobre o objeto, como ele será exposto, para quem ele se destina e de que forma o museu comunica e educa.²⁷⁰

No final de sua autobiografia, Núñez del Prado cita os museus e coleções privadas que adquiriram obras suas até 1973, data de publicação de “Eternidad en los Andes”: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Museo de Arte moderno da Cidade do México, Museu de Bellas Artes de Caracas, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Casa de la Moneda de Potosí, Museo Nacional de Arte de La Paz, IBM's Art Collection, Brooklyn Museum e Joseph's Hirshhorn Collection. Contudo, numa verificação atualizada, muitas das obras não foram localizadas, com exceção da “Madona da Ternura”, no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (atualmente em posse do Museu de Arte Contemporânea da USP), e das obras pertencentes ao Museo Nacional de Arte de La Paz, à IBM's Art Collection, ao Brooklyn Museum, e à Joseph's Hirshhorn Collection. No caso específico desses dois últimos, cada um possui apenas uma obra da artista em seus

²⁶⁹ SIMIONI, A. P. C. Op cit, p.36.

²⁷⁰ SILVA, Rebecca Corrêa; SILVA, Ursula Rosa da. Memória e poder: Mulheres artistas nas exposições museológicas no Brasil e em Portugal. Revista Confluências Culturais, v.3, n.1, 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5113099.pdf> Acesso em: 10 de Abril de 2017.

respectivos acervos, sendo que as mesmas não estão expostas²⁷¹.

Atualmente, as esculturas de Marina Núñez del Prado não figuram nos principais museus dedicados a colecionar arte moderna latino-americana, tais como o Museum of Modern Art de Nova York e o Museo de Arte Latino Americana de Buenos Aires. Tampouco foram localizadas obras da artista nos acervos dos museus de arte moderna latino-americanos²⁷². Nos arquivos da Biblioteca Nacional do Chile constam algumas correspondências trocadas entre a intelectual Gabriela Mistral, o empresário Nelson Rockefeller e o primeiro diretor do Museum of Modern Art de Nova York, Alfred Barr Jr., acerca de uma possível doação da obra “Ternura”, peça do acervo pessoal de Mistral, para a coleção deste museu. A documentação demonstra que havia um interesse de Marina Núñez del Prado em fazer com que suas obras estivessem presentes nessa coleção. Porém, no caso das negociações com o MoMA, suas intenções não se efetivaram. Na primeira carta, escrita por Gabriela Mistral para Nelson Rockefeller, ela ressalta o valor da obra de Núñez del Prado, indicando que:

Visito com frequência instituições latino-americanas nas quais encontro o testemunho vivo de sua ajuda aos artistas legítimos, cujas obras, apesar de serem qualitativas, foram ignoradas pelo próprio povo. É o caso de uma querida amiga minha, que considero não a melhor escultora hispano-americana, mas o melhor escultor da América Espanhola. Se trata da boliviana, Marina Núñez del Prado, residente nos Estados Unidos por nove anos e que é uma pessoa tão tímida quanto talentosa. Seu trabalho foi celebrado por professores europeus e americanos por sua originalidade e sua força emocional. Juntamente com esta carta, me permito enviar algumas fotografias de Ternura, uma obra dela que acredito que será tão bem sucedida como a Madonna que acaba de ser adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Paris. Eu acredito, meu respeitado senhor, que Ternura é uma obra digna de pertencer à coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York, e preciso saber antecipadamente se esse presente que é da autora e meu será aceito pela autoridade técnica correspondente. Sendo esse trabalho tão representativo da arte indo-americana, ousar pensar que a obra dessa artista encontraria sua localização natural nesse museu cuja missão é mostrar ao público americano o melhor da produção artística européia e americana.²⁷³

²⁷¹ Brooklyn Museum: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/82199> HirshHorn Collection: https://hirshhorn.si.edu/search-results/search-result-details/?edan_search_value=hmsg_66.1312 Acesso em: 31 de Janeiro de 2018.

²⁷² Foram consultados os sites dos seguintes museus: Museu de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderno de Buenos Aires; Museu de Arte contemporâneo de Santiago; Museu de Arte de Lima; Museu de Arte Moderno de Bogotá; e do Museu de Arte Moderno da Cidade do México. O acervo do Museu de Arte Moderno de Quito não disponibiliza seu acervo online. Acesso em: 26 de Junho de 2017.

²⁷³ MISTRAL, Gabriela. [carta] 5 de Dezembro de 1953. [para] ROCKFELLER, Nelson. Nova York. 1f. Oferece a obra “Ternura” de Marina Núñez del Prado, ao Museum of Modern Art de Nova York. (Grifo meu)

Mistral enfatiza a qualidade das obras de Marina Núñez del Prado identificando, porém, a falta de reconhecimento da artista em seu próprio país. No ano de 1953, quando a carta foi enviada, Núñez del Prado havia voltado para a Bolívia há aproximadamente quatro anos, depois de uma longa temporada de onze anos no exterior. Desta forma, é provável que, mesmo com seu retorno, tenha demorado alguns anos para restabelecer seus vínculos com os circuitos artísticos bolivianos e começar a obter certo destaque. Outro fator a se considerar são as transformações do próprio movimento indigenista que, a partir dos anos 1950, procurou substituir a imagem do indígena como fruto da natureza e da paisagem, amplamente utilizada pela artista, por uma “(...) representação do ‘camponês’, protagonista da Reforma Agrária e artífice, juntamente com o mineiro e, eventualmente, o militar e o estudante, da mudança revolucionária que precede um futuro radiante de desenvolvimento”²⁷⁴. No cenário artístico boliviano, esse foi um momento dominado pelos chamados “artistas sociais”, que buscaram elaborar representações dos indígenas como atuantes e personagens centrais da política nacional²⁷⁵.

Outro ponto significativo da carta de Mistral é a afirmação de que Núñez del Prado seria “o melhor escultor da América Espanhola”. Conforme abordado no segundo capítulo, por muito tempo a História da Arte elaborou discursos nos quais a produção das mulheres artistas foi avaliada através do prisma do “amadorismo”, em detrimento de obras produzidas por homens. Portanto, ao utilizar propositadamente o termo “melhor escultor”, no masculino, Mistral equipara a obra de Núñez del Prado à de seus pares masculinos, que seriam verdadeiramente “profissionais”²⁷⁶.

Na segunda carta, escrita por Nelson Rockefeller em resposta à primeira, ele afirma conhecer e admirar a obra de Núñez del Prado, salientando que encaminharia a documentação correspondente ao então diretor do museu, Alfred Barr Jr. Finalmente, na terceira carta, Alfred Barr Jr. responde gentilmente à Gabriela Mistral afirmando que a doação da escultura não havia sido aceita pelo comitê responsável do museu.

²⁷⁴ PENTIMALLI, Michela. El viraje de los años cincuenta. In: PENTIMALLI, Michela (org.) Bolívia - Los caminos de la escultura. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2009.

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ Esse mecanismo de “masculinização” da mulher artista foi utilizado como meio de justificar a qualidade “superior” da obra de certas artistas, que teriam alcançado esse status devido a sua aproximação aos padrões masculinos. No artigo “Frida Kahlo y el arte mexicano”, por exemplo, Diego Rivera avalia que a artista mexicana Frida Kahlo seria “a pintora mais pintor e a prova maior da realidade do renascimento da arte mexicana”. RIVERA, Diego. Frida Kahlo y el arte mexicano. In: Boletín del Seminario de Cultura Mexicana, vol.1, n.2, outubro de 1943, p.89-102. Apud MAYAYO, P. Op cit, p.24.

Não se sabe o motivo exato pelo qual a obra “Ternura” não foi aceita pelo Museum of Modern Art de Nova York. Porém, ainda que não exista uma resposta precisa para esta questão, alguns elementos são passíveis de interpretação. No site da instituição²⁷⁷, é possível consultar as obras e artistas que compõem a coleção. Dentre as aproximadamente 200.000 obras, das quais 77.000 podem ser consultadas online, apenas duas foram produzidas por artistas bolivianos: “The cube and the Perspective”, de Roberto Berdecio, de 1935; e “Muerte de Willka”, de Alejandro Mario Yllanes, de 1944. Ao analisar a formação da coleção de obras latino-americanas desse museu, Eustáquio Ornelas Cota Júnior afirma que “de modo geral, a Bolívia teve uma participação (...) muito pequena. Tanto em número de obras como em espaço dedicado ao comentário da arte moderna do país”²⁷⁸. No acervo do Museo de Arte Latinoamericano²⁷⁹, há apenas uma artista boliviana, Elba Bairon, com duas obras “Sem título”, a primeira de 2003 e a segunda de 2010²⁸⁰. Esses dados são interessantes como ponto de partida para se refletir sobre o lugar marginal que a arte boliviana ocupa, tanto em coleções e museus de renome quanto em pesquisas e livros de destaque sobre a História da Arte na América Latina.

Existem diversas publicações importantes que buscam criar um panorama sobre as principais correntes e artistas que produziram ao longo do século XX na América Latina. Em termos gerais, a arte boliviana tem pouco destaque nessas publicações, sempre vinculada às perspectivas do indigenismo andino, e próxima das temáticas de cunho social. Mesmo ao enfocarem a figuração social indigenista, essas publicações panorâmicas acabam priorizando análises sobre as obras de artistas peruanos, como as do pintor José Sabogal, por exemplo, relegando os artistas bolivianos ao segundo plano. Félix Angel esclarece o porquê da centralidade do Peru nessas análises:

É compreensível que essa preocupação refletida no nível plástico surgiu primeiro no Peru, sucessivamente berço do Império Inca e sede do vice-reinado espanhol. Ali recebeu o nome de Indigenismo, tendência liderada no plano ideológico por José Carlos Mariátegui (1895-1930) e no

²⁷⁷ www.moma.org Acesso em: 08 de Fevereiro de 2017.

²⁷⁸ JUNIOR, Eustáquio Ornelas Cota. A formação da coleção latino-americana do Museu de Arte Moderna de Nova York: Cultura e política (1931-1943). 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

²⁷⁹ www.malba.org.ar Acesso em: 08 de Fevereiro de 2017.

²⁸⁰ A Fundación Cisneros, outra importante coleção de arte latino-americana, não disponibiliza em seu site o catálogo completo das obras, ou a procedência dos artistas. <http://www.coleccioncisneros.org/> Acesso em: 08 de Fevereiro de 2017.

plástico por José Sabogal (1888-1956), que logo se propagou nos países vizinhos, principalmente naqueles com ampla descendência indígena como Bolívia e Equador, enquanto no México, a sua contraparte, o Muralismo, se consolidava integralmente e com uma agenda mais articulada com as realizações da Revolução.²⁸¹

Esse mesmo padrão é reforçado em *Arte na América Latina - A era moderna (1820-1980)*, de Dawn Ades. No capítulo intitulado “Nativismo e Realismo Social”, a autora destaca a atuação de José Sabogal, cuja produção teria dominado a pintura indigenista no Peru, sobretudo entre as décadas de 1920 e 1930²⁸². Sobre a trajetória desse artista, a autora ressalta sua colaboração à revista *Amauta*, indicando sua forte preocupação com os problemas culturais de seu país:

Sua versão do nativismo procurava moldar a unidade cultural no Peru através do incentivo da arte popular (...). Ao mesmo tempo, descartava o academicismo que pendia, então, para as cores fortes, os contornos bem marcados e as pinceladas largas do fovismo.²⁸³

Ao relatar sua ida aos Estados Unidos, Marina Núñez del Prado menciona que o início do trajeto se deu na cidade de Lima e que, naquela ocasião, teve a oportunidade de visitar, acompanhada de sua irmã Nilda, a Escuela Nacional de Bellas Artes sob direção de Sabogal, possivelmente no ano de 1939. Esse teria sido seu primeiro contato com a pintora Julia Codesido, que posteriormente tornou-se sua amiga próxima. Ao descrever a visita, Núñez del Prado evidencia o amplo reconhecimento dos artistas indigenistas peruanos já naquele momento:

Conhecemos o diretor, José Sabogal, e também a pintora Julia Codesido e o pintor Camilo Blas, e cada um nos mostrou suas obras (...). As obras dos três artistas nomeados já foram consagradas por críticos nacionais e estrangeiros, então a única coisa que Nilda e eu fizemos foi admirar a maestria de cada um desses artistas, que eram os professores na principal instituição de ensino de Belas Artes no Peru.²⁸⁴

²⁸¹ ANGEL, Félix. *Entre el Pasado y el Presente: Tendencias Nacionalistas en el Arte Boliviano (1925-1950)*. Catálogo da exposição. Washington: Inter-American Development Bank Cultural Center, 1996, p.21.

²⁸² ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A era moderna (1820-1980)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997, p.203.

²⁸³ Idem, p.205.

²⁸⁴ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.51.

No caso do livro de Dawn Ades, não foram encontradas reflexões mais aprofundadas sobre obras de artistas de procedência boliviana. Ao tratar das temáticas indigenistas, a autora prioriza análises sobre o Peru e, sobretudo, o México, país que é considerado uma espécie de centro emanador das tendências modernas para a arte latino-americana. Tal como apresentado no primeiro capítulo, a própria Marina Núñez del Prado também destaca em sua autobiografia a importância do cenário artístico mexicano pós-revolucionário para o desenvolvimento do modernismo latino-americano, pautado pelo “amor à ancestralidade e o carinho aos antepassados”²⁸⁵.

A perspectiva elaborada por Ades conflui com as ideias apresentadas por Edward Lucie-Smith em *Latin American Art on the 20th century*. Nesse livro, o autor privilegia as análises sobre o cenário artístico mexicano, mas também elabora uma reflexão sobre as vanguardas andinas, especialmente as peruanas, questionando os motivos pelos quais a figuração indígena e social teria obtido a centralidade da produção artística. Para esse autor, a consequência dessa tendência teria sido a impossibilidade do desenvolvimento de “estilos híbridos” - mesclas entre as tradições figurativas indígenas e a linguagem moderna europeia - dominantes, sobretudo, na arte modernista mexicana²⁸⁶, e que teriam garantido o seu caráter inovador. Ao citar a artista boliviana Maria Luisa Pacheco como a maior artista modernista boliviana, Lucie-Smith justifica sua escolha exatamente na capacidade desenvolvida pela artista em abandonar a figuração indigenista, indo em direção à abstração:

Na Bolívia, a principal artista modernista do período imediatamente após a Segunda Guerra Mundial foi Maria Luisa Pacheco (1919-1982). Como Szyszlo, seu talento floresceu quando ela conseguiu sair da Bolívia e experimentar um mundo artístico mais vasto na Europa. Em 1951, ela viajou para a Espanha, com a ajuda do governo espanhol. Nesse momento, ela estava fazendo pinturas figurativas vinculadas às temáticas sociais, vertente completamente dominante na Bolívia. Depois de retornar a La Paz no ano seguinte, ela continuou a trabalhar nesse estilo, mas durante o resto da década seu trabalho gradualmente se tornou mais abstrato. O processo foi acelerado quando ela se instalou em Nova York em 1956. Em 1959, a figuração foi totalmente eliminada de suas pinturas. (...) Pacheco exerceu uma influência considerável sobre a cena artística boliviana, demonstrando

²⁸⁵ Idem, p.35.

²⁸⁶Sobre esse aspecto, o autor afirma que: “(...) no caso do Peru, parece ter sido a fissura muito marcada entre a cultura indígena e europeia que impediu o desenvolvimento de um novo estilo híbrido brilhante, como surgiu no México”. In: LUCIE-SMITH, Edward. *Latin American Art on the 20th century*. Londres: Thames and Hudson, 1993, p.12.

que havia uma alternativa válida à figuração indigenista.²⁸⁷

Ao analisar as viagens empreendidas por artistas latino-americanos aos Estados Unidos entre as décadas de 1920 e 1970, Luis R. Cancel também destaca a atuação de Maria Luisa Pacheco, única artista boliviana citada em meio aos 159 artistas selecionados²⁸⁸. Além de Pacheco, apenas outros quatro artistas selecionados são de procedência andina: José Sabogal e Fernando de Szyszlo do Peru, e Oswaldo Guayasamin e Enrique Tábara do Equador.

O intuito dessas reflexões não é julgar se as escolhas dos autores - em ressaltar certos artistas em detrimento de outros - estão corretas ou não. Em realidade, o propósito maior visa salientar que os métodos e processos de seleção dos artistas que se destacam na História da Arte não devem ser lidos como algo natural, algo a priori, e sim como uma construção histórica e social. Nessa perspectiva, o livro *Bolivia - Los caminos de la escultura*, publicado pela Fundación Simón I. Patiño, é interessante por construir uma cronologia específica sobre a história da escultura na Bolívia, desde o ano 2000 a.c até as produções da década de 1980, permitindo uma aproximação maior a certos temas e artistas que geralmente não figuram nas publicações mais panorâmicas. Logo na introdução, Michela Pentimalli, curadora do livro e diretora da fundação, afirma que o intuito da publicação seria o de cobrir alguns “buracos” na história da escultura na Bolívia, que seriam:

(...) a ausência de estudos historiográficos sistemáticos sobre a escultura boliviana moderna e contemporânea; a preponderância, em quantidade e alcance de pesquisa, de estudos sobre as eras pré-hispânicas e coloniais; a dispersão de fontes documentais, primárias e secundárias; o desconhecimento de artistas ativos durante o século XX e o paradeiro de muitas obras.²⁸⁹

Ao apresentar o livro, Pentimalli ressalta a atuação de alguns escultores bolivianos, considerados os mais ativos e de produção mais relevante. Nesse ponto, Marina Núñez del Prado é descrita como uma artista de “renome internacional”, enquanto seus conterrâneos teriam obtido reconhecimento apenas nacional ou regional, ou teriam sido deixados de lado

²⁸⁷ LUCIE-SMITH, E. Op cit, p.148.

²⁸⁸ CANCEL. Luis R. (org.) *El espíritu latinoamericano: Arte y artistas en Los Estados Unidos, 1920-1970*. Nova York: The Bronx Museum of the Arts, 1988.

²⁸⁹ PENTIMALLI, Michela. Prólogo. In: PENTIMALLI, Michela (org.). *Bolívia - Los caminos de la Escultura*. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2009.

pela História da Arte²⁹⁰. Esse argumento revela que, mesmo não figurando nos museus de maior renome ou nos livros panorâmicos sobre arte latino-americana, Núñez del Prado ocupa uma posição relativamente privilegiada em seu próprio país. O catálogo da exposição *Entre el Pasado y el Presente: Tendencias Nacionalistas en el Arte Boliviano* realizada em 1997 na cidade de Washington, reforça essa mesma hipótese. Ressaltando que a escultora teria transcendido os limites da arte boliviana, presa na primeira metade do século XX entre o discurso indigenista e sua negação, Félix Angel, curador da mostra, afirma que Núñez del Prado adentrou com originalidade o terreno da arte moderna, dialogando com importantes artistas de projeção internacional. Dessa forma:

(...) continuou com uma temática que, embora mantendo sua alusão aos temas andinos, formalmente incorporava linguagens mais em sintonia com os avanços para a escultura protagonizados por outros artistas, incluindo Henry Moore. Sua obra também conserva um espírito que, sem renunciar ao legado pré-colombiano e à imagem típica da tradição indígena, é transformado para gerar algo novo e transmitir às gerações futuras um problema cultural que para ser compreendido deve ser adaptado a significados mais contemporâneos. Por essa razão, em sua obra, continuamos vendo o condor, a fauna andina, o indígena e a cordilheira, mas não os vemos como uma imagem subjetiva, mas como forma de perceber a alma delas que transcende qualquer representação aproximada, por mais realista que seja.²⁹¹

Ao tratar especificamente do cenário artístico boliviano da segunda metade do século XX, Valeria Paz relata que a ausência de um “caráter inovador” - termo utilizado por Lucie-Smith ao analisar as vanguardas mexicanas - seria consequência direta do pequeno número de escultores no país, da falta de apoio institucional no desenvolvimento desses artistas, e da “(...) aproximação ‘conservadora’ na formação (...) a um discurso ideológico sobre a arte que privilegia o sucesso de uma proposta boliviana ou nacional, que considera impróprio o diálogo com novas formas de ver e fazer arte que existem nos ‘centros de cultura mais avançados’”²⁹². A falta de apoio institucional ressaltada por Paz também é relatada pela

²⁹⁰ Pentimalli afirma que: “Entre esses protagonistas, descobrimos alguns escultores relegados pela história da arte das últimas décadas, como Epifanio Urriás Rodríguez, Pastor Quiroga, Alejandro Guardia ou o ceramista Manuel Iturri. Ao lado de grandes personalidades de renome internacional como Marina Núñez del Prado, são levados em consideração artistas de clara fama nacional, como Emiliano Luján e Hugo Almaraz, e a figura e o trabalho dos escultores mais conhecidos a nível regional, como Fausto Aóiz e Víctor Zapana”. In: Idem, p.9.

²⁹¹ ANGEL, F. Op cit, p.21.

²⁹² PAZ, Valeria.Op cit, p.237.

crítica de arte Marta Traba que, ao percorrer a História da Arte na América Latina entre 1900 e 1980, afirma que na Bolívia, “onde apenas em 1952 terminou o estado mineiro-feudal, o desenvolvimento de uma arte indigenista crítica foi impensável. A obra da escultora Marina Núñez del Prado (...), que entre 1940 e 1950 viveu em Nova York esculpindo figuras simbólicas do altiplano, descola solitária no período que analisamos”²⁹³.

Em sua autobiografia, Núñez del Prado também evidencia, em certas passagens, a falta de compromisso das autoridades bolivianas com seus artistas. Ao ser convidada para estudar em Buenos Aires, ainda na década de 1930, ela relata que buscou apoio financeiro do governo como forma de “aliviar” seus gastos, e que se sentia merecedora desse apoio, devido ao seu trabalho como professora da Academia e das exposições que já havia realizado em território nacional. Ao solicitar uma reunião com o Ministro da Fazenda, foi recebida juntamente com “um jovem”, nas palavras da artista, que solicitava 10 mil dólares para viajar com sua equipe de futebol:

Muito jovialmente, a proposta foi aceita e ele recebeu 10 mil dólares. Eu pensei: se eles concedem tal soma para o futebol, será mais fácil obter um décimo daquela soma, para fins artísticos. Eu disse ao ministro sobre os planos de expor minhas obras e pedi que me concedesse 1.000 dólares em moeda estrangeira. Eu estava tão equivocada! O ministro me disse: "Senhorita, essas exposições de arte são suas e muito pessoais, elas não remetem em nada à Bolívia e, portanto, não podemos conceder o que você pede". Perguntei ao ministro se ele considerava a arte menos do que o futebol, e em resposta ele disse: "Temos que estimular os meninos". E minha resposta foi: "Senhor Ministro, lamento não ter nascido um jogador de futebol", e saí indignada.²⁹⁴

Em consonância com as considerações de Marta Traba, Pedro Querejazu e Fernando Romero em *Pintura Boliviana del siglo XX* analisam com mais profundidade as grandes transformações pautaram o cenário artístico boliviano da década de 1950. No bojo da revolução de 1952, esse foi um período de grande apoio do Estado às artes plásticas, com uma geração de artistas vinculados às temáticas sociais da revolução. Nesse mesmo contexto, com a decadência do movimento indigenista, marcada pelo suicídio de Cecilio Guzmán de Rojas, seu grande mentor, outro grupo de artistas ganha força e passa a ser denominado como

²⁹³ TRABA, Marta. *Arte de América Latina - 1900-1980*. Nova York: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p.39.

²⁹⁴ DEL PRADO, M. N. *Op cit*, p.43.

“abstrato”, em referência ao seu diálogo cada vez mais intenso com as tendências modernistas da Europa e Estados Unidos:

Embora, por um lado, os pintores que estão ideologicamente comprometidos com a revolução sejam muito ativos, alguns mais próximos à vanguarda do que outros, sendo chamados de "sociais", por outro lado, o país está aberto às correntes internacionais da arte, principalmente a então próspera escola de Nova York, com o intenso trabalho dos protagonistas do expressionismo abstrato americano. Assim se compreende o caminho de Marina Núñez del Prado e María Luisa Pacheco, de Armando Pacheco, e de outros que serão adicionados àqueles que no país chamavam de "abstratos", embora não em todos os casos sua arte tenha sido abstrata.²⁹⁵

No trecho acima, fica evidente o lugar de Marina Núñez del Prado como uma artista do grupo dos “abstratos”, indicando sua associação com as correntes artísticas internacionais. De fato, conforme já apresentado no primeiro capítulo, suas obras figurativas e indigenistas, elaboradas sobretudo entre os anos 1930 e 1940, passaram a tender à abstração ao longo das décadas, em franco diálogo com as correntes artísticas internacionais, sobretudo com sua ida à Nova York.

Para além das publicações já citadas, outros críticos e comentaristas também empreenderam tentativas de identificar a importância da produção de Núñez del Prado para a arte boliviana, detalhando os principais elementos presentes em sua obra. Percorrendo reportagens e artigos publicados pela mídia impressa – sobretudo em jornais, livros e coletâneas – entre as décadas de 1930 e 2000, especialmente nas cidades de La Paz e Lima, identifica-se a inclinação geral de se ressaltar a relação de intimidade que a artista teria com a paisagem, a natureza e a população indígena andina. A curadora e crítica de arte boliviana Valeria Paz, indo mais além, defende a existência de um elo entre a produção escultórica de Núñez del Prado e as cosmovisões andinas pré-hispânicas:

O domínio do trabalho com pedra resulta em uma integração definitiva do material à obra e no máximo aproveitamento de suas qualidades e essências, vinculadas à cosmovisão andina. (...) Na sua prática artística, houve uma busca constante para transcender o sujeito e capturar o espírito de um mundo andino, nas suas palavras "rico em força cósmica".²⁹⁶

²⁹⁵ QUEREJAZU, Pedro; ROMERO, Fernando. Pintura Boliviana del siglo XX. La Paz: Banco Hipotecario Nacional, 1989, p.26

²⁹⁶ PAZ, Valeria. La búsqueda trascendental. In: Fondo Negro, La Prensa. La Paz, 26/10/2008.

Outro importante eixo norteador das análises está pautado nas maneiras pelas quais a artista representou a mulher, tal como demonstrado no segundo capítulo. Para muitos comentaristas, esse seria o eixo fundamental de toda a produção de Marina Núñez del Prado, elo em torno do qual todos os outros assuntos orbitariam. Nas palavras de Gil Imaná, artista boliviano e diretor da Fundación Núñez del Prado em La Paz, “Marina era uma artista que observava muito e que, gradualmente, chegou à mulher - eixo temático de sua criação -, mulher mãe, mulher montanha, mulher Pachamama”²⁹⁷.

Por fim, é necessário destacar o papel que a chilena Gabriela Mistral desempenhou na promoção da obra de Marina Núñez del Prado, descrevendo-a como a “boliviana genial”, termo que se repetiu por muitos anos, tanto pela mídia e pela intelectualidade, quanto pela própria artista. Em 1945, Gabriela Mistral viajou para a cidade de Nova York, em consequência de sua nomeação para o prêmio Nobel de Literatura. Em sua autobiografia, Núñez del Prado relata que naquela ocasião Mistral teria visitado seu ateliê, demonstrando grande interesse pela sua obra e que, a partir desse encontro, teria se solidificado uma amizade e proximidade intelectual entre as duas, alimentada por diversos encontros posteriores:

Tive a felicidade de encontrar com Gabriela em muitas ocasiões. Em 1952, quando fui à Europa para exibir minhas obras na Bienal de Veneza, ela me convidou para passar uma temporada em sua casa em Nápoles; Gabriela era cônsul vitalícia do Chile e vivia observada de perto pela minha querida amiga, a poetisa americana Doris Dana, jovem e linda, alegre, inteligente e compreensiva. Com ambas, compartilhei momentos inesquecíveis.²⁹⁸

Justamente em 1952, quando Núñez del Prado viaja à Itália para expor na Biennale di Venezia, Gabriela Mistral publica o livro *Grandeza de los oficios*, no qual dedica um capítulo à artista. Em sua reflexão, Mistral afirma que Núñez del Prado teria produzido uma obra “leal à raça indígena”, sendo seguidora direta daqueles que chama de “maestros mexicanos”, Diego Rivera e José Clemente Orozco:

Marina já é o caso de um mestre. Esta categoria geralmente é atingida em idade avançada; os deuses que governam a rota para a maestria não a fazem

²⁹⁷ IMANÁ, Gil. Recordando a Marina. In: *Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008*. Catálogo da exposição. La Paz, 2008.

²⁹⁸ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.71.

curta ou suave para seus afilhados, o escultor e o pintor. Para a boliviana genial, a graça se apressou, porque sua obra, já lançada, é ampla, e já podemos dizer sobre isso, sem cair em exagero, que ela "merece a pátria", segundo a expressão popular. Mas sua pátria ultrapassa a Bolívia; ela compreende toda a sua América indígena e mestiça. A festa é, portanto, para todos nós.²⁹⁹

Foi a partir da publicação deste livro que o apelido de “boliviana genial” se espalhou através da crítica e imprensa bolivianas, validado pela então vencedora do prêmio Nobel Gabriela Mistral, primeira latino-americana a receber o prêmio desde sua fundação, em 1909. O pressuposto de lealdade à raça indígena passou a ser central nas análises produzidas sobre a obra de Marina Núñez del Prado, solidificando a perspectiva de que ela teria como missão artística a defesa das populações indígenas andinas. A introdução para o catálogo da exposição Escultura de Marina Núñez del Prado realizada em 1960, na cidade de Buenos Aires, produzida pelo diplomata e escritor boliviano Raul Botelho Gosalez, segue a mesma direção:

Marina compreendeu que sua missão consistia em ser uma intérprete de seu povo, e ele a conduziu a viajar pela Bolívia para embeber-se do ambiente e conhecer suas fontes de inspiração.³⁰⁰

Como conclusão aos argumentos apresentados, ainda que a obra de Marina Núñez del Prado não tenha obtido uma posição central nos cânones da arte latino-americana - ficando ausente das narrativas criadas pelos grandes museus dedicados à arte moderna, assim como de grande parte das publicações panorâmicas sobre esse tema -, na narrativa da arte boliviana ela ocupa um lugar central. Além disso, em casos específicos - como no livro de Marta Traba - seu nome aparece como uma exceção às tendências puramente nacionalistas da arte boliviana, que por tanto tempo teria fechado suas portas ao contato com outros importantes centros de produção artística, como os Estados Unidos. Em conformidade com essa colocação, Teresa Gisbert e José de Mesa indicam que “(...) o panorama do primeiro quarto do século XX é desolador até a aparição de Marina Núñez del Prado, que significa uma renovação total, colocando em dia a estética tridimensional e uma temática de acordo com o

²⁹⁹ MISTRAL, Gabriela. Grandeza de los oficios. Santiago: Editorial Andres Bello, 1979.

³⁰⁰ GOSALEZ, Raul Botelho. Introducción. In: Escultura de Marina Núñez del Prado. Catálogo da exposição. Buenos Aires: Ediciones Galería Bonino, 1960.

meio e o povo no qual nasceu”³⁰¹. Nessa citação a artista é valorizada por desenvolver um “estilo híbrido”, descrito por Edward Lucie-Smith como a capacidade de colocar em diálogo a forma moderna e internacional com a temática indígena e regional, tensões previamente apresentadas no primeiro capítulo.

3.3 A construção da memória

A partir da década de 1950, Marina Núñez del Prado inicia um longo processo de perpetuação de sua memória e legado artístico por meio de uma série de ações, cujo primeiro marco é a abertura de sua casa em La Paz, em 1954, para visitação do público, culminando na inauguração de sua casa-museu em Lima, em 2015. Nesse período, investiu muito tempo e recursos para construir, em termos materiais e simbólicos, uma narrativa para sua própria vida. Neste item, esmiuçaremos algumas das ações encabeçadas pela artista: a instituição de duas fundações, uma em La Paz, outra em Lima; a publicação de sua autobiografia; e, finalmente, a organização de seu acervo pessoal hoje parte da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, em Lima. De modo a lidar criticamente com a documentação, partimos de algumas premissas sobre a utilização de arquivos privados pelo historiador, levando em consideração que uma parcela significativa das fontes provém dos arquivos da própria artista.

No caso de Marina Núñez del Prado, muitos dados de sua biografia, sobretudo relacionados a aspectos de sua esfera pessoal, não puderam ser reconstruídos. Por conta disso, trabalha-se com a hipótese de que a artista optou por arquitetar sua imagem pública como uma profissional do campo artístico e, ao longo das próximas páginas, serão levantadas algumas hipóteses para compreender o porquê dessa escolha. Diversas publicações em jornais, revistas e livros, especialmente na Bolívia, seguiram a narrativa que ela própria elaborou em sua autobiografia. Dessa forma, cabe afirmar que a artista logrou perpetuar sua história através de suas próprias considerações, apagando em grande medida possíveis contradições e desentendimentos em sua carreira.

De modo a abarcar o fenômeno da memória com sua devida profundidade e complexidade, esta reflexão será iniciada com o artigo “Entre Memória e História - A problemática dos lugares”, no qual Pierre Nora constrói sua argumentação a partir do

³⁰¹ GISBERT, Teresa; DE MESA, José. Historia del Arte en Bolivia: Periodo Republicano. La Paz: Editorial Gisbert y CIA S.A, 2012, p.153.

enfrentamento entre os conceitos de história e memória, ressaltando que a memória seria um fenômeno permanentemente vivo e, portanto, em constante transformação, vinculada ao tempo presente. A história, por sua vez, seria inevitavelmente uma reconstrução incompleta do passado:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas (...). A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. (...). A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer (...) que há tantas memórias quanto grupos existem, que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na memória, no objeto. A história só se liga às continuidades, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo.³⁰²

Por sua vez, Ecléa Bosi afirma que a memória seria um “cabedal infinito do qual só registramos um fragmento”³⁰³. Segundo a autora, para analisar a memória de sujeitos determinados, é fundamental lembrarmos que os mesmos intervêm nessas lembranças, que não são, portanto, completas e lineares, mas reconstruídas constantemente, conforme os interesses em questão e, portanto, voltadas ao presente. O ato de lembrar seria uma espécie de “trabalho”, não necessariamente natural, mas intencional, em virtude da impossibilidade de olhar para o passado tal como esse foi vivido e experienciado. Por essa razão, Bosi ressalta o vínculo constante entre memória e presente:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. (...) A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.³⁰⁴

³⁰² NORA, Pierre. Entre memória e história - A problemática dos lugares. Projeto História, v.10, p.7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/issue/view/851/showToc> Acesso em: 11 de Julho de 2017.

³⁰³ BOSI, Ecléa. Memória e sociedade - Lembranças de velhos, 15ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

³⁰⁴ Idem, p.55.

Ao lançar luz sobre as práticas autobiográficas de Patrícia Galvão e Antonieta Rivas Mercado, Romilda Costa Motta ressalta que o ato de trazer uma lembrança à tona significa necessariamente uma “reatualização do vivido”: “Logo, nessas tentativas de ordenação das imagens do passado, o que é engendrado são representações e imagens do passado, não coincidindo, *ipsis litteris*, com a experiência primeira, vivida”³⁰⁵. Ao trabalhar com documentos vinculados à memória e, nesse caso específico, vinculados à memória de Marina Núñez del Prado, portanto, é necessário cuidado para não interpretá-los como dados objetivos do passado, mas como construções com propósitos específicos. Nos próximos itens, procuraremos compreender tanto as intenções da artista quanto as conexões históricas e sociais que ela buscava ressaltar ao estabelecer suas fundações, publicar sua autobiografia e organizar seus arquivos.

³⁰⁵ MOTTA, Romilda Costa. Práticas políticas e representações de si: os escritos autobiográficos da mexicana Antonieta Rivas Mercado e da brasileira Patrícia Galvão/Pagu. 2015. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-21082015-192207/pt-br.php> Acesso em: 11 de Julho de 2017.

I. As fundações Núñez del Prado em La Paz e Lima

Figura 3.6. Marina Núñez del Prado. Foto: Reproduzida no álbum Casa-Museo Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Em 1954, quatro anos após seu retorno dos Estados Unidos, Marina Núñez del Prado abriu na casa de sua família, em La Paz, uma exposição permanente de suas obras. Juntamente com suas esculturas e desenhos, foram expostas peças de orfebreria e pinturas de sua irmã Nilda, assim como a coleção particular da família, composta por obras de arte colonial, republicana, moderna e popular. Paulatinamente, a casa se tornou um espaço importante no cenário cultural de La Paz, recebendo, para além do público em geral, críticos de arte, intelectuais e políticos. A partir de 1969, numa decisão compartilhada entre a artista e Nilda, se iniciaram os processos para transformar a casa e o acervo particular da família em uma casa-museu gerida por uma fundação. Nesse mesmo ano, as irmãs realizaram uma viagem à cidade do Rio de Janeiro para encontrar com seus outros três irmãos e decidir sobre

a futura fundação. Ali, juntamente com Eduardo e Guillermo, se hospedaram na casa de seu irmão caçula, Luís, que já vivia na cidade há alguns anos. Depois de um longo processo, em 1984, foi inaugurada a Casa-Museo Núñez del Prado, administrada pela Fundación Núñez del Prado. A fachada original da casa pode ser observada na **[Figura 3.6]**.

Nos arquivos pessoais da artista, foi encontrada uma versão preliminar do epílogo de sua autobiografia, descrevendo brevemente os propósitos da Fundación Núñez del Prado:

Como um epílogo digno dessas minhas memórias, penso que é estritamente necessário declarar que, depois esforçar-me na minha profissão de escultora, (...) depois de ter viajado extensivamente em numerosos países do mundo (...); depois de ter verificado que das muitas das ilusões que buscamos ansiosamente não sobra nada mais que uma poeira dourada entre os dedos, como se a ilusão fosse uma borboleta frágil e efêmera de cores brilhantes que morre em um instante; depois de ter perdido a amada presença de meus pais no caminho da minha existência; depois de apreciar a culminação espiritual e intelectual de todos os meus irmãos; em uma palavra, depois de ter vivido intensamente, (...) eu venho resumir meu trânsito em uma ideia com a qual a realização se efetive na sobrevivência da memória dos meus amados pais. Para isso, nada mais correto do que legar à posteridade a casa em que passei minha infância e juventude (...), a casa que com tanta abnegação e carinho levantaram desde sua fundação as mãos dos meus pais e as nossas mãos. Entregá-la tal como está com suas numerosas salas, nas quais com persistência diária fomos acumulando, mais do que riquezas materiais, rios de arte, até fazer de todos seus recintos um museu de objetos preciosos.³⁰⁶

A artista inicia o texto realizando um esforço retrospectivo ao relatar algumas das passagens mais marcantes de sua vida pessoal e trajetória profissional. Em seguida, descreve as transformações em sua base familiar, com o crescimento e desenvolvimento de seus irmãos e o falecimento de seus pais. Aos poucos, fica evidente o propósito central da reflexão: após tantos eventos ao longo dos anos, teria chegado o momento de perpetuar essa memória pessoal e familiar, através da casa em que passou a infância e parte de sua juventude. Nesse sentido, a artista afirma seu desejo de resguardar aquilo que chama de “templo da memória” de seus pais³⁰⁷, atuando ativamente para a consolidação da fundação. Num esforço pessoal, a artista catalogou as obras e criou, de próprio punho, o catálogo da casa-museu. Em seguida,

³⁰⁶ DEL PRADO, Marina Núñez. Textos avulsos. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, 2016.

³⁰⁷ DEL PRADO, Marina Núñez. Álbum Casa-Museo Núñez del Prado. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, 2016.

observam-se duas reproduções de páginas do catálogo: à esquerda, a dedicatória da artista a seus pais; à direita, uma das páginas do catálogo dedicada às obras de dois ambientes da casa, o “hall grande” e o “pátio”.

Figuras 3.7 e 3.8. Marina Núñez del Prado. Fotos: Reproduções do álbum Casa-Museo Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Figura 3.9. Hoy, 28 de Outubro de 1984, La Paz, Bolívia.

Na ocasião da inauguração da casa-museu, o catálogo criado pela artista foi parcialmente publicado no suplemento de domingo do jornal boliviano Hoy. Essa informação indica que, para além da inserção da família Núñez del Prado em importantes circuitos sociais bolivianos, o evento provavelmente obteve grande destaque, a ponto de merecer um espaço

privilegiado na mídia impressa. Na **[Figura 3.9]** observa-se a reprodução do respectivo jornal.

Em 1972, após casar com o escritor peruano Jorge Falcón, que havia conhecido quando ainda vivia nos Estados Unidos, Marina Núñez del Prado mudou para a cidade de Lima, aos 64 anos, levando parte considerável de suas obras para sua nova casa em El Olivar, no bairro de San Isidro, uma das regiões mais nobres da cidade. Alguns anos mais tarde, em 1986, a artista começou a expor a série de esculturas “Mujeres andinas al viento” no grande jardim que rodeava a casa, iniciando assim o Jardín de esculturas de Marina Núñez del Prado, cujo catálogo foi publicado algum tempo depois. A criação do jardim pode ser lida como o gérmen da ideia de transformar a casa numa casa-museu, conforme descrito no convite para colaboradores da futura Casa-Museo Marina Núñez del Prado:

Até então, na década de oitenta, a escultora não tinha provado seu prazer profissional mais desejado: ter seu trabalho exposto ao ar livre para o público. (...) Com a aceitação municipal e aprovação do Instituto Nacional de Cultura apareceu perante os transeuntes o Jardim de Esculturas de Marina Núñez del Prado. O Jardim nasceu, bem como a maior escultura de Marina Núñez del Prado, simbolização das mulheres cosmonautas: suas Mujeres Andinas en Vuelo; sendo a última: Tres mujeres andinas misiles, um reflexo das operações da guerra no Golfo Pérsico transmitidas pela televisão. Da sua localização naquela residência surgiu o germém de sua conversão no Museu, doando para ele a propriedade e todos os bens móveis de valor artístico e cultural (...).³⁰⁸

Em Dezembro de 1993, Núñez del Prado e Falcón iniciam o processo da Fundación Marina Núñez del Prado y Falcón, cuja missão seria salvaguardar a obra da artista no Peru assim como a produção intelectual de Falcón. Com o falecimento de Núñez del Prado em 1995³⁰⁹, o processo de inauguração da casa-museu, já vinculada ao Sistema Nacional de Museos del Estado, é interrompido para a catalogação e produção do inventário do casal. Finalmente, em Abril de 2015, vinte anos após o falecimento da artista, a Casa-Museo Marina Núñez del Prado abre as portas, com novo projeto curatorial, revitalização da casa, e organização do acervo. Abaixo, observa-se a nova configuração do jardim de esculturas, originalmente elaborado pela própria artista **[Figura 3.10]**.

³⁰⁸ Convite para inauguração da Fundación Núñez del Prado y Falcón. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, 2016.

³⁰⁹ Não foram encontradas informações mais precisas sobre a data de morte de Jorge Falcón Garfias, que passou seus últimos anos de vida desaparecido.

Figura 3.10. Jardim da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru, 2016.

Ao percorrer os caminhos para o estabelecimento das duas fundações e casas-museu de Marina Núñez del Prado, respectivamente em La Paz e Lima, é importante mencionar que diversos outros artistas, intelectuais e pensadores latino-americanos também tiveram suas casas convertidas em espaços de visita pública³¹⁰. Em termos teóricos, Antonio Manuel Torres da Ponte define o conceito de casa-museu tanto através de seu “sentido privado, pessoal, de refúgio e intimidade”, relacionado à casa, quanto de “toda sua carga e dimensão pública”, relacionada ao museu, criadas para “receber pessoas, transmitir conhecimentos, e interagir com o público, a que se associa a função de conservar, estudar e divulgar coleções”³¹¹. Para o autor, essa modalidade museológica teria o potencial de aproximar o visitante dos modos de viver, pensar e agir de suas respectivas personagens, numa operação que transformaria a memória pessoal em coletiva: “Ao celebrar uma personalidade, legitima-se a memória pessoal de alguém, operando a passagem do domínio privado para o público,

³¹⁰ No âmbito latino-americano, por exemplo, o Museu Casa de Portinari, a Casa Guilherme de Almeida, o Museo Frida Kahlo, a Casa Museo la Sebastiana (uma das casas onde viveu o poeta Pablo Neruda) e o Museo Xul Solar, dentre outros, estão instalados não antigas residências de seus respectivos donos.

³¹¹ PONTE, Antonio Manuel Torres. Casas Museu em Portugal - Teoria e prática. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio. Universidade do Porto, Portugal, 2007.

consagrando-se uma determinada memória.”³¹². A própria história narrada pela casa-museu poderia ser comparada a uma forma de biografia do sujeito em questão.

No caso de Marina Núñez del Prado, é fundamental considerar os caminhos distintos para o estabelecimento de cada uma de suas casas-museu. Com relação à casa boliviana, por ter sido concebida pela própria artista, o discurso elaborado para o público esteve cuidadosamente sob seu controle. Tal como apontado anteriormente, a artista criou de próprio punho um catálogo com todas as obras e cômodos da casa, designando minuciosamente o espaço para cada objeto. A expografia foi elaborada através da interpretação pessoal da artista acerca das mensagens que queria transmitir, tanto sobre sua trajetória artística quanto sobre o acervo de obras de sua família, também exposto na casa-museu. Em diálogo com as reflexões propostas por Pontes, é possível que, através do controle da expografia da casa-museu, a artista tivesse a intenção de reafirmar aqueles aspectos de sua personalidade que queria que fossem reconhecidos, elaborando uma exposição com tudo o que de mais valioso havia conseguido reunir em vida³¹³.

Os processos para o estabelecimento da casa-museu de Lima foram notadamente diversos. Ainda que a artista tenha organizado seu arquivo antes de falecer, tomando as devidas providências para que seus bens fossem doados ao patrimônio público, não foi sua a decisão sobre como seria reconfigurado o espaço e qual discurso seria emitido pelo museu. De modo geral, a expografia da casa de La Paz retém alguns aspectos do convívio familiar dos Núñez del Prado: armários, cristaleiras, mesas, poltronas, cadeiras, sofás, tapetes, cortinas, assim como a própria biblioteca da artista. Ainda que não sejam expostos objetos de uso pessoal e íntimo, através das fotos no catálogo notamos um ambiente ainda vinculado ao âmbito familiar.

A casa de Lima, por outro lado, foi reestruturada após a morte da artista. Os responsáveis pela curadoria do novo espaço, cuja coordenação foi conduzida por Gustavo Buntinx, optaram por não expor objetos que remetessem ao convívio íntimo e familiar, centralizando a reformulação dos espaços nas esculturas e arquivos de cunho profissional deixados pela artista. Além disso, parte da casa foi fechada à visitação para a instalação de uma reserva técnica, onde permanecem todas as peças e documentação não expostas. Desse modo, a curadoria optou por deixar os ambientes com um número reduzido de peças. Na casa

³¹² Idem.

³¹³ Idem.

de La Paz por sua vez, é visível um desejo de se expor o maior número possível de objetos, o que acarreta em ambientes mais “carregados” de informação. Para que este argumento fique claro em termos visuais, abaixo observam-se duas imagens do catálogo da casa de La Paz, respectivamente da Sala Sara e da Biblioteca, e duas imagens das salas da exposição em Lima:

Figuras 3.11. Marina Núñez del Prado. Sala Sara. Foto: Reprodução do álbum Casa-Museo Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru. **Figura 3.12.** Marina Núñez del Prado. Biblioteca. Foto: Reprodução do álbum Casa-Museo Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Figuras 3.13 e 3.14. Casa-Museo Marina Núñez del Prado. Lima, Peru.

Um último aspecto a ser mencionado diz respeito a manutenção financeira dos dois espaços. Enquanto a casa-museu de Lima é atualmente gerida pelo Sistema Nacional de Museos del Estado, vinculada ao patrimônio público, a fundação de La Paz permanece como um órgão privado, tal como indicado em seu site: “A casa-museu regida pela Fundación Núñez del Prado é um museu privado que enriquece o patrimônio nacional; foi restaurada e remodelada pelo Fondo Social de Emergencia e terminada com fundos da fundação, reunidos com a venda e leilão de obras doadas por Marina”³¹⁴. Ainda que nesse trecho seja ressaltada a participação de fundos públicos para a remodelação da casa, o fato da mesma encontrar-se fechada desde 1994 indica certas dificuldades financeiras que refletem na manutenção do espaço e do acervo.

De modo geral, o estabelecimento das fundações e das casas-museu podem indicar, tal como analisado por Antonio Manuel Torres da Ponte, a necessidade de Marina Núñez del Prado criar uma “auto-homenagem”³¹⁵, em busca de um reconhecimento e status social que, como se demonstrou anteriormente, não se efetivou em certos âmbitos, sobretudo no que tange a musealização de sua obra. Tal como analisado, a partir dos anos 1990 suas peças passaram a ser consideradas centrais para o discurso elaborado pelo Museo Nacional de Arte de La Paz. Contudo, não foi possível verificar se esse processo já estava em andamento quando a artista iniciou os trabalhos para o estabelecimento de suas casas-museu, ainda na década de 1970. Ao que tudo indica, foi a partir de sua ação em publicizar sua obra que este museu abriu os olhos para sua produção, passando a colecionar mais sistematicamente suas peças. Nesse sentido, a artista teria alcançado, a partir de uma propulsão criada por ela própria, um espectro de perpetuação de seu legado artístico, extrapolando o âmbito de suas próprias instituições.

³¹⁴ <http://www.bolivian.com/cmnp/casamuseo.html> Acesso em: 30 de Junho de 2017.

³¹⁵ PONTE, A. M. T. Op cit.

II. Eternidad en los Andes

Ao escrever essas Memórias, sinto que chegou a hora de dizer muitas dessas coisas que se acumulam nos cantos da alma. Ao expressá-las de forma pública, parece-me que se executa um trabalho de profilaxia espiritual.³¹⁶

Em 1973, Marina Núñez del Prado publicou sua autobiografia, intitulada *Eternidad en los Andes*, pela editora chilena Lord Cochrane³¹⁷, com tiragem de 3.000 exemplares. O livro contém 227 páginas escritas e 217 dedicadas a reproduções de fotografias e de obras da artista. Em termos gerais, está dividida em 91 itens, cada qual correspondente a oito grupos temáticos: família; formação artística e viagem à Buenos Aires; Estados Unidos; retorno à Bolívia; viagens pela América Latina; viagens pela Europa; viagens pelo Oriente Médio e Fundación Núñez del Prado de La Paz.

O primeiro dado a ser observado diz respeito à amplitude de frentes que esse documento autobiográfico procura dar conta. Para além de relatar sua trajetória de vida, a artista constrói um grande arcabouço de imagens que acompanham o texto, cujas temáticas são: fotografias de paisagens, retratos de família e da artista, cenas de infância, exposições, obras, prêmios, eventos sociais e fotografias da Casa-museo Núñez del Prado em La Paz. Ela também realiza um verdadeiro esforço bibliográfico, elencando cuidadosamente, ao final do documento, seus dados biográficos, as exposições que realizou, obras de sua autoria em museus e coleções particulares e comentários sobre sua obra em livros, revistas e jornais.

Nesse sentido, a artista esteve muito atenta às repercussões de sua obra, tendo certo controle sobre o que se dizia acerca de sua produção na mídia e nos veículos impressos em geral, assim como por quais espaços suas peças circulavam. Ao enumerar publicações de origens diversas focadas em certos aspectos de sua atuação, é provável que a artista tivesse a intenção de induzir seus leitores para determinadas interpretações, apagando conscientemente contradições e opiniões mais críticas. Tal como indica Philippe Artières, esse seria o cerne de toda composição autobiográfica. O autor destaca o caráter narrativo desse suporte, através do

³¹⁶DEL PRADO, M. Op cit, p.89.

³¹⁷ Infelizmente, não foram encontradas fontes sobre o porquê da publicação de sua autobiografia por uma editora chilena, e não boliviana ou peruana. Porém, em uma nota solta deixada pela artista em seus arquivos, provavelmente o rascunho de uma carta cujo destinatário é desconhecido, ela afirma que teria obtido ajuda de Pablo Neruda para a publicação da autobiografia. Naquele momento, sua irmã Nilda vivia no Chile, e era relativamente próxima ao poeta, que inclusive a dedicou um de seus poemas. Outra possibilidade teria sido a interferência de Gabriela Mistral, amiga próxima da artista e muito influente nos círculos chilenos.

qual seria possível escolher e classificar certos acontecimentos como centrais em detrimento de outros, conforme o sentido que o autor procura frisar sobre sua vida. Por essa razão, Artières defende que essa seria a prática mais bem acabada de “arquivamento do eu”³¹⁸.

Diversos autores já se debruçaram sobre os significados e sentidos dos documentos autobiográficos. Essas práticas são geralmente interpretadas como fenômenos ocidentais que provêm da antiguidade. Contudo, o termo “autobiografia” estaria ligado à emergência da noção de subjetividade, entre os séculos XVIII e XIX, no cenário europeu, período no qual “apesar de toda infinidade de diferenças, de lugares, tempo, histórias, economias, identificações culturais, todos os ‘eus’ passam a ser racionais, agentes e unitários”³¹⁹. Sidonie Smith e Julia Watson destacam que, não obstante, a noção de subjetividade configurada naquele contexto estaria direcionada aos homens e, portanto, as mulheres estariam, desde então, distantes da possibilidade de afirmarem-se plenamente como sujeitos: “Onde os olhos ocidentais vêem o homem como indivíduo único ao invés de um membro de uma coletividade, de uma raça ou nação, de sexo ou preferência sexual, o ‘outro’ da colonização ocidental desaparece numa coletividade anônima e opaca de corpos indiferenciados”³²⁰.

Ainda que a escrita autobiográfica tenha como gênese uma concepção masculinizada de indivíduo, ao longo dos séculos diversas mulheres conseguiram romper essa barreira. Para Smith e Watson, a prática autobiográfica representaria para as mulheres a conquista de uma “subjetividade culturalmente empoderada”³²¹: “Para a mulher marginalizada, a linguagem autobiográfica serve como uma moeda de troca que compra a entrada na economia social e discursiva”³²². No âmbito das artes plásticas, uma importante contribuição para o tema é o livro *Voicing our Visions - Writings by Women’s Artists*, de Mara R. Witzling, no qual a autora faz um levantamento de importantes mulheres artistas que mantiveram uma relação íntima com práticas autobiográficas ao longo de suas vidas. Segundo sua cronologia, a primeira artista a elaborar uma autobiografia teria sido a francesa Élisabeth Vigée Le Brun, no século XIX, a partir de cartas enviadas à sua mecenas, Princesa Kourakin. A partir de então, outras importantes artistas teriam se dedicado à esse tipo de escrita, tais como Georgia O’Keeffe,

³¹⁸ ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p.9-34, 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>. Acesso em: 10 de Abril de 2017.

³¹⁹ SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (Orgs.). *DeColonizing the Subject - The politics of gender in Women’s Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

³²⁰ Idem.

³²¹ Idem.

³²² Idem.

Frida Kahlo, Remedios Varo, Leonora Carrington, Paula Modersohn-Becker, dentre outras. Witzling esclarece que muitas dessas artistas abordaram em seus textos as contradições entre sua condição de gênero e sua profissão, buscando constantemente responder se poderiam e conseguiriam “ser” artistas. Assim, também evidenciaram sua marginalização no mundo artístico, utilizando essa ferramenta como uma forma de validação de suas profissões:

Em parte devido à exclusão das mulheres do mundo da arte, os escritos de mulheres artistas tiveram um significado especial tanto para as artistas que escreveram quanto para seu público leitor. As mulheres artistas foram isoladas, de outros artistas, de outras mulheres artistas, do conceito de arte em si, e uma das principais razões pelas quais elas escreveram foi validar sua função como artistas profissionais.³²³

Como brevemente mencionado, do total de páginas da autobiografia de Marina Núñez del Prado, foram identificados oito grupos temáticos, distribuídos em quantidades diversas de páginas: família (16); formação artística e viagem à Buenos Aires (27); Estados Unidos (28); retorno à Bolívia (21); viagens pela América Latina (21); viagens pela Europa (56); viagens pelo Oriente Médio (8) e Fundación Núñez del Prado de La Paz (6). A partir desses dados, fica evidente que apenas uma pequena porcentagem se concentra em temas familiares, somando apenas 16 páginas, ainda que menções breves acerca de eventos ou acontecimentos importantes com membros da família Núñez del Prado apareçam no decorrer dos outros itens. Porém, esses nunca se apresentam como centrais, e geralmente são apresentados apenas para esclarecer algum outro aspecto objetivo. Dessa maneira, a artista não estava preocupada em reconstruir sua narrativa familiar. Ela praticamente não menciona aspectos de sua vida afetiva, sendo bem cuidadosa em relatar apenas encontros com colegas com os quais também trocava nos níveis artístico e intelectual. Como um exemplo marcante dessa escolha, a artista não menciona o próprio casamento com Jorge Falcón Garfias.

Ao analisar as autobiografias selecionadas em seu livro, Witzling ressalta que as mulheres artistas, pelo desejo de construírem uma imagem pública como artistas bem sucedidas, muitas vezes suprimiram desses documentos autobiográficos aspectos de sua existência considerados “inapropriados”. Nessa categoria poderiam ser incluídos aqueles relatos demasiadamente familiares e de foro íntimo, assim como passagens mais carregadas

³²³ WITZLING, Mara R. *Voicing our visions - Writings by women's artists*. Nova York: The Women's Press, 1991.

em termos emocionais e sentimentos intensos, como “de ódio, amor, medo, divulgação de encontros sexuais explícitos ou o detalhamento de experiências psicológicas dolorosas”³²⁴. Pelo fato da “narrativa do artista bem sucedido” ser naturalizada como masculina, essas mulheres tiveram que suprimir certas particularidades de si mesmas para enquadrarem-se nos padrões de comportamento masculinos, calcados sobretudo na esfera pública.

Por essa razão, defendemos que o principal objetivo da autobiografia elaborada por Marina Núñez del Prado é o de ressaltar sua trajetória profissional. Nessa perspectiva, a artista, já em idade avançada na data da publicação desse documento, com 65 anos, decidiu pela escrita de suas memórias com o propósito de reafirmar sua conexão com o meio artístico. Os argumentos elaborados por Witzling também vão na mesma direção: “Uma autobiografia escrita para publicação na velhice de uma artista, (...) pode ter sido escrita como a reafirmação de sua criatividade juvenil, destinada a ser um registro público e ser lida em conformidade”³²⁵.

Para além disso, o texto elaborado por Núñez del Prado está repleto de descrições de encontros com importantes artistas e intelectuais. É provável que o intuito dessas descrições fosse o de evidenciar a sua inserção no campo e o reconhecimento daqueles artistas que, segundo seu julgamento, eram merecedores de destaque. Descrições de visitas a museus, exposições e ateliês também recebem grande espaço em seu texto, como evidências de seu processo de desenvolvimento enquanto artista e pensadora. No seguinte trecho, a artista afirma que sua conexão com arte seria, inclusive, algo muito próximo de um fervor religioso que tomou a centralidade de sua vida:

Ao abraçar minha cruz artística, não fiz isso por uma ânsia de exibicionismo, ou por qualquer interesse ignóbil; eu fiz isso por uma vocação quase religiosa. Dediquei toda a minha vida à religião da arte e tudo o que alcancei nesta dolorosa ascensão foi devido ao meu próprio esforço.³²⁶

Tal como descrito por Núñez del Prado, seu encontro com a arte estaria permeado por uma vocação “quase religiosa”, como se tivesse recebido um “chamado” que a encaminhou nessa direção. Witzling ressalta que essa é uma característica comum das autobiografias escritas por mulheres artistas na segunda década do século XX, caracterizadas por narrativas

³²⁴ JELINECK, Estelle. *Women's Autobiography*. Bloomington: Indiana University Press, 1980. Apud WITZLING, Mara R. *Voicing our visions - Writings by women's artists*. Nova York: The Women's Press, 1991.

³²⁵ WITZLING, M. R. *Op cit*, p.12.

³²⁶ DEL PRADO, M. N. *Op cit*, p.88.

com propósitos específicos, sobretudo profissionais, a serem alcançados. Ao descrever as autobiografias elaboradas por Georgia O’Keffe e Cecilia Beaux, afirma que “elas seguiram esse padrão (...), cada uma revelando uma importante experiência visual inicial que as marcou como artistas, então procedendo aos detalhes de sua educação”³²⁷. No texto de Marina Núñez del Prado também existem passagens nas quais a artista relata certas experiências visuais como fundamentais no seu desenvolvimento como artista. No seguinte trecho, a artista relata suas reações ao visitar o lago Titicaca pela primeira vez, com aproximadamente nove anos:

A natureza com toda sua força e beleza falou comigo em uma linguagem que entendi pela primeira vez. (...) Perspectivas, tonalidades, intervalos, volumes, formas, estavam presentes, como um círculo de novos amigos; eu me sentia maravilhada e apesar dos meus poucos anos, dona de uma tranquilidade próxima à plenitude. (...) Minha curiosidade de criança tocada pela inquietação artística, perguntava tudo e a natureza foi minha primeira professora. Desde esse tempo distante acreditei, mais do que no livro, na voz da natureza, que para mim tem maior convicção, porque seu idioma chega diretamente ao subconsciente. (...) Desde aquele momento distante da minha infância e durante toda a minha vida artística, obedeci cegamente aquele tratado intuitivo de estética que aprendi ao vislumbrar a montanha, quando superando todos os obstáculos, fiz a minha primeira viagem em busca do meu destino artístico.³²⁸

Outro aspecto a ser ressaltado acerca da autobiografia é o destaque que Núñez del Prado dá às viagens realizadas ao longo de sua vida. Por esse ângulo, existiria não apenas o intuito de construir sua identidade como artista e pensadora, mas também como “viajante do mundo”. Da totalidade de páginas escritas, aproximadamente 140 estão relacionadas às viagens realizadas pela artista, nas quais os eixos centrais são suas visitas aos museus, sítios arqueológicos, pontos turísticos, e encontros com personalidades de cada localidade. Ao empreender uma análise crítica acerca desse documento, o historiador boliviano Jorge Siles Salinas sublinha a mesma hipótese ao afirmar que:

É também "Eternidade nos Andes" um agradável e ameno livro de viagens. É necessário colocar, portanto, o nome da autora ao lado dos de outros bolivianos que recorreram o amplo mundo e propuseram reproduzir suas impressões itinerantes. (...) As Núñez del Prado, unidas por uma íntima relação espiritual e artístico, realizam juntas a grande aventura do

³²⁷ WITZLING, M. R. Op cit, p.12.

³²⁸ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.7.

conhecimento do mundo, porque sabem que viajar, para uma alma sensível, é descobrir e sua arte é precisamente essa, a de descobrir a forma escondida que fica no grande bloco de granito ou sob a peça de turquesa ou prata. Tanto a escultora como a ourives fizeram longas viagens (...) pelo desejo de transmitir a outros povos a mensagem da Bolívia, pela generosa necessidade de expandir e completar sua visão do mundo.³²⁹

Apesar dos relatos elaborados por Marina Núñez del Prado soarem, nas palavras de Salinas, de modo “ameno e agradável”, como algo comum e corriqueiro a ser desenvolvido por uma mulher, diversos pesquisadores ressaltam o quanto a prática do relato de viagem tradicionalmente se vincula ao universo do homem branco e europeu, viajando por territórios “exóticos” no contexto da colonização e do imperialismo. Dessa forma, são práticas que “cumpriram um papel determinante na articulação do discurso moderno dos europeus sobre o outro e sobre si mesmos”³³⁰, nas palavras de Nara Araújo, não se configurando, portanto, como ingênuos, e sim como reconstruções de experiências “de vida e de encontro com um outro mundo”³³¹.

Para essa pesquisadora, o desenvolvimento das vias marítimas e ferroviárias no decorrer do século XIX proporcionou o aumento significativo das viagens internacionais, incrementando enormemente o número de homens viajantes e, em alguma medida, também o de mulheres, ainda que por questões sociais suas oportunidades fossem reduzidas: “Apesar das restrições sociais e econômicas, as mulheres se lançaram ao desconhecido, às vezes acompanhando seus maridos ou pais e em outras ocasiões, por motivos próprios, de saúde, prazer ou trabalho”³³². Diversos importantes estudos foram realizados nos últimos anos de modo a compreender a dinâmica dos relatos e livros de viagem elaborados pelas viajantes do século XIX. Dentre eles, Stella Maris Scatena Franco em *Peregrinas de outrora: Viajantes latino-americanas no século XIX* pesquisa os escritos de três personagens: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Nísia Floresta e Eduarda Mansilla de Garcia. Para essa autora, a análise desses documentos se inscreveria numa “dupla contra-mão”, por se tratarem de relatos produzidos por mulheres e, além disso, latino-americanas rumo ao continente europeu³³³.

³²⁹ SALINAS, Jorge Siles. Marina Núñez del Prado. El diario, La Paz, Suplemento Cultural Ilustrado, s/p, 2 de Março de 1980.

³³⁰ ARAÚJO, Nara. Verdad, poder y saber: escritura de viajes femenina. Estudos Feministas, v.16, n.3, Florianópolis, 2008, p.1013.

³³¹ Idem.

³³² Idem, p.1012.

³³³ FRANCO, Stella Maris Scatena. *Peregrinas de outrora: Viajantes latino-americanas no século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

Algumas diferenças substanciais marcam o lugar social reservado às mulheres entre os séculos XIX e XX. Ainda assim, ao publicar suas próprias histórias de viagem pelo mundo afora, vividas já na segunda metade do século XX, Marina Núñez del Prado operou uma série de deslocamentos com relação ao lugar comum do relato de viagem, atuando em diversas “contra-mãos”, tal como anunciado por Franco: por ser mulher; por ser latino-americana; por viajar apenas na companhia de uma outra mulher, sua irmã Nilda; por decidir publicar esses relatos, agregados à sua autobiografia, ainda em vida.

Especificamente com relação a esse último ponto, ao analisar relatos selecionados de mulheres viajantes no século XIX Miriam Lifchitz Moreira Leite relata que “a maioria delas não tinha a intenção de ser publicada. A publicação foi feita por descendentes após a morte da autora”³³⁴. Esse dado também se relaciona ao fato de que, de sua posição como mulheres, essas autoras tinham, tal como aponta Nara Araújo, “uma relação conflituosa com os saberes e o conhecimento”, proveniente de uma cultura que julgava a mulher menos desenvolvida intelectualmente que o homem: “A insegurança ou o desconforto que as viajantes do século XIX sentem frente a verdade faz com que em certas ocasiões utilizem retóricas de menos valia, próprias da escrita feminina até este século, através das quais as autoras-narradoras - protagonistas se asseguram de deixar aberta a possibilidade à margem de erro”³³⁵.

Não foram encontrados argumentos de menosprezo ou insegurança com relação à escrita ou à produção artística em nenhum trecho da autobiografia de Marina Núñez del Prado. Em realidade, o tom do documento é, em grande medida, de extrema confiança em si própria. Tal como indicado anteriormente por Mara R. Witzling, esse dado pode revelar o desejo de construção de uma imagem pública “sem contradições”, sem ressalvas, cujo objetivo central é afirmar-se como uma artista bem sucedida.

Finalmente, o último ponto a ser destacado acerca da autobiografia de Marina Núñez del Prado é a ênfase que a artista dá à categorização de sua obra, elaborada pelo intelectual boliviano Raúl Botelho Gosálvez, e publicada pela primeira vez no livro *Escultura de Marina Núñez del Prado*, em 1960. Naquela ocasião, em decorrência da exposição realizada pela artista na Galeria Bonino, em Buenos Aires, e lançamento de um catálogo, Gosálvez empreendeu o exercício crítico de elencar quatro diferentes períodos da obra da artista: “Danza”, “Social”, “Maternal” e “Neo-Abstrata”:

³³⁴ LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Mulheres viajantes no século XIX. *Cadernos Pagu*, v.15, p.129-143, 2000.

³³⁵ ARAÚJO, N. Op cit, p.1013.

Quatro períodos diferentes podem ser notados até hoje nas criações do artista. O primeiro corresponde a um ciclo em que a preocupação da dança é sustentada constantemente; nele compõe suas obras relacionando os ritmos musicais com os ritmos plásticos. O suporte favorito em que ela trabalha nesse momento é madeira. A segunda época é Social e, como no primeiro, a experiência da escultura plana e bidimensional continua, com a utilização da madeira; mas sua temática avança para a interpretação dinâmica do tema social boliviano (...). O terceiro período corresponde a uma escultura tridimensional, de grandes planos, e nela Marina Núñez del Prado usa diretamente a pedra. A esse período que podemos chamar de Maternal, pertencem suas belas "Madonas" aymaras, suas figuras de mulheres grávidas de ternura ou exaltadas pela dor e sofrimento, suas comovedoras e expressivas figuras maternas. A quarta época, em que se encontra agora, é neo-abstrata. Seus contatos com os grandes centros de arte do mundo (...) atraem-na a tirar suas esculturas da anedota e a buscar a essência das formas. Sua arte já é universal, mas sem fugir de sua eminente raiz americana. Desse período são seus lindos torsos e figuras em onix, basalto, granito comanche e esculturas em madeira de quebracho e guayacano perfumado.³³⁶

As categorias estabelecidas por Gosálvez foram posteriormente perpetuadas em larga escala não apenas pela intelectualidade e pela mídia impressa como pela própria artista. Ao longo da autobiografia, Núñez del Prado relata certas passagens de sua vida utilizando-se desses quatro períodos, apenas renomeando o primeiro, que passa a ser designado como "Musical" e o último, que se transforma em "Andino". A seguir, quatro pequenos trechos da autobiografia nos quais a artista discorre, respectivamente, sobre os quatro períodos de sua obra. Apesar de longos, eles são fundamentais por elucidar as maneiras pelas quais a artista enxergou sua própria produção:

[Musical] Para me familiarizar com o material e aprender a esculpir, comecei a fazer relevos de grupos indígenas, cabeças, cenas, alegorias e todas as danças do meu período "Musical" em cedro e nogal (...). Essas obras, composições rítmicas estilizadas, constituem uma mudança fundamental na estrutura das minhas obras anteriores que foram concebidas dentro de um realismo absoluto. Com o período que eu chamei de "Musical", minha ruptura total com o acadêmico é declarada.³³⁷

[Social] (...) A vida coletiva do meu povo era tão pobre, tão impotente e tão humilde. Minha pátria, que tem um passado no qual o decoro e a inteligência prevaleceram, não deve estar envolvida com indiferença e esquecimento. Como resultado dessas memórias, decidi criar vários grupos escultóricos que

³³⁶ GOSÁLVEZ, R. B. Op cit.

³³⁷ Idem, p.41.

destacaram meus sentimentos e meu protesto e os fiz em esculturas talhadas diretamente na madeira.³³⁸

[Maternal] Quase toda minha obra mantém nas profundezas de sua criação a exaltação do tema da maternidade. Subjugada pelo seu mistério, a percebi em tudo o que me rodeia no universo: a montanha, o horizonte convexo, a flor que tem seu casulo, a folhagem redonda das árvores, a linha ondulante da água.³³⁹

[Andino] Meu período andino é inspirado pela cordilheira dos Andes. De “telhado do mundo” foi chamada a grande cordilheira; Eu a chamaria de “cabeça de Deus”, de tão imponente, sublime, bonita que é a cordilheira dos Andes. A composição é aberta, introduzindo ângulos e linhas retas combinadas com as curvas do côncavo e do convexo. Eu diria que cada montanha se torna escultura para meus olhos.³⁴⁰

Em um catálogo publicado em 1993 pela Fundación Núñez del Prado em La Paz, seu então diretor, o pintor boliviano e amigo pessoal de Núñez del Prado, Gil Imaná, optou por destacar em seu texto “La forma se purifica con el tiempo” exatamente esse percurso da artista rumo aquilo que chamou de uma “evolução plástica integral”: “Na vasta obra de Marina Núñez del Prado é possível apreciar a evolução plástica integral. De seu período social carregado de força solidária aos ritmos musicais, até encontrar a ternura das mães e descansar em torso reclinados grávidos de amor que às vezes se erguem vitoriosos”³⁴¹.

Após a publicação da autobiografia, foram surgindo, no decorrer dos anos, algumas análises e comentários críticos de intelectuais bolivianos buscando interpretar os conteúdos apresentados pela artista. Grande parte do que foi escrito naquele momento esteve pautado nas palavras da própria artista, seguindo tanto sua cronologia quanto suas interpretações. Como exemplo, em *Los mitos profundos de Bolivia*, Guillermo Francovich reafirma a conexão de Núñez del Prado com os elementos místicos e transcendentais andinos, um dos argumentos centrais utilizados pela artista ao escolher o título *Eternidad en los Andes*:

Quando publicou suas memórias em 1973, em um volume espesso e bonito de mais de quatrocentas páginas, metade das quais são esplêndidas fotografias de suas esculturas mais importantes, deu-lhes o título de “Eternidad en los Andes”. Com esse título, Marina queria indicar que, em sua obra (...) trazia o que de perene têm os Andes, aquilo que acima do

³³⁸ Idem, *Ibidem*.

³³⁹ Idem, p.109.

³⁴⁰ Idem, p.110.

³⁴¹ IMANÁ, Gil. *La forma se purifica con el tiempo*. In: Casa-Museo Núñez del Prado. La Paz: Fundación Núñez del Prado, 1993.

puramente geográfico e de sua natureza material confere um elemento místico à transcendência.³⁴²

O contato entre Francovich e a artista se iniciou em 1948, quando o intelectual era reitor da Universidad de Sucre, e convidou Núñez del Prado para realizar uma exposição individual naquele espaço. Foi nessa conjuntura que a artista conheceu Gil Imaná, futuro presidente de sua fundação em La Paz. No centenário da artista em 2008, Imaná publicou o artigo “Marina, escultora de América”, narrando essa história e celebrando a amizade que teria surgido daquele encontro:

Conheci a Marina em 1948 em Sucre quando ela realizou uma exposição na Universidade e foi o reitor Don Guillermo Francovich quem nos apresentou. A obra de Marina me impressionou muito: rostos esculpidos (...) e, em particular, uma cabeça com uma expressão muito forte: um rosto indígena. (...) Marina é um símbolo da união entre o Peru e a Bolívia. Morou em Lima por 25 anos, casada com o escritor peruano Jorge Falcón. Em 1995, visitando-os com Inés (...) caminhando pela areia macia e as rochas vulcânicas quase pretas, ela nos disse: "Estou muito satisfeita com o que fiz, mas ainda falta algo, gostaria de viver 100 anos", ao que respondi: "Sim, Marinita, você viverá". Cinco meses depois desse último encontro, Maria morreu em Lima.³⁴³

Para além de Francovich, Jorge Siles Salinas também empreendeu a tarefa de produzir uma crítica de “Eternidad en los Andes”, publicada no suplemento cultural ilustrado do jornal *El diario*, em 1980, sete anos após a publicação do livro. Nesse artigo, ele retoma a trajetória de Marina Núñez del Prado, salientando que:

Depois de ter composto tantas peças dignas de entrar nos museus e aparecer no legado universal da arte contemporânea, nossa escultora nos oferece outra obra estupenda, feita (...) no material em que se faz a poesia e em que se expressa a sequência ordenada do raciocínio humano: a palavra. Como síntese e testemunho de tudo o que seu grande espírito nos deu até agora, ela agora nos dá seu livro: "Eternidad en los Andes". (...) Esse volume pertence a um gênero pouco cultivado entre nós: o das Memórias. Os poucos memorialistas em nossa literatura foram, em geral, políticos, militares, diplomáticos. Raramente os homens de letras transmitiram suas experiências para nós. Até agora, nenhum artista tentara descrever junto com suas

³⁴² FRANCOVICH, Guillermo. *Los mitos profundos de Bolivia*. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro, 1980, p.45.

³⁴³ IMANÁ, Gil. *Marina, escultora de América*. La Prensa, La Paz, Fondo Negro, s/p, 2008.

lembranças e evocações, o processo de sua própria obra, a forma como emergiu de seu espírito, em esforço fácil ou doloroso de criação, a série contínua de suas pinturas, de suas figuras, de suas proposições plásticas ou musicais. O livro cuja aparição celebramos tem um interesse fundamental: um artista conta como nasceu sua vocação, como realizou sua aprendizagem, a evolução que seguiu seu estilo, quais eram suas técnicas e quais procedimentos ele era induzido a usar.³⁴⁴

Ao analisar a autobiografia, Salinas traz à tona a falta de escritos memorialísticos de artistas e intelectuais bolivianos, ressaltando o pionerismo de Núñez del Prado nesse campo, trazendo para o público a possibilidade de ter acesso às experiências de uma artista, assim como à forma pela qual ela trabalhou com sua própria memória. O autor também elenca quais teriam sido os temas centrais mobilizados pela artista no documento: o primeiro seria o da “criação artística”, seguido da “arte e suas manifestações através do tempo”. Dessa forma, o autor corrobora a hipótese de que o foco de Núñez del Prado estaria na esfera profissional, e não pessoal:

"Eternidad en los Andes" é, portanto, um testemunho de alto valor de uma artista acerca da arte, de sua essência e de seu significado espiritual mais profundo. Aqueles que quisessem encontrar confissões íntimas ou atitudes de crítica social ou política sairiam com a sensação de terem realizado uma busca desprovida de sentido, mas recompensada, por outro lado, com outras descobertas, de significado muito maior, já que são as que dizem respeito à essência da arte e da vida.³⁴⁵

Nesse parágrafo, Salinas destaca a ausência de “confissões íntimas” ou “políticas” no documento, evidenciando apenas algumas passagens nas quais a artista se lamenta acerca da falta de atenção para sua obra por parte dos governantes bolivianos. De certa maneira, ao evidenciar o caráter público dessa autobiografia, Salinas reitera grande parte dos argumentos apresentados tanto neste item quanto no segundo capítulo da dissertação, acerca do desejo de Núñez del Prado em se projetar como uma artista profissional e, portanto, focada em sua atuação como figura pública.

³⁴⁴ SALINAS, J. S. Op cit.

³⁴⁵ Idem.

III. Arquivando a própria vida

Após o falecimento de Marina Núñez del Prado, em 1995, seus bens pessoais foram doados para a prefeitura de Lima, para que fosse estabelecido um museu público com seu acervo. Além das obras da artista, de sua casa em El Olivar e de seus arquivos pessoais, os arquivos de Jorge Falcón Garfias, juntamente com sua biblioteca pessoal, também foram transferidos para a prefeitura. Com a abertura oficial da Casa-Museo Marina Núñez del Prado para visitação, em Abril de 2015, parte da documentação foi realocada em bibliotecas municipais, e outra parte permaneceu na própria casa, sendo posteriormente catalogada e organizada. Dentre os itens que permaneceram nos arquivos da casa, encontram-se álbuns fotográficos, cadernos, cartas, documentos administrativos, folders, notas avulsas, recortes de jornais e revistas, dentre outros.

Em confluência com a hipótese de que Marina Núñez del Prado teria investido muito tempo e recursos para construir sua narrativa artística e autobiográfica, essa documentação é extremamente valiosa por proporcionar uma reflexão final sobre as ações encabeçadas pela artista para a efetivação desse processo. Neste último item analisaremos o conjunto de dez álbuns fotográficos confeccionados pela artista. Porém, antes de partir para a análise das fontes, vale ressaltar alguns aspectos metodológicos relacionados ao processo denominado por Philippe Artières de “arquivamento do eu”:

Mas não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens.³⁴⁶

A utilização de fontes de cunho pessoal exige alguns cuidados, pois o historiador deve se manter atento para não cair nas “malhas do feitiço”, conforme expressão de Ângela de Castro Gomes³⁴⁷. O “feitiço” seria a ilusão de que esses arquivos guardariam a “verdadeira face” do seu autor, já que não tem como destinatário o público, restringindo-se à esfera privada. Em termos historiográficos, foi somente a partir dos anos 1970, com a emergência da

³⁴⁶ ARTIÈRES, P. Op cit.

³⁴⁷ GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: O historiador e os encantos dos arquivos privados. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p.121-127, 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2069/1208> Acesso em: 25 de Abril de 2017.

História Cultural, que essas fontes se tornaram mais atraentes pelo historiador. Conforme aponta a autora:

(...) as novas tendências historiográficas têm buscado crescentemente dar vida à história: dar cor e sangue aos acontecimentos, que não “acontecem” naturalmente, mas são produzidos por homens reais (...). Nesse sentido, os documentos pessoais permitem uma espécie de contato muito próximo com os sujeitos da história que pesquisamos. Neles “nossos” autores aparecem de forma fantasticamente “real” e “sem disfarces”.³⁴⁸

Ainda que a documentação de cunho pessoal permita uma aproximação maior aos sujeitos em questão, é necessário sublinhar que a chamada prática do “arquivamento do eu”, conforme expressão de Philippe Artières, nunca pode ser neutra³⁴⁹. Apesar de os sujeitos aparentarem estar sem máscaras, agindo espontaneamente, existe por detrás o intuito de perpetuação de uma determinada identidade, que não é a totalidade do sujeito, e sim o apagamento daquelas esferas aparentemente impróprias ou equivocadas:

O arquivamento do eu (...) é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida, é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo.³⁵⁰

Nesse sentido, ao preservar parte de seus arquivos pessoais, Marina Núñez del Prado estava também selecionando aquelas memórias que, segundo seu julgamento, mereceriam ser perpetuadas, em detrimento de outras. Grande parte de sua documentação ressalta seus feitos e sua carreira artística, sendo que não foram localizadas críticas mais contundentes a quaisquer aspectos de sua vida. Com relação aos álbuns fotográficos, também é válido ressaltar a atenção da artista em selecionar e organizar aquelas imagens que, a seu ver, mereceriam certo destaque. Ao debruçar-se sobre a prática de elaboração de álbuns, Artières afirma que:

³⁴⁸ Idem, p.126.

³⁴⁹ ARTIÈRES, P. Op cit.

³⁵⁰ Idem.

Não colocamos qualquer foto nos nossos álbuns. Escolhemos as mais bonitas ou aquelas que julgamos mais significativas; jogamos fora aquelas em que alguém está fazendo careta, ou em que aparece uma figura anônima. E depois as ordenamos esforçando-nos para reconstruir uma narrativa. Quando a foto é muito enigmática, acrescentamos um comentário. (...) Acontece também, com o tempo, de algumas fotos serem retiradas, porque são comprometedoras, porque não são condizentes com a imagem que queremos dar de nós mesmos e da nossa família. (...) O essencial é que em alguns minutos, uma hora no máximo, possamos justificar o tempo passado e sua coerência.³⁵¹

Ainda que num primeiro olhar se possa associar o álbum a uma imagem do passado, relacionada a uma certa nostalgia acerca de determinadas memórias, Annateresa Fabris atenta que, em realidade, “o álbum é concebido como um documento para a posteridade. Antes do que o presente, sua construção objetiva parte de uma memória pensada em termos de futuro, visto corresponder ao desejo de sobreviver à morte como espécie, como sobrenome, como classe e como origem”³⁵². Nesse sentido, a autora ressalta que o álbum seria simultaneamente “memória” e “ruína”, testemunha do processo de envelhecimento e da própria passagem do tempo.

No livro *Álbum de família - A imagem de nós mesmos*, Armando Silva ressalta a tripla dimensão do álbum, composta por sua esfera cultural - qual lugar e contexto no qual foi elaborado -, visual - como se organiza esteticamente - e comunicativa - como narra suas histórias. Sua existência estaria dada pelo diálogo, sempre incompleto, entre memória e esquecimento, no qual as imagens que são escolhidas passam “pelo processo seletivo imposto pelo tempo”³⁵³. Ao buscar quais seriam as origens da prática de elaboração dos álbuns, o autor afirma que:

O álbum de fotografias, do qual já existem registros poucos anos depois de inventada a fotografia, é a técnica doméstica de arquivo que vai permitir o cultivo de imagens de si mesmo e dos parentes mais próximos. No início, o álbum era constituído apenas de páginas soltas, embora criadas para tal fim, guardadas em armários e escrivaninhas, mas pouco depois de meados do século XIX já há notícia de álbuns editados como cadernetas ilustradas com luxuosas capas em países como França, Alemanha, Inglaterra e Itália. Para

³⁵¹ Idem.

³⁵² FABRIS, Annateresa. Memórias em imagens. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH). São Paulo, Julho de 2011.

³⁵³ SILVA, Armando. *Álbum de família - A imagem de nós mesmos*. São Paulo: Senac; Edições Sesc-SP, 2008, p.38.

seu início oficial, costuma-se evocar a Inglaterra, com a publicação do álbum dos Mayall, com cartões de visita (cartões com fotos pessoais) da família real. Na Colômbia, temos notícias do uso de álbuns desde as últimas décadas do século XIX pelas classes altas.³⁵⁴

Ao longo de sua investigação, Silva identificou uma forte associação entre a prática do álbum e as mulheres que, segundo o autor, são em grande medida as responsáveis pela concepção e elaboração dos mesmos. Elas seriam as responsáveis por “preencher a memória visual”³⁵⁵ e, segundo o relato do autor, nem mesmo em casos nos quais a mulher trabalha ou é intelectualizada essa prática se modifica:

É um de seus ofícios do lar ou afetivos, uma vez que não encontramos, sequer em lares em que a mãe trabalha ou pertence a algum setor intelectual ou social, exceções que permitam pensar que essa forte tradição é rompida. Talvez seja lógico se levarmos em conta que se delega à mulher o cuidado com a vida privada do lar, e que se encarrega, ainda, em concordância com o que faz com o álbum, dos assuntos estéticos e privados, como os enfeites, os cheiros, a comida e tudo o que tem a ver com a imagem “da porta pra dentro da casa” (...).³⁵⁶

No caso de Marina Núñez del Prado, ainda que a artista estivesse voltada para sua carreira profissional e fosse procedente da elite boliviana, ela também foi a responsável pela criação dos álbuns encontrados em seu arquivo, mantendo essa prática do “ofício do lar”. Porém, grande parte desses álbuns tinha como foco sua própria carreira artística. No conjunto de dez álbuns fotográficos, cada um enfoca uma temática distinta: a Fundación Núñez del Prado de La Paz³⁵⁷; viagens realizadas pela artista; vida social; trajetória de vida; e, por fim, sua carreira artística, apresentada em seis diferentes álbuns.

Para a seguinte reflexão, começamos com o álbum “Mi vida: fotografías de Marina Núñez del Prado”. Nele, a artista reconstrói por meio de fotografias seus anos de vida desde a juventude chegando até meados da década de 1990, adicionando breves comentários em algumas imagens, indicando datas, nomes de pessoas ou lugares. Com aproximadamente 90 páginas, nele também constam fotografias utilizadas pela artista em sua autobiografia, sobretudo retratos pessoais. Assim, pode ser avaliado através de seu caráter autobiográfico,

³⁵⁴ Idem, p.116.

³⁵⁵ Idem, p.132.

³⁵⁶ Idem, Ibidem.

³⁵⁷ Álbum previamente apresentado no item “As Fundações Núñez del Prado em La Paz e Lima”, cujas imagens correspondem às **[Figuras 3.7 e 3.8]**.

com uma construção narrativa que se efetiva por meio de fotografias.

A seguir, duas imagens [**Figuras 3.15 e 3.16**] retiradas do álbum: na primeira, a artista posando com roupas tradicionais indígenas no estúdio do fotógrafo peruano Martín Chambi, em Cuzco, no ano de 1934, ao lado de sua irmã Nilda e da escritora boliviana Yolanda Bedregal (fotografias 1, 3 e 4); e a artista posando na ocasião de um concerto organizado pelo Conservatório de Música de La Paz, quando ainda se dedicava à música (fotografia 2). Na segunda imagem, a artista durante sua viagem à Europa, em 1952, quando foi convidada para expor na Biennale di Venezia. Na primeira imagem, acima à esquerda, a artista aparece com sua irmã Nilda, que a acompanhou durante os meses de viagem. Nas outras imagens, a artista aparece frente ao parlamento britânico, em Londres, no Coliseu, em Roma, e em Paris, em frente ao rio Sena, e observando algumas esculturas no museu do Louvre. Na última imagem, abaixo à direita, observa-se a artista ao lado de Gabriela Mistral, na Itália. Nesse álbum especificamente, no qual o objetivo central é elaborar a trajetória da vida da artista de modo linear e narrativo, a sequência cronológica das fotos é fundamental para sua compreensão. Portanto, tal como indica Silva, compreende-se antes o conjunto do que as fotos analisadas isoladamente³⁵⁸.

³⁵⁸ SILVA, A. Op cit, p.118.

Figura 3.15. Reprodução do álbum *Mi vida*: fotografías de Marina Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

Figura 3.16. Reprodução do álbum *Mi vida*: fotografías de Marina Núñez del Prado. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

A artista confeccionou outros dois álbuns nos quais retrata elementos de sua vida pessoal, porém já em diálogo com sua vida profissional e pública. Para o álbum “Social”, ela selecionou fotografias nas quais aparece em vernissages, aniversários, reuniões em sua casa em Lima, dentre outros, incorporando também imagens com amigos e colegas do circuito artístico e intelectual. Na **[Figura 3.17]**, abaixo à esquerda, Núñez del Prado aparece ao lado da artista peruana Julia Codesido. Na fotografia acima à direita, observa-se um retrato de Gabriela Mistral e, logo abaixo, uma fotografia de Doris Dana. De modo geral, é um álbum repleto de imagens de personalidades com as quais a artista gostaria de se ver vinculada, de modo a ressaltar sua própria inserção no meio.

No álbum “Viajes”, a artista apresenta uma série de fotografias produzidas em 1971, quando viajou de cruzeiro à Europa partindo do Rio de Janeiro, juntamente com Jorge Falcón Garfias. Na **[Figura 3.18]**, acima à esquerda, observa-se a artista posando na varanda de seu hotel em Copacabana. Nas fotografias abaixo, Núñez del Prado e Falcón já no cruzeiro. Tal como esmiuçado anteriormente, mais uma vez a artista destaca a temática das viagens, elaborando sua identidade como “viajante do mundo”.

Outros cinco álbuns têm como objetivo central salientar determinados eixos da produção escultórica da artista. São eles: “Las primeras obras”, “Esculturas”, “Mujeres andinas al viento y al vuelo”, “Retratos y cabezas: Esculturas de Marina Núñez del Prado”, e “Torsos”. Nesses álbuns, a artista cataloga parte de suas obras, selecionando quase que exclusivamente imagens de suas esculturas, em diversas fases de sua produção. Na **[Figura 3.19]**, algumas fotografias do álbum “Las primeras obras”, no qual todas as obras foram intituladas “Madre”, com exceção da imagem à esquerda, no meio, intitulada “Formas”. Na **[Figura 3.20]**, uma página do álbum “Esculturas”, dedicada aos torsos elaborados pela artista. Por esses álbuns representarem em termos numéricos metade dos álbuns elaborados pela artista, fica evidente sua atenção à catalogação e ao reconhecimento de suas próprias obras como fator relevante na composição de sua memória.

Figura 3.17. Reprodução do álbum Social. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima. **Figura 3.18.** Reprodução do álbum Viajes. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

Figura 3.19. Reprodução do álbum Las primeras obras. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima. **Figura 3.20.** Reprodução do álbum Esculturas. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

A artista dedica um último álbum à exposição que realizou em Seul, em decorrência dos jogos olímpicos de 1988, intitulado “Escultura de Marina Núñez del Prado ‘Mujeres andinas en vuelo’ en la exposición mundial de escultura”. Para esse álbum, ela selecionou não apenas fotografias do evento, já com a peça finalizada, como também do processo de elaboração da obra, incluindo imagens da equipe envolvida em sua fundição e instalação. Ademais, incorporou outros documentos, como cartas de cunho administrativo e notícias de jornais da época - relacionados à sua participação no evento -, juntamente com sua credencial de entrada **[Figuras 3.21-24]**, realizando uma espécie de trabalho jornalístico, “cobrindo” sua própria atuação no evento.

Armando Silva esclarece que é comum a prática de adicionar outros elementos - para além das fotografias - aos álbuns: “Nele incluem-se outros objetos, também visuais, mas nem sempre de natureza fotográfica”³⁵⁹. Nesse sentido, o álbum seria uma espécie de “livro aberto”, “não só porque está disposto a receber o que vier no futuro, mas porque nele entram diferentes objetos, da mais variada natureza, que se mesclam às fotos, dando abertura a um sentido de interação entre seus usuários (...)”³⁶⁰.

³⁵⁹ Idem, p.64.

³⁶⁰ Idem, Ibidem.

Figura 3.21 e 3.22. Reproduções do álbum Escultura de Marina Núñez del Prado “Mujeres andinas en vuelo” en la exposición mundial de escultura. En las Olimpiadas de Arte de Seúl, Korea, 1988. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

Figuras 3.23 e 3.24. Reproduções do álbum Escultura de Marina Núñez del Prado “Mujeres andinas en vuelo” en la exposición mundial de escultura. En las Olimpiadas de Arte de Seúl, Korea, 1988. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

Ainda que os álbuns apresentados não tenham sido produzidos por Marina Núñez del Prado com uma intenção pública clara, já que nunca foram publicizados, é válido ressaltar que, tal como afirma Artières, “sempre arquivamos as nossas vidas em função de um futuro leitor autorizado ou não”³⁶¹: “Prática íntima, o arquivamento do eu muitas vezes tem uma função pública. Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte”³⁶².

Para além de proporcionar uma reflexão instigante acerca dos limites entre o público e o privado, Armando Silva afirma que o álbum não mostra o novo, e sim, conserva o que já foi visto, de modo a torná-lo um rito, uma vez que “o álbum de fotos de família não tem por função anunciar, mas conservar várias vezes o anunciado pela foto ou por outros meios”³⁶³. Dessa forma, ainda que a preocupação central de Marina Núñez del Prado na elaboração de seus álbuns não fosse a de reiterar sua trajetória familiar, é certo que ela pretendia elaborar uma trajetória para si mesma, pautada nos temas desenvolvidos em cada um de seus álbuns.

Como demonstramos ao longo deste capítulo, Marina Núñez del Prado ocupa um lugar específico na narrativa da arte latino-americana do século XX, permanecendo relativamente à margem da História da Arte e dos museus mais panorâmicos, mas obtendo grande reconhecimento na Bolívia e uma certa projeção no Peru. Também apresentamos as maneiras e ações através das quais a artista procurou perpetuar sua memória através do tempo. Finalmente, como conclusão para este capítulo, teceremos algumas considerações acerca do alcance das ações encabeçadas pela artista no sentido de sua projeção como artista de renome, já que entendemos que as mesmas modificaram o modo pelo qual sua passagem pelo mundo ficou marcada.

Embora Núñez del Prado não tenha conseguido inserir sua obra dentro das maiores e mais importantes coleções e museus em âmbito mundial, seu “trabalho” de memória - tal como indicado por Ecléa Bosi - gerou frutos na Bolívia, sendo que seu lugar de destaque na cronologia da arte desse país não estava “dado” a priori e, portanto, não era de forma alguma “natural” que ela o ocupasse.

Não é possível afirmar com segurança qual seria o posicionamento da artista na História da Arte boliviana caso ela não houvesse trabalhado em prol da perpetuação do seu

³⁶¹ ARTIÈRES, P. Op cit.

³⁶² Idem, p.32.

³⁶³ SILVA, Op cit, p.38.

legado. Contudo, é possível inferir alguns apontamentos. Como se evidenciou através da carta de Gabriela Mistral a Nelson Rockefeller, na década de 1950 a artista era pouco prestigiada em seu país e, ainda que expondo em território nacional ao longo daquela década, foi em certa medida desvalorizada pelo tipo representação ao qual estava vinculada, de um indigenismo considerado “idealizado” na conjuntura política militante da década de 1950. Como é possível, então, que após 50 anos, no alvorecer do século XXI, a artista tenha alçado o posto de “maior artista boliviana de todos os tempos”, segundo reportagem previamente citada do jornal *Página Siete*?

Grande parte da documentação que “exalta” a atuação de Marina Núñez del Prado data dos anos 1980 em diante. De modo geral, são repercussões na mídia impressa e na intelectualidade acerca da publicação de sua autobiografia em 1973, e da abertura de sua casa-museu em La Paz, em 1984. Ao reiterar a ausência de textos autobiográficos da intelectualidade boliviana, Jorge Siles Salinas também indica o quanto as memórias de Núñez del Prado podem ter repercutido no cenário nacional. Por esse viés, é como se essas duas novas frentes de atuação da artista houvessem lançado luz sobre sua produção e trajetória. Sua mudança para a cidade de Lima, seu casamento com Jorge Falcón Garfías - membro ativo dos circuitos intelectuais limenhos -, e a abertura ao público de seu jardim, que abrigou obras da série *Mujeres Andinas al viento y al vuelo*, única série de esculturas da artista realizada em bronze, foram outras ações que, provavelmente, também repercutiram positivamente, ainda que não tenham sido encontradas fontes diretas sobre esses tópicos. Outro fator importante é que, ao mudar para Lima na década de 1970, a artista já estava em idade avançada, com mais de 60 anos e, portanto, havia convivido intensamente com diversas gerações de artistas, sobretudo os modernistas. Seu vínculo com diversas personagens da América Latina e dos Estados Unidos e Europa pode também ter sido um fator a alavancar sua posição como “porta-voz” de uma importante geração, vinculada às vanguardas da primeira metade do século XX.

Finalmente, a doação de sua obras, sua casa e patrimônio pessoal ao município de Lima, pode ser interpretada como uma estratégia da artista para que não acontecesse com sua fundação limenha o mesmo que com sua fundação de La Paz, que fechou as portas da Casa-Museo Núñez del Prado em 1994 em consequência da falta de verbas para a reforma do edifício. Optando pela administração pública de seu patrimônio, a artista logrou erigir - ainda que postumamente - um museu aberto e gerido com fundos públicos. Apesar da demora, a

Casa-Museo Marina Núñez del Prado, em Lima, foi aberta em Abril de 2016, mais de vinte anos após a morte da artista.

Tal como apontado anteriormente, a importância dos museus nos discursos elaborados sobre a História da Arte é notório, afinal, não é possível produzir conhecimento sobre algo que não se vê. No caso da cidade de Lima, não foram encontrados outros espaços em que a obra de Marina Núñez del Prado esteja exposta. Sendo assim, ao garantir o funcionamento desse museu, a artista, de fato, conseguiu que essa memória - visual, no caso de suas obras, e também narrativa, no caso de sua trajetória - não se apagasse.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, procuramos analisar os aspectos centrais da produção artística e autobiográfica de Marina Núñez del Prado (1908-11995), artista que dialogou intensamente com o indigenismo andino em sua vertente plástica, atuando a partir de um lugar social específico, de uma mulher procedente da elite boliviana em busca de se realizar profissionalmente no cenário artístico internacional.

Como conclusão, é necessário salientar o lugar de destaque ocupado pela artista nos cânones da arte boliviana, considerando que sua obra é atualmente pouco conhecida fora das fronteiras nacionais, com exceção do Peru, por conta da Casa-Museo Marina Núñez del Prado. No livro *Bolívia - Los caminos de la escultura*, Michela Pentimalli indica que as artes bolivianas de modo geral (artes plásticas, gráficas, música, dança, literatura e cinema) foram estimuladas ao longo do século XX por duas principais vertentes: por um lado, o indigenismo, responsável pela valorização das civilizações ancestrais, indígenas e seus imaginários; por outro, as tendências modernas, que pautaram novas formas de reflexão e execução do trabalho artístico³⁶⁴. Para Jorge Schwartz, nesse contexto histórico o conflito entre nacionalismo e cosmopolitismo se configurou como a “polêmica cultural mais constante e complexa do continente latino-americano”³⁶⁵. Atuando nesse cenário, os artistas conscientes dessa tensão acabaram sendo valorizados por sua habilidade de se posicionarem frente a esse “xadrez” de antagonismos. No catálogo *Entre el Pasado y el Presente: Tendencias Nacionalistas en el Arte Boliviano (1925-1950)*, Félix Angel ressalta que Marina Núñez del Prado foi a única artista boliviana do segundo quarto do século XX capaz de se sobrepôr a essa aparente dualidade:

(...) seria uma mulher, Marina Núñez del Prado, que teria a visão e o vigor suficientes para transcender os limites expressivos implantados pelo discurso indigenista ou pelo seu oposto. Foi ela que basicamente redimiu as fórmulas exauridas na arte boliviana, entrando com bastante personalidade e originalidade no campo da contemporaneidade e, portanto, na cena artística internacional de meados do século (...).³⁶⁶

³⁶⁴ PENTIMALLI, M. Op cit.

³⁶⁵ SCHWARTZ, J. Op cit, p.33.

³⁶⁶ ANGEL, F. Op cit, p.21.

Indigenista e moderna, nacionalista e cosmopolita, ela logrou transitar por vertentes distintas da produção artística, desenvolvendo ao longo das décadas uma linguagem plástica própria, sem abrir mão do vocabulário indigenista mas se aproximando cada vez mais da abstração e das práticas da escultura moderna. Tal como explorado no primeiro capítulo, a escultura *Unidad Andina - Mujeres al viento* [Figura 1.2], de 1979, pode ser interpretada nessa chave, com o título indicando uma temática indigenista, de união entre os povos andinos, e a representação apontando para uma linguagem moderna, abstrata, do encontro de duas mulheres ao vento, numa obra de grandes dimensões realizada em bronze, pensada para o espaço público. Abaixo, observa-se a artista no jardim de sua casa na cidade de Lima, posando ao lado da obra, cujas grandes proporções surgem em destaque:

Figura 4. Marina Núñez del Prado. Foto: Reproduzida no catálogo Casa-Museo Núñez del Prado³⁶⁷.

Por fim, destacamos ainda o grande desafio de pesquisar a produção de artistas pouco reconhecidas pelos cânones. Como analisamos nos dois últimos capítulos, uma das dificuldades de se estudar a atuação de mulheres nas mais variadas esferas provém da ausência ou escassez de fontes e documentos. Tal como afirma Michelle Perrot,

³⁶⁷ Casa-Museo Núñez del Prado. La Paz: Fundación Núñez del Prado, 1993.

historicamente os homens possuem o monopólio dos textos e das estruturas públicas. O texto feminino surge em espaços limitados, e de modo quantitativamente escasso: “(...) livros de cozinha, manuais de pedagogia, contos recreativos ou morais constituem a maioria. Trabalhadora ou ociosa, doente, manifestante, a mulher é observada e descrita pelo homem”

³⁶⁸. Como, então, chegar às mulheres artistas?

No caso específico de Marina Núñez del Prado, o fato de ter investido tempo e energia em seu “trabalho” de memória, nos termos de Ecléa Bosi, garantiu que ela terminasse a vida com sua autobiografia publicada, seus arquivos pessoais parcialmente organizados, e duas fundações abertas em seu nome, responsáveis pela salvaguarda de sua obra, em duas importantes capitais do mundo andino, La Paz e Lima. Esse movimento possibilitou não apenas que sua obra e memória material fossem preservadas, mas também que sua trajetória pudesse ser estudada e investigada.

Acreditamos, assim, que o trabalho realizado pela artista surgiu de um desejo de reconhecimento ainda não consolidado na década de 1950, quando ela decidiu transformar a casa de sua família em La Paz na Fundación Núñez del Prado. Como procuramos demonstrar no último capítulo, essa e outras ações protagonizadas por ela chamaram atenção das mídias impressas da época, o que com certeza fez com que sua obra também passasse a ser vista através de uma nova perspectiva. Nesse sentido, seu processo de “arquivamento do eu”, na expressão de Philippe Artières, foi realizado com uma finalidade pública de reconhecimento. Tal como indicado por esse autor, “sempre arquivamos as nossas vidas em função de um futuro leitor autorizado ou não”³⁶⁹. Finalizamos esta reflexão com uma citação retirada de Eternidad en los Andes, na qual a própria Marina reafirma a vontade de fazer sua obra “ecoar” através do tempo: “Pensei, então, que como em toda obra de arte que se coloca emoção, verdade e sinceridade, a minha deve perdurar porque a sinto e acredito como a mensagem de uma alma para as gerações atuais e futuras”³⁷⁰.

³⁶⁸ PERROT, M. Op cit.

³⁶⁹ ARTIÈRES, P. Op cit.

³⁷⁰ DEL PRADO, M. N. Op cit, p.174.

FONTES

DEL PRADO, Marina Núñez. Eternidad en los Andes. Santiago: Lord Cochrane, 1973.

Arquivos e museus

Biblioteca e Arquivo histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.

Biblioteca Nacional do Chile, Santiago.

Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima.

Fundación Simón I. Patiño, La Paz.

Hemeroteca da Biblioteca y Archivo de la Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, La Paz.

Museo de Arte Antonio Paredes Candia, La Paz.

Museo de Arte de Lima, Lima.

Museo Nacional de Arte, La Paz.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Artigos, cartas e convites

DEL PRADO, Marina Núñez. Mensaje de agradecimiento a las mujeres de Bolivia de Marina Núñez del Prado. In: Hoy/La mujer. La Paz, 30/03/1993.

MISTRAL, Gabriela. [carta] 5 de Dezembro de 1953. [para] ROCKFELLER, Nelson. Nova York. 1f. Oferece a obra “Ternura” de Marina Núñez del Prado, ao Museum of Modern Art de Nova York.

Convite para inauguração da Fundación Núñez del Prado y Falcón. Acervo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, 2016.

Catálogos de exposições

I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.

Escultura de Marina Núñez del Prado. Buenos Aires: Ediciones Galería Bonino, 1960.

Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

Maria Martins: Metamorfoses. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

Marina Núñez del Prado - Andina y Universal. Lima: Galería John Harriman, 2009.

Marina Núñez del Prado - Dibujos y Bocetos. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2007.

Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

Museo de Arte Antonio Paredes Candia. La Paz, Bolívia, 2008.

Entre el Pasado y el Presente: Tendencias Nacionalistas en el Arte Boliviano (1925-1950). Washington: Inter-American Development Bank Cultural Center, 1996.

Vizinhos Distantes: Arte da América Latina no MAC USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2015.

Catálogo da Fundación Marina Núñez del Prado y Falcón

Homenaje a Marina Núñez del Prado en el 91º aniversario de su nacimiento, 1999.

Jardín de esculturas de Marina Núñez del Prado, 1989.

Catálogo da Fundación Núñez del Prado

Casa-Museo Núñez del Prado, 1993.

Entrevista

Fátima Olivarez, curadora do Museo Nacional de Arte de La Paz.

Espaço Expositivo

Casa-Museo Marina Núñez del Prado. Curadoria e textos de parede de Gustavo Buntinx.

Folders

Casa-Museo Marina Núñez del Prado. Lima, Peru, 2016.

Estatica - veinte mujeres al viento. La Paz, Bolívia, 2016.

Vizinhos distantes: Arte da América Latina no MAC USP. Museu de Arte Contemporânea da USP. São Paulo, Brasil, 2015.

Jornais

El diario, 1980, Bolívia.

Hoy, 1984, 1993, Bolívia.

La prensa. 2008, Bolívia.

Sites

Casa-Museo Marina Núñez del Prado:

<http://www.msi.gob.pe/portal/nuestro-distrito/turismo-distrital/casa-museo-marina-nunez-del-prado/#.VfaTwsy5fcs> Acesso em: 13 de Fevereiro de 2017.

Fundación Núñez del Prado: <http://www.bolivian.com/cmnp/index.html> Acesso em: 13 de Fevereiro de 2017.

Henry Moore Foundation: <https://www.henry-moore.org/> Acesso em: 03 de Março de 2017.

My day by Eleanor Roosevelt:

https://www2.gwu.edu/~erpapers/myday/displaydoc.cfm?_y=1941&_f=md055896 Acesso em: 21 de Março de 2017.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA):

www.malba.org.ar Acesso em: 16 de Março de 2017.

Museum of Modern Art de Nova York (MoMA): www.moma.org Acesso em: 08 de Fevereiro de 2017.

The American Association of University Women (AAUW):

<http://www.aauw.org/2012/02/22/meet-marina-nunez-del-prado-famed-bolivian-artist/> Acesso em: 03 de Abril de 2017.

Obras e imagens analisadas

Marina Núñez del Prado

Abrazo, 1950. Granito Comanche. 32X23X34cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia.

Danza de Cholas, 1936. Madeira nogal. 66X56cm. Coleção IBM, Nova Iorque, Estados Unidos.

Danza de Cholos. 1938. Cerâmica. 31,7cm. Localização não encontrada.

Danza de Cóndores, 1936. Madeira Nogal. 66X56cm. Embaixada da Bolívia, Washington, Estados Unidos.

Danza de Waka-Tokori, 1936. Madeira nogal. 63X41cm. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, La Paz.

Espíritu de la montaña, 1952. Granito. 29X54X31cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia.

Gallo, 1960. Basalto. s/m. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Madre cósmica, 1964. Basalto. 87,5X66X41cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia.

Madre Índia, 1934. Concreto pintado. 58X40X40cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolívia.

Mineros en rebelión, 1944. Nogal. 90X85cm. Corporación Minera Boliviana, La Paz, Bolívia.

Mujeres altiplánicas, 1970. Basalto. 48X70X45cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolívia.

Mujeres andinas al viento y al vuelo. Esculturas em Bronze. s/m. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Mujeres aymaras, s/d. Lápis color. 36X26cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia.

Pachamama, 1960. Granito. 48X70X45cm. Fundación Núñez del Prado, La Paz, Bolívia.

Sem título, s/d. Desenho sobre imagem impressa. s/m. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Sem título, s/d. Fotografia de escultura. s/m. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Sem título. s/d. Lápis em papel. s/m. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Toro, 1967. Granito. s/m. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Unidad Andina - Mujeres al viento. 1979. Bronze. 125X135cm.

Vênus andina, 1986. Bronze. 86,5X36X35cm. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Vênus negra, 1958. Basalto. 59X40X21cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolívia.

Victoria, segunda metade século XX. Bronze. 86X36X57cm. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Álbuns pessoais do arquivo da Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima

Casa-Museo Núñez del Prado.

Escultura de Marina Núñez del Prado 'Mujeres andinas en vuelo' en la exposición mundial de escultura.

Esculturas.

Las primeras obras.

Mi vida - Fotografias de Marina Núñez del Prado.

Mujeres andinas al viento y al vuelo. Esculturas de Marina Núñez del Prado.

Retratos y cabezas: Esculturas de Marina Núñez del Prado.

Social.

Torsos.

Viajes.

Fotografías avulsas

Do livro Eternidad en los Andes:

Clase de pintura, Academia de Bellas Artes, La Paz, Bolivia (primera desde la derecha).

Mi primera exposición en Buenos Aires, Argentina; Galería Witcomb, 1936.

Mi taller en Buenos Aires, 1936.

“Puerta del sol”; Tiawanaku, La Paz, Bolivia.

Do catálogo Homenaje a Marina Núñez del Prado en el 91º aniversario de su nacimiento:

Marina Núñez del Prado trabajando su última escultura: Cabeza de José Carlos Mariátegui 1994.

Do álbum Mi vida - Fotografías de Marina Núñez del Prado:

Marina junto a las ‘llamas’, 1941 - New York.

Marina Núñez del Prado en 1942. N. York.

Mrs. Eleonora Roosevelt visitando la exposición de Marina en la Unión Panamericana, Washington D.C., 1941.

Outros

Auguste Rodin. Hand of Rodin with a female figure, 1917. Gesso. 22,9cm. National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.

Constantin Brancusi, Maiastira, 1912. Mármore branco. 87X16,8X20,3cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Estados Unidos.

Frida Kahlo. Autorretrato como tehuana o Diego en mi pensamiento, 1943. Óleo sobre masonite. 76X61cm. Coleção Jacques & Natasha Gelman, Cidade do México, México.

Henry Moore, Mother and Child, 1924-25. 63.5X40.5X35cm. Green hornton stone.

Manchester Art Gallery, Manchester, Inglaterra.

Henry Moore, Mother and Child: Hood, 1983. 183X400cm. Mármore Travertine. The Henry Moore Foundation, Leeds, Inglaterra.

José Sabogal. Cabeza de Indio. Revista Amauta, Setembro de 1926. a.1, n.1, Lima, Peru.

José Sabogal. Retrato de Jorge Falcón, 1942. s/d. Óleo sobre tela. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Mamerto Sánchez Cárdenas, Toro conopa, s/d. Cerâmica. S/m. Casa-Museo Marina Núñez del Prado, Lima, Peru.

Maria Martins. Amazônia, 1942. Bronze. 53X51X40cm. Coleção Particular.

Paula Modersohn-Becker. Self portrait on her 6th wedding anniversary, 1906. Pintura em tela. 101,8X70,2cm. Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen, Alemanha.

BIBLIOGRAFIA

Artigos em jornais e revistas

EMPERADOR, José. El Museo Nacional de Arte vuelve rejuvenecido. La Razón, Tendencias, La Paz, 08/08/2016. Disponível em:

http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/Tendencias-revista-agosto-La_Razon-Bolivia_0_2541945803.html#.V6nbTIG40B8. Acesso em: 27 de Junho de 2017.

HUBBARD, Sue. Paula Modersohn-Becker. Self portrait on her 6th wedding anniversary: The Independent's Great Art Series. Independent, Culture, 23/08/2007. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/modersohn-becker-paula-self-portrait-on-her-sixth-wedding-anniversary-1906-744437.html> Acesso em: 02 de Junho de 2017.

IMANÁ, Gil. Marina, escultora de América. La Prensa, La Paz, Fondo Negro, 2008.

PAZ, Valeria. La búsqueda trascendental. Fondo Negro, La Prensa. La Paz, 26/10/2008.

S/a. Museo Nacional de Arte engalana a La Paz. El Diario, Cultural, La Paz, 09/08/2016. Disponível em:

http://www.eldiario.net/noticias/2016/2016_08/nt160809/cultural.php?n=32& Acesso em: 27 de Junho de 2017.

SALINAS, Jorge Siles. Marina Núñez del Prado. El diario, La Paz, Suplemento Cultural Ilustrado, 02/03/1980.

SÁNCHEZ, Richard. Abren sala permanente para la obra de Núñez del Prado - El Museo Nacional de Arte homenaja a la mejor escultora boliviana. Página Siete, Culturas, La Paz, p.26, 11/05/2011.

Artigos acadêmicos, dissertações, teses e livros publicados

ADES, Dawn. Arte na América Latina. A era moderna (1820-1980). São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

AMES, Patricia. Niños y niñas en el Perú: crecer en un mundo de relaciones y responsabilidades. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, v.42, n.3, p.389-409, 2013.

ANDRADE, Everaldo de Oliveira. A revolução boliviana. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

_____. História, arte e política: o muralismo do boliviano Miguel Alandia Pantoja. História, v.25, n.2, p.147-161, 2006.

_____. O impacto da Revolução Russa de 1917 nos países andinos: Peru, Bolívia e Equador. Anais do "Seminário Internacional 90 anos da Revolução Russa (1917-2007)", Departamento de História, FFLCH, USP.

ANGEL, Félix. Entre el Pasado y el Presente: Tendencias Nacionalistas en el Arte Boliviano (1925-1950). Catálogo da exposição. Washington: Inter-American Development Bank Cultural Center, 1996.

ARAÚJO, Nara. Verdad, poder y saber: escritura de viajes femenina. Estudos Feministas, v.16, n.3, Florianópolis, 2008, p.1009-1029.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p.9-34, 1998.

BAO, Ricardo Melgar. El movimiento obrero latinoamericano I – Historia de una clase subalterna. México: Alianza Editorial Mexicana, 1990.

BARROS, José D'Assunção. Os tempos da história: Do tempo mítico às representações historiográficas do Século XIX. Crítica Histórica, v.1, n.2, 2010.

BECKER, Howard. Art worlds. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1982.

BESSE, Susan K. Modernizando a desigualdade: Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil (1914-1940). São Paulo: Edusp, 1999.

BETHELL, Leslie (org.). História da América Latina, Volume V – De 1870 a 1930. São Paulo: Edusp, 2008.

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade - Lembranças de velhos, 15ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (orgs.). Usos e abusos da História Oral. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

_____. As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUECHLER, Hans Christian. Entre la pachamama y la galería de arte – Vidas y propuestas de artistas paceños de origen aymara y quéchua. La Paz: Plural Editores, 2006.

CAMARGO, Alfredo José Cavalcanti Jordão. Bolívia - A criação de um novo país a ascensão do poder político autóctone das civilizações pré-colombianas a Evo Morales. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2006.

CAMPBELL, Joseph. O poder do mito. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANCEL. Luis R. (org.) El espíritu latinoamericano: Arte y artistas en Los Estados Unidos, 1920-1970. Nova York: The Bronx Museum of the Arts, 1988.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. Revista de História, n.153, p.251-282, 2005.

_____. Multidões em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

CASANOVAS, Claudia Rivera; STRECKER, Matthias. Arqueología y Arte Rupestre en Bolivia. Introducción y bibliografía. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, 2005.

CERCHIARO, Marina Mazze. Esculpindo para o Ministério: Arte e política no Estado Novo, 2016. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CHADWICK, Whitney. Women, Art and Society. Londres: Thames & Hudson, 1990.

CHARTIER, Roger. Intellectual History or Sociocultural History? The french trajectories. In: LA CAPRA, Dominick; KAPLAN, Steven L. (orgs.) Modern European Intellectual History: New appraisals and new perspectives (Ithaca, N.I, 1982), p.30. Apud HUNT, Lynn. Apresentação: História, cultura e texto. In: HUNT, Lynn (org.) A nova história cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHIARELLI, Tadeu. Sobre a exposição ‘Mulheres Artistas: As pioneiras (1880-1930). In:

- Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930). Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.
- COLLIN, Françoise; LABORIE, Françoise. Maternidade. In: HIRATA, Helena (org.). Dicionário crítico do feminismo. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- COMPAGNON, Olivier. O adeus à Europa: A América Latina e a Grande Guerra. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- COSAC, Charles (org.) Maria Martins. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2010.
- DAVIS, Angela. Mulheres, Raça e Classe. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DE CERTEAU, Michel. History: Science and fiction. In: Heterologies: Discourses on the other. Minneapolis, 1986. Apud SCOTT, Joan W. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.) A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- DUBAR, Claude. Agente, ator, sujeito, autor: do semelhante ao mesmo. Artigo apresentado no Primeiro Congresso da Associação Francesa de Sociologia, em Fevereiro de 2004.
- EMIDIO, Thassia Souza. Diálogos entre feminilidade e maternidade - Um estudo sob o olhar da mitologia e da psicanálise. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FERREIRA, Ermelinda Araújo Ferreira. Trajetória da Vênus: Leituras do corpo feminino na arte, do classicismo à Biopaisagem, de Ladjane Bandeira. Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.33, 2009, p.81-106, Brasília.
- FABRIS, Annateresa. Memórias em imagens. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH). São Paulo, Julho de 2011.
- FALCÓN, Jorge. Simplesmente Sabogal. Lima: Instituto Sabogal de Arte, 1988.
- FRANCO, Stella Maris Scatena. Peregrinas de outrora: Viajantes latino-americanas no século XIX. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.
- FRANCOVICH, Guillermo. Los mitos profundos de Bolívia. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro, 1980.
- FUNES, Patricia. Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latino-americanos. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.
- GISBERT, Teresa; DE MESA, José. Historia del Arte en Bolivia: Período Republicano. La Paz: Editorial Gisbert y Cia S.A, 2012.
- GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: O historiador e os encantos dos arquivos privados. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.11, n.21, p.121-127, 1998.
- GOSÁLVEZ, Raúl Botelho. Escultura de Marina Núñez del Prado. Catálogo da exposição

Buenos Aires: Ediciones Galería Bonino, 1960.

GUMUCIO, Mariano Baptista. Historia contemporánea de Bolivia. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

HUNT, Lynn. Apresentação: História, cultura e texto. In: HUNT, Lynn (org.) A nova história cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IMANÁ, Gil. La forma se purifica con el tiempo. In: Casa-Museo Núñez del Prado. La Paz: Fundación Núñez del Prado, 1993.

_____. Recordando a Marina. In: Exposición homenaje a Marina Núñez del Prado en el centenario de su nacimiento 1908-2008. Catálogo da exposição. La Paz: Museo de Arte de La Paz, 2008.

JUNIOR, Eustáquio Ornelas Cota. A formação da coleção latino-americana do Museu de Arte Moderna de Nova York: Cultura e política (1931-1943). 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

KRAUSS, Rosalind. Passages in Modern Sculpture. Nova York: The Viking Press, 1977.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: A crítica e o Modernismo. São Paulo: Editora 34, 2000.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Mulheres viajantes no século XIX. Cadernos Pagu, v.15, p.129-143, 2000.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). Usos e abusos da História Oral. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

LÓPEZ, Marcos R. Michel. Retrospectiva de la arqueología en Bolivia. Texto de apresentação para o painel: “La Bolivia del siglo XXI y los desafíos de las Ciencias Sociales”. Plano estratégico e institucional da Facultad de Ciencias Sociales da Universidad Mayor de San Andrés, 2010-2015. Auditório da Facultad de Ciencias Sociales Max Portugal Ortiz. 1 a 4 de Setembro de 2009.

LUCIE-SMITH, Edward. Latin American Art on the 20th century. Londres: Thames and Hudson, 1993.

_____. Sexuality in Western Art. Londres: Thames & Hudson, 1972.

MAJLUF, Natalia. El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa. In: Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

MAYAYO, Patricia. Frida contra el mito. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2008.

- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual: Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, n.45, p.11-36, 2003.
- MENDIETA P. Wilson. Cecilio Guzmán de Rojas, pintor de los andes. In: Cecilio Guzmán de Rojas - Exposición en el centenario de su nacimiento. Catálogo da exposição. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 1999.
- MICELI, Sérgio. Introdução. In: CLARK, T. J. A pintura da vida moderna - Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MISTRAL, Gabriela. Grandeza de los oficios. Santiago: Editorial Andres Bello, 1979.
- MOTTA, Romilda Costa. Práticas políticas e representações de si: os escritos autobiográficos da mexicana Antonieta Rivas Mercado e da brasileira Patrícia Galvão/Pagu. 2015. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women in the arts? *ARTnews*, p.22, 1971.
- NORA, Pierre. Entre memória e história - A problemática dos lugares. *Projeto História*, v.10, p.7-28, 1993.
- OSTOS, Natascha Stefania Carvalho. Terra adorada, mãe gentil - Representações do feminino e da natureza no Brasil na Era Vargas (1930-1945), 2009. Dissertação (Mestrado em História e Culturas Políticas) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História*, São Paulo, v.24, n.1, p.77-98, 2005.
- PENTIMALLI, Michela (org.). Bolivia - Los caminos de la escultura. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2009.
- PERICÁS, Luiz Bernardo. Processo e desenvolvimento da revolução boliviana. *Lutas Sociais*, n.3, p.109-122, 1997.
- PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. São Paulo: Editora Contexto, 2015.
- _____. Os excluídos da história – Operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- POLAR, Antonio Cornejo. El indigenismo andino. In: PIZARRO, Ana (org.). América Latina: Palavra, Literatura e Cultura – Volume 2: Emancipação do discurso. Campinas: Unicamp, 1994.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: femininity, feminism and histories of art*. Londres: Routledge, 1988.

POLLOCK, Griselda; PARKER, Roszika. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Nova York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2013.

PONTE, Antonio Manuel Torres. *Casas Museu em Portugal - Teoria e prática*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio. Universidade do Porto, Portugal, 2007.

PRADO, Maria Ligia. *América Latina no século XIX: Tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp, 1999.

PRADO, Maria Ligia; SOARES, Gabriela Pellegrino. *História da América Latina*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

QUEREJAZU, Pedro; ROMERO, Fernando. *Pintura Boliviana del siglo XX*. La Paz: Banco Hipotecario Nacional, 1989.

READ, Herbert. *Modern Sculpture. A Concise History*. Londres: Thames & Hudson, 1964.

SALDANHA, Nuno. *Arte popular, arte erudita e multiculturalidade - Influências, confluências e transculturalidade na Arte Portuguesa*. In: *Portugal Intercultural: Razão e Projecto*, vol. III. Lisboa: CEPCEP/ACIDI, 2008.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2010.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. *Educação & Realidade*, v.15, n.2, 1990.

SILVA, Armando. *Álbum de família - A imagem de nós mesmos*. São Paulo: Senac; Edições Sesc-SP, 2008.

SILVA, Rebecca Corrêa; SILVA, Ursula Rosa da. *Memória e poder: Mulheres artistas nas exposições museológicas no Brasil e em Portugal*. *Revista Confluências Culturais*, v.3, n.1, 2014.

_____. *História das mulheres*. IN: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história – Novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres artistas no Brasil: da formação à criação*. In: *Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)*. Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015

_____. *Profissão artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo:

Edusp, 2008.

SCHORSKE, Carl E. Viena fin-de-siècle. Política e cultura. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

SCHWARTZ, Jorge. O fervor das vanguardas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Vanguardas Latino-Americanas. São Paulo: Edusp, 1995.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (org.). De/colonizing the subject – The politics of gender in Women's Autobiography. Minnesota: University of Minnesota Press, 1992.

SOARES, Gabriela Pellegrino. Monteiro Lobato, Juan P. Ramos e o papel dos inquéritos folclóricos na formação cultural e política da nação. *Vária Historia*, v.31, n.56, 2015.

_____. Projetos políticos de modernização e reforma no Peru: 1950-1975. São Paulo: Anna Blume, 2000.

_____. Semear horizontes. Uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SOARES, Gabriela Pellegrino; COLOMBO, Sylvia. Reforma liberal e lutas camponesas na América Latina – México e Peru nas últimas décadas do séc. XIX e princípios do XX. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 1999.

SQUEFF, Letícia. Uma galeria para o Império: A coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Bellas Artes. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. O Brasil nas letras de um pintor. Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas: Editora Unicamp, 2004.

SULLIVAN, Edward J. (org.) Arte Latino Americano del siglo XX. Madrid: Editorial Nerea, 1996.

TILLY, Louise. Gênero, história das mulheres e história social. In: *Cadernos Pagu*. Desacordos, desamores e diferenças. Campinas: Unicamp, 1994.

TRABA, Marta. Arte de América Latina - 1900-1980. Nova York: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. Imagens da Revolução Mexicana - O Museu Nacional de História do México (1940-1982). São Paulo: Alameda, 2007.

VILA, Margarita. La influencia de las vanguardias en el arte boliviano del siglo XX. *Revista Ciencia y Cultura*, n.4, 1998, La Paz.

VILLAÇA, Mariana Martins. O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991). 2006. Tese (Doutorado em História

Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e Materialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WITZLING, Mara R. Voincing our visions – writings by women artists. Londres: The Women`s press, 1992.

WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. São Paulo: Círculo do livro, s/d.