



Dos Madres y Hija, 1968
Francisco Zuñiga

INTERNACIONAL

A ESCULTURA DE FRANCISCO ZÚÑIGA: LEGADO PARA UMA MEMÓRIA INGRATA

JUAN CARLOS FLORES ZÚÑIGA
AICA/COSTA RICA

RESUMO: Este artigo traz o mérito da obra do artista/escultor Francisco Zúñiga, que produziu principalmente no México. E observa a ênfase excessiva no contexto local que continua a mitificar sua vida e obra. Zúñiga trabalhou como escultor no México de 1936 até perder a visão em 1990, devido a problemas de saúde decorrentes de sua prática artística que afetaram seu nervo óptico. Apesar dessa limitação, ele continuou trabalhando em seu estúdio pessoal, modelando em terracota. Teve uma vida extremamente produtiva, criando um grande número de esculturas em mármore, ônix, pedra, madeira e bronze. Antes de sua morte, em 1998, ele havia concluído 1.100 esculturas entre 1923 e 1993, enquanto sua produção pictórica consistia em 500 pinturas e 25.000 gravuras.

PALAVRAS-CHAVE: Francisco Zúñiga, artista, escultor, vida produtiva, México.

ABSTRACT: This article highlights the merits of the work of the artist/sculptor Francisco Zúñiga, who produced primarily in Mexico. It also notes the excessive emphasis on local context that continues to mythologize his life and work. Zúñiga worked as a sculptor in Mexico from 1936 until he lost his sight in 1990 due to health problems resulting from his artistic practice, which affected his optic nerve. Despite this limitation, he continued working in his private studio, modeling in terracotta. He had an extremely productive life, creating a large number of sculptures in marble, onyx, stone, wood, and bronze. Before his death in 1998, he had completed 1,100 sculptures between 1923 and 1993, while his pictorial output consisted of 500 paintings and 25,000 engravings.

KEYWORDS: Francisco Zúñiga, artist, sculptor, productive life, Mexico.

A exposição do artista mexicano-costarriquenho Francisco Zúñiga (1912-1998), que ficou em cartaz até abril em San José, capital da Costa Rica, reuniu obras de coleções particulares e públicas locais, com foco principal no que ele chamava de “uma representação contínua da feminilidade”, capturando e criando, especialmente por meio de seus xales em forma de pirâmide, o arquétipo da mulher do sudeste do México.

Apesar de ser um reflexo parcial de sua obra – não houve menção aos seus principais projetos escultóricos públicos no México –, a exposição nos permitiu examinar seu legado 28 anos após sua morte, particularmente em sua obra gráfica, e discutir a interpretação contemporânea de suas figuras como uma força poderosa que representa as mulheres como matriarcas, e a memória ingrata que ainda persiste de suas contribuições dentro e fora de seu país natal.

Neste artigo, explicamos o mérito da obra que Zúñiga produziu principalmente no México, bem como a ênfase excessiva no contexto

local que continua a mitificar sua vida e obra.

APRENDIZ ETERNO

Zúñiga nasceu em 27 de dezembro de 1912, em San José, Costa Rica. Aos oito anos, em 1920, começou a trabalhar como assistente na oficina de seu pai, Manuel María Zúñiga Rodríguez, que era de origem mexicana e considerado um



Três Mulheres Caminhando, 1981. Escultura em bronze. Francisco Zúñiga. Coleção AMARTE. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

dos melhores escultores religiosos da Costa Rica na época. Lá, ele esculpia principalmente figuras religiosas em madeira, encomendadas por igrejas locais.

Mas sua formação artesanal foi complementada pelo acesso a revistas de arte espanholas, como *Blanco y Negro* e *La Esfera*, bem como por artigos do escritor

e crítico cubano Alejo Carpentier, na revista cubana *Carteles*, e por traduções orais de textos alemães de Georg Simmel, que observou como a cultura moderna (objetos, moda, arte) se torna cada vez mais objetiva e se distancia da experiência subjetiva do indivíduo, e de Alois Riegl, que desenvolveu o conceito de “vontade artística” (*Kunstwollen*), argumentando que cada época possui uma intenção artística única que molda o estilo, independentemente das capacidades técnicas do tempo.

Com a aprovação do pai, matriculou-se na Escola de Belas Artes da Costa Rica como aluno regular, entre 1926 e 1927, mas abandonou o curso em razão de divergências com os métodos de ensino do professor Tomás Povedano, a quem, no entanto, sempre reconheceu como uma influência muito importante em seu desenvolvimento. Em 1928, começou a pintar a óleo e a criar pequenas esculturas de madeira de sua própria autoria, e em 1930 esculpiu sua primeira escultura em pedra.

Em 1931, ganhou o primeiro prêmio em Pintura e Escultura na “Terceira Exposição Nacional de Belas Artes” da Costa Rica. Um dos destaques

daquele período na exposição foi sua escultura em terracota de 1932, tendo como modelo sua então namorada, Maruja Castro.



Maruja Castro, 1932. Modelo em terracota. Francisco Zúñiga. Coleção Daniel Yankelewitz. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

Naquele mesmo ano, Zúñiga tomou conhecimento do movimento muralista no México através da revista *Forma* e de outras publicações mexicanas editadas pelo Ministério da Educação Pública, que se tornaram sua principal fonte de informação. Assim, ele conheceu a arte de Diego Rivera e José Clemente Orozco, mas não a escultura mexicana, que os muralistas menosprezavam por, como uma forma de arte silenciosa, carecer de elementos teatrais e, portanto, parecer menos acessível ao público.

A maior parte de sua obra pode ser classificada como trabalho em andamento, um testemunho do aprendizado de um artista entre os 15 e os 23 anos, onde as influências definidas variavam do plágio à imitação, com algumas exceções, especialmente após 1933, principalmente a de seu amigo e mentor, o gravador e pintor Francisco Amighetti.

Zúñiga participou das “caminhadas-oficinas” pelo interior do México promovidas pelo arquiteto e pintor Teodorico Quirós, no final da década de 1920, e, portanto, frequentemente

desenhava ao lado de Amighetti, que era seis anos mais velho que ele. Dessa experiência, adotou o estilo de desenho sem claro-escuro, com linhas puras e curvas, que se revela sem mistério em obras expostas na retrospectiva do MAC, como *Contemplação (A Janela)*, (1933) e *Mulheres na Igreja* (1934), em que também se observa grande semelhança com obras de Amighetti.

Em obras expostas como *Pote com Chuchus* (1932) e *La Chola* (1934), ele emprega uma linha que captura massas, uma linha ressonante, à maneira de Rivera, embora sem o tom ideologicamente engajado deste.

EM BUSCA DOS PASSOS PERDIDOS

Mas sua transformação decisiva como artista foi alimentada por duas fontes seminais: primeiro, seu interesse pela cerâmica pré-colombiana – que compartilhava com os escultores Juan Manuel Sánchez e Nestor Zeledón Varela – e que pôde estudar a fundo em 1934, quando fez desenhos em aquarela baseados em uma coleção de 44 peças do período Policromático Médio (800-1200 d.C.) da Grande Nicoya.



La Chola, 1934. Óleo sobre tela. Francisco Zúñiga. Coleção da família Castro Guardia. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

Sua motivação não era a nostalgia pelo passado pré-colombiano ou pelo folclore, como ele confessaria mais tarde: “Não se trata precisamente de retornar ao passado, ou repetir o que já existia na cultura, nem de criar Quetzalcoatl e todas aquelas figuras pertencentes a uma mitologia desaparecida, mas simplesmente de insistir na busca por etapas perdidas, ou seja, a grande escultura e forma que tínhamos na era pré-hispânica”¹.

A outra fonte foi o modernismo, representado na pintura por Picasso, Cézanne e Matisse, e na escultura por Rodin, Maillol, Barlach e Brancusi, cujo trabalho ele conheceu por meio de publicações que chegavam ao país, que ele obtinha de amigos e na Biblioteca Nacional. Brancusi foi, sem dúvida, uma “influência intelectual” decisiva por meio de sua obra *O Beijo* (1907-1908), cujo conceito consistia em trabalhar a pedra como um único bloco autossuficiente. Foi precisamente isso que Zúñiga demonstrou em sua escultura em pedra *Mãe e Filho*, conhecida como *Maternidade*, criada em 1935, e em diversas esculturas de animais

feitas entre 1931 e 1933: a coruja, o abutre, o macaco e a pomba.

Os esboços a lápis em papel, tanto para a escultura quanto para o pedestal, que ele nunca concluiu, incluídos nessa exposição, confirmam sua ligação com o cubismo

como um ponto de virada em seu processo criativo.

O reconhecimento local que recebeu na década de 1930 não foi suficiente para convencê-lo a permanecer no país. Nem mesmo a resistência e a controvérsia em torno de sua já mencionada *Maternidade* foram decisivas



O escultor Francisco Zúñiga com o escritor José Marín Cañas observando a escultura direta em pedra de *Maternidade*, em 1934. Foto: Arquivo

o bastante para fazê-lo deixar o país no ano seguinte.

A realidade, como o próprio artista confessou, é que “não havia um movimento (artístico) significativo e, embora alguns artistas estivessem fazendo coisas básicas como o que eu fazia, eu queria – como todos os jovens inquietos – sair e ver o que estava sendo feito em outros lugares”².

Como deixamos claro, desde 1985, após sua exposição retrospectiva no MAC, “Zúñiga não deixou a Costa Rica por causa da rejeição pública, já que recebeu muitas manifestações de apoio, inclusive públicas, mas porque queria crescer, precisava de ‘um teto mais alto’”³.

A Guerra Civil Espanhola o impediu de realizar seu objetivo de estudar na Europa, então, ele finalmente viajou para o México em 1936. Ao chegar à Cidade do México, apresentou-se ao pintor Manuel Rodríguez Lozano com uma carta de um amigo em comum, o escritor costarriquenho León Pacheco. Zúñiga trabalhou no estúdio de Rodríguez Lozano, bem como em

seu estúdio na Academia de San Carlos. Mas foi Rodríguez Lozano – um conhecido opositor do movimento muralista – quem compartilhou com ele conceitos estéticos que o ajudariam a se libertar da sombra onipresente de Rivera, Orozco e Siqueiros, distanciando-se de sua exaltação ideológica nacionalista e de seu estilo ornamentado e dramático. Como resultado, a concepção estética de Zúñiga tornou-se gradualmente mais austera.

Durante esse período e até 1939, Zúñiga produziu cerca de trinta pinturas a óleo, mas, a partir de 1940, concentrou-se definitivamente na escultura, percebendo que não conseguiria se sustentar como pintor, pois o mercado era monopolizado por poucos artistas.

Em 1937, juntou-se ao escultor Oliverio Martínez como assistente e colaborou com ele no *Monumento à Revolução Mexicana*. Devido à morte prematura de Martínez, Zúñiga foi encarregado de concluir algumas das reproduções em grande formato de suas criações anteriores.

Em 1938, conseguiu um cargo de assistente na Escola de Arte La Esmeralda. Também foi contratado como assistente do escultor Guillermo Ruiz para criar esculturas monumentais para o governo do general Lázaro Cárdenas. Isso lhe permitiu acesso à fundição “Materiales de Guerra”, onde aprendeu técnicas de fundição e conheceu Moisés del Águila, com quem estabeleceu uma longa relação profissional.

Fundou a Sociedade Mexicana de Escultores juntamente com Guillermo Ruiz, Rómulo Roza, Juan Cruz e Fidias Elizondo. Em 1939, graças a uma recomendação de Oliverio Martínez antes de sua morte, Francisco Zúñiga o sucedeu como professor de escultura em La Esmeralda, uma colaboração que durou até 1970.

Em 1945, foi nomeado diretor do Departamento de Terracota, onde realizou um extenso trabalho até 1954. Entre seus alunos estavam escultores e pintores como Manuel Felguérez, Pedro Coronel e Jorge Dubón, entre outros. Em 1947, casou-se com Elena Laborde, com quem teve

três filhos. Em 1954, estabeleceu-se no bairro de Tlalpan, onde abriu seu próprio estúdio pela primeira vez e onde viveu até o fim da vida.

Francisco Zúñiga trabalhou como escultor no México de 1936 até perder a visão em 1990, devido a problemas de saúde decorrentes de sua prática artística que afetaram seu nervo óptico. Apesar dessa limitação, ele continuou trabalhando em seu estúdio pessoal, modelando em terracota. De fato, sua última exposição, em 1994, consistiu em obras modeladas nesse material.

Ele teve uma vida extremamente produtiva, criando um grande número de esculturas em mármore, ônix, pedra, madeira e bronze, além de desenhos em aquarela, giz de cera, carvão, pastel e sanguínea. As poucas pinturas a óleo que produziu pertencem ao seu período inicial. Ele também fez um número significativo de gravuras.

Antes de sua morte, em 1998, Zúñiga havia concluído 1.100 esculturas, entre 1923 e 1993, enquanto sua produção pictórica consistia em 500 pinturas e 25.000 gravuras.⁴



Piedade, 1951.
Carvão sobre papel.
Francisco Zúñiga.
Museu de Arte
da Costa Rica.
Foto: AKEZ



Yalalteca, 1981. Escultura em bronze. Francisco Zúñiga. Coleção CORTEL. Museu de Arte da Costa Rica. Foto de AKEZ

LADOS DA MESMA MOEDA

Obras públicas monumentais e peças mais íntimas e serenas são duas faces da mesma moeda. Uma não pode ser compreendida sem a outra. Ao desenvolver suas complexas encomendas para monumentos públicos, Zúñiga jamais abandonou a exploração e o desenvolvimento de um conjunto de obras mais pessoais.

Desde sua primeira encomenda pública em 1946, na Represa Valsequillo, em Puebla, até *Três Gerações*, obra concluída em 1985 em Sendai, Japão, Zúñiga buscou que suas esculturas em espaços públicos simbolizassem algo para a comunidade, exaltando suas virtudes cívicas ou raízes nacionais.

Sua primeira encomenda apresenta um alto-relevo de um grupo de três figuras representando mexicanos comuns. A estilização das figuras é evidente nos trabalhadores musculosos, quase heroicos, e nos nus femininos inspirados no Renascimento. O escritor Alfredo Cardona Peña, que a visitou quando estava concluída, escreveu que “a escultura surge como uma aparição antiga. Há uma

incorporação à paisagem, porque Zúñiga se interessa pelos problemas da escultura em relação ao espaço visual, introduzindo-a no contorno sob a luz cruel e transparente”.⁵

Esta obra inicial projeta o ponto de vista observado nos relevos de 1953-1954 no edifício do Ministério das Obras Públicas, na Cidade do México. Em um estilo semelhante está o herói da Independência Mexicana, Benito Juárez, concluído por Zúñiga em 1950, que retrata uma figura imponente olhando serenamente para a frente. Transcende a visão imitativa da natureza: esse homem torna-se Homem, um símbolo de algo mais do que ele mesmo. As feições de seu rosto – maçãs do rosto altas, olhos amendoados – anunciam sua identidade indígena. Esta é uma ênfase que Zúñiga continuou a explorar consciente e culturalmente até a década de 1970.

Em Veracruz, em 1952, Zúñiga concluiu duas grandes obras encomendadas que hoje se encontram em estado de abandono: *A Colheita da Pesca*, um relevo voltado para o Banco de Veracruz, com aproximadamente 3,4 metros de altura e 15 metros de

comprimento; e *A Riqueza do Mar*, uma escultura em um espelho d’água, com aproximadamente 3 metros de altura e 9 metros de comprimento.

Nesta obra pública, ele retrata quinze figuras direta e indiretamente relacionadas à pesca. À esquerda, cinco pescadores: três com uma rede, um sentado segurando uma corda e um quinto limpando um grande peixe. Essa

abundância do mar traz consigo coisas boas, representadas pelas figuras à direita dos pescadores: uma mulher carregando uma criança pequena nos ombros e uma menina segurando um bezerro, enquanto outras duas crianças observam ao fundo.

À medida que o relevo se desdobra para a direita, dois amantes se abraçam, duas mulheres



A Riqueza do Mar, 1952. Grupo escultórico em cimento. Francisco Zúñiga. Porto de Veracruz, México. Foto de AKEZ

colhem frutas, um homem em pé segura um cavalo vigoroso e uma mulher agachada ordenha uma vaca. Assim, a prosperidade no mar garante a prosperidade em terra.

O desenho de *A Colheita da Pesca* é estável e clássico, e é lido da esquerda para a direita. O pescador sentado marca a borda esquerda da composição; a mulher ordenhando a vaca desempenha a mesma função, à direita.

Praticamente todas as outras figuras são acentos verticais dentro de um formato horizontal. O tema e a idealização característica da forma devem-se em parte a um clima político que glorificava o proletariado: o heroísmo do México é o heroísmo do homem comum, universalizado em símbolos de grandeza.

Recordando os muralistas, dos quais muitos relevos como *A Colheita da Pesca* derivam, Zúñiga disse: “O perigo para a arte no México durante muitos anos foi que Diego Rivera e muitos outros se dedicaram à arte popular, à criação de objetos pitorescos para o turismo, à criação de

imagens decorativas dos mexicanos”. E afirmou: “Minha ideia na escultura era buscar linhas puras, muito mais conectadas à grande tradição da arte pré-hispânica. Acredito que este é um aspecto que alcancei”.⁶

PRESEÇA MONUMENTAL

Embora alguns possam considerar as obras monumentais e públicas de



A Colheita da Pesca, 1952-53. Alívio. Francisco Zúñiga. Banco de Veracruz, México. Foto de AKEZ

Zúñiga secundárias no contexto de sua produção total, devemos lembrar que os monumentos foram, em certo sentido, o eixo central da carreira desse artista.

De fato, os temas da obra de Zúñiga examinavam retrospectivamente a história do México, remontando aos tempos pré-colombianos ou, como em *Juventude* e nas fontes de Nuevo

Chapultepec, projetavam-se para o futuro com um otimismo assertivo.

Juventude é uma escultura de Francisco Zúñiga de 1964 que foi instalada quase no mesmo local onde foi inaugurada uma das primeiras grandes expansões do campus Zacatenco do Instituto Politécnico Nacional (IPN).

Foi um grande ano para Zúñiga. Duas de suas esculturas foram instaladas em Nuevo Chapultepec, o que hoje é conhecido como a segunda seção do Parque Chapultepec. Recebe apenas uma fração dos visitantes da primeira seção de Chapultepec, mas é um local apropriado para contemplar suas esculturas de bronze na *Fonte dos Físicos Nucleares* e na *Fonte das Ninfas*, ambas criadas em 1964. O gigantesco *Homem Emergindo da Terra*, de Zúñiga, em Campeche, também foi criado naquele mesmo ano.

O historiador e crítico Alfonso Ortiz de Neuvillate via o elemento do crescimento como uma característica de sua obra: “Francisco Zúñiga é como Ossip Zadkine, pois ambos criam esculturas orgânicas capazes de serem compatíveis com a ideia do ser e com a conexão de linhas que nunca são

retas, mas sim o oposto: côncavas e convexas, serpentinas, luminosas e cheias de fogo, que brotam da paixão de um gênio vulcânico em cada uma das formas espaciais que desafiam o espaço e a gravidade”.⁷

No final da década de 1950, Zúñiga deixou de aceitar encomendas do governo mexicano e projetos de

arte pública para se dedicar ao desenvolvimento de sua representação singular do camponês mexicano. Contudo, alegou como razões a falta de tempo disponível e a ausência de liberdade criativa. Segundo o artista, tratava-se de obras cujo custo ele nunca calculava adequadamente, resultando em prejuízo financeiro.



Fonte dos Físicos Nucleares, 1964. Grupo escultórico em bronze. Francisco Zúñiga. Parque Nuevo Chapultepec, Cidade do México. Foto: AKEZ

O artista declarou: “Deixando para trás essa ‘arte pública’, concentrei-me novamente na compreensão do volume e sua integração com a forma, o côncavo e o convexo, na multiplicação de diferentes pontos de vista para criar movimento e dinamismo, em oposição à ilusão de movimento que tanto obcecava. Preocupava-me alcançar contornos definidos e precisos, bem como maior riqueza de textura; acima de tudo, buscava uma tensão interna em minhas figuras.”⁸

Contudo, ele jamais abandonou completamente a escultura monumental, como demonstra o seu *Monumento ao Agricultor*, criado entre 1976 e 1977 - que se erguia em frente ao Aeroporto Internacional Juan Santamaría até ser desmontado e transferido para o Museu de Arte da Costa Rica -, e o grupo escultórico *A Família*, no Instituto Nacional de Seguros, na capital costarriquenha.

O *Monumento ao Agricultor* é uma homenagem “ao camponês e ao trabalhador, um tributo ao humilde agricultor de quem fala o nosso Hino

Nacional, ao homem, à sua esposa e ao seu filho, costarriquenhos, imortalizados no momento abençoado e honesto do seu trabalho diário”,



Monumento ao Agricultor, 1974. Escultura em bronze. Francisco Zúñiga. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

como apontou o pesquisador Andrés Saborío-Bejarano.⁹

Por outro lado, o grupo escultórico *A Família* (1977) é um símbolo em

bronze que expressa o ideal fraternal de amor, paz e esperança universal; e, na obra que dignifica o homem, sua esposa abraça o filho.

Essas obras encomendadas demonstram inequivocamente que seu criador jamais perdeu contato com seu país natal, onde seu trabalho continuou a ser exposto e seu talento reconhecido por meio de diversos prêmios e encomendas públicas. Sete exposições de sua obra foram realizadas na Costa Rica desde 1954. Além disso, o país possui diversas obras públicas de sua autoria, como *Maternidade* (1935) no Hospital da Mulher, o monumento ao Dr. Rafael Ángel Calderón Guardia (1974) na Plaza de las Garantías Sociales, o já mencionado monumento à *Família* na entrada do Instituto Nacional de Seguros e, claro, o malfadado *Monumento ao Agricultor* (1974), que ficava próximo ao Aeroporto Internacional Juan Santamaría.

Algumas das obras pessoais de Zúñiga também estão em exibição pública: *Evelia com um Bastão* (1978) no CENAC, *Yalalteca* (1981) nos Correios da Costa Rica e o espetacular grupo

Mulheres Caminhando (1981) no Museu de Arte da Costa Rica, que faz parte da exposição que estamos analisando.

INVESTIGAÇÃO E SÍNTESE

Os primeiros anos no México foram dedicados ao estudo da cultura e de seu povo. Ele passava semanas inteiras no Museu de Antropologia e História, onde as peças em exposição ainda podiam ser tocadas, visitando Teotihuacan ou observando os murais de José Clemente Orozco, na Escola Preparatória Nacional. Ele desenhava incansavelmente a onça-pintada asteca, o Chac-mol, feito de uma pedra amarelo-rosada - a mesma fonte de inspiração pré-colombiana para Henry Moore.

Zúñiga prestava atenção especial às suas dimensões, seus planos, sua massa estilizada. De lá, ele ia ver a figura de Xochipilli, o deus mexica da primavera, da dança e das flores. Ficou impressionado com o realismo escultural de suas pernas. Ele também estudou Chicomecóatl, a deusa mexica da terra e do milho. Depois, ia desenhar no mercado La Merced,

localizado na extremidade leste do Centro Histórico da Cidade do México, onde mulheres vendiam flores, frutas e verduras, transitando entre a beleza e a pobreza.¹⁰

O desenho e a gravura se entrelaçaram para desenvolver projetos mais pessoais enquanto ele viajava pelo país, durante várias décadas, aproveitando-se de projetos oficiais de escultura e arquitetura. Ele queria conhecer as pessoas e ficava intrigado com os traços indígenas em seus rostos. Esse estudo visual se transformou na iconografia social relevante presente em suas representações dos inúmeros monumentos públicos que criou por todo o México.

A década de 1950 marcou a maturidade de sua obra pessoal, como demonstra sua escultura de 1951, *Suave Patria* (Pátria Suave). Nesta obra, esculpida em pedra cantera rosa - uma rocha vulcânica leve e porosa, formada a partir de cinzas e lava, amplamente utilizada por sua durabilidade e suavidade - e localizada na entrada sul de Zacatecas, no México, ele esculpiu duas mulheres arquetípicas,



Gentle Homeland,
1951. Escultura
em pedra.
Francisco Zúñiga.
Zacatecas, México.
Foto de AKEZ

com traços mestiços e tranças de tabaco, aparentemente caminhando ao longo de um rio. Inspirada no célebre poema de Ramón López Velarde, escrito em 1921, a escultura representa em relevo cenas e imagens que aludem à pátria cotidiana descrita pelo poeta. Constitui, efetivamente, uma espécie de versão lírica do Hino Nacional Mexicano, única e atípica mesmo dentro de sua obra poética.

É curioso observar como, apesar do conceito de pátria ser uma referência masculina, os Estados-nação que emergiram na segunda metade do século XIX, como é o caso do México, preferiram adotar uma figura feminina para simbolizar seu mito de origem. Zúñiga reconheceu isso: “Minha escultura ainda é muito alegórica. Eu queria fazer algo que, sem ser vulgar, grandioso ou anedótico, representasse ideias de uma forma muito evidente”.¹¹

Mas a obra que acentua a separação entre seu estilo monumental público e a obra que o caracteriza pelo resto de sua carreira é *A Rede*, uma escultura em pedra de Xaltocan, uma pedra vulcânica tradicionalmente

trabalhada em San Martín Xaltocan, Tlaxcala, pela qual ele recebeu um prêmio no Salão de Escultura do México em 1957. Ela retrata uma mulher reclinada em uma rede, o movimento de seu corpo sugerindo isso. Zúñiga sempre resistiu a copiar o movimento em suas esculturas, deixando-o para a posição e direção

do volume. “O gesto é de repouso e entrega”, escreveu o crítico Jorge J. Crespo de la Serna, acrescentando: “A notável economia de traços transmite uma impressão de solidez e harmonia, raramente alcançada”.¹²

Em *A Rede*, as formas volumosas remetem às mulheres reclinadas de



A Rede, 1957. Escultura em pedra. Francisco Zúñiga.
Museu Nacional de Belas Artes, México. Foto de AKEZ

Henry Moore; Zúñiga conhecia bem o artista inglês, assim como Lipchitz, Archipenko e Brancusi. A influência de Moore sobre Zúñiga reside não tanto na perfuração do volume para permitir que o espaço penetre a solidez das formas, mas nessa solidez em si, como também demonstrado no *Nu* de 1961. Segundo a crítica Raquel Tibol, a obra de Zúñiga caracteriza-se pela sensualidade, pelo rigor formal e pela objetividade. De fato, ele sempre buscou a objetividade, as coisas como elas são em si mesmas, um novo realismo do qual Rivera foi precursor no México.

SUCESSO E CONTEXTO

Zúñiga fez parte de um movimento dentro da Escola Mexicana de Escultura, iniciado principalmente na década de 1920 por Oliverio Martínez e enriquecido até a década de 1950 por Luis Ortiz Monasterio, Carlos Bracho, Juan Cruz Reyes, Guillermo Ruiz, entre outros, com quem aprendeu e colaborou extensivamente.

Formalmente, privilegiava-se a escultura direta, em forma fechada e maciça, assim como o senso de

monumentalidade mesmo em pequenos formatos, o uso de tipos étnicos indígenas e mestiços e o sistema de símbolos nacionalistas que eles próprios ajudaram a construir, mantendo, ao mesmo tempo, suas respectivas marcas.

Faço uma pausa para refletir sobre o tema da monumentalidade, que é central para a narrativa curatorial da exposição costarriquenha que estamos discutindo, porque pode significar grandeza, presença imponente e permanência na escultura, embora não seja necessariamente definida pelo tamanho, mas pela capacidade do artista de evocar grandeza, comunicar valores e perdurar no tempo e no espaço público, criando uma memória e uma identidade que impactam.

Embora pertencessem a uma geração posterior à vanguarda “heroica” mexicana, apenas Luis Ortiz Monasterio e Francisco Zúñiga, do referido grupo, chegaram ao fim de suas vidas atuantes e marcando presença na escultura latino-americana.

Um fator decisivo nesse sentido foi a mudança promovida pelo Estado

mexicano no final da década de 1950, quando se tornou uma espécie de árbitro na promoção de projetos de arte pública, abandonando a prática do monumento isolado em favor da integração de obras de arte em projetos arquitetônicos urbanos monumentais, no que ficou conhecido como “integração plástica”. Como explicou o historiador da arte Agustín Arteaga, “isso tornou os artistas cada vez mais dependentes de encomendas públicas. A seleção dessas encomendas passou a responder, mais uma vez, a conexões pessoais ou ao reconhecimento de suas carreiras”.¹³

Em meio às mudanças políticas e ao papel em evolução do Estado em conferir à arte escultórica um propósito político claro, a figura de Zúñiga destaca-se como uma síntese da escola mexicana de escultura. Suas obras evoluem de uma retórica nacionalista e propagandística da ideologia pós-revolucionária para uma representação que se apropria da figura idealizada do mexicano, construindo um modelo arquetípico. De fato, segundo Arteaga, ele “leva às últimas consequências uma poética do

‘povo mexicano’ que, nas mãos de seus infelizes seguidores, acabará sendo piegas, banal e inconsequente”.¹⁴

Para ilustrar o argumento de Arteaga, embora Zúñiga tenha compartilhado estúdio e projetos com o renomado escultor mexicano Juan Cruz Reyes, e mesmo quando jovens artistas tenham utilizado linguagens formais semelhantes e ministrado o curso de Escultura Monumental na Escuela Libre de Carvasión Directo (Escola Livre de Escultura Direta), seus caminhos acabaram divergindo significativamente em termos de sucesso e reconhecimento.

Zúñiga alcançou prestígio e aclamação internacional como nenhum outro escultor mexicano, apesar de não ser um dos favoritos entre colecionadores, galerias e museus em seu país adotivo. Isso se deve em parte à síntese da Escola Mexicana de Escultura com a escultura ocidental clássica e moderna, evidente em toda a sua obra, mas também ao paradoxo de que o sucesso lhe chegou justamente no momento em que as escolas

mexicanas de escultura e pintura estavam “sucumbindo ao desgaste da repetição e dos estereótipos”, permitindo assim que sua obra atingisse o ápice da genialidade.¹⁵

ARQUÉTIPO FEMININO

Certamente Zúñiga é reconhecido desde a década de 1970 por suas figuras independentes, em tamanho



Mulheres, 1982. Litografia colorida sobre papel. Francisco Zúñiga. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

natural, de mulheres camponesas indígenas, imbuídas da dignidade de séculos de experiência indígena. Os temas do artista são camponeses, pessoas comuns, mulheres do México que um dia, como o artista afirmava com certeza, “serão parte de nossa paisagem”. Seus desenhos lembram a obra de Orozco e Rivera.

O tema predominante em sua obra escultórica e gráfica é a mulher indígena, o nu e, ocasionalmente, a figura masculina, como revelado, excepcionalmente, nesta exposição por seu desenho a lápis de cor de 1963, *Torso de um Homem*.

Para Zúñiga, a monumentalidade apoderou-se das formas robustas e piramidais de mulheres sentadas, agachadas ou em pé, imóveis ou em movimento, que ele apresenta de maneira surpreendentemente semelhante às suas usuais modelos estoicas vestidas com tecido, como visto em seu desenho a lápis de cor e aquarela de 1968, *Três Mulheres com Xales*. No entanto, suas obras são baseadas na emoção e na ação, o que pode ser o segredo para que seus temas recorrentes

mantenham suas nuances mesmo após meio século de produção.

Nas palavras do própria artista: “Talvez meu mundo seja o da representação da mulher indígena e das poses relacionadas às antigas culturas da Mesoamérica, o que constitui uma motivação emocional predominante e a partir da qual reafirmo um lado irracional, valores psicológicos e herança. Simbolicamente, relaciono tudo isso ao geológico, à origem terrena e, ainda mais, ao erótico. Daí a exacerbação dos seios, barrigas e quadris. A natureza, nesse sentido, é inesgotável porque a vida nasce e morre. As figuras agachadas são uma massa esférica sustentada por dois pontos de contato: as pernas flexionadas. Essa é a postura para as tarefas diárias e até mesmo para o parto. As figuras reclinadas, sonolentas ou relaxadas, possuem a sensualidade marcante de um animal deitado. As figuras sentam-se como pirâmides ou parecem ausentes, em oração. Tento capturar todo esse mundo atemporal, essa resiliência que faz do México um dos grandes povos da Terra. Figuras em pé, verticalidade,

características do homem, que o distinguem de outras espécies. A caixa do quadril é importante, uma espécie de concha sustentada pelas



Sem título, s.d. Desenho a pastel. Francisco Zúñiga. Coleção Família Castro Guardia. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

colunas das pernas que, por sua vez, sustentam a espinha dorsal e culminam naquele eixo central, a cabeça. Tecidos ou xales têm uma função: velar

parte da figura, enfatizar uma forma ou projeção, equilibrar ou manter um ritmo na composição. Em grupos, os quadris traçam um eixo horizontal de sustentação para o todo, os espaços como volumes negativos, o que na cinematografia chama-se de espaço fora de cena. As reentrâncias ou as projeções firmes – toda essa construção é pensada, calculada. De importância primordial é a luz que ilumina ou destaca as formas que definem as reentrâncias e os planos projetados, as texturas ásperas ou polidas, dependendo do material”.¹⁶

As relações íntimas e fraternas entre seus personagens são definidas tanto pela postura e pela linguagem corporal sutil quanto pela expressão facial.

O volume de seus corpos – tão evidente em suas obras bidimensionais quanto em suas esculturas – expressa os volumes silenciosos que Zúñiga buscava transmitir, como podemos ver em seu desenho a lápis de cor *Mãe e Filho*, de 1970, e em sua escultura em bronze, do ano seguinte, *Nu Agachado*, que posicionaram Zúñiga como o

“inventor” da pose da mulher agachada para expressar tudo o que ele sente pelos povos indígenas.

A esse respeito, o crítico Toby Joysmith argumenta: “Essa postura agachada é adotada apenas por

mulheres que vivem uma vida primitiva em cabanas nativas, onde os móveis são escassos e o chão é o lugar natural para descansar. [...] As deusas da terra de Zúñiga estão completamente nuas, mas sua posição agachada enfatiza uma modéstia inata. Seus seios



Mulher Agachada com Touca, 1971. Escultura em bronze. Francisco Zúñiga. Coleção Castro Guardia. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

balançam e protegem orgulhosamente suas barrigas, que se expandem para velar as partes íntimas voltadas para a terra e que permanecem ocultas. Ao mesmo tempo, suas cabeças estão viradas, inclinadas para o lado, em alerta, para ouvir a chegada de qualquer intruso. É essa consciência de sua privacidade que aumenta o mistério dessas deusas agachadas”.¹⁷

Suas gravuras e litografias a partir de 1972 promoveram a normalização de afirmações como a mencionada em relação às poses de suas figuras, por meio de uma popularização que também permitiu ao artista reimaginar os esboços de referência para esculturas como provas de obras de arte de acesso mais livre e democrático.¹⁸

CONVERSANDO EM SILÊNCIO

Esta exposição no MAC, com curadoria de Esteban Calvo Campos e Ericka Solano Brizuela, enfatiza a abordagem de Zúñiga ao modelo feminino ameríndio, seguindo o tema explorado pelo crítico belga Marcel Paquet, em sua obra *Zúñiga: Abstração Sensível* (1992), sobre as

conversas silenciosas entre suas personagens femininas.

Paquet argumenta: “Em todas as obras de Zúñiga, há um tema recorrente: as distâncias entre as figuras, exemplificadas pelas Juchitecas em conversa. Longe de separá-las, essas distâncias as unem, inserindo-as em seu diálogo. Mesmo quando nenhum som emerge de suas bocas, mesmo quando seus gestos estão suspensos, as mulheres estão conectadas umas às outras; estão unidas pelo vazio, pela ausência de uma obra, por aquilo em que uma é necessariamente abstrata, separada: o sensível em si. É nesse sentido que a obra de Zúñiga pertence, sem dúvida, à abstração sensível”.¹⁹

No entanto, Zúñiga optou por retratar grupos de mulheres Juchitecas de Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, México, reconhecidas como a espinha dorsal econômica, cultural e social da comunidade zapoteca do Istmo de Tehuantepec. Essas mulheres são caracterizadas por sua personalidade forte, independência, autoridade familiar e pelo uso orgulhoso de trajes tradicionais bordados. Isso

fica evidente em seu desenho a lápis de cor e aquarela de 1961, *Juchiteca*, ou em sua escultura em bronze de 1981, *Três Mulheres Caminhando*, que domina o salão central do Museu de Arte da Costa Rica.

Embora Zúñiga tenha trabalhado com diversos modelos ao longo de sua carreira, suas principais musas foram mulheres indígenas do México, especificamente do Istmo de Tehuantepec (Oaxaca) e das regiões maias de Yucatán.

Uma de suas modelos mais recorrentes e emblemáticas foi Evelia, que personificava para ele um “cânone de beleza diferente” do acadêmico. O bronze de 1976 *Nu de Evelia*, acompanhado por um magnífico desenho em sépia de outro nu criado por ele em 1968, ilustra poderosamente como Zúñiga se inspirou na fisionomia das mulheres que observava nos mercados mexicanos e no cotidiano, capturando sua monumentalidade e dignidade em obras que agora fazem parte das coleções do Museu de Arte da Costa Rica e do Museu Nacional de Arte do México.



(À esq.)
Evelia's Nude
(Versão 1),
1968.
Desenho
sépia sobre
papel.
Coleção MAC;
(à dir.)
Nu de Evelia,
1976.
Francisco
Zúñiga.
Coleção
Walter
Fernández.
Fotos: AKEZ

A abordagem curatorial, seja intencional ou intuitiva, guiou o fluxo da exposição em direção a uma conceitualização do corpo humano como um valor permanente, com base na obra de Zúñiga, dividindo o espaço expositivo em cinco seções principais. A exposição começa com uma seção central intitulada “O Corpo como Destino”, que resume as contribuições mais emblemáticas do artista durante seu período de maturidade. Segue-se um guia histórico nas seções “Raiz e Terra: Origens, Ligação com o Popular”, que ilustra especificamente seu contato inicial com as tradições indígenas e ancestrais, mas infelizmente omite alguns de seus estudos arqueológicos. A exposição então estimula a reflexão com a seção “Limiares: Portas, Janelas e Mulheres”.

A quarta seção, intitulada “Mulheres, Eternidade e Presença”, inclui algumas de suas obras mais simbólicas, conectando a vida a um senso de eternidade por meio de conceitos ancestrais, como fertilidade e criação. A seção final leva a uma reflexão conclusiva sobre

o legado de Zúñiga, baseada na relação entre sua obra e a memória.²⁰

A abordagem curatorial conecta as cinco seções com uma das explorações temáticas mais instigantes do

artista: o forte contraste entre juventude e velhice, um tema pungente graças à sua visão incisiva. Para o artista, as obras relacionadas a esse estudo representavam estágios no desenvolvimento da mulher.



Quatro Mulheres em Pé, 1980. Bronze. Francisco Zúñiga. Foto: Cortesia da Sotheby's

Isso fica evidente em diversos desenhos expostos na mostra, feitos com giz de cera no caso de *Velha Senhora*, de 1973, e com giz de cera e aquarela no caso de *Mulheres em Pé com Uma Criança*, de 1980. Sem dúvida, uma das representações mais impactantes de Zúñiga nessa mesma linha do processo de envelhecimento, retratando pessoas sozinhas ou mães com filhos, foi *Grupo de Quatro Mulheres em Pé*, uma escultura em bronze de 1974 que também marcou um momento importante em seu valor de mercado internacional.

Zúñiga não criou esse grupo a partir de figuras individuais que foram posteriormente combinadas; ele as concebeu, desde o início, como um conjunto. O grupo evoluiu figura por figura: “Primeiro a velha, depois a grávida, depois a mãe com o filho e, finalmente, a adolescente”, explicou Zúñiga, acrescentando: “A ideia é criar espaços diferentes entre cada uma. Por trás, é possível apreciar a composição vertical e os diferentes planos. Pensei muito sobre este desenho. Na verdade, sempre penso na escultura de uma

forma abstrata e circular. Também me propus a dar personalidade e vitalidade às minhas figuras”.²¹

No entanto, perto do fim da vida, o artista afirmou: “Interesso-me pela escultura que faço; há o bom, o ruim, o terrível e o excelente,

e talvez haja uma obra-prima, mas isso não me diz respeito”.²²

Em geral, a obra de Francisco Zúñiga atualmente em exibição em nossa capital confirma mais uma vez que sempre houve mais do escultor em sua pintura do que do pintor em sua

escultura, exceto por seus desenhos, que sempre apoiaram as massas que ele criou e registraram sua visão de futuro e conceito de uma estética baseada na simbiose artística e cultural do Ocidente com o pré-colombiano.

Hoje, Zúñiga nos legou seu testemunho como artista monotemático: a mulher indígena, volumétrica, quase nua, quando não nua, apontando em suas esculturas de bronze e terracota para uma estranha sensação de paz, porque ele não utiliza a figura feminina de forma sensual, mas sim para recuperar o conceito pré-colombiano de Mãe Terra: o princípio e o fim de todas as coisas.



La Espera, 1967. Escultura em bronze. Francisco Zúñiga. Coleção Família Castro Guardia. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

REFERÊNCIAS

1. Anônimo. (1987, 3 de dezembro). “Entrevista com Francisco Zúñiga”. El Universal, Cidade do México.
2. Reich, S. (1980). *Escultor Francisco Zúñiga: Conversas e Interpretações*. Imprensa da Universidade do Arizona, EUA, p. 11.
3. Flores Zúñiga, JC (1985, 28 de junho). *Francisco Zúñiga: Mito e Realidade*. Ars Kriterion E-Zine, San José, Costa Rica. <https://arskriterion.blogspot.com/1985/06/francisco-zuniga-mito-y-realidad.html>
4. Anônimo. (2026). *Catálogo Raisonné de Esculturas: Obras Públicas*. Fundação Zúñiga-Laborde, Cidade do México. <https://franciscozuniga.org/fundacion-zuniga-laborde/catalogo-razonado/escultura-sculpture/obra-publica-public-work/>
5. Cardona Peña, A. (14 de fevereiro de 1948). *Francisco Zúñiga: Escultor Paisagista*. Repertório Americano, San José, Costa Rica. Volume XLIII, nº 1043, p. 1.
6. Reich, S. (1980). Ibidem, p. 70-1.
7. Ortiz e Neuvillate, A. (1976). *Zúñiga: 20 desenhos*. Galeria de Arte Misrachi, México.
8. Zúñiga, F. “Ideas on Sculpture”. Ensaio não publicado, n.d.
9. Saborío-Bejarano, A. (2002). *Francisco Zúñiga, Escultor Universal*. Acta Acadêmica, Números 30-31. São José, Costa Rica, p. 21.
10. Zúñiga, F. (1938). Carta a Arturo Echeverría Loria. México.
11. Avilés, L. (2000). Citação de Zúñiga em “Exposição do Artista Mexicano Francisco Zúñiga no Ticino”. Casa Weiss, Tremona, Ticino. <https://www.swissinfo.ch/spa/exposici%C3%B3n-del-artista-mexicano-francisco-z%C3%BA%C3%Bliga-en-el-tesino/1679114>
12. Crespo de la Serna, J. (1957, 28 de março). “Através de Museus e Galerias” em Jueves de Excélsior, Cidade do México.
13. Artega, A. (2006). *A Escola Mexicana de Escultura*. Dissertação de doutorado. Universidade Nacional Autônoma do México, p. 176.
14. Ibidem, p. 177.

15. Ibidem, p. 89.
16. Zúñiga, F. (1999). *Catálogo Raisonné*, Volume I (1923-1993). Albedrío y Fundación Zúñiga Laborde, A.C., Cidade do México, México.
17. Joysmith, T. (1969, 2 de novembro, p. 3-29). *Zúñiga – Um Grande Humanista Mexicano*. The News Vistas, p. 1.
18. “Monumentos de Papel: Litografias e Desenhos de Francisco Zúñiga”. 11 de junho de 2020. Bowers Museum, Santa Ana, Califórnia, EUA. <https://www.bowers.org/index.php/collections-blog/paper-monuments-lithographs-and-drawings-of-francisco-zuniga>
19. Pasquet, M. (1989). *Zúñiga: Abstração Sensível*. Cidade do México, El Taller del Equilibrista (Ediciones de Equilibrista, S.A. de C.V.).
20. Calvo, E. (2025). Catálogo da exposição “Francisco Zúñiga: Corpo e Permanência”. Museu de Arte da Costa Rica, San José, Costa Rica.
21. Reich, S. 1980. Ibid, p. 50-1.
22. Anônimo. (1999, 16 de janeiro). “Zúñiga: Palavra de Arte.” La Nación. San José, Costa Rica. [https://www.nacion.com/archivo/zuniga-palabra-](https://www.nacion.com/archivo/zuniga-palabra-de-arte/L7GSP2BICJG75DV2ZW4730MGQE/story/#:~:text=Archivo,Entrada%3A%20)

[de-arte/L7GSP2BICJG75DV2ZW4730MGQE/story/#:~:text=Archivo,Entrada%3A%20](https://www.nacion.com/archivo/zuniga-palabra-de-arte/L7GSP2BICJG75DV2ZW4730MGQE/story/#:~:text=Archivo,Entrada%3A%20)
Gratuita

JUAN CARLOS FLORES ZÚÑIGA

Com mestrado em Comunicação e Linguagem (M.A.) e bacharelado em Comunicação, é *coach* de liderança certificado (CPLC, ACC), fundador e presidente do Círculo Costarriquenho de Críticos de Arte de 1986 a 2021, crítico de arte filiado à AICA Internacional desde 2018, fundador e presidente da seção costarriquenha da AICA, membro do Conselho da AICA Internacional, professor universitário, cineasta documentarista, blogueiro e autor.

Publicou seis obras sobre crítica e artes visuais e mais de seiscentos artigos sobre produção artística latino-americana e internacional ao longo dos últimos quarenta anos. Também dirige a revista eletrônica *Ars Kriterion* e coordena um canal de crítica de artes visuais no Vimeo e outro no YouTube. Além disso, é editor da *AICA Próxima*, publicação trimestral do Escritório Regional da AICA para a América Latina e o Caribe. Foi agraciado com o Prêmio AICA de Melhor Trabalho Crítico em 2022. Vive em San José, Costa Rica, com sua esposa Orietta Oreamuno e tem três filhos.

Site: <https://arskriterion.blogspot.com>