

TRÊS CENAS: IMAGINÁRIOS MAOÍSTAS NA ARTE LATINO-AMERICANA¹

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9544

Ana Longoni²

Tradução Fabrícia Jordão

Resumo: Neste artigo a autora “investiga o impacto da revolução chinesa na arte latino-americana através de diferentes contextos artísticos ocorridos entre os anos de 1950 e 1980”. Especificamente, analisa “a viagem que pintor argentino Juan Carlos Castagnino fez à China em 1953; a elaboração das ideias estéticas de Mao Tsé-Tung na produção do escritor argentino Ricardo Piglia”. Também situa “a transformação da obra pictórica da argentina Diana Dowek e da colombiana Clemencia Lucena como resultado da militância maoísta a partir do final da década de 1960”. E, finalmente, posiciona "Carpeta Negra", produzida pelo grupo peruano Taller NN em 1988, como “uma inquietante apropriação de Mao, em chave pop, em pleno conflito armado entre a guerrilha maoísta Sendero Luminoso e o Estado peruano”. A partir destas perspectivas, o artigo aborda “a presença do imaginário maoísta nos atritos entre arte e política durante momentos históricos convulsivos na Argentina, Colômbia e Peru”.

Palavras-chave: arte latino-americana, revolução chinesa, maoísmo, realismo socialista.

THREE SCENES: MAOIST IMAGINARIES IN LATIN AMERICAN ART

Abstract: In this article, the author "investigates the impact of the Chinese revolution on Latin American art through different artistic contexts between the 1950s and 1980s". Specifically, she analyzes "the trip that Argentine painter Juan Carlos Castagnino made to China in 1953; the elaboration of Mao Zedong's aesthetic ideas in the production of Argentine writer Ricardo Piglia". It also places "the transformation

¹ Uma versão reduzida deste texto, intitulada “*Maoist Imaginaries in Latin American Art*”, foi publicada no livro *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution*. Londres: Manchester University Press. 2019. pp. 269 – 288 [ISBN 9781526117465], organizado por Noemí de Haro, Victoria H.F. Scott e Jacopo Galimberti.

² É escritora, pesquisadora do CONICET e professora na Universidade de Buenos Aires e em outras universidades. Promove a Rede de Conceitualismos do Sul desde a sua fundação em 2007. E-mail: analongoni@gmail.com. Página no Conicet https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?id=22999&datos_academicos=yes&keywords=

of the pictorial work of Argentinian Diana Dowek and Colombian Clemencia Lucena as a result of Maoist militancy from the end of the 1960s". And finally, it positions "Carpeta Negra", produced by the Peruvian group Taller NN in 1988, as "a disturbing appropriation of Mao, in a pop key, in the middle of the armed conflict between the Maoist guerrilla group Shining Path and the Peruvian state". From these perspectives, the article explores "the presence of the Maoist imaginary in the friction between art and politics during convulsive historical moments in Argentina, Colombia and Peru".

Keywords: latin american art, chinese revolution, maoism, socialist realism

TRES ESCENAS: IMAGINARIOS MAOISTAS EN EL ARTE LATINOAMERICANO

Resumen: En este artículo, la autora "investiga el impacto de la revolución china en el arte latinoamericano a través de diferentes contextos artísticos entre las décadas de 1950 y 1980". En concreto, analiza "el viaje que el pintor argentino Juan Carlos Castagnino realizó a China en 1953; la elaboración de las ideas estéticas de Mao Zedong en la producción del escritor argentino Ricardo Piglia". También sitúa "la transformación de la obra pictórica de la argentina Diana Dowek y la colombiana Clemencia Lucena a raíz de la militancia maoísta a partir de finales de los años sesenta". Y, por último, sitúa "Carpeta Negra", producida por el grupo peruano Taller NN en 1988, como "una inquietante apropiación de Mao, en clave pop, en pleno conflicto armado entre la guerrilla maoísta Sendero Luminoso y el Estado peruano". Desde estas perspectivas, el artículo examina "la presencia del imaginario maoísta en la fricción entre arte y política durante momentos históricos convulsos en Argentina, Colombia y Perú".

Palabras clave: arte latinoamericano, revolución china, maoísmo, realismo socialista.

Introdução

Neste artigo investigo o impacto da revolução chinesa na arte latino-americana através de diferentes contextos artísticos ocorridos entre os anos de 1950 e 1980. Especificamente, analiso a viagem que pintor argentino Juan Carlos Castagnino fez à China em 1953; a elaboração das ideias estéticas de Mao Tsé-Tung na produção do escritor argentino Ricardo Piglia. Também situo a transformação da obra pictórica da argentina Diana Dowek e da colombiana Clemencia Lucena como resultado da militância maoísta a partir do final da década de 1960. E, finalmente, posiciono "Carpeta Negra", produzida pelo grupo peruano Taller NN em 1988, como uma inquietante apropriação de Mao, em chave pop, em pleno conflito armado entre a guerrilha maoísta Sendero Luminoso e o Estado peruano. Sem qualquer aspiração exaustiva ou panorâmica, estes descontínuos contextos artísticos permitem-nos situar alguns problemas.

Um primeiro problema que atravessa estes casos é a (im)pertinência de agrupar um corpo heterogêneo de produções artísticas no âmbito do realismo socialista. A questão – muito embora tenha sido retomada com características próprias e novo impulso a partir de posições próximas da Revolução Chinesa – é, sem dúvida, anterior ao maoísmo, na medida em que configura a estética oficial do Partido Comunista, propagada a partir da URSS desde os anos 1930. Apesar da notável influência do Partido Comunista na esfera artística latino-americana entre os anos de 1930 e 1960, o realismo socialista - profusamente defendido como posição teórica - não parece ter tido um correlato significativo na produção pictórica. Mais precisamente, as formas que o realismo assumiu não só não confrontaram as vanguardas e a abstração, mas também se alimentaram expansivamente de seus procedimentos e recursos experimentais,

recorrendo à reformulação e ampliação dos limites estreitos dessa doutrina estético-política em termos de "novo realismo", realismo ampliado -ou "sem fronteiras" (Garaudy, 1964)- ou "realismo político".³.

Durante a década de 1960 a polêmica entre realismo e vanguarda foi reativada. No contexto da emergência de poderosos movimentos experimentais – tachados pelos intelectuais comunistas de estrangeirismos, lúdicos e pastelões, ou mesmo decadentes – e da "violenta campanha contra a arte abstrata e a favor do realismo socialista" (Egbert, 1981, p. 335) conduzida por Khrushchev, no final de 1962, na URSS. A cisão dos partidos comunistas em todo o mundo – no contexto da emergência de uma nova esquerda encorajada pela difusão do foquismo após o triunfo da revolução cubana, da revolução cultural chinesa, do maio francês, da primavera de Praga, etc. – afetou também a política artística promovida a partir de posições de esquerda, na medida em que se multiplicaram as resistências ao controle do partido sobre a arte.

Um segundo problema reside naquilo a que chamo de "virada gráfica" na arte latino-americana. No calor da forte radicalização política daqueles anos, muitos artistas optaram por abandonar ou extrapolar os formatos e espaços convencionais da arte e da obra única. Privilegiando múltiplos processos de intervenções gráficas, utilizaram procedimentos técnicos que permitiam um alcance massivo e popular, extrapolando o público restrito da arte.

Esta opção está relacionada com a rejeição das instituições de arte como espaços legítimos de circulação de obras, associando-as à burguesia, e com o repúdio pelas tendências internacionais entendidas como "modas estrangeirizantes", sinal de subjugação colonial. Havia um forte sinal anti-intelectualista que predominava entre os intelectuais latino-americanos, que confrontavam "a ideia de privilégios intelectuais com o autêntico posicionamento revolucionário" (Gilman, 2003, p. 185) e defendiam a fórmula da proletarianização da cultura.

A partir destas perspectivas, o artigo aborda a presença do imaginário maoísta nos atritos entre arte e política durante momentos históricos convulsivos na Argentina, Colômbia e Peru.

Primeira cena: Castagnino visita a China⁴

O nosso Partido, que é o Partido da Vanguarda da classe operária, tem nas suas fileiras um grupo muito valioso de camaradas intelectuais (...) Tu és um deles, fiel ao longo do tempo ao Programa e à luta do Partido. O teu lugar eminente na arte argentina é motivo de orgulho para todos os comunistas (Álvarez, 1969).

Com estas palavras solenes, o secretário-geral do Partido Comunista da Argentina (PCA) celebrou o pintor Juan Carlos Castagnino (1908-1972) pela sua dupla condição de artista reconhecido e de militante comunista de longa data. Ao contrário de outros artistas e intelectuais, cuja relação com o Partido Comunista era flutuante ou instável, secreta ou inorgânica, este elogio encoraja-nos a situar Castagnino como o "pintor oficial" do comunismo argentino.

No entanto, essa imagem monolítica deve ser matizada, considerando não apenas as intervenções públicas e produções visuais do artista mas, também, seus dilemas pessoais, estéticos e políticos. Uma das dimensões que nos leva a repensar a relação do artista com o Partido Comunista é a relação que

³ Para pensar o caso Argentino, desenvolvo esse argumento em: Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución*, Buenos Aires: Ariel, 2014.

⁴ Agradeço a Alberto Giudici, Álvaro e Santiago Castagnino os documentos e os depoimentos.

Castagnino mantinha com a China e que impactou não só na sua avaliação política, mas também na sua prática pictórica.

Em dezembro de 1952 Castagnino foi um dos delegados argentinos no Congresso da Paz em Viena. A delegação foi chefiada pelo intelectual Ernesto Giudici. Além de Castagnino, as escritoras Fina Warschaver e María Rosa Oliver, o poeta Raúl González Tuñón, o dramaturgo Leónidas Barletta, o crítico de arte Norberto Frontini, todos eles militantes ou "companheiros de estrada" do PCA⁵. Também fazia parte da delegação John William Cooke, delegado do presidente Juan Domingo Perón. Do Congresso da Paz, alguns desses delegados, incluindo Castagnino, seguiram viagem para a URSS alguns meses antes da morte de Stalin – e na sequência para a agitada China, que vivia a cerca de três anos o triunfo da revolução e a proclamação da República Popular.

Castagnino regressou à Argentina transformado. Assumiu posições muito críticas em relação ao curso da experiência soviética e ao dogma estético realista. Nos seus documentos pessoais - que manteve inéditos - escreveu um balanço amargo:

O neorrealismo fechou-se em esquemas rígidos, não superou os problemas de uma arte de luta, em vez de diversificar as formas, de enriquecer os conteúdos, limitou-os a uma necessidade de espírito de princípio e de responsabilidade partidária. Erros que culminaram no seu próprio isolamento, falta de perspectiva e dogmatismo doutrinário (Castagnino, [1953?]).

Ao mesmo tempo, ficou profundamente marcado pela experiência na China, onde esteve entre janeiro e março de 1953. Especificamente, recordou as estratégias de propaganda visual massiva dirigidas à população analfabeta: os enormes cartazes utilizados pelo recém criado Estado para educar sua população sobre questões de saúde (por exemplo, uma campanha de combate às pragas de insetos e roedores) (Castagnino, 2008). Durante a sua estadia, desenhou e pintou paisagens e habitantes da Nova China (crianças, mulheres, idosos), e visitou ateliers de artistas, entre os quais o pintor Xú Bēihóng (em chinês: 徐悲) (1895-1953), com quem partilhava a paixão pelo desenho de cavalos: “em uma viagem à antiga cidade de Hanchow (Hangzhou), ao visitar as oficinas dos pintores de guache, tive a oportunidade de apreciar pessoalmente a continuidade e preservação dos preceitos tradicionais do ofício” (Castagnino, 2001).

Em Pequim, Castagnino conheceu - e retratou em seu ateliê - o idoso artista Qí Báishí (em chinês: 齐白石/齊白石) (1864-1957) eleito, nesse mesmo ano, presidente da Assembleia dos Pintores Chineses e, em 1955, consagrado por Mao Tse Tung como "o artista do povo", por sua origem popular e sua formação autodidata. A obra do artista chinês teve um profundo impacto sobre a do argentino:

Tive, ao vê-lo pintar com uma segurança e liberdade surpreendentes, a evidência da sobrevivência daqueles preceitos legados por Sie-Ho (em pinyin: Xiè Hè, em chinês: 谢赫) no século VII, que entre seus seis princípios básicos menciona: buscar o ritmo vital. Dar a estrutura essencial da linha. Caracterizar a personagem. Preparar as cores, a tinta e os pincéis de forma adequada. Conhecer a composição e o papel do espaço. Enriquecer as possibilidades através do estudo dos antigos (Castagnino, 2001).

Até aqui, como se vê, há uma afinidade com as técnicas tradicionais e os saberes ancestrais, mais do que uma reivindicação do carácter propagandístico da arte na revolução. Mas há também uma experiência

⁵ Alguns deles, como Oliver e Frontini, aderiram na década seguinte ao maoísmo.

sensível da dimensão humana do novo-velho mundo que estavam conhecendo. Transcrevo um fragmento da carta que Frontini, que também integrava a delegação argentina, enviou de Pequim ao pintor espanhol Luis Seoane, exilado na Argentina:

Aqui estou (...) estou maravilhado. Um povo maravilhoso, simpático. Um mundo novo. Com um ar de família que atrai. Gente como nunca vi em lado nenhum. Simples e com o coração nos olhos. Não imaginam as emoções variadas e profundas que estou a viver. Porcelanas, gravuras antigas, fotografias, etc. Sobre o passado, um futuro que está a ser construído a passos largos (Frontini, 1953)

A viagem à China abriu a Castagnino "a porta para a mudança formal que procurava. Desta perspectiva, as aquarelas e as aguadas com pastel mostram uma economia radical de linhas, um predomínio do gesto, cores fortes e vibrantes" (Iida, 2008, p. 31). Desse modo, seria forçado classificar a produção pictórica de Castagnino - e de outros pintores comunistas argentinos - como realismo socialista. Nela abundam paisagens dos pampas, cenas rurais, gaúchos e trabalhadores e, acima de tudo, imagens de cavalos (seu pai era ferreiro). Sua pintura, em sua exaltação das coisas pequenas, se aproxima da pintura anti-heróica de Qí Báishí. Ambos optaram por explorar o vazio como força na composição e se debruçaram sobre paisagens naturais e pessoas simples, quase desfocadas, tomando distância da exaltação de heróis e tipos ideais promovida pelo realismo socialista, tanto na sua versão soviética como na chinesa.

De regresso à Argentina, Castagnino fundou - juntamente com Fina Warschaver e o poeta Mario de Lellis - a Associação Argentina de Cultura Chinesa, a partir da qual, organizou, em dezembro de 1953, a primeira exposição de Qí Báishí na Argentina (e na América Latina). A Associação manteve-se ativa até ao final dos anos 60, publicando a revista *Cultura Chinesa* (Cultura China) e alguns livros. A Associação funcionou como uma espécie de frente cultural para o Partido Comunista Argentino e foi, de fato, investigada pela CIA/USA por suspeita de encorajar atividades comunistas.

Nessa época, Castagnino preparou a edição do panfleto *O gravado em madeira na Nova China* e traduziu o prefácio, escrito pelo jornalista Maximilian Scheer, para a edição alemã (*Der Holzschnitt Im Neuen China*, Dresden, 1951). Neste texto, as orientações estético-políticas de Mao Tse Tung em defesa do realismo são amplamente citadas:

É dever do escritor ou do artista apresentar a experiência quotidiana sob uma forma organizada e sistemática, realçar os pontos essenciais como um relevo e tipificar as personagens, de modo a transformar o conjunto numa obra de literatura ou de arte. A literatura e a arte assim concebidas podem estimular o homem à ação, podem despertá-lo e incitá-lo a unir-se e a erguer-se, a continuar a luta e a melhorar as circunstâncias (Castagnino *apud* Scheer, 2008)

Em 1969 Castagnino fez uma nova viagem à URSS e ao Leste Europeu (durante esse período expos em Moscou e Varsóvia). O artista regressou doente e amargurado. Segundo o seu filho Álvaro, foi nessa ocasião que os seus retratos de Che foram censurados (Castagnino, 2008). No entanto, a desilusão de Castagnino com o socialismo real não se traduziu em um afastamento das fileiras do partido. O seu mal-estar exprime-se, pelo contrário, na relativa autonomia das suas produções visuais e na sua participação em exposições coletivas que não coincidem com a linha do Partido Comunista Argentino (entre elas, a importante exposição promovida por León Ferrari e Carlos Gorriarena *Homenagem ao Viet-Nam*, na galeria Van Riel, em 1966).

No final da década de 1960, Castagnino transformou a sua linguagem, incorporando imagens retiradas de jornais, fotografias e textos, utilizando técnicas como a colagem e a transferência. A sua pintura aproxima-se da arte gráfica. Sem abandonar a figuração, em sua série de cartazes alusivos à Guerra do

Vietnã, a Che Guevara e ao Cordobazo⁶, a imagem tornou-se mais livre, menos constrangida aos códigos de representação realista que caracterizaram grande parte da sua extensa obra. Roberto Amigo sintetiza:

Foi um dos artistas que viajou ao Congresso da Paz e se desiludiu quando viu o comunismo real moscovita de 1952; a sua honestidade intelectual compensou essa desilusão com a defesa da revolução chinesa e depois a cubana. Em 1965 iniciou sua série de *Cristos* para denunciar a tortura dos revolucionários e o massacre no Vietnã e, após a morte de Che, produziu a série *Verónicas*, onde o rosto do revolucionário assassinado na Bolívia se funde com o de Cristo (Amigo, s.d.).

A sua produção evidencia uma constelação de posições políticas diferentes das defendidas pela ortodoxia comunista. Assim, o seu estatuto de "pintor oficial comunista" deve ser relativizado na sua própria obra, na medida em que esta contém reivindicações políticas e procedimentos construtivos que ultrapassam e até contradizem a estética e a política partidária. Desta perspectiva, a sua experiência na China não foi menor e marcou definitivamente tanto a sua militância como a sua obra.

Segunda cena: um escritor e duas pintoras maoístas

A perspectiva de uma arte a serviço do povo abre caminho e cresce entre nós conectada ao aprofundamento das lutas populares. Sobretudo a partir do Cordobazo, muitos grupos de jovens artistas constituíram-se em coletivos de trabalho e desenvolveram uma prática de massa, cumprindo assim um duplo objetivo: 1) as suas obras são uma ação de agitação e de propaganda entre os operários, os camponeses e os estudantes 2) As suas obras são um manifesto de ação para todos os intelectuais e artistas para que sigam seu exemplo, coloquem as massas populares como seu público e tomem a arte como uma trincheira de luta contra o imperialismo e a oligarquia. Sergey Tretyakov (h) (Tretyakov, 1972, p. 7)

Quem assinou, em 1972, sob o significativo pseudônimo de filho do vanguardista russo Sergey Tretyakov, assassinado em 1939 durante as purgas estalinistas, foi o escritor Ricardo Piglia (Adrogué, Buenos Aires, 1941), um dos mais destacados porta-vozes intelectuais da nova esquerda argentina. Durante seus anos de estudante na Universidade de La Plata, Piglia passou por agrupamentos anarquistas e trotskistas e, nos anos 70, se aproximou de posições maoístas. O escritor percebeu no maoísmo a possibilidade de articular o marxismo em uma perspectiva anti-imperialista e pós-estruturalista (Piglia, 2000)⁷. Viajou para a China em 1973, em plena revolução cultural e, em 1976, aderiu organicamente à Vanguarda Comunista (VC), um dos dois partidos políticos argentinos pró-chineses surgidos em 1964. Na Vanguarda Comunista foi responsável pela redação clandestina do jornal da organização durante a ditadura militar.

Além do trabalho como escritor de ficção e ativo promotor de revistas político-culturais, Piglia destacou-se como editor. Promoveu uma coleção memorável de romances *noir* norte americanos na editora Jorge Álvarez e compilou debates contemporâneos sobre literatura e sociedade. "Literatura e sociedade" também é o título do volume que editou em 1974, o qual continha o ensaio *Mao Tse Tung: práctica estética y lucha de clases*, onde o escritor apresentava as ideias estéticas de Mao (Piglia, 1974). Neste ensaio, Piglia construiu uma genealogia marxista alternativa à estética oficial soviética, partindo dos

⁶ Insurreição popular na cidade de Córdoba, Argentina, em maio de 1969.

⁷ Estou envolvido com o maoísmo, que entra, por um lado, por essa tradição de Fanon e do Terceiro Mundo e, por outro lado, pelo efeito francês: li Tel Quel, ou seja, a vanguarda francesa da época..." (Piglia, 2000)

construtivistas e formalistas russos – em cuja filiação se reconhecia, como indica seu pseudônimo-homenagem –, passando por Brecht – de quem era leitor assíduo – e terminando no próprio Mao.

Outra importante intelectual da nova esquerda argentina, Beatriz Sarlo, também militante maoísta do Partido Comunista Revolucionário (PCR), junto com Piglia e Carlos Altamirano, impulsionou o projeto da revista *Los libros*. A escritora, para além do "respeito difundido pela Revolução Chinesa, que havia inventado um novo lugar para os intelectuais", relativiza o peso efetivo das ideias de Mao entre a intelectualidade argentina:

Era bastante difícil traduzir o Fórum de Yan'an⁸ em propostas que tinham a ver com a cultura efetiva deste país, onde se publicava *62 modelo para armar*. O que fazíamos, no meu caso ou no de Altamirano, era ler Gramsci, ou no caso de Piglia, ler Brecht, e intercalar, de modo reverencial, alguma citação de Mao (Sarlo, 1997).

No entanto, Piglia foi além. Reivindicava Mao como o motor de uma teoria que restabelecia os laços da arte com outras práticas sociais e que concebia a eficácia revolucionária da arte a partir de um lugar não subordinado a outras ordens, da mesma importância que as dimensões econômica e política. Tratava-se, segundo Piglia, de "uma teoria da prática artística como instância específica da estratégia da guerra popular prolongada" (Piglia, 1974), na qual a "nova cultura" era concebida como parte da vanguarda revolucionária.

De Mao, Piglia retomou basicamente as teses sobre arte e literatura proclamadas no Fórum de Yan'an, especificamente a concepção de que toda a arte é social e que não há arte acima das classes (Zedong, 1974). Contra qualquer concepção idealista da arte, Mao reconheceu na obra as suas condições materiais (objeto, instrumentos de trabalho, história das mudanças nos modos de produção, etc.) e também a sua condição política (a perspectiva de classe). Nesta dupla inscrição, estava em causa um problema fundamental: a função da arte no processo revolucionário. Neste ponto, afasta-se da noção de compromisso proposta por Sartre quando "desacredita todo o voluntarismo do sujeito" (Piglia, 1974): a ligação entre arte e revolução não se resolve na posição do artista mas na própria obra. Distancia-se também do realismo socialista soviético, denunciando "a ideologia especular da estética normativa (de tipo Zhdanov)" (Piglia, 1974), que concebia a relação entre o sentido da obra e a origem de classe do autor em termos de uma simples reflexão. Reconhece no dogmatismo das ideias de Khrushchev, retomadas pelo Partido Comunista Argentino em 1963, a persistência desta concepção equivocada da arte.

Mao defendia - segundo Piglia - que "a política não é equivalente à arte" (Piglia, 1974), uma vez que a arte tem "a sua eficácia baseada numa forma específica e na sua própria inteligibilidade" (Piglia, 1974). É por isso que não basta exprimir uma posição política na arte: "As obras que carecem de valor artístico, por mais progressistas que sejam do ponto de vista político, são ineficazes" (Piglia, 1974). O líder chinês defendeu, por outro lado, que a posição de classe "é criada pela prática como pressuposto do seu significado: ir às massas, servir o povo, é para os intelectuais a condição para a produção deste ponto de vista e, ao mesmo tempo, o resultado" (Piglia, 1974).

É precisamente este tema, o do artista imerso no movimento de massas, a serviço do povo, que constituiu a espinha dorsal da política artística que o "filho de Tetriakov" reconhecia nos movimentos artísticos que surgiram na Argentina no calor da radicalização política do início da década de 1970.

⁸ O Fórum de Yan'an sobre Literatura e Arte foi realizado em maio de 1942 em Yan'an, cidade localizada no centro-norte da China e base revolucionária comunista. Teve como propósito central debater o papel da literatura e da arte na união e educação o povo e no avanço do socialismo. É mais conhecido pelos discursos de Mao Tse Tong sobre o papel da literatura e da arte na China revolucionária (N.T.)

Esta política artística implicava agitação e propaganda junto às massas, apelando a um público popular e transformando a arte numa trincheira de combate político. Ao contrário de outras posições anti-intelectualistas presentes em artistas e intelectuais radicais da época, Piglia não apelava para que se renunciasse a arte e se passasse à ação política, mas empenhava-se em fazer da arte uma ferramenta política eficaz para interpelar um sujeito popular.

Com base nos pontos apresentados por Piglia como definidores de uma política artística maoísta, analisarei a produção de duas pintoras, também militantes maoístas. Por um lado, a argentina Diana Dowek (Buenos Aires, 1942) e, por outro, a colombiana Clemencia Lucena (Manizales, 1945 - Cali, 1983)⁹. Embora não se conhecessem pessoalmente, tinham muito em comum.

Em relação aos seus vínculos maoísta, Dowek foi militante do Partido Comunista Revolucionário desde a sua fundação em 1968, e Lucena – na sua breve e intensa vida – foi militante (desde 1971) do Movimento Operário Independente e Revolucionário (MOIR), fundado em 1969. Ambos eram partidos políticos marxistas-leninistas-maoístas, que denunciaram o rumo "revisionista" da revolução russa, reivindicaram o papel do campesinato como força revolucionária na América Latina e denunciaram o imperialismo não só econômica e politicamente, mas também culturalmente.

No que diz respeito às suas trajetórias artísticas, tanto no caso de Dowek como no de Lucena, suas primeiras produções artísticas – na segunda metade da década de 1960 – foram experimentais. Dowek apresentou em 1967, na galeria Lirolay (Buenos Aires), uma instalação de mobiliário coberto de gesso. Lucena investigou a representação da mulher nos meios de comunicação de massa, produzindo uma série de desenhos de rainhas da beleza colombianas, baseados em fotografias e notícias retiradas de jornais (Buitrago, 2012).

Ao aderirem ao maoísmo, ambas as artistas transformaram abruptamente a sua linguagem e se voltaram para a pintura figurativa. A militância política transformou suas formas de fazer e conceber a arte em sua função social.

No caso de Dowek, o contraste entre três séries de pinturas realizadas na década de 1970 permite-nos abordar o clima desse período histórico vertiginoso, marcado pela radicalização política e pelas aspirações revolucionárias na América Latina, violentamente interrompido por ditaduras militares e pela violência do Estado. Em 1972, Dowek iniciou uma série de pinturas de grande formato intitulada *Lo que vendrá*. Nelas vê-se, em preto e branco e à distância, fragmentos de manifestações de rua, multidões que atravessam largas avenidas com braços erguidos, punhos fechados e um ritmo determinado. Com mesma abordagem, em 1973, pintou *Pinturas de la insurrección*, reafirmando um estado de espírito e uma expectativa otimista sobre o curso imediato da história (Dowek, 2013).

Apenas três anos depois, em 1975, iniciou a série *Paisajes*, conhecida como a "série dos espelhos retrovisores". Nas telas que compõem a série, repete-se o para-brisas dianteiro de um automóvel completamente embaçado, condição que não nos permite ver claramente o que se aproxima. Por outro lado, através do espelho retrovisor, é possível vislumbrar claramente o que está para trás: um corpo assassinado largado à margem da estrada ou um Ford Falcon¹⁰ conduzido por sujeitos sombrios e sinistros que perseguem aquele que foge, numa clara referência aos métodos repressivos que a organização parapolicial Triple A tinha instituído naquela época. Se nas séries anteriores, o ponto de vista do artista

⁹ Agradeço as valiosas contribuições, referências e fontes fornecidas por María Sol Barón, Katia González, Carmen María Jaramillo, María Victoria Mahecha, Camilo Ordoñez, Viki e Lucas Ospina e Sylvia Suárez.

¹⁰ O Ford Falcon tornou-se famoso na Argentina por sua utilização na repressão ilegal.

(e do espectador) correspondia a um observador um pouco deslocado mas ainda próximo da multidão, testemunha privilegiada da insurreição, na nova série o lugar da testemunha coincide com o do perseguido, que olha para trás aterrorizado enquanto foge com destino incerto. Não se sabe para onde vai; a única certeza é a grave ameaça que tenta deixar para trás.

Em 1976, com o início da feroz ditadura que sistematizou o terrorismo de Estado e recorreu ao desaparecimento forçado de dezenas de milhares de pessoas, Dowek produziu uma nova série de pinturas, *Paisajes cotidianos*, mais conhecida como a "série da cerca de arame". Uma paisagem, o céu, o campo, a moldura, uma poltrona ou uma boneca: tudo está coberto por uma tela de arame tecido em forma de losango, comumente utilizado para vedar galinheiros e cercas. Uma metáfora precisa da opressão asfixiante que se vivia e que, ao mesmo tempo, deixa aberto um ponto de fuga: o arame que, de vez em quando, deixa entrever uma pequena fissura.

Contrapondo-se estas séries realizadas por Diana Dowek, evidencia-se algumas das formas que a arte encontrou para transpor o confinamento de uma época: entre a frustração das expectativas revolucionárias varridas pelo terrorismo de Estado e a paralisia e o silêncio de uma sociedade imobilizada pelo "terror concentracionário" (Calveiro, 1998). Mas também, apesar de tudo, a capacidade de imaginar um outro futuro.

No caso de Clemencia Lucena, a transição da contracultura dos anos 1960 para a militância dos anos 1970 não só transformou a sua atividade pictórica, como a levou a desenvolver uma profusão de atividades como crítica de arte e até editora. Interveio no campo artístico em múltiplas frentes, com um espírito combativo e polêmico.

Nos anos de 1970 sua obra muda radicalmente. "A obra plástica de Clemencia Lucena divide-se num antes e num depois da sua filiação política ao MOIR¹¹" (Barón, 2011): passa do desenho à pintura a cores (sobretudo o vermelho); abandona o duplo sentido na apropriação crítica das imagens midiáticas para construir um discurso unívoco, propositivo e otimista sobre o feito revolucionário. Postula seus quadros como artefatos de uma pedagogia política, na "procura de um estilo realista mais legível para as massas e que permita ao público compreender mais facilmente a luta pelos ideais da revolução e os objetivos políticos do MOIR" (Mahecha, 2017, p. 32). Como resumiu a fotógrafa Viki Ospina, também militante do MOIR: "nós, artistas, éramos trabalhadores da causa revolucionária e a nossa arte tinha de ser dedicada à causa das massas" (Ospina, 2016).

Em 1979, depois de nove anos sem expor individualmente, Lucena apresentou as suas *Pinturas* na Galería Garcés Velásquez (Bogotá), acompanhadas de um catálogo publicado pelo selo editorial *Bandera Roja* (promovido por ela e por seu companheiro Fernando Lucena), no qual incluiu reproduções a cores das doze pinturas a óleo expostas e um prólogo do escritor Conrado Zuluaga, também militante do MOIR.

Nessa época, sua produção é um dos poucos exemplos de pintura latino-americana coerente com os preceitos do realismo socialista: "O seu trabalho artístico centrou-se na representação literal de uma série de slogans políticos e na confiança em convicções regidas por um propósito: o que deveria ser a arte colombiana guiada pela vanguarda da classe operária" (Buitrago, 2012). As imagens podem ser lidas como um repertório de atividade militante em várias esferas e geografias. O prefácio de Zuluaga assinala: "as doze pinturas aqui reunidas recriam vários momentos de atividade revolucionária, na maioria dos casos realizados por anônimos, levados a cabo pelo MOIR" (Zuluaga, 1979, p. I). As pinturas de Lucena pretendem "alcançar uma arte que *testemunhe* a luta emancipatória do povo" (Zuluaga, 1979, p. IV. Grifo da autora). A condição de testemunho aparece associada ao carácter de prova de um acontecimento real,

¹¹ MOIR é a sigla do Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (N.T.)

na medida em que as pinturas se baseiam em fotografias tiradas pela própria artista (Mahecha, 2017, p. 31) ou por outras pessoas, como a sua amiga Viki Ospina: "Clemencia era fascinada pela fotografia e eu comecei a emprestar-lhe as minhas fotografias para que ela pintasse. Ela fazia ligeiras modificações na hora de criar o quadro, mudando o fundo, por exemplo, ou, às vezes, misturando várias fotos, de situações diferentes, num só quadro"(Ospina, 2016).

O elemento recorrente neste grupo de trabalhos é a presença de bandeiras vermelhas a ondular num céu parcialmente nublado, transportadas por camponeses, trabalhadores, jovens de classe média, unidos pela adesão ao MOIR. Zuluaga define-os como "personagens e situações do quotidiano" (Zuluaga, 1979, p. III), embora se deva dizer que não fazem parte de uma multidão anônima, já que são identificados como militantes do MOIR. Esta adesão explícita é o punctum das imagens: inscrita nas roupas vestidas pela mulher de classe média que, com o seu filho pequeno aos ombros, participa da manifestação ou como assinatura em cartazes impressos ou manuscritos que cobrem as paredes, panfletos, jornais e o livro que um velho camponês estuda conscienciosamente. "Assim se faz militância" poderia ser o título da série, uma amostragem didática que inclui desde instâncias coletivas (assembleias, manifestações, ocupações de terras) a instâncias individuais (leitura e formação política). Embora nas pinturas de Lucena o Mao "vermelho, luminoso e brilhante" (hóng 红, guāng 光, liàng 亮) (Landsberger, 2011, p. 20) nunca apareça explicitamente, é inevitável recordar os cartazes de propaganda oficial chinesa das décadas de 1950 a 1970, que funcionam como intertexto para estas pinturas. Os dons auráticos do grande líder são aqui transferidos para os militantes de base do MOIR, que encarnam o caminho inexorável da revolução colombiana. E embora esse caminho seja marcado pela violência, as imagens mostram pessoas otimistas, sorridentes, dispostas a fazer sacrifícios: "ali está encarnada a alegria de lutar e viver, e morrer se necessário, pela única razão que o justifica" (Zuluaga, 1979, p. II).

Mas essas imagens alcançaram uma circulação popular ou ficaram restritas ao público de arte como obras únicas? A obra de Dowek circulou durante os anos repressivos da ditadura no âmbito artístico, em galerias e até em instituições oficiais: a artista recorda o medo que sentiu ao apresentar uma das suas pinturas de cercas de arame para um prêmio privado no Museu Nacional de Belas Artes. A pintura, inclusive, não foi censurada, mas celebrada pelas autoridades militares presentes. O que hoje nos parece inequivocamente uma crítica à opressão vigente, manteve então um grau de ambiguidade que permitiu a sua visibilidade pública mesmo durante a ditadura. As cercas de arame também apareceram como ilustrações na revista underground *Nudos*, que nasceu em 1978¹².

Por seu lado, Lucena produziu, para além das suas pinturas, reproduções litográficas das suas obras em tiragens massivas (entre 1000 e 5000 exemplares), totalizando - entre 1973 e 1979 – 17.500 exemplares. Paralelamente, no âmbito da sua atividade militante, concebeu numerosos cartazes políticos. Procurando atrair outros públicos, distribuiu estas litografias gratuitamente a pessoas fora do meio artístico, em diferentes partes da Colômbia (Mahecha, 2017, p. 5).

As intervenções escritas de Lucena foram publicadas "em vários dos jornais mais importantes da época, como *El Tiempo*, *El Pueblo*, *Vanguardia Liberal* e *El Diario del Caribe*, entre outros" (Barón, 2011). Muitos desses escritos estão compilados em dois livros: *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana* (1975) e o volume póstumo *La revolución, el arte, la mujer* (1984), ambos publicados pela *Bandera Roja* em Bogotá.

¹² Para além de suas cercas de arame, duas notas sobre a obra de Dowek aparecem em *Nudos*: Diana Dowek, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez, "Conversaciones sobre realismo", *Nudos*, 1, 03-04/1978, pp. 3-6., y Jorge Brega, "Diana Dowek: hallar las formas que simbolizan la realidad", *Nudos*, 14, 10/1984, pp. 4-7.

A partir dessa tribuna, Lucena defendeu o fortalecimento de uma incipiente "cultura revolucionária" na Colômbia. "Precisamos de uma arte que sirva de arma contra a alienação", "uma 'nova arte' com uma base científica e popular (...) que não se curve aos interesses do imperialismo americano ou à classe dominante burguesa do país". (Lucena *apud* González, 2016). A partir de uma análise dita materialista-dialética, Lucena denunciou a impossibilidade de liberdade de criação em uma sociedade de classes. A artista considerava que forma e mensagem são indissolúveis, o que torna falaciosa a divisão entre "arte pura" e "arte política". Toda a expressão artística representa "os valores, os objetivos e os interesses" (Lucena, 1975, p. 17) da classe social do artista que a produz. Para a Lucena, "a arte revolucionária: 1) não 'induz a revolução' mas contribui para o desenvolvimento desse processo, e 2) testemunha obviamente um dado momento histórico, mas a partir de uma posição de classe revolucionária" (Lucena, 2016).

María Sol Barón afirma: "Lucena, através dos seus artigos, questiona uma arte ao serviço da ideologia burguesa e imperialista; na sua opinião, uma arte que reflete a passividade dos artistas que aceitam influências internacionais" (Barón, 2026). Denunciou a dependência da arte latino-americana que plagia ou cópia referências estrangeiras: "Mas parece que isso não se chama colonialismo: na política é democracia e na arte, universalidade" (Lucena, 1970).

No domínio artístico, Lucena enfrentou com dureza não só os pintores que considerava burgueses ou os que se submetiam a modas experimentais estrangeiras (chamando-lhes "o último grito"). Distanciava-se também de artistas claramente de esquerda, com os quais chegou a colaborar, como Diego Arango e Nirma Zárate, dois dos fundadores do *Taller 4 Rojo* (1971/2-1974)¹³. Ao contrário de Lucena, o *Taller 4 Rojo* nunca se vinculou organicamente a um determinado partido político e resistiu às pressões do Partido Comunista para vincular suas ações à órbita partidária (Taller Historia Crítica del Arte, 2015). Longe de uma obra única, o *Taller 4 Rojo* utilizou estratégias visuais de comunicação de massas e pedagogias populares inscritas nos movimentos sociais. Defendiam "uma arte que chegasse ao povo" e concebiam o artista como "um trabalhador da arte". Recorreram às "artes gráficas (gravura, serigrafia, foto-serigrafia, múltiplo, fotografia e fotomecânica) para promover a desmistificação da obra de arte como objeto-fetiche único e irreprodutível" (Amaya, 2012). Longe de estabelecer com eles uma posição fraterna, considerando seus múltiplos pontos em comum, Lucena desqualificou-os em 1971, chamando-os "revolucionários de palavra e reacionários de facto" (Lucena, 1975).

O escritor (também de esquerda) Álvaro Medina¹⁴ replicou Lucena, assinalando que o marxismo grosseiro e mecanicista da "teoria desorientadora que os maoístas colombianos aplicaram na sua revisão da arte nacional" (Medina, 1978) os levava a assumir posições aberrantes. Entre respostas e contrarrespostas, a polémica prolonga-se até 1978 (González, 2016).

Medina questiona a doutrina estética chinesa em plena revolução cultural, em particular a teoria das três proeminências promovida por Jiang Qing: "O próprio slogan de Mao, de que se deve abrir cem flores e cem escolas, foi espezinhado e caiu em uma formulação metafísica de lembranças teológicas" (Medina, 1976).

¹³ O *Taller 4 Rojo*, composto por Diego Arango, Nirma Zarate, Umberto Giangrandi, Carlos Granada, Jorge Mora y Fabio Rodríguez, três artistas, um fotógrafo e um antropólogo, foi fundado em 1972, muito embora algum de seus fundadores vinhessem trabalhando juntos desde 1971.

¹⁴ Álvaro Medina respondeu a Lucena pela primeira vez em "Mao en la pintura colombiana (II)" em *Estravagario: Revista cultural* do jornal *El Pueblo*, Cali, 25 de Janeiro de 1976.

Disposta a internacionalizar as suas batalhas, Lucena criticou o artista espanhol Pablo Genovés, próximo do Partido Comunista Espanhol, por ter pintado cenas de uma multidão derrotada fugindo da repressão franquista, em vez de exaltar o otimismo da luta. Chamou-lhe "um pintor abertamente contrarrevolucionário (...) Se é lisonjeado pela burguesia, é porque é um funcionário do imperialismo" (Lucena, 2016)¹⁵.

Em certa medida, as posições sectárias de Lucena são o correlato artístico das rupturas políticas do maoísmo em relação a outras posições de esquerda, notadamente o Partido Comunista.

Finalmente, a posição de ambas as artistas-militantes face ao circuito artístico não foi isenta de tensões e contradições. Nenhuma delas renunciou a participar do circuito. A partir de 1967, Lucena participa de exposições em diversas galerias, bienais e prêmios, e enviou suas obras para os Salões de Artes Visuais entre 1970 e 1976, quando já era militante do MOIR. "O artista deve dirigir o seu trabalho para o povo e a sua produção deve ser uma contribuição para a luta revolucionária exposta onde o povo está e também onde os seus inimigos estão, ou seja, nos salões nacionais, nas bienais de arte, nas galerias das principais cidades colombianas" (Buitrago, 2012).

A artista delineou a sua estratégia dentro e fora da instituição artística. Em vez de abandonar a cena artística "inimiga", optou por gerar ressonâncias e exacerbar as contradições. Esta estratégia é evidente nos textos de apresentação dos catálogos das bienais e dos prêmios, barricada a partir da qual proclamou posições políticas, com a retórica de um manifesto. Por exemplo, no catálogo da Terceira Bienal de Coltejer (Medellín, 1972), a reprodução do seu desenho de um operário a marchar perante uma bandeira do MOIR foi acompanhado por um texto combativo, por meio do qual Lucena afirmava que a "verdadeira arte revolucionária" devia "ajudar as massas a fazer avançar a história": "O povo exige e necessita de uma arte que dispare baterias contra os dois grandes flagelos da nação: o imperialismo e o feudalismo".

Última cena: uma apropriação incômoda

Como corolário deste percurso, gostaria de me referir brevemente a uma imagem de Mao que aparece no trabalho "NN-PERU", mais conhecida como "*Carpeta Negra*", um conjunto de serigrafias produzidas em 1988 pelo *Taller NN* (1988-1991)¹⁶, um coletivo peruano que "criou propostas gráficas para peças de teatro e filmes, livros de poesia, concertos de rock e muitas peças gráficas de agitação política que circularam de forma marginal em diferentes circuitos populares e intelectuais" (López, 2012, p. 26). A guerra desencadeada na década de 1980 entre as guerrilhas maoísta (Partido Comunista Peruano -Sendero Luminoso) e guevarista (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru) e as forças repressivas do Estado peruano resultou em um número impressionante de 70.000 assassinatos, em sua maioria camponeses andinos, e levou a debates acalorados e a exigências de uma tomada de posição por parte dos intelectuais.

"NN-PERÚ" inclui dezesseis fotocópias sobre papel, com intervenções em serigrafia, dentro de uma pasta de papelão pintada de preto. No exterior, um carimbo com as iniciais NN, a designação de milhares de vítimas não identificadas. Foram produzidos apenas vinte exemplares, a maior parte dos quais foram posteriormente destruídos (Pease, 2015). A primeira série incluída na pasta, intitulada *Mito-Muerto* (Mito-Morto), apresenta um panteão de ídolos míticos da esquerda, violentamente coloridos e acompanhados por um código de barras comercial com o número 424242 - número de telefone emitido

¹⁵ Paradoxalmente, a série *Lo que vendrá* de Diana Dowek evoca imagens de multidão muito parecidas com as de Genovés, apesar de que ambos artistas não se conheciam.

¹⁶ Composto por José Luis García, Álex Ángeles, Enrique Wong e Alfredo Márquez.

pelo Estado para a denúncias anônimas de terroristas. A série é encabeçada por uma apropriação do Mao warholiano com batom vermelho, seguido pelo pensador José Carlos Mariátegui, Edith Lagos (poeta do Sendero Luminoso assassinada em 1982), o escritor José María Arguedas e Che Guevara.

Ao recorrer ao trabalho *Carpeta Negra* para promover um debate sobre a guerra no seio da intelectualidade de esquerda, "o grupo invocou um discurso comunista radical que utilizava a poesia, a ironia e a ambivalência como estratégia para desestabilizar as ideias sobre o conflito" (López, 2012, p. 26).

Não foi a imagem oficial de Mao que o NN escolheu para se apropriar e subverter, mas a conversão de Mao, realizada por Warhol, em um ícone pop. Tal escolha, em meio ao violento contexto peruano, inevitavelmente detonou leituras de confrontação. Inadmissível para os códigos realistas socialistas da arte promovida pelo Sendero Luminoso, que exigia imagens de combatentes duros que produzissem confiança na vitória inevitável da sua luta, e também inadmissível para aqueles que viam nela uma exaltação do líder chinês idolatrado pelos guerrilheiros. O poder crítico da imagem foi durante muito tempo captado neste duplo fogo. Apesar do desrespeitoso e queer rouge e do código de barras, foi lida pelas forças repressivas como "apologia senderista". Os seus autores foram perseguidos (um deles passou mais de três anos na prisão, condenado por um tribunal militar).

Sem dúvida, a "*Carpeta Negra*" mantém uma ambiguidade incomoda perante o conflito. Afasta-se da estética do Sendero Luminoso, recorrendo a outros recursos, estratégias e referências, para abordar este acontecimento do ponto de vista da paródia e, ao mesmo tempo, do fascínio do seu poder simbólico. Arrisca "a possibilidade de não tomar partido sem que isso implique uma desvinculação da guerra, tomando uma posição (aqui uso Didi-Huberman, embora a verdadeira influência seja o recorte Apeles de Agamben) dentro das opções disponíveis naquele momento" (Pease, 2015B).

Até aqui, três cenas descontínuas correspondem a diferentes momentos históricos do vínculo entre a revolução chinesa e a arte latino-americana. Nos anos cinquenta, o fascínio comunista pela revolução nascente e pelo seu passado milenar; nos anos setenta, as proclamações de uma poética/política maoísta, quando ressoam os ecos da Revolução Cultural Chinesa e a repressão paira sobre os projetos emancipatórios latino-americanos; nos anos oitenta, em meio a uma luta sangrenta, a dificuldade de não se ficar preso a uma lógica binária e maniqueísta. Apenas alguns assinalamentos para começar a pensar num entrelaçamento tão prolífico quanto ausente nas narrativas da arte do período.

Bibliografia

AMAYA, Fabio. Sobre el Taller 4 Rojo, **Errata**, n° 7, Bogotá, 2012.

AMIGO, Roberto. Antonio Berni va a Moscú (en dos actos y un intermedio) In: VVAA. *Políticas artísticas y culturales del Partido Comunista Argentino*, en prensa.

ALVAREZ, Gerónimo Arnedo. Las celebraciones de Castagnino. In: *Cuadernos de Cultura* n° 93, enero- febrero de 1969.

BARÓN, María Sol. Pekín Informa, feminismos y militancias en Clemencia Lucena, *Vozal*, 2011. Disponível em: <<http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena>> Acesso 09 jun. 2016.

BARÓN, María Sol. Clemencia Lucena. Formas 'puras' y formas políticas en el XXII Salón. Archivo ICAA. Disponível em:

<<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/860566/language/es-MX/Default.aspx> > Acesso em 09 jun. 2016.

BUITRAGO, María Mercedes Herrera. Marta Traba y Clemencia Lucena, dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta. **Memoria y sociedad**, 16, n° 33 (2012), pp. 121-134.

CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue, 1998.

CASTAGNINO, Juan Carlos Castagnino. Arquivo pessoal, sem data (c. 1953), Buenos Aires.

CASTAGNINO, Juan Carlos. Papéis pessoais In: *Castagnino. Otra mirada*. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2001. Catálogo de exposição.

CASTAGNINO, Álvaro. Entrevista a Ana Longoni, Buenos Aires, 2008. B

DOWEK, Diana. *La pintura es un campo de batalla*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2013.

EGBERT, Donald Drew. *El arte y la izquierda en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

FRONTINI, Noberto. Carta a Luis Seoane. Pequim, 27 de Janeiro de 1953. Disponível em: <<http://consellodacultura.gal/epistolarios/epistolario-con-r.php?a=3708&d=1533>> Acesso em: 08 jun. 2016.

GARAUDY, Roger. *Hacia un realismo sin fronteras*. Buenos Aires: Lautaro, 1964.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GONZÁLEZ, Katia. Clemencia Lucena. Anotaciones políticas... Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1129326/language/es-MX/Default.aspx> > Acesso em 5 jun. 2016.

IIDA, Cecilia. Juan Carlos Castagnino en contexto. In: *Castagnino, humanismo, poesía y representación*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2008. Catálogo de exposição.

LANDSBERGER, Stefan R. The rise and fall of the Chinese Propaganda Poster. In: *Chinese Propaganda Posters*. Taschen: Köln, 2011.

LÓPEZ, Miguel A. Acción gráfica. In: RED CONCEPTUALISMO DEL SUR. *Perder la forma humana*. Madrid: MNCARS, 2012.

LUCENA, Clemencia. Lucena (apresentação). In: Catálogo de la II Bienal Coltejer, Medellín, 1970.

LUCENA, Clemencia. Introducción. In: *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*. Bogotá: Bandera Roja, 1975.

LUCENA, Clemencia. Respuesta a un cuestionario de Carlos Barreiro. Disponível em: <<http://esferapublica.org/nfblog/todo-arte-es-una-arte-politico/>>. Acesso em 12 jun. 2016.

MAHECHA, María Victoria. Clemencia Lucena, una artista..., Trabalho de Especialização em Teoria e História da Arte, Universidad de los Andes, Bogotá, 2007.

MEDINA, Álvaro. Introducción: para entrar en combate In: *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana, 1978. Disponível em: <<http://www.banrepultural.org/blaavirtual/todaslasartes/procesos/intro.htm> > Acesso: 03 mai. 2016.

MEDINA, Álvaro. Mao en la pintura colombiana (II). **Estravagario: Revista cultural**, *El Pueblo*, Cali, 25 Jan. 1976.

- OSPINA, Viki Ospina. Correspondência com Ana Longoni, Buenos Aires, 13 de julho de 2016.
- PEASE, Mijail Mitrovic. Regímenes de valor y políticas de la imagen en NN-Perú (Carpeta Negra) del Taller NN (Lima, 1988). Trabalho de conclusão de curso para obter o título de Licenciado em Antropologia. Lima: PUCP, 2015.
- PEASE, Mijail Mitrovic. Correspondência com Ana Longoni. 15 set. 2015 B
- PIGLIA, Ricardo. Entrevista a Ana Longoni e Horacio Tarcus. Buenos Aires, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. Mao Tse Tung: práctica estética y lucha de clases. In: ALTHUSSER, Louis et al, *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- SARLO, Beatriz. Entrevista. **Causas y azares**, n. 6, Buenos Aires, primavera de 1997.
- SCHEER, Maximilian. El grabado en madera en la Nueva China, sem data, tradução de Juan Carlos Castagnino. Consultado no Archivo Castagnino, Buenos Aires, 2008.
- TRETIAKOV, Sergio (Ricardo Piglia). Arte revolucionário, **Desacuerdo**, mayo de 1972, Buenos Aires.
- TALLER HISTÓRIA CRÍTICA DEL ARTE. *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo*, Bogotá: Red Conceptualismos del Sur-MNCARS, 2015.
- ZEDONG, Mao. *Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- ZULUAGA, Conrado. El color de la lucha In: *Clemencia Lucena, Pinturas*. Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1979. Catálogo Galería Garcés Velásquez.