

TRELEW 22 ADO

ASTUDILLO

LESGART

BONET

MENA

KOHO

ULLA

DELFINO

LEA PLACE

PUJADAS

CAPELLO

POL

TOS

DEL 1

SUAREZ

VILLARREAL DE SANTUCHO

¡ HASTA LA VICTORIA SIEMPRE



SABELLI

## Compartilhando imaginários sobre maio de 68: arte e ativismo político na América Latina e na Europa\*

María Iñigo Clavo e Valerie Fraser

Este artigo explora as formas na qual os artistas e intelectuais da América Latina e Europa, durante os anos 60 e 70, trocaram ideias a respeito da teoria e da prática de uma arte revolucionária. A despeito de algumas convergências reais, havia também incompreensões e profundas divisões entre indivíduos, grupos, países e continentes. Discutimos em especial como as imagens viajam nos diferentes contextos políticos.

Revolução, maio de 68, Cuba.

Em 1971, quando o artista espanhol Julio Plaza estava vivendo no Brasil, ele apresentou o trabalho *Evolução/Revolução*, uma sequência de imagens que começa com Nixon e gradualmente se transforma no retrato de uma mulher vietnamita carregando armas nas costas.<sup>1</sup> Dessa forma nós somos apresentados a uma transição do poder imperialista masculino para uma mulher camponesa que se imbuíu de poder através da luta; daquele a quem é permitido falar para aquele que é silenciado pela mídia de massa. A possibilidade de falar a partir de uma posição de alteridade era uma das maiores preocupações de teóricos que atuavam na América Latina, assim como na Europa, durante os anos 60 e 70, e o tema foi enfocado diversas vezes durante o painel *Shared imaginaries: art and political activism in Latin America and Europe, 1950-1978*, do qual participaram Eduardo Grüner, Jaime Vindel, Miguel López e Oriana Baddeley.<sup>2</sup>

Um dos lemas mais famosos do final dos anos 60 era *Yankies go home!*, que apareceu frequentemente em manifestações na América Latina e foi particularmente visível nas de maio de 68 na França. Robert J. Young usou isso em seu célebre livro *White Mythologies* como uma das evidências da forma com que os anti-imperialistas europeus tinham sido inspirados pelos movimentos e lutas do "Terceiro mundo".<sup>3</sup> O alvo de Young era interrogar histórias europeias esquerdistas a partir de perspectivas não europeias, dessa forma buscando reorientar a história ocidental. Ele demonstra como, durante a Guerra Fria, muitos movimentos anticoloniais estavam, internacionalmente, questionando o modelo soviético, enquanto o Partido Comunista encontrava-se incapaz de apoiar essas lutas pela independência. Assim, por exemplo, encontramos o Partido Comunista da Argélia, que, sob a influência do Partido Comunista Francês, não apoiou a guerra da independência da Argélia.<sup>4</sup> Não é coincidência o fato de Che Guevara ter direcionado sua crítica à posição soviética nas guerras anticoloniais internacionais quando estava na Argélia, em 1965. Sua

\* Texto recebido e aceito para publicação em abril de 2011.

1 Freire, Cristina. *Poéticas do processo. Arte conceitual no Museu*, São Paulo: Iluminuras/MAC, 1999.

2 Os textos que foram apresentados são: Baddeley, Oriana *A People United – Latin America and the Visualising of the Political in 1970s Britain*. Güner, Eduardo. *The gaze off/on the Other. Sartre, Pasolini and European Cultural Fascination for the Third World*. López, Miguel. *Social Shifts and Political Dematerializations. Juan Acha and the 'Revolutionary awakening' in the late 60's*. Vindel, Jaime. *Forgetting the 60's: Art, revolution and political consensus*.

3 Young, Robert J.C. *White Mythologies. Writing History and the West*, Londres & Nova York: Routledge, 2004.

4 A Independência Argelina foi apoiada pelo grupo francês radical de esquerda Socialisme ou barbarie, liderado por Castoriadis e Lyotard.

Graciela Carnevale. *Masacre de Trelew*, 1,50 x 2,80m, esmalte sobre papel, 1973.

mo". Isso permitiu que Sartre entendesse como o conceito de negritude de Césaire, muito criticado à época como essencialista, era uma tentativa de gerar uma voz independente, algo que em 1985 Spivak defenderia como "essencialismo estratégico", conceito cada vez mais usado na atualidade. Pasolini, de sua parte, escolheu usar o dialeto friulano da região da Itália em que cresceu, de forma a criar um diálogo entre a "cultura maior" e a "cultura menor". Ele era fascinado pelos espaços da marginalidade e também por definir seu lugar como intelectual, e uma parte importante de sua busca tinha a ver com gerar táticas expressivas, de forma a incorporar essa alteridade em sua poesia e produção cinematográfica.

De forma semelhante, a apresentação de Oriana Baddeley explicava a influência considerável que os movimentos revolucionários da América Latina tiveram na Grã-Bretanha, inspirando exposições e debates dentro da esquerda britânica. Baddeley mostrou como as ideias que Siqueiros elaborou em seu livro *Art and Revolution*, primeiramente publicado em inglês em 1975, podem ser percebidas nos debates que envolviam duas exposições montadas em Londres em 1978, *Art for Society*, em Whitechapel, e especialmente *Art for Whom?*, na Serpentine Gallery. Ambas as mostras levantaram questões sobre relações entre arte, artista e público, e o catálogo da segunda continha um manifesto pedindo ação política em termos muito semelhantes àqueles usados por Siqueiros. Um dos coletivos envolvidos nessa exposição, *The Public Art Workshop*, produziu alguns murais influenciados também por Siqueiros embaixo do viaduto de Westway, no Royal Oak, região oeste de Londres. Eles forneceram um modelo para outros projetos comunitários de mural nos anos 80, que produziram imagens políticas arquetípicas de oposição ao governo Thatcher. É importante notar que Hélio Oiticica, influenciado pelas ideias de Ferreira Gullar, em seu célebre texto *Esquema geral da nova objetividade*, de 1967, já tinha perguntado "Para quem o artista trabalha?"<sup>7</sup>

7 Oiticica, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*, em: *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986 (1ª 1967). Tradução espanhola em *Hélio Oiticica*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992.

Em contraste com o artigo de Baddeley e Grüner, Miguel López mostrou como o ativismo de esquerda na Europa também influenciou os intelectuais latino-americanos. López tomou como exemplo a experiência do crítico peruano Juan Acha, na França em maio de 68, a qual foi crucial para definir o projeto cultural e artístico que ele assumiu em seu retorno ao Peru. Nesse sentido, uma viagem cíclica de conceitos e forças ligava a Europa e o mundo descolonizante durante esse período da transformação conceitual e experimentação na esquerda. López seguiu a trajetória pessoal e profissional de Acha, mostrando sua gradual radicalização política, até ser aprisionado em 1970, sob o argumento de que portava maconha, mas seguramente a verdadeira razão foi sua atividade política. Essa discussão, por sua vez, conectou-se diretamente com a proposta de Jaime Vindel, que também estava interessado em periodizar os debates sobre a politização da arte, dessa vez na Argentina, de forma a entender os diferentes momentos do comprometimento político, mas também para analisar as diversas interpretações dessas histórias. Para fazer isso, ele selecionou dois estudos de caso que são fundamentais para a compreensão da evolução dos debates na Argentina nos anos 70: Ricardo Carpani

mo". Isso permitiu que Sartre entendesse como o conceito de negritude de Césaire, muito criticado à época como essencialista, era uma tentativa de gerar uma voz independente, algo que em 1985 Spivak defenderia como "essencialismo estratégico", conceito cada vez mais usado na atualidade. Pasolini, de sua parte, escolheu usar o dialeto friulano da região da Itália em que cresceu, de forma a criar um diálogo entre a "cultura maior" e a "cultura menor". Ele era fascinado pelos espaços da marginalidade e também por definir seu lugar como intelectual, e uma parte importante de sua busca tinha a ver com gerar táticas expressivas, de forma a incorporar essa alteridade em sua poesia e produção cinematográfica.

De forma semelhante, a apresentação de Oriana Baddeley explicava a influência considerável que os movimentos revolucionários da América Latina tiveram na Grã-Bretanha, inspirando exposições e debates dentro da esquerda britânica. Baddeley mostrou como as ideias que Siqueiros elaborou em seu livro *Art and Revolution*, primeiramente publicado em inglês em 1975, podem ser percebidas nos debates que envolviam duas exposições montadas em Londres em 1978, *Art for Society*, em Whitechapel, e especialmente *Art for Whom?*, na Serpentine Gallery. Ambas as mostras levantaram questões sobre relações entre arte, artista e público, e o catálogo da segunda continha um manifesto pedindo ação política em termos muito semelhantes àqueles usados por Siqueiros. Um dos coletivos envolvidos nessa exposição, *The Public Art Workshop*, produziu alguns murais influenciados também por Siqueiros embaixo do viaduto de Westway, no Royal Oak, região oeste de Londres. Eles forneceram um modelo para outros projetos comunitários de mural nos anos 80, que produziram imagens políticas arquetípicas de oposição ao governo Thatcher. É importante notar que Hélio Oiticica, influenciado pelas ideias de Ferreira Gullar, em seu célebre texto *Esquema geral da nova objetividade*, de 1967, já tinha perguntado "Para quem o artista trabalha?"<sup>7</sup>

7 Oiticica, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*, em: *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986 (1ª 1967). Tradução espanhola em *Hélio Oiticica*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992.

Em contraste com o artigo de Baddeley e Grüner, Miguel López mostrou como o ativismo de esquerda na Europa também influenciou os intelectuais latino-americanos. López tomou como exemplo a experiência do crítico peruano Juan Acha, na França em maio de 68, a qual foi crucial para definir o projeto cultural e artístico que ele assumiu em seu retorno ao Peru. Nesse sentido, uma viagem cíclica de conceitos e forças ligava a Europa e o mundo descolonizante durante esse período da transformação conceitual e experimentação na esquerda. López seguiu a trajetória pessoal e profissional de Acha, mostrando sua gradual radicalização política, até ser aprisionado em 1970, sob o argumento de que portava maconha, mas seguramente a verdadeira razão foi sua atividade política. Essa discussão, por sua vez, conectou-se diretamente com a proposta de Jaime Vindel, que também estava interessado em periodizar os debates sobre a politização da arte, dessa vez na Argentina, de forma a entender os diferentes momentos do comprometimento político, mas também para analisar as diversas interpretações dessas histórias. Para fazer isso, ele selecionou dois estudos de caso que são fundamentais para a compreensão da evolução dos debates na Argentina nos anos 70: Ricardo Carpani



e León Ferrari. Vindel revisou o que se tinha tornado conhecido como o “itinerário do 68” (os acontecimentos mais importantes e resultantes das ações Tucumán Arde em Rosário), a partir da perspectiva desses dois influentes indivíduos, e suas concordâncias e diferenças durante os anos 70, quando os debates sobre o lugar do artista na revolução estavam sendo consolidados.

Os objetivos e argumentos dessas revisões historiográficas por López e Vindel são, porém, necessariamente diferentes. Juan Acha é escritor que tem sido pouco estudado no Peru, e a intenção de López, então, era refletir sobre seu trabalho no Peru para depois compreender sua continuação na América Latina. Talvez os escritos mais influentes de Acha tenham sido aqueles produzidos no México durante seus anos de exílio, em seguida à libertação da prisão, e suas conceituações, particularmente sua teoria do “não objetualismo”, que teve ampla repercussão nos anos 70 na América Latina. A intenção de López é, portanto, divulgar a história que não havia sido contada, enquanto a tarefa de Vindel é revisar a história que já é parte da narrativa nacional oficial da Argentina. No painel Tucumán Arde, por exemplo, sua preocupação é compreender as diversas interpretações daquele evento durante a última parte do século XX. Quanto à segunda contribuição de Vindel, para o painel Shared imaginaries, ele se concentrou em explicar os antecedentes do debate e em explorar as nuances, de maneira a identificar mais precisamente as diferentes formas pelas quais a história do “itinerário do 68” fora contada, recontada e mitificada; e esclarecer a posição política dos artistas nesse debate, sua adesão ou rejeição ao realismo socialista e suas mútuas confrontações.

Perla Beneviste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Edgardo Vigo. *Proceso a nuestra realidad*, instalación en el concurso Acrílico Paolini, 6 x 2m, 1973.

Quando começamos a pensar sobre essas sessões de Shared imaginaries estávamos interessadas na ideia da coautoria de uma compreensão comum da Revolução durante aquele período. Estávamos, porém, também atentas para o fato de que diferentes significados, polêmicas complexas e diferentes projetos sociopolíticos coexistiam no mesmo conceito. Estávamos, portanto, particularmente interessadas em perguntar como essa compreensão comum da Revolução poderia impelir muitos movimentos diferentes, mas ao mesmo tempo ela poderia ser acompanhada por incompreensões e submetida à mutabilidade, dependendo do contexto. Podemos identificar muitos exemplos de tais desconexões e contradições. Fica evidente que Juan Acha, como Miguel López explicou, “confundi” os ideais franceses de maio com o processo político no Peru sob o “Governo Revolucionário das Forças Armadas” criado pelo presidente Velasco. Embora ele proclamasse seu governo revolucionário, logo se evidenciou que essa revolução não compartilhava as preocupações com libertação sexual e cultural que definiam os movimentos sociais na Europa; ao contrário, era repressiva e autoritária. Acha, em contraste com diversos intelectuais na América Latina à época, tais como Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Frederico Moraes ou Marta Traba, não entendeu subdesenvolvimento como característica identificadora a partir da qual construir uma vanguarda artística latino-americana; ao contrário, como afirmou López, para Acha a vanguarda era a posição a partir da qual se combateria o subdesenvolvimento.

O significado ligado à ideia de revolução era questão importante durante os anos 60 e 70. Durante esse período artistas promoviam frequentes encontros para discutir as relações entre arte e revolução em um contexto anti-imperialista, primeiro na Argentina (por exemplo, o I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia foi realizado em Rosário em 1968), depois no Chile (Encuentro de Artistas Plásticos Del Cono Sur, em 1972) e então em Cuba, onde Encuentros de Plástica Latinoamericana foram realizados em 1972, 1973, 1976 e 1979, alguns acompanhados de exposições. Se a pergunta era qual foi o papel do revolucionário na arte, uma possível metodologia seria o modo como essas compreensões viajaram com os artistas e seus trabalhos entre contextos e encontros diferentes. Por exemplo, consideremos duas peças, uma feita em Buenos Aires, a outra enviada para Cuba – ambas no mesmo ano: a primeira, *Proceso a nuestra realidad*, foi feita para um concurso organizado na Argentina em agosto de 1973. O prêmio foi patrocinado por marca muito conhecida de tinta acrílica, Acrílico Paolini, cuja única exigência foi que os participantes usassem sua tinta. Em junho daquele ano, quando Perón tinha chegado no aeroporto de Ezeiza, em Buenos Aires, após 18 anos no exílio, a milícia de direita atirou na população, matando 13 e ferindo em torno de 300 pessoas. Perla Benevise, Eduardo Leonetti, Luiz Pazos, Juan Carlos Romero e Edgardo Vigo decidiram participar do concurso da Acrílico Paolini, como resposta ao massacre de Ezeiza. Na essência, os artistas montaram um grande muro de aproximadamente seis metros de comprimento e dois metros de altura. Os amigos ajudaram a montá-lo, tijolo por tijolo, dentro da galeria, durante horas antes da exposição. Uma vez montado, nele colaram *posters* políticos com retratos dos 16 membros de uma milícia de esquerda que tinham sido mortos em outro massacre, em Trelew, um

ano antes. Esses 16 tinham sido executados após uma tentativa de escapar da prisão. Entre vários lemas inscritos no muro, dois eram particularmente muito conhecidos nas ruas da Argentina: “Apoyo a los leales. Amasijo a los traidores”, e “Ezeiza es Trelew”. A tinta acrílica estava presente na forma de uma gota de sangue no cartão com a inscrição “esta ‘gota de sangre’ denuncia que el pueblo no la derrama inútilmente” [“esta “gota de sangue” proclama que o povo não a derrama em vão”]. A ideia central da instalação era trazer a luta das ruas para o espaço de arte. Como observou Ana Longoni:

Isto não diz respeito a um “retorno ao museu” pacífico e profundo, mas a uma erupção violenta dos acontecimentos da rua em direção ao ambiente relativamente intocado do museu. Uma trajetória reversa ao itinerário de 68 não só devido à direção, mas porque o chamado para a violência política não a está decretando, firmando-a no corpo da arte, do público e do artista, mas apresentando-a, transportando-a da rua, onde ela já está instalada.<sup>8</sup>

Nosso segundo exemplo apareceu em outubro de 1973, no II Encuentro de Plástica Latinoamericana em Havana. Esse foi um dos mais célebres encontros de artistas e recebeu grande cobertura na imprensa cubana. Movido pelo golpe recém-acontecido no Chile, muitos artistas produziram trabalhos, ações e declarações em apoio ao povo chileno. A artista argentina Graciela Carnevale, entretanto, levou um trabalho que falava sobre o massacre de Trelew. A imagem era de duas pessoas ensanguentadas, mortas no massacre, junto com uma lista dos nomes de todos aqueles que tinham morrido, e no final um dos lemas revolucionários cruciais, “Hasta la Victoria siempre”. Tanto o trabalho de Carnevale quanto o *Proceso a nuestra realidad* do concurso da Acrílico Paolini usaram o formato mural, mas de contextos muito diferentes. No caso do concurso a luta política das ruas penetrou violentamente o espaço da exposição em que aconteceu a competição, enquanto no caso de Carnevale a obra de arte foi colocada em um espaço que reafirma consenso político. Ambas as peças são murais, o meio dominante da arte política na América Latina desde a época da Revolução Mexicana, mas as diferenças entre as duas obras são consideráveis, com substituição do ativismo pelo “monumentalismo”. Ambas incluem uma lista dos mortos e representações de sangue para denotar a dor, a perda e o sacrifício. *Proceso a nuestra realidad* refere-se à ameaça da ação; as peças mandadas para Havana configuram um registro, uma memória da luta. Existe substituição da divergência argentina para o consenso cubano, da luta social para a criação da iconografia política. A questão gira em torno de como manter o poder crítico da arte em Cuba, porque negar à arte o poder de resistência, o poder de desafiar ou interrogar ou mesmo de zombar é negar a possibilidade de criatividade independente.

A arte engajada tal como Ferreira Gullar estava defendendo no Brasil<sup>9</sup> era aquela mais próxima da “arte-panfleto”<sup>10</sup>, uma arte de propaganda. Por essa razão o próprio Gullar não podia admitir a compatibilidade entre o comprometimento de vanguarda e polí-

8 Longoni, Ana. El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia, em: <<http://abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/problematicas-arte/10-Longoni.pdf>> 2001. Acceso em 2 de Abril de 2011, p. 8.

9 Gullar, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 77. Ver também Giunta, Andrea. *Destrución-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew*, em: *Razón y Revolución*, n. 4, outubro de 1998. Também disponível em: <[www.razonyrevolucion.org.ar/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf](http://www.razonyrevolucion.org.ar/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf)> Acceso em 2 de abril de 2011.

10 Longoni, Ana, *El panfleto como una de las bellas artes*, in exhibition catalogue *Juan Pablo Renzi (1940-1992): La razón compleja*. Buenos Aires: Fundación Osde, 2009, p. 27.

tico, porque a subjetividade e experimentação da vanguarda não pode ser domada ou subordinada à ideologia de um partido específico. Esse argumento era vigorosamente defendido por aqueles que negavam a possibilidade de uma arte política no Brasil nos anos 70, como Roberto Schwarz. Fidel Castro, em seu famoso discurso de 1961 “palavras para os intelectuais” falava sobre o lugar dos intelectuais no processo político cubano: Dentro da Revolução tudo acontece, contra a Revolução nada acontece, não existe nenhum direito. Como discutido por Ana Longoni, essa linguagem de consenso e a renúncia da autonomia da arte estão estreitamente ligadas à ética do sacrifício,<sup>11</sup> e àquilo que Claudia Gilman chamou de “anti-intelectualismo como uma diretiva subordinante revolucionária”.<sup>12</sup> O caso do poeta cubano Heberto Padilla, preso em 1971 por escrever o tipo “errado” de poesia, criou um dilema para os intelectuais de esquerda na América Latina e em todo o mundo. A polêmica dominante requereu lealdade individual e coletiva de todos; mas de repente estava claro que qualquer crítica à Revolução seria interpretada como traição, dividindo a opinião internacional, polarizando e reforçando radicalmente a ideia de que se deve ser contra ou a favor da Revolução. Não é, portanto, surpreendente que o consenso dependesse de omissões e silêncios, como Gilman demonstrou e Vindel discutiu em seu artigo.

11 Longoni, 2009, p. 29.

12 Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p. 242-243.

Como Gilman apontou, entretanto, o caso Padilla só adicionou combustível a um debate crítico que se vinha desenvolvendo há muitos anos e que revelou as rachaduras na esquerda, tanto na América Latina quanto internacionalmente; rachaduras que foram abertas e exploradas em discussões privadas ligadas a novos modelos intelectuais.<sup>13</sup> Portanto, retornamos a nosso ponto de partida: enquanto maio de 68 foi inspirado em parte pela onda revolucionária na América Latina, ao mesmo tempo tanto Paris quanto Praga geraram a necessidade de criar novos modelos para a esquerda. E, certamente, por sua vez, essas mudanças iniciadas na Europa foram fundamentais para abrir outro debate que explodiu com o caso Padilla, expondo a insatisfação de muitos intelectuais em face da subordinação da cultura às necessidades da Revolução. Em outras palavras, podemos argumentar que a Revolução Cubana e o projeto de Guevara encorajaram exigências europeias de mudança em face das visões unitárias e autoritárias da esquerda tradicional, e que essas fontes latino-americanas eram interpretadas e incorporadas de acordo com elos geopolíticos específicos do velho continente; paradoxalmente, entretanto, aspectos do movimento crítico a respeito de maio de 68 na Europa, por sua vez, influenciaram eventos na América Latina, resultando na fragmentação progressiva da esquerda durante os anos 70 e a consolidação de uma divisão, que colocou em risco a própria Revolução intercontinental.

13 Gilman, 2003, p. 242-243.

Outro exemplo dos tipos de mudança de contexto em que estamos interessadas pode ser visto na famosa imagem de Che Guevara, baseada em uma fotografia de Alberto Korda, tão popular em estandartes cubanos, e que após a morte de Che, em 1967, se espalhou como um vírus ao redor do mundo, tornando-se um ícone das demonstrações esquerdistas em todos os lugares. Baddeley discutiu como esse debate foi apresentado na Europa quando Charles Harrison, apresentando uma mostra de artistas britânicos em Nova York, em

1971, criticou o uso exagerado da imagem de Guevara e questionou o suposto radicalismo daqueles que a usavam em seu trabalho. Imagens, assim como palavras e conceitos, viajam e acumulam diferentes significados, frequentemente tornando-se receptáculos para ideias contraditórias. Em 1969 o argentino Roberto Jacoby também usou o famoso retrato em *poster*, intitulado “*Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared*” [“Um guerrilheiro não morre para ser pendurado em uma parede”], ou, como poderíamos acrescentar, para decorar a “batalha” de alguém. Mais uma vez, vemos batalhas diferentes com uma imagem – uma pertencendo a um contexto de consenso, outra pertencendo a um contexto de luta.

Nota-se que, hoje em dia, muitos e diferentes estudiosos estão retornando aos teóricos e artistas dos anos 60 e 70. É como se esse fosse o momento em que a teoria tivesse sido capaz de conquistar atuação política e de ter um relacionamento real com a luta social. Como pudemos ver, um dos principais focos durante esse período era compreender o papel das elites intelectuais dentro da luta. Parece que somos atraídos hoje em dia para estes autores e seus textos por causa da ausência atual de debates análogos. Em conferência presidida por Isobel Whitelegg no Institute of International Visual Arts – Iniva, em novembro de 2010, Peter Hallward argumentou a favor da necessidade de retorno ao que ele chamava de textos “anticoloniais” dos anos 70. Em nossa opinião, esses relatos dos anos 60 e 70 nos podem fornecer maneiras de criticar os relacionamentos atuais entre a teoria e a ação na política, e de reforçar falhas no desenvolvimento da teoria pós-colonial e do pós-estruturalismo – particularmente sua dissociação do domínio da ação política. As conclusões de Eduardo Grüner, ao situar a posição política de Pasolini e Sartre, são similares:

Este “estilo” de pensar e fazer arte e cultura é consideravelmente mais radical e questionador do que as “dispersões rizomáticas” do assim chamado pós-modernismo, com seu risco de um deslocamento da dimensão de violenta dominação e conflito cultural por trás de um deslocamento de “diferenças” multiculturais. Em nosso contexto de crise capitalista global, seria muito útil retornar a pensadores como Sartre e Pasolini, que tiveram a coragem de confrontar as tensões por vezes insuportáveis do choque cultural.

Em resumo, talvez esse retorno perene às décadas de 1960 e 1970 simplesmente reforce nossa própria incapacidade para gerar modelos contemporâneos de participação como acadêmicos engajados em resistência social. E também poderia fornecer inspiração e ideias à medida que procuramos superar essa falha e engajarmo-nos mais completamente no campo da ação política.

**María Iñigo Clavo** (University of Essex, Colchester, Inglaterra) é pesquisadora do projeto de pesquisa Meeting Margins: Transational Art in Europe & Latin America 1950-1978, do AHRC, no Departamento de Teoria e História da Arte da University of Essex. Terminou seu PhD na Universidad Complutense de Madrid supervisionada por Yayo Aznar Almazán. Lá começou a ter interesse por arte latino-americana, em especial arte brasileira durante os anos 60 e 70. Estudou o diálogo entre propostas pós-coloniais e descolonizadas e obras de arte de artistas brasileiros nos anos 70. / miclavo@essex.ac.uk / lalluviaensevilla@hotmail.com

**Valerie Fraser** (University of Essex, Colchester, Inglaterra) ensina no Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade de Essex, especializando-se em arte e arquitetura da América Latina, e é diretora da Coleção de Arte Latino-Americana da Universidade de Essex. Ela tem escrito sobre arte e arquitetura latino-americana colonial, moderna e contemporânea. Seu principal foco de pesquisa para o Meeting Margins é a gravura e a influência da teoria e da prática de S. W. Hayter sobre a gravura no Chile nos anos 60 e 70. / vfraser@essex.ac.uk