

## ARTE E IMPERIALISMO NA AMÉRICA LATINA: DAS POLÍTICAS DE MODERNIZAÇÃO CULTURAL À ARTE CONCEITUAL

*ART AND IMPERIALISM IN LATIN AMERICA: FROM POLICIES OF CULTURAL  
MODERNIZATION TO CONCEPTUAL ART*

*Luiza Mader Paladino<sup>1</sup>*

*Bruno Sayão<sup>2</sup>*

Universidade de São Paulo, Brasil

**Resumo:** Este trabalho apresenta um breve panorama da arte latino-americana, entre as décadas de 1940 e 1980, levando em consideração as principais transformações no campo artístico do período. Esta análise se pauta em uma leitura geral da implantação dos primeiros equipamentos culturais modernos, que tem como pano de fundo a penetração das ideologias construtivas atreladas aos projetos desenvolvimentistas. Em seguida, busca refletir sobre o advento da arte experimental, a partir do estudo de caso de proposições elaboradas por artistas ligados à Arte Conceitual. Esse exame parte de um repertório teórico relevante para a sedimentação das principais correntes do pensamento artístico e político da região. A análise permite ampliar os relatos da história da arte para além da unicidade do objeto, ao inscrevê-lo em um diálogo multifocal.

**Palavras-chaves:** Vocação Construtiva; Arte Contemporânea; Arte Latino-americana; Arte Conceitual; Modernização Cultural.

**Abstract:** This paper presents a brief overview of Latin American art from the 1940s to the 1980s, taking into account the main transformations in the artistic field in the period. This analysis is based on a general reading of the implantation of the first modern cultural equipment, which has as its background the penetration of the constructive ideologies linked to the developmental projects. Then, it seeks to reflect on the advent of experimental art, from the case study of propositions elaborated by artists related to the Conceptual Art. This examination starts from a relevant theoretical repertoire for the sedimentation of the main currents of the artistic and political thought of the region. Analysis allows us to broaden the accounts of art history beyond the uniqueness of the object by inscribing it in a multifocal dialogue.

**Keywords:** Constructive Vocation; Contemporary Art; Latin American Art; Conceptual Art; Cultural Modernization.

---

<sup>1</sup>Doutoranda e mestra pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo (USP). *E-mail:* [luizamaderpaladino@gmail.com](mailto:luizamaderpaladino@gmail.com)

<sup>2</sup>Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo (USP). *E-mail:* [sayaobr@gmail.com](mailto:sayaobr@gmail.com)

## 1 INTRODUÇÃO

A partir do final da década de 1940, os principais centros metropolitanos da América Latina passaram por diversas transformações no campo cultural, em decorrência dos novos projetos econômicos implantados na região. O surgimento das políticas de modernização cultural teve o seu marco no chamado desenvolvimentismo econômico, plano que amparou muitos países latino-americanos nesse período. O crescimento econômico registrado nesses locais buscou seu correlato no desenvolvimento e na renovação de diferentes áreas culturais, a exemplo da abertura de instituições museológicas de caráter moderno.

Do ponto de vista econômico, esse plano mais dinâmico pautou-se nos novos modos de integração capitalista do pós-guerra, buscando estimular o desenvolvimento da burguesia industrial vinculada ao capital transnacional. Sabe-se que foram estratégias para modernizar a economia, impulsionadas pelo avanço da produção industrial, apoiadas na expansão do mercado interno e no recuo das economias agrárias. Sobre esse contexto, Néstor García Canclini<sup>3</sup> realizou um estudo pioneiro na área da sociologia da arte, no qual buscou relacionar o surgimento das vanguardas artísticas aos novos projetos econômicos, utilizando teorias ligadas à CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe)<sup>4</sup> para analisar as consequências geradas pela modernização da economia na área da cultura. Uma das teses defendidas pelo autor era de que o subdesenvolvimento dos países da América Latina se explicava pela persistência de economias ancoradas em um perfil agroexportador, latifundiário e orientadas para o exterior. Assim, era preciso superá-lo para alcançar o fôlego das grandes metrópoles, a fim de romper com o isolamento que os impedia de se integrarem ao mercado internacional (CANCLINI, 1979, p. 82). A superação viria com o estímulo do

---

<sup>3</sup> Ver: Canclini (1979, 1984).

<sup>4</sup> Criada em 1948, a CEPAL foi a “[...] *principal fonte mundial de informação e análise sobre a realidade econômica e social latino-americana* [...]” (BIELSCHOWSKY, 2000, p. 15), além de ser referência intelectual “[...] *em toda a região capaz de gerar um enfoque analítico próprio* [...]” (Id., loc. cit.). Ancorado na metodologia *histórica-estruturalista*, quer dizer, orientada pela busca de relações históricas e comparativas (relação centro-periferia), a CEPAL priorizou uma reflexão crítica e analítica atenta ao comportamento dos agentes sociais e da trajetória das instituições, bem como de seus agentes em determinadas condições históricas. (Ibid.)

Estado à industrialização, por meio do processo de “substituição de importações”, com o objetivo de desenvolver a indústria voltada para a exportação, para aquecer o mercado interno, gerando avanços tecnológicos, sociais e crescimento econômico; além de diminuir a dependência do mercado internacional. Do mesmo modo, os países centrais ainda poderiam tirar grandes vantagens com a industrialização das periferias, com maior abertura de produtos nela originados. A CEPAL passou a defender a implementação de políticas de estímulo e diversificação das exportações (BIELSCHOWSKY, 2000, p. 30).

Dentro da unidade cepalina, vale mencionar a importância do pensamento pioneiro do economista brasileiro Celso Furtado sobre a reflexão e análise das economias latino-americanas nesse mesmo período. A partir de seu viés teórico e histórico, Furtado sedimentou toda uma base teórica do subdesenvolvimento para analisar a história econômica da região. O autor defendeu que o subdesenvolvimento merecia uma interpretação teórica própria, em face da inadequação de certas teorias europeias para a realidade local. Até então, as bases teóricas eram elaboradas sob a perspectiva dos países hegemônicos. Buscando explicar o subdesenvolvimento como subproduto da dinâmica da expansão capitalista, o economista afirmou que “[...] o subdesenvolvimento é, portanto, um processo histórico autônomo, e não uma etapa pela qual tenham, necessariamente, passado as economias que já alcançaram grau superior de desenvolvimento [...]” (FURTADO, 2009, p. 161).

Essa breve passagem é crucial para compreender a produção artística a partir dos anos finais da década de 1940, bem como a implantação de um inédito projeto de modernização cultural que esteve atrelado aos novos rumos econômicos da região. É exemplar desse panorama um forte clima de renovação artística que buscou romper com a segregação cultural local, ao receber o apoio e financiamento de fundações geridas por grupos da nova burguesia industrial e empresas multinacionais. Esse projeto não se ancorou em uma articulação exclusivamente local e pode ser lido dentro de uma conjuntura internacional, marcada por conflitos gerados pela Guerra Fria. Esse período do pós-guerra foi assinalado pela presença constante dos Estados Unidos na região para tratar de assuntos estratégicos que incluíam,

também, a criação de projetos de modernização cultural, por meio de investimentos estrangeiros estimulados pela Aliança para o Progresso, no princípio da década de 1960<sup>5</sup>.

Os projetos de renovação cultural não foram somente parte do esforço de uma classe dirigente local a fim de divulgar e ascender a arte local. Esse programa foi incluído em um discurso cuja órbita era maior e mais complexa, e encontrou no campo das produções culturais um fundo para apoios econômicos, promoções e estímulos orientados para garantir o caminho de uma transformação política definitiva. A historiadora da arte argentina Andrea Giunta sustenta que:

[...] o apoio que este conjunto de instituições estadunidenses deu à arte latino-americana deve ser entendido também como um instrumento de propaganda orientado a anular a política cubana dos intelectuais latino-americanos, permanentemente convocados a discutir a cultura da revolução e cujas conclusões eram reproduzidas em revistas da intelectualidade de esquerda de todo o continente. (GIUNTA, 2008, p. 27, tradução nossa)

O interesse político no continente, sob o temor do suposto avanço comunista que ameaçava a liberdade na região, promoveu a liberação de verbas pelo Congresso estadunidense para o apoio econômico, que visava alterar a relação de artistas e intelectuais com o pensamento de esquerda. A União Pan-Americana, a CIA (Central Intelligence Agency) e as multinacionais como Esso, Standard Oil, Shell, Indústrias Kaiser, General Motors, General Electric,

[...] são algumas das empresas que procuraram atualizar a arte latino-americana relativamente às modas norte-americanas e europeias: oferecem aos artistas plásticos, e em alguns casos também a conjuntos teatrais e musicais, amplas salas de exposição, prêmios e difusão, bienais e jurados de Nova Iorque, Londres e Paris. (CANCLINI, 1984, p. 113)

Essas empresas também foram responsáveis pelo financiamento de instituições e eventos culturais, como a Bienal Americana de Arte, realizada pelas Indústrias Kaiser em Córdoba, entre os anos de 1962 e 1966. Oriunda dos Estados Unidos, essa fábrica de automóveis tinha como cartilha empresarial o estímulo de projetos culturais e sociais em sintonia com um programa maior de viés anticomunista. Diferentemente do seu par brasileiro, a Bienal de Córdoba não partia “[...] de uma burguesia industrial de espírito modernizante

---

<sup>5</sup> Essa Aliança pode ser lida como um desdobramento do programa da Política de Boa Vizinhança, promovido pelo presidente Franklin Roosevelt, para aproximar os países latino-americanos dos interesses políticos estadunidenses durante a Segunda Guerra Mundial.

local, mas estadunidense [...]” (MONTERO, 2010 apud COUTO, 2014, p. 10). Marta Traba identifica esse evento como sintomático:

[...] o patrocínio das indústrias Kaiser e a ilusão de que, finalmente, a empresa privada (Instituto Di Tella em Buenos Aires, General Electric em Montevideu, Esso Colombiana em Bogotá, Aço do Pacífico no Chile) lançara-se em grande escala ao patrocínio artístico, pronta a substituir governos indiferentes, protoculturais ou contraculturais, que viam com a mais profunda desconfiança toda migalha de cultura continental com tendência para construir-se um grupo. (TRABA, 1977, p. 55)

Apontando os interesses políticos de hegemonia cultural por trás de eventos desse tipo, a autora lembra que “[...] nunca se teve conhecimento de que ambos [empresa privada e norte-americanos] exerçam sua generosidade sobre os indefesos [...]” (TRABA, 1977, p. 57).

O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), seguindo os interesses do grupo Rockefeller, exportou diversas exposições itinerantes que circularam pelo continente, além de buscar acordos que aproximassem as alianças artísticas locais aos padrões reproduzidos pelas instituições estadunidenses e pelo Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Alfred Barr Jr., em sua condição de especialista e diretor das coleções do MoMA, foi comissionado para realizar uma viagem por diversos países da América Latina para adquirir obras representativas da Arte Moderna local<sup>6</sup>.

É sabido, igualmente, que o MoMA se constituiu como instituição emblemática e como espaço privilegiado de exibição de Arte Moderna. Sua lógica pautada em uma concepção espacial asséptica e atemporal, sem vínculos com o meio externo, auxiliou na sedimentação da obra de arte com o perfil mais individualizado e autorreferente.

Nessa perspectiva, a arte abstrata enquadrou-se como discurso elevado desse espaço sacralizado. A batalha travada nos primeiros anos da Guerra Fria, a partir das estratégias de exportação de linguagens artísticas (arte abstrata) e modelos expositivos (cubo branco)<sup>7</sup>, se deu, de acordo com Canclini (1979, p. 85), por meio da difusão de uma “[...] experimentação formal aparentemente despolitizada [...]” e “[...] sobretudo o expressionismo abstrato, como

---

<sup>6</sup> Como resultado de seu recorrido, Barr organizou a exposição *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, em 1943, com aproximadamente 200 obras de artistas como Emilio Pettoruti, Cândido Portinari, Roberto Matta, Wifredo Lam, Torres García e Diego Rivera (SUÁREZ, 1986, p. 76).

<sup>7</sup> Sobre a consolidação ideológica do espaço modernista – o *cubo branco*, o teórico estadunidense Brian O’Doherty (2002) investiga como a arte do século XX foi produzida a partir de preceitos idealizados de um espaço sacralizado análogo às câmaras mortuárias egípcias ou às cavernas paleolíticas de Lascaux, voltando-se à genealogia dessa câmara de exposição eterna. São nesses recintos ritualísticos que o autor busca as origens e traça um paralelo com os dispositivos que solidificaram o discurso de eternidade da obra artística, tal como difundira o MoMA.

alternativa ao realismo social [...]”. A imposição de um estilo único e legítimo construiu a retórica do abstracionismo como uma ferramenta poderosa que simbolizava a supremacia estadunidense, e sob esse ponto de vista, esquematizava um jogo de oposição que representava o êxito do capitalismo *versus* o realismo de matriz comunista.

Na chave da “[...] *transformação de mitos literários em mitos literais* [...]” (O’ DOHERTY, 2002, p. 14), pureza significava autodefinição e, desse modo, era prioridade do artista dispensar ideias que contaminassem a arte com demandas ideológicas da sociedade. Em suma, abolir quaisquer conteúdos sociais, principalmente os que tomaram como modelo o realismo social do muralismo mexicano.

A nova conjuntura política do pós-guerra teve suas traduções culturais e as artes plásticas, assim como a fundação de um aparato museológico moderno, foram peças-chave desse processo. A arte abstrata como linguagem paradigmática desse raio modernizador resultou em um fator fundamental na militância pela abertura de novos museus de Arte Moderna.

## 2 VOCAÇÃO CONSTRUTIVA E NOVOS EQUIPAMENTOS MUSEOLÓGICOS

O recorte desta primeira parte do trabalho se propõe a analisar de maneira concisa como as primeiras instituições modernas brasileiras<sup>8</sup>, no final dos anos 1940 e início dos 1950, sustentaram uma imagem inovadora por meio do estímulo às tendências abstratas. O museu se apresentava na condição de produtor de Arte Moderna, que nesse momento era definida pela arte abstrata. A alteração dessa tradição visual, antes vinculada com a identidade do nacional, após os modernismos dos anos de 1920, evidenciou um modo de indicar a

---

<sup>8</sup> Esse recorte abrange apenas o grupo de instituições brasileiras, pois foi o primeiro complexo relevante de equipamentos culturais na região do Cone Sul – Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro (ambos de 1948); Museu de Arte de São Paulo (1947); Bienal Internacional de São Paulo (1951). Vale ressaltar que o Brasil foi a ponta de lança de modernização das instituições culturais do continente. A Argentina, por exemplo, buscou sair do isolamento cultural da primeira fase do peronismo (1946-1952), que se encontrava à margem dos novos códigos estéticos que haviam sido patrocinados pela nova burguesia econômica e cultural paulistana. Diversos atores culturais argentinos procuraram renovar a programação de seus aparatos institucionais. Contudo, essa atualização institucional será vista apenas ao longo da década de 1960, tendo como ápice a abertura do Centro de Artes Visuais (CAV), do Instituto Torcuato Di Tella, conduzida pelo crítico Jorge Romero Brest, em 1963. Desse modo, justifica-se a escolha pela análise do caso brasileiro.

atualidade das instituições artísticas nacionais numa chave internacionalista. A implantação dos museus de Arte Moderna reivindicava o internacionalismo, “[...] assim revelando o nacionalismo estreito e discriminador, o que é, sem dúvida, exponencial [...]” (LOURENÇO, 1999, p. 104). Contudo, é válido ressaltar que não foi o marco do expressionismo abstrato estadunidense que se consolidou do lado de cá, mas da abstração geométrica vinculada ao Concretismo suíço, alemão e holandês, como observaremos adiante, manifestando uma “*vocação construtiva*”<sup>9</sup> de nossos artistas.

A criação dos museus paulistanos e cariocas e a inauguração das primeiras Bienais de São Paulo introduziram o Brasil em um novo patamar na trama regional, tornando-o, para os vizinhos, uma vitrine internacional de renovação das linguagens artísticas.

A implantação dos MAMs, após a Segunda Guerra Mundial, colabora para fomentar modificações nas condições culturais e, também, coaduna-se com alguns ideais político-econômicos realizados ao fenômeno da metropolização, industrialização, desenvolvimentismo e alianças com os Estados Unidos. Nesse panorama, São Paulo assume papel ímpar pela concentração de atividades econômicas, em especial na questão industrial, enquadrando-se a abertura do MAM como parte explicitadora de uma imagem que se almeja atingir. (LOURENÇO, 1999, p. 103)

Um novo mecenato proveniente de setores de uma burguesia em ascensão vinculada à indústria buscava projetar-se economicamente por meio de iniciativas culturais. De acordo com Aracy Amaral (2006, p. 240), desde a década de 1930 estava no ar a ideia de se construir um museu moderno, que fora possível com os esforços do crítico de arte Sérgio Milliet e suas conexões com Francisco Matarazzo Sobrinho e Nelson Rockefeller. Embora com perfis institucionais distintos, o MASP e o MAM SP disputaram a supremacia cultural de São Paulo. O primeiro fora fundado em 1947, pelo magnata da área de comunicação Assis Chateaubriand e contou com a consultoria artística do *marchand* italiano Pietro Maria Bardi, que dirigiu esse museu desde a sua fundação, até 1996. No ano seguinte, o MAM SP fora inaugurado sob o comando do industrial Francisco Matarazzo e tinha como diretor artístico, o crítico belga León Degand. As instituições contaram com o apoio de Rockefeller.

A exposição inaugural do MAM SP, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, de 1949, abriu o circuito de mostras do novo Museu e consolidou institucionalmente a inserção da arte abstrata como modelo hegemônico. Por seu turno, o MASP igualmente teve um papel

---

<sup>9</sup> Ver: Morais (1979).

relevante na institucionalização da arte abstrata no período, por meio da organização das exposições de Alexander Calder e Max Bill, ambas em 1947. Ademais, a entidade convidou o crítico de arte argentino Jorge Romero Brest para realizar uma série de seis conferências intitulada Como um sul-americano vê o movimento artístico contemporâneo da Europa, em 1950<sup>10</sup>. Dois anos antes do ciclo de conferências, Romero Brest e P. M. Bardi iniciaram uma troca de cartas, cujo exame evidencia o interesse do argentino em conhecer o Brasil, em especial São Paulo, “[...] cidade que segundo as notícias, está desenvolvendo um movimento de importância [...]” (BREST, sem data, não paginado, tradução nossa). De acordo com as correspondências, é sabido que Brest buscava incluir devida atenção aos temas ligados à arte abstrata “[...] com certo caráter polêmico na defesa e afirmação da arte abstrata [...]” (Id., loc. cit., tradução nossa). Desde a década de 1930, Brest conduziu com fôlego a crítica argentina e latino-americana. Além disso, atualizou o campo da crítica de arte, por meio da gestão da revista *Ver y Estimar*, que circulou entre 1948 a 1955, na qual teorizou e defendeu a arte abstrata e a autonomia da arte pautada nos preceitos do modernismo<sup>11</sup>.

O internacionalismo aberto pelo abstracionismo teria repercussões mais amplas, com a abertura da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951. Essa instituição tornou-se uma importante vitrine de diversas tendências da arte aos países latino-americanos. O internacionalismo da linguagem abstrata dominou as primeiras Bienais, além de contribuir para a consolidação de São Paulo como novo centro artístico de grande visibilidade global. A Bienal pôs em funcionamento uma complexa maquinaria de gestão cultural, redesenhando uma geografia para o mundo das artes (GARCÍA, 2004, p. 17). As Bienais de São Paulo tinham como missão divulgar a arte brasileira em momento de privilegiada atenção internacional; apresentar a arte estrangeira para o público local; representar simbolicamente a cidade de São Paulo e o mecenato de seu empresariado; e servir como articulação internacional de críticos envolvidos na formulação das representações nacionais (HERKENHOFF, 2001, p. 118-119).

---

<sup>10</sup> Na década de 1970, Aracy Amaral incluiu a matéria *A arquitetura é a grande arte de nosso tempo*, sobre a repercussão da fala de Brest, no catálogo da exposição *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, vinculando as conferências do argentino ao surgimento da arte concreta brasileira, especificamente os artistas que iriam se reunir em torno do Grupo Ruptura (1952), base do Concretismo de São Paulo, e do Grupo Frente (1953), base do Neoconcretismo do Rio de Janeiro.

<sup>11</sup> Ver: Giunta; Costa (2005).

Marta Traba, segue no mesmo sentido ao afirmar a importância da Bienal de São Paulo, mas enfatiza o caráter imperialista dessa instituição:

Desde 1951, a Bienal de São Paulo, convocada a nível internacional, converteu-se na mais forte competidora da Bienal de Veneza. Por um lado, os artistas locais sentiram-se fortemente estimulados; por outro, viram-se obrigados a entrar na estética da destruição. [...] Finalmente, a Bienal foi o primeiro e principal veículo de internacionalização da arte no continente, já que determinou a extinção das identidades e deslocou os valores artísticos da expressão até a compulsão. (TRABA, 1977, p. 131)

Sabe-se do impacto que a escultura *Unidade tripartida*, do artista suíço Max Bill, grande prêmio da I Bienal, de 1951, causou no panorama artístico latino-americano no decorrer da década de 1950. A estrutura básica da escultura era a fita de Möbius, uma linha infinita que traduzia a investigação rigorosa do artista aos princípios de uma arte científica com fundamentação matemática e estruturas geométricas. Bill e todo o seu suporte teórico auxiliaram as propostas dos diversos grupos artísticos latino-americanos que trabalharam amparados em alguns pontos fundamentais como a ruptura com a figuração e afirmação dos valores do Concretismo, a preocupação com a inteligibilidade das obras e o desejo de transformação da realidade por meio de uma arte comprometida com o social (PERAZZO, 1990, p. 162). Os artistas brasileiros que se filiaram à batalha pela abstração foram impactados pela delegação suíça, “[...] valendo-se disso para, no ano seguinte (1952) lançarem o Manifesto Ruptura, que traria definitivamente para o Brasil os princípios do novo movimento renovador [...]” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 46).

A penetração das ideologias construtivas na América Latina relacionou-se aos projetos desenvolvimentistas do continente. De acordo com Ronaldo Brito,

[...] encaixavam-se com perfeição os projetos reformistas e aceleradores dos países [...] e serviram, até certo ponto, como agentes de libertação nacional frente ao domínio da cultura europeia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência a ela. (BRITO, 1977, p. 303)

O “sonho suíço” de transformação social integrava-se ao esforço de superação do subdesenvolvimento e do atraso econômico e cultural típicos de nossos países, por meio de uma arte disposta à ordem racional, capaz de estabelecer uma dinâmica progressista no campo cultural (Ibid., p. 304).

O certo é que nas décadas de 40-50 há uma coincidência de objetivos entre as ideologias construtivas no plano cultural, o desenvolvimentismo no plano

econômico e as alianças culturais no plano político. No Brasil, por exemplo, a década construtiva por excelência é a do desenvolvimentismo [...] e do processo econômico denominado ‘substituição de importações’. Ao rápido crescimento e modernização das grandes cidades corresponde também a ambição de nossa burguesia superar a condição, como país, de mero exportador de matérias-primas minerais, de país agroexportador. Este esforço modernizador e o crescimento demográfico das cidades vão gerar novas formas culturais. (MORAIS, 1979, p. 88)

As vertentes latino-americanas construtivistas da década de 1950 herdaram das vanguardas modernas europeias um projeto que extrapolava o campo artístico, tecendo reflexões sobre as funções sociais da arte e aproximando-se de campos como o design, a arquitetura, o paisagismo e as artes gráficas, na tentativa de atuar diretamente na vida cotidiana. Tendo em vista que se trata de uma produção artística essencialmente abstrata, o comprometimento com pautas políticas não estava restrito à temática dos trabalhos, mas na crença de uma aliança entre a arte e a indústria para construir uma nova sociedade.

Por seu turno, a década de 1960 frustrou esse otimismo característico dos anos anteriores, gerando uma forte instabilidade política na América Latina, onde a tensão resultante da Guerra Fria favoreceu a instauração de diversas ditaduras militares. No plano econômico, de acordo com Ricardo Bielschowsky (1998, p. 427), os ciclos de desenvolvimentismo reformista fomentados até então foram colocados em cheque e, no caso brasileiro, abortados pelo golpe de 1964. Nessa mesma linha argumentativa, a historiadora Claudia Wasserman, que pesquisou os teóricos da dependência no contexto do exílio chileno, demonstrou que os projetos articulados em torno da CEPAL foram derrotados pelos golpes militares. Segundo a autora,

[...] a partir da crise dos primeiros sinais de esgotamento da chamada “industrialização substitutiva”, começam a aparecer divergências teóricas e políticas entre esses intelectuais e a reflexão principal passará a girar em torno da caracterização do capitalismo “periférico ou dependente” que impediu a sonhada autonomia [...]. (WASSERMAN, 2017, p. 74)

A violência desses regimes ditatoriais, notadamente a censura, impactou diretamente a produção artística latino-americana. Nos países sob governos ditatoriais, artistas de diversas linguagens – música, literatura, teatro, cinema, etc. – foram perseguidos por adotarem temas considerados críticos aos sistemas políticos vigentes. Nas artes visuais, diversas exposições foram fechadas por esses governos e muitos artistas foram vitimados pelo exílio – imposto ou voluntário – por prisões arbitrárias, pela tortura e até mesmo por assassinatos. Assim,

floresceram na América Latina movimentos estéticos de denúncia das arbitrariedades promovidas pelos governos autoritários. Nas artes visuais, ganhou força a chamada Nova Figuração, em que os artistas retomam a arte figurativa negada pelos construtivistas. Frequentemente, os latino-americanos da Nova Figuração utilizaram suportes e técnicas consagradas pela Arte Pop primeiro-mundista para abordar temas explicitamente políticos.

No artigo “Os limites da denúncia”, Sérgio Ferro analisa a influência da Arte Pop no Brasil, indicando que embora possa ter aspectos críticos e ser substancialmente diferente da versão estadunidense, ela é fruto do imperialismo:

A pintura nova brasileira é manifestação clara do que hoje somos: colônia ianque. Expõe o complexo de atitudes contraditórias – atração e repulsão, denúncia e inveja, confusão que compõe as relações tensas entre o colonizador, seus representantes internos e o colonizado. Assim, partiu da linguagem da metrópole para falar de nós. (FERRO, 1967, p. 3)

Em sentido semelhante ampara-se a análise de Marta Traba, que considera a influência da Arte Pop um caráter imperialista em toda a América Latina, uma vez que “O pop não é um sistema de trabalho, mas um repertório de signos nova-iorquinos [...]” (TRABA, 1977, p. 149). Essa busca por reproduzir modelos dos centros hegemônicos encontraria uma ruptura significativa na década seguinte.

Nos anos de 1970, o impacto da Arte Conceitual gerou mudanças ainda mais profundas nos paradigmas da produção artística. Arte Conceitual foi um movimento essencialmente internacional que durou aproximadamente entre as décadas de 1960 a 1980. Desse movimento descendem os conceitualismos que, de acordo com Cristina Freire (2006, p. 8), são uma tendência crítica à arte objetual que inclui diferentes proposições como arte postal, videoarte, performance, intervenções urbanas, livros de artista, xerox, mapas, instalações, etc.

Nessa perspectiva, os conceitualismos deram continuidade ao processo de aproximação entre a arte e a vida cotidiana, ampliando a noção de obra de arte. Grande parte das proposições e ações conceitualistas do período apontou para dois problemas fundamentais: a redefinição do conceito de arte e do objeto artístico; e uma forma estratégica para discutir a realidade social e econômica da região. Ao considerar que o fazer artístico não estava restrito à confecção de objetos, as vertentes conceitualistas passaram a considerar um

gesto, um projeto não realizado, a interação com o público ou mesmo uma ideia como propostas artísticas. Foi sobre essas bases que a atuação política ganhou força nas artes, adotando a transformação social como um ato estético.

A evidente politização das artes visuais latino-americanas na década de 1970 e no início da década seguinte, sobretudo nas vertentes próximas ao conceitualismo, oferece um contraponto à institucionalização ocorrida nas décadas de 1940 e 1950. Embora não negue sistematicamente as instituições, o conceitualismo frequentemente utilizou circuitos marginais para viabilizar formas e mensagens contra-hegemônicas.

Segundo Mari Carmen Ramírez, as vertentes conceitualistas se proliferaram na América Latina como consequência do fracasso das políticas desenvolvimentistas, que impactou, de certa forma, na propagação de sucessivos regimes militares que minaram grande parte do continente. Portanto, a produção de Arte Conceitual no contexto regional deve ser interpretada como decorrente da “[...] inter-relação entre os êxitos e os fracassos do desenvolvimentismo [...]” (RAMÍREZ, 1999, p. 57, tradução nossa), para compreender “[...] as origens do nosso conceitualismo [...]” (Id., loc. cit.).

Assim, as mudanças epistêmicas da arte promovidas pela Arte Conceitual estabeleceram uma relação dialética com o modelo de espaço expositivo consolidado na América Latina do pós-guerra, gerando um conceitualismo híbrido entre institucionalização e rebeldia.

### **3 DITADURAS, COMPROMETIMENTO POLÍTICO E CONCEITUALISMOS**

Uma vez abordados o contexto em que a Arte Conceitual surgiu na América Latina, segue-se para a análise de trabalhos artísticos conceitualistas que abordam diretamente a relação do continente com as políticas imperialistas das potências ocidentais.

São analisadas três proposições: duas da década de 1970 e outra da década seguinte. Os autores dessas obras são o brasileiro Paulo Bruscky, o argentino Horacio Zabala e o uruguaio Clemente Padín. Nesse período, esses três artistas estabeleceram intenso contato entre si, sobretudo, por meio de correspondências. Eles estão entre os pioneiros e

protagonistas da rede de arte postal na região. Essa rede foi uma manifestação fundamentalmente marginal que se consolidou ao longo dos anos de 1970, conectando centenas de artistas ao redor do mundo, por intermédio do compartilhamento de informações e propostas artísticas. Essas obras, majoritariamente ligadas ao conceitualismo, foram realizadas em formatos de fácil reprodutibilidade e postagem — como a xerografia, fotografia, gravura e carimbo — e enviadas pelos correios para integrar revistas e exposições específicas de arte postal. Nos países latino-americanos sob ditaduras, a rede de arte postal configurou-se como um mecanismo eficiente para burlar a censura, permitindo a circulação de obras de oposição aos regimes golpistas. Ademais, os envios postais conformaram-se “[...] como estratégia distante do mercado e do poder, capazes de abrir outros circuitos de intercâmbio e inaugurar cartografias diferentes para mostras, apesar da censura política e das limitações econômicas” (FREIRE, 2013, p. 10).

Os trabalhos selecionados para este estudo circularam na rede de arte postal e evidenciam tanto o discurso político explícito como suportes e técnicas comuns nessa rede. As três obras são materialmente modestas, compostas por impressões em papéis simples e em pequeno formato. Entretanto, em consonância com os princípios do conceitualismo, têm sua qualidade garantida, não pela perícia técnica em criar as imagens, mas pela potência dos conceitos que transmitem. Outro ponto em comum entre eles é problematização direta do contexto político latino-americano.

Ao abordar temas relacionados à cultura sob a denominação tão ampla da América Latina, surge o questionamento da consistência de uma unidade identitária entre os diversos povos latino-americanos. Mesmo com as inúmeras especificidades locais, nota-se, especialmente a partir da década de 1960, que a identidade latino-americana apareceu tanto no discurso dos artistas e intelectuais, que frequentemente se autodenominaram latino-americanos, como nos estudos que indicavam um contexto sociopolítico em comum. Nesse viés, Celso Furtado indicou a pertinência do conceito de América Latina afirmando que a:

América Latina deixou de ser uma expressão geográfica para transformar-se em realidade histórica como decorrência da ruptura do quadro tradicional de divisão internacional do trabalho, dos problemas criados por uma industrialização tardia e da evolução de suas relações com os Estados Unidos, que, ao se transformarem em potência hegemônica mundial, conceberam para a região um estatuto próprio

envolvendo um controle mais direto e ostensivo, e ao mesmo tempo requerendo crescente cooperação entre os países dessa área. (FURTADO, 1978, p. 32)

Além da unidade em oposição ao imperialismo estadunidense apontada por Furtado, observa-se igualmente uma construção identitária herdada de autores precedentes. A unidade em oposição à dominação europeia também esteve presente, por exemplo, em textos de Simón Bolívar, ainda no início do século XIX. O autor evidenciou as dificuldades na formulação da identidade de povos resultantes de uma miscigenação imposta pela colonização, lembrando que “[...] *não somos* [os latino-americanos] índios nem europeus, mas uma espécie intermediária entre os legítimos proprietários do continente e os usurpadores espanhóis [...]” (BOLÍVAR, 1999, p. 10, tradução nossa). Poucas décadas depois, o poeta cubano José Martí seguiu em sentido semelhante, ao enfatizar as irremediáveis marcas dos colonizadores nas populações latino-americanas, apontando que:

Toda nossa obra, da nossa América robusta, terá, pois, inevitavelmente o selo da civilização conquistadora; todavia, a melhorará, a adiantará e chegará a causar admiração com a energia e o enorme ímpeto criador de um povo em essência distinto, superior em nobres ambições, e, se momentaneamente ferido, ao menos não está morto. (MARTÍ, 2005, p. 8, tradução nossa)

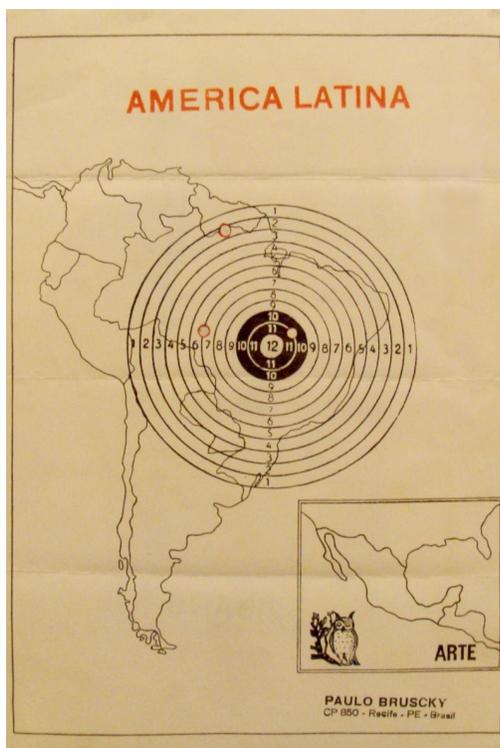
A dificuldade na formulação das identidades latino-americanas está diretamente ligada tanto à violência europeia no processo de colonização e nas guerras de independência como à posterior intervenção imperialista dos EUA. Essa ideia foi explicitada na obra *América Latina* (**figura 1**) de Paulo Bruscky. Nela, o continente aparece sob a mira de um agente exterior não identificado. Embora a mira indique um estágio de violência iminente, os três pequenos orifícios no papel circulados em vermelho mostram que disparos já foram concretizados. O fato de que essas marcas de tiros não estão no centro do alvo, ou seja, não atingiram plenamente seu objetivo, aproxima a avaliação de Bruscky da avaliação supracitada de Martí, que afirmou que esse continente “[...] embora momentaneamente ferido, ao menos não está morto [...]” (Id., loc. cit.).

Dessa forma, a obra de Bruscky pode ser analisada como síntese de um dos elementos centrais para a unidade latino-americana: ser um constante alvo de interesses dos países mais ricos. Entretanto, essa posição de vítima vem acompanhada de esperança: embora ferida, ela resiste.

A implantação de ditaduras militares na região foi um fator de aproximação entre o contexto político desses países, catalisando a busca pela formulação de uma identidade latino-americana. Alain Rouquié e Stephen Suffern, em estudo sobre o militarismo na América Latina, caracterizam esse processo:

[...] no início da década 1960 a sombra do conflito entre o Oriente e o Ocidente recaiu sobre América Latina. A revolução cubana, a ruptura do regime de Castro com os Estados Unidos em 1960 e a instauração de um regime comunista a cerca de 140 quilômetros da Florida, no Mediterrâneo americano, criaram uma situação política inteiramente nova na América Latina. Um “grande temor” ao castrismo percorreu todo o continente ao reativar-se a esquerda e reaparecer a guerrilha em numerosos países. Os Estados Unidos modificaram seus conceitos estratégicos. Por sua vez, os exércitos latino-americanos, empurrados pelo Pentágono, adaptaram novas hipóteses estratégias e táticas para adequar-se ao tipo de ameaça a seguir supostamente avançaria sobre eles. (ROUQUIÉ; SUFFERN, 1997, p. 291, tradução nossa)

**Figura 1** – *América Latina*, Paulo Bruscky, 1975.



Fotocópia sobre papel. Coleção Montez Magno.

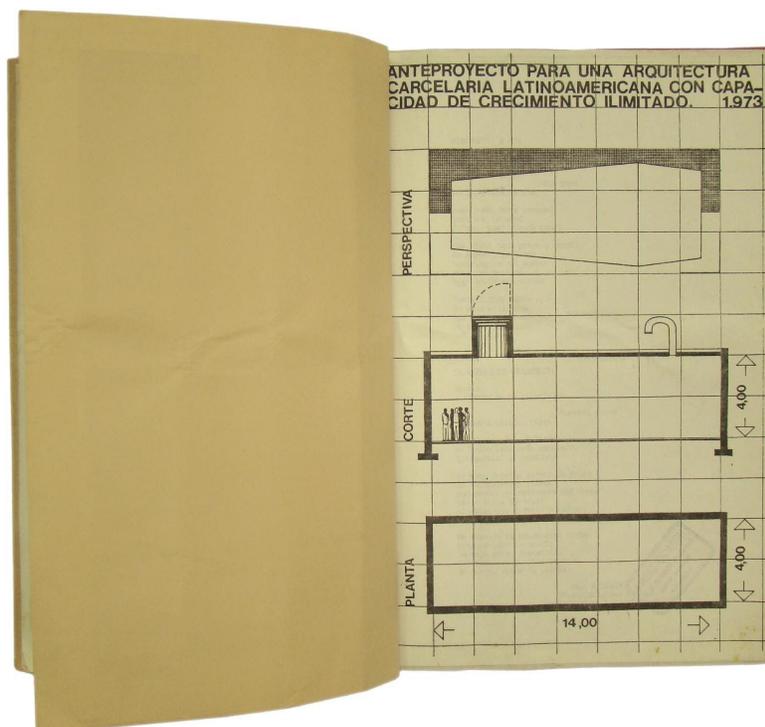
Guillermo O'Donnell, refletindo igualmente sobre esses regimes, caracterizou e formulou explicações para as origens do que ele nomeou de estados autoritário-burocráticos. Esses estados, fundamentados na opressão e constituídos em momentos de suposta ameaça ao

desenvolvimento do capitalismo, têm como uma das suas consequências a disseminação do medo tanto entre seus opositores como entre os seus agentes opressores:

Medo por parte dos perdedores e dos adversários do AB [estado autoritário-burocrático], que resulta da capacidade conspícua do AB para a coação. E medo por parte dos vencedores, que enfrentam o espectro de uma volta à situação que precedeu a implantação do AB. Há também o medo, por parte daqueles que realizam a coação física, de qualquer “solução política” que possa levar possivelmente a essa volta; este último medo em certas ocasiões parece impeli-los por um caminho de coação que não conhece nenhum limite. (O’DONELL, 1982, p. 278)

Essa repressão sem limite aproxima-se da contribuição artística de Horacio Zabala para a primeira edição da revista *Ovum* (**figura 2**), editada por Clemente Padín. Zabala, arquiteto de formação, realizou um projeto arquitetônico para “[...] *uma arquitetura carcerária latino-americana com capacidade de crescimento ilimitado*”. Esse projeto, evidentemente sem pretensão de ser concretizado, apresenta uma cela extremamente econômica, sem a menor condição de suprir as necessidades básicas dos encarcerados. Além da denúncia explícita que o artista faz à prisão desenfreada de opositores promovida pelas ditaduras, ele também indica um futuro catastrófico de encarceramento em massa resultante do projeto absurdo adotado por esses regimes que, não raro, enxergavam opositores onde não existiam.

**Figura 2** – Anteprojeto para uma arquitetura carcerária latino-americana com capacidade de crescimento ilimitado, Horacio Zabala, 1973.



Publicado na primeira edição da revista *Ovum*, editada por Clemente Padín em 1973. Coleção MAC USP.

O projeto de Zabala, composto basicamente pelas paredes externas, exalta o sentido de isolamento entre os encarcerados e o ambiente exterior, podendo ser interpretado não somente como uma estrutura de violência, mas também como indicativo do medo que os regimes autoritários têm das massas. Assim, o crescimento desenfreado dos encarceramentos apontaria como os estados autoritário-burocráticos, apesar do discurso falacioso de proteção nacional, tinham um temor crescente da população que deveriam proteger. Portanto, terminaram por se isolar com o apoio de uma pequena parcela da sociedade civil. Dessa maneira, o inchaço do encarceramento seria sintomático do esvaziamento da base social desses governos e teria como última consequência a transformação de toda a sociedade em uma grande prisão.

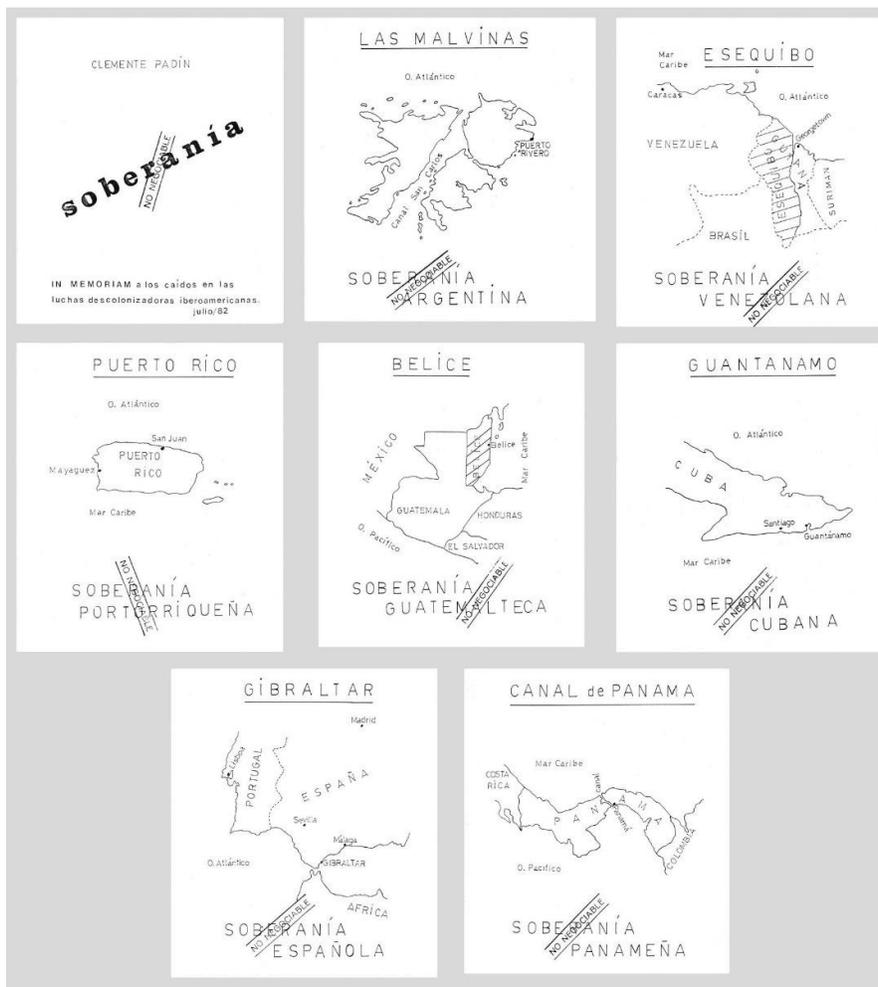
Por sua vez, a obra *Soberania* (**figura 3**), de Clemente Padín, consiste em um livreto que apresenta diversos territórios em disputa. Realizado “EM MEMÓRIA dos caídos nas lutas descolonizadoras ibero-americanas”, reivindica a soberania de regiões da América Latina, a exceção de Gibraltar — atribuído pelo artista à Espanha em oposição à dominação inglesa. As Ilhas Malvinas, palco de uma guerra no mesmo ano em que o livreto foi criado, são atribuídas à Argentina, também em oposição à dominação inglesa. Esse quibo é representada como parte da Venezuela, divergindo do pertencimento à Guiana, colônia inglesa que alcançou a independência somente na década de 1960. Também é reivindicada a independência de Porto Rico que, embora geográfica e culturalmente latino-americana, permanece sob o domínio dos Estados Unidos. Belice é indicada como parte do Panamá e em oposição à sua independência alcançada em 1981. Guantánamo, território cubano e sede de uma base militar estadunidense, tem a soberania cubana afirmada. Por fim, o Canal do Panamá tem a soberania panamenha reivindicada em oposição à administração estadunidense.

Esses conflitos, resultantes do imperialismo inglês e estadunidense, foram retratados pelo artista com elementos gráficos típicos da burocracia, especialmente o carimbo. Sobre os enunciados da soberania desses territórios está carimbado “*não negociável*”, sugerindo uma decisão de algum órgão burocrático.

Historicamente, todo o continente americano foi submetido à colonização, contudo, os Estados Unidos e o Canadá industrializaram-se enquanto os países do Sul seguiram submersos em uma economia colonial. Desde então, a dicotomia entre América

Anglo-saxônica e América Latina acentuou-se. De acordo com Paul Singer, a primeira se transformou em potência hegemônica, enquanto sobrou para a segunda um lugar periférico no sistema capitalista mundial. E a economia, mais do que qualquer coisa, foi a marca de diferenciação entre as duas Américas (SINGER, 1997, p. 157). A nomenclatura também revelou destinos distintos, segundo o economista. Os Estados Unidos se autodenominam “A América” e seus cidadãos são conhecidos como “americanos”. Logo, à outra parte americana restou a alcunha “latinos” (Ibid., p. 158). Todavia, a América Latina emergiu como símbolo de integração cultural e de identidade política em contraposição à ofensiva imperialista estadunidense.

Figura 3 – Soberania, Clemente Padín, 1982.



Publicado na revista DOC(K)S, n. 60, 1983/84. Arquivo de Clemente Padín.

Um olhar panorâmico sobre as três obras aqui tratadas permite reflexões que possivelmente podem ser ampliadas para compreender a relação entre arte e política. A primeira delas, mais geral, refere-se à presença do discurso político como potencializador da experiência estética. Embora absolutamente pertinentes para o campo artístico, essas obras ganham força poética ao deflagrarem leituras de elementos externos a esse campo. Vale lembrar de uma frase escrita por Zabala, quando o artista apontou que “[...] *a arte se define pela função que cumpre na sociedade, pois nem o fazer artístico nem seus resultados são autônomos: a arte depende do que não é arte [...]*” (ZABALA, 1972, não paginado, tradução nossa). Esse trecho contribui para refletir sobre essas ações artísticas ao longo década de 1970 e a emergência de uma produção que evidenciasse que o significado de uma obra não residia em si, mas através de si, ou seja, que ela era formada pela sua relação direta com a sociedade. Além disso, as diversas conexões possíveis entre o tema desses trabalhos e textos de outras áreas do conhecimento parecem apontar que, mesmo com métodos distintos, o fazer artístico e as ciências humanas podem oferecer diferentes chaves de leitura para um mesmo tema.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto apresentou uma análise panorâmica das principais transformações no campo artístico da América Latina, em um recorte temporal que abarcou aproximadamente quarenta anos. Se o final da década de 1940 foi marcado pelas políticas desenvolvimentistas que impactaram na abertura dos mais relevantes equipamentos culturais de caráter moderno, os anos seguintes caracterizaram-se pela consolidação da arte abstrata como linguagem paradigmática desse raio modernizador. O internacionalismo capitaneado pelas vertentes abstratas, que dominou as primeiras Bienais, consolidou a cidade de São Paulo como novo centro artístico de grande visibilidade internacional. Por outro lado, as décadas de 1960 e 1970 foram assinaladas pelo esgotamento da hegemonia desenvolvimentista na região, contribuindo para a implantação de ditaduras militares por todo o continente. Nas artes visuais, os regimes ditatoriais corresponderam ao período de ascensão das poéticas conceitualistas, favorecendo o florescimento de produções artísticas que buscaram representar

a realidade política convulsionada do território. Nesse viés, a tomada de consciência dos artistas latino-americanos diante de um panorama devastador de governos de exceção nasceu como um limite à lógica do opressor e do anseio de contrariá-la. Dessa fricção, surgiram novas insurgências artísticas que engendraram modos de ação mais combativos no campo da arte.

## 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)**. Volume 2: Circuitos de Arte na América Latina. São Paulo: Editora 34, 2006.

BIELSCHOWSKY, Ricardo. Cinquenta anos de um pensamento na CEPAL – Uma resenha. In: BIELSCHOWSKY, Ricardo (Org.). **Cinquenta anos de pensamento da CEPAL**. Volume 1. Rio de Janeiro, São Paulo: Ed. Record, 2000. p. 15-21.

\_\_\_\_\_. **Pensamento econômico brasileiro**, 4ª edição, São Paulo: Contraponto, 1998.

BOLÍVAR, Simon. **Carta de Jamaica**. Original de 1815. [S. l.]: elaleph.com, 1999. Disponível em: <<http://www.cpihts.com/PDF/Simon%20Bolivar.pdf>>. Acesso em 22 dez. 2016.

BREST, Jorge Romero. [Correspondência]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. [S. l.], 1 carta. Documento disponível no arquivo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), pasta 12, caixa 3.

BRITO, Ronaldo. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 303-310.

CANCLINI, Néstor García. **A Produção Simbólica – Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_. **A socialização da arte – Teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Ed. Pensamento, 1984.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Estratégias de internacionalização e de resistência: a arte no Brasil e na Argentina na década de 1960. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, Brasília, v. 13, n. 1, jan./jun. 2014.

FERRO, Sérgio. Os limites da denúncia. **Rex Time**, São Paulo, n. 4, 10 mar. 1967.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Walter Zanini: Escrituras Críticas**. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013. p. 8-21.

FURTADO, Celso. **A Economia Latino Americana: formação histórica e problemas contemporâneos**. São Paulo: Cia Editorial Nacional, 1978.

\_\_\_\_\_. **Desenvolvimento e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

GARCÍA, Maria Amalia. La construcción del arte abstracto. In: GARCÍA, Maria Amalia; SERVIDDIO, Fabiana; ROSSI, Cristina María. **Arte argentino y latinoamericano del siglo XX**. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004. p. 17-54.

GIUNTA, ANDREA. **Vanguardia, Internacionalismo y Política: Arte argentino en los años 60**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

\_\_\_\_\_; COSTA, Laura Malosetti (Org.) **Arte de posguerra** – Jorge Romero Brest y la revista *Ver y Estimar*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, p. 116-121, dez.-fev. 2001-2002.

LOURENÇO, Maria Cecília. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MARTÍ, José. **Nuestra América**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco – A Ideologia do Espaço da Arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.

O'DONNELL, Guillermo. Tensões do Estado Autoritário-Burocrático e a Questão da Democracia. In: COLLIER, David (Org.). **O Novo Autoritarismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 267-298.

PERAZZO, Nelly. Las vanguardias constructivas en la Argentina. In: BELLUZZO, Ana. **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Editora Unesp, 1990. p. 157-169.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Tactics for thriving on adversity: conceptualism in Latin America, 1960-1980. In: CAMNITZER, Luis; FARVER, Jane; WEISS, Rachel (Org.). **Global Conceptualism Points of Origin 1950s-1980s**. New York: Queens Museum of Art, 1999. p. 53-71.

ROUQUIÉ, Alain; SUFFERN, Stepehn. Capítulo V – Los militares en la política latinoamericana desde 1930. In: BETHELL, Leslie (Org.). **Historia de América Latina**. Volume 12: Política y sociedad desde 1930. Barcelona: Crítica, 1997. p. 281-341.

SINGER, Paul. América del Sur 2006: de la geografía a la historia. In: GONZÁLEZ, Helena & SCHMIDT, Heidulf (Org.). **Democracia para una nueva sociedad (modelo para armar)**. Caracas: Nueva Sociedad, 1997. p. 158-186.

SUÁREZ, Orlando. **La Jaula Invisible: Neocolonialismo y Plástica Latinoamericana**. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986.

TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

WASSERMAN, Claudia. **A teoria da dependência: do nacional-desenvolvimentismo ao neoliberalismo**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.

ZABALA, Horacio. **CAYC al aire libre** (cat. exp.), Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación (CAYC), 1972.

Recebido em: 20/08/2019

Aprovado em: 21/12/2019

Publicado em: 26/12/2019