



CONTRAINFORMAÇÃO E RESISTÊNCIA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONCEITUALISTAS LATINO-AMERICANAS

CONTRAINFORMATION AND RESISTANCE IN LATIN AMERICAN CONCEPTUALISTIC ARTISTIC PRACTICES

Deborah Moreira de Oliveira¹

RESUMO

Esse artigo investiga relações entre resistência, meios de comunicação, e atuação política nos conceitualismos artísticos latino-americanos. Os trabalhos artísticos de nosso recorte se estabelecem em um período marcado por ditaduras, de 1960-1980. Tomando como mote discussões de teóricos como Mari Carmen Ramirez e Simon Marchán Fiz, pretendemos analisar a emergência dessas práticas, bem como suas singularidades. Os autores Suely Rolnik, Gilles Deleuze, e Hal Foster são usados para as discussões em torno da política, resistência e informação. Por fim, são feitas análises de trabalhos conceitualistas latino-americanos que operam no cerne da desconstrução de situações e aspectos sociais como os trabalhos de Horácio Zabala (*Today art is a prison*), Graciela Carnevale (*El encierro*), a ação Tucumán Arde, Antonio Manuel (*Clandestinas*) e Cildo Meireles (*Inserções em jornais*).

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Resistência; Conceitualismos; América Latina; Meios de comunicação.

ABSTRACT

*This article investigates relations between resistance, the media, and political action in the Latin American artistic conceptualisms. The works of art of our selection were established in the period 1960-1980, marked by dictatorships. Taking as its theme discussions fostered by theorists such as Mari Carmen Ramirez and Simon Marchán Fiz, the article intends to analyze the emergence of these practices, as well as their singularities. Authors like Suely Rolnik, Gilles Deleuze, and Hal Foster are used for discussions around politics, resistance and information. Finally, we analyze Latin American conceptual works that operate at the heart of the deconstruction of social situations and aspects such as the works of Horacio Zabala (*Today art is prison*), Graciela Carnevale (*El encierro*), the action Tucumán Arde, Antonio Manuel (*Clandestinas*) and Cildo Meireles (*Inserções em jornais*).*

KEYWORDS

Art; Resistance; Conceptualism; Latin America; Media.

As manifestações conceitualistas latino-americanas tangenciam práticas artísticas que propiciam novos questionamentos a respeito de condições geopolíticas desse

¹ Deborah Moreira de Oliveira atua como artista, pesquisadora e professora. É mestra em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo e possui licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve pesquisa sobre arte e política na América latina. Contato: deborah.mo93@gmail.com.



enquadramento perante a década de 1960 e 70. Conjuntamente com os acontecimentos globais, - ou até antecipadamente - a arte conceitualista latino-americana estaria refletindo a respeito de uma mudança de estatuto do objeto artístico utilizando-se de novas materialidades para propor mensagens que se articulam com seu contexto (RAMIREZ, 2007). O enredamento da temática dessas práticas com um cenário político e social de certos países da América Latina fora impulsionado por adventos tais como os processos falhos de modernização (marcado por uma crescente tentativa de industrialização), também por conta da presença de diversas conjunturas ditatoriais nos países latino-americanos, e, além disso, esses trabalhos portaram resistência à determinada hegemonia provinda do eixo americano e europeu.

Dessa forma, a teórica brasileira Cristina Freire (2009) aborda essas práticas como integrantes de uma postura de enfrentamento que emerge da problematização das instituições oficiais de poder (inclusive as de arte). Para tais táticas de enfrentamento e resistência, essas produções, por vezes, utilizaram-se de circuitos alternativos, desdobrando-se à margem dos espaços legitimados. Como o circuito de correio que se estabeleceu com a arte postal.

As teorizações e denominações em torno da ideia de “conceitualismos latino-americanos” partem de teóricos tais como Simon Marchán Fiz e Mari Carmen Ramirez² que refletem as particularidades materiais dessas práticas, muitas vezes se vinculando a certa textualidade; e algumas de suas estratégias como as operações em que o objeto de arte é ressignificado a fim de veicular uma mensagem que, em muitos casos, subvertem a mensagem legitimada pela mídia.

² Partimos aqui, de uma abordagem acerca de conceitualismos latino-americanos a partir dessas práticas como um “modo de pensar” como analisa a teórica Mari Carmen Ramirez (2007), isso pode ser melhor elaborado na citação seguinte: “Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da linguística, o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um médium em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos “artísticos”, mas, sim, em processos “estruturais” ou “ideáticos” específicos que ultrapassam meras considerações perceptuais e/ou formais. Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um “modo de pensar” (para evocar Jacoby) a arte e a sua relação com a sociedade. (RAMIREZ, 2007, P. 185-186) Cf. RAMIREZ, 2007.



Como os conceitualismos se manifestaram em diversas regiões que se encontravam sob regimes ditatoriais, fora atribuída a essa manifestação uma textura singular, que pode se apresentar sob diversas formas, como, por exemplo, na problematização do território institucional da arte, que, nesse caso, seria agregado um contexto de dimensão política. Para a filósofa Suely Rolnik (2009), as singularidades e as heterogeneidades dessas propostas artísticas latino-americanas sob regimes ditatoriais não podem ser apenas vinculadas a um tipo de militância que transmite conteúdos ideológicos, mas sim que existe uma incorporação “da camada política da realidade à sua investigação poética, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana.” (ROLNIK, 2009, p.156). A teórica reflete que essa atmosfera constitui uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobilizaria a necessidade de criar.

Rolnik reflete igualmente a respeito da incidência do próprio processo ditatorial no corpo do artista, levando-o a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora, que se manifesta por uma ameaça que leva a associação do impulso de criação ao perigo de ser violentado pelo Estado, nos seus casos mais extremos, representado o temor de uma prisão perpétua, de tortura, e morte. Dessa forma, o terror é tomado como uma importante dimensão da experiência que se corporifica na obra, e essa atmosfera passa a ser uma das marcas singulares desse tipo de produção. Isso constitui igualmente uma atitude de resistência, visto que apesar da imersão em um cenário subjogador, essas forças coercivas que interditam o corpo, também o tornam produtivo.

Na conferência realizada pelo filósofo Gilles Deleuze, “O ato de criação” (2009), também se associa a atitude criadora à resistência, quando o filósofo pensa nas relações em torno de arte e comunicação. Deleuze aponta que mesmo em países com uma ditadura cerrada existe uma contrainformação. A contrainformação, nos termos do autor, só se torna eficaz quando ela consegue se tornar um ato de resistência. Algo que o objeto de arte conseguiria, pois, o trabalho de arte seria um objeto resistente.

Isso se torna contundente quando pensamos a conceituação do sistema de controle que Deleuze reflete ao pensar nossa sociedade, pontuando como a informação desempenha um papel importante para a manutenção desse sistema, como argumentado a seguir:



As declarações da polícia são chamadas, a justo título, II comunicados. Elas nos comunicam informações, nos dizem aquilo que julgam que somos capazes ou devemos ou temos a obrigação de crer. Ou nem mesmo crer, mas fazer como se acreditássemos. Não nos pedem para crer, mas para nos comportar como se crêssemos. Isso é informação, isso é comunicação; à parte essas palavras de ordem e sua transmissão, não existe comunicação. O que equivale a dizer que a informação é exatamente o sistema do controle. Isso é evidente, e nos toca de perto hoje em dia (DELEUZE, 1999).

Em relação à arte e à comunicação, Deleuze as distingue pontualmente, esclarecendo que a obra de arte não é um instrumento de comunicação, mas, no entanto, a arte teria uma certa relação com a comunicação e a informação, que seria justamente o ato de resistência em relação a essas instâncias dominadoras – no caso, uma resistência à informação/comunicação.

Portanto, para Deleuze, a arte seria algo que resiste a essa determinada sociedade de controle, embora nem todo ato de resistência se configure em uma atitude artística, e nem toda obra de arte intencionalmente postula uma resistência, a arte acaba resistindo, pois, a atitude criadora, que foge à informação institucionalizada, é constituída a partir de linhas de fuga que proclamam uma diferença em relação à comunicação normativa.

O conceito de resistência explanado por Hal Foster no capítulo “Por um conceito político na arte contemporânea” do livro *Recodificação - Arte, espetáculo, política cultural* (1996) dá relevo à ideia da desconstrução como um método de resistência, onde o teórico enuncia que a resistência “é uma estratégia desconstrutiva baseada em nosso posicionamento aqui e agora como sujeitos dentro de significações culturais e disciplinamentos sociais” (FOSTER, 1996, p. 200).

Foster, ao pensar relações de argumentos de Baudrillard entre o cultural e o econômico, estabelece que uma das interpretações da comutação dessas instâncias, seria justamente o estabelecimento do cultural como espaço de contestação/ luta, e a estratégia que se segue é a de resistência/interferência no código hegemônico das representações culturais e nos regimes sociais.

O teórico analisa esses parâmetros ao pensar os deslocamentos de uma anterior arte política produtivista, que se formulava no cerne da figura do proletário como um representante de



classe, para uma arte política de “articulação diferencial”, em que outras forças sociais vieram à tona, refletindo a respeito da constituição cultural da subjetividade, na qual outros sujeitos políticos se posicionam, como mulheres, negros, homossexuais, habitantes de países anteriormente colonizados, esses sujeitos tornaram clara a importância do gênero, das etnias, da diferença sexual, e dos países anteriormente apontados como terceiro mundo. Isso fortifica a ideia de Foster em relação ao artista político de hoje, que, para o autor, investiga os aparelhos e os processos que controlam as formas de representação.

As estratégias dos conceitualismos norteiam essas diferenças em relação à informação, forma de representação, e dispositivos artísticos de resistência. A seguir serão abordados alguns trabalhos conceitualistas latino-americanos sob a perspectiva dos conceitos enunciados acima.

TUCUMÁN ARDE (1968)

Tucumán Arde (1968) constitui-se como uma obra coletiva que discute os conflitos que incidiam na província argentina Tucumán. Segundo Simone Abreu (2011), a economia da região era marcada pela atividade agrária, entretanto, a partir do governo ditatorial de Juan Carlos Organía, Tucumán passou por inúmeras dificuldades políticas e econômicas, justamente, pelo desdobramento da “Operacion Tucumán”, um projeto que defendia aceleração industrial, mas que teria ocasionado a substituição da dependência da burguesia nacional pelo capital norte-americano, resultando em fechamentos de pequenas e médias empresas da região. Essas circunstâncias ocasionaram os fechamentos dos engenhos açucareiros, o que teria provocado muito desemprego e fome em Tucumán.

As investigações acerca de Tucumán teriam reunido grupos de periodistas, artistas e sociólogos, para a realização de ações que objetivavam denunciar a distância entre a realidade de Tucumán e o que a política discursava. O projeto *Tucumán Arde* teria se iniciado em um encontro em Rosário, em que teria se formado o coletivo composto por León Ferrari, Graciela Carnevale, Roberto Jacoby, Martha Greiner, Norbertto Puzolo, Maria Teresa Gramuglio, Nicolás Rosas e Juan Pablo Renzi. No manifesto redigido por Maria Teresa Gramuglio e Nicolás Rosas, os artistas discutem a potência da violência para a criação estética, observando que a violência pode substituir um sistema de cultura oficial por uma



cultura subversiva, que alavancaria uma arte “verdadeiramente revolucionária”. O coletivo buscava atingir um público maior, sobretudo as camadas sociais mais desfavorecidas, rompendo com a “burguesia consumidora de cultura” (ABREU, 2011, p. 8).

O que se buscava, portanto, com *Tucumán Arde*, seria um circuito sobreinformacional que revelaria as condições da província de Tucumán, invisibilizadas pelos órgãos midiáticos, fomentados pela classe burguesa e pelo poder oficial. As ações dos artistas teriam culminado em uma conferência onde ressaltariam o repúdio à cumplicidade dos meios culturais, que colaboravam com a perduração de uma situação vergonhosa e degradante para a população trabalhadora de Tucumán. Essas ações foram realizadas conjuntamente com estudantes e trabalhadores de Tucumán. Percebemos assim, o estabelecimento de uma contrainformação, de uma ação artística que resiste à informação normativa, e proclama-se em espaços alternativos e desborda-se no seio do conflito social.

GRACIELA CARNEVALE

Em 1968, a artista Graciela Carnevale, atuante na ação *Tucumán Arde*, e integrante do grupo de Vanguarda de Rosário, tece relações entre arte e apropriação de pessoas em seu trabalho *El encierro*. Carnevale produz uma ação artística no *Ciclo de arte experimental de Rosário* (1968) que atravessaria fronteiras das emergentes ramificações de arte contemporânea, como o *happening*, a performance e a instalação.

O que aconteceria em *El encierro*, seria o confinamento do público na galeria vazia de arte, logo após a inauguração da mesma. Após a clausura, Carnevale cobriu as paredes de vidro da galeria de cartazes, isolando e confinando os espectadores.

Uma característica distinta que resultaria nesse trabalho seria a apropriação de uma forma mais explícita e ativa dos espectadores, esses que eram atingidos pelo desespero, algo que acionaria uma reação violenta a sua clausura. A artista mesmo explana em uma recente entrevista concedida ao historiador e crítico Fabian Cerejido que a ação de confinamento produzida por *El encierro* tinha como objetivo incitar a violência dos participantes que se sentiriam forçados a quebrar o vidro da porta da frente da galeria.

A relação que esse trabalho elabora com as diferentes circunstâncias políticas que se



instauravam na Argentina são evidentes, já que há menos de dois anos, o General Juan Carlos Onganía realizaria um golpe de estado, retirando o presidente Arturo Illia do poder. O governo de Onganía seria marcado pelas repressões e prisões políticas de estudantes e professores na Argentina.

A ação *El encierro* reverberaria relações entre a instância artística e a política, em que a ideia de prisão é fortemente aludida. Os participantes confinados por Carnevale conseguiram somente se libertar da clausura devido a um transeunte que ao vê-los pelo exterior, os ajudaram a quebrar o vidro. Esse imprevisto na apresentação do trabalho impediu a efetivação do que a artista também almejava com sua prática, a “violência da liberação”, um âmbito de violência provocada por uma necessidade de liberdade.

A galeria de arte se converte, neste contexto, em um espaço ambíguo que determina uma ação de libertação, ao mesmo tempo em que aprisiona. Mas essas relações de libertar/aprisionar não acontecem unicamente mediante a proposta da artista; a resignificação da galeria se constitui a partir do comportamento e da decisão do espectador, em que quebrar o espaço artístico tradicional é realizar uma prática política igualmente.



Figura 1 - Graciela Carnevale - *El encierro*, 1968. Fonte: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/43795>

HORÁCIO ZABALA

O artista argentino Horácio Zabala, fortemente atuante na arte postal, estabeleceu uma poética que discutia as relações da arte com o aprisionamento, dentre esses trabalhos,



podemos ver a elaboração de plantas-baixas de prisão feitas pelo artista, sempre as situando em espaços cartográficos da Argentina, tais como o Rio de La Plata, lugar bem marcado pelas centenas de prisioneiros políticos que foram jogados vivos nesse local. No trabalho “*Today, art is a prison*”, constituído por Horácio Zabala, enviado por via de arte postal e que participa de um projeto do artista: *hoy, arte es una cárcel* (1976) encontramos uma forte analogia com a ideia de produzir arte e ser preso, sobretudo porque sua produção artística, nesse caso, se formula com a construção de uma planta de prisão em um contexto onde, por via da censura e das altas repressões militares, produzir arte também era motivo de prisão. Além disso, existe certa congruência da ideia da cela subterrânea com a forma do objeto cubo. Algo que remete muito às formas de arte produzidas na esteira do Minimalismo e até de outros movimentos artísticos, além da correspondência com o formato da galeria artística, com seu modelo mais padronizado de cubo. Ao enviar isso pelo sistema do correio, Zabala, de forma inteligente, apropriava-se de um órgão de informação do poder oficial, para transmitir suas provocações que rompiam e proclamavam um conflito em relação às relações da arte com o poder, afinal, essa contrainformação é uma prisão.

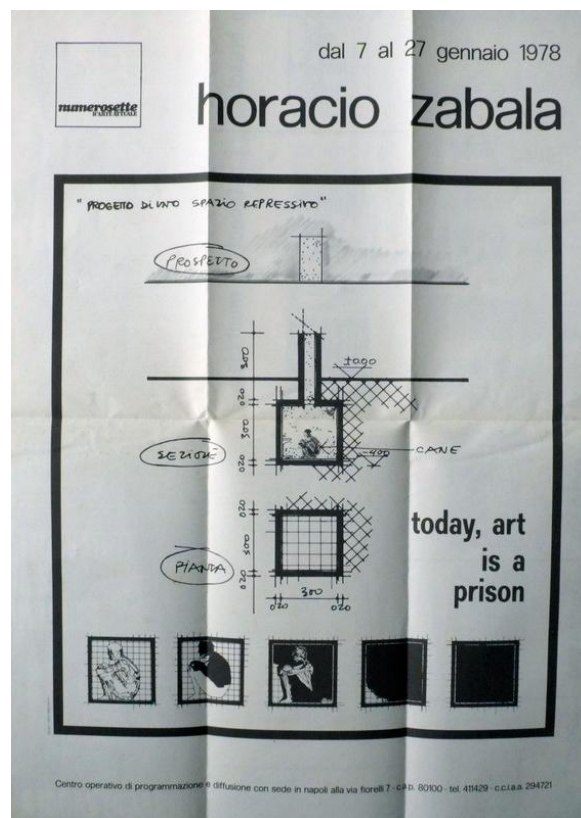


Figura 2 - Horácio Zabala - *Today, art is a prison*, 1978. Fonte: Centro Virtual de Arte Argentino.



ANTÔNIO MANUEL

No Brasil, essas contestações que abrangem os meios informacionais e os trabalhos artísticos tornaram-se mais ativas em meados da década de 60/70. Em um inteligente jogo de subversão das operações comunicacionais, artistas como Antonio Manuel e Cildo Meireles exploraram essas linguagens a fim de elaborar estratégias que enfrentam a situação social desse determinado período.

A série *clandestina* de Antonio Manuel iniciou-se no contexto de boicote à Bienal de São Paulo em meados de 1969 a 1981, que tinha função de trazer à tona um posicionamento dos artistas perante a situação política do Brasil. O artista em questão realizou modificações na capa do Jornal “O Dia” garantindo a esse jornal conteúdos satíricos que entravam em xeque com o contexto da época, em que, modifica-se as imagens e títulos, de forma irônica, com o objetivo do leitor perceber que essas mensagens não se articulavam com o restante do conteúdo do jornal.

Eu trabalhava na oficina de O Dia e isto foi crucial para que desenvolvesse as Clandestinas (...) A diagramação era feita na página já pronta do jornal: criava uma diagramação, com o mesmo corpo de letra do jornal, para a manchete, o subtítulo e um pequeno texto/legenda. Também inseria uma imagem na capa. O resto permanecia do jornal [original], que recebia a página modificada. Como um ato de subversão, os jornais clandestinos eram entregues nas bancas.. Sua tiragem variava entre 100 e 200 exemplares (MANUEL apud SCOVINI, 2007, p. 1850-1851).

Outro desdobramento da série fora a que se realizou na página de “O jornal”, no qual o artista exibiu seus projetos artísticos que foram impedidos de serem expostos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O projeto “0-24 horas” dá procedimento a essa ideia quando apresenta todos os projetos censurados nesse mesmo Museu no ano de 1973. Essa mostra se efetua em seis páginas desse diário convencional do Rio de Janeiro, e possui a mesma duração de exibição do jornal na banca, 24 horas (FREIRE, 2012. p. 97).



Figura 3 - Antônio Manuel - *Amarrou um Bode na dança do Mal* da série *Clandestinas*, 1975. Fonte: Galeria Vermelho.

CILDO MEIRELES

As inserções de Cildo Meireles já operam apropriando-se do que o artista consideraria brechas do sistema capitalista. Meireles já possuía o projeto *Inserções em circuitos ideológicos* (1968) que se realizava a partir de uma reintrodução de um objeto de caráter retornável em seu próprio circuito de funcionamento, mas que, no entanto, esse objeto era ressignificado a fim de subverter esse próprio circuito de consumo. Essa modificação consistia-se de frases críticas como: “Quem matou Herzog?” (na cédula de cruzeiro) ou então “Yankies go home!” ou até mesmo listagens de desaparecidos políticos.

Conjuntamente com outros trabalhos aqui mencionados, as inserções de Meireles visam essa perspectiva do espectador como um corpo social, não unicamente um espectador artístico tradicional, pertencente aos espaços artísticos legitimados, objetivando-se, assim, de um espectador que possa ser ativado nesse ato de consumo, seja dos meios comunicacionais, ou até mesmo dos produtos industriais. A respeito disso, Scovino complementa: “Inserções são processos, e não fins, formas de pensar, agir e refletir. Sua eficácia não se funde na quantidade de ocorrências, mas na experiência de tornar factível uma (suposta) impossibilidade” (SCOVINO, 2007, p. 1858).



Uma das primeiras inserções que o artista realizou foi “Inserção em jornais” (1968-1969) que se constituiu de inserções anônimas na seção de classificados de um jornal corrente. Freire (2012) argumenta que “Inserções em Jornais” efetuava uma discussão a respeito dos sistemas de controle e distribuição da informação, realçando seus desvios em seus próprios canais ideológicos.

As “Inserções em jornais” também apresentam uma preocupação espacial ao atribuir nomenclaturas tais como “Área nº 1: Cildo Meireles”, além de “Áreas - Extensas, Selvagens, Longínquas. Cartas para Cildo Meireles.” onde o artista mescla a estrutura gráfica do impresso à formas de ocupação e territorialização no espaço bidimensional do papel.

Para Freire (2012), a questão do anonimato evocado por essas inserções sugere uma estratégia de guerrilha contra a censura artística e o mercado da arte. Essa estratégia de busca por um circuito alternativo conjuntamente com a noção da prática sendo exercida pelo público reflete certa resistência à essas instâncias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos trabalhos e das teorizações aqui postas podemos realizar uma reflexão em que se realçam trabalhos de arte como práticas resistentes frente às complicações políticas da América Latina. Esses trabalhos atuam de forma a desconstruir estratégias que o discurso governamental legitimava, a partir de meios contrainformacionais, que também visavam trazer à tona posicionamentos que eram obscurecidos pela mídia e pelos órgãos regulamentadores.

Os trabalhos analisados aqui concebem uma contra divulgação de valores impostos, e atuam por de dentro dessas operações informacionais, não com uma ideia de transgredir unicamente, mas sim de desconstruir esses meios, se correspondendo com a ideia, anteriormente comentada, de resistência posta por Hal Foster.

Outro ponto muito salientado por esses trabalhos é sua resistência às camadas artísticas tradicionais e como elas se vinculam em uma manutenção de ordens de poder que provém das operações governamentais. Expostas tanto na Arte Correio de Zabala, quanto na censura de projetos no museu do Rio por Antônio Manuel.



Esses trabalhos emergem dos espaços marginalizados da “comunicação”, realizando práticas com as informações eliminadas desses processos, traduzindo a censura em produções artísticas, criando um circuito de contestação. Através dessas análises, podemos compreender o ato de resistência que enlaça a arte e a comunicação, anteriormente posto por Deleuze. Em todas essas ações sob a atmosfera opressiva da ditadura, a arte conceitualista latino-americana perdurou, ressignificando essas forças coercivas, de maneira a encarnar na opressão e na política a poética e a resistência.

Referências

ABREU, Simone. Tucumán Arde: arte, protesto e exposição. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, 2011.

ANDRADE, Marco Antonio de Pasqualini. **Uma Poética Ambiental**: Cildo Meireles (1963-1970). Tese - Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). 2007.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Tradução: José Marcos Macedo. In: **Folha de São Paulo**, 27/06/1999. Transcrição de conferência realizada em 1987.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana, (org). **Conceitualismos do Sul/ Sur**. 1ª ed. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

FREIRE, Cristina. Notas sobre a arte subterrânea na América Latina nos anos 1960-70. In: **Revista Pomares**, n.2, 2012.

FOSTER, Hal. **Recodificação**; Arte, Espetáculo, Política Cultural, São Paulo, Casa Editorial Paulista, 1996.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto**. Las artes desde 1960. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1994.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. In: **Arte&Ensaio**. Revista do PPGAV – EBA. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.

_____. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: **Arte&Ensaio**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

SCOVINO, Felipe. Driblando o sistema: Um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. In: **18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2009 - Salvador, Bahia.