

Artes Visuais, imaginários de esquerda e capitalismo na América Latina

DOI:

Visual Arts, Leftist Imaginaries and Capitalism in Latin America

Artes visuales, imaginarios de izquierda y capitalismo en América Latina

Ana Bugnone¹

Bruna Wulff Fetter²

Fabricia Jordão³

Natalia de La Rosa⁴

Raíza Cavalcanti⁵

Yasmin Fabris⁶

O imaginário revolucionário cumpre um papel importante na relação entre arte e política. Inclusive, foi a violência revolucionária e o laicismo iconoclasta da Revolução Francesa que produziu a noção moderna de arte (Groys, 2021). Na América Latina, a partir da década de 1960, os imaginários atrelados às revoluções francesa e soviética foram atualizados e reformulados desde as experiências históricas coloniais, o triunfo da revolução cubana (1953-1959) e os sucessivos golpes de Estado que estabeleceram governos ditatoriais no Brasil (1964), Bolívia (1964), Argentina (1966 e depois em 1976), Chile (1973) e Uruguai (1973). Para Ana Longoni (2014), vanguarda e revolução funcionaram como “ideias-forças” na arte desse período. A associação entre revolução e vanguarda, sobretudo nos primeiros anos das ditaduras militares do Cone Sul, redefiniu o papel da arte e dos artistas.

¹ Pesquisadora do CONICET no Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales e docente da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6674-717X>. E-mail: abugnone@fahce.unlp.edu.ar

² Pesquisadora e docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6840-4269>. E-mail: brunafetter@gmail.com.

³ Pesquisadora e docente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná e nos cursos de Bacharelado e Licenciatura da Universidade Federal do Paraná. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9177-2572> E-mail: fcljordao@gmail.com

⁴ Pesquisadora do Instituto de Investigaciones Estéticas, Unidad Oaxaca-UNAM. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3367-0345>. E-mail: natalia.delarosa@comunidad.unam.mx

⁵ Pesquisadora e docente do Departamento de Artes Visuais da Faculdade de Artes da Universidade do Chile. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7679-405X>. E-mail: raiza.ribeiro@uchile.cl

⁶ Pesquisadora e docente do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8513-3552>. E-mail: yasmin.fabris@ufpr.br

O léxico político-ideológico assume o protagonismo nos enunciados, nas produções poéticas de artistas e nas formulações críticas e teóricas do continente, agregando novas camadas de significação para o gesto artístico, agora convertido em ação revolucionária. No Brasil, o ideário ético-político-estético vigente no período se evidenciou em conceituações como “geração tranca-ruas” (Bittencourt, 1970) e “arte de guerrilha” (Moraes, 1970), empregadas por críticos e artistas na tentativa de dar unidade e, ao mesmo tempo, distinguir uma vasta e diversificada produção que foi difundida em mostras como *Opinião 65* (1965), *Arte no Aterro* (1968), *Do corpo à Terra* (1970) e *Domingos de criação* (1971).

No entanto, a crença na possibilidade de produzir uma forma artística revolucionária, a partir do paradigma da intervenção da experiência estética na realidade social, subjacente à relação arte e política dentro do espectro socialista, rapidamente encontrou seu limite. A partir daí, diversos artistas entraram em um impasse: como constituir um imaginário político nas artes visuais que não estivesse atrelado a projetos políticos-revolucionários instrumentalizadores do estético, e que também valorizavam o uso da violência, do matar e do morrer, como opção legítima da atividade política?

Muito embora os desfechos do projeto revolucionário soviético e da Revolução Cultural Chinesa tenham provocado uma série de reflexões desencantadas em relação às esperanças revolucionárias, seguimos desejando e posicionando a revolução como um destino histórico inevitável para uma transformação radical do mundo. Hoje, diante do capitalismo total e desde aportes teóricos fornecidos por perspectivas decoloniais, autonomistas e anticapitalistas, toda uma vasta gama de estratégias (poéticas, discursivas, expositivas, curatoriais, institucionais), de reelaborações político-ideológicas e ontoepistemológicas, têm revisado criticamente, recusado e colaborado na construção de alternativas à hegemonia do imaginário capitalista vigente nos sistemas da arte. Mas como afirmar o caráter político da *forma artística* mantendo-se no circuito de consumo de um sistema regido pela lógica despolitizante do neoliberalismo capitalista?

Efetivamente, se o capital tem uma estrutura ideológica de fabricação das subjetividades; se suas formas balizam a sociabilidade; se na sociabilidade capitalista a *forma mercadoria* estrutura a forma social das relações, humanizando coisas e coisificando humanos; se a realidade social é organizada a partir da necessidade de realização do *valor*; poderia a arte transformar ou mesmo não ser determinada pelas estruturas de sociabilidade do capital⁷? Se o setor cultural, como observa Hito Steyerl (2010) “prospera às custas do trabalho não remunerado, da exploração acelerada e da autoexploração de atores em praticamente todos os níveis e funções”, de que maneira podem prosperar imaginários “outros” nesse contexto?

O museu de arte, como espaço de produção e difusão de imaginários, é também, hoje, uma materialidade da reprodução capitalista e como tal espelha em suas dinâmicas institucionais tanto as formas de sociabilidades estruturantes do capital (*valor, mercadoria e fetiche*) quanto seus mecanismos de circulação de mercadoria: *marketing, branding e advertising*. Se é inquestionável que a “a arte contemporânea é a arte da época financeira do capitalismo” (Badiou, 2013, p. 6) e que “a arte

⁷ Sobre o conceito de mercadoria, fetiche e valor ver o capítulo 1, Mercadoria, da seção I, Mercadoria e dinheiro, do livro 1 de O Capital. In: MARX, Karl. O Capital – crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 142 a 191.

contemporânea serve como a roupagem do hiper capitalismo no mundo pós-democracia” (Hito, 2010), poderia o trabalho de arte não espelhar a lógica da forma-mercadoria? Ou, em outras palavras, poderia a arte impulsionar transformações nesses lugares/instituições/sistemas atravessados por imaginários coloniais-neoliberais-capitalistas? Toda esta discussão nos deixa com a questão: considerando a plasticidade da produção e reprodução de imagens no capitalismo, bem como sua inserção em um amplo sistema de trocas e valorações, qual é o lugar da arte, do trabalho de arte e da imagem artística no capitalismo contemporâneo?

Os textos que compõem esse dossiê transitam entre esses dois impasses. Tanto as questões relacionadas ao imaginário revolucionário na América Latina, como reflexões sobre o neoliberalismo e seu impacto no sistema artístico, quanto os debates sobre a potência da arte e das imagens na liberação de imaginários “outros”. Esses são alguns dos temas gerais trabalhados pelas autoras e pelos autores que participam nessa reflexão sobre o que pode a arte diante do capitalismo canibal (Fraser, 2024).

No dossiê também se materializa um esforço que guarda relação e é tributário da articulação construída por críticos e artistas do continente, notadamente entre 1960 e 1970, no contexto do projeto de latino-americanismo e de uma procura de libertação política, social e cultural do continente face à lógica colonial euro-americana. Nesse cenário, o Brasil procurou aproximar-se dos países de língua espanhola em termos estratégicos para pensar e articular um projeto de unidade e resistência hemisférica. Através de figuras como Mário Pedrosa, Aracy Amaral e Frederico Moraes, e de várias linhas de debate, em diálogo com autores como Jorge Romero Brest, Damián Bayón, Marta Traba, Juan Acha, Rita Eder e Néstor García Canclini, foram colocadas em cima da mesa as questões e os aspectos a ter em conta para a concretização deste modelo de solidariedade regional.

O intercâmbio crítico e teórico através da crítica de arte, artigos de revistas, comunicações de colóquios, manifestos e ensaios de exposições significou uma tentativa de unir um pensamento latino-americano que atualizava uma tradição concreta dedicada à defesa linguística, uma ação que ia de mãos dadas com uma tentativa de emancipação política e uma tendência anti-imperialista, como tinha acontecido no século XIX com os diferentes movimentos independentistas, até ao Arielismo; e como aconteceu durante as vanguardas, através de vários programas utópicos.

Nessa nova etapa, a consciência da língua produziu uma série de conceitos próprios que buscavam responder à história e à realidade do continente. Ao mesmo tempo, aprofundava-se o status de isolamento que o Brasil tinha até então, dos quais sua extensa geografia e sua língua eram dois aspectos a serem levados em conta e repensados a partir dessa abordagem. Essa série de redes e intercâmbios críticos e teóricos representou uma tentativa de articulação entre o espanhol e o português, uma vez que as coletâneas e impressos existentes sobre esse intercâmbio intelectual caracterizam-se por combinar as duas línguas, bem como por apresentar traduções de determinados textos. É o caso da revista *Artes Visuales* (1973-1982) do Museo de Arte Moderno do México, dirigida por Carla Stellweg, um projeto do qual foram traduzidos múltiplos textos, uma vez que foi concebida como uma revista bilíngue (espanhol-ínglês). Nessa revista foram publicados textos de Pedrosa e Amaral, além de entrevistas com Ferreira Gullar sobre a Bienal Latino-Americana de São Paulo de 1978, realizadas por Stellweg e Eli

Bartra, e um artigo de Casimiro de Mendonça sobre o Super 8, dada a projeção internacional e a forte presença latino-americanista dessa publicação, pois tanto Stellweg (próxima, durante sua estada em Nova York no início dos anos 1970, de artistas brasileiros exilados e próximos da Contrabienal, como Rubens Gerchman, Hélio Oiticica e Anna Maria Maiolino) quanto Acha (próximo de Pedrosa, Amaral e, mais tarde, Moraes) estiveram envolvidos. Por exemplo, Artes Visuales incorporou textos fundamentais da neo-vanguarda brasileira, como o manifesto “Arte hoy, ¿hacia dónde? Manifiesto para los Tupiniquis o Nambás” de Pedrosa, publicado no número 10, no verão de 1976; o mesmo número em que Amaral apresentou “Etsedron. Una forma de violencia”, com uma resposta ao texto pelo próprio Acha.

Este dossiê está ligado, de certa forma, à tentativa descrita acima. Após esse momento de busca de identidade, iniciou-se um outro processo intelectual, do qual participaram muitos dos autores presentes nesta edição, como Ticio Escobar, Nelly Richard, Eli Bartra e Ana Longoni, que pensaram a produção artística, material e intelectual continental a partir de outros lugares e sob outros desafios trazidos pela instauração do programa econômico neoliberal. Levando em conta esse panorama, que abrange a produção de 1980 até hoje, ficou no ar a dívida sobre os vínculos e leituras compartilhadas entre o Brasil e os países vizinhos. Embora as vozes aqui reunidas sejam reconhecidas no âmbito do estudo das artes tanto no contexto hispanofalante quanto no brasileiro, traduções e compilações que reúnam ambos os espaços ainda são insuficientes. Neste sentido, este dossiê é um importante esforço de tradução de textos originalmente escritos em espanhol para português, com vista a uma maior acessibilidade em termos de leitura e a um maior leque de públicos, pressupondo também a reativação de uma rede e uma tentativa de unir e criar cumplicidades entre ambos os contextos.

Nesse sentido, e visando ampliar essa já histórica rede de trocas e reflexões, este dossiê parte da América Latina, não apenas tomando-a como objeto de análise a partir de um recorte geográfico, mas principalmente compreendendo que a produção intelectual latino-americana vista conjuntamente e em perspectiva agrega camadas de interpretação e contextualização particulares. Assim, seis pesquisadoras oriundas de distintos países e universidades do continente se reuniram para pensar esta publicação. Fabrícia Jordão, docente da Universidade Federal do Paraná e do Programa de Pós-Graduação da UNESPAR, recebe o convite para a proposição do dossiê, compreendendo os distintos interesses, perfis de atuação e suas complementaridades, estende-o ao restante do grupo. Assim, temos Ana Bugnone, pesquisadora do Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, da Universidad Nacional de La Plata e CONICET, na Argentina; Bruna Fetter, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Natália de La Rosa, do Instituto de Investigaciones Estéticas da Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad Oaxaca, México; Raíza Cavalcanti, do Departamento de Artes Visuais da Faculdade de Artes da Universidade do Chile; Yasmin Fabris, do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná.

Desse encontro são traçados eixos de investigação e abordagem prioritários que resultam em convites para contribuição aos autores dos textos aqui publicados. Dos contatos individuais iniciais também são

expandidas as possibilidades de submissão de pesquisas em função da capacidade de divulgação potencializada a partir da atuação de cada uma das docentes. Outra característica deste grupo é a não centralidade geográfica da maioria das pesquisadoras dentro de seus próprios países. Ou seja, há uma reorientação de perspectiva ao não habitar o eixo dominante de cada localidade que cabe ser ressaltada. Como vale menção também o fato de sermos todas mulheres. Se isso não consta explicitamente em nossas temáticas, objetos de estudo e descritivos de interesse de investigação, certamente atravessa nossas existências, deixando sua marca por onde quer que nos movamos enquanto professoras, pesquisadoras e teóricas. Foi um processo colaborativo, generoso e cuidadoso. Respeitamos os nossos tempos e limites.

Assim, deste somatório configura-se um outro território, uma outra América Latina, transpassada pelas redes de relações profissionais e afetivas do coletivo, que se reconfiguram e reforçam ao longo do processo de trabalho da e para a publicação, como é possível observar nos textos que a compõem.

O texto que inaugura o Dossiê, "Três cenas: imaginários maoístas na arte latino-americana" de Ana Longoni, investiga o impacto da Revolução Chinesa na arte latino-americana, com recorte que abrange dos anos 1950 aos 1980. A reflexão de Longoni, elaborada a partir dos trabalhos de Juan Carlos Castagnino, Ricardo Piglia, Diana Dowek e Clemencia Lucena, localiza a presença do imaginário maoísta articulado a movimentos históricos na Argentina, Colômbia e Peru. A tradução do texto inédito foi feita ao português por Fabrícia Jordão. Na sequência, o artigo "Contra os monopólios, contra o imperialismo norte-americano": o programa cultural da unidade popular" de Luiza Mader Paladino propõe compreender o programa cultural da Unidad Popular - coalizão de partidos políticos de esquerda no Chile, que apoiou a candidatura de Salvador Allende à presidência do país -, a partir de um registro do político feito pelo fotógrafo português Armindo Cardoso. A análise apresentada, que toma por base o registro fotográfico, além de permitir a compreensão das vias chilenas para o socialismo, situa as contribuições de Mário Pedrosa, então exilado no país, para o projeto político chileno.

O texto "Ativar a imaginação crítica em torno dos signos", de Nelly Richard, traduzido por Raíza Cavalcanti, foi originalmente publicado no catálogo da exposição "Lotty Rosenfeld: entrecruces de la memoria (1979-2020)", que a própria autora curou no Museo Nacional de Bellas Artes, em Santiago do Chile, em 2023. Nesta investigação, Richard analisa a trajetória de Lotty Rosenfeld, destacando momentos significativos da sua produção, como a participação no Grupo CADA e no movimento feminista "Mujeres por la Vida". A abordagem permite o acesso mais profundo aos elementos que conectam a vida privada e profissional da artista. No texto "Para além da tradição: sincretismo, gênero e arte popular no México", traduzido por Yasmin Fabris, Eli Bartra explora os fluxos entre a produção erudita e popular no contexto mexicano. A autora discute os processos de reelaboração e atualização que artistas populares realizam a partir de obras da arte culta. Os casos analisados evidenciam como as divisões sociais de gênero influenciam as práticas de mulheres e homens nos circuitos de produção da materialidade popular mexicana.

O artigo “Forma objetiva: história resumida de uma luta crítica”, de Luiz Renato Martins, baseia-se no conceito de “forma objetiva”, formulado por Roberto Schwarz, que estabelece relações teóricas entre as formas estéticas e as condições sócio-históricas de uma nova forma. Martins contextualiza e desenvolve o conceito em relação à produção artística e arquitetônica, respostas críticas, segundo o autor, produzidas ao golpe civil-militar de 1966 e à modernização tardia brasileira. A instalação *Roda Gigante* (2019, Carmela Gross) torna-se, também, objeto de análise no texto, a partir da lente teórica oferecida por Schwarz.

Por sua vez, Dora Longo Bahia apresenta um texto adaptado de uma experiência na disciplina *Entre Olympia e Bartleby*, ministrada pela autora, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo (PPGAV-USP). O artigo percorre as posições de figuras como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Jean-Luc Godard, Karpo Godina, entre outros, vinculando os contextos históricos, os líderes políticos e o problema de como filmar e o que filmar quando se pretende mudar tudo. A partir desta aula, os e as estudantes realizaram filmagens que intitularam *Que saudades do Vampeta*, frase que também dá título ao artigo que compõe este Dossiê.

Natalia de la Rosa e Alf Bojórquez veicularam originalmente o texto apresentado neste volume em um fanzine, publicado no marco da exposição “Nostalgia de Esquerda: Fissuras em um Loop Político-Estético”, realizada na Galería Saenger, na Cidade do México, em 2023. A reflexão parte da pergunta: *qual é a herança mexicana da arte de esquerda?*, que também intitula o ensaio. A partir desse problema, a autora e o autor estruturam uma interpretação cronológica que abrange os períodos 1910-1940 e 1940-1977, até chegar à contemporaneidade, analisando as especificidades artísticas e políticas de cada fase. O texto reflete sobre os limites da arte anticapitalista e discute como lidar com a pulsão latente do fascismo dentro de uma aristocracia de esquerda que prevalece há um século. As problemáticas atuais e a falta de um futuro promissor são alguns dos tópicos que, segundo de la Rosa e Bojórquez, caracterizam nosso tempo.

O interesse pela fantasmagoria da figura do líder nicaraguense Augusto César Sandino é o centro da reflexão de Sergio Villena Fiengo no texto “Blanco central. Espectros de Sandino en el arte contemporáneo centroamericano ‘posrevolucionario’”. O autor se concentra nas imagens que foram produzidas sobre o “espectro” de Sandino no processo que vai do final dos anos 1980 até 2007. Villena explora, a partir de “imagens pobres”, murais, cartazes e monumentos, como as formas de representação de Sandino se modificam. Finalmente, analisa as obras de Raúl Quintanilla sobre o revolucionário nicaraguense, considerado “o símbolo político e cultural mais importante” do país.

Luiza Proença e Michelle Farias Sommer analisam a experimentação artística de Lygia Pape para compreender as motivações estético-políticas e suas possíveis interpretações e usos na atualidade. Proença e Sommer exploram as práticas das “aranhadas” criadas por Pape como forma expressiva e pedagógica nos anos 1970. A busca pelas origens, tanto do Brasil quanto do mundo, preocupações orientadoras do trabalho da artista, são analisadas no artigo. Por sua parte, Pedro Caetano Eboli Nogueira em “Da gênese à institucionalização do coletivismo artístico brasileiro: um estudo da exposição Zona de Poesia Árida” propõe uma análise da mostra *Zona de Poesia Árida*, que ocorreu no

Museu de Arte do Rio em 2015, abordando os modos pelos quais a exposição, que levantou uma série de polêmicas, contribuiu para a institucionalização e inserção de coletivos de arte e ativismo artístico nos circuitos brasileiros de arte contemporânea. Além disso, é relevante destacar a contribuição do artigo para contextualização dos princípios do coletivismo artístico e ativista no Brasil, no início dos anos 2000. Pedro Andrada no artigo "Em vão, o galo avisa que é dia: a abolição do trabalho e a carreira do artista" localiza duas correntes conceituais diante da recusa ao trabalho: uma que busca salvá-lo e reformá-lo e outra que deseja sua abolição completa. O texto apresenta um debate sobre a condição do artista e como o imperativo do trabalho afeta a prática artística no contexto neoliberal.

"Notas para pensar as crises ambientais a partir do mundo colonial e da arte contemporânea", de Maria Amélia Bulhões, propõe uma articulação, a partir de diálogos com Malcom Ferdinand e Ticio Escobar, para pensar as consequências da colonialidade e suas reverberações na arte contemporânea. A autora aciona as noções de *ecologia decolonial* e *aura latente*, propostas respectivamente por Ferdinand e Escobar, para refletir sobre as obras de artistas visuais que elaboram práticas artísticas contracoloniais. A seguir, Cecilia Casablanca no texto "El otro lado de las corporaciones. Conflictos territoriales e identidad mapuche en la fotografía de Pablo E. Piovano" reflete sobre as formas de representação dos atuais problemas ambientais e as dificuldades de dar visibilidade às explorações realizadas por corporações transnacionais no Sul Global. Para isso, o texto parte do ensaio fotográfico *Mapuche, el retorno de las voces antiguas* de Pablo E. Piovano, abordando as disputas por terras no território da patagônia e os cuidados dos povos originários para preservação da terra e da água frente ao extrativismo de corporações estrangeiras.

Lúisa Estanislau e Tereza Spyer analisam a obra *Faz que vai* (2015), de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, em busca das relações entre a produção e as práticas decoloniais, identificando, também, como o trabalho desestabiliza determinadas imagens-estereótipos. O artigo intitulado "Práticas decoloniais na arte brasileira: uma análise de *Faz que vai* (2015) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca" nos oferece uma possibilidade de leitura do Brasil (do Nordeste) a partir dos corpos que dançam na obra analisada, produzindo reflexões sobre as culturas populares, mas também sobre corpo, raça e gênero.

O ensaio "Aura dissidente (arte e política)", que faz parte do livro *Aura Latente. Estética/Ética/Política/Técnica*, de Ticio Escobar, publicado em 2015, foi traduzido para o português para este Dossiê por Bruna Fetter. Neste texto, Escobar elabora teoricamente a complexidade da dissidência na esfera política e sua vinculação com a arte. Especificamente, ele se pergunta quando e como a arte é política, onde entram em jogo níveis macropolíticos e micropolíticos. O autor aborda aspectos conceituais ligados à contra-hegemonia, assim como aos espaços e formas de circulação da arte no contexto da economia financeira globalizada e as possíveis saídas de sua lógica específica.

Fazendo a transição entre o conjunto de artigos e os ensaios visuais, está o *escrito de artista* de Natália Quinderé "Vivo confortavelmente no museu, longe das marés", nos escreve o fugitivo político" que discute os deslocamentos da palavra museu na novela *A invenção de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares. A artista elabora uma reflexão sobre os sentidos que podem conter o museu, enquanto edifício material e simbólico.

Encerrando o volume temos três ensaios produzidos por artistas visuais. O ensaio *A Galeria Comercial* foi desenvolvido pela curadora-artista Charlene Cabral e pela artista-curadora Júlia Milward. Trata-se de um projeto artístico experimental que articulou ocupação, inserção e exposição de arte a partir de uma ação expositiva em várias lojas de uma galeria comercial do centro de São Paulo. Para o dossiê, a exposição assumiu uma forma que transita entre ensaio visual e catálogo de exposição, dando a ver o tensionamento que a ação produziu os modos de exibição e recepção, além de suscitar um debate acerca papel do mercado na construção de valor e de fetiche na produção de arte contemporânea. Na sequência temos o ensaio visual *Carrinho vazio - Vênus*. A partir de anúncios de venda de *souvenir* da obra *Vênus* de Milo, encontrados em sites como Amazon, Aliexpress, Shopee entre outros, a artista Nina Lins desenvolveu uma série de cartazes com imagens fragmentada que reproduzem as *Venus* anunciadas como mercadoria na internet. Com esse procedimento a artista nos convida a pensar sobre as interações entre arte e mercadoria nos diferentes espaços de circulação das imagens no capitalismo, embaralhando noções de memória, história, mercadoria, propaganda, arte e design gráfico, ideais de beleza, valor histórico e comercial. Por fim, com o ensaio visual *Golpe-contragolpe: la historia de Chile en piedra* a artista Carla Lombardo nos apresenta uma perspectiva mineral da história política do Chile. Tomando como ponto de partida as ideias de Eduardo Galeano, Lombardo reduz seu léxico político visual ao ouro, prata, cobre e salitre. Ao eleger minerais diretamente relacionados aos processos de extração e colonização quanto as guerras no sistema-mundo capitalista, a artista nos apresenta as coreografias dos golpes do necropoder de Chile desde o século XXI fechando o ensaio com o contragolpe, o levante popular, durante o estallido social de 2019.

Organizamos esse dossiê mobilizadas pelo desejo de refletir sobre arte, decolonialidade e imaginários anticapitalistas na América Latina. Também nos interessava pensar sobre a circulação de pensamentos de esquerda e imaginários revolucionários no campo artístico do continente. Com a contribuição de dezenove autoras e autores, os debates propostos foram adensados e chegam aos leitores na tentativa de que as pesquisas e estudos aqui veiculados alimentem uma esfera ampla e qualificada de discussões. Agradecemos ao corpo editorial da revista *Art&Sensorium* pela confiança e oportunidade para a realização deste dossiê, a todas as autoras e autores que tornaram esta edição possível e aos leitores e leitoras, muito obrigada.