

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM ARTES

SILFARLEM JUNIOR DE OLIVEIRA

*O MESMO*  
**TAUTOLOGIA E POLÍTICA NA ARTE CONCEITUAL**

VITÓRIA  
2014

SILFARLEM JUNIOR DE OLIVEIRA

*O MESMO*  
**TAUTOLOGIA E POLÍTICA NA ARTE CONCEITUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arte, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ângela Maria Grandó Bezerra.

VITÓRIA

2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

O48m Oliveira, Silfarlem Junior de, 1976-  
O mesmo : tautologia e política na arte conceitual / Silfarlem  
Junior de Oliveira. – 2014.  
189 f. : il.

Orientador: Ângela Maria Grandó Bezerra.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Kosuth, Joseph. 2. Camnitzer, Luis, 1937-. 3. Arte  
conceitual. 4. Arte - Aspectos políticos. 5. América Latina. I.  
Grandó, Ângela. II. Universidade Federal do Espírito Santo.  
Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

---

SILFARLEM JUNIOR DE OLIVEIRA

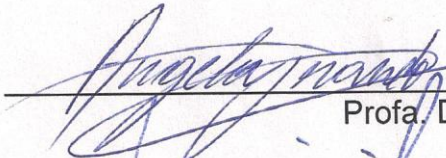
*O MESMO*

**TAUTOLOGIA E POLÍTICA NA ARTE CONCEITUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arte, na área de concentração Teoria e História da Arte.

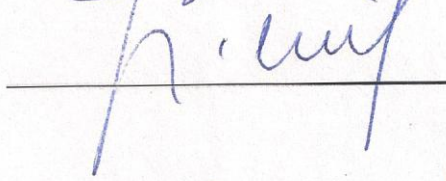
Aprovada em 26 de maio de 2014.

**COMISSÃO EXAMINADORA**



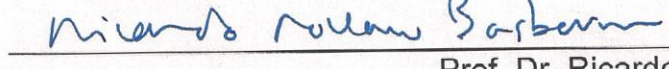
---

Prof. Dra. Ângela Maria Grandó Bezerra  
(orientadora – PPGA/UFES)



---

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo  
(membro interno – PPGA/UFES)



---

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum  
(membro externo – UERJ)



*A Gisele Ribeiro*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço em especial minha orientadora, Ângela Grando. Agradeço o companheirismo, incentivo e apoio de Gisele Ribeiro. Agradeço aos parceiros(as): Daniela Ribeiro, Edison Arcanjo, Diego K. Lopes, Fabrício Noronha e Janayna Araújo. Agradeço aos funcionários e professores do PPGA. Agradeço a Capes, pela viabilização desta pesquisa.

*Senha nº1:* “Essas sentenças comentam a arte, mas não são arte.”

*Senha nº2:* “Se as palavras forem usadas, e elas procederem de ideias sobre a arte, então elas são arte e não literatura”.

Sol LeWitt

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo discutir os conceitos de tautologia e política a partir da produção artística conceitual dos anos 1960/70, principalmente a vertente analítico-linguística anglosaxã e o conceitualismo político-ideológico latinoamericano. Nesse eixo, contrapondo demarcações historiográficas canônicas, como aquelas estipuladas por Simón Marchán Fiz e Mari Carmen Ramírez, discute-se a possibilidade de coexistência de aspectos analíticos e contextuais em ambas as produções, tanto na arte conceitual norte-americana e inglesa quanto no conceitualismo latino-americano. Invertendo “posições”, o estudo apresenta – a partir do artista norte-americano Joseph Kosuth – a atividade autorreflexiva como um componente político, uma política da arte segundo Jacques Rancière. Considerando esta proximidade, traça-se a inversa, via Hannah Arendt: a existência tautológica do político. Também apresenta e analisa – a partir das considerações do artista uruguaio Luis Camnitzer – aspectos políticos ideológicos da produção artística latino-americana averiguando igualmente nesta produção rasgos autorreflexivos próprios do pensamento analítico tautológico. Concomitantemente, esta dissertação reflete sobre obras de ambas as produções (do norte e do sul) que utilizam como “ferramenta” artística a linguagem (escrita ou falada) e os diversos “meios de comunicação” como modos de exposição. Assim, o trabalho desenvolvido aponta – a partir de coordenadas estabelecidas por diversos “produtores”, entre outros, Seth Siegelaub, Art & Language, Jorge Glusberg e Camnitzer – para a sobreposição entre prática e teoria, para a redefinição de fazeres criativos e ativismo político. Fluxos estes compartilhados por esta empreitada dissertativa considerando os escritos *sobre arte como arte* e vice-versa.

Palavras-chave: Arte conceitual. Conceitualismo latinoamericano. Tautologia e linguagem.  
Arte política.

## **RESUMEN**

*La investigación que presentamos aquí tiene como objetivo discutir los conceptos de tautología y política a partir de la producción artística conceptual de los años 1960 e 1970, enfocando las vertientes analítico-lingüística anglosajona y político-ideológica del conceptualismo latinoamericano. En este eje, contraponiéndonos a las demarcaciones historiográficas canónicas tales como aquellas presentadas por Simón Marchán Fiz y Mari Carmen Ramirez, se discute la posibilidad de coexistencia de aspectos analíticos y contextuales en ambas producciones, tanto en el arte conceptual norte-americano e inglés como en las prácticas conceptuales latinoamericanas. Invirtiendo las posiciones, el estudio presenta – a partir de las consideraciones del artista norte-americano Joseph Kosuth – la actividad auto-reflexiva como un componente político; una política del arte, según Jacques Rancière. Presuponiendo, por lo tanto, tal proximidad, trazase a la inversa, vía Hannah Arendt, la existencia tautológica de lo político. Se lo presenta y analiza además – a partir de las consideraciones del artista uruguayo Luis Camnitzer – aspectos políticos ideológicos de la producción artística latinoamericana averiguando, del mismo modo, los rasgos auto-reflexivos propios del pensamiento analítico tautológico. Concomitantemente, la disertación reflète sobre obras de ambas producciones (del norte y del sur) que se utilizan como herramienta artística del lenguaje (escrita o hablada) y de los diversos “medios de comunicación” como modos de exposición. El trabajo desarrollado apunta, a partir de las coordenadas establecidas por diversos “productores” – entre ellos, Seth Siegelaub, Art&Language, Jorge Glusberg y Camnitzer –, a la superposición entre práctica y teoría, a la redefinición de los quehaceres creativos y del activismo político. Flujos éstos compartidos por esta empresa discursiva, ya que considera los escritos sobre arte como arte y vice-versa.*

*Palabras-clave: Arte conceptual. Conceptualismo latinoamericano. Tautología y lenguaje. Arte política.*

## ***ABSTRACT***

This research aims to discuss the concepts of tautology and politics from conceptual artistic production of the years 1960/70, especially the Anglo-Saxon analytic-linguistic aspect and the Latin American political-ideological conceptualism. Along this axis, in opposing historiographical canonical demarcations, as those stipulated by Simón Marchán and Mari Carmen Ramírez, we discuss the possibility of coexistence of analytical and contextual aspects in both productions, both in American and English conceptual art as in Latin American conceptualism. Reversing “positions”, this study presents – following American artist Joseph Kosuth – the self-reflexive activity as a political component, a *political art*, according to Jacques Rancière. Considering this proximity, we draw its inverse, by Hannah Arendt: the tautological politic existence. It also presents and analyzes – following considerations from Uruguayan artist Luis Camnitzer – ideological political aspects of Latin American artistic production and, in addition, explores the self-reflexive, tautological/analytical thinking characteristics of this production. Concomitantly, this dissertation reflects on works of both productions (northern and southern) that use artistic language (written or spoken) as a "tool" and the various "media" as means of exposure. Thus, this work points out – according to coordinates established by various art "producers", among others, Seth Siegelaub, Art & Language, Jorge Glusberg and Camnitzer – to the overlap between practice and theory, to reset creative practices and political activism. These flows are shared by this academic endeavor considering the writings *on art as art* and vice-versa.

Keywords: Conceptual Art. Conceptualism Latin-American. Tautology and language. Political Art.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	p. 12
<b>1. O CONCEITUAL E SUAS DELIMITAÇÕES: UMA REVISÃO</b> .....	21
1.1. ENTRE MODERNO E CONTEMPORÂNEO: A ARTE CONCEITUAL E AS VANGUARDAS HISTÓRICAS.....	26
1.1.1. A arte no campo ampliado .....	33
1.2. DESMATERIALIZAÇÃO: DO OBJETO AO CONTEXTO .....	39
<b>2. VERTENTES ENFRENTADAS: ARTE CONCEITUAL ANALÍTICA/ TAUTOLÓGICA VS. CONCEITUALISMOS PERIFÉRICOS, POLÍTICOS E IDEOLÓGICOS</b> .....	53
2.1. ARTE CONCEITUAL <i>ESTRITA</i> VERSUS CONCEITUALISMOS IDEOLÓGICOS ..	62
<b>3. ARTE CONCEITUAL: LINGUAGEM E TAUTOLOGIA</b> .....	75
3.1. <i>PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA</i> : AS IMPLICAÇÕES DO CONCEITO DE <i>TAUTOLOGIA</i> NA ARTE SEGUNDO JOSEPH KOSUTH .....	76
3.1.1. A arte como arte e o político.....	86
3.1.2. O ser público (político) da arte .....	95
3.2. ESCRITA, ORALIDADE E VISIBILIDADE: ENTRE OBRA E COMENTÁRIO ....	103
3.2.1. Declarações <i>sobre/com/como</i> obra: primeiras aproximações entre texto e imagem	104
3.2.2. Catálogo, revistas (publicações): quando o comentário sobre a obra é a obra .....	107
3.2.2.1. Obras para páginas de revistas.....	110
3.2.3. Teoria “sobre” arte “como” arte: o artista como crítico .....	112
3.2.4. Da escrita a oralidade e vice-versa: entrevistas, <i>happenings</i> , <i>performances</i> , “instruções” e diálogos sobre/como arte .....	115
<b>4. CONCEITUALISMOS: POLÍTICOS E IDEOLÓGICOS</b> .....	126
4.1. CONCEITUALISMOS (POLÍTICOS): LATINO-AMERICANO.....	141
4.1.1. Territorialidades e coordenadas invertidas .....	147
4.1.2. Arte e ativismo: da política na arte a arte política .....	151
4.1.3. <i>Um pedaço de papel</i> : entre autorreflexão e contextualização .....	160
4.1.4. A publicação como espaço de exposição no contexto latino-americano.....	165
4.1.4.1 Publicações (livros): aspectos políticos e aspectos sensoriais .....	171
<b>5. CONCLUSÕES</b> .....	178
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	182

## INTRODUÇÃO

Em 2009, tive a oportunidade de participar no Museu Reina Sofia, em Madri, do encontro-seminário *Reactivaciones poéticas políticas*, cujo tema principal era a arte conceitual latino-americana. Este seminário foi organizado pelo então recém-criado grupo de artistas e pesquisadores da Red Conceptualismos del Sur <sup>1</sup>, sobretudo latino-americanos com a presença de alguns pesquisadores espanhóis, com o intuito de abordar e de dar visibilidade (via pesquisa, encontros e exposições) àquela produção artística conceitual produzida no hemisfério Sul, ou em outros contextos fora do eixo EUA e Europa, considerada até então “periférica” sob a perspectiva dos “centros” hegemônicos. Do ponto de vista tanto artístico quanto historiográfico e político, a missão desta rede de pensadores aponta em direção à concepção de outras possibilidades de relatos “não oficiais” e, ao mesmo tempo, visa explicitar os “desacordos” e as distâncias entre o que podemos chamar de um conceitualismo contra-hegemônico (latino-americano) *versus* um conceitualismo hegemônico (anglo-saxão).

Não posso deixar de reconhecer que somente a partir do deslocamento do Brasil (Sul) para a Espanha (Norte) tive a oportunidade de um contato com uma produção artística e com um contexto cultural, político e social da América do Sul que mudou minha perspectiva de “pertencimento”. Parece que somente a partir do Norte (de fora) consegui abrir os olhos para o Sul em sua complexidade.

Entretanto, por mais “entusiasmado” que estivesse com as novas descobertas e perspectivas artísticas apresentadas pela Red Conceptualismos del Sur, não podia compreender como este grupo assentava a produção conceitual (principalmente a vertente analítica norte-americana) negativamente a partir de uma posição hegemônica, sem dar importância a, ou mesmo reconhecer, as conquistas artísticas e políticas (no sentido interno ao campo da arte) levadas a cabo por diversos artistas anglo-americanos e europeus. De modo geral a produção conceitual, tanto teórica quanto prática, de artistas como Joseph Kosuth (um dos principais alvos do grupo) é vista por estes autores como uma produção, por assim dizer, apolítica (acrítica) e desinteressada. Tais circunstâncias me motivaram (como artista e pesquisador interessado na arte conceitual) a analisar mais detidamente o âmbito

---

<sup>1</sup>Participam desta rede diversos pensadores (teóricos e artistas), dentre outros: a argentina Ana Longoni, as brasileiras Suely Rolnik e Cristina Freire, a chilena Soledad Novoa, os peruanos Emilio Tarazona e Miguel López, o uruguaio Clemente Padín, os espanhóis Jaime Vindel e Marcelo Expósito. Para acessar a “Declaração instituinte da rede” e outras informações, consultar o site: Disponível em: <http://conceptual.inexistente.net/>. Acesso em 20 de março de 2014.



“tautológico” proposto pelo artista estadunidense Joseph Kosuth, fazendo principalmente a seguinte pergunta: Sua tautologia é apolítica ou não? Se é política, em que termos isto se dá? E o político seria necessariamente antitautológico?

Dito isso, o objetivo desta pesquisa é abordar e discutir os dois eixos da produção artística conceitual, o analítico (tautológico) e o ideológico (político), e, por meio desta abordagem, sustentar que não há uma assepsia (uma separação clara) entre estas duas vertentes, nos termos “tautológico apolítico” *versus* “político antitautológico”. Portanto, a pesquisa apresentada nesta dissertação baseia-se na relação – e nos possíveis desdobramentos, diálogos e antagonismos gerados a partir desta – entre as definições elaboradas pela arte conceitual norte-americana e inglesa (Joseph Kosuth e Art&Language, entre outros), considerada eminentemente tautológica (“arte como arte”<sup>2</sup>), e as afirmações daquela arte produzida no contexto dos países fora desse eixo central (o caso da produção artística conceitualista da América Latina, relatada por Luis Camnitzer), onde encontraríamos exemplos de uma arte menos preocupada com os valores intrínsecos ao campo da arte, seja em sua ordem estética ou não estética (extra-artística, política e ideológica).

Como sabemos, historicamente, a arte conceitual dos anos 60 e 70 do século passado representa, de modo geral, uma crítica aos postulados formalistas (morfológicos), notadamente greenberguianos, ligados à especificidade do meio, principalmente à da pintura, colocados em cena de maneira mais explícita pelo expressionismo abstrato. De acordo com o historiador Peter Osborne, a arte conceitual foi “o resultado de revoltas sucessivas contra as quatro características definidoras da obra de arte” que “ficaram tipificadas na análise de Clement Greenberg da pintura moderna: objetividade material, especificidade do meio, visualidade e autonomia”.<sup>3</sup> Resumindo, a tendência conceitual induz o objeto artístico a uma ruptura com os aspectos estéticos em termos de autonomia visual. Como resultado desta abertura, o trabalho conceitual (não se restringindo a elementos visuais) incorpora outras materialidades como, por exemplo, a linguagem escrita e falada, objetos e acontecimentos do cotidiano, além de deslocar o universo de preocupações do trabalho para questões contextuais de cunho extra-artístico, rompendo, desta forma, com as esferas autônomas e compartimentadas do saber.

---

<sup>2</sup>O artista conceitual estadunidense Joseph Kosuth, baseando-se nas declarações do também artista estadunidense Ad Reinhardt, em seu texto “Art as art” (1962), elaborou suas “proposições artísticas” e suas considerações tautológicas em trabalhos “práticos” e trabalhos “teóricos”.

<sup>3</sup>OSBORNE, Peter. *Arte Conceptual*. Londres: Phaidon, 2006, p.18.

Seguindo tais expedientes, Kosuth, em seu conhecido texto “Art after Philosophy” (1969), ao apresentar sua pesquisa artística em termos tautológicos como uma “proposição analítica”, entenderá o papel do artista no sentido ampliado, como “um produtor que estabelece uma relação crítica com a representação de sua produção (e por extensão [com] toda produção cultural)” e, portanto, entende o fazer artístico (a arte) como uma *atividade* (composta por diversas discursividades), e não como um “resíduo físico”.<sup>4</sup> Deste modo, Kosuth busca se desvincular de um tipo de concepção de arte baseada principalmente em características formalistas (morfológicas).

Entretanto, essa condição predominantemente antiformalista da arte conceitual norte-americana de modo algum encerra todas as facetas e preocupações das práticas conceituais em suas diversas vertentes, como no caso do conceitualismo latino-americano. A arte conceitual nesses países encontrou outros problemas, particularmente um eixo político, e, por assim dizer, decididamente extra-artístico, afastando-se, ao que tudo indica, das preocupações e demandas internas da arte conceitual anglo-saxã, incluindo seu caráter hipoteticamente *desmaterializado*. Em *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, o artista conceitual uruguaio Luis Camnitzer defende, que as manifestações artísticas do conceitualismo latino-americano dos anos de 1960/70, diferentemente da arte conceitual anglo-americana, deram mais importância a aspectos contextuais e, portanto, ofereceram “uma forma de diminuir a presença física do objeto sem diminuir a resposta humana correspondente”.<sup>5</sup>

No mesmo viés, criticando as abordagens “antivisuais” e “assépticas” da arte conceitual de um modo bastante categórico, Benjamin Buchloh, em seu texto “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, publicado originalmente no catálogo da primeira exposição de eixo histórico dedicada à Arte Conceitual em 1989 (*L’art conceptuel: une perspective*), rotulou aqueles trabalhos próximos à vertente tautológica – principalmente os trabalhos de Kosuth e do grupo Art & Language – como uma espécie de “estética administrativa”. Estética, por sua vez, de modo geral

---

<sup>4</sup>KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after*. London: The MIT Press, 1991, p 218 /p. 84.

<sup>5</sup>CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericana*. Murcia: Cendeac, 2009, p. 204.

burocrática (acrítica), condescendente do ponto de vista institucional e fechada em si mesma (hermética).<sup>6</sup>

Além de Buchloh, outros pesquisadores interessados especificamente na análise historiográfica de *conceitualismos periféricos* (fora do eixo norte-americano e inglês) também irão criticar a atitude conceitual anglo-americana, sobretudo porque, do ponto de vista desses teóricos, tal tendência artística ainda trabalha com características baseadas na autonomia da arte em relação aos problemas políticos, culturais, sociais e econômicos. Dentre estes teóricos, destacamos o espanhol Simón Marchán Fiz, que, ao descrever a abrangência do que ele chamou de “conceitualismo ideológico” (latino-americano), classificou em seu livro *Del arte objetual al arte de concepto*, ainda na década de 1970, a vertente conceitual analítica anglo-saxã como uma produção descontextualizada, purista e restritiva.<sup>7</sup> Na mesma linha, a historiadora porto-riquenha Mari Carmen Ramírez, no início da década de 1990 em “Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina”, distinguiu o conceitualismo latino-americano como um modelo invertido da arte conceitual anglo-saxã, estabelecendo para tanto uma tese pautada pela negação da tautologia e pela afirmação desta como apolítica.<sup>8</sup> Recentemente, muitos pesquisadores, como no caso da Red Conceptualismos del Sur, continuam seguindo estes autores e utilizando a disposição “tautológico vs. ideológico” para afirmar uma total incompatibilidade de propósitos entre aspectos autorreflexivos e políticos.

Diante do exposto, buscamos examinar até que ponto essas definições, ainda hoje atribuídas pelos relatos históricos canônicos e revisionistas a cada conceitualismo, respectivamente, são pertinentes, e como ambas as práticas poderiam ser consideradas, ao mesmo tempo, tautológicas e políticas. Assim sendo, partimos da análise destas duas vertentes, por serem elas, a nosso ver, as mais representativas e as mais – aparentemente – antagônicas dentro da demarcação histórica da Arte Conceitual. Nesse sentido, mesmo reconhecendo a existência de inúmeros relatos sobre a produção conceitual (tanto anglo-saxã

---

<sup>6</sup>BUCHLOH, Benjamin. “De la estética de la administración a la crítica institucional (aspectos del arte conceptual: 1962-1969)”. In: GINTZ, Claude et al. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1990.

<sup>7</sup>MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal, 1986, p. 254- 269. A editora espanhola “Alberto Corazón” publicou a primeira edição do livro de Simon Marchán em 1972 com o título “*Del Arte objetual al arte de Concepto*”. Posteriormente a partir de 1986 a editora AKAL é quem passou a publicar o livro que foi revisado por Marchán e incluído um “*Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*” e uma “*Angología de escritos e manifiestos*”.

<sup>8</sup>RAMÍREZ, Mari Carmen. “Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina”. In: FERREIRA, G.; VENÂNCIO, P. Filho (Eds.), *Arte & Ensaios, n. 8*. Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

quanto latino-americana), percebemos a necessidade de revisitar esses relatos e problematizar certos elementos, principalmente aquelas questões concernentes às características tautológicas e políticas. Isto porque avaliamos que, dentro dos estudos até então desenvolvidos, não está contemplada uma leitura ao mesmo tempo autorreflexiva e ideológica de ambos os conceitualismos. Tentamos aqui confrontar a ideia de incompatibilidade entre tautologia (*da*) na arte e política (*da*) na arte como questões diametralmente antagônicas, aguçadas pela demarcação dos conceitualismos, tanto do ponto de vista dos relatos oficiais, como dos relatos revisionistas.

Percebemos inclusive que, devido à insistência em se manter uma separação rigorosa entre arte conceitual analítica e conceitualismos latino-americanos, as considerações de artistas conceituais como Kosuth são estudadas de modo pouco sistemático no contexto brasileiro (com exceções; caso do artista e prof. Ricardo Basbaum, dentre outros)<sup>9</sup>. Kosuth é visto como um “inimigo” e suas ideias representam aquilo que os estudiosos da arte conceitual brasileira (e latino-americana) acreditam que devem combater para reafirmar a posição de vanguarda do conceitualismo brasileiro e latino-americano. Logo, como não interessa a muitos teóricos desse contexto (latino-americano) esclarecer melhor o alcance das colocações de Kosuth, – até porque isso poderia fragilizar os argumentos construídos e as qualidades anunciadas nos trabalhos concernentes ao contexto brasileiro e latino-americano (Cildo Meireles, por exemplo, é um dos escolhidos para essa demanda<sup>10</sup>) –, notamos que em muitas ocasiões suas colocações são “descartadas” ou “anuladas”. Curiosamente, as considerações próximas à táticas autorreflexivas são as mais combatidas.

Como vemos, certas tipologias e categorias muita vezes impedem um olhar multifocal sobre o objeto. A tendência a compartimentar, separar, classificar, delimitar, parte de uma ideia, ainda permanece vigente na historiografia da arte, que é devedora dos estilos tradicionais ou dos “ismos” modernistas. Acreditamos que perceber as influências entre tautologia e política na arte conceitual não diminui os trabalhos analisados (em nenhum dos lados); pelo contrário, percebê-las os tornam mais abrangentes e, ao mesmo tempo,

---

<sup>9</sup> Basbaum, em seu conhecido texto “Migração das palavras para a imagem” (1995), apresenta a pertinência das proposições analíticas do artista Kosuth, assim como sua postura de artista *como* crítico. No texto “Ricas articulações”, encontramos outra apreciação de Basbaum sobre a “fala do artista”, o texto do artista como obra, e sobre a “responsabilidade do artista em defender o significado da obra”, no qual, mais uma vez, ele tem Kosuth como base. Consultar: BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007, (pp.35-36 e pp. 86-88).

<sup>10</sup> Ramirez, em “Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina”, defende o trabalho de Meireles como um exemplo de conceitualismo “antitautológico”, modelo “invertido” do conceitualismo anglo-saxão.

contingenciais. Portanto, para ajudar a sustentar nossa hipótese de que não há separação clara entre a vertente analítica e a vertente política e ideológica – em termos de políticos vs. apolíticos, ou tautológicos vs. antitautológicos, – utilizamos algumas definições sobre *políticas da arte* apresentadas pelo filósofo francês Jacques Rancière em *Sobre políticas estéticas* e em *O espectador emancipado*, levando em conta também o debate sobre *Prácticas artísticas y democracia agonística* realizado pela pensadora política belga Chantal Mouffe, além da concepção sobre “espaço público” apresentada pela filósofa alemã Hannah Arendt em *A condição humana*.

Com isso, podemos afirmar que nossa pesquisa, na contramão da maioria dos relatos historiográficos, procurou realizar uma revisão da arte conceitual analítica e do conceitualismo ideológico dos anos 1960 e 1970 percebendo as interconexões entre o tautológico e o político nas atividades artísticas provenientes do Norte (principalmente dos Estados Unidos e Inglaterra) e nas atividades artísticas provenientes do Sul (América Latina). Nossa abordagem, dentro da situação apresentada, baseou-se na captura de aproximações, contradições, antagonismos e sobreposições entre o conceitualismo tautológico anglo-saxão e o conceitualismo político latino-americano, sem adotar como “verdade absoluta” os “lugares” teóricos estabelecidos pelas categorias historicamente constituídas por Marchán Fiz e Ramírez, dentre outros.

Quanto à produção artística analisada em nossos estudos, buscamos abordar aqueles trabalhos e teorias que têm relação direta ou indireta com o marco tautológico e linguístico, ou com questões políticas pertinentes ao debate *analítico versus ideológico*. Como “linha norteadora”, utilizamos, por um lado, as concepções sobre “tautologia” desenvolvidas por Kosuth, e, por outro, as concepções sobre *arte e ativismo político* desenvolvidas por Camnitzer, tendo como foco, em ambos os casos, as atividades artísticas que utilizam formas textuais (discursivas), entre outros elementos. Logo, a grande parte dos trabalhos citados, comentados e analisados nesta dissertação utilizam como materialidade artística a linguagem (escrita ou falada) em seus diversos modos de apresentação (palavras, frases, declarações, comentários, entrevistas, etc.), e os meios de comunicação (de massa ou não) como “espaço expositivo” (“pedaços de papéis”, cartas, publicações, jornais, revistas, catálogos, etc.).

Aproveitamos para esclarecer que optamos por apresentar os trabalhos mencionados ao longo da dissertação separados do corpo do texto da pesquisa, em outro volume que estamos chamando de *Volume Mesmo*. Nossa escolha foi motivada por duas razões: uma diz

respeito ao *ato teórico-historiográfico*, e outra, ao *ato criativo*. Em relação ao ato historiográfico, dado que as obras abordadas nesta dissertação são compostas, em sua grande maioria, por elementos textuais, mostrar as imagens destes trabalhos em separado permitiu dar mais visibilidade às obras e, em muitos casos, facilitar a leitura do conteúdo textual dos trabalhos. Quanto ao ato criativo, apresentar as imagens das obras e os comentários das obras em volumes separados nos permitiu pensar a materialidade (o modo de visibilidade) da dissertação. Assim sendo, apresentamos dois volumes, que são *O MESMO*<sup>11</sup> *volume*, e, ao mesmo tempo, são *volumes* (no plural). São volumes que podem ser consultados separadamente ou conjuntamente. São volumes que, assim apresentados, procuram materializar em sua própria estrutura “duplicada” uma ordem incerta entre “teoria” *sobre* e “teoria” *como* obra de arte.

Resumindo: no *Volume Mesmo* estão *expostas* as obras comentadas no corpo dissertativo – este, organizado em quatro capítulos no volume intitulado *Volume*.

No primeiro capítulo, “O conceitual e suas delimitações: uma revisão”, estabelecemos uma primeira aproximação ao objeto de estudo. A partir do levantamento de antecedentes, revisitamos as distintas tipificações da arte conceitual: ponderamos sobre a desmaterialização e sobre a relação de continuidade e descontinuidade da Arte Conceitual histórica com respeito aos modernismos. Quanto às características gerais da arte conceitual, reconhecemos que existem temas muito frequentes no debate teórico sobre seus fundamentos, independente das diferenças de cada vertente (analítica ou política), como, por exemplo, a localização e o surgimento de diversas estratégias conceituais entre o moderno e o contemporâneo, o debate sobre a desmaterialização, e a ampliação da arte em direção ao extra-artístico (contexto cultural, social e político). Assim, no primeiro capítulo, revemos as questões que perpassam de modo geral as práticas conceituais, abrindo caminho para, nos capítulos seguintes, passarmos à explanação e ao debate das duas vertentes (aparentemente) antagônicas (objeto específico de nossos estudos): o conceitual analítico tautológico e o conceitualismo político ideológico.

No segundo capítulo, “Vertentes enfrentadas: arte conceitual analítica/tautológica vs. conceitualismos periféricos, políticos e ideológicos”, situamos aquelas considerações contextuais históricas, referentes às décadas de 1960/70, para, na sequência, apresentarmos e

---

<sup>11</sup>*O MESMO* também é o título geral das propostas artísticas realizadas pelo redator desta dissertação.

discutirmos mais detalhadamente as teorias desenvolvidas por Marchán Fiz e Ramírez; teorias que pautam os principais aspectos da “distinção” entre o “conceitualismo puro”, ou conceitualismo linguístico anglo-saxão, e o “conceitualismo ideológico” (político), mais especificamente, o conceitualismo latino-americano.

No terceiro capítulo, “Arte conceitual: tautologia e linguagem”, apresentamos os trabalhos artísticos e as questões mais “próximas” à vertente conceitual tautológica (analítica e linguística). Neste capítulo, buscamos esclarecer o que é tautologia e suas demandas a partir de Kosuth e debater sobre as características políticas das obras autorreflexivas. Pesquisamos com mais insistência as considerações tautológicas, estabelecendo um estudo sobre as considerações de Kosuth em relação aos aspectos da produção artística nos termos de uma “proposição analítica” e, a partir do debate sobre o *ser público da arte*, procuramos entender o cerco tautológico também em seus aspectos políticos. Na sequência, apresentamos diversos trabalhos que utilizam a linguagem como “modo de visibilidade”, partindo de propostas artísticas que promovem uma combinação entre textualidade e visibilidade, até chegarmos a trabalhos que utilizam a linguagem (escrita ou falada) de maneira sistemática, em suas diversas versões e funções, como modo de intervenção discursiva nos meios de informação e de comunicação (internos ou externos à arte). Abordamos, por exemplo, a exposição “*January 5-31, 1969*”, cujo organizador, Seth Siegelaub – em conjunto com os artistas Kosuth, Douglas Huebler, Robert Barry e Lawrence Weiner – assumiu o catálogo como a parte mais importante da mostra (informação primária). De modo geral, as propostas artísticas analisadas neste capítulo trabalham com recursos textuais (escritos e falados), propondo em muitos casos que os comentários, teorias e conversas sobre arte sejam vistos como parte indissociável das obras, o que permite uma flexibilização entre prática e teoria, entre função criadora e função crítica, entre textualidade e visibilidade; uma flexibilização que é também dos papéis estabelecidos entre crítico, artista e espectador.

No quarto e último capítulo “Conceitualismos: políticos e ideológicos”, abordamos trabalhos artísticos e concepções ligadas à vertente conceitual ideológica (política). Neste capítulo, procuramos em primeiro lugar situar alguns trabalhos realizados a partir do contexto norte-americano que utilizam a linguagem e os meios de informação, mas que trabalham com conteúdo político explícito, como no caso de propostas artísticas da crítica institucional, pontuando deste modo, juntamente com os trabalhos realizados no contexto latino-americano, a existência de manifestações artísticas de cunho “ativista/ideológico” em diversas partes do

mundo, tanto no Sul quanto no Norte. Em seguida, abordamos e debatemos trabalhos e questões artístico-políticas mais específicos ao conceitualismo político latino-americano, a partir, principalmente, dos relatos de Camnitzer, percebendo deste modo as particularidades do *Conceitualismo do Sul* e, ao mesmo tempo, a possibilidade de diálogo entre estratégias tautológicas e estratégias artísticas de ativismo político. Assim, como no capítulo anterior, procuramos aqui estabelecer linhas de diálogo com aqueles trabalhos que utilizam modos de apresentação textuais, entre eles, por exemplo, a mostra *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (1972), organizada por Jorge Glusberg. Nesta mostra, assim como no caso de *January Show*, os artistas do Grupo de los Trece e seus convidados utilizaram os meios de comunicação impressos como espaço de exposição, ainda que de modo, mais “profano” e explicitamente político, se comparado às atividades dos artistas norte-americanos. Portanto, os trabalhos apresentados neste capítulo fazem, de modo geral, um uso mais hibridizado da escrita (combinando-a com outros elementos), e, ademais, frequentemente dão mais abertura à integração entre aspectos discursivos, sensoriais e políticos.

De todos modos, em ambos os capítulos, correspondentes, respectivamente, à arte conceitual (capítulo 3) e aos conceitualismos políticos (capítulo 4), buscamos “inverter” o “ponto de partida”, de maneira que se possa enxergar o político no tautológico e o tautológico no político. Por conseguinte, reiteramos, constituiu-se como empreitada basilar de nossos escritos: (1) confrontar a separação entre tautologia e política na arte conceitual, e (2) sustentar em que sentido o tautológico – *a arte como arte* – é político.

De modo mais amplo, revisitar a produção artística e o contexto histórico das décadas de 60 e 70 do século XX supõe o interesse de retomar o debate sobre as “heranças do modernismo”, em clave conceitual, na arte contemporânea. Acreditamos que os problemas artísticos/políticos internos ou externos à arte, levantados por essas práticas conceituais (do Norte e do Sul), permitem um maior debate sobre as diversas funções e “utilidades” (necessidade reflexiva sobre o uso) da produção artística, e que esse debate se faz presente na produção artística contemporânea.



## 1. O CONCEITUAL E SUAS DELIMITAÇÕES: UMA REVISÃO

Neste primeiro capítulo vamos centralizar nossos estudos a partir dos argumentos que frequentemente encontramos na bibliografia historiográfica e crítica sobre a Arte Conceitual histórica, por meio dos seguintes temas: sua localização entre o moderno e o contemporâneo, e o debate em torno da desmaterialização. Além disto, contextualizaremos algumas definições e “classificações” sobre a arte conceitual e sobre seus “desdobramentos” (os diversos conceitualismos), introduzindo deste modo o que nos capítulos seguintes será o foco de nossos estudos: o debate entre o conceitualismo tautológico e o conceitualismo ideológico/político (latino-americano).

Com respeito à nomeação do “movimento” conceitual, considerado como uma das últimas tendências artísticas da arte moderna e uma das primeiras da arte contemporânea, todos estão de acordo. Ela aparece com a versão da artista teórica e ativista norte-americana Lucy R. Lippard – em seu livro *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* – onde declara que o também norte-americano (artista e integrante do grupo *Fluxus*) Henry Flynt “por volta de 1960 inventou o termo *concept art*”.<sup>12</sup>

Independente de Flynt ter sido (ou não) o primeiro a fazer uso da expressão (efetivamente, não é esta nossa preocupação), concretamente o termo apareceu publicado pelo artista (em “Essay: Concept Art”) em uma *Anthology* [Antologia] do grupo *Fluxus* de 1963:

Arte conceitual é antes de tudo uma arte cujo material são os conceitos, como por exemplo, o material da música é o som. Uma vez que os conceitos estão intimamente relacionados com a linguagem, a arte de conceito é um tipo de arte cujo material é a linguagem. Isto é, distinto, por exemplo, de uma obra musical, cuja a música em si (em oposição a notação, a análise, etc) é apenas som, a arte de conceito propriamente dita irá envolver o uso da linguagem. A partir da filosofia da linguagem, aprendemos que um conceito pode muito bem ser considerado como a **intenção de um nome**; que é a relação entre conceitos e linguagem.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004, p.10.

<sup>13</sup> FLYNT, Henry. “Essay: Concept Art”. In: YOUNG, La Monte (ed.). *An Anthology of Chance Operations, Indeterminacy, Improvisation, Concept Art, Anti-Art, Meaningless Work, Natural Disasters, Stories, Diagrams, Music, Dance, Constructions, Compositions, Mathematics, Plans of Action*. New York: Heiner Friedrich, 1963, s/n p. No original: “*Concept art is first of all an art of which the material is concepts, as the material of e.g. music is sound. Since concepts are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language. That is, unlike e.g. a work of music, in which the music proper (as opposed to notation, analysis, etc.) is just sound, concept art proper will involve language. From the philosophy of language, we learn that a concept may as well be thought of as the **intention of a name**; this is the relation between concepts and language.*”

Embora o conteúdo do fragmento do texto “Concept art” de Flynt seja uma declaração que poderia ter sido feita por qualquer artista conceitual, no entanto, para Lippard, poucos artistas com os quais se relacionava naquele período em Nova York sabiam do uso que o artista *Fluxus* fazia do termo. Também, em geral, para os historiadores da Arte Conceitual, como é o caso do espanhol Simon Marchán Fiz, artistas *Fluxus* (ou mesmo o grupo espanhol ZAJ) se ajustam a uma postura “antiarte”, enquanto os artistas conceituais mantêm uma postura “antiformalista”. Portanto, segundo esta distinção sobre o termo conceitual, os procedimentos próximos à sua delimitação poderiam variar entre uma postura *antiarte* e a uma postura *antiformalista*.

O cerne da discussão entre as atitudes antiformalista e de antiarte é que, enquanto a primeira indica não pretender “destruir” a arte – e por isso atua desde “dentro” (procura superar a estratégia formalista mais que a arte) –, a segunda, superando os limites da própria arte, vê-se em muitos casos “fora” e “agressivamente” contrária às formulações até então vigentes no campo da arte, e por isso mesmo se autodestitui como expressão artística (inclusive adota muitas vezes a postura de falar sobre aspectos criativos no lugar de aspectos artísticos). Seja como for, as duas atitudes adotam o uso da linguagem (escrita ou falada) como “instrumento” artístico, o que não é exclusividade dos artistas conceituais. Embora haja particularidades em cada tipo de manifestação, desde as Vanguardas Históricas percebemos como muitos trabalhos artísticos farão uso da textualidade e da oralidade ou de outros meios não convencionais ligados a aspectos puramente visuais.

Portanto, ainda que nos aconselhe o teórico espanhol Simon Marchán Fiz que “a atitude antiobjeto e antiformalista não deve ser confundida com o caráter de antiarte”<sup>14</sup>, as transformações que se evidenciaram na atitude da arte conceitual para além dos aspectos formais da obra de arte (assim como em outros movimentos similares) nos fazem ver este “movimento” de um ponto de vista não apenas antiformalista, mas também de um ponto de vista de antiarte, já que a destruição da especificidade do objeto artístico é ao mesmo tempo um ato de dupla negação. É a negação do objeto visual (antiformalista) e a negação da definição da arte em termos estéticos (antiarte), isto é, entendendo a antiarte como uma vontade de transformação da arte por meio de uma negação que não pretende sua total eliminação. Sendo assim, se a arte conceitual historicamente constituída não chega a uma dissolução da arte no cotidiano (arte e vida nos termos *fluxianos*), ainda assim se interessa

---

<sup>14</sup> MARCHAN FIZ, 1986, p.253.

pelos meios de comunicação de massa e pela transposição do objeto único aos meios de informação de alta reprodutibilidade.

Considerando que para arte contemporânea, os valores estéticos formais (morfológicos) como aqueles apontados por críticos como Clement Greenberg e Michael Fried não são mais o único critério possível de delimitação do objeto artístico (objetividade material, especificidade do meio, visualidade e autonomia),<sup>15</sup> constatamos que à mesma época do “aparecimento” da arte conceitual surgem diversas manifestações artísticas já nos limites da arte no campo ampliado, que igualmente utilizaram a linguagem em seus múltiplos aspectos discursivos e que, assim como os artistas conceituais, combateram a especificidade visual do objeto artístico bem como, em muitos casos, procuraram escapar das delimitações rígidas entre os âmbitos da arte, da cultura, da política e do social.

A partir dos anos 60, Artistas *Fluxus*, neoconcretismo, *ZAJ*, arte postal internacional e os diversos conceitualismos (*performances*, vídeo arte, *body art*, *earthworks*, “arte pública” e crítica institucional) nos diversos lugares do mundo (e não só na América do Norte e na Europa Ocidental) irão promover um intenso debate sobre os limites da arte (gerando ao mesmo tempo um “afastamento” do próprio “universo” da arte), de modo que de fato não conseguimos mais enxergar os limites daquilo que poderíamos chamar de *antiarte* e daquilo que chamaríamos de *antiformalismo*, dado que em algum momento as duas atitudes parecem ter se fundido a favor de uma arte na qual seus princípios estão vinculados a ideias (concepções da arte e concepções de mundo), mais do que a materiais ou disciplinas “bem fundadas”.

Como comenta Lippard, “a arte conceitual significa um trabalho em que a ideia tem suma importância e a forma material é secundária, de pouca presença, efêmera, barata, sem pretensões e/ou ‘desmaterializada’”.<sup>16</sup>

Para o artista conceitual norte-americano Joseph Kosuth (não poderíamos deixar de citar as diversas “vozes dos artistas” conceituais, tendo em vista que eles próprios assumem em muitos casos a discursividade sobre suas obras e sobre o campo da arte): “A definição

---

<sup>15</sup>Segundo Clemente Greenberg, a argumentação para a defesa da “abstração” e, conseqüentemente, dos aspectos morfológicos da pintura é: “As técnicas artísticas fundadas nas convenções de representação esgotaram sua capacidade de revelar novos aspectos da realidade exterior de modo a proporcionar o mais elevado prazer”. “Incapaz de representar o mundo exterior de maneira suficientemente sugestiva, a arte pictórica é compelida a expressar tão diretamente quanto possível apenas o que se passa no interior do eu (*self*) [autonomia].” GREENBERG, Clement. “Arte abstrata”. In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997, p.65.

<sup>16</sup> LIPPARD, 2004, p. 8.

“mais pura” da Arte Conceitual seria a de que se trata de uma investigação sobre os fundamentos do conceito de ‘arte’”.<sup>17</sup> De fato, Kosuth, em seu conhecido texto “Art after philosophy” (“Arte depois da Filosofia”), de 1969, discursa sobre os aspectos tautológicos (apoiado pela filosofia analítica) da arte conceitual procurando esclarecer as diferenças de posições entre a arte conceitual e os formalismos ou o que ele chama de filosofia tradicional (estética).

Entretanto, se em algum momento precisamos “separá-las” para entendermos o que se está propondo especificamente em cada “tendência”, em outro momento é interessante percebermos suas proximidades e equivalências. Nesse sentido, a afirmação do artista Sol LeWitt em suas “Sentenças sobre arte conceitual” (“Sentences on Conceptual Art”, 1969) nos oferece uma possível acepção, não apenas sobre a “arte conceitual” (“pura”), mas sobre uma grande parte das obras (de diversas “tendências” e procedências) que estão sendo produzidas no âmbito da “arte no campo ampliado”: “Uma vez que nenhuma forma é intrinsecamente superior a outra, o artista pode usar qualquer forma, desde uma expressão por meio de palavras (escritas ou faladas) até igualmente a realidade física.”<sup>18</sup>

Por conseguinte, seja a partir das “especificidades discursivas” ou ainda em termos de localização geográfica, se em um primeiro momento o “movimento” conceitual parecia restrito a um conjunto de práticas supostamente desmaterializadas e a um conjunto de artistas principalmente estadunidenses e ingleses, à sequência deste, percebe-se que são muitas as tendências que se aproximam do âmbito conceitual sem necessariamente terem uma relação direta (em termos de “filiação”) com a mesma, embora guardem similitudes (e ao mesmo tempo divergências) verdadeiramente impressionantes.

Assim sendo, ainda em 1970, um ano depois das principais declarações dos artistas conceituais norte-americanos, o artista conceitual uruguaio Luis Camnitzer, no seu texto “Contemporary colonial art”<sup>19</sup> (“Arte contemporânea colonial”), percebe que, na arte produzida nos anos de 1960 (no limite entre a arte moderna e a arte contemporânea), todavia persistia uma situação na produção artística (na era do capitalismo avançado) – fruto da exacerbação dos meios de comunicação – que é a tentativa de adoção (ou manutenção) de um

---

<sup>17</sup> KOSUTH, J. “A arte depois da filosofia”. In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (eds.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006, p. 227.

<sup>18</sup> LEWITT, Sol. “Sentenças sobre arte conceitual”. In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (eds.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006, p. 206.

<sup>19</sup> CAMNITZER, Luis. “Contemporary colonial art”. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts: MIT Press, 2000.

único modelo cultural (“globalização cultural” e “artística”) centralizado (ocidental) e homogêneo, um “estilo internacional”. Deste modo, o maior fluxo de informação (incluindo as diversas produções conceituais) acarretava ao mesmo tempo uma maior fluidez (de mão única) que não era vista por Camnitzer (como também pelos estudos culturais latino-americanos) apenas do ponto de vista positivo, mas também negativo, como algo que continuava gerando uma espécie de dependência de certos países (historicamente “ex-colônias” como o caso dos países da América do Sul) à dominação hegemônica e “imperialista” (América do Norte e Europa Ocidental) da produção cultural em todos os níveis de informação. Nesse sentido, seguindo a mesma linha dos pensadores *descoloniais* (pós-coloniais) latinoamericanos, o artista uruguaio Camnitzer busca entender como muitas manifestações culturais e artísticas produzidas nos centros hegemônicos, quando introduzidas em outros “contextos” que não o de “origem”, perpetuavam ainda naqueles dias (1970) a lógica imperialista proveniente do período colonial.

Nesse sentido, Camnitzer sugere em seu livro sobre conceitualismo latino-americano que além das preocupações que afetam os artistas conceituais do Norte (as disputas internas com o formalismo), os artistas conceituais de contextos como a América Latina, de modo geral, têm pelo menos uma preocupação a mais do que estes, decorrente do próprio “contexto” que habitam; esta se refere a questões políticas de subsistência e de emancipação (coletiva e individual). Tal situação marcaria, inclusive, as distinções entre o conceitualismo tautológico e o conceitualismo político e ideológico latino-americano, do qual nos ocuparemos.

Como se pode ver, não conseguiríamos aqui em poucas palavras descrever todas as possibilidades e implicações das diversas manifestações artísticas “conceitualistas” que de um modo ou de outro estão interessadas em promover um debate sobre aspectos extraestéticos ou até mesmo extra-artístico. Não é o foco de nossa dissertação dar conta de todas elas, mas preparar o “terreno” para o debate entre tautologia e política na arte conceitual.

Portanto, dada a “localização” histórica da arte conceitual, bem como sua proximidade com outras tendências contemporâneas da mesma época, antes mesmo de seguirmos com nosso recorte específico (entre o tautológico e o político), é importante refletir um pouco mais sobre os dois aspectos que de modo geral “contextualizam” a arte conceitual e que ao mesmo tempo nos ajudam a entender de modo mais amplo as implicações da mesma no domínio da “arte no campo ampliado”.

Como comentamos a principio, acreditamos que, “historicamente” falando, existem dois “fatos” que nos ajudam pensar as diversas demarcações da arte conceitual: sua localização entre a arte moderna e a arte contemporânea, e o debate em torno da desmaterialização.

Quanto ao primeiro aspecto, do qual imediatamente trataremos, a arte conceitual, como argumentamos, parece, por um lado, estar diretamente ligada ao debate sobre a “superação” da autonomia modernista da arte (representada pelos elementos descritos anteriormente pela crítica formalista grenberguiana), inserindo-se deste modo ao período da “arte no campo ampliado” (a arte contemporânea), por outro lado parece não pertencer de todo a este momento, pelos menos se entendemos o momento contemporâneo em termos diacrônicos de pós-modernismo.

### 1.1 ENTRE MODERNO E CONTEMPORÂNEO: A ARTE CONCEITUAL E AS VANGUARDAS HISTÓRICAS

Em primeiro lugar, podemos considerar que a Arte Conceitual é um movimento? Uma tendência? Uma vanguarda? Um estilo? Ou não é nem um, nem outro? Poderíamos falar da arte conceitual rigorosamente como uma vanguarda artística, se considerarmos tudo o que já sucedeu no início do século XX com as Vanguardas Históricas da arte moderna (Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo)? Poderíamos ainda considerá-la uma neovanguarda, tendo em vista que ela parece recuperar senão a mesma atitude de ruptura das Vanguardas (a outra cara do modernismo), pelos menos uma postura crítica diante de um modernismo hegemônico?

Como sabemos, desde os impressionistas, e cada vez mais nas Vanguardas Históricas, os limites formais e conceituais da arte foram postos em xeque, e a inovação, sob o signo da “ruptura”, se converteu na ordem do dia – e a ordem era produzir “o novo”<sup>20</sup>. Segundo

---

<sup>20</sup> Como comenta David Harvey em “A condição pós-moderna”: “Uma vanguarda sempre desempenhou, como registram Poggioli (1968) e Bürger (1984), um papel vital na história do modernismo, interrompendo todo sentido de continuidade através de alterações, recuperações e repressões radicais. Mesmo que o modernismo sempre tenha estado comprometido com a descoberta [...], ele agora precisava fazê-lo num campo de sentidos continuamente mutantes que com frequência pareciam “contradizer a experiência racional do ontem””. POGGIOLI, 1968; BURGER, 1984, apud HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992, p. 22.

Ronaldo Brito, “pensar a morte da arte e praticá-la era a rotina das vanguardas”, e para ele foi aí que residiu seu “valor e delimitação histórica”<sup>21</sup>, algo que dificilmente voltará a ocorrer:

Como o termo *Vanguarda* implica e explica, ela significou um momento em que a produção estava radicalmente à frente do local onde operava a Instituição-Arte. Ora, um descompasso *radical* só pode sê-lo uma única vez – no momento mesmo em que é denunciado. A defasagem entre produção e a instituição segue em curso no nosso conturbado universo cultural, mas agora sob o paradoxal signo da *continuidade do descompasso*. Nomeá-la vanguarda, a rigor, é desconhecer a realidade atual ou abusar do termo: não pode haver a tradição da vanguarda, a não ser como contrafação.<sup>22</sup>

Para Brito, falar de novas vanguardas depois das Vanguardas Históricas é falar de vanguarda no sentido figurado ou de todo equivocado. Assim sendo, se damos crédito ao seu conselho, a arte conceitual e outras tendências contemporâneas não deveriam ser configuradas estritamente como vanguardas, cabendo a elas a tarefa “sutil e difícil” de “trabalhar sobre as rupturas modernistas, elucidá-las, ‘desidealizá-las’, rompê-las, se possível”.<sup>23</sup>

A arte moderna, principalmente as manifestações de vanguarda, foi caracterizada pelo impulso do “novo”, que significa uma negação radical do passado, das leis que preservam as regras estabelecidas e que repelem as transformações. Do ponto de vista estético, na modernidade, o novo se converteu na tradição – ele era a meta a ser alcançada. O historiador russo Boris Groys, em seu livro “*Sobre o Novo*”, comenta que, na modernidade, “o novo se converte em exigência positiva”.<sup>24</sup>

Desse modo, se no passado anterior à arte moderna não havia muito espaço para a inovação, dever-se-ia responder diretamente a uma tradição, na modernidade “a tradição do novo”<sup>25</sup> converte-se em sua máxima expressão. Sendo assim, o que era capacidade “libertadora” nas vanguardas transformou-se pouco a pouco em exigência. Alavancando o “novo” ao status de norma, a tradição moderna se estabeleceu. Conforme Groys, “essa é a

---

<sup>21</sup> BRITO, Ronaldo. “O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)”. In: Ricardo BASBAUM (ed.), *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2001, p.204-205.

<sup>22</sup> Ibid., p.204.

<sup>23</sup> Ibid., p. 211.

<sup>24</sup> GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos, 2005, p. 32-33.

<sup>25</sup> O termo é de Harold Rosenberg, que de maneira muito apropriada descreve em seu livro “*The tradition of the new*”, de 1959, o que constituía para ele o momento das vanguardas. Ver: ROSENBERG, Harold. *The tradition of the new*, Massachusetts: Da Capo Press, 1994. Octavio Paz também se refere à tradição do *novo* como uma “tradição de ruptura” para ele: “tradição não é continuidade, mas ruptura, e é por isso que não é inexato chamar a tradição moderna de: tradição de ruptura.” PAZ, Octavio. “Invención, Subdesarrollo, Modernidad”. In: *Corriente alterna*, México: Siglo XXI, 1998, p.19-20.

razão pela qual, na modernidade, o futuro está desenhado do mesmo modo que antes, na antiguidade, estava o passado: como algo harmônico, imutável e submetido”.<sup>26</sup>

Entretanto, não podemos deixar de reconhecer que a arte moderna foi uma tentativa, com êxito, de ampliar os limites da arte, não apenas esteticamente, mas também e, sobretudo, na abertura em relação a outros campos do conhecimento, ao mesmo tempo em que se constituía como território autônomo do conhecimento.

Enquanto a arte moderna, de modo geral, procurava consolidar-se como campo autônomo a partir da negação da antiga definição da arte, entre outras, baseada em características puramente visuais (retiniano) preconcebidas a partir do Renascimento Italiano do século XV (perspectiva linear),<sup>27</sup> as Vanguardas Históricas extrapolaram, em muitos casos, os próprios limites estéticos visuais, agregando outros elementos anteriormente não contemplados.

De fato, as manifestações artísticas vanguardistas escapam às determinações visuais, por meio do uso de outras disciplinas como a poesia, o cinema, a música e o teatro (*performance*). Como podemos observar nas declarações de Kurt Schwitters sobre seus *Merz*<sup>28</sup> que mesclam os diversos gêneros artísticos, sendo sua meta a obra de arte total:

Superpuse y pegué poemas hechos con palabras y con frases, de manera tal que, el orden rítmico resultante acababa por generar un dibujo. Y al contrario, también he pegado cuadros y dibujos en los que podían leerse frases [...]. Hice esto para suprimir las fronteras que separan los géneros artísticos.<sup>29</sup>

Como Schwitters fez com a poesia, na mesma época, Luigi Russolo, pintor engajado no movimento de vanguarda futurista, se aproxima do campo musical discutindo a pertinência dos ruídos como elemento sonoro, e, para tanto, produz instrumentos reprodutores de ruídos, os *intonarumori* (“máquina” reprodutora de ruídos), mais ou menos na mesma época em que Marcel Duchamp apresenta seu primeiro *readymade*. Além disso, Russolo produz paralelamente (como era do feitio das vanguardas) um manifesto *l’Arte dei Rumori*<sup>30</sup>, no qual

---

<sup>26</sup> GROYS, 2005, p.32-33.

<sup>27</sup> Greenberg, nesse sentido, afirma que: “Com a ajuda do meio flexível do óleo, o conflito entre a forma tridimensional e a superfície plana foi finalmente resolvido pela anulação desta última. Os pintores italianos ou flamengos do século XV conseguiam absorver-se de tal modo na ilusão da terceira dimensão que concebiam instintivamente sua tela como uma superfície transparente, e não opaca”. GREENBERG, 1997, p. 62.

<sup>28</sup> SCHWITTERS, Kurt. *Poesía fonética*. In: SARMIENTO, José Antonio (ed.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p.8.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>30</sup> Versão consultada: RUSSOLO, Luigi. *El arte de los ruidos*. Cuenca: Centro de Creación Experimental, 1998.



preocupa-se com os aspectos sonoros das máquinas e da linguagem verbal, no que diz respeito aos ruídos produzidos por ambas.<sup>31</sup>

Russolo faz com os sons o que Duchamp faz com os objetos (e as imagens) nas “Belas Artes”: apropria-se dos sons como “*readymades*”. Mesmo que para isso ele tenha que fabricar instrumentos e até organizar orquestras e partituras pelo princípio dos sons ruidosos, ele indica que qualquer coisa pode ser objeto de uma composição musical, de modo similar ao que ocorre nos objetos de Duchamp, onde qualquer coisa pode ser tida, ou apresentada, como arte.

Além disso, assim como para Duchamp a arte não necessariamente produz o belo (indiferença estética), Russolo, com os seus *intonarumori*, não está preocupado com os sons harmoniosos produzidos pelos instrumentos clássicos, mas com os sons da realidade (do mundo), que não excluem os ruídos.<sup>32</sup> Tanto Duchamp quanto Russolo estão interessados em uma apropriação de sons, imagens e objetos passíveis de serem recontextualizados no campo da arte.

Anos mais tarde veremos como estas manobras darão seus frutos. O artista multimídia norte-americano John Cage, seguindo o rastro deixado por Schwitters, Russolo e por Duchamp, apropriar-se-á das indeterminações (ruidosas e ou do “silêncio”<sup>33</sup>, visuais e

---

<sup>31</sup> Russolo em 1916 escreve dentro do manifesto “A arte do ruído” o texto “Consoantes: os ruídos da língua” sobre os sons na fala, que segundo ele enquanto as vogais produzem os sons afinados na língua, as consoantes produzem os ruídos. Por conseguinte, quando falamos, produzimos sons afinados (vogais) propagando um princípio de ordem e ao mesmo tempo produzimos ruídos (consoantes), propagando uma alteração nos sons ordenados, instaurando um princípio de desorientação. É esse princípio que irá permitir que a linguagem falada sofra, segundo ele, alterações e modificações sonoras (e até mesmo conceituais) significativas. Ainda com relação a proximidade entre aspectos visuais, linguísticos e sonoros -como do artista Luigi Russolo com sua *Arte dei Rumori* (Arte do Ruído)- no início do séc. XX encontramos também: Marinetti com as *Parole in Libertá*, a língua onomatopaica de Fortunato Depero, Giacomo Balla com as *onomatopéias ruidistas*, a poesia óptico-fonética dos Dadas e Kurt Schwitters com as formas das letras como partitura visual da recitação fonética. Mais tarde, na década de 50, o artista norte-americano John Cage realizara seus concertos de música indeterminada (bem como muitos artistas *Fluxus* e artistas da poesia concreta brasileira, entre outros, “recuperarão” as “experimentações” entre texto, sonoridade e imagem) retomando muitas das experiências da vanguarda. Sobre os manifestos e textos relacionados com a “arte sonora” e a poesia oral de vanguarda, poesia eletroacústica e poesia total, consultar: MENEZES, Philadelpho. *Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.

<sup>32</sup> A diferença entre um e outro, em suas apropriações, é que Duchamp se vale de objetos industrialmente fabricados, enquanto Russolo fabrica os *intonarumori* para em seguida se apropriar dos sons que eles produzem de maneira similar aos sons do ambiente, das máquinas, da voz, dos bramidos e ruídos de ventos.

<sup>33</sup> O bastante conhecido trabalho de John Cage, 4’33” (*The Silent Piece*), por exemplo, enfatiza a presença do silêncio ruidoso no ambiente de apresentação. A partir de uma demarcação temporal os sons são produzidos pelos “ruídos” “acidentais” dos “espectadores” e dos “músicos” e não pelos instrumentos, que permanecem “calados” (sem ser executados). Na “pós-partitura” visual da “peça silenciosa” Cage descreve: “O título deste trabalho é a duração total em minutos e segundos desta *performance*. Em Woodstock, N Y., 29 de agosto de 1952, o título era 4’ 33” e estava dividido em três partes 33”, 2’ 40” e 1’ 20”. Esta *performance* foi executada por David Tudor, pianista, quem indicava o começo de cada parte fechando a tampa das teclas do piano e os

conceituais) do próprio ambiente em suas apresentações, dando suma importância ao caráter “contextual” e interdisciplinar (“palavras”, imagens e sons) de suas *performances*.<sup>34</sup> As apresentações sonoras de Cage, neste sentido, estavam comprometidas em destruir qualquer resíduo determinado pelas notações da partitura musical, valorizando principalmente a figura do intérprete e a do ouvinte (espectador). Para Cage, muito próximo do que Duchamp propõe no *Ato criador*,<sup>35</sup> o evento sonoro acontece de fato quando há o encontro entre o compositor, o intérprete e o ouvinte.<sup>36</sup> Desse modo, o público, como coautor (tanto em Duchamp como em Cage), problematiza aquelas prerrogativas da produção artística em termos de privilégios autorais (direito de propriedade), econômicos (mercadoria) e sociais (status). Percebemos, por meio destas manobras, que o fazer artístico é esvaziado de sua condição fetichista, tanto técnica (talento e habilidade) quanto puramente imaginativa (“mediúnica”).

Como vemos, o que se buscou radicalmente com estas manobras vanguardistas interdisciplinares foi acabar com todas aquelas características e implicações da arte baseadas na “qualidade” e nas normas do “belo clássico” (bem como com as separações entre as disciplinas e o isolamento do objeto artístico em relação a questões contextuais), sem, para isto, necessariamente abdicar de uma continuidade em termos específicos do estético ou do artístico (embora houvesse vanguardas como a Dadaísta que tiveram um aspecto bastante antiestético ou de antiarte).

---

finais abrindo-a. No entanto, as funções podem ser executadas por um instrumentista ou uma combinação de instrumentistas e ter qualquer duração de tempo.” CAGE, Jonh. 4’33”. Henmar Press, New York: 1960.

<sup>34</sup> Em outra peça *performance* multimídia (*Variations V*) realizada em *Black Mountain* (1952), Cage, apenas, elaborou por meio de “lances de dados”, uma partitura temporal, sem conteúdo sonoro e performático definido para enquadrar a ação dos participantes. Assim ele inverte a relação entre *performance* (participantes) e partitura, como precisa o próprio Cage em 1968: “[...] Isto muda nossa ideia do que é uma partitura. Nós sempre pensamos que ela ‘estava’ a priori e que a performance devia ser a performance de uma partitura. Eu invertei completamente tudo isso, de maneira que a partitura está em relação com a performance”. CAGE, John apud LISTA, Marcella. “Expanded Body Variations V e a conversão das artes na era eletrônica.” In: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO FILHO, Paulo (ed.). *Arte & Ensaios*, nº 9. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002, 152.

<sup>35</sup> Duchamp argumenta que “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”. DUCHAMP, Marcel. “O Ato Criador”. In: BATTCK, Gregory (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva. 1975, p. 83.

<sup>36</sup> Em muitos de seus trabalhos, a figura do ouvinte (espectador) é destacada na composição da peça como também o é do intérprete que, ao invés de “simplesmente” executar uma partitura musical, elabora sons segundo o princípio de indeterminação ou pelo uso do acaso. Como comenta Cage, por meio de um “jogo” anárquico e indeterminado, todos os “agentes” envolvidos na apresentação se convertem em colaboradores de modo que “os intérpretes, no lugar de simplesmente fazer o que lhe ordenam, tem a oportunidade de utilizar suas próprias competências”. CAGE, John. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999, p. 168.

Entretanto, em linhas gerais, o artista moderno não copiava o real, sua tarefa era (imageticamente falando) a “criação do real” (a criação de certa realidade, mais do que a “reprodução” da realidade preexistente). Este *modus operandi*, de modo geral, constituía a atitude particular (da arte moderna) de conceber a arte em sua totalidade, sem adereços e sem efeitos ou técnicas ilusionistas. Desse modo, a arte se definiu como meio de expressão de si mesma, ou seja, adquiriu sua autonomia.

Embora o termo “moderno” tenha uma história bem mais antiga, o que Habermas (1983,9) chama de *projeto* da modernidade entrou em foco durante o século XVIII. Esse projeto equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas.<sup>37</sup>

Assim sendo, no período moderno, seja porque a arte se encontrava em uma etapa de construção de seu “território autônomo”, ou porque aos artistas era difícil abandonar o propósito muito caro de construir o visível, em palavras de Paul Klee (“A arte não reproduz o visível, mas torna visível”<sup>38</sup>), a arte se manteve por um grande tempo sob a afirmação de uma autonomia visual de seus elementos, acima de qualquer consideração alheia à situação de conformidade com a apreciação estética.

Com exceção das Vanguardas Históricas, este foi o tom geral da arte moderna: a defesa de sua autonomia. Com a emergência da Arte Conceitual marcando espaço na pluralidade das tendências dos anos 60, percebemos um retorno à atitude antiestética e, em alguns casos, um retorno também ao caráter de antiarte proposto pelos movimentos de vanguarda do início do século XX. Sabemos que a arte moderna é construída por diversos movimentos (diversos modernismos) entre estes as Vanguardas. Ou seja, como explica o teórico alemão Peter Bürger, o projeto central das vanguardas era contrapor “a utilidade (função) à autonomia”, propondo, deste modo, um engajamento “político” autocrítico.

Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior da arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição deslocada da práxis vital das pessoas. Quando os vanguardistas colocam a exigência de que a arte novamente devesse se tornar prática, tal exigência não diz que o conteúdo das obras de arte devesse ser

---

<sup>37</sup> HARVEY, 1992, p. 23.

<sup>38</sup> KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 43.

socialmente significativo. Articulando-se num outro plano que não o dos conteúdos das obras individuais, ela se direciona para o modo de função da arte dentro da sociedade [...] Resumindo, os movimentos históricos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: a arte deslocada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual.<sup>39</sup>

As vanguardas, neste sentido, como comenta o artista e teórico brasileiro Philadelpho Menezes, interrompem o próprio projeto da modernidade (iluminista), colocando-se “na tarda-modernidade, contra o caminho trilhado até então pelo próprio modernismo, surgido no romantismo, de criar um espaço autônomo para imunizar a arte das questões de seu tempo”.<sup>40</sup>

Portanto, o que de fato parece marcar este retorno ao “espírito das vanguardas” (a partir da década de 60) é o abandono, em grande parte, da tradição estética (especificidade e autonomia), por conseguinte, a recuperação de uma atitude crítica diante da própria instituição arte e um engajamento político no sentido de perceber a produção artística não dissociada da “práxis vital”.<sup>41</sup> Parece que, até o surgimento da arte conceitual, aqueles artistas que buscavam ampliar os limites da arte o faziam dentro dos parâmetros estéticos, delimitados pelos vários estilos (e modernismos) que formaram parte da arte moderna desde seus primeiros anos - a partir dos impressionistas, passando pelas vanguardas, chegando aos últimos movimentos pós-vanguardistas, como o expressionismo abstrato. Nesse sentido, a contribuição da arte conceitual foi colocar ponto final ou inicial (dependendo da abordagem que se faça) ao que Marcel Duchamp propôs em 1913 com seu primeiro *readymade*.

Segundo o crítico norte-americano Robert C. Morgan, “poder-se-ia considerar a arte conceitual tanto como a conclusão de um período [modernidade] como um sinal do início de outro [pós-modernidade], mas sem pertencer, nem historicamente nem teoricamente, a nenhum dos dois”.<sup>42</sup>

Portanto, a arte conceitual ocupa o umbral de saída da arte moderna sem adotar as mesmas estratégias que caracterizaram seus logros mais importantes. De um lado, não se

---

<sup>39</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp.105-113.

<sup>40</sup> MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994, p. 52.

<sup>41</sup> Como comenta Bürger “os movimentos de vanguarda não conseguiram destruir a instituição arte, mas com certeza destruíram a possibilidade do surgimento de uma determinada tendência artística com pretensão de validade geral. A justaposição de arte “realista” e arte “vanguardista” é hoje um fato contra o qual não se pode mais, de modo legítimo, levantar objeções. O significado da cesura que os movimentos históricos de vanguarda provocaram na história da arte consiste, na verdade, não na destruição da instituição arte, mas sim, na destruição da possibilidade de atribuir validade a normas estéticas”. BÜRGER, 2008, p. 172.

<sup>42</sup> MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003, p.10.

desvincula do moderno por meio de rupturas sucessivas, em busca do novo (pela superação da arte ou mesmo do próprio modernismo), e, de outro, aproxima-se radicalmente de uma reformulação (revisão) de todo princípio “normativo” da obra de arte.

Nesse sentido, a tarefa da arte conceitual parece ter sido, e segue sendo, propor um retorno à atitude de engajamento crítico das vanguardas, revitalizando o debate e as questões fundadas por Marcel Duchamp (entre outros artistas da vanguarda), sem ter a carga normativa do *novo* e o peso de temer ser submetido ao passado.

Se a tradição da arte conceitual reside nas vanguardas, que é para nós, inclusive, o mais representativo do campo artístico moderno, então acreditamos que a arte conceitual, ao invés de buscar superá-las (as vanguardas), buscou (e ainda busca) investigá-las - já que nelas reside sua “tradição”.

### **1.1.1. A arte no campo ampliado**

Nos mesmos anos em que surgiu a arte conceitual, viveu-se um intenso movimento “pelos direitos civis, a guerra do Vietnã, o movimento de emancipação da mulher e movimentos de contracultura”<sup>43</sup>, entre outros tantos movimentos sociais que brotaram pelos diversos cantos do mundo.

Podemos dizer que por volta de 1960, com o mesmo espírito transformador e contestatório dos movimentos sociais daquele período, ocorreu uma segunda “expansão” no contexto da arte (uma volta às concepções duchampianas e a certas concepções modernistas das Vanguardas), revivendo muitos dos temas espinhosos da arte, referentes aos seus recursos materiais e a seus limites conceituais, analíticos e políticos.

Este momento foi palco de intensas transformações no mundo pós-guerra, e neste período surgiram diversas declarações e escritos que nos dão indícios das modificações e ampliações ocorridas no âmbito da arte a partir da metade do século XX.

Rosalind Krauss fala nesse período sobre o campo ampliado da escultura: “O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura”<sup>44</sup>. Krauss, a partir da análise do conceito de

---

<sup>43</sup> LIPPARD, 2004, p.7.

<sup>44</sup> KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. In: Gávea, revista de História da Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro: Vol. 1, nº 1, 1984, p. 91.

escultura, percebendo que certas obras não se encaixam mais nas nomenclaturas convencionais e rígidas da escultura, arquitetura ou paisagem, busca suas definições nas lacunas entre esses conceitos e seus negativos: escultura e não-escultura, paisagem e não-paisagem, arquitetura e não-arquitetura. O campo ampliado da escultura proposto por Krauss nos possibilita entendermos de modo geral todas as atividades artísticas, as diversas categorias práticas, de uma maneira mais contaminada e heterogênea. Logo, na reflexão sobre essa condição heterogênea da arte e dos fazeres artísticos, Donald Judd (2006, p. 97) afirma que “o uso das três dimensões [do espaço real] é uma alternativa óbvia”, que “abre espaço para qualquer coisa” [qualquer meio], e, portanto, agora, o que define a produção artística é o contexto no qual ela aparece, e não seus meios específicos. Clement Greenberg reafirma o campo ampliado dos objetos estéticos: “[...] Duchamp e sua subtradição mostraram, como nada o fizera antes, quanto a arte pode ser onipresente, todas as coisas que ela pode ser sem deixar de ser arte [...], isto é, a experiência estética realmente possui”<sup>45</sup>. Joseph Kosuth confirma os aspectos ampliados da arte para além do campo da estética, como queria a Arte Conceitual: “se alguém está investigando a natureza da pintura, não está investigando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou a escultura), aceita a tradição que as acompanha, e isso porque o termo arte é geral, enquanto o termo pintura é específico”.<sup>46</sup> Hélio Oiticica reclama, em seu “Esquema Geral da Nova Objetividade”, uma arte no campo ampliado que promova uma *abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos*: “uma participação total do artista nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente, influenciando neles e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos”.<sup>47</sup> Na mesma linha, Camnitzer relata a existência do campo ampliado como uma espécie de “aparato” que pode “afetar estruturas culturais por meio de estruturas sociais e políticas, aplicando a mesma criatividade normalmente usada para arte”.<sup>48</sup> Ainda, Cildo Meireles destaca, em suas “Inserções em circuitos ideológicos”, um retorno às avessas ao *readymade* de Duchamp, afirmando que a

---

<sup>45</sup> GREENBERG, Clement. “Seminário seis”. In: FERREIRA; COTRIM. 1997, p. 139 – 140.

<sup>46</sup> KOSUTH, Joseph. “Arte depois da filosofia”. In: *Revista Malasartes*, nº1, set-nov., 1975, p. 11.

<sup>47</sup> OITICICA, Helio. “Esquema geral da Nova Objetividade” In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 94.

<sup>48</sup> CAMNITZER, Luis. “Arte contemporânea colonial”. In: FERREIRA; COTRIM. 2006, p. 272.

produção artística contemporânea “tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte” e, logo, se “a estética fundamenta a Arte, é a Política que fundamenta a Cultura”.<sup>49</sup>

Deste modo, adotando o termo de Krauss, percebemos como no linear do *campo ampliado* (arte contemporânea), artistas das mais variadas “tendências” e “procedências”, grupos e movimentos como Fluxus, ZAJ, neoconcretismo e Arte & linguagem, entre outros, irão incentivar (cada um a seu modo) a inserção da arte na vida cotidiana e na política.

O campo ampliado da arte se tornou tão significativo que, a partir de sua delimitação, podemos apreender ao mesmo tempo, índices estéticos, conceituais e políticos. Se, no primeiro momento, tanto as Vanguardas Históricas como o ato realizado por Duchamp de trazer um objeto industrializado para dentro de uma exposição serviram de marco para uma abertura da arte. Este mesmo ato, mais tarde, principalmente na década de 60, serviu como referência para um embate entre os que defendem a arte como conceito e os que defendem a arte como forma, ou ainda para os que buscavam uma ação direta da arte na vida, através de ações cotidianas politicamente engajadas.

Thierry de Duve, em seu texto “Kant depois de Duchamp”, aborda o embate entre os que defendem a arte a partir de uma definição kantiana da *estética*, tendo como principal representante o teórico modernista Clemente Greenberg, e os que defendem a arte como conceito que *exprime definições*, tendo como um dos principais defensores o teórico e artista Joseph Kosuth.<sup>50</sup>

Portanto, percebemos como o objeto artístico vai sendo “testado” em relação às suas características de especificidade (pintura e escultura). Sobre isto, Morgan afirma:

Ya se tratara de una escultura o una pintura, la sintaxis formal del objeto visual, basada en la yuxtaposición de la forma a la línea y el color, resoluble dentro de la estructura interna de la composición, ya no era necesaria. Hacia el final de los años sesenta el arte había entrado en el reino de las ideas y el medio para expresar esas ideas era el lenguaje.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009, p. 22.

<sup>50</sup> Esse embate a partir do legado de Duchamp, segundo De Duve, gera um impasse nas práticas artísticas contemporâneas, entre juízo estético e juízo cognitivo: “Não podíamos mais nos satisfazer com a estética clássica para dar conta das vanguardas, mas também não poderíamos nos contentar com as teorias da vanguarda dominantes nos anos 80, que teriam causado um impasse em relação à estética. Tanto mais que no turbilhão da arte conceitual muitos pretenderam substituir o juízo estético pelo juízo cognitivo”. DE DUVE, Thierry. “Reinterpretar a modernidade”. In: FERREIRA, Glória, VENÂNCIO FILHO, Paulo. (ed.). *Arte & Ensaios*, n. 5. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, 1998, p. 113.

<sup>51</sup> MORGAN, 2003, p.12.

Como vemos, a especificidade da arte não responde mais aos seus materiais, mas às ideias e conceitos que são gerados. E, usando as palavras da crítica de arte Catherine Millet, ao avaliar as práticas conceituais, “se o que se pretende é insistir na especificidade da obra de arte em nossa sociedade, pois, surpreendentemente, há de se contemplar todo um sistema conceitual que gera as circunstâncias desta mesma obra”.<sup>52</sup>

Nesse sentido, podemos afirmar que a arte conceitual efetua um olhar sobre seu passado recente (modernismos), separando-se criticamente dele (contemporâneo), e, por outro lado, podemos localizá-la como “repetição” (revisão) do moderno, caso talvez mais típico dos movimentos da arte dos anos 60 do século passado. Aparentemente, o movimento conceitual busca definir os termos específicos que são adotados na arte, sem, todavia, aceitar os termos da autonomia moderna.

Entretanto, não devemos definir apressadamente a arte daí para frente como rotundamente pós-moderna. Não nos interessa aqui traçar uma base dicotômica, chegando a resultados absolutos, de oposição entre o moderno e o pós-moderno. Nem tampouco buscamos aqui uma definição válida para as diversas frentes da arte conceitual; o que buscamos é esclarecer e fazer conexões entre o tautológico e o político a partir da arte conceitual que possam ser de pertinência para a arte contemporânea.

Quanto ao posicionamento histórico da arte conceitual (assim como outras manifestações artísticas similares do mesmo período), acreditamos que a concepção mais “pertinente” do ponto de vista “histórico” para abordar a relação entre modernidade e pós-modernidade é aquela adota pelo antropólogo francês Marc Augé a partir do termo *sobremodernidade*, – termo este que sinaliza a possibilidade de diálogo entre o passado moderno e nossa contemporaneidade. Assim sendo, mais do que a utilização do termo em si (*sobremodernidade*), o que nos interessa na colocação de Augé é pensar o “passado” recente (o moderno) em seus desdobramentos no presente (o contemporâneo), sem ter que necessariamente negá-lo ou, ao contrário, aceitá-lo sem nenhuma restrição. A respeito do termo *sobremodernidade* (o que chamamos de contemporâneo), o próprio Augé explica: “O sentido de “sobre” no adjetivo “sobremoderno” deve ser entendido no sentido que ele possui em Freud e Althusser, na expressão “sobredeterminação”, o sentido do inglês “over”; ele designa a superabundância de causas que complica a análise dos efeitos”.<sup>53</sup> Podemos

---

<sup>52</sup> MILLET, Catherine. “El precio del rescate”. In: ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, José Miguel G. (eds.), *Arte conceptual Revisado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p.66.

<sup>53</sup> AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. São Paulo: UNESP, 2010, p. 15.



acrescentar que o próprio termo em inglês ainda possibilita pensarmos o sentido de “over” não só como *sobre* (“sobrevoando” a modernidade), mas também como “super”, como em *supermodernidade* (exacerbação)<sup>54</sup> ou ainda, se aproximando do termo utilizado por Philadelpho Menezes, *metamodernidade*<sup>55</sup>, uma espécie de revisão, contestação e inversão da própria modernidade. De resto, Augé, ao analisar a “relação humana” (o modo como nos constituímos e interagimos uns com os outros e com o meio ambiente) em seus aspectos *físico, sensorial, social, cultural e político*, no contexto contemporâneo, defenderá a hipótese de que, mais do que “lugares” (pertencimentos) bem fundados, “a *supermodernidade* é produtora de não-lugares” fluidos e provisórios.<sup>56</sup>

Nesse sentido, o ponto que sinalizamos em nossos estudos é por a descoberto uma relação ambígua, mas não de todo contraditória, entre os processos artísticos autônomos da modernidade e a contemporaneidade. Portanto, adotamos como palavra-chave para nomear nossas investigações sobre os aspectos tautológicos e políticos da arte conceitual o título *O MESMO*, que, nesse caso, representa para nós uma postura de revisão do passado moderno, procurando, desse modo, apropriar-se de e, ao mesmo tempo, desconstruir ou reconstruir os discursos estabelecidos como geradores de novos significados. Desta maneira, cremos evitar uma repetição automática da modernidade, sem esquecer que nela há uma dimensão que, consciente ou inconscientemente, carregamos conosco e que ainda hoje contribui ao pensamento contemporâneo. Constituímos assim o presente revisitando o passado e, ao mesmo tempo, sendo somente o presente em seu aqui e agora.

Consequentemente, tendo em conta que os processos artísticos da metade do século XX, mais precisamente a arte conceitual, voltaram a levantar e repercutir as transformações e

---

<sup>54</sup> A *supermodernidade*, para Augé, caracteriza-se conceitualmente, de modo geral, por três figuras de excesso: a primeira diz respeito ao tempo, “à nossa percepção do tempo, mas também ao uso que fazemos dele”, a “história se acelera [acúmulo de fatos]”; “a segunda figura de excesso, característico da supermodernidade, refere-se ao espaço. Do excesso de espaço poderíamos dizer, [...] ainda aí meio paradoxalmente, que é correlativo do encolhimento do planeta [...] os meios de transporte rápidos põem qualquer capital no máximo a algumas horas de qualquer outra”; “a terceira figura do excesso, em relação à qual poder-se-ia definir a situação de supermodernidade. É a figura do ego, do indivíduo [...] nunca as histórias individuais foram tão explicitamente referidas pela história coletiva, mas nunca, também, os pontos de identificação coletiva foram tão fluentes”. AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994, pp.27-39.

<sup>55</sup> Encarando a modernidade como um projeto inacabado, todavia em curso, Menezes afirma que vivemos constantemente um “retorno” à modernidade (ou pelo menos a uma parte dela), que pode se dar de modo crítico ou de modo acrítico, mas, de que maneira for, nos constituímos a partir dela: “É difícil negar sua característica como um modelo autofágico, que discute sua existência no momento de sua própria superação, numa metalinguagem do moderno, um metamoderno. Não houve em nenhuma época tanta discussão sobre o caráter da modernidade e tanta polêmica sobre o estatuto cultural do próprio presente como nesse período”. MENEZES, 1994, p. 231.

<sup>56</sup> AUGÉ, 1994, p. 73.

ampliações da arte no limite das vanguardas, é de nosso interesse nesta pesquisa restabelecer certas questões que ali foram levantadas. Prontamente, se a arte moderna, em seu dia, teve como regra o novo como resposta ao tradicional, ao “acadêmico”, a nós nos concerne a tarefa de olhar com maior precisão as estratégias modernas, antes de começarmos a abrir novos caminhos, novas frentes de batalha. Como disse Simon Marchán, “a arte contemporânea, em geral, poderia ser definida como uma arte de reflexão sobre seus próprios dados”.<sup>57</sup>

E agora sabemos que, com o “campo ampliado”, os dados (da arte) não estão caracterizados pela especificidade do meio visual, nem pela autonomia modernista, tendo em conta que qualquer coisa, objeto ou situação pode ser colocado como arte. Logo, consideramos que não são os meios materiais que dão propriedade à arte, por meio de seu caráter visual autorreferencial, mas são aqueles elementos constitutivos de uma autorreflexão sobre os seus próprios dados como campo de conhecimento -e a relação deste com o âmbito cultural, político e social - que lhe dão propriedade, o que não significa uma defesa da autonomia (pelo menos nos moldes modernos).

Neste sentido, de fato projetamos em nossa pesquisa a expectativa de refletir sobre aquilo que Kosuth chama de tautologia (“arte *como* arte”), e como este enquadramento nos leva a perceber a arte, analiticamente falando, como uma linguagem ao mesmo tempo específica (com questões internas) e contextual (entre ela *mesma* e o mundo, entre eu e o outro). Tal postura analítica por si, acreditamos, é uma ação política (no sentido de engajamento das vanguardas de desfazer de certas posições acríicas geradas pela instituição arte), mas sabemos que muitas vezes isto por si só não é suficiente (o enquadramento autorreflexivo da arte conceitual), pois, em muitos casos, como veremos nos próximos capítulos, não há um consenso sobre a própria função política da arte, o que gera, a nosso ver, as diferenças e as disputas entre o que se designa “conceitualismo analítico” e “conceitualismo político”.

Ainda assim, em um primeiro momento (mesmo que depois pontuemos suas posições), não podemos deixar de dizer que, a nosso ver, ambas “atitudes” (tautológicas e ideológicas) desenvolvem uma postura radicalmente crítica em relação aos mecanismos da arte, entendendo o papel do artista como de um “produtor” que problematiza “contextos” (e instaura discursos), mais do que um “criador” de objetos.

---

<sup>57</sup> MARCHAN FIZ, 1986, p. 249.

## 1.2. DESMATERIALIZAÇÃO: DO OBJETO AO CONTEXTO

Localizamos nos escritos teóricos, críticos e historiográficos, com seus correspondentes apartados, capítulos e subcapítulos, notícias sobre as diversas características que marcam a natureza da arte conceitual e observamos que em muitos casos, com poucas variações, estas “vozes” são bastante coincidentes em seus esclarecimentos, com pequenas variações, pelo menos sobre os aspectos imateriais deste tipo de arte. A desmaterialização do objeto artístico, como veremos, talvez seja o ponto de maior incidência (e debate) no discurso entre os historiadores, críticos e artistas da arte conceitual.

Desde que, em 1967, Lucy Lippard e John Chandler escreveram o artigo “The Dematerialization of Art”<sup>58</sup>, que se publicou em 1968 na revista *Art International*, fala-se da arte conceitual como uma arte *desmaterializada*. Embora a expressão utilizada por Lippard haja sofrido ao longo do tempo muitas críticas, principalmente por parte dos artistas conceituais, a mesma também tem sido o centro das maiores controvérsias sobre as tentativas de “escapada”, conforme Lippard, no que diz respeito às características do objeto artístico. Desse modo, uma vez que a arte se desmaterializou, o artista, segundo Lippard, não tinha mais que carregar o peso da tradição: “Liberados do *status* do objeto, os artistas conceituais estavam livres para deixar correr sua imaginação”.<sup>59</sup> No entanto, algumas interpretações advêm das considerações de Lippard sobre a desmaterialização do objeto de arte.

Simon Marchán Fiz, por exemplo, no seu livro *Del arte objetual al arte de concepto* (publicado pela primeira vez em 1972), comenta que, para a arte baseada em conceitos, os processos de construção são mais importantes que a obra acabada, ou seja, é mais substancial o processo de elaboração que o objeto em si. Segundo Marchán, a arte conceitual, em sua inclinação antiobjeto, é a culminação da “*estética processual*”.<sup>60</sup>

A arte conceitual teve, em primeiro lugar, seu estímulo nas tendências construtivas que progressivamente abandonaram o objeto ou se centraram na construção estrutural do mesmo. [E] devido à possibilidade de várias organizações [formulações] serem confiadas à iniciativa do espectador. A obra advém um processo aberto.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> LIPPARD, Lucy R; CHANDLER, John. “The Dematerialization of Art”. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts: MIT Press, 2000, p.46-50.

<sup>59</sup> LIPPARD, 2004, p. 7.

<sup>60</sup> MARCHAN FIZ, 1986, p. 249.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 250.

Já Gregory Battcock, em sua antologia sobre a arte conceitual *Idea art: a critical anthology* (1973), deixa manifesto o caráter documental das obras conceituais, que, segundo afirma, “com frequência, o único que existia era algum tipo de documentação”.<sup>62</sup>

Com frequência as obras de arte conceitual nem sequer existiam como objetos. [...] Os artistas conceituais estavam especialmente interessados em explorar uma nova zona de especulação estética que parecia representar uma dramática ruptura em relação às habituais atividades da produção, contemplação e apreciação artísticas. [...] As múltiplas diferenças que podemos encontrar entre as concepções destes artistas indicam a ausência de uma orientação formal, acadêmica [...].<sup>63</sup>

Tanto Marchán quanto Battcock fazem referência ao pressuposto processual da produção conceitual; para os dois, essas práticas têm certas características que são frequentes, de processo e documentação. Mas indicam também que estes pressupostos processuais e de documentação não configuram uma “escola” ou um método estabelecido de apresentação. Marchán comenta que, para ele, as obras conceituais engendram uma “redefinição”, e não uma “eliminação”, do objeto tradicional. Sabemos que interessa a Marchán como teórico manter a linha sequencial, renovar a condição estética. Logo, parece que a falta de orientação estético-formal que caracteriza o objeto conceitual (documentos, processos, *performances*) por sua pouca “materialidade”, em termos tradicionais, leva os teóricos a encaixarem a arte conceitual como um conjunto de práticas mais ou menos desmaterializadas, embora jamais dissociadas dos cânones estéticos.

Podemos dizer que, enquanto a arte conceitual se distanciava das considerações formalistas sobre o objeto artístico, ampliavam-se e reatualizavam-se os aspectos estéticos visuais. Marcel Duchamp, com seus *readymades*, como afirmou Greenberg, já havia provocado a expansão dos limites estéticos. No entanto, os artistas conceituais foram além e procuraram, não apenas produzir objetos antiestéticos, senão também um espaço de abordagem que se desvincula-se, em muitos casos, do próprio contexto da arte. Nem toda arte conceitual evita as associações entre objeto artístico e objeto estético, mas toda ela (ou quase toda) tenta evitar ao menos os meios tradicionais delimitados pelas categorias formais pintura e escultura.

---

<sup>62</sup> BATTCKOCK, Gregory. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 9.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

No mesmo viés (“processo e documental”) dos autores acima comentados, Benjamin Buchloh escreve, em 1989, um texto para o catálogo da exposição *Arte Conceptual: una perspectiva*<sup>64</sup>; “De la estética de la administración a la crítica institucional (aspectos del arte conceptual: 1962-1969)” é bastante crítico às práticas conceituais, principalmente àquelas que pareciam substituir a “experiência perceptiva” pela “definição linguística” (conceitualismo tautológico). A estas práticas, Buchloh se refere como “estéticas administrativas” (burocráticas), “uma estética da organização legal e administrativa com o beneplácito institucional”.<sup>65</sup>

Segundo Buchloh, esta estética administrativa conceitual estava caracterizada por uma proibição dos aspectos visuais do trabalho artístico e por seu modo burocrático (legal) de atuação. Para ele, a única possibilidade plausível para a produção conceitual é a crítica institucional, coisa que, segundo ele, a vertente linguística não realiza.

A afirmação de Buchloh de que haveria uma proibição dos aspectos visuais, embora não seja completamente certa – porque os trabalhos conceituais sempre se apresentam de algum modo (são vistos, ouvidos etc.) –, ressalta que estas práticas amorfas em termos tradicionais, devido a sua pouca “visibilidade”, criam um sentimento de rechaço até mesmo em críticos mais progressistas. Em muitos casos, com seu instrumental teórico, críticos parecem tentar manter a arte sob uma ordem de análise formal de ascendência exclusivamente visual, sejam objetos ou processos.

Como vemos, uma variedade de termos são empregados para dizer o mesmo: a arte se desmaterializou. Mas os métodos empregados pela maioria destes autores para afirmar que a arte se desmaterializou são, em muitos casos, os mesmos procedimentos criticados pelos artistas conceituais; estes métodos sempre fazem referência ao objeto artístico conceitual quase que estritamente como uma categoria a mais dentro das possibilidades “visuais” da arte. Estão mais interessados, neste aspecto, em definir um novo *paradigma estético* para a produção artística, criando categorias (processual, documental e administrativa), e desse modo perpetuam a história dos estilos.

O que avaliamos com isso é que, se hoje em dia podemos falar de uma ampliação estética das categorias formais e tradicionais da arte, naquele período (1960 e 70) este não era o objetivo daqueles artistas. A arte conceitual em seu desejo antiformalista acabou

---

<sup>64</sup>Entre 1989 e 1990 esta mostra foi exibida respectivamente em Paris (Musée d’ Art Moderne), Madri (Fundación Caja de Pensiones), Hamburgo (Deichtorhallen) e Montreal (Musée d’ Art Contemporain).

<sup>65</sup>BUCHLOH, 1990, p.17.

reinventando a própria noção do estético e, conseqüentemente, dos meios tradicionais, pintura e escultura.

Portanto, a pouca materialidade dos trabalhos conceituais – amplificada pelo caráter reflexivo desta produção, pouco afeito aos aspectos puramente perceptivos – está pautada em uma falta de materialidade puramente estético-formal. Ou seja, aquelas práticas que se apresentassem pouco parecidas com as categorias artísticas escultura e pintura eram então consideradas desmaterializadas. Ou, ao contrário, como pensa Yve-Alain Bois, ao fazer uma revisão sobre os diversos formalismos, em seu livro “A pintura como modelo”: o fato dos artistas conceituais lidarem com formas sinalizaria que estes artistas estariam lidando com questões formalistas.<sup>66</sup> Os primeiros confundem imaterialidade com a “falta” de aspectos visuais (atrativos visuais), e o segundo confunde o emprego de forma com formalismo.

Tal tendência parece estar provocando uma profunda desmaterialização da arte, especialmente da arte como objeto, e se continua a prevalecer, pode ser que o objeto torne-se totalmente obsoleto. (...) Quando trabalhos de arte, como palavras, são signos que carregam ideias, eles não são coisas em si mesmas, mas símbolos ou representantes de coisas. Tal trabalho é um meio mais que um fim em si mesmo ou “arte-como-arte”. O meio não tem que ser a mensagem, e alguns artistas ultraconceituais parecem declarar que os meios artísticos convencionais não são mais adequados como meios para serem eles próprios mensagens.<sup>67</sup>

O que sucedeu foi muito mais um abandono da própria ideia de “objeto artístico” do que de sua materialidade; o debate estava focado na oposição aos princípios tradicionais da “obra de arte” (os diversos formalismos), e não necessariamente à sua materialidade. Sendo assim, acreditamos que o objeto artístico na proposta conceitual logrou uma adesão entre forma e ideia, ao invés de uma desmaterialização. Em realidade, os artistas conceituais estavam combatendo aquelas características visuais que sustentavam a autonomia do objeto artístico centradas nos pré-requisitos (*a priori*) específicos, o que gerava estilos reconhecíveis por sua aparência.

Problematizando a questão “estilística” gerada pela aparente “imaterialidade” da arte conceitual, Kosuth, em seu texto “Art after philosophy” (parte II), enfatiza que, apesar de

---

<sup>66</sup> Ver o comentário que Bois faz sobre o trabalho “*On social Grease*” de Hans Haacke para defender que “Ambos os níveis formais [morfológico e estrutural] tinham enorme importância para a obra de Haacke”. Logo, este artista, como outros artistas conceituais, insistiam em negar a importância do formalismo, ou, pelo menos, em não reconhecer que seus trabalhos lidavam com algum tipo de formalismo. BOIS, Yve-Alain. *A pintura como Modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 22.

<sup>67</sup> LIPPARD, 2000, p. 46-49. (tradução nossa)

considerar a arte conceitual uma *tendência*, para ele, a arte conceitual, mais do que destacar o surgimento de uma nova tendência no sentido estilístico (desmaterializada), possibilita uma “aproximação” entre distintas produções artísticas pautadas por similitudes metodológicas e propositivas, e não por aparência. Até porque o reconhecimento da arte conceitual conforme parâmetros estilísticos indicaria uma contradição com a separação proposta por Kosuth entre o estético e o artístico, e, conseqüentemente, uma continuidade da arte em termos de uma “linhagem” morfológica.

[...] receio que a argumentação por trás da noção de tal tendência ainda esteja ligada à falácia das características morfológicas, como um conectivo entre atividades que na verdade são díspares. Nesse caso, trata-se de uma tentativa de detectar estilismo. [...] De fato, a maior parte da crítica lidou apenas com um aspecto muito superficial desse “resultado final”, que é a aparente “imaterialidade” ou similaridade “antiobjetiva” da maioria dos trabalhos de arte “conceituais”.<sup>68</sup>

É importante comentarmos, ainda, quanto à questão dos estilos, que o próprio Kosuth, depois de ter utilizado por um longo tempo um modo de apresentação bastante simples em suas *First investigations* (Primeiras investigações) *Art as idea as idea* – uma ampliação fotográfica nos moldes do que Ad Reinhardt chamava em suas pinturas *não pictóricas* de “tela-de-um-mesmo-tamanho”<sup>69</sup> –, abandonou esta série infinita porque, segundo ele, as cópias fotostáticas (as ampliações fotográficas) “com o passar do tempo passaram a ser confundidas com pinturas, de modo que a ‘série sem fim’ foi interrompida”.<sup>70</sup>

Outro comentário bastante esclarecedor sobre o cuidado em não estabelecer “predileções” estilísticas, mesmo quando se trata do uso da linguagem (escrita ou falada), dá-se a partir de uma declaração de um dos integrantes do grupo Art & Language, o artista Michael Baldwin, quando explica que esta “associação” usava a linguagem, não no sentido fetichista, mas como ferramenta no sentido de tentar, dentro do possível, transmitir mensagens menos “ambíguas” unindo prática e teoria:

No ‘elegimos’ el lenguaje como herramienta en el sentido que habitualmente se admite. Quizás fue (y es) una herramienta. No éramos fetichistas de las palabras o los textos escritos como etiquetas vanguardistas. Reconocíamos, veo, que el lenguaje, o las palabras estaban artificial o convencionalmente separadas de las

---

<sup>68</sup> KOSUTH, 2006, p.227.

<sup>69</sup> REINHARDT, Ad. “Arte-como-arte”. In: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 76.

<sup>70</sup> KOSUTH, 2006, p. 234.

imágenes icónicas (¿o no?), que esta división se correspondía con una división autoritaria del trabajo (división entre teoría y práctica, etcétera).<sup>71</sup>

Ou seja, o que se pretende, mais do que destituir o trabalho artístico de sua potencialidade criativa em favor de uma interpretação linguística, é reconhecer que a produção artística é um modo de conhecimento que entrelaça questões visuais (dispositivos de apresentação) com questões enunciativas (discursivas) e, portanto não está determinado por características exclusivamente físicas, mas também pelos conceitos que maneja. Nesse sentido, podemos olhar os textos que são produzidos no âmbito da arte como comentários sobre a arte e, ao mesmo tempo, como parte do próprio processo artístico. A arte por si constitui uma linguagem que podemos “ver” e “ler” e, quando usamos como ferramenta da arte o texto (escrito e/ou falado), estamos reforçando o caráter comunicativo e reflexivo sobre os limites da arte como linguagem e da arte e da linguagem. Depois de tudo, como afirmou Ian Burn (também associado ao grupo Art & Language) em 1981, nas suas “Memórias de um ex-artista conceitual”: “O real valor da arte conceitual está no seu caráter transitório, não no estilo propriamente dito”.<sup>72</sup>

Desde que, em 1958, Duchamp elaborou, em seu texto “O ato criador”, o “coeficiente artístico”<sup>73</sup>, por meio de uma relação aritmética entre objetividade (o dito) e subjetividade (o não dito), ou mesmo quando, em 1961, no texto “*APROPOS OF READYMADES*”, declarou os propósitos “de indiferença estética” de seus *readymades* (ou ainda quando René Magritte apresentou “*La trahison des images*”, pela escrita em “*Ceci n’est pas une pipe*”), texto e imagem começaram a integrar o mesmo espaço de apresentação, e os artistas perceberam que o ato de “definição” não estava separado do ato de “apreciação”. A partir da década de 60 multiplicam-se os escritos de artistas como os escritos de Kosuth, do grupo Art & Language, Luis Camnitzer, Sol LeWitt, ou ainda, no contexto brasileiro (no âmbito do neoconcretismo), os escritos de Hélio Oiticica, entre outros.

Voltando ao debate sobre a aparente “imaterialidade” dos trabalhos conceituais, notamos como, em cada manifestação conceitual, são levados em consideração não apenas os recursos internos do aparato (especificidades como meio de expressão), como também (e

---

<sup>71</sup> BALDWIN, Michael. “Entrevista con Art & Language”. In: GINTZ et al., 1990, p.20.

<sup>72</sup> BURN, Ian apud WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 67.

<sup>73</sup> Conforme Duchamp, “o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece não expresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente”. DUCHAMP, 1975, p. 73.



principalmente) a possibilidade de tornar “visível” uma mensagem que, se está composta pelo meio, não fala apenas sobre ele próprio.

Lembrando que, para que se possa comunicar uma ideia, sempre haverá um meio transmissor, seja um corpo, uma palavra, uma voz, uma pedra, etc.; isto é, o meio não é a mensagem, entretanto, não existe mensagem sem que haja um meio transmissor.

Portanto, sobre a não transparência (desmaterialização) do objeto artístico, o artista conceitual norte-americano Mel Bochner, em “*Language is not transparent*”<sup>74</sup> (1969-70) [fig.1], por exemplo, mostra que a linguagem não é desmaterializada porque existe um suporte que lhe sustenta e porque as palavras são conteúdos visuais. Segundo Bochner, “nenhuma classificação pode mudar o fato de que fora da palavra falada não existe o pensamento sem uma base que o sustente”.<sup>75</sup> Podemos acrescentar à sua afirmação que nem mesmo a palavra falada existe fora de um corpo (base) que a sustente. O que estamos dizendo, concordando com Bochner, é que, para que haja uma mensagem, sempre haverá um “meio emissor”, e o meio não é transparente, porque ele existe no mundo e porque, de certo modo, ele “interfere” no resultado final da mensagem. Mas também não se trata mais, como na arte moderna, de assumir o meio em sua total opacidade, como expressão de si mesmo.

Do mesmo modo que Bochner, outros artistas conceituais, como Terry Atkinson, em seu artigo “Concerning the article ‘The dematerialization of art’”,<sup>76</sup> irão reprovar as considerações de Lippard e Chandler quanto à suposta imaterialidade das obras de arte que se apresentam sob a forma textual. A própria Lippard incluirá depois, em seu livro *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (1973), parte do texto de Atkinson, uma resposta ao seu texto sobre a “desmaterialização da arte”. Em seu escrito, Atkinson, integrante do grupo Art & Language, sinaliza que os exemplos de obras desmaterializadas utilizados por Lippard são sempre objetos que “talvez não possam ser assimilados ao objeto artístico tal como o conhecemos em seu estado material tradicional, mas, não obstante, são matéria em alguma de suas formas, seja em estado sólido, líquido ou gasoso”.<sup>77</sup>

Nesse sentido, todas as coisas, objetos e meios são possíveis transmissores de uma mensagem e nenhum deles é transparente, isto é, não é desmaterializado. Logo, acreditamos

---

<sup>74</sup> Ver: BOCHNER, Mel. “Book Review”. In: Kristine STILES y Peter SELZ (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source Book of Artists Writings*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 828-832.

<sup>75</sup> Idem. “*Especulaciones (1967-1970)*”. In: MARCHAN FIZ, 1986, p.413.

<sup>76</sup> ATKINSON, Terry. “Concerning the article ‘The dematerialization of art’”, In: ALBERRO; STIMSON, 2000, p. 52-58. Atkinson escreveu este artigo originalmente em 1968 como uma carta-resposta a Lippard.

<sup>77</sup> Idem. “*Sobre el artículo ‘La desmaterialización del arte’*” (fragmento). In: LIPPARD, 2004, p. 82-83.

que criar um estado de reflexão crítica sobre a arte utilizando os diversos recursos visuais e discursivos é mais relevante do que tentar fixar seus dispositivos. Depois de tudo o que temos na arte contemporânea (na arte no campo ampliado) desde 1960, mais do que “objetos”, temos contextos, acontecimentos, situações que extrapolam os limites físicos da obra e, em certos casos, extrapolam os limites do próprio campo de configuração da arte, criando uma relação “colaborativa” (instauração de espaços “relacionais”) entre propositores e participantes.<sup>78</sup> E estas circunstâncias “contextuais” constituem possibilidades de execução de proposições menos hierárquicas entre teoria e prática, entre artista e espectadores, entre imagem e texto, sem separar, deste modo, o ato de “contemplação” do ato de reflexão. Ademais, se a mensagem possível e desejável dos meios artísticos privilegiava apenas aspectos perceptivos e expressivos, agora correspondem também à concepção e a informação.

Assim sendo, procurando, entre outras questões, destacar esta “nova” posição crítica diante dos próprios mecanismos da arte, muitas obras, artistas e exposições serão projetadas a partir dos anos 60 utilizando os meios de comunicação como “espaços expositivos” no campo ampliado. A partir de 1966, os argentinos Eduardo Costa, Raúl Escari e Roberto Jacoby realizaram diversas ações denominadas “*Arte de los médios de comunicación de masa*”, deste modo operavam, inclusive, “fora” dos limites “oficiais” da arte. Em 1969, Seth Siegelau organizou a exposição “*January 5-31, 1969*”<sup>79</sup> na qual inverteu a relação entre o que ele chamava de “informação primária” (comentário) e “informação secundária” (obra)<sup>80</sup>; o catálogo se transformou em “objeto artístico” e o objeto artístico se transformou em informação. A partir de 1970, Cildo Meireles produziu suas “Inserções em circuitos ideológicos”, conduzindo a arte, desta maneira, ao âmbito cultural, em sua indissociável relação com questões políticas. Por conseguinte, os comentários, informações e “instruções” passam a ser, em muitos casos, a própria “obra” (“informação primária”), e os artistas, mais do que pretenderem produzir outro objeto num mundo cheio de objetos mercantilizados, o que buscou foi dar sentido (ou alterar o significado) ao mundo já existente. Logo, como disse Peter Osborne, isto explica “porque no melhor dos casos, a ‘arte conceitual’ nunca esteve

---

<sup>78</sup> Tomamos aqui a questão “relacional” no seu sentido crítico e coletivo, análogo ao que Hélio Oiticica propõe em seu “Esquema geral da nova objetividade”, e não tanto no sentido “celebrativo”, intuído por Nicolas Bourriaud em “Estética relacional”.

<sup>79</sup> SIEGELAUB, Seth. *January 5-31, 1969*. New York: Madison Avenue, 1969.

<sup>80</sup> Esta mostra reuniu quatro artistas conceituais (Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Robert Barry e Lawrence Weiner) que, em uma sala de escritório improvisada como galeria, e por meio de suas declarações nas páginas do catálogo da exposição, converteram a informação sobre as obras em algo tão importante ou mais que os objetos expostos na galeria improvisada.

segura de onde estava ‘a obra’, já que ela nunca esteve somente em um lugar, nem em um único tipo de lugar”.<sup>81</sup>

Tais procedimentos – a inserção do objeto artístico nos meios de comunicação (sejam de massa ou não), bem como o uso de materiais aparentemente “desmaterializados” – permitem que ampliemos nosso entendimento do que é o “físico” (para além dos aspectos visuais), ao mesmo tempo em que coloca ênfase sobre os sistemas de interpretação da informação. Portanto, seja a partir de aspectos tautológicos (conceitualismo linguístico), seja a partir de aspectos externos ao campo da arte (conceitualismos ideológicos), os processos conceituais estão interessados em promover um debate sobre a implicação da arte na sociedade. Como descreve o historiador Paul Wood – ao resumir as cinco características que Ian Burn destacou em suas “Memórias de um ex-artista conceitual” –, a arte conceitual, de modo geral, pode ser percebida como:

[...] uma tendência a usar formas mais democráticas de mídia e comunicação; uma reação contra o sistema de mercado; uma atenção maior com relação aos relacionamentos humanos reais; uma ênfase em métodos de trabalho organizados de maneira coletiva; e um interesse em educação, levando a uma desmistificação da arte e a uma crescente consciência do papel que a arte desempenha no sistema social.<sup>82</sup>

Acreditamos que a estratégia conceitualista, investindo na capacidade dos meios de “alta reprodutibilidade” – de tornar a arte em seu caráter público, todavia ainda mais pública (política) –, faz convergir questões tautológicas com questões ideológicas. Quanto a esta junção entre o analítico e o social, destacamos que uma das exposições que mais enfatizaram a propagação da informação e, conseqüentemente, da arte como uma produção de cunho linguístico, comunicacional e político – mais do que especificamente “criativa” (intuitiva e expressiva) –, foi a exposição *Information*, organizada pelo Museum of Modern Art (MOMA) de Nova York e as exposições “Arte de sistemas” (I e II) organizadas pelo “Museo de Arte Moderno de Buenos Aires”.

Como argumentamos anteriormente, parece que o objeto artístico não se desmaterializou, apenas reinventou sua materialidade. Por isso, acreditamos que as formas

---

<sup>81</sup> OSBORNE, Peter. *Arte conceptual*. Londres: Phaidon, 2006, p.31-32.

<sup>82</sup> WOOD, 2002, p. 67. Para acessar a “declaração” de Ian Burn na íntegra, consultar: BURN, Ian. “The sixties: crisis and aftermath (or the memoirs of an ex-conceptual artist)”. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts: MIT Press, 2000, p. 392-408.

conceituais que combinam imagens e textos – e que são utilizadas como suporte preferido dos artistas conceituais, principalmente da vertente analítica – não representam uma “ameaça” à existência material do objeto artístico; ao contrário, representam uma aproximação deste aos diversos modos de apresentação, seja qual for seu aspecto visual. Como disse Sol LeWitt: “Não importa muito com o que o trabalho de arte se parece. Ele precisa se parecer com alguma coisa se tem uma forma física. Seja qual for a forma que possua no final, ele deve começar com uma ideia”.<sup>83</sup>

Assim sendo, para nós, o mais destacável do debate sobre a arte conceitual centra-se em três pontos fundamentais: negar a forma em seu caráter específico (estético), problematizar sua distribuição/comercialização, e mudar o foco da produção artística do objeto para o contexto. Segundo Miwon Kwon, nos últimos 30 anos, “a definição operante de *site* [contexto] foi transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual”.<sup>84</sup> Seguindo esta “tendência”, por assim dizer, conceitual e “re-materializada”, muitos trabalhos que lidam com questões contextuais passaram de uma condição de especificidade física (feitos para um lugar concreto) – tratando de questões ligadas ao espaço por meio do jogo fenomenológico (como a *minimal art*) – a uma condição onde o “lugar” específico (*site-specific*) não está delimitado por suas condições físicas, mas por suas diversas discursividades. Como argumenta Kwon:

Desse modo, diferentes debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados *sites*.<sup>85</sup>

Uma produção artística que privilegia aspectos contextuais discursivos, uma arte que extrapola seus espaços “institucionalizados” (internos ou externos) e seus conteúdos tradicionais (estéticos), conforme Kwon, são “possibilidades de conceber o *site* como algo mais que um lugar”, o que indica “um salto conceitual crucial na redefinição do papel “público” da arte e dos artistas”.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> LEWITT, Sol. “Parágrafos sobre Arte Conceitual”. In: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 177.

<sup>84</sup> KWON, Miwon. “Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity”. In: FERREIRA, G.; VENÂNCIO, P. Filho. (Eds.), *Arte & Ensaios*, n.17. Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008, p. 173.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 173.

Na arte no campo ampliado, o que está em jogo é precisamente a “capacidade” do “objeto” artístico – *re-materializado* (no sentido de aberto a todas as materialidades e focado na relação com seus contextos), no lugar de desmaterializado (no sentido de “imaterialidade” e até mesmo transcendência idealista) – de adequar-se ou não aos procedimentos hegemônicos, e, ao mesmo tempo, sua disposição para criar ambientes mais “relacionais” (espaços de diálogo) e menos mercantilizáveis.

Ao que tudo indica, um dos motivos pelo qual Lippard seguirá utilizando a nomenclatura *desmaterialização* é que, para ela, a expressão serve também para indicar o aspecto antimercantil da obra conceitual. Como disse Lippard, trata-se de “uma arte desmaterializada liberada do status de mercadoria artística”.<sup>87</sup>

Entretanto, nem tudo são pontos positivos. A historiadora Catherine Millet, anos mais tarde, ao fazer uma revisão sobre as práticas “desmaterializadas”, afirmou que os “artistas dos anos setenta cometeram um sequestro” da obra (ou do objeto artístico), e os artistas “dos anos oitenta cobram o resgate”.<sup>88</sup> O que Millet está dizendo é que muitas daquelas práticas conceituais “desmaterializadas” foram assimiladas pelo mercado a partir dos anos 80. Nesse sentido, ela percebe os anos 80 não como antagônicos aos anos 60 e 70, mas como uma continuidade “inovadora” destas décadas. Millet explica que a “repressão” ao objeto entre as décadas de 60 e 70 foi o que provocou, na década seguinte, seu retorno e sua valorização.<sup>89</sup> Deste modo, conclui que os espaços dedicados aos objetos tradicionais da arte, nos últimos anos, não desapareceram, senão se não incrementado.

Não obstante, se hoje o “objeto” conceitual foi “assimilado” pelo mercado (ou pelo circuito da arte), ainda assim temos razões para acreditar que ele continua oferecendo resistência, até porque, mais do que se separar dele, o que o conceitualismo buscou foi redimensionar todos os aspectos da arte, inclusive colocando o foco crítico, entre outros, sobre os aspectos mercadológicos da produção artística.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> LIPPARD, 2004, p. 11.

<sup>88</sup> MILLET, 1990, p. 70.

<sup>89</sup> Não concordamos com a avaliação que Millet faz sobre o regresso do objeto (no seu sentido mercadológico), usando um parâmetro baseado naquilo que se diz em física que “para toda força há uma força (ou reação) contrária”, indicando, deste modo, que não se deveria esperar nenhum resultado “positivo” quando assumimos uma “posição crítica” adversa a uma determinada lógica –, neste caso a lógica do mercado –, já que para ela o “antagonismo” gera ainda mais o fortalecimento contra aquilo que lutamos. Entretanto, estamos de acordo que, em muitas ocasiões, os anos 80 são colocados em um “grande pacote” como se todas as práticas daqueles anos fossem, por assim dizer, “contrarrevolucionárias”.

<sup>90</sup> Se em um primeiro momento os artistas conceituais utilizaram outros meios como o vídeo e a fotografia, apostando na possibilidade como disse Victor Burgin de “desmantelar a hierarquia dos meios segundo a qual se assume que a pintura (seguida de perto pela escultura) é superior à fotografia”, acrescentaríamos também nesta

Como reconheceu Ronaldo Brito, em seu texto “Análise do circuito”, publicado em 1975 na revista *Malasartes*, a questão não é tanto separar ou se preocupar que o “circuito e o mercado de arte pareçam a mesma coisa, a questão é “compreender suas leis, sua decisiva participação no conjunto do circuito e seus modos de pressão sobre a produção e o consumo do trabalho de arte.”<sup>91</sup>

Não há um âmbito do mercado e um âmbito “fora do mercado”, já que todas as posições (do historiador ao colecionador, passando pelo artista) podem estar “trabalhando” de alguma maneira para a sua manutenção. Por exemplo, muitas vezes vemos como a formulação historiográfica trabalha a reboque das demandas mercadológicas, quando em certos casos não se posiciona criticamente sobre uma determinada “produção” até que o mercado dê o seu veredicto validando (ou não) tal produção como algo relevante segundo sua lógica. Neste sentido, o historiador ou o teórico apenas confirma aquilo que o mercado já havia decidido. Como comenta Brito, ao contrário do que imaginamos, o mercado é uma instância muito fluida e aberta a inovações que, por meio “do bloqueio e da recuperação” de determinados artistas ou de determinadas obras, “tenta assegurar o controle da produção e da fruição do trabalho de arte”.<sup>92</sup>

É óbvio que o simples ingresso de seus trabalhos no mercado – fato afinal desejável – não implica a obtenção desse nível de fruição. Pelo contrário. O mercado significa apenas e precisamente, em termos de produção, a garantia econômica da continuidade do trabalho. O que não anula a seguinte verdade: produção e mercado quase sempre têm consciência disso; os artistas não. Mas pelo menos desde a arte conceitual a produção contemporânea é cada vez mais uma crítica explícita e cerrada ao sistema de arte como está constituído. [...] Independentemente de suas linguagens, passou a ser necessária aos artistas contemporâneos a manipulação de uma inteligência estratégica que permita combater o incessante processo de

---

hierarquia, a continuação, o vídeo. No entanto percebemos como pouco a pouco estes novos meios em vez de dismantlar as hierarquias dos meios, em certos casos, foram incorporados como novas categorias derivadas da pintura ao mesmo tempo em que incrementavam sua cotização como mercadoria. Percebendo esta rápida “incorporação” muitos artistas como, por exemplo, Kosuth que manejava suas “primeiras investigações” (*Art as idea as idea*) a partir de ampliações fotográficas (embora fossem pouco “atrativas” do ponto de vista visual) percebendo a afinidade que se estava estreitando entre o aparato fotográfico e a pintura (no campo da arte) abriu mão deste “formato” evitando deste modo sua fácil assimilação tanto em termos de um “retorno” aos aspectos morfológico quanto uma crescente mercantilização. Recentemente Kosuth em uma conferência declarou que: “Na década de 60 a prática fotográfica já estava plenamente validada como meio de expressão da *high culture*, dividindo, portanto, as mesmas limitações dos objetos que tradicionalmente são considerados artísticos: isto é, uma intensa codificação (formal, técnica e conceitual) e uma forte carga de [mistério] que lhe dota de autoridade e prestígio.” KOSUTH, Joseph. “Various Accomodations”. In: *UNIA arte y pensamiento*. Disponível em: [http://ayp.unia.es/index.php?option=com\\_content&task=view&id=375](http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=375), Acesso em: 20 de março de 2013.

<sup>91</sup> BRITO, Ronaldo. “Análise do circuito”. In: BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 53.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 55.

recuperação e bloqueio de seus trabalhos. Talvez mais do que isso, passou a ser necessário agir criticamente acerca da própria posição da arte na sociedade.<sup>93</sup>

Como percebemos, existe no campo “institucional da arte” uma constante disputa pelo sentido e significado da obra, e os artistas conceituais não abdicam desta querela; ao contrário, notamos um interesse por parte destes artistas em todas aquelas questões que envolvem o âmbito da arte, de seus procedimentos “produtivos” aos procedimentos de “distribuição” e de fruição do objeto artístico. De modo que agora interessa ao artista não apenas a *obra em si*, mas todo um sistema que lhe dá sentido. É como se o artista se preocupasse com o processo de criação de sua obra, mas também com o seu “destino”.

Nesse sentido, a produção conceitual, em sua mudança de foco do objeto ao contexto, nos faz perceber as diversas implicações culturais, políticas e sociais da produção artística. Portanto, se for certo que os objetos (meios) da arte se desmaterializaram, também é certo que eles se “materializaram” em forma de *aparato*.<sup>94</sup> Desde as últimas décadas do século passado, o campo da arte tem trazido cada vez mais para dentro do seu domínio as diversas disputas e debates de emancipação (afetiva, cultural, social, étnico, político) e, simultaneamente, a partir da análise de sua própria estrutura, tem promovido um debate sobre “suas convenções”, por meio da autorreflexão linguística e da “crítica institucional”.<sup>95</sup>

Dito isto, o que mais nos interessa nesta dissertação é apresentar e discutir como as vertentes da arte conceitual (principalmente o conceitualismo tautológico e o político) dão ênfase aos aspectos contextuais (artístico, cultural e social), seja a partir da análise linguística, tautológica e autorreflexiva (sobre sua própria condição), seja a partir da “crítica

---

<sup>93</sup> BRITO, 2005, p. 59.

<sup>94</sup> De acordo com a noção definida por Vilém Flusser, aparato é um sistema complexo de teorias, técnicas e convenções; um conjunto de elementos que atravessam uma prática qualquer; um espaço definido não apenas por seus aspectos materiais, mas, sobretudo, conceituais e simbólicos. Logo, um aparato está composto por todos aqueles aspectos que delimitam aquilo que chamamos “instituição”; neste caso, “instituição arte”. Sobre o conceito de aparato, consultar: FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

<sup>95</sup> Como comenta Andrea Fraser: “De 1969 em diante, começa a emergir uma concepção de “instituição de arte” que não inclui só museu ou mesmo só os *sites* de produção, distribuição e recepção da arte, mas todo o campo da arte como universo social. Nos trabalhos de artistas associados à crítica institucional, a expressão começa a abarcar todos os *sites* nos quais a arte é apresentada – de museus e galerias a gabinetes corporativos e casas de colecionadores, e até mesmo espaços públicos quando neles há arte instalada. Também inclui os *sites* de produção da arte, ateliês, assim como escritório, e os *sites* de produção do discurso artístico: revistas de arte, catálogos, colunas direcionadas à arte na imprensa popular, simpósios, conferências e aulas”. FRASER, Andrea. “Da crítica às instituições a uma instituição da crítica”. In: GERALDO, Sheila Cabo (ed.). *Revista Concinnitas*, n. 13. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ, dezembro de 2008, p.182.

institucional” em seus diversos desdobramentos, bem como a implicação direta da arte sobre a sociedade e a possibilidade da mesma (da arte) trabalhar (ou não) a favor de uma transformação, por assim dizer, das “relações humanas”. Logo, acreditamos que uma “verificação” da arte em termos políticos não deveria abdicar dos procedimentos relativos ao próprio campo, daí a importância do marco tautológico (autorreflexivo), de modo que, para os artistas, como comenta Brito: “A dupla questão é a seguinte: como impedir a neutralização de suas propostas e como tornar a arte um instrumento que tenha um mínimo de eficácia social?”<sup>96</sup>

Nos próximos capítulos, pretendemos mostrar exatamente como a dimensão tautológica proposta pela arte conceitual linguística (principalmente o âmbito tautológico proposto por Kosuth) é uma posição crítica e política (ao contrário do que dizem historiadores como Simon Marchán Fiz e Mari Carmen Ramirez), e como os diversos conceitualismos políticos e ideológicos igualmente guardam aspectos tautológicos.

---

<sup>96</sup> BRITO, 2005, p. 59.



## 2. VERTENTES ENFRENTADAS: ARTE CONCEITUAL ANALÍTICA/ TAUTOLÓGICA VS. CONCEITUALISMOS PERIFÉRICOS, POLÍTICOS E IDEOLÓGICOS

Embora as práticas conceituais que englobam o uso da linguagem tenham surgido de maneira mais evidente (pelo menos do ponto de vista historiográfico oficial<sup>97</sup>) no contexto da América do Norte (EUA) e Europa Ocidental (particularmente na Inglaterra), na década de 1960, houve também em outros continentes, como na América Latina, o desenvolvimento de práticas análogas, ao menos do ponto de vista da inclusão do texto em suas diversas modalidades como possibilidade de concretização (modos de apresentação) de uma obra de arte. As “afinidades”, o que tudo indica, terminam aqui, dado que se havia “coincidência” quanto ao uso do texto (escrito ou falado), como ferramenta artística, não havia quanto ao conteúdo das mensagens emitidas. Além do mais a inclusão da *textualidade* como estratégia prática, na pauta dos artistas latino-americanos, não provocou necessariamente uma “rivalidade” entre texto e imagem, entre concepção e percepção, como é mais evidente nas práticas conceituais dos artistas norte-americanos e ingleses, principalmente aqueles próximos da vertente linguística analítica.

Ao mesmo tempo, outra questão, – paralela às diferenças “programáticas” no modo de perceber e desenvolver as estratégias conceitualistas –, são as disposições geopolíticas e culturais (contextuais) estabelecidas entre os diversos Estados e territórios no mundo pós Segunda Guerra Mundial. América do Norte e Europa Ocidental de um lado e América Latina, entre outras regiões, de outro lado, guardavam entre si arranjos políticos circunstanciais que igualmente afetavam suas perspectivas sociais, culturais e artísticas. Como sabemos o período entre 1945 e 1989, a nível mundial, ficou marcado pela “confrontação entre as duas superpotências”<sup>98</sup> (EUA e URSS). Neste período marcado pela da Guerra Fria,

---

<sup>97</sup> Quando falamos em “visibilidade”, os trabalhos conceituais anglo-saxões (comparado com os conceitualismos por assim dizer “emergentes”) encontram-se muito mais documentados, analisados e relatados pela historiografia oficial da arte.

<sup>98</sup> Para além da constante ameaça de um confronto militar entre as duas superpotências mundiais (provocado por uma corrida armamentista), segundo Eric Hobsbawm: “Muito mais óbvias foram as consequências políticas da Guerra Fria. Quase imediato, ela polarizou o mundo controlado pelas superpotências em dois campos marcadamente divididos. Os governos de unidade antifascista que tinham acabado com a guerra na Europa (exceto, significativamente, os três principais Estados beligerantes, URSS, EUA e Grã-Bretanha) dividiram-se em regimes pró-comunistas e anticomunistas homogêneos em 1947-8.” HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 235.

houve então uma tentativa de remapear as diversas posições geográficas, como explica o historiador Eric Hobsbawm, de modo que Estados pós-coloniais pertencentes ao velho mundo imperial e industrial foram agrupados sob o rótulo de “Terceiro Mundo” “em contraste [com] o ‘Primeiro Mundo’ dos países capitalistas desenvolvidos e o ‘Segundo Mundo’ dos países desenvolvidos comunistas”.<sup>99</sup>

Sendo assim, a antiga demarcação entre metrópoles (centros) e colônias (periferias) foi suplantada pela demarcação primordial entre um “Primeiro Mundo” desenvolvido e um “Terceiro Mundo” subdesenvolvido, ou ainda entre zonas chamadas de “Norte” (rico) e “Sul” (pobre). Este é o caso, por exemplo, da América Latina (Sul) –historicamente composta por ex-colônias empobrecidas – frente aos Estados Unidos (Norte) –uma ex-colônia– que se solidificou ao longo dos últimos séculos como império global.<sup>100</sup>

Deste modo, a partir da metade do século XX testemunhamos como (em decorrência do fortalecimento da supremacia econômica dos EUA no pós-guerra<sup>101</sup>) “se consolida na América Latina o recuo dos interesses europeus, em benefício do arrasador avanço das intervenções norte-americanas”.<sup>102</sup> Neste novo panorama de dependência e exploração econômica (e muito mais) alerta Eduardo Galeano em “As Veias Abertas da América Latina” (1971), que: o que “desde o descobrimento” se transformou em capital europeu mais tarde se transformará em acúmulo de riqueza norte-americana.

Nossa comarca no mundo, que hoje chamamos de América Latina, foi precoce: especializou-se em perder desde os remotos tempos em que os europeus do Renascimento se abalçaram pelo mar e fincaram os dentes em sua garganta. [...] É a América Latina, a região das veias abertas. Desde o descobrimento até nossos dias, tudo se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal tem-se acumulado e se acumula até hoje nos distantes centros do poder. [...] a

---

<sup>99</sup> Ibid., p. 349.

<sup>100</sup> Eduardo Galeano explica o surgimento do império Norte Americano (EUA) em contraste com a situação precária da América Latina do seguinte modo: “Em 1865, enquanto a Tríplice Aliança anunciava a próxima destruição do Paraguai, o general Ulysses Grant celebrava, em Appomatox, a rendição do general Robert Lee. A Guerra da Secessão terminava com a vitória dos centros industriais do norte, protecionistas a todo preço, sobre os plantadores livre-cambistas de algodão e tabaco no sul. *A guerra que selaria o destino colonial da América Latina nascia ao mesmo tempo em que concluía a guerra que tornou possível a consolidação dos Estados Unidos como potência mundial.*” GALEANO, Eduardo. *As Veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 217.

<sup>101</sup> Como comenta Hobsbawm: “Durante a Guerra Fria, o crescimento global das companhias americanas deu-se sob o patrocínio do projeto político dos Estados Unidos, com o qual a maioria dos dirigentes empresariais [...] estava identificada. [...] ‘O que é bom para o país e bom para General Motors, e vice-versa’”. HOBBSAWM, op. cit., p. 74.

<sup>102</sup> GALEANO, op. cit., p. 223.

história do subdesenvolvimento da América Latina integra, como já disse, a história do desenvolvimento do capitalismo mundial.<sup>103</sup>

Parece ser que tais circunstâncias históricas, tanto no âmbito global quanto no âmbito particular a cada conformação territorial, contribuíram para acentuar, a partir da década de 1960, a cisão entre mundo rico e mundo pobre. Comparando então a situação política e econômica do Primeiro Mundo com a situação política e econômica do Terceiro Mundo no período da Guerra Fria, Hobsbawm chega a seguinte constatação: enquanto o Primeiro Mundo “era [...] política e socialmente estável”, se comparado com os países subdesenvolvido, ao contrário, “muito poucos Estados do Terceiro Mundo, de qualquer tamanho, atravessaram o período a partir de 1950 [...] sem revolução; golpes militares para suprimir, impedir ou promover revolução; ou alguma outra forma de conflito armado interno”.<sup>104</sup> Efetivamente entre 1964 e 1976 seis países sul-americanos mergulharam em processos políticos ditatoriais: Argentina (76-83), Brasil (64-84), Bolívia (71-82) Chile (72-89), Paraguai (54-89) e Uruguai (71-85).

Como vemos o período cronológico (1960) que marca o aparecimento da arte conceitual no contexto Norte Americano e Europeu e os diversos conceitualismos em várias partes do mundo (América Latina, Leste Europeu, Ásia, entre outros) encontra-se marcado por uma série de acontecimentos que de algum modo explicam a crescente ênfase sobre aspectos políticos e sociais na produção cultural e artística deste período, principalmente (segundo alguns autores) naqueles países governados por sistemas ditatoriais, ou sociopoliticamente instáveis, como era o caso de muitos países da América Latina. Apesar disso, acreditamos que as produções artísticas deste período, como de qualquer outro período da história da arte, não são apenas resultados dos acontecimentos históricos, mas também geradoras (causa e não apenas efeito) de conformações (construções simbólicas) que afetam e transformam a realidade existente em cada momento.

Outro dado importante, referente à década de 1960 e 1970, este período histórico contemplou um avanço significativo das tecnologias, entre elas o desenvolvimento dos meios de comunicação. Nesse sentido, a produção conceitual ancorada nas possibilidades abertas pelos meios de comunicação de massa (o uso da tecnologia em sua zona intermediária, nem a especificidade moderna e nem a total integração aos novos avanços tecnológicos) se perfila

---

<sup>103</sup> GALEANO, 1983, pp. 13-14.

<sup>104</sup> HOBSBAWM, 1995, pp. 421-2.

frente aos meios tradicionais do campo da arte como uma produção, visivelmente, com maior sensibilidade social e engajamento político. Utilizando mídias mais “democráticas” e espaços menos “institucionalizados” (pelo menos do ponto de vista da arte), como comenta Cristina Freire, a Arte conceitual surge: “No bojo dos movimentos contestatórios – como o estudantil de maio de 1968 na França, que clamava por mudanças na sociedade, e o da contracultura mobilizado na América do Norte em reação à Guerra do Vietnã [...]”<sup>105</sup>, além dos diversos movimentos de emancipação (étnico, racial, gênero) como dos negros nos Estados Unidos, o movimento feminista e o surgimento público de uma cultura homossexual.<sup>106</sup> Do mesmo modo, as transformações emblemáticas ocorridas no campo mais particular da arte, - como a interação entre autor e espectador, entre arte e *não arte*-, se desdobra na vida cotidiana, como arquétipos, de posições menos hierarquizadas (determinadas) e mais anárquicas (indeterminadas) no convívio social.

No entanto, ademais de todas estas questões contextuais geopolíticas e cronológicas aqui relacionadas, por outro lado, houve especialmente regiões geográficas que, – em tese, devido sua situação de dependência (histórica e atual), como já comentado, frente aos países desenvolvidos e sua precariedade política interna marcada por revoluções e regimes ditatoriais –, desenvolveram uma produção conceitualista que priorizou de maneira explícita (e quase exclusiva) estratégias e conteúdos marcadamente impregnados de aspectos políticos.

Nota-se um acento político na produção brasileira e latino-americana, em que a Arte Conceitual se distingue pela contextualização e ativismo de conteúdo utópico, em oposição à auto-referencialidade da Arte Conceitual na Europa e nos Estados Unidos. Não por acaso, o período de maior relevância para a Arte Conceitual coincide com o das ditaduras nos países latino-americanos e no Leste Europeu.<sup>107</sup>

Portanto, o que tudo indica, os artistas “conceituais” latino-americanos usaram a linguagem na arte (uma das principais ferramentas da arte conceitual) – entre outros elementos e estratégias de “visibilidade”, o texto (escrito ou falado) nos seus diversos modos de apresentação –, em sua versão mais explicitamente política, seja como “denúncia” ao imperialismo global (econômico e cultural) ou como “denúncia” ao regime político autoritário

---

<sup>105</sup> FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.21.

<sup>106</sup> Por sinal, todos estes “clamores” repercutiam, de certo modo, um esgotamento do Estado democrático, nascido com a Revolução Francesa, em lidar com a diversidade de posições e disputas políticas e simbólicas no “espaço público”.

<sup>107</sup> FREIRE, 2006, p. 10.

que se havia instalado (ou que se instalaria) naquele momento em vários países latino-americanos.

Outra questão destacável, e que serve tanto para aproximar a produção artística Latino Americana dos grandes centros difusores da arte (percebesse um maior fluxo de artistas de diversas nacionalidades em deslocamento do Sul para o Norte, como também do Norte para o Sul) quanto, ao mesmo tempo, para distanciá-la (pelos antagonismos gerados pelas inversões “programáticas” das “disposições” ali cortejadas), foi o deslocamento do grande “centro artístico” do antigo continente europeu (Paris) ao novo continente norte-americano (Nova York).

Como comenta a historiadora Mari Carmen Ramírez tal deslocamento gerou, a despeito das distinções intrínsecas a cada pertencimento socioeconômico e cultural, um “otimismo”, provocado pelas possibilidades abertas por “uma crítica ao formalismo e uma retomada do legado iconoclasta de Marcel Duchamp”, que de certo modo “uniam” os artistas (e suas respectivas produções) do Norte e do Sul:

[...] o deslocamento do centro do mundo artístico de Paris para Nova York, reduzindo a distância – pelo menos geograficamente – entre aquele centro e a periferia latino-americana [...] teria um papel de pivô na emergência do conceitual e de outras tendências experimentais na América Latina, por oferecer [...] liberdade em relação ao conservadorismo oficial das instituições artísticas em seus países de origem.<sup>108</sup>

Nesta época (1960/70) alguns artistas latino-americanos se instalaram em Nova York ou passaram ali uma temporada (muitos deles fugindo das ditaduras), o que de certa maneira pode ter contribuído para criar zonas de convergência entre uma produção conceitual norte-americana e os diversos conceitualismos latino-americanos.<sup>109</sup> Além do mais em 1970 diversos artistas da América do Sul participaram da significativa exposição *Information* realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Concretamente participaram da mostra: os Brasileiros Artur Barrio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Guilherme Magalhães Vaz; os Argentinos Alejandro Puente, Jorge Luis Carballa, Marta Minujín, Carlos D’Alessio e o Grupo Fronteira; além do Uruguaio Luis Camntizer, o Venezuelano José Guillermo

---

<sup>108</sup> RAMÍREZ, 2001, p.157.

<sup>109</sup> Entre outros, residiram integralmente ou por algum período entre 1960/70 em Nova York: o artista Uruguaio Luis Camnitzer; os artistas Brasileiros Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Nenna; os artistas Argentinos Liliana Porter, Eduardo Costa e Alejandro Puente; o artista Venezuelano José Guillermo Castilho; o artista Chileno Juan Downey; além do que, o artista argentino David Lamelas se instalou em Los Angeles em 1976 trasladando-se posteriormente à Nova York.

Castilho e a Argentina Liliana Porter do “Grup New York Graphic Workshop”. Esta exposição, segundo o curador Kynaston McShine, pretendia – como “um informe internacional” – mostrar “a produção de jovens artistas” ao redor do mundo e, ao mesmo tempo, buscava “introduzir [dar a conhecer internacionalmente], entre outros, alguns artistas importantes provenientes da Argentina, Brasil, Canadá e Yugoslávia”.<sup>110</sup>

No caminho inverso do Norte para o Sul, também temos ocorrências de “aproximações”, entre outros episódios: a exposição “2.972.453” organizada em 1970 por Lucy Lippard em Buenos Aires e em Montevideu (com a participação de diversos artistas norte-americanos e ingleses); a conferência “Painting versus Art versus Culture (or Why You Can Paint if You Want to, but It Probably Won’t Matter)” apresentada em Santiago (1971) por Joseph Kosuth aos estudantes de arte da “Universidad de Chile”, além da exposição individual, realizada neste mesmo ano, no “Centro de Arte y Comunicación” (CAyC) de Buenos Aires e, em 1975, a tradução ao português, pela Revista *Malasartes* (editada no Rio de Janeiro), do decisivo texto “Art after Philosophy” (“A Arte depois da filosofia”). Sem falar nas relevantes mostras coletivas “Artes de sistemas” (1971) e “Arte de sistemas II” (1972), – organizadas por Jorge Glusberg e apresentadas no “Museo de Arte Moderno de Buenos Aires” –, que contaram com a participação de vários artistas de países da América do Norte, Europa Ocidental, Leste Europeu, Ásia e da própria América Latina.<sup>111</sup>

De todos os modos, independentemente da “localização” e do contexto político, de modo geral, as propostas conceitualistas estabeleceram a partir da década de 1960 uma crítica às instituições artísticas, aos museus e as galerias, assim como ao estatuto mercantil do objeto artístico e as relações tradicionais e hierarquizadas entre artista e espectador. Tais elementos parecem ter sido o que realmente aproximou as práticas artísticas do Sul com as do Norte.

---

<sup>110</sup> L. MCSHINE, Kynaston (ed.), *Information*. New York: The Museum of Modern Art, 1970, p.1. “When The Museum of Modern Art first suggested in the spring of last year that this exhibition de ‘an international report’ of the activity of younger artists, the task seemed formidable and impossible. To demonstrate in any one exhibition the varied and valuable work of so many artists from so many countries becomes Herculean. Exclusions are always a disappointment. The choice had to be narrowed down to what seemed to be the strongest ‘style’ or international movement of the last three years. While much of the work is already well known in Europe, it is still generally unfamiliar to the American public. One of the privileges of presenting this exhibition is also to be able to introduce, among others, some very important artists from Argentina, Brazil, Canada, and Yugoslavia.” Não entraremos neste debate agora, entretanto gostaríamos de deixar indicando que esta exposição foi bastante criticada por muitos artistas e teóricos entre outros motivos pelo achatamento das diversas propostas nela apresentada e pela tentativa de criar uma espécie “pasteurizada” de arte conceitual (um estilo internacional) embalada pelo rótulo da “arte nos meios de informação”.

<sup>111</sup> Para mais informações consultar: ALONSO, Rodrigo. *Sistemas, acciones y procesos 1965-1975*. Buenos Aires: PROA, 2011.

Nesse sentido, de acordo com Carmen Ramírez, as estratégias conceitualistas lograram seu desenvolvimento nos países da América do Sul devido principalmente a dois fatores:

[...] o primeiro, sua equação de arte como conhecimento que transcende o domínio da estética, que lhes permitiu explorar problemas e questões ligados a situações concretas sociais e políticas; o segundo, sua crítica às instituições tradicionais e aos agentes da arte que abram [sic] o caminho para a elaboração de uma forma de arte adequada à precariedade política e econômica da América Latina.<sup>112</sup>

Em muitos casos extrapolando os limites da crítica à própria arte (aos seus mecanismos internos) estas construções conceituais nos países da América Latina “tornaram-se elementos de uma estratégia para expor os limites da arte e da vida em condições de marginalização e, em alguns casos, repressão.”<sup>113</sup> Assim sendo, levando em conta que as condições de vida bem como os enfrentamentos políticos individuais e coletivos nos países latino-americanos (Sul) não eram os mesmos enfrentados pelos indivíduos e coletivos nos países provenientes do Hemisfério Norte, como EUA e Europa Ocidental. Entendemos que igualmente as demandas artísticas produzidas pela arte conceitual no contexto anglo-saxão e latino-americano também se diferenciam, a despeito de suas similaridades, não apenas por suas características contextuais quanto também pelo modo como cada artista particularmente se apropria tanto das estratégias que lhe são próprias como das que lhe são alheias. Outro dado, sendo a arte conceitual, no seu processo de propagação, uma vertente “levada” de um contexto artístico cultural e político a outro (neste caso do contexto anglo-saxão ao latino-americano), ela requer um “tratamento”, seja artístico ou de posicionamento ideológico, para que não se torne uma espécie de “norma” hegemônica (assim como acontece com as “imposições” socioeconômicas dos países ricos sobre os países pobres) infligindo seus princípios sobre a diversidade artística, cultural e social nos ambientes que ela se propaga.

A superação da lacuna entre o “centro” e a “periferia”, entre “Primeiro” e “Terceiro” Mundo – construções que carregam as disparidades entre “altamente industrializado” e “em desenvolvimento” – esteve no âmago das preocupações latino-americanas desde o período colonial. Geografia e colonialismo determinaram uma história baseada em ciclos de jornadas e deslocamentos, circulação e intercâmbio, entre os centros metropolitanos da Europa e as colônias da América Latina e do Caribe. Forçadas a uma subordinação cultural e política, as práticas artísticas permaneceram fechadas em infundáveis sucessões de cópia/repetição, adaptação/transformação, resistindo aos poderes dominantes ou confrontando-os. Com esse passado, a história da arte moderna na América Latina, desde os anos 20,

---

<sup>112</sup> RAMÍREZ, 2001, pp.157-158.

<sup>113</sup> Ibid., p. 158.

pode ser vista como uma constante procura, no sentido de abrir um espaço de mudança em meio à rede de circuitos econômicos e culturais que continuam a determinar a experiência dos artistas nessa região.<sup>114</sup>

É aceitando (sem ser conivente ou subalterno) a precariedade e o descompasso entre “centro” e “periferia”, entre um “pertencimento” (local) e sua “negatividade” (global), ao longo de sua história “pós-descobrimento”, que muitos artistas latino-americanos, consciente ou inconscientemente (seja para questionar ou reafirmar tal condição) vêm construindo uma perspectiva sobre o mundo e sobre si mesmo. A final como reconhece Hélio Oiticica: “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”.<sup>115</sup>

Por outro lado, não devemos nos esquecer de que na época presente, que escrevemos esta dissertação, se tais “descompassos” entre “centro” e “periferia”, mesmo que de um modo atenuado, todavia persistem, eles de maneira alguma podem ser tomados como posições singulares, instáveis e não contaminadas ou até mesmo como ausência de conduta “centralizadora”. É bem verdade que estes termos (centro/periferia) são altamente questionáveis, principalmente do ponto de vista dos Estudos Culturais, e por isso mesmo devem ser usados com cautela. São termos que em primeiro lugar devem ser adotados, como argumenta Moacir dos Anjos, em sua não estabilidade.

Global e local são termos, portanto, *relacionais* – assim como o são centro e periferia –, e não descrições de territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados. As relações entre essas instâncias não são estabelecidas, entretanto, de modo polarizado, havendo entre elas extensa rede comunicativa destinada à “negociação da diversidade”, da qual fazem parte a mídia, a academia, os museus e diversas outras instituições. A intensificação das relações de troca nessa rede as torna gradualmente impuras, integrantes de um campo onde, em menor ou maior medida, formas culturais que antes não existiam são entretecidas.<sup>116</sup>

Deste modo, ainda que se observe nos dias de hoje, na era do capitalismo (hiper) avançado, uma descentralização do poder global, ainda assim continua existindo potências imperialistas econômico-culturais incrementadas agora, e cada vez mais, pela integração entre “centros periféricos” e “grandes centros hegemônicos”. Como apocalipticamente “profetizou” Galeano em 1971, quando afirmava que o imperialismo norte-americano *integra para reinar*: “‘Nossa’ união faz ‘sua’ força, na medida em que os países, ao não romperem previamente

---

<sup>114</sup> RAMÍREZ, 2001, pp.156-157.

<sup>115</sup> OITICICA, Hélio, 1986, p. 98.

<sup>116</sup> ANJOS, Moacir dos. Local/global: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 15.



com os moldes do subdesenvolvimento [atualmente a lógica do eterno *em desenvolvimento* dos países emergentes] e da dependência, *integram suas respectivas servidões*".<sup>117</sup>

Seja como for, é esta posição "instável" no mundo (histórico, cultural, econômico) que faz com que entre as diversas preocupações dos artistas latino-americanos, nos seus processos artísticos, esteja presente (eventualmente ou propositivamente) elementos que dão conta destas circunstâncias de "dependência" e intercruzamento cultural (ou "hibridização" como prefere Néstor Canclini). Essa atenção a tais temas "contextuais" por parte destes artistas é um indicativo de que não se trata de esquivar-se destas questões, mas de perceber criticamente "as perdas e ganhos" de tais *reconversões*. Nesse sentido, como comenta o antropólogo mexicano Néstor García Canclini, em *Culturas Híbridas: estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, é importante "tornar este mundo mais *traduzível*" sem deixar de enxergar nos procedimentos de "fusão de culturas" as contradições e, principalmente, sem deixar de averiguar aquilo que "resiste" ou que não se deixa facilmente "hibridizar-se".<sup>118</sup>

Voltando ao nosso tema específico, a abordagem das vertentes conceitualistas anglo-saxã (tautológico-analítica) e latino-americana (política-ideológica) no período entre as décadas de 1960 e 1970, visto dentro do espectro intercultural, "o trabalho dos artistas conceituais-políticos da América Latina [...] engaja-se em um padrão de mútuas influências e respostas. Ele é ao mesmo tempo vinculado e distante do legado do conceitualismo norte-americano".<sup>119</sup> Deste modo, em contraposição a "modelos" artísticos hegemônicos o conceitualismo latino-americano irá incorporar, conforme Carmen Ramírez, "uma série de sistemáticas inversões de importantes proposições da arte conceitual norte-americana", "contraposições" estas que por sua vez, segundo ela, "funcionam como 'saídas' para o impasse ideológico [...]".<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> GALEANO, 1983, p.271.

<sup>118</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008, p. XVIII-XXXIII. Ainda sabendo que nenhum termo em si está livre de ambiguidades, acreditamos que dentre os termos utilizados para lidar com questões próximas a "flexibilidade" das fronteiras de pertencimento cultural e territorial, e seus respectivos encontros e desencontros, a utilização de estratégias teóricas próximas ao conceito de *tradução* são mais pertinentes do que a tentativa de fixação de termos específicos. Sejam os tradicionais como "mestiçagem e sincretismo" ou os mais contemporâneos como hibridização, utilizado por Canclini, entre outros. Como comenta Anjos: "Ocorre que não existe correspondência unívoca entre sistemas culturais diversos, assim como não há entre sistemas linguísticos diferentes. Como consequência, nunca se alcança transparência perfeita naquilo que é resultado de uma tradução, restando sempre algo opaco e, por conseguinte *intraduzível* entre formações culturais ou línguas que se confrontam. E é justamente essa opacidade do que não se deixa levar docilmente de um a outro âmbito de significados que afirma a impossibilidade de reduzir uma cultura a outra diferente". ANJOS, 2005, p. 20.

<sup>119</sup> RAMÍREZ, 2001, p.156.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 156, grifo nosso.

Uma vez localizado elementos históricos (cronológicos e geográficos) que exercem influência sobre as construções artísticas, mais especificamente a “polaridade”, e suas respectivas interconexões, entre Norte e Sul. Gostaríamos, do mesmo modo, de supor que as proposições artísticas, – ainda que ciente de que sempre se encontram subordinadas a esquemas “contextuais”, da ordem que seja –, logram transgredir estes mesmos esquemas criando assim “outras” “visibilidades” sobre os acontecimentos no mundo. Temos que “acreditar”, mesmo duvidando, na capacidade da arte para transformar realidades, esquemas históricos, geográficos e políticos. Afirmamos, deste modo, que tais circunstâncias contextuais e históricas condicionam, mas não determinam de todo nossas experiências, sejam elas da natureza que for.

## 2.1 ARTE CONCEITUAL *ESTRITA* VERSUS CONCEITUALISMOS IDEOLÓGICOS

Seguindo, portanto, com nossa análise entre o tautológico e o político na arte conceitual, vamos expor a continuação, como o historiador espanhol Simon Marchán Fiz classificou no ano de 1972 a vertente conceitual latino-americana de “Conceitualismo ideológico” (político) em contraposição à vertente anglo-saxã demarcada como “Conceitual linguístico e tautológico”. Sua alegação para tal categorização é de que o “conceitualismo analítico” isola o objeto artístico de qualquer referência contextual enquanto o “conceitualismo ideológico”, ao contrário, estabelece uma conexão direta e conseqüentemente uma crítica sobre temas diretamente ligados ao contexto mais amplo do social, político e cultural.

Essa tendência analítica isola a arte de toda representação material e de toda dependência contextual. [...] a ruptura com as dependências contextuais leva em última instância a uma análise específica, imanente e fechada em si mesma [...]. O que marca a diferença entre “conceitualismo puro” (tautológico) e “conceitualismo ideológico” é a expansão da crítica institucional, restringida ao âmbito artístico, à política social.<sup>121</sup>

Como vemos, segundo Marchán Fiz, a principal característica combatida pelo “*conceptualismo ideológico*” (em contraposição ao “*conceptualismo puro*”) seria o

---

<sup>121</sup> MARCHAN FIZ, 1986, p. 254- 269, passim. (tradução nossa)

hermetismo, o isolamento da arte e a separação entre arte e vida provocados pelo enquadramento tautológico da vertente analítica anglo-saxã. Além do que, em contraposição a vertente conceitual analítica (autorreflexiva) o “conceitualismo ideológico” apresenta de maneira explícita elementos de atitude política o que o torna, nesta perspectiva, mais decididamente extra-artístico e contextual.

Os principais artistas e teóricos da vertente tautológica da arte conceitual, e ao mesmo tempo os mais criticados por sua “atitude” supostamente *obscurantista* (hermética), são: o artista norte-americano Joseph Kosuth e o grupo inglês Art & Language. Os procedimentos artísticos levados a cabo por estes artistas, entre outros: a “suspensão” de pressupostos estéticos; a utilização da teoria como obra; o uso da linguagem (escrita e oral); e a autorreflexão, são pressupostos que remetem, na perspectiva do historiador espanhol, a uma tentativa de mera racionalização cientificista dos processos artísticos. A obra *conceitual estrita*, nesse sentido, de modo geral, sustenta Marchán Fiz, busca eliminar “toda ambiguidade e metafísica”<sup>122</sup> das construções artísticas, diferentemente de propostas como a do artista Sol LeWitt que percebe uma faceta mística no conceitual. Sol LeWitt em seu texto “Sentenças sobre Arte Conceitual” (1969), na sentença de número um, declara que: “Artistas conceituais são mais propriamente místicos do que racionalistas. Eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar.”<sup>123</sup>

Buscamos aqui, de momento, apresentar os elementos dos “desacordos” entre conceitualismos “tautológico e “ideológico”, no entanto, não podemos deixar de indicar que, a nosso ver, a análise que Marchán Fiz efetua sobre “o conceitualismo *tautológico*” como “*purista e estrito*” é bastante redutora, afirmando até mesmo, o que para nós é um equívoco, – tendo em conta que o próprio Kosuth reivindica que qualquer coisa pode ser utilizada como arte –, que esta vertente “aceita apenas a linguagem como *única matéria de investigação [...]*”.

<sup>124</sup> Logo, segundo Marchán Fiz, teríamos de um lado uma arte conceitual restrita (purista) e, de outro, diversas estratégias artísticas com aspectos conceituais.

---

<sup>122</sup> MARCHAN FIZ, 1986, p. 261.

<sup>123</sup> LEWITT, Sol. “Sentenças sobre Arte Conceitual”. In: FERREIRA, G; COTRIM, C.(Eds.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2006, p.205. Mesmo que Kosuth procure definir a arte em termos de uma construção lógica, como uma forma de pensamento que pode ser demonstrada, no final, ele chega a uma conclusão, próxima a de LeWitt, na qual: ainda que a arte compartilhe “similaridades com a lógica, a matemática e também com a ciência” ela não tem a mesma finalidade “racionalista” (determinista) que estas. Dirá Kosuth que “enquanto os outros esforços são úteis, a arte não é.” KOSUTH, J. “A arte depois da filosofia” In: FERREIRA, G; COTRIM, C., 2006, p. 225.

<sup>124</sup> MARCHAN FIZ, op. cit., p. 260.

Las apropiaciones *literaria, asociativa, evocativa* y mucho más la *descriptiva* del lenguaje son rechazadas por los puristas del “conceptualismo” como algo contrario al “conceptual”, precisamente debido a sus *vinculaciones referenciales* con el mundo exterior. La aversión de las prácticas analíticas y tautológicas hacia las nociones estéticas de la sensorialidad y la materialidad implica una superación de la estética de Kant y Schiller a favor del término noético.<sup>125</sup>

Ainda nos termos de Marchán Fiz, a aceção analítica, que tem como máxima *a arte como ideia como ideia* “tende a provocar uma dicotomia entre *conceito e percepção*” diferentemente de outras propostas conceituais, como o conceitualismo “empírico-medial” (fenomenológico) ou o “conceitualismo ideológico” (político), que “no sentido mais amplo não se elimina a materialização, já que o projeto tende a sua realização e não se enfrenta a percepção”.<sup>126</sup>

Se o “conceitual analítico” tem como expoente Kosuth e o grupo Art & Language o “conceitualismo ideológico” tem como referente, no contexto latino-americano, conforme destaca Marchán Fiz, o “Grupo de los Trece” proveniente da Argentina. Este grupo era formado pelos artistas Jorge Glusberg, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge Gonzales Mir, Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pelegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero e Julio Teich.

Em 1972 o “Grupo de los Trece” congregado em Buenos Aires no “Centro de Arte y Comunicación” (CAyC)<sup>127</sup> recebeu o convite do grupo espanhol ALEA para participar dos “Encontros de Pamplona” na Espanha.<sup>128</sup> No material gráfico que foi enviado para a mostra de Pamplona – Intitulado *Hacia un perfil del arte latinoamericano* – Jorge Glusberg ao escrever sobre “Arte e ideologia”, na “introdução” do material, declarou que o “Grupo de los treces”, bem como os artistas convidados que juntamente com o grupo participaram da

---

<sup>125</sup> Ibid., p. 260.

<sup>126</sup> Ibid., p.251. Esta distinção também não é de toda certa, já que mesmo sendo críticos aos pressupostos perceptivos (principalmente visuais) que tradicionalmente guiaram a arte por um longo tempo estes artistas (inclusive Kosuth e Art & Language), não aceitam o rótulo da desmaterialização. Além do que, parece ser que Marchán Fiz (assim como outros historiadores) tem dificuldade para perceber (ou aceitar) a linguagem como um modo de realização artística (como uma materialidade). Cf. 42-45 f.

<sup>127</sup> Instituição fundada e dirigida pelo artista e teórico Jorge Glusberg que também fazia parte do Grupo de los Treces. Além de ser um importante “centro” difusor dos diversos conceitualismos serviu de ponto de encontro para as reuniões do “Grupo de los Trece”. De modo geral o CAyC foi um local que teve como iniciativa desenvolver a função de aglutinador de artistas experimentais e de vanguarda deixado pelo extinto “Instituto Di Tella” em 1970.

<sup>128</sup> Sob o patrocínio da família Huarte o grupo ALEA formado pelos artistas espanhóis Luis de Pablo e José Luis Alexanco foram responsáveis pela organização do extraordinário festival de arte experimental (sonoro e visual) que ocorreu na cidade de Pamplona entre 26 de junho e de 3 de julho de 1972 e que contou com a participação de mais de 300 artistas de vanguarda procedentes de diversas nacionalidades. Artistas anglo-saxões, latino-americanos, europeus, asiáticos e africanos.

mostra, transmitia uma atitude na qual em um cenário em que sendo provenientes de países “ideologicamente submetidos pelas metrópoles e economicamente escravizados, as manifestações artísticas não podem deixar de significar esta realidade dependente e tributária [...]”.<sup>129</sup>

[...] o importante é exaltar e tornar explícito e manifesto este conteúdo quase oculto em muitas das manifestações artísticas latino-americanas. Seja contra ou a favor, o artista sempre revela sua situação de dependência. O propósito consciente de que este significado esteja presente e adote formas precisas, determina a constituição racional e sistemática de um novo programa criativo (o Grupo de los Trece) onde a substância dos significantes remetem a um significado determinado e unívoco, independentemente do conteúdo conceitual que poderá ser mais ou menos revolucionário segundo a atitude de cada artista.<sup>130</sup>

Não obstante, para estes artistas, o “objetivo” principal não era tanto criar (ou reafirmar), como uma espécie de produto (ou estilo), “uma arte dos países latino-americanos, mas sim uma problemática própria, conseqüente com sua situação revolucionária”.<sup>131</sup> Recorrendo ao significado de ideologia do filósofo Louis Althusser, como “um sistema de representações coletivas sobre as condições de existência”, o grupo delimita seu posicionamento baseado na tomada de “consciência” das “condições de existência social e material”. Neste sentido, marcando distância das propostas de arte conceitual estrita, afirmam que “a arte como ideia” é uma “arte opaca, oposto ao ideológico (domínio dos signos transparentes)”.<sup>132</sup>

Esta posição artística (e também política) defendida pelo Grupo de los Trece, o deslocamento da arte *conceitual analítica* pelo *conceitualismo ideológico*, é o ponto de “origem”, a nosso ver, que proporciona sustentação a argumentação de Marchán Fiz em sua empreitada contra as proposições artísticas tautológicas e, subsequentemente, contra as considerações da filosofia analítica empreendidas por pensadores como Ludwig Wittgenstein. Tanto para Marchán Fiz quanto para o Grupo de los Trece, o caráter opaco das considerações tautológicas, “arte como ideia” ou “arte como arte”, permite apenas a visualização de suas próprias entranhas (autorreferencial) já a atitude ideológica está “em condições de desbordar

---

<sup>129</sup> GLUSBERG, Jorge. *Hacia un perfil del Arte Latinoamericano. Muestra del Grupo de los Trece e invitados especiales*. Buenos Aires: CAYC, 1972, s/n p. (tradução nossa).

<sup>130</sup> GLUSBERG, 1972, s/n p.

<sup>131</sup> *Ibid.*, s/n p.

<sup>132</sup> *Ibid.*, s/n p.

as tautologias e instaurar uma autorreflexão crítica às próprias condições de produção, não só em seu sentido específico senão em geral no sentido mais amplo”.<sup>133</sup>

Neste mesmo viés, compartilhando similaridades “programáticas” encontramos outras propostas artísticas no contexto latino-americano, desta mesma época (1960/1970), ainda que não apontadas no texto de Marchán Fiz, que se encaixam dentro do enfoque político e ideológico. Por exemplo: no Chile o artista Alfredo Jaar e o grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte); no Uruguai Luis Camnitzer e os Tupamaros; na Argentina o “Grupo de artistas de vanguardia” e o grupo “Arte de los médios de comunicación de masa”; no Brasil Cildo Meireles, Artur Barrio e Paulo Bruscky; entre outros.<sup>134</sup> No contexto espanhol, de onde provem Marchán Fiz, encontramos também exemplos similares de conceitualismos ideológicos e políticos como é o caso do “Grup de Treball”. Também temos notícias de diversas formas de conceitualismos políticos, neste mesmo período, no Leste Europeu.

De qualquer maneira as práticas conceituais de cunho político e ideológico ainda que sejam mais evidentes nestes contextos, devido entre outros elementos às “tensões provocadas pelas contradições sociais peculiares”, como foi o caso da America Latina, estão presentes também em práticas conceitualistas nos Estados Unidos e Europa Ocidental. Nestas “localidades” encontramos propostas conceituais próximas ao que se denominou chamar de “crítica institucional”, como é o caso dos artistas Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Michael Asher, Martha Hosler, entre outros que irão pensar a relação da arte com as diversas estruturas de poder.

Caso mais notório, destes artistas aqui citados, é Haacke. Inclusive, este artista em 1974 enquadrou em um de seus trabalhos intitulado “*Solomon R. Guggenheim Museum, Board of Trustees*” os efeitos do imperialismo norte-americano sobre os países latino-americanos, – mostrando ao mesmo tempo a relação e “participação” das instituições artísticas nestes esquemas –, especificamente a influência dos EUA sobre o golpe militar no Chile que destituiu do poder em 1973 o governo socialista de esquerda Salvador Allende.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> MARCHAN FIZ, 1986, p. 267.

<sup>134</sup> No capítulo “CONCEITUALISMOS: POLÍTICOS E IDEOLÓGICOS” nos deteremos sobre algumas propostas destes artistas aqui citados e de outros artistas latino-americanos que nos possam oferecer questões para nossa análise entre tautologia e política na arte conceitual.

<sup>135</sup> A empresa norte-americana de mineração que atuava no Chile (Kennecott Copper Corporation) com a nacionalização das minas de cobre pelo presidente eleito Salvador Allende viu seus interesses ameaçados, dado o interesse desta companhia na manutenção de seus privilégios na exploração de tal mineral. Com o apoio sigiloso do serviço de espionagem do governo dos Estados Unidos (CIA), por via de um violento golpe militar, foi destituído e assassinado o governo deste país, de certo modo para garantir os interesses norte-americanos da empresa de mineração e também indiretamente os interesses do mundo da arte (ou pelo menos dos membros

Além do mais, a presença de artistas mulheres na arte conceitual neoyorkina engajadas, entre outras questões, nas demandas feministas, do mesmo modo, sinalizava a abertura do conceitual a temas (abordagens) sociais e políticos. Neste período surgiram as artistas: Christine Koslov, Yoko Ono, Yvone Rainer, Martha Rosler, Suzanne Lacy, Susan Hiller e Mary Kelly, citando algumas, que trabalhavam com questões que perpassavam desde a luta pela emancipação feminista aos diversos modos de ativismo político. Para a artista e teórica Lucy Lippard a inclusão de tais demandas políticas na pauta destas artistas (e dos artistas anteriormente citados) proporcionou uma abertura do campo artístico, já que estas questões políticas “afetaram em sua totalidade a concepção do que a arte era e o que ela podia fazer”.<sup>136</sup>

Ainda assim, Lippard reconhece que a arte produzida no hemisfério sul (na América do Sul) era mais socialmente revolucionária do que a arte produzida por seus companheiros em Nova York, coisa que segundo ela descobriu em 1968 em uma visita à Argentina: “*Volví radicalizada con retraso por el contacto con los artistas de allí, especialmente con el grupo Rosario, cuya mezcla de ideas políticas y conceptuales fue una revelación.*”<sup>137</sup> Um dado interessante de extrair desta declaração de Lippard é que sua “descoberta” sinaliza que este contato entre América do Norte e América do Sul, ou ainda entre arte conceitual estrita e conceitualismos, possivelmente gerou, para além das diferenças programáticas e contextuais constadas, aproximações e interesses comuns entre propostas artísticas que de um modo ou de outro são notadamente revolucionárias, seja em termos artísticos ou extra-artísticos. E, o mais importante, que as influências e os desdobramentos não se dão em um sentido único, neste caso do Norte ao Sul, mas em sentidos de mão dupla (do Sul ao Norte e vice e versa).

Complementando o debate entre o tautológico e o ideológico, quanto ao processo de autorreflexão, – cientes de que desde que a arte “abandonou o princípio mimético de construção a favor do sintático formal” ela “se interessa pela reflexão sobre sua própria natureza” –, conclui o teórico espanhol que “trás uma primeira apropriação mimética das

---

diretivos do Guggenheim). A conexão que Haacke faz, neste trabalho, entre arte e poder é que muitos administradores do Guggenheim também eram representantes da Kennecott Copper Corporation. Sobre esse assunto consultar: FOSTER, Hal et al. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madri: Akal, 2006, p. 545-548.

<sup>136</sup> LIPPARD, 2004, p.19.

<sup>137</sup> Ibid., p.10. O Grupo de artista a qual se refere Lippard são os artistas que juntamente com a “Confederación General del trabajo (CGT)” (Sindicado Geral dos Trabalhadores Argentinos) levaram a cabo a iniciativa de mostrar, por meio de uma exposição intitulada “Tucumán Arde”, o estado de abandono e miséria de uma pequena província (na Argentina) provocado pela implementação, no final da década de 1960, de um plano de racionalização pelo governo argentino.

tautologias e do colonialismo cultural” – uma vez superado as “restrições” das práticas analíticas – as práticas conceituais (em seus aspectos políticos, perceptivo-cognoscitivos e criativos) podem fomentar uma *autorreflexão crítica e expansiva* “aperfeiçoando o próprio processo de autorreflexão”<sup>138</sup>, tornando-o mais aberto e abrangente do ponto de vista do desvelamento das ideologias implícitas e explícitas contidas nas manifestações artísticas e extra-artísticas. Temos que dizer aqui, que esta é a parte mais produtiva das colocações de Marchán Fiz onde ele reconhece a importância de se “aperfeiçoar” os processos de autorreflexão ao invés de rejeita-los.

[...] el “conceptual” se sitúa en la avanzadilla del *proceso de autoconocimiento y autorreflexión* de la práctica artística de sus *metodologías*. Muchas de sus experiencias se han mantenido en el ámbito de una reflexión *tautológica* sobre su propia estructura y naturaleza, sobre todo la tendencia más estricta. Otras manifestaciones tienden a cuestionar *también* la práctica específica artística más amplia e incluso, algunas, intentan su inserción en el contexto histórico social.<sup>139</sup>

O conceitualismo ideológico, portanto, seria uma espécie de amadurecimento da proposta conceitual analítica que pode, segundo Marchán Fiz, “aproveitar ante todo o *potencial* inexplorado nas práticas autorreflexivas precedentes, superando o projeto da ‘arte como ideia’ e dos neopositivismos ao uso”.

Seja como for acreditamos que, de um modo e de outro, as práticas conceitualistas (analíticas e ideológicas) do período entre 1960 e 1970 representaram uma substancial ênfase sobre os aspectos políticos da arte e da cultura em geral, uma “politização” da atitude do artista e de sua produção. Isto se deve em primeiro lugar pelas “disputas” (desacordos) geradas dentro do próprio campo da arte sobre sua função (políticas estéticas), em segundo lugar pela postura que a arte, de modo geral, a partir do século XX, adotou de se perceber como um campo de conhecimento (autorreflexão) e em terceiro lugar pela superação das fronteiras (dos limites) da própria arte.

A arte conceitual, deste modo, como acontecimento histórico em estado de dilatação (assim como ocorreu em outros momentos e movimentos históricos da arte) provoca desdobramentos, apropriações e inversões de “conduta” no seu interior (e no interior da arte de modo geral). Estranhamentos e disputas não apenas entre valores artísticos, mas também entre valores interculturais, inter-raciais e de gênero. De acordo com Paul Wood, neste

---

<sup>138</sup> MARCHAN FIZ, 1986, p. 268-269.

<sup>139</sup> Ibid., p. 251.



sentido, a “identidade” ambígua da arte conceitual, historicamente falando, se situa entre uma arte, todavia, impregnada por valores provenientes de uma “racionalidade” iluminista (moderna) e uma arte que nos seus múltiplos enfoques e debates sobre a condição humana, extrapola o próprio projeto autonomista:

Tornou-se um lugar comum do politicamente correto a ideia de que o modernismo se estabeleceu como a arte do Ocidente e, em particular, da América do Norte e da Europa Ocidental, além do mais, uma arte produzida pelos homens desses lugares. [...] Visto dessa perspectiva, o “conceitualismo” assume uma dupla identidade. Uma arte conceitual “analítica” é rebaixada, como uma arte feita por homens brancos racionalistas, atolados no próprio modernismo que almejavam criticar. A história expandida, por outro lado, começa a desenterrar um enorme conjunto de artistas, tanto homens como mulheres, que teriam trabalhado, acredita-se, de uma maneira “conceitualista” já a partir da década de 50, em uma série de temas emancipatórios que abarcavam desde o imperialismo até a identidade pessoal, em lugares tão distantes entre si quanto a América Latina e o Japão, a Austrália aborígine e a Rússia.<sup>140</sup>

Consequentemente, uma revisão das práticas conceitualistas envolve a observação destas estratégias no seu sentido mais amplo, como atividades que ao mesmo tempo em que buscaram alargar o entendimento sobre o campo da arte desenvolvem também, em muitos casos, paralelamente uma crítica aos valores hegemônicos decorrentes dos diversos modernismos. Nesse sentido, conseguimos entender porque a arte conceitual estrita, proveniente de países economicamente desenvolvidos e associados com o imperialismo global (América do Norte e Europa Ocidental), é do mesmo modo vista com suspeita pelos artistas e teóricos provenientes de regiões que historicamente foram (e de certo modo ainda são) subjulgadas (economicamente e culturalmente) por estes grandes centros hegemônicos. No entanto, acreditamos que isto não inviabiliza o projeto de muitos artistas conceituais provenientes destas localidades interessados numa renovação dos limites conceituais da arte.

A tentativa de constituir uma revisão sobre as diversas vertentes conceituais nos diversos cantos do mundo (no nosso caso específico o conceitualismo ideológico e político na América Latina) deve ter o cuidado de não reduzir os diversos conceitualismos “a um ‘cânone’ anglo-americano (e agora histórico) do que se entende como conceitual [...]”.<sup>141</sup> Por outro lado, do mesmo modo, a tentativa de rastrear e de alargar os relatos sobre outras estratégias conceitualistas não tem porque necessariamente estar pautada sobre uma negação

---

<sup>140</sup> WOOD, 2002, p. 9.

<sup>141</sup> Ibid., p.9.

das “virtudes” e conquistas exercidas pela arte conceitual anglo-americana. Devemos, por exemplo, evitar cair no lugar comum de que as práticas conceituais analíticas (cânone hegemônico) são práticas que não dão nenhuma prioridade sobre aspectos políticos, ou que são apolíticas, e também devemos evitar acreditar que os conceitualismos ideológicos (cânone “periférico”) manifestam enquadramentos restritamente políticos.

O que observamos, no entanto, a partir de Marchán Fiz até os dias de hoje, é a insistência de alguns historiadores, teóricos e artistas, como a porto-riquenha Mari Carmen Ramírez (1993) e recentemente a *Red Conceptualismos del Sur* (2007) em reafirmar a disposição “tautológico vs. Ideológico” como parâmetro para estabelecer suas críticas, principalmente com relação ao conceitualismo analítico (anglo-saxão), colocando o conceitualismo ideológico (latino-americano) em uma posição “privilegiada” frente às outras vertentes conceituais por ser, supostamente, mais aberto e abrangente tanto em termos artísticos quanto em termos políticos.

Concretamente, a historiadora Mari Carmen Ramirez em “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”<sup>142</sup> se refere à arte conceitual norte-americana (principalmente às proposições artísticas de Kosuth) como um *reduccionismo apolítico*.<sup>143</sup> Apoiada inicialmente pelas afirmações de Marchán Fiz, – anotando, em poucas ocasiões, pequenas concessões em relação ao conceitualismo do Norte (tautológico) –, chega à conclusão, de que comparado com a rigidez do modelo analítico o “conceitualismo ideológico” evidencia uma potência para mostrar realidades sociais e políticas.

Os artistas conceituais norte-americanos também questionaram o papel dos museus e das galerias na promoção da arte, seu estatuto de mercado, bem como sua relação com o público. Essa exposição das funções da arte em circuitos sociais e culturais redefiniu significativamente a prática da arte contemporânea nos últimos 30 anos. [Contudo] os primórdios de uma tendência direcionada a um “conceitualismo ideológico” emergindo em sociedades periféricas [...] veio a reboque das polêmicas proposições sobre a natureza da arte e das práticas artísticas introduzidas, nos meados dos anos 60, pelos norte-americanos Robert Barry, Mel Bochner, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt e Lawrence Weiner, assim como pelo grupo inglês Art & Language.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Ensaio publicado originalmente em 1993 no catálogo da exposição *Latin American Art of the Twentieth Century*, celebrada no MoMA de Nova York. RAMÍREZ, M. Carmen. “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts: MIT Press, 2000.

<sup>143</sup> RAMÍREZ, 2001, p. 162, grifo nosso. Deparamos com esta afirmação mais categórica quanto ao suposto caráter apolítico da arte conceitual anglo-saxã na nota número três de seu texto. Entretanto, não apenas esta nota, mas todo o texto caminha na direção de estabelecer uma incompatibilidade entre aspectos tautológicos (arte conceitual) e aspectos políticos (conceitualismo latino-americano).

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 155.

Em certos aspectos estamos de acordo com Carmen Ramirez e acreditamos que sua análise, assim como a de Marchán Fiz, é esclarecedora e propositiva em muitos aspectos no que diz respeito às aproximações, ambiguidades, diferenças e embates entre os diversos conceitualismos, principalmente entre o tautológico e o político. Acreditamos ser legítimo argumentar, além de ser um fato, que certas proposições artísticas são mais “fechadas” em relação a determinado “conteúdo”, ou por mais abrangentes que sejam acabam dando maior ênfase sobre um aspecto do que outro.

Algumas podem ser, sem dúvida, mais suscetíveis a conjunturas autoanalíticas e outras a conjunturas contextuais políticas. Ou mesmo que não sejam exatamente nem uma coisa nem outra, ainda assim podemos construir enquadramentos (geralmente é o que faz um historiador) que dão mais destaque a certas características do que a outras, mesmo que isto não represente a totalidade (ou a verdade) de uma obra ou o conjunto de obras analisadas. O que queremos dizer com isto é que, se estamos de acordo com a apreciação de Carmen Ramírez de que existem construções artísticas (conceitualismos ideológicos) que demonstram uma maior abertura, neste caso em direção ao mundo e suas problemáticas de convivência no espaço comum, não estamos de acordo que isto provoque, necessariamente, a “desoneração” das proposições autorreflexivas (conceitual analítico) quanto aos seus aspectos relacionados ao debate sobre o *ser* político da arte e, ainda que intrínseco, sobre a realidade em geral.

Sem procurar utilizar esta afirmação no sentido de esvaziar (ou neutralizar) o termo político, alegando indiscriminadamente que tudo é político, o que percebemos na disposição “tautológico versus Ideológico” é muito mais uma diferença de enfoque sobre o político, uso e definição sobre o que é o político, do que sua rejeição por um lado ou sua completa adesão por outro. Nesse sentido, é pertinente dizer que acreditamos que o que ocorre, nesta “disputa” entre “conceitualismos” (como, de modo geral, nas diversas construções artísticas contemporâneas), é a materialização daquilo que podemos nomear de estratégias que elaboram em certos casos uma *política implícita* e em outros casos estratégias que elaboram uma *política explícita*. Algo entre uma espécie de “política interna” e uma “política externa”. Umas realizam um debate mais “particular”, não menos importante, sobre as “políticas da arte” ou como diria Jacques Rancière sobre as *políticas estéticas* e outras sobre o mundo em geral.

[...] *la estética tiene su política, o mejor dicho su tensión entre dos políticas opuestas: entre la lógica del arte que se convierte en vida al precio de suprimirse*

*como arte y la lógica del arte que hace política con la condición expresa de no hacerla en absoluto. El arte crítico es entonces un arte que negocia la relación entre la tensión que empuja al arte hacia la “vida” y la que separa la sensorialidad estética de las otras formas de experiencia sensible.*<sup>145</sup>

No caso do enquadramento “tautológico” anglo-saxão *versus* “ideológico” latino-americano, o que temos então, nestes termos são “posicionamentos” sobre o que é (e como se mostra) o “ser político” da arte. De todos os modos, podemos afirmar que algumas proposições artísticas estão mais interessadas em confrontar (ou se perguntar sobre) o “*ser político*” de si próprio (da arte) e outras em “utilizar” a arte como ferramenta para uma inserção direta sobre a realidade política e social. Além disso, há um terceiro “grupo” de construções artísticas, a nosso ver as mais relevantes para a arte contemporânea, que logram concretizar uma *intertextualidade* entre “esferas”, entre as “políticas da arte” (políticas estéticas) e as “formas de vida”.

No campo “particular” da história da arte, o ponto de partida comum, para ambos conceitualismos, são os *readymades* de Marcel Duchamp. E é justamente a disputa pelo legado deste artista (mais especificamente de seus *readymades*) o que instituiu na América Latina um modelo invertido da arte conceitual anglo-saxã (linguística e analítica) em seu caráter supostamente desmaterializado. Como propõe Carmen Ramírez, – tomando como base as “Inserções em circuitos ideológicos”, especificamente o “Projeto Coca-cola” (1970) do artista brasileiro Cildo Meireles –, a herança duchampiana na América Latina resultou numa retomada ao objeto (em suas diversas possibilidades) no lugar da ênfase sobre construções linguísticas desmaterializadas, mais evidentes no conceitualismo analítico. A proposição (os circuitos ideológicos) de Meireles possibilita exatamente o caminho inverso dos *readymades* (tomar algo que é do domínio da vida cotidiana para o campo da arte) já que são inserções que partindo do campo da arte se desbordam em circuitos extra-artísticos, nesse sentido o *readymade* é tomado como “[...] um instrumento de intervenção crítica no real, um estratagema, por meio do qual padrões de compreensão podem ser alterados [...]”<sup>146</sup>

La aparición del conceptualismo en América Latina no solo acompañó de cerca sino que incluso anticipó importantes desarrollos del arte conceptual central en muchas instancias claves [...] al hacer de la política y la ideología los puntos de partida para su cuestionamiento radical del arte-como-institución, los conceptualistas latino-

<sup>145</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005a, p. 39.

<sup>146</sup> RAMÍREZ, 2001, p.160.

americanos produjeron algunas de las respuestas más creativas de nuestro siglo al interrogante sobre la función del arte que Marcel Duchamp introdujo por primera vez [...].<sup>147</sup>

Deste modo Carmen Ramírez chega a seguinte conclusão: enquanto as abordagens do *readymade* feitas pelos artistas conceituais norte-americanos estão apoiadas por uma “atitude passiva diante do sistema dominante” (fechadas em si e esvaziadas de significado contextual)<sup>148</sup> as abordagens do *readymade* empreendidas por vários artistas Latino Americanos, pautados em *circuitos cotidianos*, “intencionaram reinvestir o objeto de significado social.” A partir destas constatações Carmen Ramírez chega ao seguinte esquema de oposições:

*latino-americano x norte-americano;*  
*contextualização x auto-reflexividade;*  
*relatividade x tautologia;*  
*ativismo x passividade;*  
*e mediação x imediação*<sup>149</sup>

Diferentemente do que propõe Mari Carmen Ramirez – ou mesmo Simón Marchán Fiz – acreditamos que nenhuma das duas vertentes conceituais seria estritamente apolítica ou estritamente antitautológica. Sendo assim, não entendemos estas “*inversões*” de uma vertente à outra (conceitual analítico ao conceitualismo ideológico) como proposições (e posições) fundamentalmente enfrentadas senão como complementarias, sem prejuízo de suas “singularidades”. Acreditamos que, até mesmo, do ponto de vista das territorialidades (Norte/Sul) o que temos são muito mais pontos de contaminação recíprocos – “*inversões*”, apropriações, resignificações, do que negações. Portanto, não estamos de acordo com Marchán Fiz de que a arte *conceitual estrita* (como ele costuma chamar o conceitual anglo-saxão) seja acrítica, nem também com as separações assépticas expostas no esquema de posições de Carmen Ramírez. Entendemos as duas vertentes como radicalmente engajadas e altamente críticas, ainda que existam diferenças de enfoque quanto à postura que cada uma adquire.

Dito isto, temos como suposto, nesta pesquisa, sustentar a “*inversa*” de que não há porque aceitar a afirmação (ou problemática) de que uma arte com aspectos tautológicos (analítica) seja necessariamente apolítica já que a autorreflexão da arte pode gerar por meio de

---

<sup>147</sup> RAMÍREZ, Mari Cármen, apud ALONSO, Rodrigo. *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975*. Buenos Aires: PROA, 2011, p. 21.

<sup>148</sup> Idem, 2001, p.158.

<sup>149</sup> Ibid., p.160.

seu caráter crítico uma análises dos processos internos e conseqüentemente uma análise mais ampla sobre processos culturais e até mesmo sociopolíticos. Em suma, a questão é que não percebemos as proposições conceituais tautológicas como necessariamente apolíticas (ou acríticas) já que muitas delas estão discutindo problemas políticos internos ao campo, dentro da própria arte (participação, autoria e função da arte, crítica institucional), que simultaneamente afetam o contexto cultural mais amplo. Do mesmo modo, consideramos que os trabalhos que priorizam processos contextuais de caráter político e social, como o conceitualismo latino-americano, não são imunes aos efeitos da tautologia mesmo quando são realizados fora do campo tradicional da arte.

Nesse sentido, nossa pesquisa procura efetuar um debate mais “particularizado” sobre a dicotomia entre tautologia e política bem como implicitamente a questão “centro/periferia” onde uma produção artística de um polo estaria ou subordinada ou totalmente fora de relação (em oposição) uma com a outra. Buscamos estabelecer exatamente uma “aproximação” (sem pretender eliminar suas diferenças e enfrentamentos) entre as práticas consideradas tautológicas e aquelas consideradas políticas, entendendo o papel simultâneo que ambas desempenham dentro do campo da arte e fora dele.

Até porque, depois de tudo, independentemente das disputas entre os diversos modos de se entender as estratégias conceitualistas, uma vez superada a década de 1960, seguindo os dizeres de Lippard ainda na década de 1970, “parece claro que os artistas conceituais criaram um modelo que segue sendo o suficientemente flexível como para ser útil ainda hoje, totalmente afastado das formas pomposas e frívolas que se há usado às vezes no contexto artístico”.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> LIPPARD, 2004, p.28.

### 3. ARTE CONCEITUAL: TAUTOLOGIA E LINGUAGEM

Neste capítulo trataremos das práticas conceituais ao redor da tautologia e da linguagem. É a partir das “proposições artísticas” de Kosuth que retornamos a discutir sobre aspectos tautológicos, elencando aí propostas artísticas que utilizam o texto escrito e falado *como* “obra de arte”. Ao mesmo tempo em que discutiremos as características artísticas destes trabalhos acrescentaremos ao debate uma análise sobre o *ser* político da “condição artística”, buscando constatar de que modo os trabalhos linguísticos analíticos possuem aspectos contextuais (políticos).

Nesse eixo, o primeiro ponto a abordar diz respeito ao conceito de tautologia na arte a partir das formulações teórico-práticas de Kosuth. Formulações estas que por sua vez indicam, concomitantemente, que o papel do artista não se limita (e muito provavelmente nunca se limitou) apenas a fabricação de objetos senão à formulação de considerações que ajudem a expandir os limites propositivos da arte. Como o próprio Kosuth comenta em *Context/text* ao estabelecer como método de trabalho artístico a pesquisa sobre a relação entre arte e linguagem:

Um cientista o é tanto quando trabalha em seu laboratório quanto quando trabalha em seu escritório. Na arte, no entanto, o artista tem limitado suas atividades *estritamente* ao trabalho de laboratório, confiando ao crítico a tarefa de estudar as implicações conceituais de suas proposições artísticas, e de explicá-las de um modo razoado.<sup>151</sup>

O que Kosuth quer dizer com isto é que um artista o é tanto quando trabalha no “atelier” quanto quando trabalha fora dele; tanto quando produz modos de “visibilidade” quanto quando apresenta “comentários” sobre estes mesmos processos; tanto quando produz uma exposição quanto quando escreve uma dissertação. Lembramos aqui daquilo que Ricardo Basbaum chama de *artista-etc.*<sup>152</sup> Deste modo, apostando na capacidade crítica e na autorreflexividade da obra de arte, artistas ligados à tendência *linguística e tautológica* como Kosuth e o grupo Art & Language (entre outros) estipulam que a tarefa do artista não se limita

---

<sup>151</sup> KOSUTH, Joseph. “Sobre el arte conceptual”. In: *Revista de Occidente*, nº 165. Madri: Fundación José Ortega y Gasset, febrero 2005, p. 60.

<sup>152</sup> “[...] quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escrevemos ‘artista-etc’. (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc.)”. BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013, p. 167.

apenas à especulação dos prováveis materiais a serem empregados, e suas respectivas técnicas, mas, sobretudo, ao constante questionamento daquilo que Kosuth chama de “condição artística”, os significados da arte, as determinações de disposições entre seus “agentes” (crítico, artista, espectador) e suas instituições.

Nesse aspecto, podemos notar a crescente preocupação dos artistas por uma pesquisa prático-teórica, inclusive desfazendo o mito de incompatibilidade das artes com a racionalidade e, por conseguinte, com a investigação teórica. Sobre esse ângulo, uma questão inerente ao nosso objeto de estudo é a produção textual (escritos, comentários e teorias) dos artistas conceituais que não pode ser desconsiderada. Tal produção textual é ao mesmo tempo uma indagação tanto sobre o lugar que ocupa a teoria no trabalho artístico (a tradicional separação entre obra e texto) quanto dos lugares instituídos entre quem faz a obra (o artista produtor) e quem fala sobre a obra (o crítico ou teórico que dá sentido ao produzido). Logo, a teoria circundante a esses trabalhos em muitos casos são elaboradas pelos próprios artistas, ou seja, de dentro e junto com a obra e em muitos casos são a própria obra.<sup>153</sup> Estas aproximações e sobreposições entre texto e imagem, entre obra e comentário, entre prática de “visibilidade” e prática teórica, compõe alguns dos desdobramentos das operações tautológicas realizadas por muitos artistas conceituais.

### 3.1. PROPOSIÇÃO ARTÍSTICA: AS IMPLICAÇÕES DO CONCEITO DE TAUTOLOGIA NA ARTE SEGUNDO JOSEPH KOSUTH

O conceito de *tautologia* deriva tanto dos estudos da linguagem quanto da lógica. Na sequência dessa pesquisa abordaremos tal questão a partir das reflexões de Kosuth relacionadas ao âmbito da arte. Com isso, por um lado, buscamos apresentar as considerações artísticas/analíticas elaboradas por Kosuth, e por outro situar a sobreposição entre estas mesmas considerações aos aspectos políticos da arte.<sup>154</sup> De fato a questão que se coloca, a pergunta que fazemos, é de que modo a *autorreflexão* conceitual pode ser vista como um

---

<sup>153</sup> Inevitavelmente, consideramos que qualquer abordagem, qualquer método historiográfico, que pretenda analisar a produção artística (principalmente a conceitual) precisa levar em consideração suas teorias e comentários. Deste modo, - mesmo que utilizemos outros autores e críticos não nos restringindo apenas aos artistas -, a teoria produzida pelos próprios artistas não pode ser desconsiderada ou colocada em segundo plano.

<sup>154</sup> Político aqui se refere ao debate de questões internas ao campo artístico (como: participação, autoria e função da arte), que simultaneamente afetam e são afetadas pelo contexto cultural.



componente crítico ao enquadramento morfológico (especificidade e autonomia visual) sem cair no mesmo hermetismo que ela crítica. Como podemos, por exemplo, encarar a afirmação de Kosuth de que “a falta de realidade da arte é precisamente a ‘realidade’ da arte”.<sup>155</sup>

No intuito de dialogar sobre os aspectos relativos ao enfoque conceitual, utilizaremos como base para o debate o livro *Art after philosophy and after*, de Kosuth, publicado em 1991. Em realidade este livro reúne uma coletânea de textos (editado por Gabriele Guercio e prefaciado por Jean-François Lyotard) que foram publicados entre 1966 e 1990 em revistas especializadas, catálogos e outros meios de divulgação impresso. Sendo todos os textos desta publicação de autoria do artista conceitual J. Kosuth, os mesmos marcam um importante referencial no que tange a produção teórica denominada “escritos de artistas”.<sup>156</sup> Dos escritos desta coletânea certamente o mais conhecido e estudado é o texto “Art after philosophy”<sup>157</sup> de 1969. No contexto brasileiro este texto “A Arte depois da filosofia” foi traduzido (em 1975) na primeira edição da revista “Malasartes”<sup>158</sup> e posteriormente (em 2006) foi incluído na coletânea de *Escritos de Artistas* organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim.

Para entendermos melhor as considerações de Kosuth além de levarmos em conta sua abordagem em “A Arte depois da filosofia”,<sup>159</sup> no que diz respeito ao conceito de *tautologia* na arte, buscamos referências em outros escritos seus contidos nesta mesma coletânea, de certo modo procurando alargar o entendimento e a abrangência de suas considerações analíticas. Entre estes textos destacamos: “Context Text” (1969), “Painting versus Art versus Culture” (1971) e “The Artist as Antropologist” (1975).

Entre outras possibilidades de abordagem, um modo de se aproximar da estrutura (artístico – analítica) que propõe este artista em seus escritos sobre “a função da arte e, subsequentemente, a sua viabilidade”<sup>160</sup> é por meio dos seus antecedentes tanto na arte (Marcel Duchamp, Ad Reinhardt, Donald Judd, Sol LeWitt, Jasper Johns) quanto na filosofia analítica ou filosofia da linguagem (Ludwig Wittgenstein e A .J. Ayer). Levando em conta

---

<sup>155</sup> KOSUTH, 1991, p. 86.

<sup>156</sup> A produção teórica dos artistas como parte de sua prática artística, sem dúvida, reflete a preocupação destes mesmos quanto ao sentido de suas obras, o que remete ao processo reflexivo tautológico.

<sup>157</sup> Publicado originalmente na revista *Studio Internacional* em três partes.

<sup>158</sup> “Malasartes” foi uma publicação editada por artistas e críticos de arte brasileiros nos anos 70 do século passado.

<sup>159</sup> Único dos seus textos, desta coletânea, até o momento traduzido ao português. Recentemente foi publicado pelo projeto editorial “par(ent)esis” coordenado por Regina Melim o texto “Quatro entrevistas: Arthur Rose” (1969) com declarações de Kosuth, Weiner, Huebler e Barry. Consultar: “¿Hay en Portugués?”. Florianópolis: Edição Experimental, 2012.

<sup>160</sup> KOSUTH, 2006, p. 213.

esta combinação de antecedentes podemos afirmar que as considerações alçadas por Kosuth em “A Arte depois da Filosofia” projetam ao mesmo tempo um desligamento entre a arte e a filosofia, em termos estéticos, para inaugurar, via Duchamp, um novo pensamento na arte pautado pelo contexto e não pela forma. O que significa instituir, conforme Kosuth, “que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função”.<sup>161</sup> Inaugura-se assim uma filosofia (ou pensamento) da própria arte, o que corresponde a uma “arte segundo a filosofia” (analítica) ou uma “arte depois da filosofia” (tradicional). Seguindo este raciocínio, o que baliza de maneira nítida e contundente estas transformações (do domínio morfológico ao domínio contextual) no campo da arte são os *readymades* de Duchamp<sup>162</sup>. Em termos de pensamento filosófico isto corresponde substituir o “juízo estético” (filosofia tradicional) pelos estudos ligados à análise da linguagem (filosofia analítica) como aqueles desenvolvidos por Ludwig Wittgenstein.

[...] se compreendemos as implicações do pensamento de Wittgenstein, e do pensamento influenciado por ele ou o que o seguiu, a filosofia “continental” não precisa ser considerada seriamente aqui. [...] O século XX trouxe à tona uma época que poderia ser chamada “o fim da filosofia e o começo da arte”. Não afirmo isso de maneira estrita, claro, mas sim como uma “tendência” da situação. Certamente a filosofia da linguagem pode ser considerada herdeira do empirismo, mas é uma filosofia de uma só marcha. E certamente existe uma “condição artística” para a arte que precedeu Duchamp, mas as suas outras funções ou razões de ser são tão pronunciadas, e a sua habilidade de funcionar claramente como arte limita a sua condição artística tão drasticamente que ela é apenas minimamente arte.<sup>163</sup>

Observamos como Kosuth, em suas explicações, está interessado em dialogar com uma produção (teoria e prática) que procura escapar das considerações tradicionais da arte ligadas aos aspectos estéticos apoiando-se, para tanto, em uma tendência filosófica que, igualmente, não está atrelada aos princípios da filosofia tradicional que, de modo geral, conforme Kosuth, “quase por definição, ocupou-se com o *não-dito*”.<sup>164</sup> Daí sua opção por uma “filosofia” que compartilha o princípio “que o *não dito* é *não dito* porque é *indizível*”.<sup>165</sup>

Quanto ao *não-dito*, Ludwig Wittgenstein em *Tractatus Lógico Philosophicus* pondera sobre a relação entre pensamento, linguagem e mundo. Seu livro composto de proposições

---

<sup>161</sup> KOSUTH, 2006, p.217.

<sup>162</sup> De acordo com Kosuth: “A função da arte, como questão, foi proposta pela primeira vez por Marcel Duchamp. Realmente é a Marcel Duchamp que podemos creditar o fato de ter dado à arte a sua identidade própria”. Idem, 1991, p.217.

<sup>163</sup> KOSUTH, op. cit., p. 212.

<sup>164</sup> Ibid., p.210.

<sup>165</sup> Ibid., p.210.

anotadas numericamente procura de maneira lógica demonstrar as falhas que existem na compreensão da própria linguagem, considerando assim que a grande maioria dos problemas filosóficos não são problemas, mas “confusões da linguagem”. Deste modo, a filosofia analítica procura ocupar-se apenas com aquilo que pode ser *dito*, – segundo Wittgenstein há de se falar somente daquilo que pode ser falado e do “que não se pode falar deve-se calar”<sup>166</sup> –, estipula em termos da linguagem que só existe aquilo que pode ser *dito*, pois o que reside para além do seu limite é simplesmente absurdo. O que significa afirmar que se pretendemos falar do indizível ainda assim ele precisa ser dito, pois aquilo que “pode ser pensado o pode claramente (4.116)”. Delimita-se, por conseguinte, o “impensável do interior por meio do pensável (4.114)”. Percebemos que, consequentemente, de modo geral em *Tractatus Lógico Philosophicus* Wittgenstein tenta estruturar a lógica da linguagem em contraposição a um pensamento metafísico. Entretanto, ainda que em um primeiro momento seja bastante inflexível com o *não-dito* – Wittgenstein busca demonstrar tudo aquilo que pode ser delimitado pela linguagem e aquilo que não é capaz de ser esclarecido por ela<sup>167</sup> – supomos que suas investigações são uma tentativa de localizar as determinações e as indeterminações que existem entre o dizível e o indizível semelhante às considerações sobre o “coeficiente artístico” elaboradas no âmbito da arte por Marcel Duchamp.

Na produção artística a partir da metade do século XX as querelas entre o *não-dito* e o *dito* podem ser percebidas, por exemplo, tanto pelo quase exclusivo componente individualizado e subjetivista do “Expressionismo Abstrato” quanto, embora mais devedores a eles do que “opositores”, por uma geração de artistas minimalistas ainda preocupados em estabelecer uma relação fenomenológica em termos de presença física e experiência sensitiva com a obra. Pretendendo minimizar os efeitos do “*não-dito*”, do enfoque expressionista e da experiência perceptiva minimalista, a arte conceitual (principalmente a vertente analítica) opta por colocar em segundo plano os aspectos formais (morfológicos) dando deste modo maior ênfase á discursividade contextual da obra de arte.

Por sinal, quem no campo da arte trabalha muito bem os embates entre o dizível e o indizível, como comentamos acima, é Marcel Duchamp quando propõe no “Ato criador” estabelecer um “cálculo” entre objetividade e subjetividade. Conforme Duchamp, “[...] o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece não

---

<sup>166</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1968, p.53.

<sup>167</sup> Wittgenstein mesmo em *Tractatus* considerado sua obra mais ríspida em relação ao não-dito reconhece afinal que existe o místico: “o inexpressável, certamente, existe. Se mostra, é o místico.” (6.522).

expresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente”.<sup>168</sup> O que significa dizer que o artista é consciente, em algum grau, das implicações conceituais de seu trabalho e que igualmente existe um grau de indeterminação entre o projeto e a execução da obra pelo autor e logo pelo espectador.

Resumidamente, o que estamos dizendo é que Kosuth (juntamente com outros artistas da década de 60 e 70 do século passado) seguindo o antecedente duchampiano de “indiferença estética”<sup>169</sup> – combinado à atitude autorreferencial da “arte como arte” de Ad Reinhardt<sup>170</sup> e ainda somado às definições tomadas emprestadas do estudo da linguagem a partir da filosofia analítica de Wittgenstein e de A. J. Ayer – forja sua *investigação conceitual sobre a arte em geral*. Neste período muitos artistas a partir do legado de Duchamp, principalmente aquelas considerações que dizem respeito aos seus “readymades”, procuraram definir a arte em termos extraestéticos. Nesse sentido, a manobra Duchampiana, a nosso ver, promove um relativo rebaixamento dos aspectos sensoriais em favor de uma ênfase na aproximação entre arte e linguagem, entre visibilidade e textualidade.<sup>171</sup> Artistas como Joseph Kosuth e o grupo Art and Language, entre outros, ligados ao que se denomina historicamente como conceitualismo tautológico (anglo-saxão) na maioria dos seus trabalhos artísticos utilizam a linguagem escrita, a teoria e o debate crítico sobre as funções da arte como parte e desdobramento de suas propostas artísticas. Portanto, para Kosuth a tarefa de um artista consiste em indagar sobre “a natureza da arte” (mecanismos e função), já que: “Se a arte existe por razões não estéticas, quais são essas razões e como elas fazem que uma proposição artística atue frente ao mundo?”<sup>172</sup> Consequentemente este enfoque sugere a existência tautológica como uma possibilidade de compreensão das estruturas da arte e por continuidade da arte em relação ao mundo, o que não deixa de ser, a nosso ver, um modo de enquadrar “politicamente” a produção artística.

---

<sup>168</sup> DUCHAMP, 1975, p.73.

<sup>169</sup> Duchamp em 1961 ao falar sobre a escolha de objetos do cotidiano como “obras de arte já prontas” (*readymades*) ele afirma: “[...] a escolha desses *readymades* nunca foi ditada por deleites estéticos. Essa escolha era baseada em uma reação de indiferença visual e ao mesmo tempo com uma total falta de bom ou mau gosto”. DUCHAMP, Marcel. “À propos of *readymades*”. In: Michel SANOUILLET Y Elmer PETERSON (eds.), *The writings of Marcel Duchamp*, Nova York: Oxford University Press / Da Capo Press, 1973, p.141 -142.

<sup>170</sup> Ad Reinhardt em seu escrito “Arte-como-arte” afirma que: “Arte-como-arte nada é além de arte [...] não-objetiva, não-representativa, não-figurativa, não-imagística, não-expressionista, não-subjetiva.” AD REINHARDT. “Arte-como-arte”. In: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 72.

<sup>171</sup> Embora, como sabemos é justamente este rebaixamento da sensorialidade (no seu sentido retiniano) e dos aspectos estéticos o que possibilita a arte repensar novas estratégias visuais e sensoriais, abrindo-se inclusive para outros sentidos.

<sup>172</sup> KOSUTH, 1991, p.86. (tradução nossa).

[...] podemos entender que uma obra de arte é uma espécie de proposição enunciada no contexto da arte como um comentário sobre este. As ‘obras’ de arte, nesse sentido, seriam proposições analíticas. A tentativa de dizer algo sobre o mundo está condenada ao fracasso (inclusive aquelas disciplinas naturalmente destinadas a este propósito encontram muitas dificuldades). A falta de realidade da arte é precisamente a ‘realidade’ da arte. E somente se – e quando – as atividades artísticas se atenham a esta ‘realidade’ pode-se extrair alguma conclusão sobre outra realidade humana implicitamente ‘retratada’ ou mostrada nela.<sup>173</sup>

Kosuth se refere à produção artística (seja qual for ela: texto, imagem, sons, etc.) como sendo um comentário sobre ela mesma (a própria arte), não se referindo a um dado empírico concreto. Como vemos as “proposições artísticas” são ficcionais. Por conseguinte a “realidade” delas (sua força) não está em revelar ou explicar nenhum acontecimento real, mas criar “realidades” ficcionais. Ou ainda podemos dizer, utilizando as palavras de Kosuth, que “as proposições da arte não são factuais, mas linguísticas, em seu caráter”.<sup>174</sup> Nesse sentido, o cerco tautológico, como estratégia, é uma espécie de “proposição artística” que nos permite “revelar a natureza da arte no contexto da arte”.

Conforme observamos, em seu pensamento, uma obra de arte nada mais é do que uma definição sobre o significado da arte. Para tornar claro este conceito, em suas investigações (práticas e teóricas), Kosuth, opta por “substituir o termo ‘obra’ por *proposição artística*”.<sup>175</sup> Por meio desta substituição podemos entender como ele define a produção artística *como* uma tautologia.

Trabalhos de arte são proposições analíticas. Isto é, se vistos dentro de seu contexto – como arte- eles não fornecem nenhuma informação sobre algum fato. Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular *é* arte, o que significa: é uma definição da arte. Portanto, o fato de ele ser arte é uma verdade *a priori* (foi isso o que Judd quis dizer quando declarou que “se alguém chama isso de arte, é arte”).<sup>176</sup>

Esta substituição de termos (e subsequentemente de enfoque) se dá, entre outras razões, pelo desgaste do termo “obra” vinculada a conotações de autenticidade, expressividade e especificidades visuais ditadas pelas conjunturas “morfológicas”. Consequentemente o questionamento sobre a “natureza da arte” é alterado de uma questão

---

<sup>173</sup> Ibid., p.86.

<sup>174</sup> Idem, 2006, p.220.

<sup>175</sup> KOSUTH, op cit., p.84.

<sup>176</sup> Idem, 2006, pp. 219-220.

sobre seus recursos materiais (plásticos) para sua concepção e contexto. Logo, indagar sobre a natureza da arte não é tanto procurar definir a essência, mas “compreender a função da arte”.

Para operar esta manobra, da “aparência” à “concepção”, Kosuth utiliza a diferenciação que A. J. Ayer faz (a partir da noção Kantiana) entre proposição analítica e proposição sintética estabelecendo, deste modo, uma “proposição artística” análoga a uma “proposição analítica”. Segundo Ayer: “Uma proposição é analítica quando sua validade depende unicamente das definições dos símbolos que ela contém, e sintética quando a sua validade é determinada pelos fatos da experiência”.<sup>177</sup> Dito de outro modo as “proposições artísticas” assim como uma proposição lógica não estão atreladas a uma condição perceptiva (contemplativa e empiricamente comprovável), mas sim reflexiva. Kosuth igualmente defende que “a validade das proposições artísticas não é dependente de qualquer pressuposição empírica, muito menos de qualquer pressuposição estética acerca da natureza das coisas”.<sup>178</sup> Ou seja, Kosuth propõe no lugar do “juízo estético” a análise do contexto artístico, o que é possível a partir da tautologia.

Portanto do mesmo modo que é tecida (via Ayer) a separação entre proposição empírica e proposição analítica é recomendável “separar a estética da arte porque a estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral”.<sup>179</sup> Inclusive um objeto pode ser avaliado esteticamente sem projetar nenhuma definição sobre o contexto da arte, isto porque “as considerações estéticas são *sempre* alheias à função ou à ‘razão de ser’ de um objeto”.<sup>180</sup> Além disso, para Kosuth as “noções morfológicas da arte incorporam um conceito *a priori*, subtendido, das possibilidades da arte. [...] torna de fato, *a priori*, impossível questionar a natureza da arte”.<sup>181</sup>

Um dos pontos fortes desta afirmação de fato está em reconhecer as limitações impostas pela “especificidade do meio” em termos modernos atrelados as categorias tradicionais da pintura e da escultura. A arte no campo ampliado, ou como diria Kosuth “arte em geral”, implode os princípios morfológicos visuais que nortearam a arte por um longo tempo. Em seu lugar promove uma arte para *além da pureza visual* onde qualquer material e meio podem ser utilizados (inclusive a pintura e a escultura) não sendo eles em sua essencialidade que definem as características do campo da arte, mas seu “uso” como objetos

---

<sup>177</sup> AYER, A. J, apud KOSUTH, 2006, p.219.

<sup>178</sup> KOSUTH, 2006, p.220.

<sup>179</sup> Ibid., p.214.

<sup>180</sup> Ibid., p.215.

<sup>181</sup> Ibid., p.217.

contextualizados.<sup>182</sup> Nesse sentido, a ampliação da arte mais do que corresponder a um alargamento das possibilidades materiais de realização de uma obra diz respeito principalmente a uma ampliação conceitual, dos seus limites, que converge em direção ao próprio âmbito geral da cultura. Tautologicamente qualquer coisa pode ser percebida como arte.

Retornando à questão da “obra” como uma proposição analítica (a natureza não factual e tautológica da arte) – o que implica reconhecer que a “realidade” da arte está no modo como ela faz conexões entre pensamento, linguagem e mundo – cabe agora indagar de que modo eventualmente a produção artística pode oferecer, mesmo que seja por analogia, alguma resposta (ou questão) à condição humana em geral. Nesse sentido, as indagações feitas ao conceitualismo tautológico não se referem mais ao terreno combatido da especificidade visual (autonomia moderna), mas da própria arte como campo de conhecimento legítimo e humanisticamente relevante. Quanto a esta pergunta, dado a dificuldade de averiguação, dificilmente chegaremos a uma resposta definitiva quanto “aos benefícios da arte”. De qualquer maneira parece ser que o único modo de manter a “dignidade” da arte e sua relevância (conforme Kosuth) é assumindo que a arte pode ser o que quiser desde que seja arte, só assim ela consegue ser autorreflexiva e ao mesmo tempo expansiva.

Como disse Donald Judd “se alguém chama de arte, é arte”. (da ordem do ordinário, do comum, da experiência (diálogo), segundo Gisele Ribeiro “arte com minúscula”).<sup>183</sup> Ou

---

<sup>182</sup> Kosuth em 1971 faz a seguinte constatação a respeito da prática artística: “Quando os artistas foram capazes de pensar o *fazer-artístico* em termos de uma concepção ampliada da arte, a pintura e a escultura se tornaram possibilidades formais/ físicas dentro do campo de trabalho mais do que constituir a totalidade da nossa concepção sobre a arte”. KOSUTH, 1991, p.90. Não se trata, portanto de uma exclusão destes meios tradicionais, mas de uma maneira diferente (propositiva) de percebê-los dentro do campo da arte. Tanto é que Kosuth em seus escritos sobre arte conceitual reconhece a relevância de determinados trabalhos que utilizam a pintura ou a escultura, como as bandeiras (Flag) de Jasper Johns, os quadrados negros (não-pictórico) Reinhardt, as *Date Paintings* de On Kawara, Rauschenberg (*Portrait of Iris Clert* e *Erased De Kooning drawing*), os *objetos específicos* (entre pintura e escultura) de Donald Judd. Ou ainda, mesmo com todo antagonismo frente ao expressionismo abstrato, reconhece a importância do trabalho de Pollock: “Se Pollock é importante, isso acontece porque ele pintou em telas soltas no chão [...]”. Como vemos a querela de fato é contra um “essencialismo visual” da pintura e da escultura e não exatamente contra seu uso.

<sup>183</sup> Gisele Ribeiro em seu texto “Esto es arte” (contrapondo De Duce) faz uma explanação, a partir de Kosuth, sobre a ideia de uma arte como algo ordinário, arte minúscula (substantivo comum) no lugar de Arte maiúscula (como um adjetivo ou nome próprio). “*La tautología propuesta por Kosuth parece [...] mucho más cerca de la concepción de Duchamp. Es decir, denominar algo como “arte” es simplemente colocarlo en un campo, y no atribuirle un valor cualquiera exterior. Como ya diría, Ad Reinhardt “arte es arte”, nada más y nada menos que eso. [...] podríamos entender la operación, o experiencia, de denominar algo como “arte”, no como una acción en “circularidad estéril”, pero como aquella que efectivamente produce el trabajo y permite que extraigamos los más diversos sentidos, sean ellos positivos o no, de esta relación. [...] La concepción de la palabra “arte” como sustantivo sitúa la frase “esto es arte” no como un juicio, y mucho menos como un juicio estético, ya que “arte” no tendría un valor propio, positivo y ontológico. Como un nombre (común y no propio)*”

seja, se declaramos ou reconhecemos algo como arte (“isto é arte”), tautologicamente é uma verdade, porque como uma proposição analítica ela só pode ser verdadeira. No final eliminamos a “obrigatoriedade” do juízo estético (ou qualquer outro juízo) porque a questão não é colocada no sentido de nos perguntarmos se é arte ou não, a questão se coloca muito mais no sentido de percebermos o que é ativado com esta afirmação. Quanto a isto, os esclarecimentos sobre a tautologia no âmbito do pensamento lógico feito por Wittgenstein em *Tractatus Logico-Philosophicus* pode nos ajudar a compreender o sentido de uma “proposição artística”.

As proposições analíticas, como já vimos, tem um sentido independente dos fatos. Ou seja, ao mesmo tempo em que são um modelo da realidade (uma projeção), realidade e proposição não são comparáveis entre elas a modo de verdadeiro ou falso. Isto indica a condição daquilo que Wittgenstein (1968, p. 72) chama de “regra da tradução da linguagem (4.0141)”. Procurando delinear as circunstâncias estabelecidas entre linguagem e realidade, Wittgenstein descreve que há um grupo de proposições elementares que podem ser verificadas por meio de uma tabua de falso e verdadeiro e entre essas proposições há dois casos extremos, o das tautologias e o das contradições. Uma proposição é tautológica quando todas as suas respostas são verdadeiras e uma proposição é contraditória quando todas as suas respostas são falsas. Por isto, conforme Wittgenstein (1968, p.87): “A tautologia não possui condições de verdade, pois é verdadeira sob qualquer condição (4.461)”. Logo a função dessas proposições analíticas que não dizem nada sobre o mundo (“A tautologia e a contradição não são figurações da realidade (4.4611)”) é demonstrar a lógica da própria construção: “As proposições da lógica demonstram as propriedades lógicas das proposições, pois se ligam em proposições que não dizem nada (6.121).” Nesse sentido, as “proposições da lógica são tautológicas (6.1)” servem apenas para demonstrar a lógica da linguagem. Ou seja, sua conexão com o mundo se dá quanto linguagem (construção) e não como fato. Ou ainda podemos dizer que é um “fato” que carece de “comprovação” no mundo. Voltemos agora à Kosuth e vejamos como ele define suas proposições artísticas como uma tautologia que não precisam ser verificadas fora da arte.

---

*“arte” sería la designación de un campo, activado por la frase, provocando que “esto”, acción u objeto, sea pensado en relación a él. En este proceso, las consideraciones relativas al territorio del arte entran en funcionamiento y comienzan a hacer vibrar el objeto, contaminándolo*”. RIBEIRO, Gisele, “Esto es arte”. *Bilboquet: webzine de estética, creación y pensamiento*, n. 8. Disponível em: <http://bilboquet.es/B8/PAG/estoesarte.html>. Acesso em: 13 de janeiro de 2014.



De fato é quase impossível discutir a arte em termos gerais sem falar em tautologias – pois tentar “captar” a arte por meio de qualquer outro “instrumento” é meramente focalizar outro aspecto ou qualidade da proposição que, normalmente, é irrelevante para a “condição artística” da obra de arte. [...] Para repetir, o que a arte tem em comum com a lógica e a matemática é que ela é uma tautologia; i.e., a “ideia de arte” (ou o “trabalho de arte”) e a arte são o mesmo e podem ser apreciadas como arte sem que se saia do contexto da arte para a verificação.<sup>184</sup>

Portanto, em relação à tautologia na arte conceitual tal como defendida por Kosuth, suas consequências no desdobramento artístico-político são percebidas simultaneamente como sustentação e transgressão. Sustentação porque perceber a “realidade da arte” – como uma espécie de *autonomia relativa* (aberta e relacional) não essencialista e continuamente em transformação – é o que permite como acima afirma Kosuth focalizar aspectos referentes à “condição artística” (sua construção com linguagem que faz conexão com o mundo), não como uma questão morfológica (finita), mas como uma proposição indeterminada (qualquer coisa pode ser arte). E transgressão porque justamente as demarcações que existem entre arte e mundo não se identificam necessariamente como barreiras erguidas para separar (ou distanciar), mas, ao contrário, fronteiras que indicam passagem, indicam encontros. Como comenta Marc Augé: “Uma fronteira não é uma barreira, mas um passo, já que indica, ao mesmo tempo, a presença do outro e a possibilidade de reunir-se com ele”.<sup>185</sup> O desejo de aproximar a arte do mundo não pode ser à custa de suprimir nem a arte nem o mundo. Nesse sentido, tanto as “identidades” dos campos de conhecimento (das disciplinas) quanto às identidades de indivíduos e grupos, se constituem como identidades em trânsito (relacionais) e não como identidades absolutas.<sup>186</sup> Desta forma o enquadramento conceitual analítico gera um paradoxo, é um “método” que desenvolveu e desenvolve uma crítica àqueles aspectos da arte ligados a uma tradição morfológica (a autonomia da arte) e ao mesmo tempo propõem que não percamos de vista, a partir da autorreflexão, a “moldura” que nos faz perceber os contornos, as questões, as implicações, as políticas das proposições artísticas. Sendo assim, acreditamos que a partir das conquistas da arte conceitual a arte contemporânea é impelida a abandonar aquilo que séculos atrás era colocado como determinante da “natureza da arte”, seu modo de apresentação estritamente visual, bem como aquelas concepções ligadas ao culto à

---

<sup>184</sup> KOSUTH, 2006, pp.220- 221.

<sup>185</sup> AUGÉ, 2010, p. 21.

<sup>186</sup> Conforme Augé a constituição fragmentaria dos *não lugares* nos levaria “a duvidar das identidades absolutas, simples e substanciais, tanto no plano coletivo quanto no individual. As culturas ‘comportam-se’ como a madeira verde e jamais constituem totalidades acabadas; e os indivíduos, tão simples quanto os imaginamos, nunca o são o suficiente para não se situar em relação à ordem que lhes atribui um lugar”. AUGÉ, 1994, p. 26.

personalidade (exclusividade e autoridade do artista), a unicidade da obra (aura) e a condição fetichista tanto técnica (talento e habilidade) quanto puramente imaginativa (“mediúnica”) atreladas ao “fazer artístico”. Justamente aprendemos com a arte conceitual (especificamente com o cerco tautológico) que a viabilidade da arte não depende de um modo exclusivo de apresentação, sua viabilidade está na possibilidade que ela mesma nos oferece à nossa compreensão dos significados e usos daquilo que chamamos de arte.

### **3.1.1 A arte como arte e o político**

Uma vez descrito os artifícios do pensamento tautológico na arte, gostaríamos de retomar a questão que apresentamos no início deste capítulo quanto ao aparente dado hermético das considerações conceituais linguísticas e tautológicas. Como acusado anteriormente no primeiro e no segundo capítulo desta dissertação, segundo críticos como Buchloh, Marchán Fiz e Carmen Ramírez da falta de afeição estética somada a sua condição autorreflexiva desprende um hermetismo (opacidade) que confere as prerrogativas conceituais (tautológicas), uma dimensão explicitamente indiferente aos temas do cotidiano. Para Bulochloh a arte conceitual linguística é o reflexo do capitalismo avançado (uma estética administrativa), burocrática e acrítica, para Marchán Fiz o “conceitualismo analítico” afasta o objeto artístico de qualquer referência contextual e para Carmen Ramírez o enquadramento tautológico proposto pela arte conceitual anglo-americana (principalmente por Kosuth) além do mais tenta eliminar das construções artísticas toda relatividade, gerando por tanto imediação e passividade. Entretanto, Kosuth argumenta que o potencial transformador da “condição artística” está justamente na sua capacidade de redefinir seus próprios conceitos sem ter que abrir mão de ser “arte como arte”. A partir daí ele explica em *“Painting versus art versus culture”* a metodologia utilizada pela arte conceitual:

A potencial natureza revolucionária da arte conceitual consistiu em que enquanto faz foco sobre o contexto sociocultural não focaliza o seu próprio desenvolvimento formal, mas se torna um método espiralado, uma prática crítico reflexiva perpetuamente sobrevoando e recontextualizando sua própria história; uma opção metodológica que une a prática artística com a teoria. Cada vez mais, a metodologia da arte conceptual se ocupa de olhar amplamente para o contexto cultural, social e político que a arte depende para ter sentido; de fato como estávamos preocupados em tentar fazer algo efetivo isso significou em muitos casos que a arte conceptual

teve que abandonar a categoria mesma da arte, e simplesmente funcionar a nível cultural.<sup>187</sup>

Assim diferentemente de um “ativismo artístico” eufórico que tem subentendido, presumidamente, uma capacidade “libertadora e criativa” da arte, o enquadramento crítico autorreflexivo da arte conceitual deixa em aberto esta capacidade. Como argumenta Kosuth: “As políticas da arte, implícitas ou explícitas, podem trabalhar a favor da mudança ou contra ela”.<sup>188</sup> De qualquer modo, conclui Kosuth, que a viabilidade da arte em existir como algo relevante está em não se tornar nem entretenimento nem experiência estética contemplativa, como também não se tornar utilitária (no sentido de servil).

Proponho então que aqui repousa a viabilidade da arte. [...] a habilidade da arte em existir vai depender não só de *não* executar um serviço – como entretenimento, experiência visual (ou de outro tipo) ou decoração –, o que é algo substituído facilmente pela cultura e tecnologia Kitsch, mas também vai permanecer viável por *não* assumir uma postura filosófica; pois no caráter único da arte está a capacidade de permanecer alheia aos julgamentos filosóficos. É nesse contexto que a arte compartilha similaridades com a lógica, a matemática e também com a ciência. Mas enquanto os outros esforços são úteis, a arte não é. Na verdade, a arte existe apenas para seu próprio bem.<sup>189</sup>

Sua relevância (da arte), a nosso ver, está em compor proposições ficcionais. Ou seja, admitindo a linguagem na arte ou a linguagem como arte<sup>190</sup> em seus modos de construção como uma realidade (um contexto) as construções artísticas estão pautadas pela *racionalidade da ficção*. As proposições da arte possuem uma lógica, não são irracionais, no entanto, sua lógica (e suas pretensões) não é a mesma de outros campos do conhecimento como, por exemplo, a ciência (embora haja aproximações). Neste sentido a arte como forma de conhecimento não se pretende como racionalidade pura (como pura objetividade).

Esta é a natureza revolucionária (política) da arte, criar proposições (ficções) – ainda que não fatuais – que dilatam o próprio entendimento sobre os limites do real. Portanto, conforme afirma Jacques Rancière em *A partilha do sensível*: “a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre

---

<sup>187</sup> KOSUTH, 1991, p.92. (tradução nossa).

<sup>188</sup> Ibid., p.91.

<sup>189</sup> Idem, 2006, p. 225.

<sup>190</sup> Kosuth afirma que: “*Al abordar la relación del arte con el lenguaje nos encontramos con dos aspectos interdependientes. El arte puede ser tratado como un lenguaje que posee sus propias condiciones internas. Y también puede ser analizado a la luz de la lingüística y la filosofía del lenguaje.*” Idem, 2005, p. 59.

o que se vê e o que se diz, entre o [que] se faz e o que se pode fazer.”<sup>191</sup> É tecida então uma interrelação entre fazeres (linguagens) e realidade, entre arte e mundo até porque, como sustenta Rancière, a “ficção [ou o que Kosuth chama de proposição] não é a irrealidade”.<sup>192</sup> Partindo deste princípio qualquer uso da linguagem (histórico, crítico, teórico, artístico) supõe algum grau de ficção, e a ficção, assim como a arte, como tal participa do real produzindo “invenções” de mundo. Orson Wells, por exemplo, em “Guerra dos Mundos” produz o “fato histórico” da invasão dos marcianos, invasão esta que aconteceu apenas como informação, como linguagem.<sup>193</sup>

Diante do exposto, o tautológico ao contrário do que indica Marchán Fiz, Buchloh e Carmen Ramírez (entre outros) não gera uma ruptura da arte com as dependências contextuais. Acreditamos que é justamente por meio deste método autorreflexivo que os acontecimentos na arte tomam um sentido que é sempre dependente do seu enquadramento. Kosuth aqui propõe uma diferença fundamental entre uma arte que nos diz algo “sobre nossa arte *sendo* nossa arte, que não é o mesmo que a arte pela arte”.<sup>194</sup> O que pretende Kosuth com o enquadramento tautológico não é produzir uma *arte pela arte*, mas uma *arte como arte*. Que é o mesmo que dizer que devemos perceber os contornos da arte -“ver’ a arte”: suas propriedades conceituais e não apenas físicas- “e ao mesmo tempo manter o foco sobre o contexto sociocultural que ela depende para ter sentido”.<sup>195</sup>

O velho modelo analítico cientificista era passivo (dependia das instituições para ter significado); ao passo que a dinâmica do novo trabalho deve, em parte, consistir em revelar as contradições, e como tal tem o objetivo de dismantelar a estrutura mítica da arte apresentada atualmente pelas instituições culturais. Mas para se fazer isso nosso trabalho deve ser *metodologicamente* criativo; como artistas devemos continuamente questionar as convenções de nossa atividade – e de fato, esse papel tem suas suposições (teorias) e suas convenções.<sup>196</sup>

---

<sup>191</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34. 2005b, p. 59

<sup>192</sup> Idem, 2005a, p.77.

<sup>193</sup> No dia 30 de outubro de 1938 na rádio CBS, dentro do programa de adaptações literárias para emissão radiofônica (*Mercury Theatre on the air*), Orson Wells levou a cabo a transmissão de *Guerra dos mundos* de H. G. Welles. Como relata Paolo Mereghetti, “[...] devido à técnica de adaptação (narração em primeira pessoa; [onde] os personagens pareciam viver ao vivo os acontecimentos relatados) [...]” a emissão feita por Wells desencadeou “[...] uma onda de pânico no país [EUA]. Quase dois milhões de ouvintes se convenceram de que a invasão da terra por marcianos estava acontecendo”. MEREGHETTI, Paolo. *Orson Welles*. Paris: Cahiers du cinema/El País, 2008, p.15-17.

<sup>194</sup> KOSUTH, 1991, p. 92.

<sup>195</sup> Ibid., p. 91.

<sup>196</sup> Ibid.,

Nesse sentido, o artista, de produtor de “objetos” (“obras”) passa à articulador de proposições no qual ele busca “estabelecer uma relação crítica com a representação de sua própria produção (e por extensão, de toda produção cultural)”.

Desta forma, Kosuth desde a metade da década de 1960 em seus primeiros trabalhos “conceituais” iniciado com *Leaning glass* (1965) [fig.2], passando por sua *protoinvestigation* realizada no mesmo ano intitulada *One and Three Chairs* [fig.3] e em sua *First Investigation* (Primeira investigação), concretizada em 1966, intitulada *Water* [fig.4] da série “*Art as Idea as Idea*” (Arte como ideia como ideia) utiliza o termo “proposição artística” para designar sua produção porque entende todo o seu trabalho prático, assim como o teórico, como uma investigação sobre os significados e as implicações contextuais da arte em geral. Conforme Kosuth: “Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte”.<sup>197</sup>

Nestes seus trabalhos de modo geral é explorado a inter-relação entre *texto* e *contexto*. Seu trabalho *Leaning glass* consiste em quatro placas de vidro transparentes de 1,5m apoiadas no chão e encostadas na parede levemente inclinadas. Em cada uma das placas respectivamente, da esquerda para direita, se encontra decalcado uma palavra: *clear, square, glass, leaning*. Estas palavras (transparente, quadrado, vidro, inclinação) a principio uma mera descrição das características físicas da placa de vidro, nos remete não apenas as determinações dos enunciados, mas a indeterminação dos significados. Dependendo do contexto e da recepção este conjunto pode adquirir outros significados como: limpa, praça, copo, tendência. Esta repetição do mesmo objeto com enunciados diferentes mostra as várias possibilidades de construção, os vários significados de uma mesma coisa. As palavras “soltas” podem ser combinadas entre si conformando outras possibilidades de recepção. A transparência dos vidros ao mesmo tempo faz com que estas palavras atuem também não apenas sobre as placas de vidro, mas também sobre o lugar (contexto) que elas encontram inseridas. Sendo este lugar, por exemplo, uma galeria (um cubo branco) tais palavras recaem sobre o próprio significado deste espaço circundante. (Cubo branco: limpo, quadrado, recipiente e pendente). Portanto, mais do que afirmar a condição inexorável das coisas estas tautologias mostram o que as coisas são em seu uso (objetos contextualizados e recontextualizados).

Em sua série “Arte como ideia como ideia” – ampliações fotográficas de conceitos e verbetes, definições retiradas do dicionário – Kosuth uma vez mais articula uma relação entre

---

<sup>197</sup> KOSUTH, 2006, p. 217.

realidade concreta e realidade ficcional. Até mesmo em um dicionário (um catálogo aparentemente meramente descritivo e neutro) as palavras não escapam as ambiguidades entre pensamento, linguagem e mundo.

Já a proposição *Uma e três cadeiras* (parte de sua série de trabalhos de “uma e três coisas”) – composta pelo objeto cadeira, por uma fotografia do objeto cadeira e de uma definição de dicionário da palavra cadeira –, são três modos diferentes de apresentar a mesma coisa. O objeto em si, a imagem do objeto, e a definição textual do mesmo. Quando colocado lado a lado objeto, imagem e texto com esta operação é desfeita qualquer hierarquia de verdade entre coisa em si, imagem e texto. Todos três modos de apresentação são representações e realidades em si. Todos três modos de apresentação são ao mesmo tempo imagem, texto e objeto. Onde está a cadeira, qual é a “verdadeira”? O objeto cadeira? A palavra cadeira? A imagem cadeira? Todos os modos de apresentação são cadeiras: cadeira objeto, cadeira imagem, cadeira texto. Todos os modos de apresentação são imagens: imagem objeto, imagem fotográfica, imagem texto. Todos os modos de apresentação são textos: texto objeto, texto imagem, texto palavra. É uma cadeira e simultaneamente múltiplas (três) cadeiras já que cada modo de apresentação contém sua particularidade, suas possibilidades e impossibilidades. O objeto cadeira contém possibilidades que nem a imagem nem o texto podem proporcionar, podemos, por exemplo, sentar. A imagem possui possibilidades que o objeto e o texto não são capazes de apresentar, evidencia o lugar onde a cadeira está colocada.<sup>198</sup> O texto por sua vez contém definições que nem mesmo o objeto em si e nem a imagem do objeto são capazes de expor. Fala-se aqui de uma complementaridade entre objeto, imagem e texto. Nenhum destes modos de “visibilidade” é capaz de apresentar e representar integralmente a coisa em si, nem mesmo o objeto cadeira. A apresentação da mesma “ideia” de formas diferentes, neste caso, não nos leva necessariamente a uma exatidão ou redundância dos enunciados, mas a um jogo de inter-relações entre texto, imagem e objeto. Tal situação igualmente promove uma aproximação, sem excluir seus contrassensos, entre estes modos de exibição.

Em 1970 o artista brasileiro Cildo Meireles dentro da sua série *Objetos Semânticos* realizou o trabalho, intitulado *Dados* [fig.5], que assim como “Uma e três cadeiras” promove

---

<sup>198</sup> Nessa série a fotografia do objeto, neste caso a cadeira, é tomada no lugar onde é exposto o trabalho. Assim, a cada vez que muda o lugar de exposição (a princípio) é feito uma nova imagem do objeto. Kosuth recentemente em uma palestra apresenta no dia 29 de agosto de 2013 na cidade de Joinvile comentou que as fotografias de seus trabalhos são sempre feitas por um terceiro.

um “jogo” de abertura de significados. O trabalho de Meireles consiste de um estojo com uma placa na qual lemos: “Dados: 1. Dado 2. Título”. Dentro do estojo há um objeto *dado* (de seis faces) e junto dele outra placa contendo a palavra “Dado”. O conjunto em si está composto por três elementos: placas/textos, objeto dado e estojo. O que lemos na placa externa do estojo é a indicação do que encontraremos dentro do estojo. Dados no plural: um objeto “dado”, um texto “dado” (título). Assim como no jogo entre “uma e três cadeiras” – nota: não é apenas uma cadeira mais uma multiplicidade de cadeiras e ao mesmo tempo uma mesma cadeira – no trabalho de Meireles temos uma multiplicidade de significados do “dado”, já que temos ao mesmo tempo o objeto dado que remete ao jogo, ao acaso, e a palavra dado que nos remete à informação. Por sua vez, comparativamente, se dá uma confrontação entre objetividade da informação frente às indeterminações do “dado” como jogo. Percebemos deste modo então à existência de um mesmo “dado” e de “dados” no plural, é *um* “dado” e ao mesmo tempo *vários* “dados”. Inclusive eles podem “compartilhar” suas diferentes perspectivas sobre *o mesmo* elemento “dado”. “Dado” informação como jogo e “dado” jogo como informação.

Ambos os trabalhos (“Uma e três cadeiras” e “Dados”), a nosso ver, sugerem uma sobreposição entre inadequação e adequação, entre objetos e enunciados. No entanto, na tentativa de rebaixar a arte conceitual analítica, trabalhos tautológicos como “Uma e Três cadeiras” são apontados como desvinculados da realidade, descontextualizados, apolíticos e herméticos. De modo geral, as estratégias conceituais analíticas (norte-americanas e britânicas) são vistas como restritivas, como *norma* (homogênea), já as aproximações (o trânsito) entre a arte latino-americana e a arte conceitual são percebidas em seu conjunto como desvio (heterogêneas) e abertura das possibilidades analíticas. Mesmo quando há proximidade propositiva entre elas, como no caso anterior, ainda assim os trabalhos produzidos pela arte conceitual linguística são tomados como pura objetividade cientificista, “ajuste e adequação” (entre imagem, texto e realidade), enquanto que a produção latino-americana (os “conceitualismos”), aqui representada pelo trabalho de Meireles, desbordando imanências, produz uma compreensão dos significados à múltiplas direções.<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> Sustentando que a arte conceitual (anglo-saxã) de modo geral é restritiva e descontextualizada, frente à abrangência contextual (e política) de trabalhos artísticos que fazem um trânsito pelos aspectos conceituais como é o caso da produção do artista brasileiro Cildo Meireles (1970), a pesquisadora Juliana de Souza Silva Almonfrey, utilizando as palavras de Meireles, afirma que as estratégias tautológicas são atividades que geram uma espécie de “artesanato cerebral” (em referência ao artesanato manual) provocado pelo “excesso de retórica verbal”. ALMONFREY, Juliana de Souza Silva. *Cildo Meireles: inserção e desvio no transitar conceitual*. 2009. 60-61 f. e 102 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós- Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

Divergindo desta acepção sobre a arte conceitual (linguístico-tautológica), consideramos que tanto Kosuth quanto o grupo britânico Art & Language, devedores em suas proposições artísticas aos pressupostos teóricos da filosofia analítica e das considerações sobre linguagem de Ludwig Wittgenstein, ambos estão interessados precisamente no *significado em seus usos* (“jogos de linguagem”) e não na exatidão ou imutabilidade da linguagem. Estes artistas adotam tanto as considerações lógicas/ tautológicas de Wittgenstein em “*Tractatus Lógico Filosófico*” (as determinações da linguagem) como suas considerações mais “flexíveis” sobre a linguagem (“O significado é o uso”<sup>200</sup>) em “*Investigações Filosóficas*”.

A soma de trabalhos que se relacionam com aspectos tautológicos é muito extensa, sobretudo se estes trabalhos não estão restritos ao uso da linguagem em sua forma escrita ou falada. Por exemplo, em 1969, Bruce Nauman em *Burning Small Fire* (Queimando pequenos fogos) [fig.6] se apropria do livro *Various Small fires* (1964) [fig.7] de Edward Ruscha para executar a ação de *queima de pequenos fogos*. O livro de Nauman assim como o de Ruscha é composto de imagens (registros fotográficos) de artefatos que produzem fogo. Só que no caso do livro de Nauman o artefato utilizado para produzir fogo (e o consequente registro fotográfico) são as próprias páginas do livro “*Various Small fires*” de Ruscha. A ação de queima de Nauman só é possível a partir da “extinção” do livro de imagens de fogos de Ruscha ao mesmo tempo o objeto, o conteúdo das imagens, não é outro senão os “mesmos” pequenos fogos do livro de Ruscha. Além do mais, o ato de queimar imagens de fogos de Nauman nos faz lembrar o mecanismo de produção da imagem fotográfica analógica (fílmica) no qual a partir da “captação” das imagens é “sensibilizado”, queimado, o negativo.

Se antes era perceptivo em “Uma e três cadeiras” que mudando o modo de exibir um mesmo elemento (cadeira) acabamos mudando o entendimento que temos do elemento em questão, agora mantendo o mesmo modo de apresentação (imagem fotográfica) – inclusive em ambos com a formalização em livro – é possível observar o quanto as imagens produzidas por Nauman a partir do livro de Ruscha colocam em evidência o próprio ato de fotografar. Portanto, embora, ambos utilizem o mesmo recurso fotográfico, é a partir da apropriação realizada por Nauman, o ato tautológico de queimar “imagens de fogos”, que percebemos

---

<sup>200</sup> De acordo com Wittgenstein: “Para uma grande classe de casos – mesmo que não para todos – de utilização da palavra “significados”, pode-se explicar esta palavra do seguinte modo: O significado de uma palavra é seu uso na linguagem.” WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 38.



mais claramente como o registro fotográfico (por mais “que se assemelhe ao fotografado”) é uma construção, “manipulação” e transformação do real gerada a partir da “repetição”.

As estratégias *tautológicas*, *a arte como arte*, tomam emprestadas “as coisas como elas são” (sem modificar) para produzir “novas realidades” a partir delas mesmas, de sua repetição, e deste modo “enquadra” os espaços, mecanismos de construção e os agentes produtores e receptores. Nesse sentido, a relevância da tautologia na arte é que enquanto “olha para si mesma” reflexiona sobre sua função no contexto mais amplo da cultura, do político e do social.

Nossos escritos nesta dissertação em consonância com as estratégias tautológicas tem como questão O MESMO como dispositivo de autorreflexão e de desconstrução.<sup>201</sup> O MESMO<sup>202</sup> é um projeto artístico que aqui nestes escritos assume a faceta de um trabalho de pesquisa (dissertação) que busca apresentar aspectos artísticos próximos às construções tautológicas como atividades críticas e engajadas. Uma vez mais não entendemos que haja incompatibilidade entre arte autorreflexiva e arte política.

O questionamento sobre a “natureza da arte” (sobre a realidade da arte) é uma pergunta política, no sentido de indagar sobre a função (ou funções) da arte como forma de construção de mundo. Nessa linha as proposições artísticas autocríticas à sua própria ação são como, segundo Hal Foster, “trabalhos *paralíticos* que buscam enquadrar o ‘emoldurador’

---

<sup>201</sup> Aqui por tanto, em relação aos aspectos autocríticos da arte conceitual analítica, vemos uma proximidade com a ideia de desconstrução do filósofo francês Jacques Derrida no qual segundo ele “[...] toda ruptura conceitual consiste em transformar, isso é, em deformar uma relação acreditada, autorizada, entre uma palavra e um conceito, entre uma retórica e o que se tem interesse em considerar como um insubstituível sentido primitivo, próprio, literal ou comum.” Nesse sentido, a desconstrução, representada pela ideia de *différance*, se apresenta como uma vontade de transformação dos mecanismos de produção para reinventá-los sem deixar de enxergar as diversas facetas que o compõe, de modo que assim fazendo não os elimina, como em uma cadeia sequencial, mas os repete, evidenciando as condições de sua própria reprodução. Portanto, apoiando-se na “desconstrução” como abordagem metodológica (teórica-crítica), nos moldes estabelecidos por Jacques Derrida (ruptura conceitual) procuramos questionar a separação entre o tautológico e o político (ideológico). Nesse sentido, a palavra “O MESMO” contido no título desta dissertação além de ser o título geral de nossa “investigação artística”, - anterior à própria dissertação-, indica também que não pretendemos reduzir nossa abordagem a uma confluência entre questões da esfera do político com questões do âmbito tautológico (representado aqui pelas vertentes conceituais), no sentido de eliminar suas diferenças. Ao contrário, buscamos perceber esta aproximação, metodologicamente falando, em seus desdobramentos sem eliminar suas possíveis diferenças (desacordos políticas), mas também sem eliminar suas possíveis “repetições” (tautológicas). DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis: Desconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A ed., 1997, p.16. (tradução nossa)

<sup>202</sup> O MESMO como proposição não indica mesmice, mas sim uma “repetição” que produz o *outro*. Como diria Gilles Deleuze, em “Diferença e Repetição”: “A tarefa da vida é fazer que coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença”. De modo que, isto implica propiciar a possibilidade de construção de “um conceito de diferença sem negação”. O que significa dizer que: “Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela opõe a lei [a regra] em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística.” DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006, p.16 e p.21.

enquanto ele enquadra o outro”.<sup>203</sup> Ou seja, são estratégias que colocam em situação, problematizam, a obra de arte e seus diversos modos teórico-práticos de apresentação, sua relação com outras disciplinas, meios e espectadores.

Sobre esse ângulo, conforme Kosuth, *o artista é como um antropólogo* que “trabalha desde dentro do mesmo contexto socio-cultural do qual ele surge”<sup>204</sup> e por isso mesmo percebe sua ação demarcadora no ato de emoldurar. Precisamente Kosuth em 1975 no texto “The artist as anthropologist” (O artista como antropólogo) defende a inter-relação de contextos (e não sua aniquilação) como também a não pureza do artista assim como anteriormente já havia renunciado a pureza da obra de arte em termos estritamente visuais.

Quando se fala do artista como antropólogo se está falando da obtenção de ferramentas que o antropólogo há adquirido – na medida em que o antropólogo se preocupa em tentar obter fluência em outra cultura. No entanto, o artista procura obter fluência em sua própria cultura; já que, para o artista, obter fluência cultural é um processo dialético que, colocado de um modo simples, consiste em procurar afetar a cultura ao mesmo tempo em que a cultura o afeta. O êxito do artista é entendido em termos de *práxis*. Arte significa *práxis*, então qualquer atividade artística, inclusive a atividade artística “teórica”, é *praxiológica*.<sup>205</sup>

A relação entre o contexto artístico e o contexto cultural é semelhante a um sistema de retroalimentação onde os elementos do circuito se entrecruzam gerando sentido um sobre o outro. Podemos dizer que são como um mundo dentro de outro mundo, como no *Aleph* de Borges.<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. In: FERREIRA, G.; VENÂNCIO, P. Filho. (Eds.), *Arte & Ensaio*, n.12. Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005, p. 148.

<sup>204</sup> KOSUTH, 1991, p. 119.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 120. (tradução nossa).

<sup>206</sup> “[...] un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos. – Está en el sótano del comedor [...] yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. [...] – Iré a verlo inmediatamente. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph. [...] En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. [Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?] Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, [...] vi todos los espejos del planeta, [...] vi a un tiempo cada letra de cada página, [...] vi a los sobrevivientes de una batalla, [...] vi todas las hormigas que hay en la tierra, [...] vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra [...]” BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Debolsillo, 2011, pp. 202-207.

Nesse eixo, as diversas possibilidades de atuação do artista não são tomadas como competências geradoras de autoridade. Não se trata de criar uma figura do artista mais completa e sim questionar a separação e a presunção que leva várias formas de conhecimento se colocar à distância para observar o mundo, como se elas dessem, conforme Michel de Certeau “sentido ao uso ordinário, e supusesse para si mesma um lugar próprio de onde pensar o cotidiano”.<sup>207</sup>

Portanto, a tentativa de estabelecer pressupostos *linguísticos tautológicos* (na arte) como herméticos (fechados em si) desmaterializados e apolíticos contribui no assentamento de falsas dicotomias como: dentro versus fora, *arte como arte* versus arte política, passividade versus atividade, contextualização versus autorreflexão. Logo, diante da circunstância onde certos trabalhos artísticos, politicamente falando, são considerados mais “engajados” do que outros – sejam porque foram instalados fora dos espaços institucionais da arte (do cubo branco e do museu), sejam, porque lidam com uma exterioridade à arte em termos de conteúdo – cabe aqui fazermos algumas considerações sobre o político na arte ou sobre o ser público (político) da arte e conseqüentemente uma leitura política do tautológico.

### 3.1.2 O ser público (político) da arte

A partir da década de 1960 muitas obras foram realizadas em espaços exteriores, extrapolando em muitos casos os limites discursivos do campo institucional da arte e os limites físicos dos museus e galerias, como na Land Art, Earthworks e “arte urbana”. Por meio deste deslocamento, não apenas simbolicamente mais concretamente as obras instaladas em espaços externos penetraram de modo mais direto no “mundo real” (no cotidiano, no “espaço público”).<sup>208</sup> Por outro lado, neste mesmo período, muitos trabalhos foram realizados

---

<sup>207</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005, p. 70.

<sup>208</sup> Segundo o teórico espanhol Javier Maderuelo a “arte pública”, mais especificamente a escultura urbana, “teve seu apogeu após a ilustração como elemento de educação pública já que, por meio das estátuas dedicadas aos poetas, artistas, cientistas e homens ilustres, se educava o povo e se honrava sua memória publicamente.” (MADERUELO, Javier *et al* (eds.). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación Cézar Manrique, [2001], p.38 [tradução nossa]). Portanto, historicamente, aquilo que chamamos de “arte pública” está diretamente relacionado com espaços externos. Do mesmo modo, “o pensamento político” historicamente é determinado pelo “espaço público” (no sentido de exterior) frente ao privado (no sentido de interior). Em um primeiro momento esta definição, entre interior e exterior, pode satisfazer como resposta, mas ao final veremos que ela não é suficiente para definir o sentido público (político) da arte. Como comenta Deutsche, “a aparição de tal assunto [o “político”] no mundo da arte” a partir da década de 1960, através do que ela chama de “arte pública crítica”, “faz parte da emergência muito mais generalizada de debates relativos ao significado da

em espaços interiores (arte conceitual, arte processual, neoconcretismo, entre outros) e igualmente procuraram estabelecer uma relação contextual tanto com o “espaço” de exibição (galeria, museu) quanto com o “espaço público” em sua acepção como “espaço comum” (político). A arte de um modo ou de outro se politizou, seja dentro ou fora dos limites do cubo branco.

No entanto paira no ar certa dúvida. Parece ser que o que reconhecemos primordialmente como arte política é aquela arte que de modo geral suprime a si mesma (suas formas, conteúdos e instituições) em favor daquilo que Rancière chama de *mediação representativa e imediatez ética*.<sup>209</sup> Nesse sentido a relação entre arte e política é pensada muito mais em termos de uma eficácia (uma eficiência propositiva sobre os problemas do mundo) e muito menos em termos de uma reflexão sobre o *ser político* da arte.

Não nos interessa descartar ambas facetas da relação entre arte e política (nem a ação direta nem a reflexão sobre a política da arte), entretanto neste capítulo buscamos dar maior atenção a respeito do modo como a arte enquanto máquina de “criar mundo” é instauradora de “espaço público” (político). Procuramos refletir sobre o que Rancière chama de *eficácia paradoxal*, que significa de modo geral uma indeterminação sobre a validade política da arte.

O problema não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe a mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe.<sup>210</sup>

O crítico espanhol Félix Duque em seu livro “*El arte (público) y el espacio (político)*” reconhece que toda “arte” que se preocupa com o “espaço” (contexto), seja dentro ou fora dos museus e galerias, inevitavelmente é política porque a própria arte implicitamente em seu

---

democracia que tem lugar nos diversos âmbitos do presente: na filosofia política, nos novos movimentos sociais, na teoria educativa, nos estudos legislativos, nos meios de comunicação e na cultura popular. É por sua relação com tais contextos de debate e não tanto porque a arte pública esteja situada em lugares públicos para todo mundo acessível, tal e como seus críticos com frequência afirmam, que o discurso sobre a arte pública ultrapassa os limites das arcanas [misteriosas] preocupações do mundo da arte.” DEUTSCHE, Rosalyn. “Agorafobia”. In: CARILLO, Jesús *et al.* (orgs.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 292. (tradução nossa).

<sup>209</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p.56.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 55.

caráter “público” promove simultaneamente fruição e fricção (*roce*)<sup>211</sup>, conseqüentemente todo espaço relacional (espaço comum) é político. Portanto, conforme Duque, “talvez toda arte seja pública (e correlativamente: todo espaço, político)”.<sup>212</sup> A arte nestes termos seria uma espécie de máquina de “abrir caminhos”, um abrir caminhos que por certo não é pura positividade já que com a fricção (*roce*) não apenas criamos “espaços livres” (fruição), mas também com o *roce* todo “dar lugar [abrir espaços], toda “concessão” de “espaço” *tem lugar* a base de exclusão”.<sup>213</sup> O fazer mundo da arte, portanto é um fazer mundo entre consenso e dissenso, entre acordos e desacordos.

Rancière em seu livro *O espectador emancipado* no capítulo “Paradoxos da arte política” define a diferença entre consenso e dissenso nas “políticas estéticas”, do seguinte modo:

Consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação se seus dados. Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado.<sup>214</sup>

No entanto para Rancière o que melhor define a atividade política e conseqüentemente o ser político da arte não são as operações de consenso e sim as experiências de dissenso. De acordo com Rancière:

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível.<sup>215</sup>

Seja como for, de forma genérica, toda arte estabelece (mesmo que não intencionado) alguma relação com a realidade concreta (com o mundo), por conseguinte toda arte em si, no

---

<sup>211</sup> Para exemplificar esta relação paradoxal do encontro coletivo entre fruição e fricção (entre interação e desacordo) Felix duque relata a seguinte passagem: “[...] en algunas ciudades de provincia se llama ‘roce’ al acto de pasearse por la calle principal (y por metonimia, al lugar mismo), saludando a los conocidos. Pero también, y muy dialécticamente, se denomina ‘roce’ a la ‘fricción’ (normalmente leve) producida por algunas situaciones de la convivencia diaria (‘Ayer tuve un roce con fulano’) [...] el término conlleva empero naturalmente el sentido negativamente activo de ‘hacer sitio’, ‘desembarazarse de algo’, ‘descombrar’ [...]”. DUQUE, Félix. “El arte (público) y el espacio (político). Madrid: Akal, 2001, p. 12.

<sup>212</sup> Ibid., p. 7.

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> RANCIÈRE, 2012, p. 67.

<sup>215</sup> Ibid., p. 60.

seu ato de tornar público, inconscientemente ou conscientemente tece uma relação com o “espaço comum” (político). O que estamos dizendo é que a arte como manifestação simbólica cria espaços de comunicação (sejam de consenso ou de dissenso) que são uma espécie de “segunda vida” (um duplo) onde inevitavelmente nos deparamos com o *outro*. Tal acepção da arte como *um duplo* se aproxima do modo como a filósofa política alemã Hannah Arendt em *A condição humana* concebe a “esfera pública” (“vida plena”) – aquilo que transcende a própria vida (ao particular) e por isso tendem a imortalidade – frente à “esfera privada” ligada ao “familiar”, ao imediato, e a subsistência humana.<sup>216</sup> Deste modo, a “condição artística” está diretamente relacionada à possibilidade de *replicação de mundos* não se colocando como atividade primordialmente ligada a manutenção e reprodução da vida existente.

Nesta perspectiva, a arte assim como a política não são atividades diretamente relacionadas à subsistência humana (nossas necessidades imediatas), são atividades que extrapolam nossos imperativos individuais (privados); corresponde ao processo de “fabricar mundo”, viver juntos e se relacionar. O que queremos dizer é que, usando os termos de Arendt, por analogia o *ser comum* (público) *da arte* não seria necessariamente da ordem das necessidades de manutenção da vida (*homo laboris*), mas assim como o *ser político* a atividade artística seria da ordem de construir mundo (*homo faber*) e neste aspecto extrapola a duração da própria vida.

A negação do mundo como fenômeno político só é possível á base da premissa de que o mundo não durará [...]. Só a existência de uma esfera pública e a subsequente transformação do mundo em uma comunidade de coisas que reúne os homens e estabelece uma relação entre eles depende inteiramente da permanência. Se o mundo deve conter um espaço público, não pode ser construído apenas para uma geração e planejado somente para os que estão vivos: deve transcender a duração da vida de homens mortais. Sem essa transcendência para uma potencial imortalidade terrena,

---

<sup>216</sup> Conforme Arendt o termo “público” significa, “em primeiro lugar, que tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível” e, em segundo lugar, “o termo ‘público’ significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele”. Como podemos perceber o “acesso” a “esfera pública” (“ser visto e ouvido por outros”) nos garante a possibilidade do “debate público” (opinião pública) já que “todos veem e ouvem de ângulos diferentes” e ainda assim “a despeito de diferenças de posição e da resultante variedade de perspectivas, todos estão sempre interessados no mesmo objeto”. No entanto, é importante compreender, como Arendt destaca, que para aceder a vida pública (a “verdadeira vida”) o homem (o único que participava dos negócios públicos na Grécia Antiga) dependia inteiramente do âmbito privado. Como explica Arendt, apesar de separadas a “esfera pública” e a “esfera privada” estão ligadas uma a outra posto que “[...] sem ser dono se sua casa, o homem não podia participar dos negócios do mundo porque não tinha nele lugar algum que lhe pertencesse.” No sentido aqui colocado o termo privado em sua acepção de particular (aquilo que é próprio ao indivíduo) é o que garante um lugar, um pertencimento, no mundo. Sem este lugar não há como o “ser privado” ter uma “vida pública” porque não saberíamos distinguir de que “lugar”, a partir de qual posição e perspectiva, ele fala. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2005, p. 39-62 passim.

nenhuma política, no sentido restrito do termo, nenhum mundo comum e nenhuma esfera pública são possíveis. [...] o mundo comum é aquilo que adentramos ao nascer e que deixamos para trás quando morremos. Transcende a duração de nossa vida tanto no passado quanto no futuro: preexistia à nossa chegada e sobreviverá à nossa breve permanência.<sup>217</sup>

Com isso, fazendo um paralelo com o modo que Arendt percebe o espaço público, o modo como Kosuth entende o ser político da “*arte como arte*” não corresponde, a nosso ver, a uma anulação da vida (e das referências contextuais) – quando diz que “a falta de realidade da arte é precisamente a ‘realidade’ da arte”, mas a uma duplicação dela, uma “segunda vida”, na qual é possível criar novas perspectivas de mundo. O político da arte para Kosuth nesse sentido não está relacionado a “fatos concretos” assim como para Arendt o *bios politikos* (o ser político, espaço público, vida comum, segunda vida) não corresponde às necessidades imediatas de subsistência (de manutenção da vida), mas em ambos os casos tanto a arte quanto o político dependem do ordinário e do privado.<sup>218</sup> Logo para Kosuth a “condição artística” é política quando percebe sua existência no mundo (sua particularidade) e como um “método espiralado” atua sobre o mundo (espaço comum) sendo parte dele.

A política da arte, portanto, não pode resolver seus paradoxos na forma de intervenção fora de seus lugares, no “mundo real”. Não há mundo real que seja exterior da arte. Há pregas e dobras do tecido sensível comum nas quais se jungem e desjungem a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. [...] A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico. O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> ARENDT, 2005, p.64-65.

<sup>218</sup> Afirma Arendt, nenhuma “atividade que servisse à mera finalidade de garantir o sustento do indivíduo, de somente alimentar o processo vital, era digna de adentrar a esfera política”. Em realidade a esfera pública e a esfera privada são como duas vidas interdependentes, mas separadas. É como se o homem tivesse “além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*”. Nesse sentido, o termo “público”, está diretamente relacionado com o sentido de “vida plena”, já que, em contraposição a este “viver uma vida inteiramente privada significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana.” Consequentemente, indica Arendt, quem não participa da vida pública não é “totalmente humano” porque a verdadeira vida, a vida plena, “a liberdade situa-se exclusivamente na esfera política”. Como vemos é o *ser político*, a ação de criar mundos e gerar relações (espaços de convívio e de encontro um com o outro), que garante a todos nós uma *vida verdadeiramente humana*, ou seja, o “espaço político” (a esfera pública) é algo inerente a todos nós e não apenas a um conjunto de indivíduos que exercem a atividade que tem como função institucional a “representatividade”. ARENDT, 2005, p.33-68 passim.

<sup>219</sup> RANCIÈRE, 2012, p. 74-75.

A nosso ver o que fundamenta o *ser* político (contextual) da arte é justamente sua capacidade de se colocar como um duplo, um estar dentro e fora (entre o “particular” e o “público”), entre desejos/afetos e racionalidades. Portanto, nesta dissertação, compreender, o ser político da arte proporciona percebermos as manifestações artísticas como atividades “produtoras de mundo”, sendo mundo. Nesse sentido, o que buscamos analisar é o *ser político* da arte, o que a arte em si como manifestação simbólica possui, analogamente, do “espaço público” (político). Buscamos perceber aquilo que Jacques Rancière chama de “políticas estéticas” ligadas à partilha do sensível.

A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. [...] Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais.<sup>220</sup>

Deste modo, conforme Rancière, “a arte não é política pelas mensagens e sentimentos que transmite [...] também não é pela forma que representa as estruturas da sociedade”. Para ele a arte é política “justamente pela distância que guarda em relação a estas funções”.<sup>221</sup> Ou seja, se a arte é política não é porque apenas reproduz mensagens ou formas que são políticas, mas porque ela *cria* compreensões sobre o *ser* político das coisas, das imagens, dos objetos, dos fatos, do sensível e de si próprio (da arte), contribuindo deste modo para construção de nossa realidade. Rancière, com esta colocação, dá entender que não há uma separação nítida (uma contradição) entre *arte pela arte* e uma *arte política*<sup>222</sup>, o que nos leva a seguinte questão: mais do que existir uma arte política e uma arte que não seja política o que existe é uma *disputa* (desacordo) pelo sentido (políticas estéticas) das obras dentro do próprio campo da arte.

Neste mesmo viés a teórica belga Chantal Mouffe em *Práticas artísticas y democracia agonística* argumenta que não se pode distinguir entre arte política e arte não política, “porque todas as formas de práticas artísticas ou bem contribuem a reprodução do

---

<sup>220</sup> RANCIÈRE, 2012, p. 59-60.

<sup>221</sup> Idem, 2005a, p.17. (tradução nossa).

<sup>222</sup> No caso específico da arte conceitual é bom lembrar que esta não se refere a pressupostos relacionados diretamente à autonomia moderna (*arte pela arte*). Nos termos Kosuthianos a arte conceitual, diferentemente da arte moderna, trabalha com pressupostos autorreflexivos (contextuais), mas não em termos de especificidade morfológica (formalista). Nesse sentido, o que Kosuth defende, sobretudo, como mencionado anteriormente, é uma *arte como arte* no lugar de *uma arte pela arte*.



sentido comum dado – e nesse sentido são políticas –, ou bem contribuem a sua desconstrução ou a sua crítica”.<sup>223</sup> No entanto, para que fique claro, quando utilizamos esta afirmativa não pretendemos com ela esvaziar as “práticas artísticas” de qualquer diferenciação, como também não pretendemos com ela rebaixar o político a uma condição naturalizada e apagada. Muitas das vezes a afirmação de que “tudo é político” toma uma direção exatamente no sentido de anular as construções de mundo (inclusive as construções artísticas) de qualquer implicação política.

Toda arte é política, mas nem toda arte se preocupa em articular estratégias (implícitas ou explícitas) que de um modo ou de outro (dentro ou fora dos museus e galerias) analisam as implicações contextuais, mais especificamente políticas, do campo da arte, questionando deste modo a ilusória neutralidade das manifestações artísticas, bem como de suas instituições e agentes. Nesse sentido, há dois modos de atuação e concepção política das atividades artísticas: uma concepção mais hegemônica (e supostamente neutral) entende que “as práticas artísticas desempenham um papel na constituição e na manutenção de uma dada ordem simbólica” por outro lado segundo a concepção *agonística* (antagônica)<sup>224</sup> de Mouffe existe uma “arte crítica [...] que fomenta o dissenso”, tornando “visível o que o consenso dominante costuma ocultar e apagar.”<sup>225</sup> Portanto, quando afirmamos esta condição praticamente indissociável entre a arte e o político a entendemos potencialmente como uma circunstância capaz de produzir não tanto espaços fundamentados numa crença racionalista – “um consenso universal baseado na razão” –, mas espaços antagônicos que revelam “o limite mesmo de qualquer consenso racional”.<sup>226</sup>

Dito isto, perguntamos, até que ponto é útil fazermos uma distinção rígida entre *arte como arte* (tautologia) e arte política? Temos que escolher entre uma arte autorreflexiva e uma arte política, ou podemos encarar o próprio tramite entre estas duas instâncias como parte do ser político da arte? Devemos aceitar que os processos autorreflexivos são herméticos, descontextualizados e apolíticos? Acreditamos que para nossa pesquisa, assim como para Mouffe, “não é útil fazer uma distinção entre arte política e arte apolítica”. Muitos pesquisadores tem se esforçado em estabelecer esta diferenciação considerando político

---

<sup>223</sup> MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA, 2007, p. 26.

<sup>224</sup> De acordo com Mouffe a maioria das teorias sobre o espaço público, ainda que de formas diferentes, concebem o espaço público como “âmbito no qual pode surgir o consenso. Para o modelo *agonista*, o espaço público é, ao contrário, o campo de batalha no qual se enfrentam diferentes projetos hegemônicos, sem possibilidade alguma de conciliação final”. *Ibid.*, p. 64.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

apenas aquelas formas artísticas explícitas de “intervenção ativista” relegando ao segundo plano qualquer questionamento sobre o próprio dispositivo representativo. Outros pesquisadores se esforçam para comprovar que toda arte é política sem perceber que há uma disputa em curso sobre o significado do que é “o político”. Nesse sentido, acreditamos que nossa tarefa como artista-pesquisador é entender de que modo podemos problematizar cada concepção artística (individual ou coletiva) e a maneira como cada uma delas desenvolve um entendimento sobre o *ser político* da arte.

Sem aceitar a aceção canônica de que aspectos autorreflexivos são incompatíveis com aspectos políticos (contextuais), mas igualmente sem desprezar as diversas críticas que são tecidas ao que se denomina de “conceitualismo estrito” (tautológico), reconhecemos que o debate sobre os enfrentamentos entre “arte conceitual analítica” anglo-saxã e conceitualismos políticos ideológicos latino-americanos nos fez enxergar certas ambiguidades no que se refere à “natureza da arte” ou “condição artística” e sua respectiva capacidade de promover simultaneamente rupturas e identificações. Uma delas é que as *proposições artísticas autorreflexivas* parecem flutuar entre uma “ampliação da arte” (que seria algo contrastante com a autonomia) e uma assimilação de conteúdos próprios (*arte como arte*). Em termos políticos isto significa que estas propostas autorreflexivas (tautológicas) exercem aquilo que chamamos no capítulo anterior de uma política interna não menos importante que as propostas do “conceitualismo político ideológico” preocupadas com uma atuação da arte mais explícita e direta sobre a realidade concreta. Contudo, segundo nossa hipótese, é justamente esta circunstância tautológica (autocrítica) que distingue a concepção de artistas como Kosuth da autonomia modernista da obra de arte. O mais relevante das proposições conceituais, o que vai mais além da intenção demonstrada pelos *readymades* de Duchamp, foi ter materializado não apenas uma produção artística sem preocupações exclusivamente estéticas, mas produzir junto a ela um ambiente artístico (teórico-prático) com preocupações outras que não sejam estritamente estéticas, sem que isto signifique que tenhamos que abrir mão do contexto da arte.

### 3.2. ESCRITA, ORALIDADE E VISIBILIDADE: ENTRE OBRA E COMENTÁRIO

Muitas das práticas artísticas conceituais utilizam como recurso textos, declarações, entrevistas, conversas entre outros meios de enunciação escritos e falados que são adotados *como* “obra” e ao mesmo tempo como comentário *sobre* a própria atividade levada a cabo pelo artista, ou sobre a arte em geral. Estas práticas artísticas compartilham, de modo geral, o princípio de que o “ato de definição” não está separado do “ato de apreciação”. Como indica Glória Ferreira no texto de apresentação do livro “Escritos de Artistas”: “A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à *gênese* da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte.”<sup>227</sup>

Diferentemente daqueles estudos sobre “práticas artísticas” onde o texto (escrito e falado) do artista é tomado como recurso que ajuda a entender a “obra do artista” sem jamais se confundir com ela, no caso dos trabalhos conceituais os textos e as falas do artista se confundem com a obra e em certos casos são a própria obra.<sup>228</sup> Uma vez mais, recorrendo a Ferreira, estas produções, “diferentes ainda do que podemos denominar ‘pré-textos’ dos artistas modernos, indicam uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos apresentando-se enquanto obra”.<sup>229</sup> É justamente esta dupla possibilidade entre textos escrito e falado como comentário *sobre* a obra e enquanto possibilidade de visibilidade (*como* obra) que pretendemos apresentar e debater em seguida.

---

<sup>227</sup> FERREIRA; COTRIM, 2006, p.10.

<sup>228</sup> No interior do próprio enfoque historiográfico centrado nos “processos de criação” identificamos que, em linhas gerais, o “discurso do artista” pode ser capturado de dois modos. No primeiro modo não é o artista que “qualifica” os seus comentários (escritos e falados) como parte de sua obra, eles são coletados (geralmente por um historiador ou teórico) como indícios de um “processo poético” e não como “produto final”. Já no segundo caso (que é o nosso foco específico de estudo) é o próprio artista intencionalmente que identifica o comentário (escrito e falado) como “processo” e “produto final” (obra).

<sup>229</sup> FERREIRA; COTRIM, op. cit., p.10.

### 3.2.1 Declarações *sobre/com/como* obra: primeiras aproximações entre texto e imagem

O texto, no domínio das artes plásticas, gradativamente foi sendo incorporado à imagem até o ponto de, em alguns casos, “substituí-la”. Historicamente no campo das “artes visuais” um dos primeiros trabalhos que trazem para dentro do campo da imagem o texto como elemento construtivo do trabalho, e não como mero coadjuvante, é a pintura de um cachimbo com a frase “*Ceci n’est pas une pipe*” (Isto não é um cachimbo). O trabalho de 1929 é do artista René Magritte e leva o título de *La trahison des images* (A traição das imagens) [fig.8]. Esta pintura de Magritte promove um jogo de ambiguidades entre a imagem de um cachimbo e a frase que afirma que o que estamos vendo não é um cachimbo (daí o título “A traição das imagens”). Extraímos deste jogo (entre imagem e texto) a conclusão de que estamos diante de uma representação de um cachimbo e não de um cachimbo propriamente dito (já que ele não pode ser usado para fumar) ao mesmo tempo em que é demonstrada a realidade da representação. Trabalhos como este de Magritte, conforme afirma Michel Foucault, romperam com uma tradição que prevaleceu nos domínios da pintura ocidental do século quinze até o século vinte, que foi: “a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência linguística (que a exclui)”.<sup>230</sup>

Nesta mesma linha outro trabalho do início do século XX que promoverá a intersecção entre imagem e texto, ainda que de maneira diferente a de Magritte, são os *readymades* de Marcel Duchamp. Para entendermos o propósito de Duchamp – o que pretendia incitar no contexto da arte com a escolha de objetos desprovidos de uma apreciação estética –, sua declaração sobre os *readymades* é esclarecedora. Por meio de uma espécie de “declaração de intenções” Duchamp em “*APROPOS OF READYMADES*” (1961) explicou os motivos da escolha de objetos do cotidiano como “obras de arte já prontas”. Segundo Duchamp “a escolha desses *readymades* nunca foi ditada por deleites estéticos. Essa escolha era baseada em uma reação de indiferença visual e ao mesmo tempo com uma total falta de bom ou mau gosto”.<sup>231</sup> Uma das questões colocadas por sua declaração, acreditamos, é fazer com que a “voz” do artista (sua interpretação sobre sua obra ou sobre o campo da arte) seja levada em conta. A declaração do artista também evita que em certos casos sua produção seja vista sob

<sup>230</sup> FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.39.

<sup>231</sup> DUCHAMP, Marcel. “À propos of *readymades*”. In: Michel SANOUILLET Y Elmer PETERSON (eds.), *The writings of Marcel Duchamp*, Nova York: Oxford University Press / Da Capo Press, 1973, p.141 -142.

uma ótica que não é condizente com o que ele propõe, embora esta não anule as demais interpretações. Por exemplo, podemos interpretar os *readymades* dentro de uma tradição vinculada ao conceito de belo (“Isto é Belo”) mesmo sabendo que é exatamente contra este juízo que as declarações de Duchamp se colocam. De qualquer modo as considerações de Duchamp sobre seus *readymades* ainda que provoquem uma “articulação entre os campos verbal e visual”, declaração e objeto não ocupam o mesmo espaço de apresentação. Não são expostos simultaneamente como também não possuem a mesma visibilidade. Provavelmente os *readymades* são mais conhecidos (mesmo que seja por meio de imagens) do que sua declaração “A propósito de *Readymades*”.

Adiantando o tempo até as décadas de 1960 e 1970, que é o foco de nossos estudos, percebemos como neste período muitos artistas retomam o legado de Duchamp, principalmente aquelas considerações que dizem respeito aos seus “*readymades*”, para definir a arte em termos extraestéticos. Um desses artistas é Robert Morris que nitidamente em sua obra *Statement of Aesthetic Withdrawal* (1963) [fig.9] promove por meio de uma “declaração juramentada” uma supressão de conteúdo estético.<sup>232</sup>

Definitivamente Morris recupera a “indiferença estética” da proposição duchampiana colocando no mesmo espaço, simultaneamente, lado a lado, “declaração de intenção” e “conteúdo visual”. No entanto sua manobra é mais parecida com a sobreposição entre imagem e texto feita por Magritte em “Isto não é um cachimbo”. Podemos constatar que em *Statement of Aesthetic Withdrawal*, como também no trabalho de Magritte, tanto o texto pode ser visto como imagem quanto a imagem pode ser vista como texto (conceito), embora cada um em seus termos contradiga as expectativas do outro. E ainda que não seja possível “suprimir arbitrariamente o conteúdo estético” de tal construção (como também de nenhuma outra imagem ou objeto) por outro, sua declaração nos proporciona a possibilidade – via jogo/disputa entre texto e imagem – de “ver” para além da pura percepção das imagens. De todo modo com este trabalho Morris faz com que a “Declaração de Supressão Estética”, por certo uma declaração devidamente reconhecida em cartório, ocupe o espaço expositivo. A

---

<sup>232</sup> Tradução do conteúdo da “Declaração”: “Eu o abaixo assinante, ROBERT MORRIS, sendo o executor da construção metálica intitulada *Litanies*, descrita no adjunto *Exhibit A*, pela presente suprimo de dita construção toda qualidade e conteúdo estético e declaro que a partir desta data dita construção não tem nada de tal qualidade e conteúdo. --- Robert Morris. Estado de Nova York .} ss.: Condado de Nova York. No dia **15** do mês de novembro de 1963, compareceu pessoalmente ROBERT MORRIS e se identificou como a pessoa nomeada no documento antecedente, assinado por ele, e devidamente reconheceu sua firma. --- Notário”.

declaração de intenção neste caso é a própria obra e tanto a “declaração jurada” quanto a imagem (*Exhibit A*) tem a mesma visibilidade.

Dando um passo mais chegamos à situação onde uma “declaração” substituirá qualquer outra imagem. Podemos dizer que o texto neste caso ocupa integralmente o espaço de visibilidade. Partimos assim de uma condição da “declaração do artista” separada da obra, passando por uma declaração junto com a obra, até chegarmos agora a uma declaração que integralmente substitui todo resíduo físico e imagético que não seja ela mesma. O artista conceitual John Baldessari em 1970 depois de realizar uma exposição de um dia em seu ateliê queimou todas as suas obras, na maioria pinturas, datadas entre 1953 a 1966. Suas obras foram incineradas publicamente em um depósito de cadáver (um crematório). Entretanto, embora tenham desaparecido seus trabalhos (virado cinzas) toda a ação, *Cremation Project*, ficou documentada por meio das taxas públicas que ele teve que pagar para a incineração e por uma notificação (que é de praxis nestes casos) no jornal de San Diego [fig.10].<sup>233</sup>

A partir daí Baldessari evitando como ele mesmo disse aumentar o número de objetos no mundo, – chegando a afirmar que “existe excessiva arte no mundo”<sup>234</sup> –, decide se dedicar ao que ele chama de “pinturas por encomenda” ou em outro caso ao invés de produzir um “novo objeto” faz “interpretações” sobre a obra de outros artistas.

Depois de tudo é interessante notarmos como mesmo a notificação de incineração de Baldessari, assumindo o documento textual no lugar de seus trabalhos anteriores, não faz desaparecer a existência nem da imagem nem de outro texto que o comente. Percebemos que para melhor esclarecer as razões de sua ação Baldessari recorre a outro texto que não é a notificação pública.<sup>235</sup> Ou seja, mesmo o texto (notificação) não é transparente em relação à “transmissão de uma informação”, dependendo do mesmo modo de outro texto que o “apoie”. Igualmente as características imagéticas não desaparecem do texto. A declaração continua tendo um formato de apresentação (tipografia, papel impresso, modo de distribuição e etc.), por assim dizer uma visibilidade, que é apropriada em benefício de uma existência menos “objetual” e mais propositiva da obra de arte.

---

<sup>233</sup>Tradução do conteúdo da notificação no jornal de San Diego: DECLARAÇÃO - Estado da Califórnia - Condado de San Diego. Devidamente juramentado, declara: “Pela presente se notifica que todas as obras de arte realizadas pelo abaixo assinante entre maio de 1953 e março de 1966 que se achava em sua pose na data de 24 de julho de 1970 foram incineradas no dia 24 de julho de 1970 em San Diego, Califórnia. JOHN BALDESSARI. Califórnia subscreve e jura diante de mim no dia 7 de agosto de 1970. MARGARET HAMMERSLEY Notario Público escreve em e por este Estado”.

<sup>234</sup> BALDESSARI, apud OSBORNE, 2006, p.88.

<sup>235</sup> Sobre a proposta de incineração de Baldessari, *Cremation Piece*, consultar MEYER, Ursula. *Conceptual Art*. New York: A Dutton Paperback, 1972, p. 32.

Seguindo esta tendência pouco a pouco trafegamos de “fragmentos de textos” a textos completos que de maneira direta ocupam o espaço de visibilidade (sem necessariamente destituir a imagem). Nesse sentido, muitas obras de arte passaram a operar, elas próprias, como uma “[...] interrogação sobre o conceito de arte que se dá na própria externalidade da linguagem”.<sup>236</sup>

### 3.2.2 Catálogo, revistas (publicações): quando o comentário sobre a obra é a obra

Dando continuidade às inversões e sobreposições entre texto e imagem, nesta seção vamos falar sobre propostas expositivas que tomam a publicação (catálogo) como espaço de exibição da obra deslocando, deste modo, a existência física do objeto para segundo plano. Na cidade de Nova York nos anos 60 do século passado, o jovem marchand Seth Siegelau<sup>237</sup> organizou a exposição *January 5-31, 1969*. Esta mostra reuniu quatro artistas conceituais (Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Robert Barry e Lawrence Weiner) que em uma sala de escritório improvisada como galeria e por meio de suas declarações, nas páginas do catálogo da exposição, converteram a informação sobre as obras em algo tão importante ou mais que os objetos expostos na galeria improvisada.

Segundo descreve o crítico de arte Robert Morgan, a mostra que ficou conhecida como *January Show* aconteceu em um espaço improvisado como uma galeria, mas não muito parecido com as galerias; em realidade se tratava de um espaço comercial habitualmente alugado como escritório.<sup>238</sup> Nesta “galeria” cada artista dispôs a sua obra<sup>239</sup> e na entrada deste espaço improvisado havia uma espécie de “sala de recepção” com o catálogo disponível para consulta. Notamos que a primeira coisa com a qual o espectador se deparava ao entrar naquele recinto era o catálogo.

---

<sup>236</sup> FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 18.

<sup>237</sup> Siegelau vinha trabalhando desde 1968 em projetos de exposições com artistas minimalistas e conceituais onde buscava estabelecer outras formas de “visibilidade” das obras, principalmente apostando na publicação (catálogo e livro) como “espaço de exposição”.

<sup>238</sup> A sala estava situada no centro de Nova York no edifício McLendon, nº 44, Rua 52.

<sup>239</sup> Kosuth expôs recortes de jornais com definições de dicionário como parte de sua série de proposições intitulada *Art as idea as idea* (1967). Barry, a partir de uma placa pendurada na parede, indicava que se havia liberado radiação na atmosfera. Huebler apresentava fotos tiradas em uma viagem de carro de Massachusetts a Nova York. Weiner tirou um pedaço da superfície da parede. Consultar MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003.

Na publicação (catálogo), cada um dos quatro artistas trazia uma lista de oito trabalhos realizados anteriormente, duas fotografias de seus trabalhos (não necessariamente aqueles expostos na “galeria improvisada”) e uma declaração de “intenções”, com exceção de Barry que não fez nenhuma declaração na ocasião da exposição.

Assim, podemos perceber no catálogo da exposição o que eles consideravam pertinente ao fazer artístico e também o modo como cada um empregava seu trabalho para desenvolver suas reflexões sobre o campo da arte. Huebler [fig.11], por exemplo, dizia que “o mundo estava cheio de objetos mais ou menos interessantes” e por essa mesma razão ele não desejava acrescentar, e não achava necessário construir nenhum objeto a mais. Seus trabalhos são, nesse sentido, tentativas de criar uma delimitação do tempo e do espaço a partir da documentação, buscando criar uma consciência da obra para além da experiência perceptiva. Já Weiner [fig.12] estava preocupado em indicar, em sua declaração, as diversas possibilidades de construção da obra rubricando as três condições para sua realização: “1. O artista pode construir a peça. 2. A peça pode ser fabricada. 3. A peça não necessita ser construída”. Kosuth [fig.13], por sua vez, fazendo uso de definições tiradas do dicionário, declarou que sua obra tratava “dos múltiplos aspectos da ideia sobre qualquer coisa”.<sup>240</sup>

Por último, Barry [fig.14], embora não tenha feito declaração no catálogo da exposição “*January 5-31*”, no mês seguinte, em fevereiro de 1969, em uma entrevista fictícia publicada com o título “*Four interviews with Arthur R. Rose (Barry, Huebler, Kosuth, Weiner)*”<sup>241</sup> [Quatro entrevistas com Arthur R. Rose], fez a declaração de que seu trabalho (ondas eletromagnéticas) não questionava “somente os limites da nossa percepção, mas também sua verdadeira natureza”.<sup>242</sup> Neste sentido, podemos perceber a condição eminentemente desmaterializada<sup>243</sup> destes trabalhos e como a publicação - neste caso, o catálogo - funciona aos propósitos de uma arte diluída nos meios de comunicação. Sobre este

---

<sup>240</sup> SIEGELAUB, Seth et al. *January 5-31, 1969*. New York: Madison Avenue, 1969.

<sup>241</sup> Segundo Robert Morgan, é muito provável que Joseph Kosuth tenha inventado o entrevistador fictício A. R. Rose (nome de um personagem duchampiano) e que cada artista (Barry, Huebler, Kosuth, Weiner) tenha fabricado suas próprias perguntas e respostas com a ajuda de Siegelau.

<sup>242</sup> BARRY, Robert et al. “*Cuatro entrevistas (con Barry, Huebler, Kosuth, Weiner)*”. In: GINTZ, Claude. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1990, p. 36.

<sup>243</sup> Como comentado no primeiro capítulo desta dissertação, desde que Lucy Lippard e John Chandler (1968) escreveram o artigo “*The Dematerialization of Art*”, publicado na revista *Art International*, vem-se falando da arte conceitual em termos de uma arte desmaterializada. No entanto, como já foi bem contra-argumentado pelos artistas conceituais - ao responder às colocações de Lucy Lippard a respeito de uma arte conceitual supostamente desmaterializada-, nossa posição é de que na realidade, ao invés de a arte conceitual provocar uma desmaterialização, ela provocou uma rematerialização onde não existe um único meio de apresentação de uma ideia artística estabelecido *a priori*.



tema, Siegelaub, em entrevista com Charles Harrison em 1969, ao responder a uma de suas perguntas sobre as mudanças nas condições de exposição da arte, comenta o papel das publicações nas novas perspectivas de “visualização”:

Para a escultura e a pintura, em que a presença visual – cor, escala, tamanho, localização - é importante para a obra, a fotografia ou a verbalização dessa obra é uma espoliação da arte. Mas quando a arte trata de coisas que não guardam nenhuma afinidade com a presença física, seu valor intrínseco (comunicativo) não é alterado por sua apresentação em um meio impresso.<sup>244</sup>

Consequentemente, afirma Siegelaub “o catálogo pode servir como informação primária da exposição, [...] por oposição à informação secundária *sobre* arte que aparece em revistas, catálogos, etc.”<sup>245</sup> Ou seja, o catálogo, ao invés de unicamente apresentar comentários sobre a obra, “informação secundária”, apresenta-se como parte da obra ou como a própria obra em si, convertendo-se em “informação primária”. Do mesmo modo, de acordo com Siegelaub, essa inversão permitiria uma maior distribuição da obra de arte:

A transmissão da arte pode se dar de três modos: 1. Que os artistas saibam o que estão fazendo outros artistas. 2. Que a comunidade artística saiba o que estão fazendo os artistas. 3. Que o mundo saiba o que estão fazendo os artistas [...] Minha tarefa é dá-lo a conhecer às multidões [...]. [os meios mais adequados para isso são] os livros e os catálogos.<sup>246</sup>

Esta declaração além de indicar uma maior acessibilidade da produção artística via reprodutibilidade também vai de encontro ao modo de apresentação implícito nas obras minimalistas que respaldavam a experiência com a obra de arte em termos fenomenológicos de “experiência física com o lugar”. Ou seja, para Siegelaub, esse novo modo de entender o objeto artístico tornava desnecessário um “colocar-se diante” da obra em termos físicos, já que a mesma estava disponível como informação na publicação, em vídeos, em diálogos, deixando de existir como objeto único facilmente localizado dentro dos padrões institucionais tradicionais.

Nesse sentido, Siegelaub deu outra de suas contribuições como “editor-curador” com a exposição *March 1-31, 1969* (Março 1-31, 1969), mostra esta que aconteceu *unicamente em catálogo*. Diferentemente da exposição de janeiro, que fazia uma inversão entre informação

---

<sup>244</sup> HARRISON, Charles; SIEGELAUB, Seth. “Sobre exposiciones y el mundo como todo: conversación con Seth Siegelaub”. In: BATTCKOCK, Gregory. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 129.

<sup>245</sup> Ibid.

<sup>246</sup> SIEGELAUB, apud LIPPARD, 2004, p.22.

primária e secundária (havia ao mesmo tempo catálogo e outros “objetos” sendo expostos), a exposição de março converteu “o espaço expositivo”, a partir da publicação das “declarações” de 31 artistas, unicamente em informação primária. Siegelaub remeteu aos artistas a “proposta da mostra” no formato de um folheto, indicando o dia do mês de março de 1969 que lhes havia designado (cada artista ficou responsável por um dia do mês), junto com uma lista de todos os artistas convidados e três opções quanto à informação que cada um ofereceria no catálogo sobre seu trabalho [fig.15]. O comentário (informação) enviado por cada artista sobre seu trabalho era a “obra” que ele estava expondo na publicação.

### 3.2.2.1 Obras para páginas de revistas

Outra proposta, semelhante a que acabamos de comentar, de catálogo como “espaço de exibição” são as obras para páginas de revista do artista norte-americano Dan Graham. Por volta de 1965, Graham realizou sua primeira obra para página de revista intitulada *Poem-Schema*. Um “poema-esquema” [fig.16] é uma espécie de descrição do espaço da revista utilizada para receber o trabalho a meio caminho entre uma experiência fenomenológica minimalista e as formas populares de distribuição da informação. O que Graham procurava realizar com estas inserções em páginas de revistas (não necessariamente revistas de arte) era, em suas palavras, “uma forma artística que não poderia ser exposta em uma galeria/museu” e “uma redução ainda maior do objeto minimalista a uma forma bidimensional não necessariamente estética: um impresso disponível e reproduzível massivamente”.<sup>247</sup>

Graham explica que sua obra para páginas de revista por um lado não deixa de ser um trabalho que segue a mesma lógica dos espaços oficiais da arte (galeria-museu), são revistas de arte (e mesmo quando seus “poemas” são expostos em revistas que não são do campo da arte ainda assim se convertem em espaços dela). Mas, por outro lado, seu trabalho “poema” pode ser visto como “detentor de certa independência, como se este pertencesse ao marco geral da cultura do qual as revistas formam parte”.<sup>248</sup> Neste sentido, se compararmos os “poemas-esquemas” para páginas de revistas com as propostas de publicação de Siegelaub, a proposta de Graham escapa ainda mais à lógica do cubo branco porque utiliza a revista, um

---

<sup>247</sup> GRAHAM, Dan. “My Works for Magazine Pages: ‘A History of Conceptual Art’”. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts: MIT Press, 2000, p. 422.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 421.

meio de comunicação mais popular que o catálogo. O “poema” para páginas de revistas situa-se ainda como uma inserção em um determinado contexto, de uma determinada revista, e não na transformação por completo de tal espaço em um “espaço expositivo” da arte [fig.17]. Neste sentido, as intervenções nas páginas de revistas são mais ambíguas.

Uma obra pode funcionar simultaneamente no nível de linguagem artística e no nível de linguagem popular dos meios de comunicação; inclusive pode existir um diálogo entre ambas, comentando-se reciprocamente e dando-se mutuamente perspectivas dos pressupostos de cada uso da linguagem [...] A obra se constitui ao mesmo tempo em sua própria estrutura gramatical interna e enquanto posição física, externa, que ocupa.<sup>249</sup>

O que vemos aqui é uma sequência de contextos sobrepostos formando uma cadeia: o contexto da linguagem artística, o contexto da linguagem escrita, o contexto da revista e por último o contexto cultural onde se encontram localizados os outros conjuntos anteriormente descritos. O que nos parece mais significativo no projeto do artista Graham é a possibilidade de enxergamos a obra de arte diluída na totalidade geral da cultura, contexto este do qual ela depende para sua aparição. Graham – de um modo muito parecido a Siegelauub quando fala da inversão entre informação primária e secundária, em que pese as diferenças entre seus projetos – afirma que em geral “as revistas reproduzem arte de ‘segunda mão’, que existe primeiro, como presença fenomenológica, nas galerias” e que sua obra para revista, pelo contrário, “existe apenas por sua presença na estrutura funcional da revista”.<sup>250</sup> Para Siegelauub, concordando com Graham, os meios de comunicação impressos são um modo mais efetivo de se fazer a distribuição da informação sobre arte e também um modo de transformar o discurso “sobre” a obra na própria “obra” de arte. Já Graham acredita que é possível “produzir arte” sem fazer arte, isto é, apresentar uma “forma” artística em um meio não artístico. Um pouco como um *readymade* às avessas. Assim sendo, a importância do emprego de catálogos, revistas e outros meios de publicação como “espaços expositivos” leva consigo manifestado que todos os meios de apresentação que são utilizados no âmbito da arte (e não somente estes, mas os meios tradicionais também) são igualmente “ferramentas culturais”, e como tais devemos entender os espaços de circulação da obra de arte por meio do próprio âmbito cultural. A partir daí seremos capazes de perceber de maneira mais ampla e efusiva as implicações políticas e sociais das manifestações artísticas.

---

<sup>249</sup> GRAHAM, 2000, p.422.

<sup>250</sup> Ibid., p. 421-422.

### 3.2.3 Teoria “sobre” arte “como” arte: o artista como crítico

Charles Harrison, editor geral do grupo Art & Language desde 1972, afirma que “Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell” registraram Art & Language como associação em 1968.<sup>251</sup> Deste então, a associação Art & Language procurou, por meio de suas publicações periódicas, a Revista *Art-Language* e *Fox*<sup>252</sup> e dos encontros de seus membros, criar um circuito discursivo alternativo ao circuito institucional oficial, com o objetivo de “eliminar as distribuições de funções”<sup>253</sup> normatizadas no campo da arte. Nesse sentido, o grupo Arte and Language foi um dos que melhor souberam combinar uma postura autorreflexiva, analítica, da arte, com uma posição política, já que acreditavam que era possível uma reconfiguração social das funções dos trabalhadores da arte: artistas, curadores, críticos, professores, espectadores, que por sua vez se encontravam conectados (e colocados na mesma perspectiva, sem hierarquias) como colaboradores do grupo.

[...] o público “real” do *Art & Language* eram os participantes em seus próprios projetos e deliberações – quem quer que fosse - e o público “potencial” não estava integrado por espectadores desinteressados, mas por leitores interessados. A consequência disto não foi que o único público da obra de *Art & Language* fossem os próprios membros de *Art & Language*, mas que não havia forma de separar os membros, professores e autores, do mundo mais amplo dos conhecedores e leitores.  
254

De acordo com Harrison, interessava ao grupo anglo-saxão derrubar as fronteiras “que a cultura moderna utilizou para separar o estético do contingente, o empírico do teórico, o individual do coletivo, a *high art* [alta cultura] da cultura popular e a arte da linguagem”.<sup>255</sup> Portanto, redefinir os pressupostos internos do campo da arte significava para este “coletivo” transformar a própria ideia que todos nós temos do processo de produção artística, desde críticos a curadores, professores, artistas e público em geral.

<sup>251</sup> HARRISON, Charles. “Objeto de Arte y Obra de Arte”. In: GINTZ et al, 1990, p. 27-29.

<sup>252</sup> Estas revistas serviam para dar saída à manifestação teórico-artística de diversos artistas. *Art-Language*, em sua primeira edição, em maio de 1969, contava, entre outros, com os trabalhos de: Sol LeWitt (“*Sentences on conceptual art*”); Dan Graham (“*Poem-schema*”) e Lawrence Weiner (“*Statements*”). Já a revista *Fox* era a versão americana da revista *Art-Language* cujo editor era Kosuth.

<sup>253</sup> BALDWIN, Michael; RAMSDEN, Mel. “Entrevista con Art and Language”. In: ALIAGA; CORTÉS, 1990, p. 18. De certo modo, o grupo *Art & Language* não se encaixava em uma postura profissionalizada da arte (estrutura: artista, galeria, marchand e crítico); tampouco se encaixava em uma postura de artista marginalizado ou fora das instituições.

<sup>254</sup> HARRISON, op. cit., p. 28.

<sup>255</sup> Ibid.

Art & Language, entre 1960 e 70, se destacou como um grupo com uma atitude altamente crítica diante dos mecanismos institucionais da arte, logo, sua produção artística foi uma produção eminentemente teórica. Seus agentes, os artistas, se converteram em críticos, mas não no sentido tradicional, pois eles próprios rejeitavam a “autoridade” destes sobre o “destino” de suas obras. Nesse sentido, as inversões de “papeis” (crítico/artista) e o modo como os membros deste grupo percebiam suas atividades (prática-teórica) são análogas as considerações de Oscar Wilde em seu texto *The Critic As Artist*.<sup>256</sup> Wilde defende a tarefa do crítico como a de um criador (como o artista), e a do artista como a de um crítico. Da mesma forma, concede ao público a faculdade - e demanda a obrigação - da crítica como obra de arte que desvela os segredos que a obra original desconhece. Mas, diferentemente de Baudelaire, para quem o crítico é o nosso tradutor - aquele encarregado de nos mostrar os caminhos da arte - para Wilde, ao contrário, o crítico como artista assume o papel de um leitor qualquer, onde cada homem é responsável pelo ato criativo de viver. Hélio Oiticica comentou em certa ocasião que “quem relata e quem critica ou é artista ou nada é”.<sup>257</sup>

Só para situar essa tradição da crítica de arte iniciada a partir dos “*Salons*”<sup>258</sup>, de Diderot a Baudelaire, esta separação entre teoria e prática no campo da arte resultou problemática. Tanto que o artista Sol LeWitt em seus “Parágrafos sobre Arte conceitual”, em 1967, declarou que se deveria evitar “a noção de que o artista é uma espécie de macaco que tem que ser explicado pelo crítico civilizado”.<sup>259</sup>

Deste modo, percebemos como o grupo *Art & Language*, Siegelau e os artistas da exposição de janeiro (entre outros), procuraram estabelecer uma aproximação entre textualidade e visibilidade, em dois aspectos: primeiro, a arte não se restringe a um modo de apresentação puramente visual, e segundo, os enunciados não são apenas explicações sobre as obras, são eles mesmos as obras. Esta postura autorreferencial dos artistas conceituais, comparativamente, tem seus antecedentes naquelas dos poetas românticos alemães Friedrich Schlegel e Novalis. Schlegel e Novalis, entre outros, buscaram por meio de seus escritos como os “451 Fragmentos,” publicados na revista “*Athenaeum*” (1798), uma aproximação entre poesia e filosofia.<sup>260</sup>

---

<sup>256</sup> WILDE, Oscar. *The Critic As Artist*. Los Angeles: Green Integer Books, 1997.

<sup>257</sup> OITICICA, apud FERREIRA, 2006, p.21.

<sup>258</sup> BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.91-96.

<sup>259</sup> LEWITT, 2006a, p.176.

<sup>260</sup> Osborne em *Arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo* articula de um modo bastante minucioso uma proximidade entre os poetas românticos alemães e a arte conceitual e pós-conceitual.

A tese de Walter Benjamin sobre “O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão” nos aproxima das questões levantadas pelos poetas alemães quanto à relação entre pensar e poetizar, entre teoria e criação. Novalis afirma que “pensar e poetar constituiriam uma mesma coisa” e que aquilo “que é ao mesmo tempo pensamento e observação é um germe [...] crítico”.<sup>261</sup> Seguindo essa afirmação, notamos como a criação artística para os poetas alemães e para os artistas conceituais passa por uma questão crítica e autorreflexiva, onde a obra em si contém sua própria teoria. De resto, certas afirmações dos românticos alemães são muito parecidas às colocações dos artistas conceituais, como, por exemplo, o discurso tautológico sobre o conhecimento de si mesmo (da obra); o leitor como crítico e propositor – “O verdadeiro leitor deve ser o autor ampliado”<sup>262</sup> –, e a abolição das fronteiras entre crítica e poesia, evitando deste modo as antigas separações entre arte e pensamento, entre função criadora e função geradora de significado. Neste sentido, Novalis, como descreve Benjamin, fala de uma crítica “completadora” – o mesmo que dizia Baudelaire sobre a tarefa do crítico apaixonado e engajado, qual seja, abrir novos horizontes ao entendimento da obra –, diferente de uma crítica que se coloca acima da obra, ou, muitas vezes, dissimuladamente abaixo dela.

Assim sendo, a partir desta perspectiva, no umbral de transição da arte moderna para a arte contemporânea, ficou claro para os artistas conceituais a necessidade de unir “obra de arte” e “ensaio” na mesma situação, deixando de ser categorias subordinadas entre si. De modo que, segundo Harrison, “os textos linguísticos apresentavam-se como portadores de significados artísticos, enquanto o que se requeria das ‘obras de arte’ era que estivessem abertas a interpretações discursivas”.<sup>263</sup>

---

*“Mi argumento será que no existe una estética críticamente relevante para el arte contemporáneo, porque el arte contemporáneo no es estético en el sentido filosóficamente significativo del término. Por el contrario, en la medida en la que el arte contemporáneo es un arte postconceptual, éste sirve para realizar la idea de obra de arte de la filosofía romántica [...] bajo nuevas condiciones históricas. La historia del arte que la ‘crítica de arte [idealmente] es’ será, por tanto, la historia del arte de una filosofía del arte romántica históricamente reflexiva”.* OSBORNE, Peter. *Arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2010, p. 27-28.

<sup>261</sup> NOVALIS, apud BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 73-74.

<sup>262</sup> Ibid., p. 76.

<sup>263</sup> HARRISON, 1990, p. 29.

### 3.2.4 Da escrita a oralidade e vice-versa: entrevistas, *happenings*, *performances*, “instruções” e diálogos sobre/como arte.

Em 1970, Robert Barry apresentou uma entrevista como obra de arte, intitulada *Robert Barry Presents A Work By Ian Wilson* [Robert Barry apresenta uma obra de Ian Wilson]. A obra era o próprio Ian Wilson. Em realidade, tratava-se de uma conversa (comunicação oral) entre os dois artistas, realizada (e gravada) no bairro do Bronx e depois transcrita e publicada em forma de entrevista. Um dos trabalhos mais contundentes quanto a essa questão comunicativa da arte é o trabalho do artista Ian Wilson. Este artista considera suas conversas sobre arte como sendo o seu próprio trabalho. A este artista interessa, de acordo com suas próprias palavras, “tirar o objeto ou o conceito da comunicação oral fora de seu contexto natural e colocá-lo no contexto artístico”.<sup>264</sup> Para Wilson, “quando uma pessoa faz algo e quer chamar este algo de arte, deve ‘chamá-lo’ arte. Para chamar algo de algo, temos que falar, ou colocar por escrito, ou fazer sinais, se é surdo-mudo”.<sup>265</sup> Wilson se interessava tanto pela escrita quanto pelo diálogo oral como formas de exposição, mas sustentava que a oralidade, diferentemente da escrita, é uma forma que existe sobretudo no tempo. Como ele disse, “a palavra, quando é pronunciada, é apenas um som: se desvanece no momento de sua execução”.<sup>266</sup> Notamos que para ele a oralidade é um meio de comunicação no tempo real, incidental e momentâneo.

Dando outro passo, o artista belga Marcel Broodthaers em *Entrevista com gato* [fig.18], parte do trabalho *Cinéma Modèle* (1970), propõe uma conversação em dois “idiomas” diferentes.<sup>267</sup> O trabalho sonoro consiste em uma gravação de uma entrevista feita por Broodthaers a um gato. O gato responde as perguntas de Broodthaers que versam sobre a arte; sobre a nova academia; o conceitualismo; sobre audácia; sobre mercado; sobre um cachimbo e etc.<sup>268</sup> Enquanto o artista faz as perguntas em francês o gato responde as

---

<sup>264</sup> WILSON; BARRY, apud LIPPARD, 2004, p. 261.

<sup>265</sup> WILSON, apud LIPPARD, 2004, p.262.

<sup>266</sup> Ibid., p. 135.

<sup>267</sup> Cf. *Cinéma Modèle* de Marcel Broodthaers em: BORJA-VILLEL, Manuel J.; COMPTOM, Michael; GILISSEN, María. *Marcel Broodthaers: Cinéma*, catálogo. Barcelona: Fundación A. Tàpies, 1997, p. 132-136.

<sup>268</sup> De modo geral o conteúdo da entrevista elaborada por Broodthaers é bastante crítico sobre as mudanças recentes advindas no campo da arte resultantes de movimentos contemporâneos como a arte conceitual. Nesse sentido é posto em dúvida a eficácia de tais estratégias aparentemente desmaterializadas de serem resistentes à incorporação pelo mercado e também sobre sua capacidade de criar de fato uma nova tradição que não seja uma continuidade do projeto autônomo- modernista-ilustrado. Como comentou Buchloh: “[...] se dejó a Marcel Broodthaers la construcción de objetos que parodiasen los logros más importantes del arte conceptual y que

perguntas com sons próprios de um gato (miau). Esta conversação entre pessoa e gato, sinaliza a consciência daquilo que não é apreensível, más também indica a possibilidade de construção de sentido entre sistemas aparentemente inteligíveis entre si. Ou seja, embora não saibamos o que o gato está captando pra si desta experiência (desta entrevista), podemos supor que cada um a sua maneira – tanto o artista quanto o gato – de algum modo reagem ao estímulo do outro. O que não quer dizer que a “intencionalidade” de ambos seja a mesma. Em uma obra de arte isto é bastante evidente quando o artista tenta transmitir uma mensagem e o resultado é outro, ou, ao contrário, coisas que ele não havia previsto são tidas como evidentes. Isto se dá porque a comunicação mesmo entre indivíduos do mesmo grupo nunca é totalmente transparente.

Outro trabalho que utiliza a comunicação oral, nesse caso para estabelecer uma conversação entre artista e espectador, são as *Conversaciones telefónicas* [fig.19] executadas em 1973 pelo artista espanhol Isidoro Valcárcel Medina. De um modo bastante descontraído Valcárcel telefona para casa de pessoas desconhecidas oferecendo seu número telefônico alegando que as mesmas podem contatá-lo caso sintam a necessidade de conversar com ele por qualquer motivo. Os números utilizados para discar são escolhidos pelo artista aleatoriamente de uma lista telefônica. Assim, após escolher um número qualquer para discar, Valcárcel espera o atendimento da chamada e quando lhe perguntam “quem é que está falando?” responde dizendo o seu nome e oferecendo seu número de telefone.<sup>269</sup> Esta ação de Valcárcel demonstra entre outras coisas o desejo do artista de estabelecer diálogos com o público em geral sobre assuntos que não estão restritos ao campo da arte.

Nesta mesma linha, se entendermos que os comentários sobre arte não são propagados apenas nos limites institucionais da mesma, não podemos nos esquecer daquelas conversas que se desenvolvem informalmente e que quase nunca são “computadas” como reprodutoras de informações sobre o “âmbito artístico”.<sup>270</sup> Neste sentido, uma das definições do grupo espanhol ZAJ sobre suas atividades artísticas nos remete diretamente a um estado “relacional” da arte em sua condição dessacralizada e diluída nos acontecimentos cotidianos. Walter Marchetti, integrante do ZAJ, elaborou em 1966 um cartão de visita para apresentar o grupo

---

*convirtiesen en farsa la seriedad con la que los artistas conceptuales habían adoptado [...] aquello que Adorno denominara el ‘mundo totalmente institucionalizado’*. BUCHLOH, 1990, p.24.

<sup>269</sup> Gravação das “Conversaciones telefónicas” de Valcárcel Medina disponíveis em: SARMIENTO, José Antonio (ed.). *Escritura en libertad, poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, Instituto Cervantes, Madrid, 2009.

<sup>270</sup> Em diferentes situações cotidianas, por exemplo, as pessoas se referem a conteúdos que são relativos ao campo da arte.



com a seguinte definição: “ZAJ es como un bar. La gente entra, sale, está, se toma una copa y deja una propina.” [fig.20].<sup>271</sup> Este cartão indica, uma vez mais, que os “espaços” da arte não estão definidos simplesmente por suas características físicas e, em último termo, como apresentou Barry a Wilson, a “obra” pode ser a própria pessoa ou sua compreensão e exposição sobre o tema.

Se pensarmos na semelhança que o trabalho do Grupo ZAJ guarda com as conversações de Wilson, com respeito à relação entre publicação e apresentação oral, notaremos que enquanto este parte dos diálogos para posteriormente convertê-los em escrita – pela transcrição das conversas ou simplesmente pelo registro documental: “Houve uma discussão em Nova York, em 1968, sobre a ideia de tempo. Assinado: Ian Wilson” [fig. 21]<sup>272</sup> – aquele usa como espaço expositivo “publicitário” o “cartão de visita”, indicando a possibilidade de propagação indefinida tanto do espaço expositivo (este, como já dissemos, pode acontecer na rua, no bar, no ônibus) quanto do assunto abordado. De algum modo aqui a “voz” do artista se transforma na “voz” de todos.

Indo agora para o campo mais especializado da arte, especificamente a escola de arte (ou faculdade), os diálogos estabelecidos entre professor e aluno não podem deixar de serem considerados nesse estudo sobre estratégias artísticas discursivas. Um exemplo de correspondência entre o ensino da arte e produção artística se passa na escola inglesa St. Martin’s School of Arts, em 1960, onde um dos estudantes introduziu um problema – para os moldes de ensino e de escolha dos professores/artistas dessa escola – ao expor um trabalho que metade estava presente e a outra metade “ausente”. O emblemático trabalho do então estudante Richard Long, apresentado em St. Martin’s, segundo o professor e artista Anthony Caro, não poderia ser julgado pela lógica modernista (morfológica) porque o mesmo não estava completamente presente para ser apreciado em relação às suas características estéticas formais. Long colocou um arranjo com galhos no salão da faculdade e explicou que aquilo era a metade da escultura composta de duas partes separadas, e que a outra parte estava no topo de uma montanha (Ben Nevis) na Escócia. O que Long fez foi problematizar a situação de apresentação dos objetos artísticos para fora de uma lógica até então vigente. A outra parte da

---

<sup>271</sup> MARCHETTI, apud SARMIENTO, 2009, p. 263.

<sup>272</sup>Cf. KLEINMEULMAN, Chantal; WILSON, Ian. *Ian Wilson: los debates*. Barcelona: Museu D’Art Contemporani de Barcelona, 2008. Para Ian Wilson, seu trabalho é a conversação em tempo real, que posteriormente fica “documentada” em “certificados” como algo já ocorrido no tempo.

escultura apresentada por ele a Caro estava ali presente pelo discurso (pela fala dele sobre a parte ausente), que indicava o lugar onde a outra parte se encontrava.<sup>273</sup>

No mesmo viés, outro exemplo potente que nos ajuda a pensar o desdobramento do discurso da arte não apenas como teoria *sobre* arte, mas *como* arte, são as práticas coletivas do já citado grupo conceitual anglo-saxão Art & Language. Esse grupo considerava seus encontros como uma prática artística, através dos diálogos estabelecidos entre seus integrantes e participantes. E levando em consideração que alguns de seus membros eram professores, também uma oportunidade de criar uma participação ativa com os alunos e com o público em geral. Se for certo, como afirmam os integrantes do grupo, que quase tudo que sabemos das obras de arte sabemos a partir de publicações e conversas sobre arte, desde uma conferência, passando pelas aulas, até às conversas informais de um indivíduo qualquer com outro, seria correto então dizer que estas ações “pedagógicas” levadas a cabo pelo grupo anglo-saxão procuravam *desierarquizar* e repensar as distintas funções dos diversos agentes da arte. Como afirma Peter Osborne “a associação Art & Language estava vinculada a educação artística e buscava criar uma comunidade artística alternativa como parte de uma política socialista mais ampla”.<sup>274</sup>

Se fizermos uma contabilidade da quantidade de textos publicados por artistas (como também respectivamente a quantidade de “pronunciamentos”) nos anos de 1960 e 1970 parece que de fato cada vez mais o texto (escrito ou falado) se faz presente no “fazer artístico”. Alguns artistas inclusive passaram a utilizar fragmentos de textos de outros artistas não apenas para citar, dentro de um artigo, mas para interpretá-los como “obra”. Mesmo que declaradamente o texto utilizado se coloque como comentário e não como obra. Parece que a partir do momento que o texto e a fala do artista receberam a “condição de obra” uma espécie de campo magnético irreversível foi estabelecido. Inclusive anacronicamente, quando olhamos para trás, até mesmo os *manifestos* modernos, - olhando para eles com o prisma de hoje-, tendemos vê-los como “obras” e não como produção literária exterior à “obra”. De fato pré-texto e texto trocam de lugar, se misturam e se confundem.

Vejamos o caso, por exemplo, do texto “Sentenças sobre Arte Conceitual” do artista Sol LeWitt que foi publicado em maio de 1969 no primeiro número da revista *Art &*

---

<sup>273</sup> Cf. HARRISON, Charles. “O ensino da arte conceitual”. In: FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo. (ed.). *Arte & Ensaios*, n. 10. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003.

<sup>274</sup> OSBORNE, 2006, p.34.

*Language*. Na realidade este texto havia sido publicado anteriormente no catálogo “0-9” em janeiro deste mesmo ano. Dado o conteúdo do texto e as circunstâncias das publicações que o abrigaram, em cada “espaço discursivo”, “Sentenças sobre arte conceitual” assumiu uma atitude. Se na primeira publicação assumiu o lugar de texto que comentava algumas “prerrogativas” da arte conceitual, na segunda assumiu, além disso, o lugar da obra. Isso porque os editores da revista *Art & Language* consideravam que todos os artigos teóricos que compuseram aquele número da revista eram eles de algum modo “obras de arte” e não apenas comentários sobre as obras. Conforme podemos ler no texto de abertura da revista, o grupo anglo-saxão sugere: “Suponhamos... que esse editorial, ele mesmo uma tentativa de delinear alguns esboços do que é ‘Arte Conceitual’, seja considerado um trabalho de ‘Arte Conceitual’”.<sup>275</sup> De outro lado, - quanto à justaposição entre comentário sobre arte conceitual e trabalho de arte conceitual-, o texto “Sentenças sobre Arte Conceitual” de LeWitt publicado na revista *Art-Language* nos oferece, ele próprio, uma visão sobre a questão, o que aumenta ainda mais o impasse. Este texto composto de trinta e cinco frases sobre arte conceitual afirma em sua última frase que: “Essas sentenças comentam a arte, mas não são arte”.<sup>276</sup> Entretanto o próprio texto em outra passagem, em sua sentença número dezesseis, explica que: “Se as palavras forem usadas, e elas procederem de ideias sobre a arte, então elas são arte e não literatura”.<sup>277</sup> Como vemos as sentenças de LeWitt de um lado se colocam como comentários sobre arte e não como arte e de outro se colocam como comentário (literatura) *sobre arte como arte*. Ou seja, afinal parece que o contexto em que estas sentenças sobre arte conceitual são pronunciadas é que determina se elas são mais “comentários” (sobre o processo) ou se elas são mais “obra” (“produto final”).

Voltando a oralidade, a partir ainda do texto de LeWitt, o artista Baldessari tomará as sentenças sobre arte conceitual como uma espécie de “peça musical”. Passando do texto escrito ao texto falado Baldessari “cantou” algumas das trinta e cinco sentenças sobre arte conceitual de LeWitt. A interpretação aconteceu em 1972, foi gravada em vídeo, e tem por título *Baldessari sings Sol LeWitt*.<sup>278</sup> Baldessari depois de ter incinerado seus trabalhos, como já comentamos anteriormente, passou a se dedicar ao exercício de uma arte mais performativa

---

<sup>275</sup> ATKINSON, Terry et al. (eds.). *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*. Coventry: Art & Language Press, maio de 1969, p.1.

<sup>276</sup> LEWITT, 2006b, p.207.

<sup>277</sup> Ibid., p.206.

<sup>278</sup> Para acessar o vídeo de Baldessari cantando as frases de LeWitt consultar UbuWeb. Disponível em: [http://www.ubu.com/film/baldessari\\_lewitt.html](http://www.ubu.com/film/baldessari_lewitt.html) . Acesso em: 15 de dezembro 2013.

e interpretativa evitando deste modo produzir novos objetos. Neste caso vemos como as precisas frases sobre arte conceitual são interpretadas por ele “musicalmente” apresentando ao espectador, de um modo “leve”, uma das teorias fundamentais sobre a arte conceitual e sobre a arte em geral. É como se ele quisesse tirar um pouco do tom de “seriedade” que tem a maioria das apresentações conceituais. Isto inclusive produz um choque entre a recepção do texto escrito por LeWitt e a interpretação oral de Baldessari. De certo modo a interpretação sonora tem um efeito jocoso sobre as frases conceituais, faz com que elas percam sua qualidade de asseveração. Parece que Baldessari nos queria mostrar, com esta atuação, que se a arte pretendia fazer uma revolução, - de seus conteúdos e conseqüentemente uma revolução cultural expurgando de si todos os traços de frivolidade-, deveria ser ao mesmo tempo contundente e flexível (forte, propositiva e “alegre”). Parece que de algum modo Baldessari está requisitando uma relação mais afetiva, mística e subjetiva com a arte conceitual.

Deslocando um pouco o eixo de nossa conversação, que esteve até agora praticamente centrada na produção artística norte-americana e inglesa, vamos para Buenos Aires. É interessante observar que na antologia de escritos conceituais, editada em 2000 por Alexander Alberro e Blake Stimson, “*Conceptual art: a critical anthology*”, o primeiro texto desta coletânea seja dos artistas argentinos Eduardo Costa, Raúl Escari e Roberto Jacoby. O texto é um manifesto intitulado “*Arte de los medios*” datado de 1966 e publicado originalmente pelo também argentino Oscar Massota em “*Happenings*” no ano de 1967. Estes três artistas (Costa, Escari e Jacoby) além de escreverem juntos este manifesto dos meios de comunicação também formaram o grupo “*Arte de los médios de comunicación de masa*”. Em 1966, junto com Masotta, realizaram em Buenos Aires uma ação, o *anti-happening Happening para un jabalí difunto* [fig.22], que jamais chegou a acontecer (não passou de uma “encenação para fotos”), sendo a informação publicada nos meios de comunicação sobre a ação sua única realização.<sup>279</sup> Como indica o artista uruguaio Luis Camnitzer, em seu livro “*Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*”, esta manobra permite – por meio da “informação sobre uma obra onde a informação se converte em obra”<sup>280</sup> – que a produção artística se confunda com a informação dos meios de comunicação de massa. Neste sentido, estes meios são eles mesmos, em muitos casos, os novos “limites” da ampliação do campo expositivo.

---

<sup>279</sup> Publicado em 21 de agosto de 1966 no jornal El mundo, com nota de Edmundo Eichelbaum.

<sup>280</sup> CAMNITZER, 2009, p.49.

Percebemos, portanto, como neste período interessava aos artistas conceituais –tanto os artistas norte americanos e ingleses quanto os artistas latino-americanos – explorar o uso da linguagem nos mais diversos meios de comunicação, como também o conteúdo informativo em suas diversas facetas (artística, cultural, política, econômica), fazendo uso de estratégias que são, senão idênticas, muito próximas entre si.

Voltando ao *Happening para un jabalí difunto*, este *anti-happening* desloca o acontecimento fatural para dentro dos meios de comunicação. De algum modo mostra como o texto e a fala são capazes de criar situações sem que elas de fato cheguem a existir, a não ser como linguagem. Faz da linguagem (do ato de comunicar) uma realidade. A mensagem, nesse sentido, – retomando a Magritte: “Isto não é um cachimbo” é uma representação de um cachimbo –, é percebida como um relato sobre os acontecimentos que em seu ato de discursividade gera novas “versões dos fatos”.<sup>281</sup> A mensagem nos meios de comunicação (como um *anti-happening*) se torna real não porque revela a “verdade do mundo”, mas porque torna visível (a informação como um meio não transparente) o *modus operandi* da construção dos discursos. Como anuncia o título da matéria do jornal “*Happening para un jabalí difunto*” (e como podemos ver pelas fotos) tudo está artificialmente construído. Provavelmente a partir do relato oral do grupo de artistas (Costa, Escari e Jacoby) e da anti-ação fotografada pelos jornalistas foi elaborado uma matéria no jornal argentino *El mundo* contando aquilo que “nunca chegou acontecer”. E o único modo de contar que nada aconteceu é dizendo o que aconteceu.

De fato, como diria Wittgenstein, os *limites da linguagem são os limites de nosso mundo*.<sup>282</sup> Isto pode ser percebido claramente na arte a partir das instruções conceituais. As “instruções” ou “partituras conceituais” produzidas pelos artistas *Fluxus* La Monte Young, George Brecht e Yoko Ono nos dão esta dimensão ampliada das implicações da informação. Estes artistas utilizavam as “partituras conceituais” como uma espécie de “roteiro” que oferece indicações para quem deseja colocar-se como intérprete das propostas “performativas” ali descritas. Ao mesmo tempo, estas instruções eram bastante abertas, a ponto de oferecer ao espectador-intérprete a possibilidade de decisão de como realizá-las. Em 1964, a artista Yoko Ono publicou o seu livro *Grapefruit*. Este livro, uma “coletânea de instruções”, está dividido em oito partes (música, pintura, evento, poesia, objeto, filme, dança,

---

<sup>281</sup> O relato historiográfico também de modo geral, embora com um aparato científico mais preciso e em certos casos mais crítico, o que faz é comunicar “versões dos fatos”.

<sup>282</sup> “(5.6) Os limites de minha linguagem denotam os limites de meu mundo.” WITTGENSTEIN, 1968.

arquitetura). Uma das primeiras “peças” do livro de Yoko, intitulada *Collecting Piece, 1963 autumn* [Peça de coleção, outono de 1963], localizada no primeiro tópico (música), sintetiza a questão em torno do jogo “proposição/realização”: “Organize em sua mente os sons que ouviu durante a semana. Uma tarde qualquer repita os sons em sua mente em ordens diferentes”.<sup>283</sup> Peças como esta podem simplesmente ser “lidas” mentalmente (ato de recordar), podem ser lidas em voz alta (ato de enunciar), ou podem ser interpretadas segundo seu conteúdo (a ação propriamente). Ademais, é importante observar que a “execução” dessas instruções subverte a lógica da suposta objetividade da linguagem escrita, tendo em vista que estas “partituras conceituais” suscitam diferentes interpretações.

Continuando nosso relato, – no que diz respeito ao uso da linguagem (escrita ou falada) como comentário sobre arte e como obra de arte –, não podemos deixar de pontuar que as inquietações que afetam o “ato criativo” de um artista variam de contexto para contexto. Cada contexto cultural, político e social tem suas particularidades e os artistas, seja exercendo ou sofrendo influências, são afetados por eles. Sendo assim, podemos afirmar que no contexto latino-americano (entre as décadas de 1960 e 1970) havia trabalhos sendo realizados próximos à tendência conceitual analítica norte-americana e inglesa, que igualmente utilizava a linguagem, mas os latino-americanos faziam um uso, ao que tudo indica, mais hibridizado da escrita ou da oralidade, combinando-a com outros elementos. Além disso, o conteúdo destes trabalhos tratava de demandas políticas, tanto do âmbito interno da arte quanto, de um modo mais direto, de demandas políticas no âmbito extra-artístico.

Era emergente nesta mesma época a questão da censura às barreiras impostas pelo regime sobre a circulação da informação. Deste modo, artistas pioneiros como o brasileiro Paulo Bruscky e Daniel Santiago, o uruguaio Clemente Padim e Jorge Caraballo e o chileno Guillermo Deisler (entre outros) encontraram na “arte postal” um modo de manter uma “rede internacional” de circulação de trabalhos, ideias e propostas artísticas que mesclavam arte e vida sem muita distinção entre elas.<sup>284</sup> Para Camnitzer a arte postal “[...] criou um circuito paralelo, alternativo e marginal, que, por certo, não ameaçava aos ditadores, mas pelo menos os atacava.”<sup>285</sup> Como comenta Cristina Freire (1999, p. 80) em *Poéticas do Processo*, o conteúdo desses trabalhos era “ eminentemente político” e a arte postal “se constituiu, nesse

---

<sup>283</sup> ONO, Yoko. *Grapefruit*. New York: Simon & Schuster, 1970.

<sup>284</sup> Deisler que havia se exilado na Bulgária declarou: “Para os latino-americanos – e já somos muitos os criadores que voluntariamente ou forçados pelas circunstâncias políticas fomos levados ao exílio – o *mail art* é um paliativo que neutraliza esta condição de cidadãos falecidos.” DEISLER, apud CAMNITZER, 2009, p. 105.

<sup>285</sup> CAMNITZER, 2009, p. 105.

momento, numa estratégia de liberdade diante do contexto político opressor”.<sup>286</sup> Contudo, consideramos que seria um erro tentar categorizar estes trabalhos a partir de uma leitura endereçada exclusivamente a questões de cunho político e ideológico, extra - artístico. Lembrando-se do que diz Rancière, podemos afirmar que estes trabalhos não são críticos apenas porque carregam uma mensagem política, mas pelo próprio modo como utilizam os dispositivos de “visibilidade”. Ao mesmo tempo em que estes trabalhos estavam lidando com problemas mais amplos que o contexto específico da arte, eles também contribuíram para o alargamento das possibilidades de exposição do objeto artístico criando novos modos de exibição, e o mais importante: provocaram uma expansão do próprio limite daquilo que tradicionalmente reconhecemos como arte.

Prosseguindo com o dado performativo da linguagem (ação entre reflexão, verbalização e intervenção), em 1978, o trabalho realizado pelo brasileiro Paulo Bruscky *O que é arte, para que serve?* [fig.23] na Livraria Moderna e nas ruas de Recife nos remete outra vez a um questionamento sobre as funções, definições e utilidades da arte, do mesmo modo que aquelas indagações feitas pelos artistas conceituais sobre a natureza e finalidade da produção artística no contexto cultural em que ela aparece e do qual ela depende.

Bruscky pendura uma placa no pescoço com a pergunta “O que é arte, para que serve?” e se coloca na vitrine da Livraria Moderna como um “livro” em exibição. Um livro que, neste caso se encontra fechado, fora de contato, não “manuseável” pelo público leitor. O espectador pode ver Bruscky na vitrine, ler a pergunta que está escrita na placa pendurada em seu pescoço, mas não pode, naquele momento, acessar o conteúdo interno desse “livro *performance*”. Uma vez que Bruscky (o livro) sai da vitrine, podemos dizer que ele passa a ser “manuseável”, pode ser consultado pelo espectador-leitor-ouvinte. Alguém pode se aproximar de Bruscky e indagá-lo sobre a pergunta que carrega no pescoço. Neste momento, o livro está aberto e sendo consultado. Com esta ação, Bruscky se transforma em “livro”, carrega em si uma exposição do que é e para que serve a arte, e ao mesmo tempo remete o objeto livro a seu princípio, anterior à imprensa de Gutenberg: a tradição dos relatos orais.

Com relação ao uso do corpo como obra, encontramos no campo da arte outras propostas artísticas na mesma linha de construção, como aquelas do artista italiano Piero Manzoni, que em 1961 assinou corpos como *Sculpture vivante* [fig.24], transformando com

---

<sup>286</sup>FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 80.

esta ação “pessoas vivas em ‘obras de arte’”.<sup>287</sup> Ou ainda, o trabalho *Vivo dito* (1963) [fig.25] do artista argentino Alberto Greco que sinalizava espaços e pessoas, como territórios artísticos. Nesse sentido, neste conjunto de ações, “[...] tocamos no papel do espectador na obra de arte, visto não mais, e não só, como aquele que a contempla, mas como parte fundamental do funcionamento do trabalho”.<sup>288</sup>

Em ambos os casos, o corpo do “outro” é tomado como “obra viva” temporária ou permanente, diria Manzoni. Temporária porque de algum modo, no caso de suas “esculturas vivas”, é a partir do enquadramento feito por meio da presença destes corpos em um espaço institucional da arte (uma galeria), onde é realizada a ação, bem como a permanência efêmera de sua assinatura sobre os corpos, que nos permite provisoriamente pensar sobre a proximidade entre “arte objeto” e “arte viva”. Do mesmo modo, no caso do trabalho de Greco, uma vez abandonado os “territórios” demarcados por ele, “*Obra de arte sinalada por Alberto Greco*”, os corpos e a “vida” (o real) retornam a sua “(in) visibilidade” anterior. No entanto, ao mesmo tempo, “esculturas vivas” e “vivo dito” são “obras vivas” permanentes porque mesmo depois de perderem o sinal daquilo que as tornavam visíveis, elas mantêm conceitualmente a condição que possuíam antes das intervenções e que, apenas, se tornaram explícitas com estas ações.<sup>289</sup>

Muitas das propostas aqui apresentadas de um modo ou de outro (desde uma simples placa pendurada no pescoço, um cartão de visita, uma notícia no jornal, um catálogo, uma entrevista, um happening, uma aula, etc.) trabalham no limite da “materialidade” da linguagem e sua visibilidade como arte. Nesse sentido, o estudo de propostas artísticas que lidam diretamente com a declaração, comentário, texto teórico, ou a fala do artista como obra é extremamente relevante para uma análise da produção artística contemporânea. Haja visto que uma das características da produção contemporânea é a multiplicidade de “modos de produção” e de “modos de exposição” que abrangem, entre outros, o uso da linguagem em suas diversas visibilidades. No lugar do objeto tradicional (“produto final”) a produção artística pautada na linguagem instaura processos, situações e “espaços discursivos”. Deste

---

<sup>287</sup> WOOD, 2002, p. 21.

<sup>288</sup> MELO, J. Magalhães; RIBEIRO, Gisele. “MÃO DE OBRA”: reflexões sobre o material e o imaterial na arte”. In: GRANDO, Ângela et al. *Anais do Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo*. Vitória: Proex, 2012, p. 327.

<sup>289</sup> Como assinala Greco em seu manifesto “Dito del arte vivo” de 1962: “A arte viva é a aventura do real. O artista dará visibilidade [...] novamente àquilo que acontece na rua. A arte viva busca o objeto, mas deixa o objeto encontrado em seu lugar, não o transforma, não o melhora, não o leva à galeria”. GRECO, Alberto. “Manifesto dito dell’ arte vivo”. In: CIPPOLINI, Rafael. *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 308. (tradução nossa)



modo, utilizando as palavras de Ferreira, “Os artistas explicitam a situação em que seus trabalhos são concebidos, na medida em que concepção e apresentação tendem a coincidir”.

290

Portanto, as experiências artísticas conceituais, processuais e performativas (acompanhando a revolução nos meios de comunicação por volta dos anos 60 e 70 do século passado), adotaram outros “espaços expositivos”, bem como, em muitos casos, problematizaram os papéis definidos anteriormente na produção do objeto autônomo, do curador, do crítico e do artista. Estes trabalhos utilizando como ferramenta a linguagem escrita e falada, com estratégias distintas, redimensionaram a produção artística por meio dos novos objetos, a mudança de papéis dos agentes artísticos, a produção teórica como obra, os meios de comunicação como meios de exposição, a arte como diálogo entre propositores e colaboradores. Todas estas transformações são reflexos de uma postura artística altamente crítica (política) diante dos próprios mecanismos convencionais (naturalizados) da produção da arte e dos seus meios de distribuição.

---

<sup>290</sup> FERREIRA, 2006, p. 19.

## 4. CONCEITUALISMOS: POLÍTICOS E IDEOLÓGICOS

Neste capítulo partiremos de pressupostos inversos ao capítulo anterior, que esteve pautado fundamentalmente por manifestações conceituais analíticas. Se no terceiro capítulo o foco de nossas considerações se assentou sobre o tautológico e sobre a proximidade entre modos de visibilidade e linguagem, abordaremos primeiro e principalmente neste capítulo aquelas questões inerentes aos trabalhos político-ideológicos, buscando perceber as particularidades do conceitualismo latino-americano e as possíveis proximidades (ou paralelos) deste com a vertente conceitual anglo-saxã, tanto no que diz respeito ao debate anti-institucional, quanto ao componente tautológico.

Procuramos perceber, portanto, não apenas diferenças e enfrentamentos entre a vertente conceitual analítica e a vertente conceitual política, mas seus pontos de inter-relação. Aqui pretendemos novamente averiguar nossa hipótese de que os trabalhos tautológicos (autorreflexivos) não são necessariamente resistentes às considerações “políticas e ideológicas”. Assim como, do mesmo modo, trabalhos políticos e ideológicos não são indiferentes à tautologia. Conforme apontado anteriormente, “entendemos que nenhuma das duas vertentes conceituais seria estritamente apolítica ou estritamente antitautológica”.<sup>291</sup>

Quando falamos em conceitualismos políticos no período entre a década de 1960 e 1970, territorialidades como América Latina e Leste Europeu se destacam. Peter Osborne, em sua coletânea de arte conceitual – apoiando-se em autores como Mari Carmen Ramírez e Luiz Camnitzer –, comenta que “‘conteúdo ideológico’ é o termo chave da arte conceitual latino-americana”.<sup>292</sup>

En la periferia, incluyendo a América Latina, el acento estaba puesto en la comunicación de ideas y, dado lo agitado del mundo, la explotación económica y la Guerra Fría, un porcentaje bastante alto de las ideas estaba dedicado a la política. Por lo tanto, en la periferia la política sí estaba incluida. Este hecho creó una gran separación entre el centro y la periferia.<sup>293</sup>

Entretanto, isto não quer dizer que não tenham sido criados trabalhos com viés explicitamente político na produção conceitual norte-americana e europeia. Ao mesmo tempo em que Osborne identifica como contribuição específica do conceitualismo latino-americano

---

<sup>291</sup> Cf. 73 f.

<sup>292</sup> OSBORNE, 2006, p. 37.

<sup>293</sup> CAMNITZER, 2009, p.14.

o radicalismo de “uma arte politicamente explícita que propunha a subversão ideológica”<sup>294</sup>, também dedica sua análise a trabalhos conceituais politicamente engajados provenientes da Europa e dos Estados Unidos.

Sendo assim, em contextos metropolitanos como Nova York e Londres, nos quais a arte conceitual analítica tem maior presença, também encontramos trabalhos com conteúdo político e ideológico explícito e decididamente extraestético, como aqueles derivados da crítica institucional, pautados na relação entre arte e estruturas de poder, além de propostas artísticas realizadas a partir de questões relacionadas ao debate sobre direitos civis, como igualdade racial (contra a segregação), liberação sexual (reconhecimento das relações homoafetivas) e emancipação feminina (igualdade de gênero); todas atentas à efervescência dos movimentos de contracultura ocorridos nesses mesmos contextos. Entre esses temas, destacamos os diversos trabalhos artísticos que elaboraram uma abordagem ativista feminista, realizados por artistas mulheres como Shigeko Kubota, que, promovendo uma crítica ao aspecto machista da ação de certos pintores abstratos, realizou a pintura/performance *Vagina Painting* (1965) [fig.26]; Martha Rosler, que, recusando, como anota Wood, “uma identidade confinada pelas tradicionais definições de sexo e gênero”<sup>295</sup>, produziu o vídeo *Semiotics of the kitchen* (1975) [fig.27]; e Ana Mendieta, que, utilizando o próprio corpo para simular um ato de violação, levou a cabo a ação *Rape Scenes* (1973) [fig.28].<sup>296</sup> Em linhas gerais, se, no âmbito da arte, conceber a condição artística como uma simples atividade humana (desmitificando a atuação do artista) requer um esforço, parece que, como comenta a artista espanhola Maria Ruido, o esforço das trabalhadoras de arte, partindo das questões de gênero como “uma variante política”, é um esforço dobrado, tendo em vista que as “representações hegemônicas do mundo são patriarcais e heteronormativas”.<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup> OSBORNE, 2006, p. 37.

<sup>295</sup> WOOD, 2002, p.72.

<sup>296</sup> Uma questão para ser levada em conta e melhor analisada em estudos futuros diz respeito ao que Douglas Crimp, citando Craig Owens, comenta sobre os relatos de trabalhos de artistas mulheres. Owens, citado por Crimp, crítica vários teóricos do pós-modernismo “[...] por ‘evitarem’ o conteúdo feminista nas leituras que faziam do trabalho de diversas artistas.” A nosso ver isto acontece também nos relatos historiográficos sobre conceitualismo político latino-americano dos anos 1960/70 onde praticamente não encontramos abordagens historiográficas sobre trabalhos realizados por artistas mulheres que destaquem aspectos políticos ligados ao ativismo feminista. CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 6.

<sup>297</sup> RUIDO, Maria, “Mamãe, quero ser artista! Notas sobre a situação de algumas trabalhadoras no setor da produção de imagens, aqui e agora.” In: GERALDO, S. Cabo; RIBEIRO, Marta; SIMÃO, L. Vinhosa (orgs.). *Poiésis n. 15 v1*. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, 2010, p. 30.

McShine, curador da exposição *Information*, realizada no MoMA de Nova York entre julho e setembro de 1970 (exposição que contou com artistas de diversas nacionalidades <sup>298</sup>), comenta que, naquele momento, para qualquer artista – vindo de qualquer parte do mundo –, era praticamente impossível não ser afetado (direta ou indiretamente) pelas inquietações políticas, fossem elas locais ou globais.

O material apresentado pelos artistas é consideravelmente variado e, além disso, corajoso, se não rebelde – o que não é muito surpreendente, considerando as crises sociais, políticas e econômicas gerais que são fenômenos quase universais de 1970. Se você é um artista no Brasil, você sabe de pelo menos um amigo que está sendo torturado, se você é um artista na Argentina, você provavelmente já teve um vizinho que esteve na prisão por ter cabelos longos, ou por não estar "vestido" corretamente, e se você está vivendo nos Estados Unidos, você pode temer ser baleado, ou nas universidades, em sua cama, ou mais formalmente na Indochina. <sup>299</sup>

De modo geral, o panorama político global estava marcado pela disputa de poder e influência no mundo entre EUA e URSS. Os Estados Unidos da América promoviam, desde 1965, uma forte intervenção militar na guerra do Vietnã. Na América Latina, os golpes de estado e os regimes de exceção levados a cabo por juntas militares, muitas vezes apoiados indiretamente ou diretamente pelos EUA, marcavam a pauta da política local.

A guerra do Vietnã, ou guerra da Indochina (Camboja, Laos e Vietnã), foi uma guerra com grande repercussão mundial, já que nela estavam envolvidas as duas superpotências (USA e URSS), o que implicava a ameaça sempre presente de um ataque nuclear em escala mundial (Guerra Fria). Além do mais, foi uma guerra transmitida televisivamente, e que acabou provocando a consternação da população estadunidense e da comunidade internacional, a partir de imagens brutais de massacre e violação dos direitos civis do povo vietnamita. Em 1970, devido à invasão do Camboja pelas forças armadas norte-americana e sul-vietnamita, ocorreram diversos protestos contrários à guerra do Vietnã em todo território estadunidense. No dia 04 de maio de 1970, durante manifestações estudantis contra a invasão do Camboja na Kent State University, a Guarda Nacional de Ohio matou a tiros quatro estudantes desta universidade, após ter sido chamada para conter os protestos. Daí a referência

---

<sup>298</sup> Cf. 57-58 f.

<sup>299</sup> “*The material presented by the artists is considerably varied, and also spirited, if not rebellious – which is not very surprising, considering the general social, political, and economic crises that are almost universal phenomena of 1970. If you are an artist in Brazil, you know of at least one friend who is being tortured; if you are one in Argentina, you probably have had a neighbor who has been in jail for having long hair, or for not being “dressed” properly; and if you are living in the United States, you may fear that you will be shot at, either in the universities, in your bed, or more formally in Indochina.*” MCSHINE, 1970, p. 138.

de McShine, no catálogo da exposição *Information*, realizada dois meses depois dos incidentes em Ohio, ao risco de ser baleado em qualquer parte do território norte-americano – inclusive nas universidades.<sup>300</sup>

Desta forma, artistas conceituais estadunidenses e europeus, ainda que em circunstâncias distintas aos artistas latino-americanos, “se radicalizavam politicamente e se manifestavam contrários à guerra do Vietnã”.<sup>301</sup> No ano que marca a entrada oficial do exército norte-americano no Vietnã, o artista japonês On Kawara, radicado em Nova York, realizou uma obra que consistia em três telas vermelhas com letras brancas, nas quais lemos da esquerda para direita “*ONE THING*”, “1965” e “*VIET-NAM*” [fig.31]. O trabalho lembra sua conhecida série de *Date paintings* iniciada posteriormente em janeiro de 1966. Mas em “*UMA COISA*”, “1965”, “*VIETNÃ*”, ao invés de se referir a algum acontecimento sobre si mesmo (“Eu sou essa pintura”), ou referir-se tão somente a uma lógica interna, a obra de arte remete à possibilidade de informação e a subsequente desinformação sobre um lugar/evento exterior à obra e ao próprio emissor. A obra indica um acontecimento e, ao mesmo tempo, coloca em xeque a capacidade da informação de dar conta dos episódios sinalizados. Em um misto de reflexão sobre si mesmo, sobre o meio como informação, e sobre o outro (realidade concreta), este trabalho apresenta uma aproximação entre *tautologia e política na arte conceitual*. Um cruzamento que questiona não apenas os eventos de nossa realidade, mas os próprios mecanismos de acesso ao real.

A artista norte-americana Martha Rosler elaborou a partir de 1969 uma série de montagens fotográficas, intituladas *Bringing the War Home* [fig.32], que mesclava imagens violentas da guerra do Vietnã (como aquelas de crianças e mulheres vietnamitas mutiladas) e imagens aprazíveis do ambiente doméstico dos lares estadunidenses (como aquelas imagens divulgadas em revistas dedicadas ao patrocínio do *American way of life*, como é o caso da revista *Life*). Semelhantemente à inserção nos meios de comunicação das “Obras para páginas

---

<sup>300</sup> No mesmo período, alguns meses antes dos incidentes em Ohio, o artista Robert Smithson realizou, no campus da Universidade de Kent, um de seus *Earthworks*. O trabalho *Partially Buried Woodshed* [fig.29], realizado em janeiro de 1970, consistia em uma fogueira e 20 caminhões de terra despejados sobre uma pequena cabana abandonada. Algum tempo depois, no período em que a universidade ficou fechada por conta dos distúrbios ocorridos nas manifestações estudantis, apareceu nesta mesma cabana, pintada em letras brancas, a inscrição “*MAY 4 Kent 70*” [fig.30]. Com esta ação anônima, o espaço utilizado por Smithson para sua intervenção se transformou em um “monumento” aos quatro estudantes mortos pela polícia em 1970 na Universidade de Kent. Para acompanhar as diversas etapas de transformação e intervenção sobre o espaço utilizado por Smithson, consultar: SHINN, Dorothy. “Robert Smithson’s: Partially Buried Woodshed”. Disponível em: <http://www.robertsmithson.com/essays/pbw.pdf>. Acesso em: 05 de janeiro de 2014.

<sup>301</sup> OSBORNE, 2006, p. 40.

de revista” de Graham <sup>302</sup>, extrapolando o circuito de exposição artística, as fotomontagens de Rosler, como atesta Osborne, foram exibidas em publicações alternativas da imprensa californiana no começo de 1970. <sup>303</sup> A fotomontagem de Rosler, como as pinturas de Kawara, atua sobre a repercussão e recepção da informação. No entanto, *Bringing the War Home*, diferentemente de *ONE THING – 1965 – VIET-NAM*, apresenta imagens explícitas dos horrores da guerra e, simultaneamente, o contraste destas imagens com a passividade dos ambientes familiares norte-americanos, que a princípio se mostram não implicados em tais acontecimentos. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que os meios de comunicação aproximam os receptores – neste caso, os cidadãos norte-americanos – dos eventos da guerra do Vietnã (via imagens televisivas e impressas), criam um distanciamento, já que estes mesmos eventos são transmitidos como acontecimentos desconectados da realidade dos indivíduos receptores. O trabalho de Rosler, portanto, põe em situação o espectador como alguém implicado em tais acontecimentos quando traz para “dentro de casa”, permanentemente, as imagens de guerra como imagens da vida cotidiana. Coloca-se em destaque, portanto, a relação entre dentro e fora, entre reflexão sobre a arte (sobre a função decorativa que ocupam as representações artísticas nos lares) e exterioridade (informação sobre uma realidade concreta).

Do mesmo modo, a partir de imagens de guerra, a Coalizão de Trabalhadores Artísticos (Art Workers’ Coalition) <sup>304</sup> utilizou em 1970 uma fotografia – veiculada nos meios de comunicação – sobre o massacre promovido pelo exército norte-americano na pequena aldeia My Lai (localizada no Vietnã do Sul) <sup>305</sup> para compor um cartaz (distribuído massivamente) que incluía em letras vermelhas a pergunta “*And babies?*” (E os bebês?) e a afirmativa “*And babies*” (E os bebês) [fig.33]. <sup>306</sup> De acordo com Osborne, as atividades de

---

<sup>302</sup> Cf. 110-111 f.

<sup>303</sup> OSBORNE, 2006, p. 153.

<sup>304</sup> Segundo Lippard, uma das integrantes da Art Workers’ Coalition, esta coalizão de artistas foi formada no dia 03 de janeiro de 1969 como uma ampla plataforma de debate sobre instituições artísticas, culturais, políticas e sociais. Um dos primeiros encontros da AWC congregou aproximadamente 70 agentes culturais (artistas, arquitetos, realizadores cinematográficos, críticos, etc.). Os encontros do grupo, como descreve Lippard, eram realizados com o intuito de “ventilar uma série de queixas gerais contra o sistema” (contra estruturas artísticas, culturais e políticas conservadoras). LIPPARD, Lucy. “La coalición de trabajadores artísticos”. In: BATTCKOCK, 1977, p. 83.

<sup>305</sup> O fotógrafo Ronald L. Haeberle – integrante da Companhia Charlie do exército norte-americano – registrou a operação do dia 16 de março de 1968 na aldeia de My Lai. Para outras informações sobre o ataque a aldeia de My Lai consultar: ALLISON, William Thomas. *My Lai: An American Atrocity in the Vietnam War*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2012.

<sup>306</sup> Paul Meadlo, um dos soldados norte-americanos que participou do massacre de My Lai, em entrevista transmitida pela rede CBS no dia 24 de novembro de 1969, quando questionado pelo jornalista Mike Wallace

protesto deste grupo de artistas, como o cartaz sobre o massacre de My Lai estendido no MoMA de Nova York <sup>307</sup>, abriram uma série de questionamentos sobre o envolvimento das instituições artísticas e culturais com as estruturas de poder político e econômico. A partir disso, conforme Osborne, estes artistas chegaram à conclusão de que: “Muitos dos membros da junta diretiva do museu [MoMA] eram também proprietários das empresas que produziam a maquinaria de guerra e, portanto, tiravam vantagens dela”. <sup>308</sup>

Levando em consideração a relação entre arte e estruturas de poder, o artista alemão Hans Haacke apresentou em 1970 (na exposição *Information*) uma espécie de pesquisa, a *Poll of MoMA Visitors* [fig.34], sobre o perfil dos visitantes da instituição (o museu MoMA) que abrigava a exposição da qual participava Haacke. A ideia era mostrar, a partir de uma votação/enquete realizada durante a visita à exposição, o grau de “participação” direta e indireta do público nos “negócios e decisões” relativos àquela instituição, e, ao mesmo tempo, o envolvimento da mesma (e de seus administradores) com assuntos que ultrapassavam os limites da arte (inclusive a relação com o que estava acontecendo no Vietnã). Cada visitante que entrava no museu, fosse mediante pagamento de entrada, passe livre (para sócios do museu), entrada de cortesia ou entrada gratuita (nas segundas-feiras), recebia uma cédula de votação a ser depositada em uma das duas urnas transparentes posicionadas na exposição. <sup>309</sup> Junto às urnas havia um cartaz anunciando uma questão e indicando o modo de votação:

---

sobre as mortes no Vietnã, respondeu que haviam matado homens, mulheres, crianças e bebês na aldeia de My Lai, como se pode constatar no seguinte fragmento da transcrição da entrevista: “P. Quantas pessoas vocês reuniram? R. Bem, havia cerca de 40-45 pessoas reunidas no centro da aldeia... P. Que tipo de pessoas – homens, mulheres, crianças? R. Homens, mulheres, crianças. P. Bebês? R. Bebês... Nós os fizemos agachar, e o tenente Calley veio e disse, você sabe o que fazer com eles, não é?...”. [“Q. How many people did you round up? A. Well, there was about 40-45 people that we gathered in the center of the village... Q. What kind of people – men, women, children? A. Men, women, children. Q. Babies? A. Babies... We made them squat down, and Lieutenant Calley came over and said, you know what to do with them, don’t you?...”] Para acessar a transcrição da entrevista na íntegra, consultar o jornal New York Times do dia 25 de novembro de 1969.

<sup>307</sup> Como informa Lippard, em 1970 no NoMA de Nova York a “AWC formou piquetes de protesto diante da *Guernica*, publicou por sua conta 50 mil cartazes [sobre o massacre de My Lai] e os distribuiu gratuitamente por meio de uma rede informal de artistas e militantes de diversos movimentos; os cartazes deram volta ao mundo”. LIPPARD, Lucy. “La coalición de trabajadores artísticos”. In: BATTCKOCK, 1977, p.88.

<sup>308</sup> OSBORNE, 2006, p. 152.

<sup>309</sup> As cédulas de votação tinham cores diferentes de acordo com o tipo de entrada adquirida: inteira, sócio/cortesia ou gratuita. Como as urnas eram transparentes, era possível perceber o volume de votos depositado em cada uma e, por conseguinte, a participação de cada “categoria” de visitante. Em cada uma das urnas havia um contador fotoelétrico que registrava automaticamente o voto depositado, o que tornava possível acompanhar em tempo real a quantidade de votos em cada uma das urnas. Ao final de cada dia de exposição, um gráfico era inserido junto às urnas, “contabilizando” o número de cédulas entregues, o número de entradas vendidas, o número de entradas de passe livre e o número de visitas gratuitas. Para estas e outras informações referentes ao trabalho, consultar HAACKE, Hans. “*Obra Social*”. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995, p. 65-66.

O fato do Governador Rockefeller não ter denunciado a política do Presidente Nixon na Indochina é motivo para não votar nele em novembro? Resposta: em caso de “sim”, depositar a cédula na caixa da esquerda, e em caso de “não”, depositar a cédula na caixa da direita.

Em 1970, Nelson Rockefeller, além de Governador, era membro da junta diretiva do MoMA e concorria à reeleição pelo Estado de Nova York. Anteriormente, Rockefeller havia sido presidente e diretor do MoMA, museu fundado em 1929 com ajuda de sua família. Nesse sentido, o trabalho de Haacke não apenas convidava o espectador a participar de uma votação sobre a política dos EUA na guerra do Vietnã, como também dava a entender que as instituições artísticas, tanto quanto seus agentes, estavam envolvidos nesta mesma guerra. Contribuir economicamente (a partir do pagamento da entrada ou como sócio do museu) ou simplesmente contribuir “fisicamente” com uma visita gratuita ao MoMA, a partir da inter-relação entre economia/política/cultura traçada por Haacke, era de certo modo contribuir para a manutenção da guerra do Vietnã, dado que os mesmos que se beneficiavam com os “negócios” da arte (como Rockefeller) patrocinavam ataques militares na Indochina. Do mesmo modo, os visitantes – em um misto entre participação na arte e participação política –, mesmo com o voto contrário à reeleição de Rockefeller e subsequentemente à guerra do Vietnã, ainda assim continuavam implicados, já que com o seu voto/visita – como recorda Henry Thoreau em “A desobediência civil” – contraditoriamente apoiavam (servindo economicamente ou apoiando com sua presença) o sistema com o qual declaravam não estarem de acordo.<sup>310</sup>

---

<sup>310</sup> Propondo um modo de participação e representatividade política mais anárquica, Thoreau, após reconhecer os benefícios da democracia, indaga: “Será que a democracia, na forma como a conhecemos, é o último aperfeiçoamento possível em termos de construir governos?” Logo, apostando em uma atuação na “esfera pública” dos indivíduos menos mediada por instituições governamentais, baseada em princípios de uma democracia direta, Thoreau sustenta a seguinte constatação: “[...] nenhum homem tem o dever de se dedicar à erradicação de qualquer mal, mesmo o maior dos males. Esse homem pode muito bem ter outras preocupações que o ocupem. [No entanto] quando me dedico a outras metas e considerações, preciso verificar no mínimo se não estou fazendo isso à custa de alguém em cujos ombros esteja pisando.” Portanto, o ato de constituir “formas de vida” é algo que corresponde a cada indivíduo. Nesse sentido, parece que muitas atividades artísticas realizadas a partir de 1960 pretendiam, não apenas abrir novas possibilidades de *partilhas do sensível*, como também questionar as formas de representatividade política convencionais, propondo em seu lugar novas possibilidades de participação na “esfera pública”. Em última análise, todas aquelas atividades artísticas que lidam com uma participação ativa e propositiva dos espectadores, o que estão propondo são novos modos de convívio no “espaço público”. THOREAU, Henry. *A desobediência civil e outros escritos*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005, p 21-39.



Utilizando expedientes similares, enquadrando agora as políticas estadunidenses na América Latina, como já comentamos no segundo capítulo <sup>311</sup>, Haacke denunciou como o Golpe de Estado no Chile (apoiado pela CIA) favorecia os interesses dos administradores do Museu Guggenheim, em seu trabalho *Solomon R. Guggenheim Museum, Board of Trustees*, de 1974 [fig.35]. Isto porque muitos dos administradores do Guggenheim também eram representantes da empresa de mineração norte-americana (Kennecott Copper Corporation) que, com a queda do governo socialista de Salvador Allende, garantiu a continuidade da exploração do solo chileno.

Este trabalho, como de modo geral os demais trabalhos anteriormente citados, denunciam os mandos e desmandos da política imperialista norte-americana, notadamente as atrocidades da guerra do Vietnã e a influência ideológica/capitalista sobre os golpes militares na América Latina. Além disso, estes mesmos trabalhos colocam em questão a suposta neutralidade e imparcialidade das manifestações artísticas em relação a assuntos econômicos e sociopolíticos. Nesse sentido, um caso bastante emblemático desta tentativa de estabelecer a arte como construções imparciais, sem posicionamento ideológico, foi a resposta que o diretor do museu Guggenheim de Nova York, Thomas Messer, apresentou em 1971 como argumento por ter cancelado na última hora a exposição retrospectiva de Haacke. Segundo Messer, as fotografias e as documentações expostas em *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* [fig.36] <sup>312</sup>, um dos trabalhos apresentados por Haacke para aquela mostra, violavam “a suprema neutralidade da obra de arte e, por conseguinte, já não mereciam a proteção do museu”. <sup>313</sup> O que não parece perceber Messer, como afirma o artista britânico Victor Burgin, é que a relação entre arte e ideologia é iniludível em qualquer situação, mesmo naquelas aparentemente neutras:

La función óptima del arte [...] es modificar los patrones institucionalizados de orientación hacia el mundo y servir como agente de socialización. (Ninguna actividad artística, por tanto, puede entenderse al margen de los códigos y las prácticas de la sociedad en la que se da; el arte en uso está enmarcado de forma ineluctable en la ideología.) [...] Debemos asumir la responsabilidad de producir un arte cuyo contenido sea algo más que Arte.<sup>314</sup>

---

<sup>311</sup> Cf. 66 f.

<sup>312</sup> Por meio desta obra, *Um sistema social em tempo real*, Haacke denunciou a especulação imobiliária na ilha de Manhattan promovida por imobiliárias como “Shapolsky et al”. Este escritório, conforme relata Wood, era proprietário de “[...] cortiços envolvidos na exploração de comunidades afro-americanas e porto-riquenhas.” WOOD, 2002, p. 70.

<sup>313</sup> MESSER, apud FOSTER, 2006, p 545.

<sup>314</sup> BURGIN, apud OSBORNE, 2006, p. 40.

Sobre esse ângulo, interessados na relação entre arte e política, os artistas latino-americanos desta época (1960/1970), mesmo tendo que lidar corporeamente em muitos casos com um ambiente de repressão e censura <sup>315</sup> – o que fazia com que eles se engajassem prioritariamente em assuntos próprios aos seus contextos –, deram igualmente sua contribuição (artística/política) ao debate sobre a intervenção militar norte-americana no Vietnã.

Em 1966 – ano que o general Juan Carlos Onganía destituiu o presidente eleito Arturo Illia, dissolveu o parlamento e os partidos políticos –, os artistas argentinos León Ferrari e Carlos Gorriarena organizaram a exposição *Homenaje al Vietnam* na galeria Van Riel, em Buenos Aires. Atendendo à convocatória participaram da exposição, entre outros, Juan Carlos Romero, com uma colagem intitulada *America Way of Life* [fig.37], e o próprio Ferrari, com sua emblemática obra *La civilización occidental y cristiana* [fig.38].

A colagem de Romero composta, entre outros elementos, da imagem de um soldado estadunidense agredindo um vietnamita e a palavra *Vietnam* repetida várias vezes, a partir de seu título, corresponde ao “Estilo de Vida Americano”. <sup>316</sup> Na colagem de Romero, o estilo de vida americano (estadunidense), do mesmo modo que nas colagens de Rosler, é apresentado como um estilo de vida degradante de culturas e povos alheios. No mesmo viés, explorando o tema da imposição (ou sobreposição) de um modo de vida sobre outro, o artista espanhol (radicado no Brasil) Julio Plaza, anos mais tarde, em 1971, realizou uma sequência de fotografias em preto e branco, intituladas *Evolução/Revolução* [fig.39], nas quais a imagem do presidente Nixon se mescla com a imagem de uma mulher guerrilheira vietnamita.

Voltando à exposição *Homenaje al Vietnam*, a obra de Ferrari para esta mostra foi uma “instalação/colagem” suspensa no teto da galeria. Trata-se de uma réplica de um caça-bombardeiro (F105) usado pelos Estados Unidos na Guerra do Vietnã, em tamanho reduzido, com uma imagem (estatuária) de Cristo crucificado encravada em seu dorso. Com essa combinação (Cristo “pregado” em um F105), a obra de Ferrari sintetiza, como afirma Andrea

---

<sup>315</sup> Suely Rolnik, em uma das publicações da Red de Conceitualismos del Sur, afirma que: “O que define a singularidade e a heterogeneidade das propostas artísticas dos anos 1960/70 na América Latina sob regimes ditatoriais não é uma espécie de militância a veicular conteúdos ideológicos, como poderia parecer numa primeira aproximação. O que faz os artistas agregarem a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato de a ditadura incidir em seu corpo, como no de qualquer outro cidadão, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana”. ROLNIK, Suely. “Desentranhando futuros”. FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 156.

<sup>316</sup> Para mais informações sobre essa obra, consultar: LONGONI, Ana. “Comentario sobre *America Way of Life*”. Disponível em: <http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/10930>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2014.

Giunta, “a missão ‘civilizadora’ da guerra”.<sup>317</sup> A história do ocidente, desde o velho mundo colonialista europeu ao novo império norte-americano, continua marcada pela sobreposição entre expansionismo capitalista e religião.<sup>318</sup>

Esta proposta de arte e política de Ferrari, semelhantemente à proposta de Haacke, gerou fissuras entre o artista e as instituições que abrigavam seus projetos. Um ano antes de expor na galeria Van Riel, em 1965, Ferrari foi dissuadido por Jorge Romero Brest, crítico e diretor do Instituto Torcuato Di Tella, a não expor *La civilización occidental y Cristiana*, obra que havia enviado para o Prêmio Nacional e Internacional promovido pelo instituto. Muito provavelmente o fato do Instituto Di Tella ser patrocinado pela Fundação Rockefeller influenciou a decisão de Romero Brest de pedir a retirada do trabalho de Ferrari, que fazia alusão direta ao *espírito* empreendedor, expansionista e destrutivo da civilização ocidental representado pelas forças armadas norte-americanas.<sup>319</sup>

Ricardo Carreira, pouco citado, mas, segundo Ana Longoni, de grande importância, assim como Ferrari, para o desenvolvimento do conceitualismo argentino, foi outro artista que participou da exposição *Homenaje al Vietnam*, com a intervenção *Mancha de sangre* [fig.42]. Realizada em resina vermelha, a instalação simulava uma *poça de sangue* derramada sobre o piso da galeria. Esta peça, de acordo com Camnitzer, “*al construir una situación que podía ser leída como un contexto, reunió a todas las obras [de “Homenaje al Vietnam”] para formar una poderosa expresión colectiva*”. Isto porque, conforme relata Camnitzer, apesar de revolucionárias quanto a seu conteúdo, muitas das obras expostas nessa exposição continuavam utilizando meios e modos de exibição tradicionais, enquanto *Mancha de Sangre* se colocava nitidamente fora das categorias tradicionais das artes visuais, tanto pela forma quanto por sua localização e modo de exibição. Essa condição integradora da instalação *Mancha de Sangre* faz com que a atenção se coloque primordialmente sobre os contextos sinalizados, a guerra do Vietnã e sua transposição, tanto para a Argentina (sob ditadura) quanto para o espaço da galeria (o campo da arte). Pensando nos jogos semânticos entre

---

<sup>317</sup> GIUNTA, Andrea. “Imaginarios de la desestabilización”. ALONSO, Rodrigo. *Sistemas, acciones y procesos 1965-1975*. Buenos Aires: PROA, 2011, p. 54.

<sup>318</sup> Em 1967, a partir da instalação/colagem “La civilización occidental y cristiana”, Ferrari realizou o livro/obra *Palabras Ajenas* [fig.40-41] como uma prolongação escrita desta instalação/colagem. O livro *Palabras Ajenas: Conversaciones de Dios con algunos hombres y de algunos hombres con algunos hombres y con Dios*, como ele mesmo descreve em seu prólogo, é uma grande colagem de discursos de diversos personagens reais (políticos, religiosos, agências de notícias, militares e etc.); palavras e discursos aparentemente alheios que, quando postos juntos, formam um grande relato sobre a civilização ocidental.

<sup>319</sup> Como explica Andrea Giunta, o Cristo crucificado sobre o F105 foi retirado da exposição, restando apenas três caixas com conteúdo sobre violência e religião. GIUNTA, op. cit., p.54-55.

dentro e fora, na participação sensorial, ou ainda na relação entre palavra e coisa, esta obra utiliza estes jogos impregnando as ocorrências (como um vírus que se espalha e contamina) com atividade e organicidade. A informação perde seu aparente caráter de neutralidade. Nesse caso, como sustenta Suely Rolnik: “O que faz a diferença das propostas mais contundentes que se inventam na América Latina no período é que a questão política se coloca nas entranhas da própria poética”.<sup>320</sup>

Nesse sentido, Carreira investe sobre representações, objetos e informações que remetem ao que podemos chamar de uma *tautologia mundana*.<sup>321</sup> Respectivamente a Kosuth, que a partir de 1965 realiza suas *protoinvestigations* constituídas por três dados do mesmo elemento (objeto, imagem, texto), Carreira elabora a obra intitulada *Soga* (no mesmo ano em que expõe *Mancha de sangre*, 1966), obra esta composta por três elementos: uma corda esticada que divide o espaço expositivo, um pequeno fragmento da corda utilizada (como uma amostra) e uma fotocópia da mesma.<sup>322</sup>

Continuando com o debate entre arte e política no contexto latino-americano e, mais especificamente, com o tema da Guerra do Vietnã, dois trabalhos realizados em 1968 certificam a possibilidade de uma tautologia explicitamente política.

Em 1968, Roberto Jacoby apresentou à exposição coletiva *Experiencias 1968*, realizada pelo Instituto Di Tella, a obra intitulada *Mensaje en el Di Tella* [fig.44]. A exposição foi realizada no mesmo mês dos violentos protestos estudantis e das greves operárias na França (maio de 68).<sup>323</sup> Havia nessa mostra uma grande desconfiança dos

---

<sup>320</sup> ROLNIK, 2009, p. 156.

<sup>321</sup> Embora sejam iniludíveis os vínculos, geralmente a obra conceitual de Carreira é utilizada como contraponto e negação à tautologia de Kosuth. *Mancha de sangre* sobre piso, por exemplo, por se tratar de elemento que remete a organismos vivos e suas variantes, é visto como uma proposição orgânica, sensorial e política. Já as obras de Kosuth, como *Uma e três cadeiras*, por outro lado, por não ter a mesma carga de vivacidade e organicidade, são tidas como artificiais, desmaterializadas e descontextualizadas. Temos que lembrar que, Kosuth em suas *protoinvestigações* também realizou trabalhos com elementos mais orgânicos e “sensoriais”, por exemplo, *Uma e Três Plantas* (1965) [fig.43], composto de uma fotografia de uma planta (um cactus), imagem de uma planta e uma planta propriamente dita. No entanto, ainda que existam estas variantes entre *meios quentes* e *meios frios*, acreditamos que as duas situações concebem uma materialidade (no caso de Kosuth, a materialidade da Linguagem) e são contextuais. Nesse sentido, o que estamos chamando de uma tautologia mundana na verdade é uma tautologia que, sem abrir mão da capacidade auto-reflexiva, abre espaço a elementos aparentemente menos abstratos. De todo modo, uma tautologia mundana não é um contraponto à tautologia kosuthiana. Lembrando que o mais importante da tautologia, a nosso ver, é a demarcação de espaços sobrepostos (contextos sinalizados), sejam estes efetuados a partir de elementos aparentemente orgânicos ou de elementos aparentemente artificiais.

<sup>322</sup> Para outras informações sobre este trabalho, consultar: LONGONI, Ana. “Outros inícios del conceptualismo (Argentino e Latinoamericano)”. In: MERCADER, Antonio (org.), *Papers d'Art.*, nº 93, Fundació Espais d'art Contemporani, Barcelona, 2007, p.156-157.

<sup>323</sup> A historiadora argentina Ana Longoni, devido à coincidência cronológica e também revulsiva, relata, no livro *Del Di Tella a Tucumán Arde*, que as experiências artísticas revolucionárias ocorridas em *Experiencias 1968*

artistas em relação às instituições que abrigavam seus trabalhos, o que levou muitos deles a transformarem sua participação no Di Tella em protesto e denúncia. Como, por exemplo, a carta/obra [fig.45] distribuída por Pablo Suárez na porta do Instituto, e, concomitantemente, nas bancas da Rua Florida, em meio a revistas e jornais.<sup>324</sup>

Os ingredientes eram, entre outros, a repressão e censura do regime ditatorial de Onganía e o intervencionismo norte-americano, o que levou, como destaca Longoni, os artistas plásticos a uma ruptura “com os âmbitos artísticos nos quais eles vinham atuando até então, e [...], paralelamente, à progressiva dissolução das fronteiras entre ação artística e ação política.”<sup>325</sup> A censura de um dos trabalhos (El Baño de Roberto Plate) e a intervenção da polícia precipitaram os fatos. A ruptura institucional intensificada pela censura fez com que os artistas retirassem suas obras da mostra e em seguida as destruíssem em via pública, em um ato de protesto que terminou com a prisão de vários artistas.<sup>326</sup>

O trabalho que Jacoby apresentou para essa conflituosa mostra sintetiza os diversos contextos de luta (na arte e fora dela) e, de certo modo, os diversos intercruzamentos entre pertencimento local e global presentes em maio de 1968. O trabalho *Mensaje en el Di Tella* era composto por três elementos (três “textos” em três mídias diferentes) que se “tocavam” e definiam três contextos que são (tautologicamente), ao mesmo tempo, *um* e *múltiplos* contextos. O primeiro elemento é o próprio lugar/instituição onde o trabalho estava sendo emitido, o Instituto Di Tella. Jacoby expõe, sobre um grande painel de madeira, um texto/declaração (fundo preto sobre letras brancas), no qual se dirige aos participantes daquela mostra. O segundo elemento é uma imagem de um afro-americano estadunidense segurando um cartaz como manifesto contra a guerra do Vietnã. O terceiro elemento é um equipamento muito utilizado na época pelas agências de notícias, um teletipo (telex) conectado com a agência France-Presse que informava sobre os acontecimentos do mês de maio em território francês. Como comenta Longoni, por meio desta obra, o Maio francês “teve sua conexão direta com o Maio argentino: os assistentes da exposição puderam ler, cortar e levar para casa o relato dos acontecimentos franceses em simultaneidade com o momento que se produziam”. Nesse sentido, de algum modo, as informações emitidas em cada uma das mídias presentes

---

representam o “Mayo argentino”, em referência às revoltas de maio em Paris. Idem. *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.

<sup>324</sup> Como relata Suárez à Longoni, foram impressos 25.000 exemplares da carta/obra. Ibid., p. 102.

<sup>325</sup> LONGONI, 2008, p. 99.

<sup>326</sup> Para acessar na íntegra o conteúdo da declaração final dos participantes da mostra *Experiencias 1968*, consultar: LONGONI, 2008, p. 118.

diziam respeito ao contexto local e global: 1. O texto/declaração reclamava ao grupo de artistas que expuseram no Di Tella uma mudança de atitude, ao afirmar que uma vanguarda “é o movimento de pensamento que nega permanentemente a arte e afirma permanentemente a história.” Do mesmo modo, reclama uma atitude geral em relação ao mundo, na qual a “arte não tem nenhuma importância: a vida é o que conta”. 2. A imagem de um homem negro protestando contra a guerra do Vietnã sinalizava o intenso momento de revoltas nos Estados Unidos, desde o repúdio à guerra, bem como a luta por direitos de igualdade dos afro-americanos. Ao mesmo tempo, essa imagem fora de seu contexto de origem remete à luta anti-imperialista e anti-hegemônica realizada por brancos e negros, por homens e mulheres, do Sul e do Norte. 3. O telex com informações em “tempo real” fazia do Maio francês um Maio global.<sup>327</sup>

Em um trabalho análogo à mensagem de Jacoby no Instituto Di Tella, o argentino David Lamelas, alguns meses depois, realizou na Bienal de Veneza de 1968 a instalação intitulada *Oficina de información sobre la guerra de Vietnam a tres niveles: la imagen visual, el texto y el áudio* [fig.46]. O trabalho de Lamelas transformou o pavilhão argentino em Veneza em um centro de informação internacional sobre a Guerra do Vietnã, no qual recebia por meio de um telex (como no trabalho de Jacoby) as informações emitidas por uma agência de notícias italiana. Além do mais, na instalação de Lamelas, havia uma secretária que lia para os espectadores (em seis idiomas) as notícias conforme chegavam por telex. Assim como o trabalho de Jacoby, o trabalho de Lamelas acontece em três níveis de informação. No caso de Lamelas, a própria instalação do “escritório de notícias” na Bienal de Veneza é destacada como um dos níveis de informação, seguido da informação textual e da informação oral.

Mesmo Kosuth – tão criticado por Buchloh por usar a linguagem de maneira hermética – criou, em *Information Room* (1970) [fig.47], um espaço de leitura de livros e jornais (dando conta dos acontecimentos atuais) que, semelhantemente aos trabalhos anteriormente descritos, indica a possibilidade de aproximação entre tautologia (auto-reflexão) e política (contextualização). Na contramão de Buchloh, que vê as tautologias apenas como reflexo racionalista do capitalismo administrativo, podemos identificar, como

---

<sup>327</sup> Logo após o Maio de 68, os integrantes do grupo esquerdista inglês Solidarity, que participaram dos protestos em Paris, relataram que: “Os eventos ocorridos na França possuem uma importância que vai além das fronteiras da França moderna. Eles deixarão sua marca na história da segunda metade do século XX. [...] Qualquer que seja a consequência da luta em curso, devemos tranquilamente nos darmos conta de que o mapa político da sociedade capitalista ocidental nunca será o mesmo novamente. [...] Uma outra era está começando: na qual as pessoas sabem que a revolução é possível sob as condições do capitalismo burocrático moderno.” SOLIDARITY. *Paris: Maio de 68*. São Paulo: Conrad livros, Coleção Baderna, 2003, p. 8.

explica o pesquisador espanhol Jaime Vindel, as estratégias conceitualistas analíticas como estratégias de contextualização:

La extrema autorreferencialidad de las tautologias kosuthianas podría ser interpretada, por otra parte, como la clausura o cancelación de la autonomía de la obra de arte. Constatando la imposibilidad de construir significados ajenos al entorno en que se exhibe, la obra pasaba a presentarse a modo de señuelo o índice negativo destinado a disparar la reflexión acerca de cómo se originan aquellos en su contexto específico.<sup>328</sup>

Portanto, apostando nesta condição contextual/política presente em estratégias tautológicas, o artista uruguaio Luis Camnitzer engarrafou uma garrafa de Coca-Cola com uma garrafa de Coca-Cola (com os cacos de uma garrafa) criando uma fusão entre forma e conteúdo. Em *Botella de Coca-Cola embotellada en botella de Coca-Cola* (1973) [fig.48], por meio da repetição (a introdução da forma da garrafa como conteúdo), é possível identificar as características visuais do objeto como parte intrínseca do produto que consumimos. Do mesmo modo, devido à semitransparência da garrafa de Coca-Cola, que, neste caso, permite ver que dentro de uma garrafa contém outra garrafa (*um mundo dentro de outro mundo*), podemos aludir a vários “marcos” e, ao mesmo tempo, a várias sobreposições de contextos (o contexto da arte onde está inserido o objeto, o contexto local onde está inserida a galeria que expõe o objeto, o contexto norte-americano de onde provém o produto Coca-Cola, e assim sucessivamente).<sup>329</sup>

Na mesma linha, trabalhando não tanto com o objeto, mas com a identidade visual da marca do refrigerante Coca-Cola<sup>330</sup>, o artista colombiano Antonio Caro realizou uma serigrafia em 1976 onde o nome *Colômbia* [fig.50] foi inscrito com a mesma tipografia da

---

<sup>328</sup> VINDEL, Jaime. “Arte y publicidad del arte pop a la crítica institucional”. In: *De arte: revista de história del arte*, nº 7. León: Universidad de León, 2008, p. 220.

<sup>329</sup> Em relação ao produto Coca-Cola, Camnitzer comentou: “*Coca-Cola es la única bebida artificial capaz de ocupar un lugar competitivo al lado del agua, el vino y la leche, seguramente superando al jugo de naranja en términos de la no-saturación de las papilas del gusto. Esto significa que la industria norteamericana había logrado construir un arquetipo artificial, una hazaña que creo que no tiene paralelos en la historia de la humanidad.*” CAMNITZER, Luis. “El discreto encanto de la Coca-Cola”. Revista *Lavitrina*. Disponível em: [http://www.lugaradudas.org/publicaciones/vitrina\\_luis\\_camnitzer.pdf](http://www.lugaradudas.org/publicaciones/vitrina_luis_camnitzer.pdf). Acesso em: 10 de março de 2014.

<sup>330</sup> Anteriormente, em 1957, o poeta concreto brasileiro Décio Pignatari, do grupo Noigrandes, já havia, em *beba coca cola* [fig.49], identificado e desconstruído verbo-voco-visualmente as características alusivas, em termos de cores, tipografia e sonoridade, a quase inabalável identidade do *produto Coca-Cola*, ao ponto de relacionar a forma da garrafa e o nome Coca-Cola (mudando de lugar as letras do nome do produto) com a forma/palavra *cloaca*. As palavras, assim como os livros, como lembra Borges em “Biblioteca de Babel”, ao afirmar que “falar é incorrer em tautologias”, são compostas com as mesmas letras, só que em posições diferentes. Logo: “[...] *todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras de alfabeto. También [es] un hecho que todos los viajeros han confirmado: No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos*”. BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Debolsillo, 2011, p. 93-94.

marca Coca-Cola, em letras brancas sobre fundo vermelho, de modo que, a partir da fusão dos nomes/emblemas, Caro denunciava a submissão do seu país aos interesses do capital norte-americano.

Outro trabalho que utiliza garrafas de Coca-Cola são as *Inserções em circuitos ideológicos - projeto coca-cola* (1970) [fig.51] do brasileiro Cildo Meireles. Meireles gravou a seguinte mensagem/instrução nas garrafas de Coca-Cola: “Gravar nas garrafas opiniões críticas e devolvê-las à circulação”. A execução de sua proposta pode se dar em vários aspectos, desde a mais “prática” e propositiva, que é a repercussão de outras mensagens nas garrafas de Coca-Cola pela audiência, até simplesmente na leitura de sua proposição nas garrafas de Coca-Cola pelo público, levando este mesmo público a uma interpretação conceitual sobre a inserção. Sua inserção pode, inclusive, implicar que as pessoas pensem em outras maneiras de intervir nos meios de distribuição da informação.

O projeto de Meireles, além de indicar a possibilidade de inserção/circulação de mensagens críticas sobre o contexto social e político brasileiro (marcado pela ditadura), alude também ao projeto expansionista norte-americano, utilizando um de seus maiores produtos, a garrafa de Coca-Cola. A garrafa de Coca-Cola, utilizada por Meireles, é, como sabemos, um dos maiores símbolos (cultural e econômico) da hegemonia norte-americana e de seu poder de propagação. De certo modo, assim como as tropas estadunidenses (ou a CIA), as garrafas de Coca-Cola estão em toda parte (símbolo de colonização). Nesse sentido, Meireles, além de criar uma instrução para inserção em circuitos ideológicos, registrou também sua própria mensagem (declaração) nas garrafas: “*yankees, go home!*”.

Além disso, uma questão interessante de se notar (algo que seria inconcebível para historiadores latino-americanos mais ortodoxos) é a similaridade propositiva que percebemos entre o *Projeto coca-cola* de Meireles e as *protoinvestigações* de Kosuth. Se em *Uma e três cadeiras* de Kosuth, a mensagem é determinada por cada materialidade (cada modo de apresentação), nas garrafas de Coca-Cola de Meireles estas variações ocorrem a partir do mesmo objeto, conforme sua presença nas etapas do circuito de distribuição. Ou seja, o que muda no caso de Kosuth é o mecanismo de apresentação, e no caso de Meireles, mantendo-se o mesmo objeto, o que muda é a etapa no circuito de circulação. Com a garrafa cheia, lemos, por contraste, a mensagem decalcada nas garrafas; com a garrafa semicheia (ou semivazia),



lemos apenas parte das mensagens, e com a garrafa vazia, a leitura se torna penosa.<sup>331</sup> Estas três condições exemplificam uma questão sensorial que marca possibilidades distintas sobre o mesmo objeto, representa um deslizar de contexto em contexto, como, do mesmo modo, *uma e três coisas* de Kosuth sinaliza que a mesma informação em objetos (contextos) distintos representa (e não representa) a mesma informação.

Diante do exposto, esses trabalhos, fazendo uso de estratégias de apropriação auto-referenciais/reflexivas de fusão, repetição e ressignificação, realizam a tarefa múltipla de problematizar a produção artística, as instituições culturais e o espaço sociopolítico, a partir do enquadramento das diversas camadas de especificidades contextuais. Como percebemos, muitos artistas do Sul e do Norte estavam trabalhando de modo político, seja problematizando o contexto da arte (crítica institucional), seja problematizando contextos extra-artísticos (ativismo político). Nesse sentido, entendemos o *conceitualismo político* como um prolongamento do *conceitualismo analítico*, e não uma negação deste. Mesmo no contexto latino-americano, onde as estratégias de “inversões” (ou desvios) do modelo conceitual analítico tiveram como resultante, segundo Carmen Ramirez, a expansão (e em alguns casos a superação) das fronteiras da arte “focada na exposição da política e da realidade social latino-americana”, ainda assim encontramos paralelos (não no sentido de subordinação) entre as duas vertentes conceituais. Utilizando estratégias variadas, que incluem diversos meios de comunicação oficiais e não oficiais, tais como agências de notícias, folhetos, jornais, revistas, produtos comerciais, entre outros, estes trabalhos transitam entre circuitos artísticos e circuitos cotidianos. Utilizam a linguagem escrita e falada como modo de apresentação e, em muitos casos, admite a tautologia como tática de apreensão de especificidades contextuais.

#### 4.1 CONCEITUALISMOS (POLÍTICOS): LATINO-AMERICANO

Do mesmo modo que no capítulo “Arte conceitual: tautologia e linguagem”, os escritos do artista norte-americano Joseph Kosuth constituem nosso principal fio condutor

---

<sup>331</sup> Meireles, na proposta do *projeto coca-cola*, ao descrever o processo de inserção, comenta: “Utiliza-se o processo de decalque (*silk-screen*) com tinta branca vitrificada, que não aparece quando a garrafa está vazia e sim quando cheia, pois então fica visível a inscrição contra o fundo escuro do líquido”. MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009, p. 25.

para o debate sobre aquilo que Rancière chama de *políticas estéticas* (políticas da arte), neste capítulo, principalmente no que diz respeito ao conceitualismo latino-americano (político), os escritos do artista uruguaio Luis Camnitzer são nosso ponto de baliza. Camnitzer trabalha com aspectos conceituais/contextuais e reside em Nova York desde 1964. Dos seus escritos, interessa à pesquisa “Tautologia e política na arte conceitual”, sobretudo o texto “Arte contemporânea colonial” (1970), apresentado originalmente em Washington (D.C.) na conferência da *Latin American Studies Association*, em 1969 (ano em que Kosuth publicava “Art after philosophy”), e incluído posteriormente na coletânea de escritos conceituais *Conceptual art: a critical anthology* de Alexander Alberro e Blake Stimson.<sup>332</sup> Além deste texto, destacamos também o livro *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericana*, publicado originalmente em inglês no ano de 2007 e traduzido posteriormente pelo próprio autor ao espanhol (sua língua materna).

Em “Arte contemporânea colonial” estão presentes muitas das ideias que Camnitzer irá desenvolver mais tarde em seu livro *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericana*. Em ambos os escritos, encontramos considerações que giram em torno do debate sobre colonialismo cultural, identidade latino-americana e arte e ativismo político. Camnitzer, a partir de uma postura artística/política, em geral conceitualmente anti-hegemônica, procura, tanto em suas atividades teóricas quanto em suas atividades práticas, desenvolver aquilo que anos mais tarde pensadores ligados aos estudos culturais latino-americanos chamariam de *descolonialidade do poder*.

É interessante percebermos como em diversas ocasiões as atividades artísticas (estéticas e culturais) promovem discursividades que são posteriormente incorporadas a outras disciplinas. Nesse sentido, Camnitzer, a partir do final da década de 1960, problematizou teoricamente e esteticamente os efeitos da transculturação provocados por um *hibridismo assimétrico* (ou o que chama de *estupro cultural*) potencializado pela indústria cultural e pelos meios de comunicação, vistos neste caso como dispositivos de “colonização contemporânea”. Anos mais tarde, de um modo mais sistemático e interdisciplinar, iniciou-se um amplo debate sobre os efeitos da modernidade e do colonialismo na América Latina, do qual participaram, entre outros, teóricos como Néstor Canclini e o grupo *Modernidad/Colonialidad*<sup>333</sup>, criado no

---

<sup>332</sup> No Brasil, o texto de Camnitzer foi publicado em 2006 em *Escritos de artistas: anos 60/70*, organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim.

<sup>333</sup> Grupo *Modernidad/Colonialidad*, coletivo multidisciplinar de pensamento crítico fundado por volta de 1998 por Walter Dignolo, Aníbal Quijano, Enrique Dussel e Arturo Escobar. De certo modo exacerbando a postura

final do século XX, e, criado mais recentemente e partindo especificamente do campo da arte, o grupo de pesquisadores da *Red de Conceptualismos del Sur*.

Como explica Longoni e Freire, na apresentação da coletânea de textos publicados pela *Red de Conceptualismos del Sur/Rede de Conceitualismos do Sul* em 2009: “Tal Rede surgiu como iniciativa independente no contexto dos debates realizados em Barcelona, em 2007, dentro do programa *Vivid [Radical] Memory* (‘Memória Radical Vivida: arte conceitual revisitada. A perspectiva do Leste e do Sul’). Esta “plataforma internacional de trabalho, pensamento e tomada de posição coletiva” tem como objetivo, como afirmam seus participantes na declaração instituinte da rede, “intervir politicamente nos processos de neutralização do potencial crítico de um conjunto de ‘práticas conceituais’ que tiveram lugar na América Latina a partir da década de 1960”.<sup>334</sup> Práticas estas que, por não acompanharem o modelo conceitual anglo-saxão (hegemônico), são descartadas (ou rebaixadas) pela historiografia oficial. Por essa razão, em um marco mais amplo de relatos “periféricos” (América Latina, Espanha e Leste Europeu), a Rede de Conceitualismos do Sul busca congrega diversas “pesquisas que resgatam do esquecimento cenários, produções e artistas” e, ao mesmo tempo, a partir da pesquisa destes elementos, viabiliza a criação de outros referenciais teóricos e historiográficos que problematizam “[...] os relatos inaugurais e canônicos do conceitualismo global e ainda hegemônico”.<sup>335</sup>

Dito isso, o primeiro ponto que assinalamos como questão para ser confrontada, entre relatos revisionistas e relatos oficiais, diz respeito à adoção da terminologia “Conceitual” (correspondente a um modelo canônico) para definir uma produção muito diversa e heterogênea. Nesse sentido, buscando demarcar posições entre uma arte conceitual estrita e uma arte com aspectos conceituais, muitos estudiosos latino-americanos identificam a

---

crítica dos estudos culturais norte-americano e dos estudos culturais no contexto latino-americano, este grupo relaciona o projeto da modernidade com uma ideologia do colonialismo onde, na era do colonialismo global hegemônico, investigam as singularidades locais contra as hegemonias em todos os níveis culturais e de produção do conhecimento. Como sustenta Mignolo: “*La tesis básica es la siguiente: la modernidad es una narrativa europea que tiene una cara oculta y más oscura, la colonialidad. En otras palabras, la colonialidad es constitutiva de la modernidad: sin colonialidad no hay modernidad. Por consiguiente, hoy la expresión común modernidades globales implica colonialidades globales, en el sentido preciso de que la matriz colonial del poder (la colonialidad, para abreviar) se la están disputando muchos contendientes: si la modernidad no puede existir sin la colonialidad, tampoco pueden haber modernidades globales sin colonialidades globales. Esa es la lógica del mundo capitalista policéntrico de hoy. Por lo tanto, la manera de pensar y de hacer descolonial surgió, a partir del siglo XVI, como respuesta a las inclinaciones opresivas e imperialistas de los ideales europeos modernos proyectados, y aplicados, en el mundo no europeo.*” MIGNOLO, Walter. “La colonialidad: la cara oculta de la modernidad”. In: BREITWIESER, Sabine. *Modernologías: artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, p.39.

<sup>334</sup> Disponível em: <http://conceptual.inexistente.net/>. Acesso em 20 de março de 2014.

<sup>335</sup> FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009, p.9.

produção latino-americana sob a denominação de *conceitualismos* em contraponto ao termo *conceitual*. Entretanto, adotar o termo *conceitualismo* (ou *conceitualismos*, no plural) para agrupar a produção artística latino-americana, como indica Camnitzer, não deixa de ser “uma concessão à taxonomia hegemônica”. Mesmo assim, Camnitzer justifica seu uso, afirmando que o termo é útil para descrever “uma cultura de resistência” e um “anseio utópico de unificação continental”.<sup>336</sup> A maior parte dos pesquisadores acompanham Camnitzer e adotam o mesmo expediente.

No entanto, muitos artistas latino-americanos rejeitaram (parcial ou completamente) a etiqueta conceitual<sup>337</sup> e, em alguns casos, fizeram dessa própria rejeição assunto de suas propostas artísticas. Em 1971, o artista argentino Juan Pablo Renzi, um dos integrantes do Grupo de Artistas de Vanguardia, em um dos seus *panfletos antisistema* intitulado *Panfleto N° 3: La Nueva Moda* [fig.52], declarou seu desacordo com a etiqueta conceitual, ainda que o conteúdo de sua mensagem coincidissem em vários aspectos com considerações que poderiam ter sido feitas por artistas conceituais norte-americanos ou europeus. Encontramos no conteúdo do panfleto de Renzi – após uma pequena introdução na qual se refere à arte conceitual como uma mercadoria importada pelos críticos Lucy Lippard e Jorge Glusberg – uma mensagem com quatro itens definindo o teor de sua (e de seus companheiros) proposta artística em *contraponto* à “*moda conceitual*”:

1. No nos interesa que se los considere estéticos.
2. Los estructuramos en función de su contenido.
3. Son siempre políticos y no siempre se transmiten por canales oficiales como éste.
4. No nos interesan como trabajos en sí, sino como medio para denunciar la explotación.

Contudo, com a exceção de o conteúdo das mensagens não fazer referência direta a questões políticas, a grande maioria dos artistas conceituais analíticos (anglo-saxões), assim como Renzi, não se interessava por considerações estéticas, utilizava formas de exibição não oficiais e era contrária à *especificidade do meio*, adotando estratégias de visibilidade próximas aos meios de comunicação de massa.

---

<sup>336</sup> CAMNITZER, 2009, p. 31.

<sup>337</sup> Meireles, por exemplo, declarou: “Não me considero um artista conceitual, embora tenha muitos trabalhos que tangenciem questões conceituais e tenha participado de mostras de arte conceitual, como *Information*”. MOSQUERA, G. “Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles”. In: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 27-28.

Pelo visto, o rótulo de *arte conceitual* – ou, como diria Kosuth, a “tentativa de detectar estilismo”<sup>338</sup> – não apenas não interessava aos artistas latino-americanos, como tampouco aos próprios artistas considerados, do ponto de vista historiográfico oficial, precursores desta tendência. Tanto que o grupo anglo-saxão *Art & Language*, que nos anos 1960/70 editava a revista *Art-Language*, retirou, a partir da segunda edição, o subtítulo *The journal of conceptual art* (Uma publicação de arte conceitual), por não estarem de acordo com certas teorias desenvolvidas sob o rótulo *conceitual* e com a tentativa de formalização (categorização estilística) de suas propostas artísticas baseadas na linguagem [fig.53-54].

Nesse sentido, a negativa em assumir o termo *arte conceitual* como uma marca estilística tanto pelos artistas latino-americanos quanto pelos artistas anglo-saxões evidencia não uma diferença, mas, ao contrário, uma convergência de propósitos no qual se colocam conjuntamente desfavoráveis à deliberação de suas obras mediante convenções de aceção mercadológica e universalista. Assim sendo, para Camnitzer o importante é reconhecer que existem diversos *conceitualismos* (no plural), diversas versões e maneiras de entender as estratégias conceituais em distintos contextos, no lugar de um único modelo hegemônico.<sup>339</sup> Desta forma, dadas as particularidades de cada contexto e segundo Camnitzer, é preciso “rastrear as raízes e a genealogia do conceitualismo latino-americano dentro de sua própria tradição, no lugar de tratá-lo como um produto derivado”<sup>340</sup> do que estava sendo produzido nos grandes centros.

Portanto, admitindo a pluralidade das práticas conceituais, Camnitzer acredita que a arte latino-americana contemporânea, desenvolvida por sua geração nos anos 1960/70, “suruiu como uma estética mais preocupada com a realidade do que com a abstração.”<sup>341</sup> Com isso, ele afirma que as atividades dos artistas latino-americanos estavam mais próximas a táticas de contextualização do que ao rótulo de *arte conceitual*.

Esta relación entre resignificación y contexto tuvo impacto mayor en América Latina y, de hecho, durante 1966 y los años siguientes, algunos de nosotros, que luego fuimos absorbidos por la etiqueta conceptualista, preferíamos la palabra “contextualista” para describir nuestras actividades. Tratábamos de subvertir en el arte, y a través del arte queríamos subvertir las percepciones heredadas y con ello reorientar la conciencia.<sup>342</sup>

---

<sup>338</sup> Cf. nota 68.

<sup>339</sup> CAMNITZER, 2009, p.46.

<sup>340</sup> Ibid., p.14.

<sup>341</sup> Ibid., p. 98.

<sup>342</sup> Ibid., p. 289.

Contextualización es más sensible que desmaterialización con respecto a las referencias ideológicas que aparecen cuando uno enfrenta los problemas sociales, y cuando ésta última aparece en América Latina, lo hace después de una serie de consideraciones ideológicas.<sup>343</sup>

Segundo Camnitzer, de modo geral, enquanto o termo *arte conceitual* serve “para agrupar àquelas manifestações artísticas que usavam a linguagem e as ideais como matéria prima principal”,<sup>344</sup> o termo *conceitualismo latino-americano* serve para agrupar trabalhos artísticos que desenvolveram laços decisivos com questões diretamente políticas (contextuais), qualidades sensoriais normalmente proibidas no padrão conceitualista dos centros hegemônicos, e uma atitude didática (libertadora) mais do que analítica (reducionista).

Das três qualidades anunciadas por Camnitzer (político, sensorial e didático) como aspectos do conceitualismo latino-americano, devido ao enfoque de nossa pesquisa, estamos dando mais atenção às disposições políticas e, paralelamente, questionando se a distinção entre conceitualismo latino-americano e arte conceitual se dá a partir de uma rejeição ao elemento tautológico.

Em geral, muitos pesquisadores latino-americanos procuram descrever o conceitualismo latino-americano como uma categoria coesa caracterizada pela negação dos princípios da arte conceitual analítica anglo-saxã. Na contramão desta tendência historiográfica, pesquisadores como o espanhol Jaime Vindel, um dos mais lúcidos pesquisadores da *Red de Conceptualismo del Sur*, afirma que essa diferenciação é utilizada de um modo equivocado:

[...] de manera sumamente reduccionista, [identifica] el así llamado conceptual lingüístico o analítico [...] en tanto que prolongación del formalismo asociado a la modernidad greenbergiana. Trasladado al terreno filosófico, tal aserto se podría equiparar a la asimilación de toda la filosofía del lenguaje o analítica al Tractatus logico-philosophicus. Este empeño no deja de constituir una maniobra teórica orientada a la valoración positiva de las prácticas conceptualistas [...] hispanoamericanas en oposición a las anglosajonas. La figura paradigmática en la que se centran esas críticas es la del artista norteamericano Joseph Kosuth, vía Benjamin Buchloh y la polémica mantenida entre ambos en el ya clásico «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones». Frente a la definición kosuthiana del arte como reflexión en torno al propio concepto de arte (a partir de la cual Kosuth prolongaba una nueva tradición del arte, en este caso la duchampiana), los historiadores del arte latinoamericanos subrayan una apertura que podríamos denominar contextual como característica intrínseca al conceptualismo político o ideológico hispanoamericano.<sup>345</sup>

---

<sup>343</sup>CAMNITZER, 2009, p. 18.

<sup>344</sup>Ibid., p14.

<sup>345</sup>VINDEL, Jaime. “Los 60 desde los 90: notas acerca de la reconstrucción historiográfica argentina de la vanguardia sesentista”. In: LONGONI, Ana (Ed.). *Ramona n. 82*. Argentina: , julho de 2008, p. 9.

Nesse sentido, parece ser justamente esta insistência em estabelecer uma diferenciação precisa entre vertentes – entre conceitualismo latino-americano e arte conceitual anglo-saxã – o que obstrui, em muitas pesquisas, a possibilidade de verificar confluências entre elementos políticos e elementos tautológicos. Assim sendo, mais do que procurar confirmar uma filiação, procuramos perceber elementos tautológicos no político e, vice-versa, elementos políticos no tautológico. Por conseguinte, interessa-nos mais a relação entre esses pares que a afirmação de uma identidade constitutiva, seja ela conceitual analítica (anglo-saxã) ou conceitualismo político (latino-americano).

Buscamos sustentar que o que incide fundamentalmente em muitas das produções artísticas latino-americanas não é uma objeção à tautologia (autorreflexão) em favor de um ativismo político, como sugere o esquema de contrários de Carmen Ramírez <sup>346</sup>; o que determina, a nosso ver, a singularidade das práticas conceituais latino-americanas é o modo particular com que estas produções (em uma situação geopolítica, histórica e cultural específica) percebem e empregam estratégias de visibilidade (modos de exibição) e aspectos conceituais (discursivos /textuais), combinados com perspectivas contextuais, ideológicas e sensoriais.

#### 4.1.1 Territorialidades e coordenadas invertidas

Sabemos que, a participação em estratégias próximas ao conceitualismo por parte dos países que compõem o contexto latino-americano é desigual e os relatos historiográficos sobre estas mesmas práticas, pouco difundidos. Nesse sentido, temos que reconhecer o grande mérito da *Red de Conceptualismo del Sur* em trazer à tona práticas artísticas latino-americanas não relatadas ou relegadas ao esquecimento. Logo, se em um primeiro momento, a partir de pesquisas iniciais, Marchán Fiz localizou o começo de um conceitualismo ideológico latino-americano na Argentina e Ramírez “o restringiu ao Brasil, Argentina e a comunidade de artistas latino-americanos radicados em Nova York”, como comenta Longoni, “Novas pesquisas colocam em evidência que esse *corpus* merece ser ampliado a outros pontos da América Latina [...]”. <sup>347</sup>

---

<sup>346</sup> Cf. nota 149.

<sup>347</sup> LONGONI, 2007, p. 156.

Dito isto, uma questão bastante pertinente, levantada por Camnitzer, diz respeito ao passado histórico da América Latina. Fundamentalmente, quando falamos em arte conceitual no hemisfério Sul da América (1960/1970), rapidamente associamos o destaque dado a aspectos políticos na produção artística desse período ao ambiente de ditadura que afrontava diversos países latino-americanos. Assim sendo, Carmen Ramírez sugere hipoteticamente a seguinte pergunta: “se não tivessem existido regimes autoritários, teria o conceitualismo atingido a mesma dimensão na América Latina?”<sup>348</sup> Muito provavelmente, não. No entanto, Camnitzer pondera que o potencial político destes trabalhos não deve ser atrelado unicamente ao embate com os regimes militares, dado que “a identidade latino-americana” é composta por “uma mescla de diversas formas de resistência”, nas quais a denúncia ao autoritarismo é mais um elemento.<sup>349</sup> Como sabemos, faz parte da história latino-americana, em diversos momentos de sua trajetória, desde o período colonial, a luta por emancipação territorial, cultural e política. Por conseguinte, sem negar a relação entre conceitualismo político e autoritarismo nos anos 1960/70, o que Camnitzer está dizendo é que o conceitualismo latino-americano não pode ser qualificado eminentemente como político somente pelo fato de ter acontecido historicamente num período em que vários países da América Latina eram autoritariamente governados por regimes militares; é preciso reconhecer igualmente que a história latino-americana é uma história marcada por intensos conflitos culturais, sociais e políticos desde o período da colonização europeia até a Guerra Fria. Nesse sentido, interessado em realizar “uma revisão do ativismo político na arte no lugar de uma análise de uma produção artística regional”<sup>350</sup>, Camnitzer propõe que percebamos esses trabalhos não apenas dentro do seu contexto local (nacional), mas a partir de um pertencimento ampliado, tanto geograficamente (latino-americano) quanto cronologicamente.

Explorando tal acepção ampliada, o artista uruguaio Jorge Caraballo publicou em 1986 o pequeno livro/obra *Breve historia del arte en Latinoamerica*. A “leitura” deste livro/obra permite que entendamos os atos de resistência cidadã (como as manifestações populares) e, subsequentemente, os atos de repressão governamental como sendo os verdadeiros movimentos estéticos da história da arte do continente latino-americano. Dessa forma, Caraballo apresenta, por meio desta obra, uma realidade continental marcada naquele

---

<sup>348</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. “Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina”. In: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO FILHO, Paulo (ed.). *Arte & Ensaio*, nº 15. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007, p.193.

<sup>349</sup> CAMNITZER, 2009, p. 30.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p.20.



momento por regimes autoritários e pelos efeitos da Guerra Fria e, ao mesmo tempo, por analogia, representa movimentos estético/políticos anteriores (colonialismo europeu) baseados na mesma tradição de repressão (cultural, étnico, político e social) e extermínio dos corpos em ação. Portanto, no lugar de movimentos como Surrealismo, Dadaísmo e Futurismo, o que encontramos na *Breve História da Arte Latino-americana* são movimentos como *Hidrocinetismo*, *Gestualismo*, *Realismo* e etc. Desse modo, em cada página do livro é apresentada uma imagem de repressão que representa um exemplo local (nesse caso, uruguaio) dos movimentos estéticos/políticos da América Latina. Por exemplo, o movimento *Hidrocinetismo* [fig.55] está descrito em uma das páginas do livro por meio da imagem de uma manifestação de rua onde os manifestantes são reprimidos com um forte jato d'água.<sup>351</sup>

Nessa aproximação ente arte e política promovida pelo conceitualismo latino-americano, as representações geopolíticas se transformam em um grande mapa poético – como em *Carte du monde poétique* (1968) [fig.56], do artista belga Marcel Broodthaers. As manifestações estéticas são vistas como indissociáveis das configurações políticas e territoriais. Nesse sentido, recursos cartográficos são utilizados no conceitualismo político como modo de apresentação de propostas estéticas.

Como salienta Annateresa Fabris, a artista brasileira Ana Bella Geiger utilizou de maneira recorrente representações cartográficas como “[...] forma de reflexão sobre ‘o espaço social da arte’”.<sup>352</sup> Entre os trabalhos de Geiger que utilizam recursos cartográficos, destacamos *Correntes dependentes/dominantes* (1975) [fig.57], apresentado dentro da série “Sobre a arte”. Nesta peça, Geiger intervém sobre a representação gráfica do mapa mundial, substituindo as coordenadas das correntes marítimas por “fluxos” entre “correntes culturais dominantes” e “correntes culturais dependentes”.

O artista argentino Horacio Zabala apresentou, a partir de diversas intervenções sobre mapas cartográficos, os interstícios políticos/estéticos do continente. Em uma de suas intervenções cartográficas intituladas *Revisar/Censurar* (1974) [fig.58], Zabala apresenta uma sequência com quatro representações cartográficas da América do Sul. Na primeira imagem, temos apenas o mapa do continente sem nenhuma interferência. Na segunda imagem, o mapa

---

<sup>351</sup> Não tivemos acesso a todas as páginas do livro; no entanto, supomos que o movimento *Gestualismo* poderia corresponder ao ato de repressão policial, como seu *desempenho* no manejo de um cassete ou até mesmo numa sessão de tortura. O movimento *Realismo*, segundo Camnitzer, está representado por uma imagem de um preso “atrás das grades”, remetendo a um estado de cerceamento de liberdades.

<sup>352</sup> FABRIS, Annateresa. “Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres García e Anna Bella Geiger”. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *América Latina: Territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 85.

aparece semiencoberto pela palavra *CENSURAR* carimbada repetidamente. Na terceira imagem, o mapa está semiencoberto pela palavra *REVISAR*, também carimbada repetidamente. E, por último, na quarta imagem, o continente aparece totalmente coberto com tinta preta, como se, por meio do semiencobrimento provocado pelo ato contínuo de *censurar* somado ao ato contínuo de *revisar* (corrigir), chegássemos a uma ocultação/apagamento total do continente. Um apagamento que nos remete duplamente a uma morte física e espiritual, uma censura sobre os corpos e sobre as representações simbólicas.

Outro trabalho que utiliza a representação cartográfica, nesse caso, para mostrar uma inversão de sentido entre Norte e Sul, que poderíamos ler como uma inversão entre polos centrais (hegemônicos) e polos periféricos (subalternos), é a obra *A Nova Geografia /Homenagem a Torres García* (1971) [fig.59], do artista brasileiro Rubens Gerchman. Adotando como ponto de partida o desenho *América Invertida* (1943) [fig.60], do artista uruguaio Joaquín Torres García, Gerchman apresenta uma nova configuração geográfica, onde o continente sul-americano é nomeado América do Norte e o continente Norte Americano é nomeado América do Sul.

Como afirma Fabris: “Se a América Latina é construída por uma multiplicidade de dessemelhanças, o que é comum a todos os países que a integram é o fato de estarem situados na periferia do modelo ocidental de modernidade”.<sup>353</sup> Nesse sentido, tanto o mapa de Torres Garcia quanto o mapa de Gerchman propõem inverter as polaridades (Norte e Sul, centro e periferia) de modo que, a partir de uma perspectiva anticolonial, percebamos as especificidades do continente latino-americano, incluindo suas adversidades, como questões relevantes (norteadoras) e determinantes de um contexto constituído a partir de suas próprias referências. Logo, essas inversões de polaridade indicam assumir outros sistemas de referências que não aqueles ditados pelos centros hegemônicos.

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.<sup>354</sup>

---

<sup>353</sup> FABRIS, 2002, p. 89.

<sup>354</sup> GARCÍA, Joaquín Torres. Fragmento de “Universalismo constructivo”. Disponível em: <http://www.malba.org.ar/web/descargas/torresgarcia.pdf> . Acesso em: 07 de janeiro de 2014.

Assumir o Sul como Norte implica, entre outras questões, como indica Camnitzer, observarmos as manifestações artísticas e culturais latino-americanas a partir das referências plásticas, literárias e políticas, desenvolvidas no próprio continente, e não a partir das referências artísticas e culturais desenvolvidas nos centros hegemônicos.

Tenemos dos puntos de vista para discutir los recursos formales utilizados por los conceptualistas latinoamericanos. Uno es ubicarnos dentro de la matriz artística y de historia del arte euro/norteamericanas y proyectarlas sobre América Latina; el otro es ubicarnos en la historia de América Latina y basarnos en las tradiciones literarias regionales. Desde ambas perspectivas, diría que el conceptualismo latinoamericano representa un entrecruzamiento heterodoxo entre las artes visuales y las textuales.<sup>355</sup>

Nesse sentido, surge como ponto de partida para uma história do conceitualismo na América Latina, entre outros: o construtivismo de Torres García, o muralismo dos artistas mexicanos, a poesia concreta dos artistas brasileiros, as referências tautológicas literárias de Jorge Luis Borges, o ativismo político dos Tupamaros no Uruguai, a teoria da liberação de Paulo Freire. Por conseguinte, se adotássemos o conselho de Camnitzer e analisássemos o conceitualismo latino-americano a partir de sua história particular, os antecedentes utilizados pela historiografia oficial como ponto de partida de uma história da arte conceitual seriam revistos ou descartados. Encontraríamos no seu lugar outros nomes e outras situações<sup>356</sup>; a relevância conferida a determinados trabalhos seria relativizada, possibilitando adotarmos outras ascendências que não aquelas legitimadas como fatos históricos incontestáveis.

#### 4.1.2 Arte e ativismo: da política na arte a arte política

No terceiro capítulo (“O Conceitual: tautologia e linguagem”), observamos Kosuth aproximar o *fazer artístico* tanto do *fazer científico* quanto do *fazer antropológico*.

---

<sup>355</sup> CAMNITZER, 2009, p. 163.

<sup>356</sup> O artista argentino Eduardo Costa utilizou essa possibilidade discursiva de *contar outras histórias* para tecer uma crítica bastante provocativa, direcionada aos artistas conceituais norte-americanos. Costa, na exposição *Art in the Mind*, em Ohio, questionou a suposta originalidade dos trabalhos apresentados nesta mostra pelos artistas conceituais por meio do quadro *A piece that is...* (1970) [fig.61], que dizia: “Uma obra que é essencialmente a mesma obra realizada por qualquer um dos primeiros artistas conceituais, datada dois anos antes que a original e assinada por outra pessoa”. Desse modo, este trabalho, utilizando tautologicamente os mesmos recursos da arte conceitual analítica, aponta para o problema do “logocentrismo” da história da arte, ao localizar as origens dos movimentos artísticos sempre a partir da Europa ou a partir do novo centro econômico-cultural, os Estados Unidos da América.

Lembrando: o primeiro caso assinala o artista *como* um cientista que não se ocupa apenas com tarefas de cunho prático e se dedica igualmente ao campo da especulação teórica (reflexivo), e o segundo caso assinala o artista *como* um antropólogo que atua de dentro de seu contexto cultural, sendo afetado por ele e o afetando.

Dando um passo a mais, Camnitzer acrescenta outra possibilidade de aproximação, que diz respeito à combinação entre *fazer artístico e engajamento político*: o artista *como* um ativista, como ele diria, “sintetiza um compromisso com a arte junto com um compromisso de uma vida melhor”.<sup>357</sup>

Camnitzer, ao falar sobre a produção artística latino-americana do período entre 1960 e 1970, indica que a atividade artística politicamente engajada deste período era produto do que ele chama de *estética do desequilíbrio*. Para Camnitzer, “As opções da arte tradicional [e oficial] preenchem socialmente a mesma função de outras instituições usadas pelas estruturas de poder para assegurar estabilidade.”<sup>358</sup> É por isso que a produção artística, em muitos casos coincidindo com estas instituições, cumpre um papel de afirmação das estruturas hegemônicas, o que ele chama de *estética do equilíbrio*. Já “[...] a estética do desequilíbrio, a que afeta estruturas, que precisa de total participação ou total rejeição [...]”, ao contrário da estética do equilíbrio, que tenta assegurar estabilidade, provoca processos criativos *revulsivos* “[...] que não dão espaço para o conforto [...]”; eles levam ao enfrentamento e a desobediência.<sup>359</sup>

Por sua vez, esta estética revulsiva do desequilíbrio corresponde ao conjunto de contramodelos hegemônicos divididos em duas possibilidades: uma da arte em direção à política e outra da política em direção “[...] a modos criativos normalmente empregados no contexto da arte”.<sup>360</sup> Nesta perspectiva, a arte e as construções simbólicas são concebidas

---

<sup>357</sup>CAMNITZER, 2009, p.20.

<sup>358</sup>Idem, 2006, p. 273.

<sup>359</sup>Ibid., p. 274. Essa distinção entre *estética do equilíbrio* e *estética do desequilíbrio* feita por Camnitzer nos remete ao debate sobre *radicalismo político* (democracia pluralista) elaborado por Mouffe no qual ela faz uma diferenciação teórica entre um projeto político baseado no consenso (estabilidade e não atrito) e um projeto político baseado no que ela chama *antagonismo agonista* (instabilidade, baseado na impossibilidade de um consenso universal). Utilizando estes mesmos parâmetros sobre a produção artística, Mouffe articula, assim como Camnitzer, um modo de entendermos tanto as manifestações simbólicas quanto as atividades políticas no seu sentido de fato político e não neutral. Nesse sentido, como comenta Gisele Ribeiro: “Desde os anos 70, [Mouffe] investe na possibilidade de se pensar o espaço público como espaço político formado por diversos conflitos, para além daqueles em torno do econômico, ou como diria Arendt, das lutas pela sobrevivência.” RIBEIRO, Gisele. “Projeto Urubu: A Especificidade do Conceito de Espaço (s) Público (s) de Chantal Mouffe e as Práticas Artísticas”. In: LOSEKANN, Cristiana (org.). *GETPol - Anais do Colóquio do Grupo de Estudos de Teoria Política*. v.1. Vitória: UFES/periódicos [http://www.periodicos.ufes.br/getpol/index], 2012, p. 16.

<sup>360</sup>CAMNITZER, 2006, p. 272.

como dispositivos instauradores de processos contestatórios, produtoras de ações ressignificadoras, no lugar de produtoras de objetos dóceis, da legalidade elitista à subversão, num processo de radicalização política e simbólica, no qual a ação do artista e do ativista se tocam de modo que podemos perceber o artista como um ativista e um ativista como um artista.<sup>361</sup> Logo, ao *artista como ativista*, Camnitzer sugere: “usar o sistema de referência relativo a certas formas capazes de serem relacionadas à arte, mas não produzir produtos culturais [objetos facilmente incorporados ao circuito], e sim informar acerca de condições para uma cultura.” Já ao *ativista como artista*, sugere Camnitzer: “afetar estruturas culturais por meio de estruturas sociais e políticas, aplicando a mesma criatividade normalmente usada para a arte”. No primeiro caso, o da arte entrando totalmente no terreno político, Camnitzer coloca como um dos exemplos mais notáveis dessa aproximação a exposição *Tucumán Arde* (1968) [fig.62], realizada na província de Rosário, na Argentina, pelo *Grupo de Artistas de Vanguardia*<sup>362</sup>, conjuntamente com a *Confederación General del Trabajo de los Argentinos* (CGTA) e com a participação de sociólogos, economistas, jornalistas e fotógrafos. No segundo caso, o da estetização da política, ele usa como exemplo as ações publicitárias (e algumas ações políticas) do grupo revolucionário uruguaio *Tupamaros*<sup>363</sup>, e também

---

<sup>361</sup>De um modo semelhante à Camnitzer, o *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (formado, entre outros, pelo artista argentino Julio Le Parc), em seu manifesto “Proposições gerais do grupo de pesquisa em arte visual” (1961), partindo de questões relativas ao âmbito das artes visuais, propõem uma alteração entre o que podemos chamar de “estética reativa” vs. “estética revulsiva”. Assim sendo, dentro do campo da produção artística, haveria, de modo geral, duas opções a serem adotadas: uma de manutenção da relação artista-sociedade, obra-visão e valores plásticos tradicionais, e a outra de superação, de transformação destas relações. Portanto, o artista e/ou a sociedade, para adotar a segunda postura de uma “estética revulsiva”, deveria abandonar os valores “estéticos tradicionais” referentes tanto à obra visual como objeto de ostentação puramente mercantil quanto à própria figura do artista tradicionalmente relacionada com o “culto à personalidade”. Na segunda opção, “a obra” se transforma em uma proposição da ordem do comum (desmistificada), e o trabalho do artista passa ser visto como “uma simples atividade do homem”, atividade esta, revulsiva.

<sup>362</sup>Participavam do grupo entre outros: Juan Pablo Renzi, Graciela Carnevale, León Ferrari e Roberto Jacoby.

<sup>363</sup>*Tupamaros* ou *Movimiento de Liberación Nacional Tupac Amará* é um movimento guerrilheiro uruguaio que começou a se organizar em 1962. Em resposta à repressão e à ascensão de grupos de direita no Uruguai, os integrantes desse movimento de guerrilha (formado por membros do partido Socialista e dissidentes da Federação Anarquista) se organizaram e levaram a cabo diversas ações políticas e ações armadas de guerrilha. Algumas operações não violentas do grupo guerrilheiro Tupamaros, segundo Camnitzer, “eram construídas como obras de teatro”. Entre elas, a ação “Distribuição de alimentos” (1963) na qual os integrantes do grupo, simulando serem membros de um comitê político de bairro, encomendaram um caminhão cheio de provisões a um atacadista e logo distribuíram o alimento à população. Outra ação realizada pelo grupo dentro da insígnia “propaganda armada”, foi a invasão de uma rádio (15 de maio de 1969) no meio da transmissão de uma partida de futebol internacional para ler uma mensagem política. Entretanto, a mais impressionante e “teatral” ação realizada pelo grupo foi a operação *Toma de Pando*, realizada em 1969. Em memória ao segundo aniversário da morte de Che Guevara (8 de outubro), simularam um enterro (com a presença de centenas de pessoas), para tomar a sede da polícia, a sede do corpo de bombeiros, sede telefônica, bancos e outros órgãos do governo da pequena cidade de Pando, localizada nas proximidades de Montevideu, no Uruguai. Para estas e outras informações, consultar CAMNITZER, 2009, p. 65-83.

atividades realizadas em manifestações de rua, como as ações das *Madres de Plaza de Maio*.

364

Vamos nos deter mais no primeiro caso, da arte em direção ao político, do artista *como* ativista. Segundo Longoni, a exposição *Tucumán Arde* “manifesta – entre outras questões – a passagem do fluxo anti-institucional para articulação da vanguarda artística com o movimento operário combativo, ao ser realizado no seio da central operária, opositora à ditadura”.<sup>365</sup> Nesse sentido, comparado às ações da crítica institucional – onde a instituição artística é prioritariamente enquadrada –, esse enquadramento, no caso de *Tucumán Arde*, é ampliado, tanto porque dele participam outros agentes que não aqueles ligados à produção artística, quanto porque a exposição não foi realizada em um ambiente normalmente reconhecido como “espaço de exibição” da arte (museus e galerias). O evento *Tucumán Arde* foi realizado na sede da central sindical (CGTA), primeiro em Rosário e depois em Buenos Aires. O tema principal da exposição era denunciar a situação miserável da pequena província de Tucumán, no noroeste argentino. A mostra foi realizada em novembro de 1968 e, em referência aos acontecimentos de Paris, a palavra *arde* foi agregada ao nome da província Tucumán; sugestão, segundo Camnitzer, da artista Margarita Paska, em referência ao filme *Paris brul-t-il?* (“*Paris arde?*”), de René Clement. Em uma das entradas da mostra foi estendida uma grande faixa, que dizia: “*Visite Tucumán, jardín de la miseria*”. Essa faixa, como explica Camnitzer, fazia alusão à frase “*Tucumán, el jardín de la República*”, utilizada pela ditadura de Oganía, que havia escolhido a província como o lugar exemplar para mostrar os logros da política do governo militar.<sup>366</sup> No entanto, a realidade era outra: Tucumán, uma tradicional zona de cultivo de cana de açúcar na Argentina, mergulhou em um estado de abandono – devido, entre outros fatores, ao fechamento dos engenhos açucareiros da região e o consequente desemprego –, que mais lembrava um jardim de miséria do que um jardim idílico, como apregoava o plano de recuperação idealizado pelo regime.

---

<sup>364</sup>A partir de 30 de abril de 1977, um grupo de mães de desaparecidos durante o período da ditadura na Argentina (1976/83) se reúnem na Plaza de Mayo, em frente à Casa Rosada, em Buenos Aires, para protestar contra a desaparecimento de seus filhos e para pedir “a aparição com vida” dos mesmos. Para tanto, pouco a pouco, estas mães foram adotando “modos de visibilidade”, que convertiam suas ações em uma espécie de *readymade* social. A primeira ação estética adotada pelas *Madres de la Plaza de Mayo* foi utilizar como símbolo de suas lutas uma “fralda de pano” amarrada na cabeça como lenço, lembrado assim de seus filhos. Em seguida, na década de 1980, foram realizadas grandes concentrações e intervenções urbanas organizadas pelas *Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo*, como o evento conhecido como *El siluetazo*. Em geral, como afirma Camnitzer, “*El movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo constituye una acción estética en sí misma, motivada por el luto y no por el arte.*” *Ibíd.*, p. 100.

<sup>365</sup>LONGONI, 2007, p.157.

<sup>366</sup>CAMNITZER, op. cit., p. 89.

A escolha do nome da mostra (*Tucumán Arde*) cumpria também com a função de estratégia publicitária. Peças gráficas (cartazes) [fig.63], adesivos [fig.64] e grafites [fig.65] foram espalhados pelas ruas da cidade informando sobre a mostra ao mesmo tempo em que criavam uma contrapropaganda ao projeto de Oganía, denunciando a contradição entre o conteúdo da informação oficial do regime e a realidade. Como comenta Longoni, “a campanha tinha por objetivo gerar uma expectativa massiva em torno da palavra de ordem ‘Tucumán Arde’, e – como objetivo agregado – convocar o público para as mostras a partir de canais de difusão não convencionais dentro do circuito artístico”.<sup>367</sup>

No interior da exposição, conforme relata Longoni, havia diversos trabalhos elaborados a partir das visitas à Tucumán feitas pelos artistas, “acompanhados por uma equipe técnica e jornalistas”, que realizaram entrevistas, pesquisas, reportagens, etc. A sede sindical (*CGT de los Argentinos*) foi utilizada para abrigar a mostra *Tucumán Arde* de modo que lembrava mais uma grande ocupação que uma mostra de arte, com ambientes divididos e isolados. Nas paredes do corredor de entrada foram colados recortes de jornais, preparados por Ferrari, recopilando toda a informação recente sobre os engenhos de cana de açúcar. No chão, foram colados os nomes dos donos dos engenhos de cana-de-açúcar, de modo que os assistentes à exposição encontravam no caminho uma espécie de obstáculo. No interior do edifício, foram montados grandes painéis com fotos que mostravam a situação de miséria da população tucumana, imagens de homens mulheres e idosos trabalhando na colheita de cana de açúcar, imagens de protestos populares e de repressão policial. Segundo Longoni, sociólogos ainda prepararam um extenso relatório intitulado “*Tucumán Arde ¿por qué?*”, distribuído aos visitantes da mostra a partir de cópias mimeografadas informando sobre os resultados de uma pesquisa realizada na província. Fazendo menção à indústria açucareira, foi servido café amargo (sem açúcar) ao público da exposição. Além dos mais, uma central de doações foi montada para arrecadar alimentos, doados pelos visitantes e posteriormente enviados à população tucumana. Em seu conjunto, “ao apresentar-se como um ‘bombardeio’ de informação visual, escrita, sonora e até gustativa”, como sugere Longoni, a montagem da exposição impactava o espectador em todos os seus sentidos.<sup>368</sup>

Como vemos em *Tucumán Arde*, a ação política proporcionou à ação cultural uma atitude coletivista; a integração entre arte e política gerou simultaneamente outras integrações.

---

<sup>367</sup> LONGONI, 2008, p. 196.

<sup>368</sup> Ibid., p. 206.

Primeiro, a dos próprios artistas, que trabalharam coletivamente para executar essa grande ação conceitual – política. Segundo, a dos artistas com outros profissionais. Terceiro, a do visitante com a mostra, já que, como espectador ativo (colaborador), participava não apenas semanticamente (seja a partir de apreciações artísticas, seja a partir de apreciações políticas), como também dava sua contribuição real (alimentar), amenizando de imediato as mazelas da população tucumana. Essa grande ação coletiva levada a cabo por três grupos de artistas de Rosário, Santa Fé e Buenos Aires representa, como descreve o manifesto distribuído na inauguração da mostra, uma arte que extingue a separação idealista entre obra de arte e realidade. Uma arte social, que “[...] se fundiona com a luta revolucionária contra a dependência econômica e a opressão de classes”.<sup>369</sup>

El arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad actual del artista como individuo dentro del contexto político y social que lo abarca. El arte revolucionario propone el hecho estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana: económicos, sociales, políticos; como una integración de los aportes de las distintas disciplinas, eliminando la separación entre artistas, intelectuales y técnicos, y como una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social: es decir, un *arte total*.<sup>370</sup>

Assim como *Tucumán Arde*, outras propostas conceituais latino-americanas realizaram ações de ativismo político na arte. No Chile (sob a ditadura de Augusto Pinochet), o grupo *CADA: Colectivo de Acciones de Arte*, formado pelos artistas Lotty Rosenfeld e Juan Castillo, pelo sociólogo Fernando Balcells e pelos escritores Raúl Zurita e Diamela Elit, dentro do que a crítica Nelly Richard chamou de *Escena de Avanzada*<sup>371</sup>, realizou diversas ações que, assim como os artistas argentinos de *Tucumán Arde*, fusionaram a atividade artística com o engajamento político. Em uma de suas ações intitulada *Para no morir de hambre en el arte* (1979), o grupo distribuiu leite em uma vila e depois utilizou os recipientes vazios para montar uma exposição. Juntamente com essa ação, foi programada a leitura de um texto,

---

<sup>369</sup>GRAMUGLIO, Maria Teresa; ROSA, Nicolás. “Declaración de la muestra de Rosario (1968)”. In: LONGONI, 2008, p. 233-235.

<sup>370</sup>Ibid., p. 234-235.

<sup>371</sup>Segundo Richard *La Escena Avanzada*: “[...] marca el surgimiento de prácticas del estallido en el campo minado del lenguaje y de la representación [...] Quienes integraron esa escena reformularon, desde fines de los años setenta, mecánicas de producción creativa que cruzaran las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video y el cine, el texto crítico) [e] en tempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde [...]”. RICHARD, Nelly. “Márgenes e instituciones: la Escena Avanzada”. In: RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, p. 13-15.



intitulado “*No es una Aldea*”, em frente à sede das Nações Unidas em Santiago, Bogotá e Toronto.<sup>372</sup>

Saindo por um momento do contexto latino-americano, de um modo semelhante à ação do grupo *CADA*, em 24 de junho de 1971, o coletivo norte-americano *Guerrilla Art Action Group*, composto por Jon Hendricks e Jean Toche, redigiu um comunicado ao Secretário Geral da Conferência de Meios Ambientes Humanos das Nações Unidas. O grupo também enviou uma série de correspondências ao presidente Nixon – presidente em cujo governo foi revelada a ocorrência de massacres de civis cometidos pelo exército norte-americano na Guerra da Indochina –, dentre elas, em 29 de abril de 1971, a carta que dizia *Eat What You Kill* (Coma o que você mata).

Do mesmo modo, exercendo atividades de “humanização do poder”, a organização uruguaia *Orders & Co.* (organização anônima), sediada nos Estados Unidos, conforme relata Camnitzer, foi criada com a finalidade de enviar instruções (cartas) ao presidente do Uruguai Jorge Pacheco Areco. No governo de Pacheco, a militância política uruguaia foi perseguida e censurada. Nesse sentido, as instruções enviadas a Pacheco tinham a finalidade de “inverter a relação entre autoridades e súditos, rompendo o círculo vicioso do poder”.<sup>373</sup> Em 1971 foi enviada uma carta de *Orders & Co.* ao presidente Pacheco com o seguinte conteúdo: “*En un futuro próximo dispondremos de ciertas partes de su tiempo porque consideramos que un individuo que tiene la acumulación de poder que usted tiene solamente puede ser humanizado si recibe órdenes*”.<sup>374</sup>

Partindo de demandas internas ao campo da arte, percebemos propostas artísticas que igualmente aproximam a ação criativa da ação ativista. Em Londres, adotando um expediente que podemos chamar de *poéticas da destruição* (ou como diria Camnitzer, *estéticas do desequilíbrio*), John Latham (artista e professor da escola de arte londrina *St Martin’s School Art*) retirou da biblioteca um exemplar do livro *Arte e cultura*, do crítico modernista Clement Greenberg, e o usou em uma *performance* na qual pessoas foram convidadas a rasgar, mastigar e cuspir páginas do livro; posteriormente, quando a biblioteca solicitou a devolução do mesmo, este foi devolvido dentro de um pote em formato de uma papa de celulose. Pela

---

<sup>372</sup>Assim iniciava a leitura do texto apresentado: “Não é de uma aldeia que falamos; é só isso, um lugar onde a paisagem, do mesmo modo que a mente e a vida, são espaços a ser corrigidos”. O texto em seu conjunto, segundo Camnitzer, fazia “uma análise poética da marginalidade e da fome no Chile, expandida ao mundo”. CAMNITZER, 2009, p. 361.

<sup>373</sup>Ibid., p. 308.

<sup>374</sup>ORDERS & CO., apud CAMNITZER, 2009, p. 308.

sequência dos acontecimentos, desde a retirada do livro em 1966, passando pela tentativa de se “alimentar” com um exemplar de *Arte e Cultura*, até a demissão de Latham como professor, segundo comenta Osborner, o artista pôde comprovar que aquele livro era verdadeiramente indigesto.<sup>375</sup> Após o episódio da “destruição” do livro, Latham reuniu o material referente a esta “ação de protesto” dentro de uma maleta [fig.66], como uma espécie de manual de guerrilha, contendo os passos do processo da ação, o material gerado pela ação, e o documento – a carta de demissão – enviado pela administração da escola St Martin’s informando que ele havia sido demitido do seu cargo de professor.

Na América Latina, mais especificamente no Brasil, extrapolando o espaço dos museus e galerias, foi realizada em abril de 1970, em Belo Horizonte, a exposição/manifestação *Do corpo à terra*, organizada pelo crítico brasileiro Frederico de Moraes. Dentre os diversos trabalhos apresentados nesta mostra, destacamos as *Trouxas ensanguentadas* [fig.67], de Artur Barrio, depositadas em saídas de esgoto no Ribeirão Arrudas, e a ação *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* [fig.68], de Cildo Meireles, executada na área externa do Palácio das Artes.

Um ano antes desta mostra, Moraes, como indica Cristina Freire, havia cunhado o termo *arte de guerrilha* “[...] para comentar trabalhos [...] onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções”. Nesse período, marcado pela intensificação da repressão e da censura – promovida pelo governo militar brasileiro a partir do decreto do Ato Institucional nº 5 (1968), foram realizados diversos trabalhos que se encaixam, assim como os trabalhos da mostra *Do corpo à terra*, dentro do termo cunhado por Moraes: dentre outros, *Repressão outra vez... eis o saldo* (1968) [fig.69], de Antonio Manuel, *Homenagem a Cara de Cavalo* (1968) [fig.70], de Hélio Oiticica e as *Inserções em circuitos ideológicos* (realizadas a partir de 1970), de Cildo Meireles.

Destes trabalhos, as *Inserções em circuitos ideológicos*, de Meireles, além de ter realizado uma aproximação entre a arte e o político, extrapolou os próprios limites expositivos do campo da arte, utilizando circuitos mercadológicos e econômicos para vincular mensagens críticas. Os trabalhos em circuitos extra-artísticos de Meireles, como já comentamos, representam para Ramírez um *modelo invertido da arte conceitual anglo-americana*. A proposta de Meireles (um *readymade* às avessas), como ele mesmo comenta, “são mais *handmade* do que *readymade*, porque foram criadas em uma esfera individual e depois

---

<sup>375</sup>OSBORNE, 2006, p. 73.

seguiram para um sistema que é muito maior em escala”.<sup>376</sup> Portanto, invertendo o modelo duchampiano – do cotidiano à arte –, as inserções de Meireles fazem um caminho da arte em direção a circuitos do cotidiano, da arte em direção ao ativismo político.

Em *Projeto cédulas* (1976) [fig.71], por exemplo, Meireles, a partir de inserções em circuitos econômicos, denunciou a repressão do regime militar levada a cabo pelo órgão repressor DOI-Codi, carimbando em notas de um cruzeiro a pergunta: “Quem matou Herzog?”. Desse modo, ao circular de mão em mão, como uma grande corrente, as notas carimbadas denunciavam não só a morte, mas o encobrimento da informação sobre o que havia acontecido com Herzog após ter sido detido pelo regime militar.<sup>377</sup> Em um sentido mais amplo, esta intervenção de Meireles, utilizando uma tática de “comunicação de guerrilha” como nas ações de “propaganda armada” do grupo uruguaio Tupamaros, denunciava não só a morte de Herzog, mas as diversas mortes e os diversos modos de cerceamento do corpo que, em seus múltiplos aspectos (sensoriais, sociais e políticos), “incorpora a revolta” [fig.72], parafraseando Oiticica em um de seus *parangolés*.<sup>378</sup>

Passados mais de 40 anos da realização da maioria dos trabalhos que aqui comentamos, sabemos que de lá para cá muita coisa mudou, tanto no contexto artístico quanto no contexto cultural. O regime político que vivemos hoje não é o mesmo de 1960/1970, como também é certo que as “proposições artísticas” de hoje se aproximam cada vez mais do âmbito geral da cultura. Prontamente, se as implicações políticas de hoje não são as de ontem, ainda assim temos que considerar que as abordagens estritamente estéticas são cada vez menos capazes de abarcar todas as implicações requeridas pelos novos “processos de produção” e de recepção da obra de arte. A obra de arte passou definitivamente de uma condição estritamente contemplativa a uma condição propositiva, onde prática e teoria (visibilidade e textualidade) se misturam, gerando novos modos de produção e de exposição que expõem e explicitam as interconexões entre arte e estruturas econômicas, políticas e sociais. Logo, estas novas demandas da arte requisitam uma participação do artista que se desdobra em múltiplas direções: do artista *como* crítico (segundo *Art & Language*) do artista

---

<sup>376</sup> MEIRELES, Cildo. “Cildo Meireles”. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora!: em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006, p.75.

<sup>377</sup> Como sabemos, o regime militar, isentando-se da morte do jornalista Vladimir Herzog, veiculou, na época, a notícia de que ele havia se suicidado em prisão. No entanto, foi constatado que Herzog foi, na verdade, torturado até a morte no dia 25 de outubro de 1975, nos porões da ditadura.

<sup>378</sup> Recentemente, em 2013, Meireles atualizou seu projeto *Inserções em circuitos ideológicos- projeto cédula* indagando agora sobre o desaparecimento do pedreiro Amarildo. Foi carimbada em notas de dois Reais a pergunta: “Cadê Amarildo?” [fig.73].

como antropólogo (segundo Kosuth), do artista *como* etnógrafo (segundo Hal Foster), do artista *como* ativista (segundo Camnitzer), do artista *como* propositor (segundo Oiticica), do *artista-etc.* (segundo Basbaum).

#### 4.1.3 *Um pedaço de papel: entre autorreflexão e contextualização*

Como indica Camnitzer, “[...] ainda que exista um terreno comum, como o caso da [...] textualização, do mesmo modo existem diferenças [...]”<sup>379</sup> marcantes entre a *arte conceitual* analítica e o conceitualismo político latino-americano. Nesse sentido, se ambos os conceitualismos (anglo-saxão e latino-americano) utilizaram a especulação teórica (comentários, textos e etc.) como parte de sua produção artística, de acordo com Camnitzer, “na América Latina os artistas teorizaram menos sobre arte e mais sobre política”.<sup>380</sup>

Durante el auge del conceptualismo y dando todos los pasos necesarios para definir un mensaje, un conceptualista del *mainstream* y uno de la periferia podrían haber terminado con un garabato en un pedacito de papel. Pero la información que dejaba el artista del *mainstream* probablemente se referiría al papel mismo. Por su lado, la información del artista de la periferia seguramente se referiría a lo que lo rodeaba. La diferencia no pierde importancia por el hecho de que probablemente la obra de ninguno de los artistas lograría un cambio en su sociedad. Recorriendo la historia del activismo artístico, podemos afirmar que su efecto realmente fue muy limitado. Sin embargo, cómo la obra se inserta en el contexto social, qué cosas se supone que desencadene y qué cosas es capaz de desencadenar, tiene su importancia.<sup>381</sup>

Logo, se nos deparássemos com um *pedaço de papel* elaborado por um artista conceitual analítico, muito provavelmente a mensagem deixada sobre esse papel diria respeito ao próprio papel. Agora, se no mesmo *pedaço de papel* fosse deixada uma mensagem por um artista latino-americano, muito provavelmente esta mensagem falaria sobre aquilo que rodeia o papel, sobre o contexto (político, social, cultural), e não sobre o papel. Em resumo, como anteriormente comentado, para Camnitzer, “o conceitualismo latino-americano emergiu como uma estética mais preocupada com a realidade do que com a abstração”.<sup>382</sup>

---

<sup>379</sup> CAMNITZER, 2009, p. 47.

<sup>380</sup> Ibid., p. 53.

<sup>381</sup> Ibid., p. 329.

<sup>382</sup> Cf. 145 f.

Vejamos então alguns exemplos de “pedaços de papéis” elaborados por ambos os conceitualismos e se de fato podemos ser tão taxativos nesta categorização entre reducionismo (analítico) e contextualização (política) sugerida por Camnitzer.

Primeiro, vamos abordar o exemplo de um “pedaço de papel” elaborado no contexto latino-americano. Para tanto, vamos retornar à ação *Para no morir de hambre en el arte* realizada pelos artistas do grupo CADA. Além da ação de distribuição de leite, exposição dos recipientes vazios, leitura de um comunicado em frente à sede das Nações Unidas, “exibição” de caminhões de leite e o encobrimento da entrada do *Museo de Bellas Artes de Chile* com uma tela branca gigante, o grupo publicou, na mesma época, ainda como desdobramento destas ações, uma mensagem na revista *Hoy* que dizia:

Imaginar esta página completamente blanca  
Imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir  
Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar.

Em realidade, conforme relata Richard, citada por Robert Neustadt, o grupo havia conseguido na revista *Hoy*, uma revista nacional de distribuição massiva, o espaço de uma página, que eles pretendiam manter em branco – em referência ao branco do leite, mas devido à exigência de inclusão de algum conteúdo (escrito) por parte do diretor da revista, eles resolveram fazer esse pequeno texto, que remetia o branco da página da revista ao branco do leite.<sup>383</sup> Assim sendo, a partir de uma metalinguagem, o conteúdo da página seria a própria página, que por sua vez, metaforicamente, faria menção ao branco da tela em branco da obra de arte e ao branco do leite, que, assim como aquelas páginas, deveria abundantemente chegar a todos os recantos do Chile. Nesse caso, esta tática autorreflexiva utilizada pelo grupo CADA contempla a possibilidade de coexistência entre tautologia e política. Ao contrário do que sustenta Camnitzer, esse “pedaço de papel” (latino-americano) não fala apenas daquilo que extrapola a página em branco, fala também sobre a própria página em branco. Fala da relação entre arte e política (contextualização), e de políticas da arte (autorreflexão).

Vejamos agora um “pedaço de papel” elaborado no contexto anglo-americano. A artista conceitual estadunidense Chistine Kozlov, semelhantemente ao grupo CADA, utilizou páginas em branco como parte do conteúdo de uma de suas obras. A obra se trata em

---

<sup>383</sup>NEUSTADT. Robert. “El grupo CADA. Acciones de arte en el Chile dictatorial”. *Revista Conjunto n° 127*. Disponível em: <http://www.casa.cult.cu/revistaconjunto.php#arr>. Acesso em: 20 de janeiro de 2014.

realidade de uma espécie de publicação (livro) que contém folhas brancas empilhadas e uma única folha superior, como se fosse uma capa, contendo o título da obra. O título da obra *271 Blank Sheets of Paper Corresponding to 271 Days of Concepts Rejected* (1968), indica que o conteúdo da publicação (as folhas em branco) corresponde a conceitos rejeitados, conceitos que não foram aproveitados ou não foram representados. Como anuncia o título da publicação, a quantidade de páginas do livro é de 271 folhas em branco, que correspondem a 271 dias de conceitos rejeitados.

Neste trabalho de Koslov, inversamente ao processo de elaboração das *Date Paintings* de On Kawara – no qual cada pintura corresponde a um dia específico e, por isso mesmo, se não terminadas dentro do prazo correspondente ao dia, são rechaçadas –, o não “executar”, o não representar (de cada dia), é aproveitado como conteúdo de uma publicação cujo tema é falar sobre aquilo que não é concretizado, sobre conceitos que, ainda que existentes, não foram representados por meio da linguagem escrita.<sup>384</sup>

Não podemos negar, indiscutivelmente, que as páginas em branco do trabalho de Koslov, comparadas à página em branco do trabalho do Grupo CADA, possuem níveis de abstração e contextualização diferenciados. No entanto, assim como o branco da página em branco da inscrição do grupo CADA nos faz imaginar o branco do leite e ao mesmo tempo sua ausência, o branco das folhas em branco, no trabalho de Koslov, corresponde a uma representação pela ausência, e não a uma irrealidade. Do mesmo modo que o branco da página em branco da intervenção na revista *Hoy* denuncia uma realidade não retratada pelos meios de comunicação oficiais (a falta de alimento nas mesas da população chilena), as 271 folhas em branco não falam apenas de si mesmas; elas também apontam para uma realidade com a qual, em geral, quase não nos ocupamos (quase não é retratada), qual seja, mensurar aquilo que é rejeitado. Ainda que em níveis diferenciados, podemos afirmar que as duas obras são, ao mesmo tempo, autorreferenciais, contextuais e políticas. Como sustenta Rancière, o debate sobre os mecanismos de representação (autorreflexão) e o uso político-ideológico dos mecanismos de representação no processo artístico (contextualização) são faces complementárias e não opostas:

---

<sup>384</sup>O aproveitamento do “vazio” nesta obra de Koslov nos remete a frase de um dos trabalhos de Robert Barry. Em um pedaço de papel, uma folha A4 datilografada, Barry expõe a seguinte frase: “Algo que está tomando forma em minha mente e em algum momento futuro poderá chegar à consciência.” [*Something that is taking shape in my mind and will sometime come to consciousness*] (1969).

A “política da arte” é, assim, feita do entrelaçamento de três lógicas: a lógica das formas da experiência estética, a do trabalho ficcional e a das estratégias metapolíticas. Esse entrelaçamento também implica um entrelaçamento singular e contraditório entre as três formas de eficácia [...]: a lógica representativa que quer produzir efeitos pelas representações, a lógica estética que produz efeitos pela suspensão dos fins representativos e a lógica ética, que quer que as formas da arte e as formas da política se identifiquem diretamente umas com as outras.<sup>385</sup>

Continuando, portanto, se seguíssemos rigorosamente a orientação de Camnitzer para identificar se um determinado “pedaço de papel” foi realizado por um artista latino-americano ou por um artista conceitual do *mainstream* (estadunidense ou europeu), seguramente não chegaríamos ao resultado pretendido por Camnitzer.

O próprio Camnitzer, em uma atitude autorreferencial muito próxima aos artistas conceituais anglo-saxões, apresentou literalmente, em *Espejismo* (1967) [fig.74], a imagem de um pedaço de papel dobrado ao meio, no qual a mensagem registrada – a palavra *espejismo* –, dizia respeito ao próprio mecanismo de representação. Nesta obra, a palavra *Espejismo* (espelhamento) está escrita de modo que parte dela só pode ser lida com o auxílio de um espelho. Ao mesmo tempo, no dado momento em que colocamos a imagem diante do espelho, a parte que antes era “legível” torna-se “ilegível”.<sup>386</sup>

É bem verdade que Camnitzer reconhece que a tautologia é importante para o conceitualismo latino-americano, porque, segundo ele, “oferece ao artista a oportunidade de analisar o processo artístico ao mesmo tempo em que segue sendo parte desse processo.”<sup>387</sup> No entanto, para Camnitzer, no contexto latino-americano, “a tautologia promove imaginação mais do que análises”.<sup>388</sup> E, ao que tudo indica, isto se deve ao fato das possibilidades tautológicas, no conceitualismo latino-americano, não estarem restringidas ao uso de palavras. Vide, por exemplo, entre outros, os trabalhos de Camnitzer *Espejismo* e *Botella de Coca-Cola embotellada en botella de Coca-Cola* e as páginas em branco do grupo CADA.

Seguindo com a análise entre autorreflexão e contextualização, os brasileiros Paulo Bruscky e Daniel Santiago enviaram ao 30º Salão Paranaense, por telex, três propostas/instruções de ações, e consideraram a obra o próprio comunicado enviado ao salão.

---

<sup>385</sup>RANCIÈRE, 2005, p. 65-66.

<sup>386</sup>Recomendamos ao leitor/espectador que faça o teste, posicionando a ilustração do trabalho diante de um espelho.

<sup>387</sup>CAMNITZER, 2009, p.164.

<sup>388</sup>Ibid., p.165.

<sup>389</sup> Em *Telexarte* (1973) [fig.75], a partir de um carimbo sobre o documento, lemos a seguinte afirmação: “Hoje, a arte é este comunicado”. De modo semelhante, o artista Atilio Gomes Ferreira (Nenna) apresentou como obra, em 1971, a própria ficha de inscrição, preenchida, ampliada e emoldurada, no I Salão de Alunos e Ex-Alunos promovido pelo Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. <sup>390</sup>

Tanto a proposta *Telexarte*, de Brusky, quanto a ficha de inscrição de Nenna se alinham com a intervenção do artista holandês Jan Dibbets no catálogo da exposição *Information*. Dado que a proposta geral desta exposição era a circulação da informação, McShine, curador da exposição, enviou a todos os artistas que participariam da mostra um formulário, perguntando como cada artista gostaria de ser representado no catálogo da exposição. Em meio às alternativas apresentadas no formulário enviado por McShine, Dibbets preencheu apenas o item “*In any other way?*” (De qualquer outra maneira?) com a resposta “*By this paper.*” (Por este papel) [fig.76]. Desse modo, a obra de Dibbets foi representada no catálogo da mostra pelo próprio formulário enviado pelo curador.

O que estas três proposições têm em comum (Brusky, Nenna e Dibbets) é que elas, de um modo ou de outro, colocam em evidência os trâmites “burocráticos” em torno aos circuitos artísticos. Nesse caso, a estratégia de *enquadrar o ato de moldurar* deixa aparentes os critérios utilizados pelas instituições e as articulações adotadas pelos artistas.

Outra questão que temos que considerar é que, independentemente do assunto de uma mensagem se referir de maneira explícita ou não a um contexto específico, não é apenas o conteúdo da mensagem que gera significado sobre o entorno, o entorno também gera significado sobre o conteúdo da mensagem. Veja o caso, por exemplo, da obra do artista argentino Horacio Zabala que, sobre um pedaço de papel, escreve em dois idiomas a frase “*Este papel es una cárcel/This paper is a jail*” (1972) [fig.77]. Em *Este papel é uma prisão*, é possível verificar como a mesma mensagem, neste caso, escrita por um artista latino-americano, pode adquirir conotações distintas se a percebemos a partir de uma lógica interna à arte ou se a percebemos a partir de uma lógica representativa. A partir destas duas lógicas, as interpretações sobre esta frase poderiam variar: desde entendê-la, olhando para dentro do

---

<sup>389</sup> Conforme comenta Freire, o projeto contendo a descrição/instrução para a execução do projeto “foi aceito, porém não realizado.” FREIRE, Cristina. *Paulo Brusky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: , 2006, p. 100.

<sup>390</sup> Para mais informações sobre esta obra consultar LOPES, Almerinda. “Arte Conceitual: Ativismo Político e Marginalidade”. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). *[Com/com]tradições na História da Arte: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2011, p. 622.



campo da arte, como uma crítica aos limites impostos por uma dada moldura (neste caso o papel, a linguagem, etc.); ou, olhando para fora (para o entorno), poderíamos entender que a prisão à qual esta mensagem se refere extrapola os limites do papel, os limites da linguagem e os limites da arte.

Diante do exposto, seguindo a afirmativa de Rancière, parece não haver outra possibilidade que não seja percebermos *o entrelaçamento contraditório entre lógica representativa (contextual) e lógica das formas da experiência estética (autorreferencial)* como parte da “política da arte”. Isto implica aceitar que as experiências artísticas comportam, em algum grau, uma indeterminação de propósitos, uma *eficácia paradoxal*,<sup>391</sup> seja qual for o propósito anunciado (estético ou político). Nesse sentido, em ambos os casos, tanto a arte conceitual analítica quanto a arte conceitual política – uma mais interessada na potência da *arte como arte* (no debate sobre políticas da arte), e a outra mais interessada em um debate político externo ao campo da arte –, em última análise, adotam procedimentos que correspondem a uma realidade cujo teor é sempre desigual, uma realidade constituída conjuntamente (e muitas vezes contraditoriamente) pelas diversas parcelas de mundo.

Em um caso e em outro, tais atividades simbólicas autorreferenciais e contextuais realizam ações que, de modo geral, promovem intervenções *no e sobre* o real, seja a partir da semissuspensão daquilo que identificamos como realidade (afinal, como comenta Rancière, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”<sup>392</sup>), seja a partir da representação da realidade dada. Diante disso, afirmamos que as atividades artístico-políticas desenvolvidas pelos diversos conceitualismos (analíticos e ideológicos), ainda que de modos distintos, representam em seu conjunto, como diria Oiticica, *um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos*.

#### **4.1.4 A publicação como espaço de exposição no contexto latino-americano**

No conceitualismo político latino-americano os artistas, entre as diversas materialidades e os diversos modos de visibilidade utilizados, empregaram a publicação como

---

<sup>391</sup>Como explica Rancière: “Esse paradoxo define a configuração e a ‘política’ daquilo que [ele chama de] regime estético da arte [...]” Logo, “Eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado”. RANCIÈRE, 2012, p. 56-58.

<sup>392</sup>Idem, 2005, p. 58.

espaço de exposição e a linguagem como materialidade. Um exemplo dessa utilização são as publicações organizadas pelo argentino Jorge Glusberg conjuntamente com o também argentino Grupo de los Trece. Destacamos aqui duas destas publicações/mostras: *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (1972) [fig.78] e *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* (1974) [fig.79].<sup>393</sup> Estas duas publicações/mostras têm como mote principal abordar uma problemática cultural, política, e social latino-americana na qual, por meio da atividade criativo-informativa revolucionária, como indicam os organizadores da mostra, é incorporada “a arte ao político convertendo esta nova expressão em denúncia, sugestão e até escárnio dos sistemas”.<sup>394</sup> Nesse sentido, estas publicações/mostras buscam apresentar e discutir uma realidade latino-americana, de modo geral, marcada por regimes de exceção, pelo subdesenvolvimento e pela dependência política e econômica frente aos países desenvolvidos. Logo, em consonância com esta realidade, os organizadores deste material gráfico vislumbraram os meios de informação impressos como espaço expositivo transgressor, facilmente reproduzível (econômico) e acessível.

Incluir en un mismo modelo formal distintos contenidos, es una transgresión al código (transgresión ideológica). Así lo dice Umberto Eco: “Toda real transgresión de las expectativas ideológicas, es efectiva en la medida en que se realiza en mensajes que transgreden también los sistemas de expectativas retóricas, es también una redimensionalización de las expectativas ideológicas”.<sup>395</sup>

Deste modo, assim como na exposição *January 5-31, 1969*, organizada por Seth Siegelaub, as mostras *Hacia un perfil del arte latinoamericano* e *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* funcionam mais a nível da informação do que pela exibição de objetos em um espaço expositivo (cubo branco). O que é importante nestas mostras é a circulação da informação, e não a materialidade dos objetos. Logo, o objeto se torna secundário e a informação sobre contextos e circunstâncias (que também envolve objetos), primária. Portanto, como afirma Siegelaub, a informação *sobre* a obra passa ser informação *como* obra. Nos espaços de exposições que abrigaram estas mostras, pelo que conseguimos

---

<sup>393</sup>A mostra *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (1972) foi exibida na III Bienal Coltejer, em Medellín, e foi posteriormente enviada como participação do Centro de Arte Experimental de Buenos Aires ao Festival de Pamplona na Espanha. Já a mostra *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* (1974) foi exibida no Museo Universitario de Ciencias y Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

<sup>394</sup>GLUSBERG, Jorge (org.). *Arte conceptual frente al problema latinoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, (s/n p.).

<sup>395</sup>Ibid.

averiguar, os trabalhos foram apresentados em um mesmo formato (retangular), “como se fossem páginas” soltas (ou cartazes) colocadas sobre a parede [fig.80].

He pedido a cada uno que se ajustara a las dimensiones normalizadas por IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales) Nos. 4504 y 4508, y este sistema económico y fácilmente reproducible no es producto del azar, sino propio de nuestra imposibilidad de competir con medios tecnológicos y posibilidades económicas de que aún no disponemos.<sup>396</sup>

Dado o interesse da pesquisa em modos de exibição via “publicação” vamos nos concentrar apenas na análise do material reunido nos catálogos destas mostras. O conteúdo da publicação destas mostras está reunido em pastas (como capas de cartolina utilizadas em escritórios para guardar documentos). Dentro destas pastas, as folhas das publicações estão soltas e não numeradas. Cada artista que participou destas publicações/ mostras teve o espaço referente a uma página para “apresentar sua obra”.

Como as folhas estão soltas, isto quer dizer que elas podem ser embaralhadas de acordo com o manuseio dos leitores. As folhas soltas e não numeradas indicam a falta de ordem determinada entre o que seria apresentação das obras (a informação como obra) e o que seria informação sobre as obras (apresentação da mostra), confirmando uma desierarquização entre prática e teoria. Enquanto o que marca essa desierarquização no catálogo de *January 5-31* é a não presença de um texto de abertura (geralmente um texto crítico sobre os trabalhos expostos), nas publicações/mostras organizadas por Glusberg, esta condição é dada por meio da não existência de um encadeamento determinado (proporcionado pelas folhas soltas) entre informação *sobre* as obras e informação *como* obras.

Em ambas as publicações, Glusberg participou simultaneamente como organizador das mostras (curador) e como um dos integrantes do *Grupo de los Trece*. Com isso, Glusberg, ao invés de se colocar em uma posição hierarquicamente (ocupando o lugar de um crítico distanciado) diferente dos artistas, participou das mostras como um integrante a mais, entendendo, dessa forma, o trabalho do curador como o de um artista.<sup>397</sup> Tanto é que no seu espaço, na página dedicada ao trabalho de cada artista expositor, Glusberg apresentou como obra a “Apresentação da mostra” [fig.81] (o texto de abertura da mostra). Ou seja, o comentário, mais uma vez, é a obra.

---

<sup>396</sup> GLUSBERG, 1974, s/n p.

<sup>397</sup> Como indica Basbaum “[...] quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel como curador, escrevemos ‘curador-etc’. (de modo que podemos imaginar diversas categorias, tais como [...] curador-artista, curador-produtor [...])”. BASBAUM, 2013, p. 167.

Em ambas as mostras, participaram, além dos artistas integrantes do *Grupo de los Trece*, artistas convidados de diversas nacionalidades. O que quer dizer que não apenas artistas latino-americanos se ocuparam com a questão de pensar uma “realidade latino-americana” e uma inter-relação entre arte e ideologia.

Como são muitos os trabalhos que participaram destas mostras,<sup>398</sup> não daremos conta aqui de falar de todos; entretanto, para que se tenha uma noção do que foi apresentado, vamos fazer um breve comentário sobre alguns destes.

O argentino Luis Pazos, integrante do *Grupo de los Trece*, apresentou, em sua “página” no “catálogo”, a obra *Proyecto de monumento ao prisionero político desaparecido e Cinco proposiciones para un arte latinoamericano* [fig.82]. Em *Cinco proposições para uma arte latino-americana*, Passos recomenda, por exemplo, no item de número três, uma “[...] abertura em direção ao popular como [...] modo de integrar a arte à realidade”.

O chileno Juan Downey apresentou a obra intitulada *Haga rico a Chile* [fig.83], propondo um debate sobre o uso de fertilizantes. Downey comunica em sua obra, exposta na publicação, que havia iniciado desde 1970 uma campanha de promoção do Nitrato de Chile, um fertilizante natural que, segundo ele informa, foi substituído por fertilizantes artificiais que são “daninhos para: a humanidade, os animais, as plantas e a terra”. O salitre (nitrato de soda e potássio), ou Nitrato de Chile, leva esse nome por ser explorado em terras chilenas, sendo uma das fontes de riqueza deste país. Com o surgimento de salitres artificiais, a exploração do Nitrato de Chile deixou de ser economicamente viável. Com isso, além de daninha à natureza, a comercialização dos salitres artificiais provocou, em certa medida, um empobrecimento do Chile.

O espanhol Gumersindo Quevedo, em referência e homenagem ao espírito revolucionário do argentino Che Guevara, rebatizou o continente americano de *Chemérica* [fig.84].

Ainda em referência ao continente americano, o artista francês Marcel Alocco apresentou a obra *El deterioro de América* [fig.85]. Nesta obra, o nome do continente (*America*) aparece repetido várias vezes, começando com uma tipografia sem preenchimento e terminando com o nome borrado. Da esquerda para direita (ou de cima para baixo dependendo da posição que é exibida a peça), a tipografia que compõe o nome *America* vai

---

<sup>398</sup> Em cada uma das mostras, participaram aproximadamente 35 artistas, entre artistas do *Grupo de los Trece* e artistas convidados.

sendo preenchida, até virar uma mancha. Como sabemos, nas representações cartográficas, a parte superior do mapa das Américas corresponde à América do Norte (USA e Canadá), e a parte inferior (Sul) corresponde à América Latina. Seguindo esta representação, trasladada à realidade, quanto mais ao sul, menos reconhecemos o continente, seja por sua condição de instabilidade econômica e política, seja por não possuir os mesmos atributos do Norte, em termos de representatividade do continente.<sup>399</sup>

O artista argentino Oscar Maxera, em *Colonización* [fig.86], lembrou dos vínculos entre passado e presente, entre 1492 e 1972, por meio de uma grande interrogação (que graficamente lembra o continente sul-americano). Podemos retroceder no tempo e constatar perspectivas colonizadoras, da colonização europeia à colonização norte-americana, a partir destas datas.

Outro trabalho que nos lembra do passado, do presente e também do futuro, é a obra *Concepto político (asociaciones)* [fig.87], apresentada pelo artista Jiri Valoch, do Leste Europeu. A obra gráfica de Valoch representa uma sequência de três quadrados dentro de um quadrado maior, que é a forma quadrada da “página”. Da esquerda para direita, temos: no primeiro quadrado, a palavra *ayer* (ontem); no segundo quadrado, apenas um quadrado preto e, no terceiro, a palavra *mañana* (amanhã). Como o quadrado que na lógica sequencial corresponderia ao presente está coberto, podemos interpretá-lo como anulado. Com o presente anulado, resta apenas um passado e a promessa de um futuro.

O artista italiano Auro Lecci apresentou *Coordenadas fundamentales para un tercer mundo* [fig.88], lembrando o que América Latina, Ásia e África, então conhecidas como regiões subdesenvolvidas, tinham em comum. As três regiões do planeta tinham em comum, entre outras coisas, pertencerem ao terceiro-mundo, a precariedade econômica advinda de tal pertencimento, e a letra A como inicial.

---

<sup>399</sup> Mais tarde, o artista chileno Alfredo Jaar também abordou esta situação de representatividade americana por meio de um enorme painel eletrônico localizado na Times Square, no coração da América (dos Estados Unidos), em seu trabalho “*A logo for America*” (1987). Muitas vezes nos referimos aos Estados Unidos da América como América e aos norte-americanos como americanos, como se o resto do continente não existisse. Portanto, com este trabalho, Jaar indica que a América não é representada pelos Estados Unidos. Sendo assim, o letreiro eletrônico colocado na Times Square apresentava em três estágios as seguintes afirmativas: Primeiro, sobre a imagem de um mapa dos EUA afirma-se que aquele mapa não corresponde à totalidade do continente americano (“*This is not America*”). Segundo, sobre a imagem da bandeira dos EUA afirma-se que aquela bandeira não é a bandeira da América “*This is not America’s Flag*”. Por último, por meio da exposição da imagem do mapa das Américas contendo o Norte e o Sul, lembra-se que a América é formada por diversos países e não apenas pelos EUA.

Em obras mais tautológicas, o italiano Mauricio Nanucci apresentou *Negación-Negada. Afirmación-Afirmada. Información-Informada* [fig.89], e o argentino Alberto Pellegrino exibiu, como nos verbetes de dicionário de Kosuth, uma definição para o conceito de *Crisis* [fig.90].

Em *Estética y revolución* [fig.91], os artistas do grupo norte-americano *Guerrilla Art Action Group* apresentou uma lista de 15 itens versando sobre as atividades de um artista revolucionário. Entre as indicações contidas nos 15 itens, o grupo propõe: que o artista trabalhe coletivamente, que não tema se equivocar, que procure eliminar preconceitos, que seja flexível, disponível e que repense constantemente sua função de acordo com a realidade existente.

Diante do exposto, comparando o material acima descrito com o material da exposição *January Show* (o que equivale comparar modos de apresentação do conceitualismo político com modos de apresentação do conceitualismo analítico), podemos sustentar que ambas as publicações/mostras (tanto as mostras organizadas por Glusberg quanto as mostras organizadas por Siegelaub) utilizam estratégias de visibilidade muito próximas umas das outras. Utilizam os meios de comunicação como espaço de exibição e a linguagem escrita – a arte como ideia – como uma possibilidade de representação mais transparente (menos ambígua e mais direta). Como reconheceu Camnitzer recentemente (2007): “É importante notar que ambas as tendências do conceitualismo dividem uma preocupação que nunca ficou totalmente explícita. Com mais perspectiva, hoje se pode dizer que essa preocupação era evitar a erosão da informação”.<sup>400</sup> Percebemos também, comparando com a arte conceitual analítica, que o conteúdo destas publicações/mostras latino-americanas tem uma carga ideológica mais explícita. A reflexão sobre si mesmo, nestas obras, deixa para trás não só os pressupostos de uma opacidade pictórica (morfológica), como também os pressupostos de uma opacidade ideativa (puramente conceitual), para adotar o que Glusberg chama de uma opacidade revolucionária (ideológica).

Além do mais, mostras como estas organizadas por Glusberg, ainda que utilizem meios de comunicação altamente impessoais, ainda assim demonstram uma preocupação mais evidente não apenas com o conteúdo, mas com as formas de recepção de uma mensagem. No caso das publicações anteriormente comentadas, isto se faz presente por meio da indeterminação da ordem de leitura do material apresentado, decorrente das folhas soltas não

---

<sup>400</sup>CAMNITZER, 2009, p. 51.

numeradas. Ademais, o modo como é utilizada a linguagem escrita deixa entrever nos trabalhos latino-americanos uma aproximação mais errática, orgânica e mundana entre texto e imagem. Como comenta Camnitzer, comparadas com as obras realizadas nos centros culturais da América do Norte e Europa, as obras realizadas pelo conceitualismo latino-americano parecem “suja e pagã”.<sup>401</sup>

#### 4.1.4.1 Publicações (livros): aspectos políticos e aspectos sensoriais

Como argumentam muitos pensadores (artistas e historiadores), inclusive Camnitzer, o componente político no conceitualismo latino-americano vem acompanhado de uma intensa presença do sensorial. A maior ênfase, tanto de conteúdo abertamente político quanto de elementos sensoriais, marca uma postura, senão oposta, pelo menos “divergente” do conceitualismo anglo-saxão que, como argumentamos, prioriza o componente (auto) reflexivo enquanto promove – devido à intensa presença de aspectos discursivos – um relativo rebaixamento dos aspectos sensorial-perceptivos.<sup>402</sup> Nesse sentido, Ramírez destaca que na América Latina, no lugar de uma desmaterialização, deu-se uma *re-materialização* da arte:

[...] o mito da desmaterialização nunca teve um seguimento acurado na América Latina. O que aconteceu foi, longe disso, uma re-materialização da arte. [...] a necessidade de contornar ou mesmo evadir a censura em países sob a mazela das ditaduras militares, e, ao mesmo tempo, de garantir circuitos viáveis para a exibição de seus trabalhos, incentivou os artistas a se engajarem desde cedo em formas ideológicas de um conceitualismo baseado no objeto.<sup>403</sup>

---

<sup>401</sup>Ibid., p. 17.

<sup>402</sup>Relativo rebaixamento, porque, afinal, as estratégias conceituais aparentemente desmaterializadas a partir da fusão entre concepção e percepção promovem muito mais uma abertura do fazer artístico às múltiplas sensorialidades do que a sua extinção. Nesse caso, o que percebemos é um arrefecimento dos aspectos visuais em favor da descoberta de outras materialidades e sensorialidades.

<sup>403</sup>RAMÍREZ, Mari Carmen. “Rematerialização”. In: XXIII Bienal de São Paulo, *Universalis*, cat. exp. São Paulo: Fundação Bienal, 1996, p.180-181. Levando-se em conta o que discutimos na segunda parte do primeiro capítulo, podemos dizer que, no contexto anglo-saxão, os pressupostos da desmaterialização apregoados por Lippard também não foram amplamente aceitos pela maioria dos artistas conceituais. Segundo Gisele Ribeiro: “A ideia de desmaterialização – na qual estariam implícitos pressupostos de neutralidade e transparência dos objetos apresentados – não é assumida [...] pela produção artística conceitual como característica evidente (como a história recente faz parecer) [...]”. Para Ribeiro, concordando com a maioria dos artistas conceituais, os “[...] objetos e situações, por mais invisíveis, intangíveis, informes, efêmeros, verbais e aparentemente ‘imateriais’ que sejam, são sempre partes significativas da construção de qualquer proposição, embora não detenham jamais a centralidade significativa da obra.” Nesse sentido, na contramão dos pressupostos imateriais e apolíticos enfatizados por críticos como Buchloh, entendendo a arte conceitual como uma materialidade crítica e discursiva, Ribeiro afirma que é “[...] justamente no modo como práticas conceituais – incluindo as de Kosuth – entendem a importância da materialidade do pensamento, seja em formas da linguagem seja em objetos e situações, onde [reside] sua relevância atual”. RIBEIRO, Gisele. PROJETO URUBU: desmaterialização e transparência nas práticas conceituais. In: *Encontros em Artes: lugares, ações, processos - XIX Encontro do*

Podemos dizer em linhas gerais que, enquanto as atividades próximas da arte conceitual migram cada vez mais, como indica Miwon Kwon, de uma especificidade baseada nas condições físicas do espaço (como é o caso do minimalismo) até adotar estratégias discursivas agressivamente antivisuais (informativas e textuais), “[...] concebem o lugar [o contexto] não só em termos físicos e espaciais, mas [principalmente] como uma estrutura cultural definida pelas instituições de arte”,<sup>404</sup> as estratégias latino-americanas de contextualização (política) trilham um caminho diferente. De certo modo, o conceitualismo político latino-americano conseguiu lidar melhor com os aspectos físicos, sensoriais e perceptivos próximos ao modelo fenomenológico.

No Brasil, por exemplo, encontramos sinais evidentes desta aproximação entre aspectos conceituais, aspectos físico-sensoriais (experimentais e vivenciais) e aspectos contextuais (políticos) nas atividades desenvolvidas por Lygia Clark, Hélio Oiticica e Artur Barrio, entre outros. Como comenta Ramírez, no trabalho destes artistas:

[A] abordagem cognitiva/perceptiva [é] aplicada tanto a indivíduos como à sociedade em seu todo, com o fim de expor e contestar atitudes conformistas. Esse tipo de proposição [...] transfere a ênfase do próprio objeto para a participação do espectador (corporal, tátil ou visual) na ação proposta. Uma abordagem desse tipo pressupõe que os sentidos humanos são órgãos sociais através dos quais o indivíduo apreende o mundo e com ele se relaciona. A proposta conceitual procura, pois, transformar o modo como o “participante/receptor” reage às situações específicas que recriam nosso lugar na estrutura social e política.<sup>405</sup>

Dito isto, vejamos mais de perto alguns trabalhos que realizam esta aproximação entre cognição, sensorialidade e aspectos políticos. Para tanto, dado o interesse de nossa pesquisa e o tema deste subcapítulo (Publicação: aspectos sensoriais e políticos), nos centraremos em obras cujo modo de apresentação seja próximo ao que ficou conhecido como *livro de artista*.

406

---

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, 2013.

<sup>404</sup> KWON, 2008, p. 168.

<sup>405</sup> RAMÍREZ, 2007, p. 188.

<sup>406</sup> São muitos os trabalhos que vão explorar o gênero “livro de artista” (como veio a ser chamado) em suas mais diversas possibilidades, entre apropriação e reestruturação. Em ruptura com a tradição artesanal e com os livros ilustrados, muitos dos “livros de artistas” utilizarão técnicas industriais de impressão e meios de distribuição da comunicação de massa. Um “livro de artista”, neste sentido, não é necessariamente um objeto único - uma forma de produção que está baseada nos livros artesanais ou nos típicos catálogos de exposições com textos explicativos -; está mais próximo dos meios de alta distribuição, sem necessariamente assumir as mesmas características destes.



Em 1978-79, durante a ditadura militar no Brasil, o artista Artur Barrio realizou a obra “Livro de carne” [fig.92], um livro feito unicamente de pequenas lâminas de carne unidas por um barbante. Estas compunham as “páginas” do “exemplar”, que poderia ser manuseado pelos “leitores”. Um livro orgânico e efêmero que muda seu conteúdo a cada dia (a carne que se decompõe), um objeto de “memória” em um período conturbado da história brasileira.

A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o consequente seccionamento das fibras; fissuras, etc., etc., assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar, é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. e etc. .... Boa leitura.<sup>407</sup>

Aqui, como vemos, a linguagem do livro não é a palavra; ela é a própria estrutura e o material empregado na construção dele. Para lermos este livro, indica Barrio, é preciso tocar as páginas e, a partir do contato sensorial, perceber, entre outras coisas, as fibras, a temperatura que compõe cada página. Ao mesmo tempo, com o passar do tempo, os arranjos entre as fibras e a coloração do livro mudam a partir do apodrecimento e da desidratação. Logo, o contraste entre livro vivo (em transformação) e carne morta revela as próprias contradições da vida; de um lado, o corpo em ação por emancipação (as fissuras do espaço público), e, do outro, uma racionalidade irracional, marcada pela anulação (pela morte) do corpo em seus aspectos cognitivos, sensoriais e políticos.

Na verdade, este *livro de carne* evidencia, a partir da manipulação de páginas “vivas”, uma série de eventos que normalmente ocorrem quando lemos um livro qualquer, mas aos quais não damos muita importância: o contato dos dedos com as páginas; conseqüentemente, a gordura dos dedos deixada em cada uma delas; o movimento em semiespiral que é feito a cada vez que viramos uma página; o cheiro que se desprende das mesmas, empurrado pelo vento criado ao virar as páginas, o peso dessas páginas, e etc. (Para perceber sensorialmente o que estamos comentando, “ler” o livro *HandBook* (2010), de Laurie Anderson disponível na íntegra no *Volume Mesmo* [fig. mesmo]).

Assim sendo, dando abertura a aspectos sensoriais e estruturais, a partir da *nova arte de se fazer um livro* (de se usar a publicação como visibilidade), segundo o artista mexicano

---

<sup>407</sup> BARRIO, Artur, apud OLIVEIRA, Tiago; ALMOZARA, Paula Cristina. “Aspectos poéticos, históricos e culturais relacionados ao livro de artista”. In: CIRILLO, José; GIL, Fernanda García; GRANDO, Ângela. *Artistas, autoria e as práticas colaborativas*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 456.

Ulisses Carrión, muitos “produtores artísticos” assumiram que um livro pode ser feito de diversos materiais e formatos, e pode até mesmo adotar o próprio corpo como sua casa; as páginas são variáveis, e o conteúdo não se limita à linguagem escrita ou à imagem. Se indo em direção à publicação e ao livro como modo de exibição, a arte ampliou seu “espaço expositivo”, o livro também ganhou com isto novas conotações, abrindo, deste modo, seus horizontes; mesclando literatura, poesia visual, poesia sonora e outros tantos elementos. Deixou de ser apenas, como diz Carrión, “recipiente de um texto literário”.<sup>408</sup>

Carrión publicou em 1975 o importantíssimo texto “*El nuevo arte de hacer libros*”, mostrando os principais pontos e transformações assumidas pelos artistas interessados em pensar o livro como um dispositivo, dotado de particularidades próprias (e não universais) de linguagem, espaço, estrutura e leitura. Para Carrión, diferentemente da opinião popular, um escritor “não escreve livros. Um escritor escreve textos.” Neste sentido, para ele, o artista deve pensar o livro em sua totalidade, como “uma sequência de espaço-tempo”. Indica que, quanto à questão espaço-temporal, a poesia concreta e/ou a poesia visual foram pioneiras, assumindo a página e a visualidade tipográfica como conteúdo. Ainda, quanto à participação do “leitor”, segundo Carrión, cada livro tem uma lógica própria e muitas vezes “a leitura pode parar no momento em que se compreende a estrutura total do livro”.<sup>409</sup> Assim, ler um livro não é verificar meramente, como na literatura tradicional, o que dizem as palavras, mas “ler um livro é perceber sequencialmente sua estrutura”.<sup>410</sup>

Por conta destas questões estruturais pouco exploradas pelos artistas conceituais, Carrión, em “*Las obras-libro revisitadas*” (1980), irá criticar duramente o tipo de produção textual do grupo *Art & Language*:

O problema dos livros e das publicações dos artistas conceituais, como nas novelas, é que ignoram o processo de leitura. Um livro de quadinhos, por exemplo, ou um periódico, criam condições de leitura mais ricas e mais variadas e mutáveis do que as publicações de *Art & Language*. [...] aqui, a “forma do livro” se entende como um livro corrente, não como obra-livro. E este é o caso da maior parte das publicações dos artistas conceituais, que deixam intacta a forma do livro e não criam condições específicas para a leitura que sejam intrínsecas à obra.<sup>411</sup>

---

<sup>408</sup> CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2011, p. 13.

<sup>409</sup> Ibid., p. 65

<sup>410</sup> Ibid., p. 66

<sup>411</sup> Idem. “Las Obras-libro revisitadas”. In: SARMIENTO, José A. (ed.). *Libros de Artistas*. Cuenca: Departamento de Cultura de la Diputación, 1992, (s/n p.).

Portanto, desde os anos 60, com o alargamento das possibilidades de inserção do objeto artístico nos meios de informação, a publicação ou o livro se consolidou como meio de transmissão de uma ideia artística. Nesse caso encontramos duas modalidades de trabalhos que irão adotar o formato livro. A primeira, como a grande maioria das experiências artísticas conceituais analíticas, adotou a publicação sem pensar sua estrutura (uma apropriação do livro e do espaço teórico como prática). A segunda se refere àqueles trabalhos que realizaram uma transformação e uma ampliação na noção do que seja um livro e seu conteúdo, experiências estas próximas a trabalhos como os “livros-objetos” *Fluxus*, *ZAJ* e à poesia concreta brasileira.<sup>412</sup>

Nesse sentido, a poesia-objeto foi uma das que mais explorou a página do livro como parte estrutural do poema, como o próprio conteúdo do livro. O grupo “Noigrandes”, iniciado em 1956 pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, seguindo a herança de Mallarmé de análise da estrutura visual e explorando a utilização do espaço na poesia, e apropriando-se de James Joyce -, adotou para seus poemas a tríade *verbo-voco-visual*.<sup>413</sup> Nesse contexto, a produção da poesia visual e dos “livros-objetos” ganhou força e são destacáveis, entre outros: os *Poemobiles* (1974) [fig.93], de Augusto de Campos e Julio Plaza; e, no contexto da arte neoconcreta no Rio de Janeiro, *Livro da criação* (1960) [fig.94], de Lygia Pape.

Se compararmos, por exemplo, os trabalhos da poesia-objeto com os trabalhos conceituais, aqueles são, na maioria das vezes, mais visuais, esteticamente falando, que os trabalhos conceituais, que em muitos casos chegam a ser de aspecto “não visual”. Os livros-objetos tentam explorar a percepção e manipulação dos objetos combinadas à estrutura “*verbivocovisual*”, à ressignificação e aos jogos de palavras; já os trabalhos conceituais lidam mais com os aspectos analítico-linguísticos, utilizando, como diria Germano Celant empregando o termo de McLuhan, meios “frios”, “que exigem um alto grau de participação”.

---

<sup>412</sup>Mesmo não sendo tão comum, também encontramos, no formato de livro, trabalhos próximos à arte conceitual analítica (tautológica), que não trabalham apenas com elementos textuais discursivos. Por exemplo: On Kawara, em sua procura pelo registro do tempo - como na sua conhecida série de “*Date Paintings*” iniciada em 1963 -, realizou em 1970 a “escritura” do tempo, desde 1969 retrocedendo um milhão de anos, na espacialidade de um livro “*One million years – Past (from 998.031 b.C. to 1969 a.C.)*”. “Um milhão de anos-passado” consta de 10 volumes datilografados a máquina onde se registram as datas de todos os anos passados a partir de 1969 d.C. até um milhão de anos, em 998.031 a.C.. Em 1968, Ian Burn utilizou uma máquina fotocopadora para produzir “*Xerox*” *Book*, um trabalho de 100 páginas que era a cópia da cópia da página em branco sucessivamente, revelando os “dados” gerados pela própria máquina no ato de copiar. Edward Ruscha começou a produzir, a princípio dos anos 60, uma sequência de livros, sendo o mais conhecido a série de fotografias de postos de gasolina “*Twenty-six Gasoline Stations*”, de 1963.

<sup>413</sup>Para mais informações sobre o grupo Noigrandes, consultar CAMARA, Rogerio, *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigrandes*, Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2000.

Participação esta, diria, mais semântica que mecânica, utilizando agora os termos de Hélio Oiticica.

Os objetos da poesia visual (partindo do campo da prosa e da poesia) procuram assimilar e questionar o que ficava de fora das considerações da escrita clássica, como as questões espacial, sonora e visual, pouco exploradas na escritura literária tradicional. Já os trabalhos conceituais, partindo do campo estabelecido das “artes visuais”, procuram negar a visibilidade nos seus termos tradicionais de “especificidade e autonomia visual”, e por isso trabalharam dentro do limite da análise antiformalista.

Dito isto, voltando ao conceitualismo latino-americano, segundo Camnitzer, neste contexto, diferentemente do contexto anglo-saxão, “[...] a arte, a política [...] e a poesia se superpõem, integram e polinizam [...]”.<sup>414</sup>

Que ambas las versiones, la del *mainstream* y la latinoamericana, compartan un interés en la textualización [...], tienta a ponerlas juntas. Sin embargo, la presencia persistente en el conceptualismo de la periferia de la poesía (tanto visual como literaria) y de la política (tanto en contenido como en impacto) hace que uno prefiera mantenerlas separadas.<sup>415</sup>

Nesse sentido, gostaríamos de apresentar um último exemplo desta conformação artística entre poesia visual e conteúdo político. Utilizando representações cartográficas, Plaza compôs um livro em 1977 cujo título é um “ideograma-montagem das palavras poética e política” [fig.95]. O livro, que pode ser “lido” tanto no modo ocidental (da esquerda para direita) quanto no modo oriental (da direita para esquerda), está composto basicamente de mapas de países e continentes (como se fossem manchas) e de um ideograma de um cadeado que, de ponta-cabeça, lembra um capacete. Conforme descreve o poeta Paulo Leminsky: “De pura ‘apresentação’ dos mapas, jogando com o significado internacional de cada país, na distribuição das relações de poder, hegemonia, submissão e exploração, Plaza diagrama uma denúncia, historicizando a geografia”.<sup>416</sup> Sem usar palavras, com exceção do ideograma que dá título ao livro, a partir apenas de elementos visuais (manchas que formam desenhos cartográficos), Plaza realiza uma espécie de dança dos continentes e dos países. E não só o conteúdo visual do livro promove um *jogo de representações* (estéticas e ideológicas), mas

---

<sup>414</sup>CAMNITZER, 2009, p. 38.

<sup>415</sup>Ibid., p. 310.

<sup>416</sup>LEMINSKY, Paulo, apud FREIRE, Cristina. “Museus e poetas concretos em três tempos: Julio Plaza em dois tempos”. In: *Julio Plaza Poética*. Porto Alegre, 2013, p. 75-76.

também sua estrutura de leitura adverte que o mundo ali representado pode ser lido a partir de “chaves” ocidentais e “chaves” orientais, sejam estas poéticas ou políticas.

Finalizando, sem pretender apresentar resultados absolutos e assépticos, podemos dizer que, em termos de modos de apresentação, o conceitualismo latino-americano faz um uso mais eclético das possibilidades textuais e dos formatos de publicação, e, quanto ao conteúdo das mensagens emitidas, em geral apresenta conteúdo mais explicitamente político e contextual (extra-artístico). No entanto, não podemos afirmar categoricamente que o conceitualismo latino-americano não trabalha com elementos tautológicos e autorreferenciais e que a arte conceitual analítica não trabalha com questões contextuais (políticas). Quanto aos aspectos sensoriais, a presença destes no conceitualismo latino-americano torna claro que não há porque pensarmos que existe uma incompatibilidade insuperável entre dados expressivos (subjetivos) e dados conceituais (discursivos). Podemos dizer inclusive, nesse sentido, que as práticas artísticas latino-americanas próximas ao conceitualismo servem de estímulo para repensarmos, conforme Isabelle Graw, “a clássica fronteira entre práticas supostamente conceituais e expressivas em determinadas conjunturas históricas”.<sup>417</sup> Para Graw, mesmo “[...] os trabalhos aparentemente mais inexpressivos não podem tornar a ‘arte conceitual’ desprovida de expressão”.<sup>418</sup> Afinal, como reconhece Duchamp, no ato criativo a objetividade e a subjetividade, o dito e o não dito (intencionado ou não intencionado), se fazem presentes.

Dito isto, em ambos os casos (conceitualismo latino-americano e arte conceitual anglo-saxã), não se trata de se afirmar uma dicotomia entre políticos e não políticos, sensoriais e não sensoriais, contextualistas e não contextualistas, tautológicos e não tautológicos. Trata-se, antes de tudo, de procurar entender como cada um destes elementos é trabalhado em cada uma destas vertentes. Nesse sentido, dentre os elementos acima descritos, sobretudo, o que mais buscamos em nossos estudos dissertativos foi apresentar, debater e retrabalhar aquelas concepções que, de um modo canônico, estabelecem uma fronteira intransponível entre tautologia e política.

---

<sup>417</sup> GRAW, Isabelle. “Expressão conceitual – sobre gestos conceituais em pintura supostamente expressiva, traços de expressão em trabalhos protoconceituais e a importância de procedimentos artísticos”. In: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO FILHO, Paulo (ed.). *Arte & Ensaios, n.º 20*. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, julho de 2010, p. 196.

<sup>418</sup> Ibid., p. 206.

## 5. CONCLUSÕES

A relação entre *tautologia* e *política* na arte conceitual é mais emaranhada do que sugere a dupla negação e assepsia dos termos. Conforme o esquema de contrários de Ramírez, as propostas analíticas e os diversos conceitualismos ideológicos configurar-se-iam em oposição, do seguinte modo: *latino-americano x norte-americano; contextualização x autorreflexividade; relatividade x tautologia; ativismo x passividade; e mediação x imediação*.

Segundo tal esquema, na primeira dupla, relacionada ao contexto do Sul (latino-americano) vs. contexto do Norte (norte-americano e britânico), encontraríamos atividades artísticas analíticas (tautológicas) no Norte e não no Sul e, inversamente, encontraríamos atividades artísticas de ativismo político no Sul e não no Norte. Como vimos, analisamos em nossa pesquisa mais de um exemplo de proposta artística do conceitualismo latino-americano que faz uso de estratégias autorreflexivas, entre elas, a obra de Camnitzer, *Garrafa de Coca-Cola engarrafada em Garrafa de Coca-Cola* (1973), o comunicado de Roberto Jacoby, *Mensaje en el Di Tella* (1968), a proposta de David Lamelas, *Oficina de información sobre la guerra de Vietnam a tres niveles: la imagen visual, el texto y el audio* (1968) e o objeto *semântico* de Cildo Meireles, *Dados* (1970): dado (informação) dado (jogo). No fluxo contrário, também encontramos e relatamos atividades artísticas provenientes do contexto norte-americano que adotam estratégias informacionais e analíticas de cunho explicitamente político, como as documentações de Hans Haacke e até mesmo as “salas de notícia” realizadas por Joseph Kosuth.

Como bem explica Jacques Rancière, as atividades artísticas (ou atividades estéticas) não devem ser consideradas políticas apenas porque comunicam mensagens políticas, mas porque “criam” possibilidades de mundo a partir da reflexão sobre os mecanismos discursivos e representativos (simbólicos e ideológicos) que nos dão acesso ao real. Portanto, autorreflexão (arte como arte), nestes termos, não é sinônimo de passividade e imediação. Concordando com Kosuth (embora não explicitamente), Rancière indica uma sobreposição entre política da arte – “que consiste em interromper as coordenadas normais da experiência sensorial” – política na arte – modos de confrontação irrompidos por “formas rebeldes”, “uma dialética da obra ‘apoliticamente-política’”<sup>419</sup>, que não permite avaliarmos em termos

---

<sup>419</sup> RANCIÈRE, 2005a, p.17-19.

absolutos a eficiência nem das experiências de subjetivação da realidade (devir mundo) <sup>420</sup> tampouco daquelas tentativas de representar ou de atuar nas diversas demandas, nos diversos conflitos e dissensos do espaço comum.

Como indica Jaime Vindel – uma grata surpresa, que nos ajudou a dar fôlego ao proposto por esta dissertação –, o cerco tautológico, visto de outro modo, representa uma anulação da autonomia, dado que, a partir deste, *constata-se a impossibilidade de construir significados alheios ao entorno demarcado*.

Logo, ao contrário do que sugere Ramírez, não temos que escolher entre autorreflexão e contextualização. Alguns *pedaços de papéis* relatados em nossos estudos sugerem o trânsito entre atividade discursiva analítica e atividade discursiva contextual (seja ela sensorial ou política). Da página em branco ao branco do leite (grupo CADA), das grades da arte às grades do mundo (Horacio Zabala), dos conceitos existentes – o dito – aos conceitos inexistentes – o não dito – (Christine Koslov), do organismo morto que, morto, é vivo (Artur Barrio); resumindo, *mundos dentro de mundos* que, como no Aleph de Borges, acaricia o infinito. Definitivamente, a tautologia não é *uma tripa virada para dentro*; ela é, como diria Fernando Pessoa, “um doido que estranha sua própria alma”. <sup>421</sup>

Quando falamos de estratégias discursivas, não devemos perder de vista o que comenta Camnitzer sobre a capacidade da *tautologia* de gerar não só análise, senão também, imaginação. Igualmente, não devemos perder de vista que o engajamento político da arte (ativismo artístico e extra-artístico) não é incompatível com tais elementos.

Acreditamos que a própria Ramírez tenha percebido que seu esquema baseado nestas chaves de contrários, pelo menos nestes termos (*tautológico vs. ideológico*), é insustentável. O que nos leva acreditar nisto é que anos mais tarde, na ocasião da exposição *Global Conceptualism* realizada em 1999 no *Queens Museum of Art*, em texto para a exposição, Ramírez comenta que passados mais de três décadas desde o fim da Guerra Fria – contexto histórico sob o qual se concretizou as diversas atividades conceituais, entre elas as norte-americanas e as latino-americanas – devemos reavaliar teses como aquelas que estipulam uma espécie de “autotomia continental” nas quais reconhecer “influências” significaria adotar modelos. Por outro lado, mesmo sabendo que o contexto geopolítico não é o mesmo, os diversos registros atuais indicam certas continuidades que, ainda, merecem atenção. Portanto,

---

<sup>420</sup> Cf., nota 210.

<sup>421</sup> PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 1996, p. 20.

não se trata de acreditar na pureza, seja da alma, do continente, da arte, do artista, da comunidade, do indivíduo, do gênero, como igualmente não se trata de negar os conflitos que persistem, aqui e acolá. Ou seja, podemos reconhecer, como ambiciona Ramirez, um desenvolvimento autônomo da perspectiva latino-americana (uma singularidade) em seus diversos aspectos (artísticos, culturais, étnicos, políticos), sem, para tanto, acreditar que fundar barreiras intransponíveis soluciona a questão. Até porque, como lembra Hal Foster, a heterogeneidade também é um termo privilegiado no capitalismo avançado: “Na nova ordem mundial, a diferença também é um objeto de consumo, como bem sabem megacorporações como a Coca-Cola (somos o mundo) e Benetton (cores unidas)”.<sup>422</sup>

Dito isto, no contexto da arte latino-americana, e mais especificamente da arte brasileira, atividades experimentais e propositivas, como aquelas desenvolvidas pelo neoconcretismo, indicam a possibilidade de ampliarmos nossos estudos sobre tautologia e política para além do âmbito da arte conceitual. Como sabemos, os artistas que participaram desse grupo, entre eles Lygia Clark e Hélio Oiticica, levaram a cabo uma revisão do programa construtivo concreto no Brasil, considerando as experiências artísticas como *proposições participativas*. Osborne esclarece que, já a princípios da década de 60, antes mesmo de Kosuth, Clark utilizava o termo *proposição* para descrever as formas escultóricas participativas que substituíram sua obra anterior.<sup>423</sup> Oiticica – que tanto no espaço “teórico” quanto no espaço “experimental” foi um artista decisivo para arte contemporânea brasileira –, revisitando o programa antropofágico de Oswald de Andrade, em “Esquema geral da nova objetividade”, propõe como *arma criativa* uma “vontade construtiva”, baseada agora em uma *superantropofagia*.<sup>424</sup> Ambos os casos corroboram a nossa defesa da possibilidade de, em estudos futuros, confrontarmos perspectivas que se apresentam entre *proposições analíticas* e *proposições participativas*, entre discursividade, sensorialidade e contextualização.

Além do mais, a partir dos estudos realizados, pelo menos duas perspectivas se apresentam para pesquisas futuras. Uma diz respeito às práticas artísticas ligadas ao feminismo, a nosso ver, pouco priorizadas pelos estudos historiográficos sobre conceitualismo político latino-americano. Se, por um lado, tais relatos foram capazes de identificar “avanços” significativos no contexto latino-americano relacionados ao ativismo político, tanto no que concerne à sua capacidade de combinar atitudes discursivas com aspectos experimentais de

---

<sup>422</sup> FOSTER, Hal. *El Retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madri: Akal, 2001, p.216.

<sup>423</sup> OSBORNE, 2006, p.32-33.

<sup>424</sup> OITICICA, 1986, p.85.



ascendência fenomenológica, quanto à sua disposição em compor atividades concretas de intervenção crítica sobre o “*corpus social*” –, o que levou Ramirez a afirmar, a partir de Foster, que as práticas anglo-saxãs (até mesmo aquelas próximas à crítica institucional) possuem uma “cientificidade” que as tornam “socialmente indiscriminadas e sexualmente indiferentes”<sup>425</sup> –, por outro lado, estes mesmos relatos, ao que indicam nossas primeiras incursões neste âmbito específico, não foram capazes de priorizar uma revisão crítica dos diversos conceitualismos “periféricos”, baseados igualmente em variantes políticas relacionadas às dinâmicas de gênero.

A segunda perspectiva, que se apresenta como possibilidade de seguimento da pesquisa, é relativa à publicação como modo de exibição e circulação de propostas artísticas. Nesse sentido, tanto nos interessa ampliar a abordagem sobre trabalhos que, de um modo ou de outro, fazem uso dos meios de comunicação impressos em seus diversos “modos de apresentação”, quanto nos interessa retomar trabalhos abordados nesta dissertação –, por exemplo, a mostra *Hacia um perfil del arte latinoamericano*, organizada por Glusberg –, oferecendo assim uma atenção ainda mais “detalhada” sobre determinadas propostas.

Por fim, indicamos em nossos escritos que, mesmo quando interessado em trazer cada vez mais para dentro do seu âmbito as diversas disputas e debates de emancipação (cultural, social, étnico, político), o campo da arte promove, simultaneamente, um debate sobre sua própria condição, percebendo-se (e “enxergando-se”) como atividade. Torna-se claro, portanto, que, de tempos em tempos, repensa-se a função da arte de acordo com cada realidade apresentada. Nesse sentido, é (e será), constantemente, analisada a capacidade de intervenção da arte junto a esta mesma realidade.

---

<sup>425</sup> FOSTER, Hal. Recodificação: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 142.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AD REINHARDT. "Arte-como-arte". In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (eds.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts: MIT Press, 2000.
- ALLISON, William Thomas. *My Lai: An American Atrocity in the Vietnam War*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2012.
- ALMONFREY, Juliana de Souza Silva. *Cildo Meireles: inserção e desvio no transitar conceitual*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós- Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.
- ALONSO, Rodrigo. *Sistemas, acciones y procesos 1965-1975*. Buenos Aires: PROA, 2011.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- ATKINSON, Terry et al. (eds.). *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*. Coventry: Art & Language Press, maio de 1969.
- \_\_\_\_\_. "Concerning the article 'The dematerialization of art'". ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts: MIT Press, 2000.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Por uma antropologia da mobilidade*. São Paulo: UNESP, 2010.
- BALDWIN, Michael. "Entrevista con Art & Language". In: GINTZ, Claude et al. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1990.
- \_\_\_\_\_; RAMSDEN, Mel. "Entrevista con Art and Language". In: ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, José Miguel G. (eds.), *Arte conceptual Revisado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990.
- BARRY, Robert et al. "Cuatro entrevistas (con Barry, Huebler, Kosuth, Weiner)". In: GINTZ, Claude. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1990.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BATTCOCK, Gregory. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BOCHNER, Mel. "Book Review". In: Kristine STILES y Peter SELZ (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source Book of Artists Writings*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1996.

\_\_\_\_\_. "Especulaciones (1967-1970)". In: MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal, 1986.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como Modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ficciones*. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.

BORJA-VILLEL, Manuel J.; COMPTOM, Michael; GILISSEN, María. *Marcel Broodthaers: Cinéma*, catálogo. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997.

BRITO, Ronaldo. "Análise do circuito". In: BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. "O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)". In: Ricardo BASBAUM (ed.), *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2001.

BUCHLOH, Benjamin. "De la estética de la administración a la crítica institucional (aspectos del arte conceptual: 1962-1969)". In: GINTZ, Claude et al. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1990.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAGE, John apud LISTA, Marcella. "Expanded Body Variations V e a conversão das artes na era eletrônica." In: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO FILHO, Paulo (ed.). *Arte & Ensaios*, nº 9. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002.

\_\_\_\_\_. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999.

CAMARA, Rogerio, *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigrandes*, Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2000.

CAMNITZER, Luis. "Arte contemporânea colonial". In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (eds.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericana*. Murcia: Cendeac, 2009.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARRIÓN, Ulises. "Las Obras-libro revisitadas". In: SARMIENTO, José A. (ed.). *Libros de Artistas*. Cuenca: Departamento de Cultura de la Diputación, 1992.

\_\_\_\_\_. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DE DUVE, Thierry. “Reinterpretar a modernidade”. In: FERREIRA, Glória, VENÂNCIO FILHO, Paulo. (ed.). *Arte & Ensaio*, n. 5. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006.

DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis: Desconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A ed., 1997.

DEUTSCHE, Rosalyn. “Agorafobia”. In: CARILLO, Jesús *et al.* (orgs.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

DUCHAMP, Marcel. “À propos of readymades”. In: Michel SANOUILLET Y Elmer PETERSON (eds.), *The writings of Marcel Duchamp*, Nova York: Oxford University Press / Da Capo Press, 1973.

\_\_\_\_\_. “O Ato Criador”. In: BATTCOK, Gregory (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DUQUE, Félix. *El arte (público) y el espacio (político)*. Madrid: Akal, 2001.

FABRIS, Annateresa . “Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres García e Anna Bella Geiger”. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *América Latina: Territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

FERREIRA, G; COTRIM, C. (eds.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLYNT, Henry. “Essay: Concept Art”. In: YOUNG, La Monte (ed.). *An Anthology of Chance Operations, Indeterminacy, Improvisation, Concept Art, Anti-Art, Meaningless Work, Natural Disasters, Stories, Diagrams, Music, Dance, Constructions, Compositions, Mathematics, Plans of Action*. New York: Heiner Friedrich, 1963.

FOSTER, Hal et al. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madri: Akal, 2006.

\_\_\_\_\_. “O artista como etnógrafo”. In: FERREIRA, G.; VENÂNCIO, P. Filho. (Eds.), *Arte & Ensaio*, n.12. Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. *El Retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madri: Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRASER, Andrea. “Da crítica às instituições a uma instituição da crítica”. In: GERALDO, Sheila Cabo (ed.). *Revista Concinnitas*, n. 13. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ, dezembro de 2008.

FREIRE, Cristina. “Museus e poetas concretos em três tempos: Julio Plaza em dois tempos”. In: *Julio Plaza Poética*. Porto Alegre: , 2013.

- \_\_\_\_\_. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: , 2006.
- \_\_\_\_\_. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- \_\_\_\_\_; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.
- GALEANO, Eduardo. *As Veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- GINTZ, Claude et al. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1990.
- GIUNTA, Andrea. “Imaginarios de la desestabilización”. ALONSO, Rodrigo. *Sistemas, acciones y procesos 1965-1975*. Buenos Aires: PROA, 2011.
- GLUSBERG, Jorge (org.). *Arte conceptual frente al problema latinoamericano*. México: UNAM, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Hacia un perfil del Arte Latinoamericano. Muestra del Grupo de los Trece e invitados especiales*. Buenos Aires: CAYC, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Conversaciones sobre las artes visuales: Respuestas a Horacio de Dios*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.
- GRAHAM, Dan. “My Works for Magazine Pages: ‘A History of Conceptual Art’”. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts: MIT Press, 2000.
- GRAW, Isabelle. “Expressão conceitual – sobre gestos conceituais em pintura supostamente expressiva, traços de expressão em trabalhos protoconceituais e a importância de procedimentos artísticos”. In: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO FILHO, Paulo (ed.). *Arte & Ensaios, nº 20*. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, julho de 2010.
- GRECO, Alberto. “Manifiesto dito dell’ arte vivo”. In: CIPPOLINI, Rafael. *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- GREENBERG, Clement. “Arte abstrata”. In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.
- GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- HAACKE, Hans. “*Obra Social*”. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995.
- HARRISON, Charles. “O ensino da arte conceitual”. In: FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo. (ed.). *Arte & Ensaios, n. 10*. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Objeto de Arte y Obra de Arte”. In: GINTZ, Claude et al. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1990.
- \_\_\_\_\_; SIEGELAUB, Seth. “Sobre exposiciones y el mundo como todo: conversación con Seth SiegelauB”. In: BATTCKOCK, Gregory. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- KLEINMEULMAN, Chantal; WILSON, Ian. *Ian Wilson: los debates*. Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2008.
- KOSUTH, J. "A arte depois da filosofia". In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (eds.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Sobre el arte conceptual", In: *Revista de Occidente*, nº 165, Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, febrero 2005.
- \_\_\_\_\_. "Arte depois da filosofia". In: *Revista Malasartes, nº1*, set-nov., 1975.
- \_\_\_\_\_. *Art after philosophy and after*. London: The MIT Press, 1991.
- KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". In: Gávea, revista de História da Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro: Vol. 1, nº 1., 1984.
- KWON, Miwon. "Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity". In: FERREIRA, G.; VENÂNCIO, P. Filho. (Eds.), *Arte & Ensaios, n.17*. Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- L. MCSHINE, Kynaston (ed.), *Information*. New York: The Museum of Modern Art, 1970.
- LEWITT, Sol. "Parágrafos sobre Arte Conceitual". In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (eds.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Sentenças sobre arte conceitual". In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (eds.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.
- LIPPARD, Lucy R; CHANDLER, John. "The Dematerialization of Art". In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts: MIT Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
- \_\_\_\_\_. "La coalición de trabajadores artísticos". In: BATTCKOCK, Gregory. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- LONGONI, Ana. "Outros inícios del conceptualismo (Argentino e Latinoamericano)". In: MERCADER, Antonio (org.), *Papers d'Art.*, nº 93, Fundació Espais d'art Contemporani, Barcelona, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- LOPES, Almerinda. "Arte Conceitual: Ativismo Político e Marginalidade". In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). *[Com/com]tradições na História da Arte: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2011.

- MADERUELO, Javier *et al* (eds.). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundación Cézar Manrique, [2001].
- MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal, 1986.
- MEIRELES, Cildo. “Cildo Meireles”. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora!: em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Cildo Meireles*. Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- MELIM, Regina *et al*. “¿Hay en Portugués?”. Florianópolis: Edição Experimental, 2012.
- MELO, J. Magalhães; RIBEIRO, Gisele. “‘MÃO DE OBRA’: reflexões sobre o material e o imaterial na arte”. In: GRANDO, Ângela *et al*. *Anais do Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo*. Vitória: Proex, 2012.
- MENEZES, Philadelpho. *Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento.
- MEREGHETTI, Paolo. *Orson Welles*. Paris: Cahiers du cinema/El País, 2008.
- MEYER, Ursula. *Conceptual Art*. New York: A Dutton Paperback, 1972.
- MIGNOLO, Walter. “La colonialidad: la cara oculta de la modernidad”. In: BREITWIESER, Sabine. *Modernologías: artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.
- MILLET, Catherine. “El precio del rescate”. In: ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, José Miguel G. (eds.), *Arte conceptual Revisado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990.
- MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003.
- MOSQUERA, G. “Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles”. In: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA, 2007.
- OITICICA, Helio. “Esquema geral da Nova Objetividade” In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, Tiago; ALMOZARA, Paula Cristina. “Aspectos poéticos, históricos e culturais relacionados ao livro de artista”. In: CIRILLO, José; GIL, Fernanda García; GRANDO, Ângela. *Artistas, autoria e as práticas colaborativas*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ONO, Yoko. *Grapefruit*. New York: Simon & Schuster, 1970.
- OSBORNE, Peter. *Arte Conceptual*. Londres: Phaidon, 2006.

\_\_\_\_\_. *Arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2010.

PAZ, Octavio. “Invención, Subdesarrollo, Modernidad”. In: *Corriente alterna*, México: Siglo XXI, 1998.

RAMÍREZ, Mari Carmen. “Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina”. In: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO FILHO, Paulo (ed.). *Arte & Ensaio*, nº 15. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007.

\_\_\_\_\_. “Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina”. In: FERREIRA, G.; VENÂNCIO, P. Filho (Eds.), *Arte & Ensaio*, n. 8. Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. “Rematerialização”. In: *XXIII Bienal de São Paulo, Universalis, cat. exp.* São Paulo: Fundação Bienal, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34. 2005b.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005a.

RIBEIRO, Gisele. “Projeto Urubu: A Especificidade do Conceito de Espaço (s) Público (s) de Chantal Mouffe e as Práticas Artísticas”. In: LOSEKANN, Cristiana (org.). *GETPol - Anais do Colóquio do Grupo de Estudos de Teoria Política*. v.1. Vitória: UFES/periódicos [http://www.periodicos.ufes.br/getpol/index], 2012.

\_\_\_\_\_. PROJETO URUBU: desmaterialização e transparência nas práticas conceituais. In: *Encontros em Artes: lugares, ações, processos - XIX Encontro do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ*. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, 2013.

RICHARD, Nelly. “Márgenes e instituciones: la Escena Avanzada”. In: RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

RUIDO, Maria, “Mamãe, quero ser artista! Notas sobre a situação de algumas trabalhadoras no setor da produção de imagens, aqui e agora.” In: GERALDO, S. Cabo; RIBEIRO, Marta; SIMÃO, L. Vinhosa (orgs.). *Poiésis n. 15 vl*. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, 2010.

RUSSOLO, Luigi. *El arte de los ruidos*. Cuenca: Centro de Creación Experimental, 1998.

SARMIENTO, José Antonio (ed.). *Escritura en libertad, poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, Instituto Cervantes, Madrid, 2009.

SCHWITTERS, Kurt. *Poesía fonética*. In: SARMIENTO, José Antonio (ed.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

SIEGELAUB, Seth et al. *January 5-31, 1969*. New York: Madison Avenue, 1969.

SOLIDARITY. *Paris: Maio de 68*. São Paulo: Conrad livros, Coleção Baderna, 2003.

THOREAU, Henry. *A desobediência civil e outros escritos*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.



VINDEL, Jaime. “Arte y publicidad del arte pop a la crítica institucional”. In: *De arte: revista de história del arte, n° 7*. León: Universidad de León, 2008.

\_\_\_\_\_. “Los 60 desde los 90: notas acerca de la reconstrucción historiográfica argentina de la vanguardia sesentista”. In: LONGONI, Ana (Ed.). *Ramona n. 82*. Argentina: , julho de 2008.

WILDE, Oscar. *The Critic As Artist*. Los Angeles: Green Integer Books, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 1994.

\_\_\_\_\_. *Tractatus Logico Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1968.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

#### Referências em meios eletrônicos

CAMNITZER, Luis. “El discreto encanto de la Coca-Cola”. Revista *Lavitrina*. Disponível em: [http://www.lugaradudas.org/publicaciones/vitrina\\_luis\\_camnitzer.pdf](http://www.lugaradudas.org/publicaciones/vitrina_luis_camnitzer.pdf). Acesso em: 10 de março de 2014.

GARCÍA, Torres. Fragmento de “Universalismo constructivo”. Disponível em: <http://www.malba.org.ar/web/descargas/torresgarcia.pdf> . Acesso em: 07 de janeiro de 2014.

KOSUTH, Joseph. “Various Accomodations”. *UNIA arte y pensamiento*. Disponível em: [http://ayp.unia.es/index.php?option=com\\_content&task=view&id=375](http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=375), Acesso em: 20 de março de 2013.

LONGONI, Ana. “Comentario sobre America Way of Life”. Disponível em: <http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/10930>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2014.

NEUSTADT, Robert. “El grupo CADA. Acciones de arte en el Chile dictatorial”. *Revista Conjunto n° 127*. Disponível em: <http://www.casa.cult.cu/revistaconjunto.php#arr>. Acesso em: 20 de janeiro de 2014.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. Disponível em: <http://conceptual.inexistente.net/>. Acesso em 20 de março de 2014.

RIBEIRO, Gisele, “Esto es arte”. *Bilboquet: webzine de estética, creación y pensamiento, n. 8*. Disponível em: <http://bilboquet.es/B8/PAG/estoesarte.html>. Acesso em: 13 de janeiro de 2014.

SHINN, Dorothy. “Robert Smithson’s: Partially Buried Woodshed”. Disponível em: <http://www.robertsmithson.com/essays/pbw.pdf>. Acesso em: 05 de janeiro de 2014.

UBUWEB. Disponível em: [http://www.ubu.com/film/baldessari\\_lewitt.html](http://www.ubu.com/film/baldessari_lewitt.html). Acesso em: 15 de dezembro 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM ARTES

SILFARLEM JUNIOR DE OLIVEIRA

*O MESMO*  
**TAUTOLOGIA E POLÍTICA NA ARTE CONCEITUAL**

VITÓRIA  
2014

SILFARLEM JUNIOR DE OLIVEIRA

*O MESMO*  
**TAUTOLOGIA E POLÍTICA NA ARTE CONCEITUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arte, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ângela Maria Grandó Bezerra.

VITÓRIA

2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

Oliveira, Silfarlem Junior de, 1976-  
O48m O mesmo : tautologia e política na arte conceitual / Silfarlem  
Junior de Oliveira. – 2014.  
189 f. : il.

Orientador: Ângela Maria Grando Bezerra.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Kosuth, Joseph. 2. Camnitzer, Luis, 1937-. 3. Arte  
conceitual. 4. Arte - Aspectos políticos. 5. América Latina. I.  
Grando, Ângela. II. Universidade Federal do Espírito Santo.  
Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

---

SILFARLEM JUNIOR DE OLIVEIRA

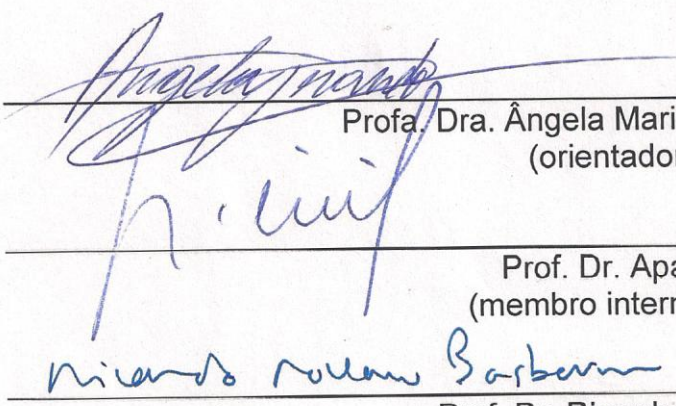
*O MESMO*

**TAUTOLOGIA E POLÍTICA NA ARTE CONCEITUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arte, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Aprovada em 26 de maio de 2014.

**COMISSÃO EXAMINADORA**



Prof. Dra. Ângela Maria Grando Bezerra  
(orientadora – PPGA/UFES)

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo  
(membro interno – PPGA/UFES)

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum  
(membro externo – UERJ)

*Senha nº1:* “Essas sentenças comentam a arte, mas não são arte.”

*Senha nº2:* “Se as palavras forem usadas, e elas procederem de ideias sobre a arte, então elas são arte e não literatura”.

Sol LeWitt

## LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1- Mel Bochner, *Language is not transparent*, 1969-70.
- Fig. 2- Joseph Kosuth, *Leaning glass*, 1965.
- Fig. 3- Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.
- Fig. 4- Joseph Kosuth, *First Investigation (Water)*, 1966.
- Fig. 5- Cildo Meireles, *Dados*, 1970.
- Fig. 6- Bruce Nauman, *Burning Small Fire*, 1969.
- Fig. 7- Edward Ruscha, *Various Small fires*, 1964.
- Fig. 8- René Magritte, *La trahison des images*, 1929.
- Fig. 9- Robert Morris, *Statement of Aesthetic Withdrawal*, 1963.
- Fig. 10- John Baldessari, *Cremation Project-Affidavit*, 1970.
- Fig. 11- Douglas Huebler, *January 5-31* (catálogo), 1969.
- Fig. 12- Lawrence Weiner, *January 5-31* (catálogo), 1969.
- Fig. 13- Joseph Kosuth, *January 5-31* (catálogo), 1969.
- Fig. 14- Robert Barry, *January 5-31* (catálogo), 1969.
- Fig. 15- Seth Siegelaub, *March 1-31* (ficha), 1969.
- Fig. 16- Dan Graham, *Poem Schema*, revista *Art-Language* nº1, mayo de 1969.
- Fig. 17- Dan Graham, *Schema for a set of poems*, revista *Art-Language* nº1, mayo de 1969.
- Fig. 18- Marcel Broodthaers, *Cinéma Modèle (Musée d'Art Moderne Département des Aigles)*, Entrevista com gato (transcrição de áudio), 1970.
- Fig. 19- Isidoro Valcárcel Medina, *Conversaciones telefónicas*, (transcrição de áudio), 1973.
- Fig. 20- Walter Marchetti, *ZAJ* (Cartão de visita), 1966.
- Fig. 21- Ian Wilson, *There was a discussion in New York City* (certificado), 1968.
- Fig. 22- Eduardo costa; Raúl Escari; Roberto Jacoby, *Happening para un jabalí difunto*, publicado no jornal *El mundo* (Buenos Aires), 21 de agosto de 1966.
- Fig. 23- Paulo Bruscky, *O que é arte, para que serve?*, 1978.
- Fig. 24- Piero Manzoni, *Sculpture vivante*, 1961.
- Fig. 25- Alberto Greco, *Vivo dito*, 1963.
- Fig. 26- Shigeo Kubota, *Vagina Painting*, 1965.
- Fig. 27- Martha Rosler, *Semiotics of the kitchen*, (frame de vídeo), 1975.
- Fig. 28- Ana Mendieta, *Rape Scenes*, 1973.
- Fig. 29- Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970.
- Fig. 30- Anônimo, Inscrição sobre *Partially Buried Woodshed* "MAY 4 Kent 70".
- Fig. 31- On Kawara, "ONE THING", "1965" e "VIET-NAM", 1965.
- Fig. 32- Martha Rosler, *Bringing the War Home*, 1969.

- Fig. 33- Art Workers' Coalition, "And babies?" (Cartaz), 1970.
- Fig. 34- Hans Haacke, *Poll of MoMA Visitors*, 1970.
- Fig. 35- Hans Haacke, *Solomon R. Guggenheim Museum, Board of Trustees* (painel central), 1974.
- Fig. 36- Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings*, 1971.
- Fig. 37- Juan Carlos Romero, *America Way of Life*, 1966.
- Fig. 38- León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana*, 1966.
- Fig. 39- Julio Plaza, *Evolução/Revolução*, 1971.
- Fig. 40- León Ferrari, *Palabras Ajenas*, (capa do livro), 1967.
- Fig. 41- León Ferrari, *Palabras Ajenas*, (uma página do livro), 1967.
- Fig. 42- Ricardo Carreira, *Mancha de sangre*, 1966.
- Fig. 43- Joseph Kosuth, *One and three plants*, 1965.
- Fig. 44- Roberto Jacoby, *Mensaje en el Di Tella*, 1968.
- Fig. 45- Pablo Suárez, *Carta/renuncia* (comunicado), 1968.
- Fig. 46- David Lamelas, *Oficina de información sobre la guerra de Vietnam a tres niveles: la imagen visual, el texto y el áudio*, 1968.
- Fig. 47- Joseph Kosuth, *Information Room*, 1970.
- Fig. 48- Luis Camnitzer, *Botella de Coca-Cola embotellada en botella de Coca-Cola*, 1973.
- Fig. 49- Décio Pignatari, *beba coca cola*, 1957.
- Fig. 50- Antonio Caro, *Colômbia*, 1976.
- Fig. 51- Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos - projeto coca-cola*, 1970.
- Fig. 52- Juan Pablo Renzi, *Panfleto N° 3: La Nueva moda*, 1971.
- Fig. 53- Arte & Language, *Art-Language The journal of conceptual art*, (capa da revista n.1), mayo de 1969.
- Fig. 54- Arte & Language, *Art-Language* (capa da revista n.2), fevereiro de 1970.
- Fig. 55- Jorge Caraballo, *Breve historia del arte en Latinoamerica- Hidrocinetismo*, 1986.
- Fig. 56- Marcel Broodthaers, *Carte du monde poétique*, 1968.
- Fig. 57- Ana Bella Geiger, *Correntes dependentes/dominantes*, 1975.
- Fig. 58- Horacio Zabala, *Revisar/Censurar*, 1974.
- Fig. 59- Rubens Gerchman, *A Nova Geografia /Homenagem a Torres García*, 1971.
- Fig. 60- Joaquín Torres García, *América Invertida*, 1943.
- Fig. 61- Eduardo Costa, *A piece that is...*, 1970.
- Fig. 62- Grupo de artistas de vanguardia/CGT, *Tucumán Arde*, (entrada da sede sindical), 1968.
- Fig. 63- Grupo de artistas de vanguardia/CGT, *Tucumán Arde*, (lambe-lambe), 1968.
- Fig. 64- Grupo de artistas de vanguardia/CGT, *Tucumán Arde*, (adesivo), 1968.



- Fig. 65- Grupo de artistas de vanguardia/CGT, *Tucumán Arde*, (grafite sobre muro), 1968.
- Fig. 66- John Latham, *Arte e cultura*, 1966.
- Fig. 67- Artur Barrio, *Trouxas ensanguentadas*, 1970.
- Fig. 68- Cildo Meireles, *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1970.
- Fig. 69- Antonio Manuel, *Repressão outra vez... eis o saldo*, 1968.
- Fig. 70- Hélio Oiticica, *Cara Cara de Cavalo* (Bólido caixa 24), 1968.
- Fig. 71- Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos -projeto cédulas*, 1976.
- Fig. 72- Hélio Oiticica, *Parangolé P15 Capa 11 - Incorporo a revuelta*, 1967.
- Fig. 73- Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos -projeto cédulas*, 2013.
- Fig. 74- Luis Camnitzer, *Espejismo*, 1967.
- Fig. 75- Paulo Bruscky; Daniel Santiago, *Telexarte*, 1973.
- Fig. 76- Jan Dibbets, "By this paper." (formulário, catálogo *Information*), 1970.
- Fig. 77- Horacio Zabala, "Este papel es una cárcel/This paper is a jail", 1972.
- Fig. 78- Jorge Glusberg, *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, (capa da publicação), 1972.
- Fig. 79- Jorge Glusberg, *Arte conceptual frente al problema latinoamericano*, (capa da publicação), 1974.
- Fig. 80- Imagem panorâmica da mostra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, rerepresentada em *Sistemas, Acciones y Procesos* (PROA/Buenos Aires), 2011.
- Fig. 81- Jorge Glusberg, *Presentación de esta muestra*, 1974.
- Fig. 82- Luis Pazos, *Proyecto de monumento ao prisionero político desaparecido e Cinco proposiciones para un arte latinoamericano*, 1972.
- Fig. 83- Juan Downey, *Haga rico a Chile*, 1972.
- Fig. 84- Gumersindo Quevedo, *Chemérica*, 1974.
- Fig. 85- Marcel Alocco, *El deterioro de América*, 1974.
- Fig. 86- Oscar Maxera, *Colonización*, 1972.
- Fig. 87- Jiri Valoch, *Concepto político (asociaciones)*, 1972.
- Fig. 88- Auro Lecci, *Coordenadas fundamentales para un tercer mundo*, 1974.
- Fig. 89- Mauricio Nanucci, *Negación-Negada. Afirmación –Afirmada. Información- Informada*, 1974.
- Fig. 90- Alberto Pellegrino, *Crisis*, 1974.
- Fig. 91- Guerrilla Art Action Group, *Estética y revolución*, 1974.
- Fig. 92- Artur Barrio, *Livro de carne*, 1978-79.
- Fig. 93- Augusto de Campos; Julio Plaza, *Poemobiles*, 1974.
- Fig. 94- Lygia Pape, *Livro da criação*, 1960.
- Fig. 95- Julio Plaza, *Poética/política*, 1977.
- Fig. *mesmo*- Laurie Anderson, *HandBook*, 2010.

Fig. 1- Mel Bochner, *Language is not transparent*, 1969-70.



Fig. 2- Joseph Kosuth, *Leaning glass*, 1965.





Fig. 4- Joseph Kosuth, *First Investigation (Water)*, 1966.

**wa-ter** (wá'tèr), *n.* [AS. *wæter* = D. *water* = G. *wasser*, akin to Icel. *vatn*, Goth. *watō*, water, also to Gr. *ὑδωρ*, Skt. *udan*, water, L. *unda*, a wave, water; all from the same root as E. *wet*: cf. *hydra*, *otter*<sup>1</sup>, *undine*, and *wash*.] The liquid which in a more or less impure state constitutes rain, oceans, lakes, rivers, etc., and which in a pure state is a transparent, inodorous, tasteless liquid, a compound of hydrogen and oxygen, H<sub>2</sub>O, freezing at 32° F. or 0° C., and boiling at 212° F. or 100° C.; a special form or variety of this liquid, as rain, or (often in *pl.*) as the liquid ('mineral water') obtained from a mineral spring (as, "the *waters* of Aix-la-Chapelle").

Fig. 5- Cildo Meireles, *Dados*, 1970.





Fig. 6- Bruce Nauman, *Burning Small Fire*, 1969.

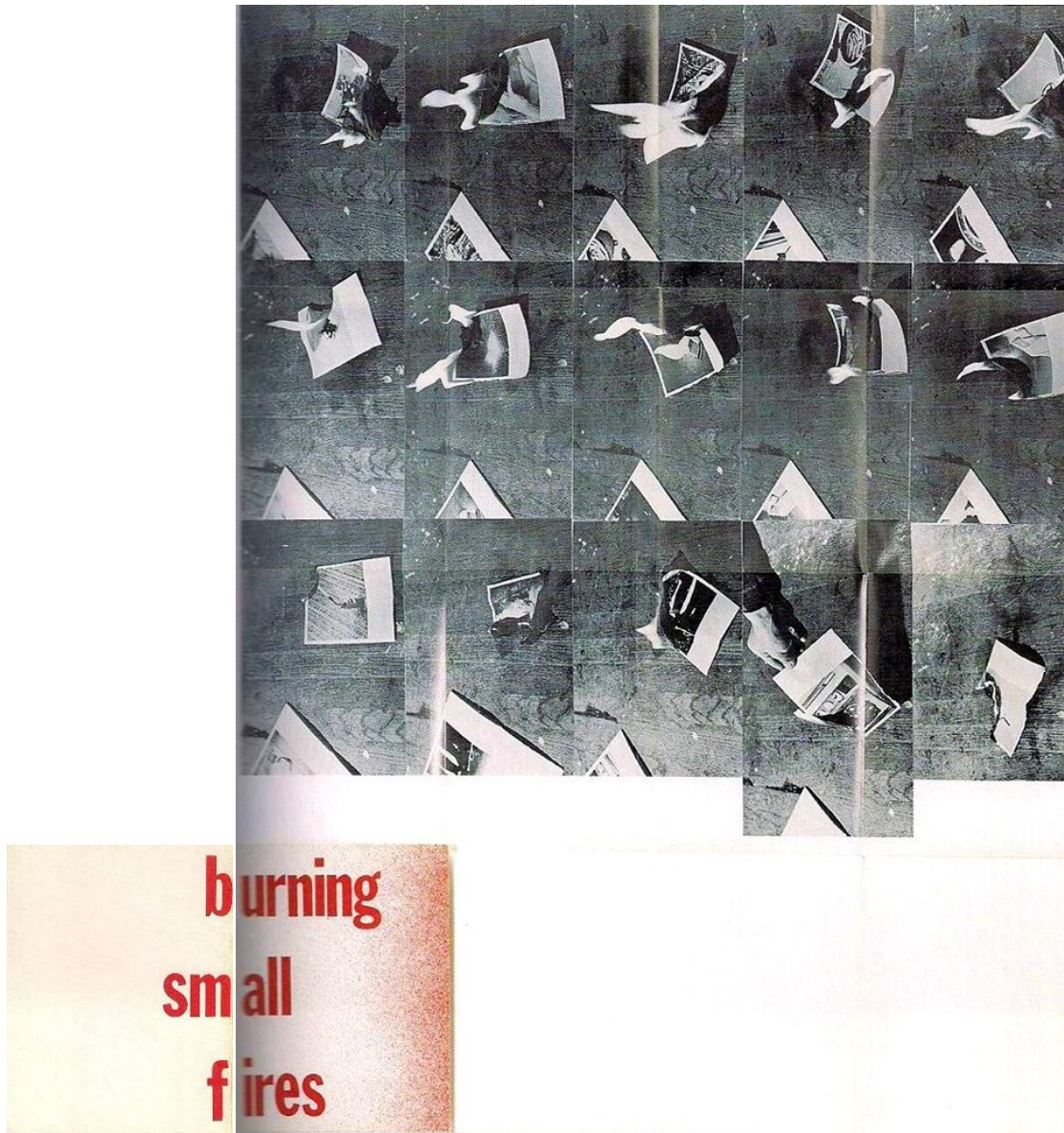


Fig. 7- Edward Ruscha, *Various Small fires*, 1964.





Fig. 8- René Magritte, *La trahison des images*, 1929.



Fig. 9- Robert Morris, *Statement of Aesthetic Withdrawal*, 1963.

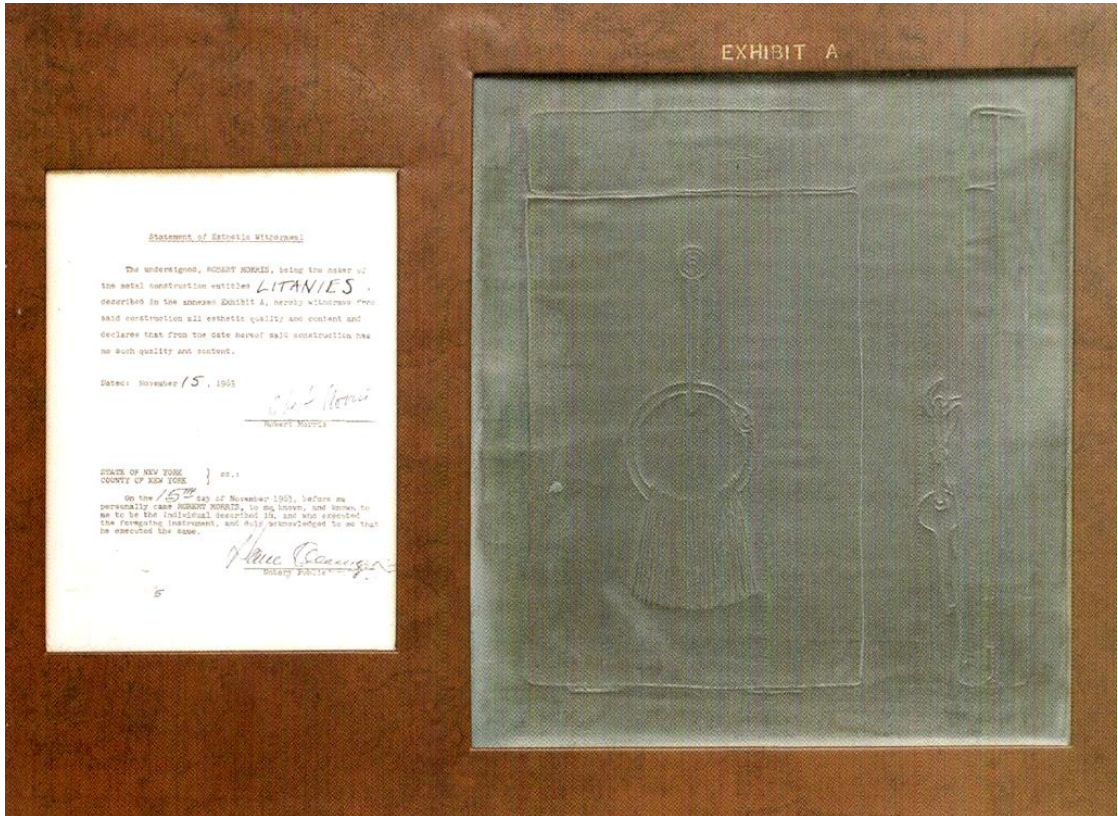


Fig. 10- John Baldessari, *Cremation Project-Affidavit*, 1970.

**AFFIDAVIT  
(GENERAL)**

**State of California,  
County of San Diego**

**ss.**

**Being First Duly Sworn, deposes and  
says:**

Notice is hereby given that all  
works of art done by the undersigned  
between May 1953 and March 1966 in  
his possession as of July 24, 1970  
were cremated on July 24, 1970 in  
San Diego, California.

**JOHN BALDESSARI,  
National City, California.**

Subscribed and sworn to before me  
his 7th day of August, 1970.

**MARGARET HAMMERSLEY,  
Notary Public**

8/10 (37531) in and for said State.

Fig. 11- Douglas Huebler, *January 5-31* (catálogo), 1969.



The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more.  
I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place.  
More specifically, the work concerns itself with things whose inter-relationship is beyond direct perceptual experience.  
Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation.  
This documentation takes the form of photographs, maps, drawings and descriptive language.  
D.H.

Fig. 12- Lawrence Weiner, *January 5-31* (catálogo), 1969.



1. The artist may construct the piece
  2. The piece may be fabricated
  3. The piece need not be built
- Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership

L.W.

Fig. 13- Joseph Kosuth, *January 5-31* (catálogo), 1969.

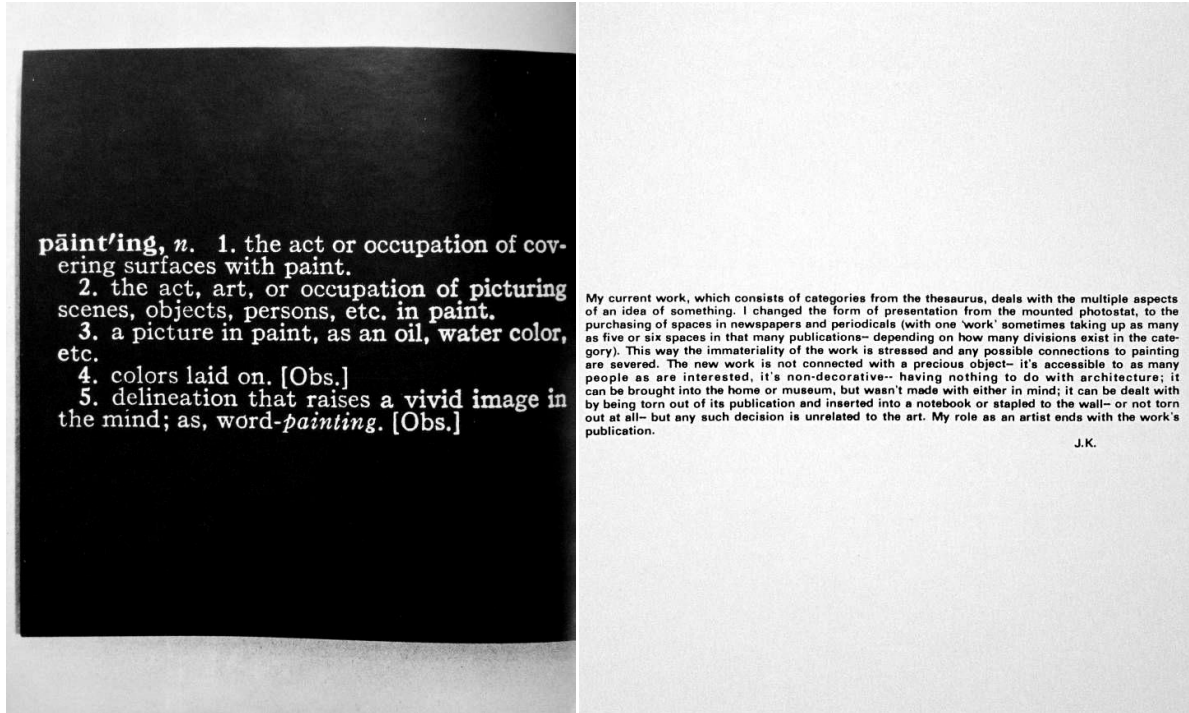




Fig. 14- Robert Barry, *January 5-31* (catálogo), 1969.



Fig. 15- Seth Siegelaub, *March 1-31* (ficha), 1969.

**SETH SIEGELAUB**

Dear Mr. \_\_\_\_\_,

I am organizing an International Exhibition of the "work" of 31 artists during each of the 31 days in March 1969. The exhibition is titled "One Month."

The invited artists and their dates are:

March 1	Carl Andre	17	On Kawara
2	Mike Asher	18	Joseph Kosuth
3	Terry Atkinson	19	Christine Kozlov
4	Michael Baldwin	20	Sol LeWitt
5	Robert Barry	21	Richard Long
6	Rick Bartheleme	22	Robert Morris
7	Iain Baxter	23	Bruce Nauman
8	James Byars	24	Claes Oldenburg
9	John Chamberlain	25	Dennis Oppenheim
10	Ron Cooper	26	Alan Ruppertsberg
11	Barry Flanagan	27	Ed Ruscha
12	Dan Flavin	28	Robert Smithson
13	Alex Hay	29	De Wain Valentine
14	Douglas Huebler	30	Lawrence Weiner
15	Robert Huot	31	Ian Wilson
16	Stephen Kaltenbach		

You have been assigned March \_\_, 1969.

Kindly return to me, as soon as possible, any relevant information regarding the nature of the "work" you intend to contribute to the exhibition on your day.

Your reply should specify one of the following:

- 1) You want your name listed, with a description of your "work" and/or relevant information.
- 2) You want your name listed, with no other information.
- 3) You do not want your name listed at all.

A list of the artists and their "work" will be published, and internationally distributed. (All replies become the property of the publisher.)

Kindly confine your replies to just verbal information.

All replies must be received by February 15th. If you do not reply by that time, your name will not be listed at all.

Thank you for your cooperation.

Sincerely,

SETH SIEGELAUB

21 January 1969 1100 Madison Avenue, New York 10028. (212) 244-3031



Fig. 16- Dan Graham, *Poem Schema*, revista *Art-Language* nº1, mayo de 1969.

<b>POEM SCHEMA</b>		<b>DAN GRAHAM</b>
	1	adjectives
	3	adverbs
1192½ sq. ems		area not occupied by type
337½ sq. ems		area occupied by type
	1	columns
	0	conjunctions
nil		depression of type into surface of page
	0	gerunds
	0	infinitives
363		letters of alphabet
27		lines
	2	mathematical symbols
	38	nouns
	52	numbers
	0	participles
8½ x 5		page
17½ x 22½		paper sheet
offset cartridge		paper stock
	5	prepositions
	0	pronouns
10 pt.		size type
Press Roman		typeface
	59	words
	2	words capitalized
	0	words italicized
	57	words not capitalized
	59	words not italicized



Fig. 17- Dan Graham, *Schema for a set of poems*, revista *Art-Language* n°1, mayo de 1969.

Schema for a set of poems whose component pages are specifically published as individual poems in various magazines and collections. Each poem-page is intended to be set in its final form by the editor of the publication where it is to appear, the exact data used to correspond in each particular instance to the fact(s) of its published appearance. The following schema is entirely arbitrary; any might have been used, and deletions, additions or modifications for space or appearance on the part of the editor are possible.

**Schema:**

- (Number of) adjectives
- (Number of) adverbs
- (Percentage of) area not occupied by type
- (Percentage of) area occupied by type
- (Number of) columns
- (Number of) conjunctions
- (Depth of) depression of type into surface of page
- (Number of) gerunds
- (Number of) infinitives
- (Number of) letters of alphabets
- (Number of) lines
- (Number of) mathematical symbols
- (Number of) nouns
- (Number of) numbers
- (Number of) participles
- (Perimeter of) page
- (Weight of) paper sheet
- (Type) paper stock
- (Thickness of) paper stock
- (Number of) prepositions
- (Number of) pronouns
- (Number of point) size type
- (Name of) typeface
- (Number of) words
- (Number of) words capitalized
- (Number of) words italicized
- (Number of) words not capitalized
- (Number of) words not italicized

This schema was conceived in March, 1966.

Using this or any arbitrary schema produces a large, finite permutation of specific, discrete poems.



Fig. 18- Marcel Broodthaers, *Cinéma Modèle* (Musée d'Art Moderne Département des Aigles), Entrevista com gato (transcrição de áudio), 1970.

<p>Marcel Broodthaers: Est-ce un bon tableau, celui-là? ... Qui correspond à ce que vous attendez de cette transformation toute récente qui va du Conceptual Art à cette nouvelle version d'une certaine figuration, pourrait-on dire?  <i>Cat</i>: Miaow          - Vous croyez?          Miaaw..mm..miauw..miauw          - Cependant, cette couleur rappelle quand même nettement la peinture qu'on faisait au moment de l'art abstrait, n'est-ce pas?          Miaaw..MiaaW..miiaw..miaw          - Etes-vous certain que ce n'est pas un nouvel académisme?          Miauw          - Oui, mais s'il s'agit d'audace, c'est tout de même une audace contestable.          Miaw          - Il s'agit tout de même...          Miaw          - Eh... Il s'agit tout de même de marchés...          Miaauw          - Mais il va falloir les vendre ces tableaux.          Miauw          - Que feront les gens qui ont acheté les choses précédentes?          Miauw          - Vont-ils les revendre?          Miiaww..mia          - Ou bien continueront-ils? Que pensez-vous?... Parce que, en ce moment, beaucoup d'artistes se posent la question.          Miaauw..mm..mii..miAuw          ..maaw..Miaauw..miaw..mm          ..Miauw..miauw..MIAUW          - Alors fermez les musées!          MIAUW</p>	<p>- Ceci est une pipe.          Miaouw          - Ceci n'est pas une pipe.          miaouw          - Ceci est une pipe!          miAOUW          - Ceci n'est pas une pipe!          miaouu          - Ceci est une pipe!          miaOUUW          - Ceci n'est pas une pipe!          miaouuw          - Ceci est une pipe?          miaw          - Ceci n'est pas une pipe.          mm..          - Ceci est une pipe!          miaouw          - Ceci n'est pas une pipe!          miAO..miAOUW          - Ceci est une pipe!?          miaouw          - Ceci n'est pas une pipe!          miaou          - Ceci est une pipe!          MiAOU..miao          - Ceci n'est pas une pipe!          Miaou..miaw          - Ceci est une pipe.          Miaouu          - Ceci n'est pas une pipe.          MiAOOUU          - Ceci est une... Ceci est une pipe!          miao..          - Ceci n'est pas une pipe.          miao..          - Ceci est une pipe.          Miaouw          - Ceci n'est pas une pipe.          Miaouuu          - Ceci est une pipe?!          mm..          - Ceci n'est pas une pipe.          mm..mm..          - Ceci est une pipe.          Miaow          - Ceci n'est pas une pipe.          MiAOUW          - This is not a pipe.          miao..          - This is a pipe.</p>	<p>Miaouw          - Pipe is not.          mmi..          - Ceci est une pipe.          MiaOU          - Ceci n'est pas une pipe.          MiAAOUW          - This is not a pipe.          miAou          - This is a pipe.          MiAAOU..mm..          - Ceci est une pipe.          Miaaou          - Ceci n'est pas une pipe.          Miaao..mmi          - Ceci est une pipe!          MiAAOUU          - Ceci n'est pas une pipe.          MiAAOUUW          - Ceci est une pipe!          MiAAOU..MiAAOU..MiAAOUW          - Ceci est une pipe.          Miaouw          - Ceci n'est pas une pipe.          ..mm..Miao          - Ceci est une pipe.          MiAOU..MiAOU..MiAOU          ..MiaouW          - Ceci n'est pas une pipe.          MiaOUW            - Ceci est une interview recueillie au Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. 12, Burgplatz à Düsseldorf.          MiAAAOUU..MiAAOU          ..MiAOOU..MiaOOUW          ..MiAAOU..MiAOU..MiAAOUW          - Ceci est une interview recueillie au Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. 12, Burgplatz à Düsseldorf.          Miaou..Miaouw</p>
---	---	--

Entrevista realizada en el Musée d'Art Moderne, Département des Aigles. 12, Burgplatz, Düsseldorf, 1970.

Fig. 19- Isidoro Valcárcel Medina, *Conversaciones telefónicas*, (transcripción de audio), 1973.

- Sí,
- Óigame
- ¿Diga?
- mira usted, tengo un teléfono nuevo y quisiera decírselo a usted pues si le interesa
- ¿Pero quién es?
- Soy Valcárcel Medina
- ¿Valcárcel Medina?
- sí, sí
- ¿Pero quién es? ¿Valcárcel Medina quién es?
- bien, Valcárcel Medina es...
- ¿a quién llama usted?
- Mira, llamo al... 401 75 06
- Es que no conozco a Valcárcel Medina
- Sí mira yo tampoco conozco a usted únicamente quería decirle el número si a usted le interesa saberlo, le apetece saberlo, o no le molesta saberlo, eh, qué tal para usted, o sino pues nada ¡eh!
- Bueno pero... perdone, ¿pero quién es usted?
- Yo soy un artista
- Ah, bien, bien,...bien pues dígamelo
- 200 42 47
- 200 42 47 no
- sí, sí
- Bien gracias ¡eh!
- Gracias a usted
  
- Dígame
- Dígame, mmm... por favor, mira soy Valcárcel Medina quería decirlo a usted mi número de teléfono que es nuevo me lo acaban de poner... si no le importa
- Un momento...Dígame
- 200 42 47
- Es dos cero, cero
- 42
- cuatro, dos
- 47
- cuatro, siete
- Usted es el... el gestor ¿verdad?
- No, no, no,... no soy ningún gestor yo
- ¿quién es?
- Yo soy un artista, tengo este número de teléfono que es nuevo...
- sí
- no sé, se lo digo a usted...pero
- Pero, ¿artista de qué?
- Bueno, no sé hago muchas cosas muy diversas
- sí
- sí
- es Avumina
- Valcárcel Medina
  
- Valcárcel... Val...cárcel Medina
- Valcárcel sí
- sí gracias
- Bien... pues muchas gracias a usted
- Nada
  
- Dígame
- Dígame
- Diga
- Mire, soy Valcárcel Medina quería darle a usted mi nuevo número de teléfono...si quiere apuntarlo
- Pero para quién es
- No bueno, simplemente esto que le he dicho a usted, tengo un teléfono nuevo que me acaban de poner...entonces si a usted...si a usted le interesa saberlo yo se lo digo, sino pues nada
- Pero de que...de qué se trata por favor...
- No simplemente esto, yo soy una persona particular que tiene este teléfono...
- no, pero quiere usted darlo por alguna origen, por alguna causa ¡claro!
- no, no el origen es simplemente esto, el comunicarlo simplemente no hay otra razón más profunda...
- mmm...
- esto es, si a usted le parece bien lo tomas, sino no eh... no se crea obligada en absoluto
- bueno, bueno yo creí que era por alguna cosa claro...
- no, no, no en absoluto...en absoluto
- ...alguna persona que tendría que llamársele o algo, vamos
- no, no, no en absoluto, vamos creo que no, salvo en caso que se quisiera por cualquier razón pero sino no hay un motivo actualmente
- bueno, bueno pues dígame
- 200
- dos...cero...cero
- 42
- cuatro dos
- 47
- cuatro...siete
- sí
- como lo ha dicho, qué
- Valcárcel Medina
- Medina
- sí
- Bueno, se lo agradezco mucho
- nada, nada
- adiós
- adiós

Fig. 20- Walter Marchetti, ZAJ (Cartão de visita), 1966.

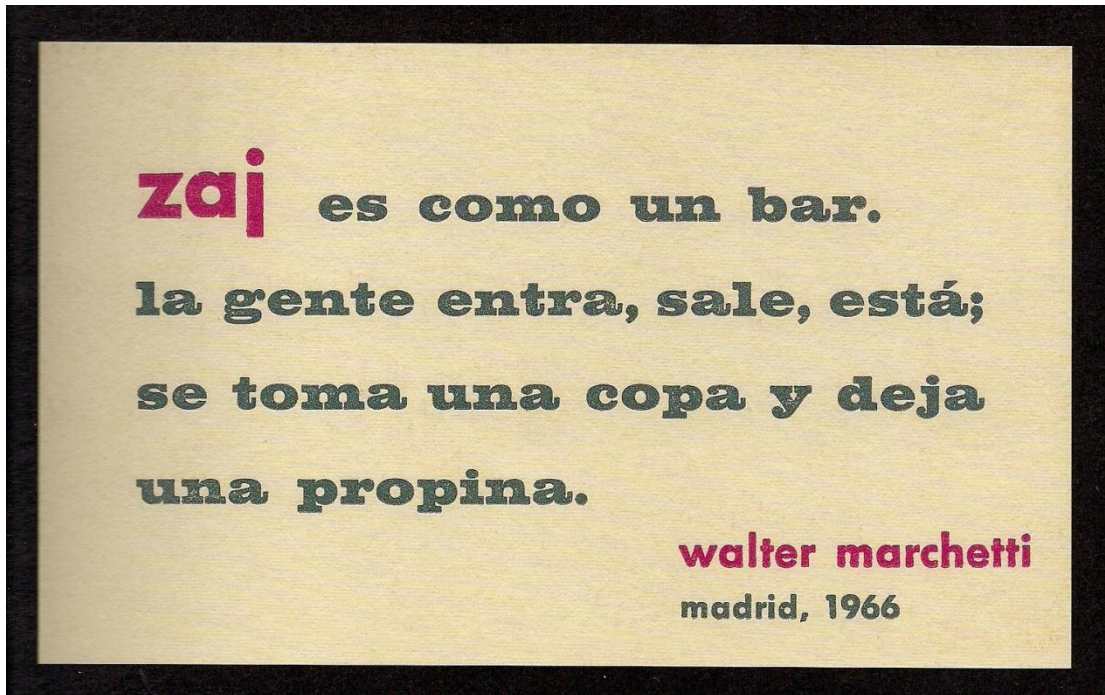




Fig. 21- Ian Wilson, *There was a discussion in New York City* (certificado), 1968.

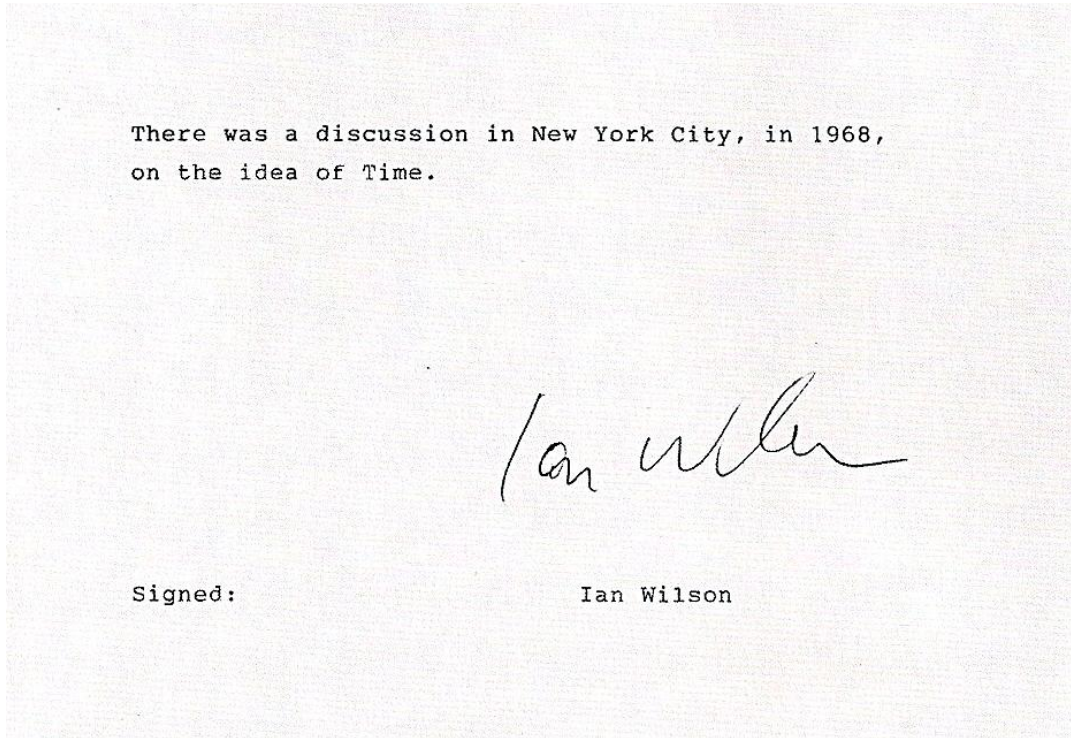


Fig. 22- Eduardo costa; Raúl Escari; Roberto Jacoby, *Happening para un jabalí difunto*, publicado no jornal *El mundo* (Buenos Aires), 21 de agosto de 1966.





Fig. 23- Paulo Bruscky, *O que é arte, para que serve?*, 1978.

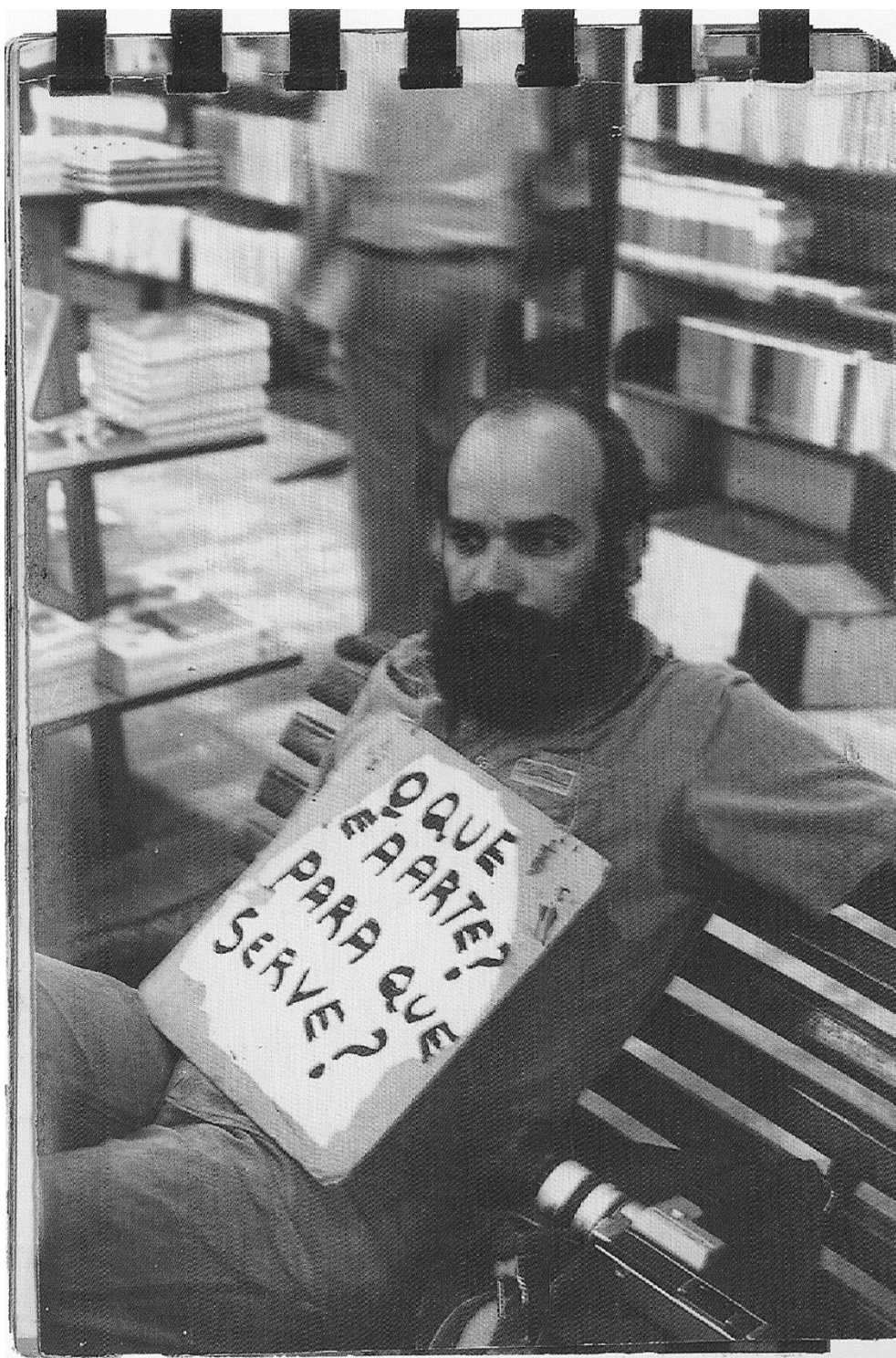




Fig. 24- Piero Manzoni, *Sculpture vivante*, 1961.



Fig. 25- Alberto Greco, *Vivo dito*, 1963.



Fig. 26- Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965.

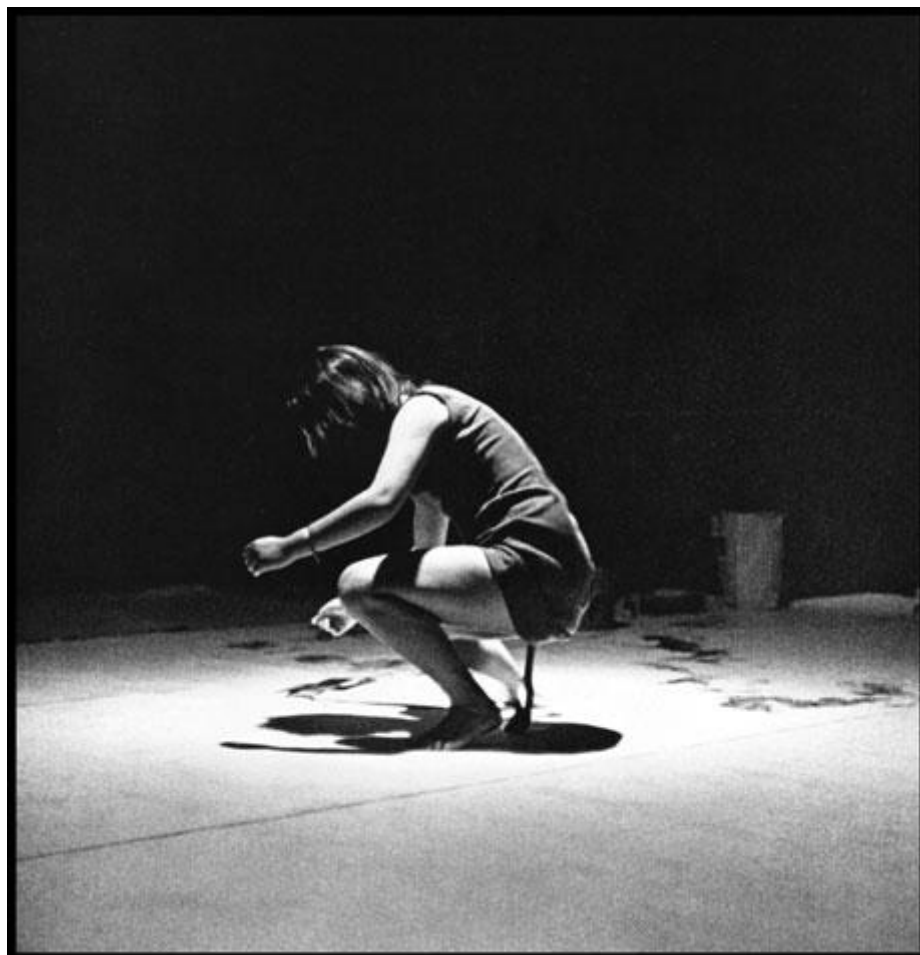


Fig. 27- Martha Rosler, *Semiotics of the kitchen*, (frame de vídeo), 1975.



Fig. 28- Ana Mendieta, *Rape Scenes*, 1973.





Fig. 29- Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970.



Fig. 30- Anônimo, Inscrição sobre *Partially Buried Woodshed* “MAY 4 Kent 70”.



Fig. 31- On Kawara, “*ONE THING*”, “*1965*” e “*VIET-NAM*”, 1965.





Fig. 32- Martha Rosler, *Bringing the War Home*, 1969.

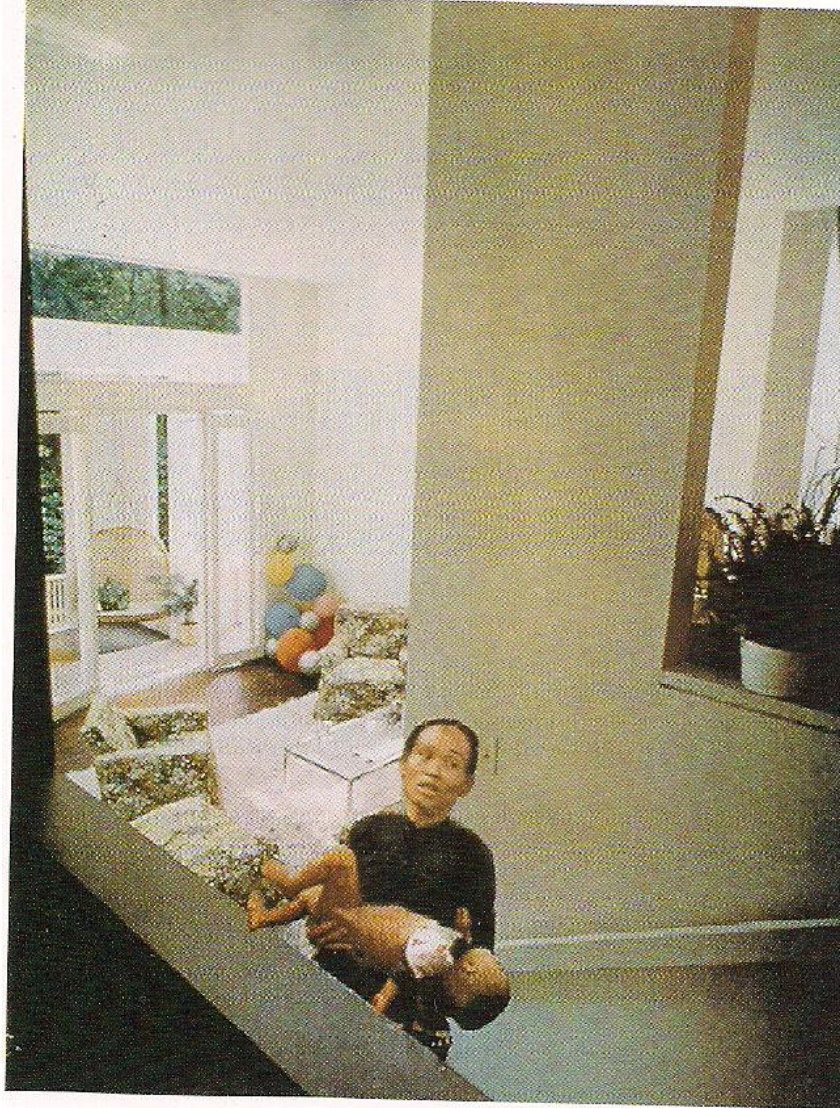


Fig. 33- Art Workers' Coalition, "And babies?" (Cartaz), 1970.





Fig. 34- Hans Haacke, *Poll of MoMA Visitors*, 1970.

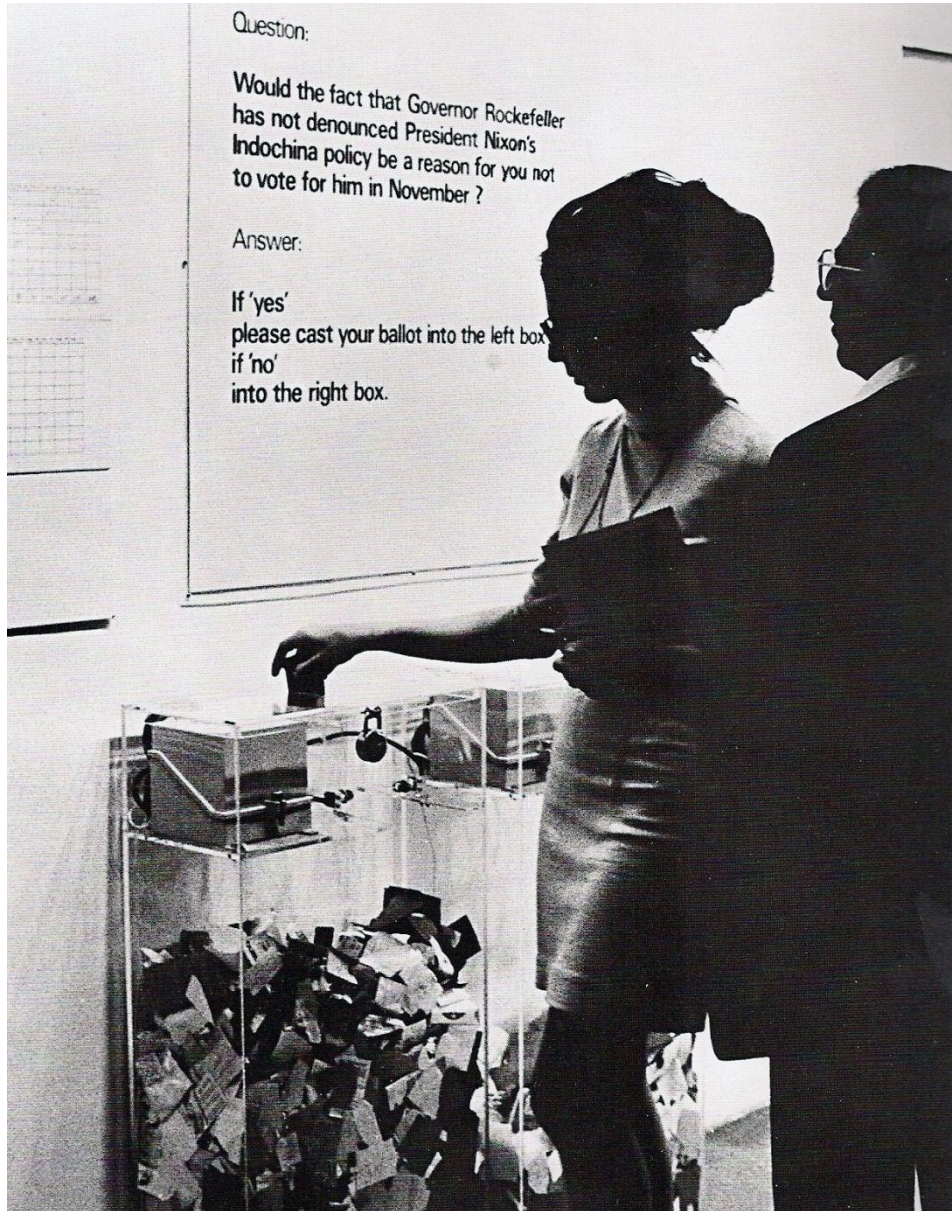




Fig. 35- Hans Haacke, *Solomon R. Guggenheim Museum, Board of Trustees* (panel central),  
1974.

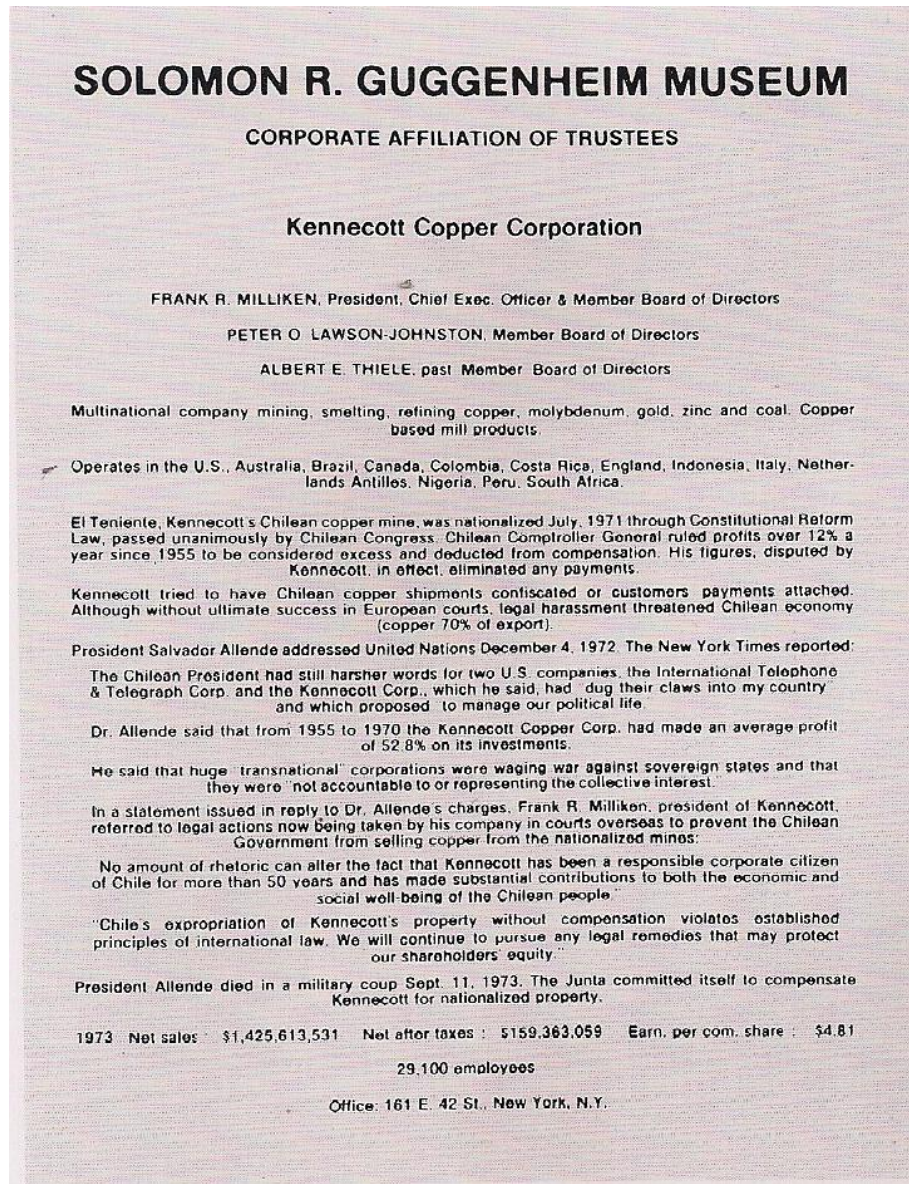
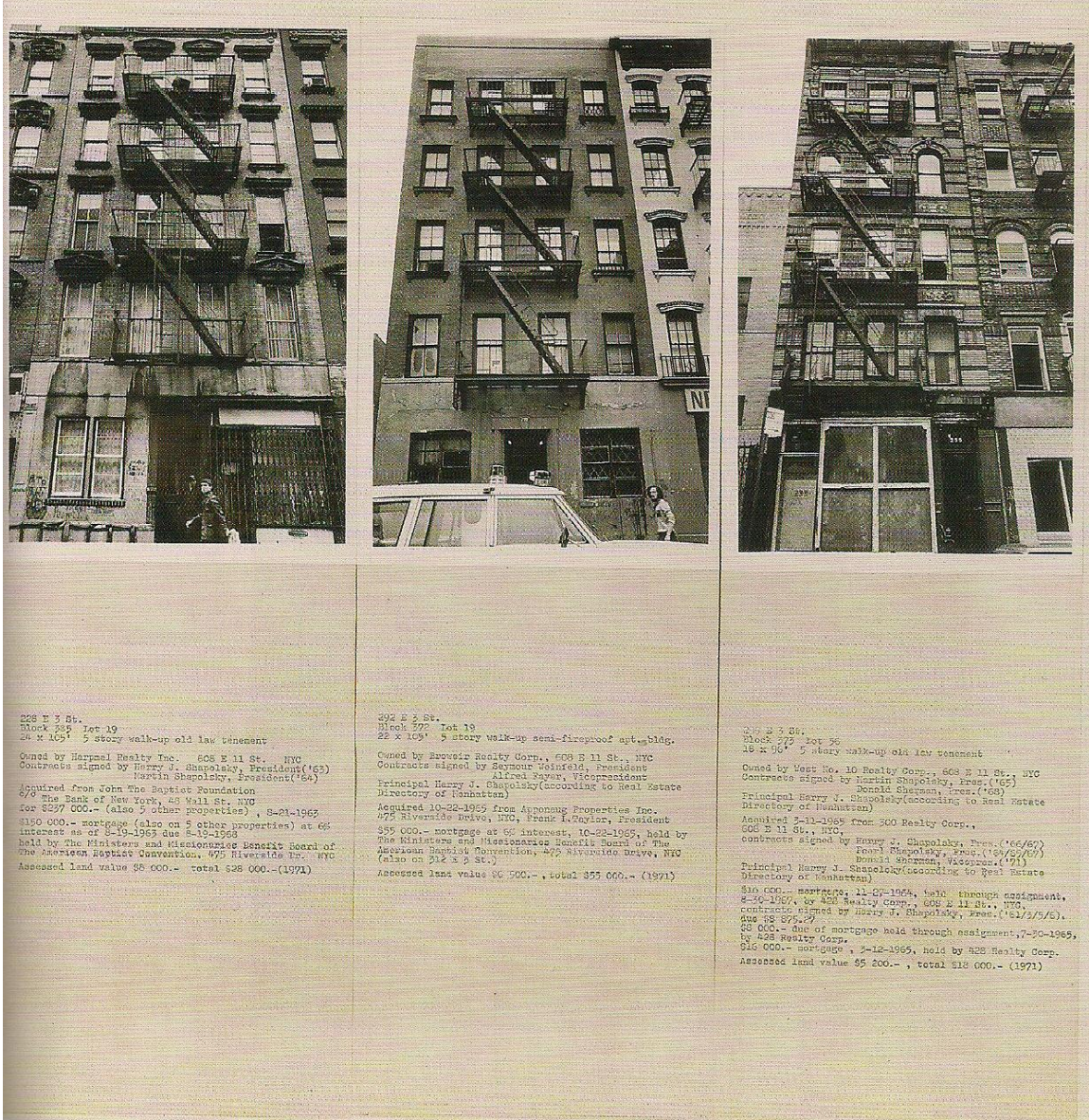




Fig. 36- Hans Haacke, Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, 1971.



228 E 3 St.  
Block 285 Lot 19  
22 x 105' 5 story walk-up old law tenement

Owned by Harnpel Realty Inc. 808 E 11 St. NYC  
Contracts signed by Henry J. Shapolsky, President (1952)  
Martin Shapolsky, President (1964)

Acquired from John The Baptist Foundation  
670 The Bank of New York, 43 Wall St. NYC  
for \$297,000.- (also 5 other properties), 8-01-1967

\$190,000.- mortgage (also on 5 other properties) at 6%  
interest as of 8-19-1963 due 8-19-1968  
held by The Ministers and Missionaries Benefit Board of  
The American Baptist Convention, 475 Riverside Dr. NYC

Assessed Land value \$5,000.- total \$28,000.- (1971)

292 E 3 St.  
Block 292 Lot 18  
22 x 105' 5 story walk-up semi-fireproof apt. bldg.

Owned by Harnpel Realty Corp., 808 E 11 St., NYC  
Contracts signed by Seymour Sornfeld, President  
Alfred Fayer, Vicepresident

Principal Henry J. Shapolsky (according to Real Estate  
Directory of Manhattan)

Acquired 10-22-1965 from Appony Properties Inc.  
475 Riverside Drive, NYC, Frank I. Taylor, President

\$55,000.- mortgage at 6% interest, 10-22-1965, held by  
The Ministers and Missionaries Benefit Board of The  
American Baptist Convention, 475 Riverside Drive, NYC  
(also on 224 E 3 St.)

Assessed land value \$6,500.-, total \$55,000.- (1971)

310 E 3 St.  
Block 310 Lot 56  
18 x 98' 5 story walk-up old law tenement

Owned by Hess No. 10 Realty Corp., 808 E 11 St., NYC  
Contracts signed by Martin Shapolsky, Pres. (1952)  
Donald Sherman, Pres. (1968)

Principal Henry J. Shapolsky (according to Real Estate  
Directory of Manhattan)

Acquired 2-11-1965 from 500 Realty Corp.,  
808 E 11 St., NYC.

Contracts signed by Henry J. Shapolsky, Pres. (1952/55)  
Donald Sherman, Vicepres. (1971)

Principal Henry J. Shapolsky (according to Real Estate  
Directory of Manhattan)

\$18,000.- mortgage, 11-17-1964, held through assignment,  
8-19-1967, by 400 Realty Corp., 400 E 11 St., NYC  
contracts signed by Henry J. Shapolsky, Pres. (1952/55/65),  
due 8-19-72

\$5,000.- due of mortgage held through assignment, 7-30-1965,  
by 400 Realty Corp.

\$16,000.- mortgage, 2-12-1965, held by 400 Realty Corp.

Assessed land value \$5,200.-, total \$18,000.- (1971)



Fig. 37- Juan Carlos Romero, *America Way of Life*, 1966.



Fig. 38- León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana*, 1966.



Fig. 39- Julio Plaza, *Evolução/Revolução*, 1971.





Fig. 40- León Ferrari, *Palabras Ajenas*, (capa do livro), 1967.



Fig. 41- León Ferrari, *Palabras Ajenas*, (una página do livro), 1967.

			Vietnam del Norte y al mismo tiempo recurrir a las Naciones Unidas. La enfermedad y las fatigas de la presidencia lo han avejentado visiblemente de dos años a esta parte. Su voz también era un poco débil...
G 130	Goebbels		Lo que necesita es aire, sol, primavera y perspectiva de buen tiempo...
PP 8/3/66	P. Plana		Pero la opinión mundial no dejó de preguntarse dos cosas: ¿Por qué recurre Washington a las Naciones Unidas después de haberse opuesto a ello durante más de un año? ¿Y por qué no lo hizo antes de reiniciar los bombardeos a Vietnam del Norte?
P 30/1/66	Paulo VI		Esta "ofensiva de paz"...
& 10/1/66	USN&WReport		paz o bombas
N 24/7/40	Hitler		paz o destrucción
& 17/1/66	USN&WReport		paz o más guerra
P 20/1/66	Paulo VI		...merece un lugar en la historia
P 6/3/44	La Prensa		Será importante la misión del Vaticano en la próxima paz. Sigue en el misterio cuándo comenzará el bombardeo en masa a Gran Bretaña. En las mismas fuentes se dio a entender que Alemania va a hacer la guerra con Gran Bretaña en forma gradual, o más bien que ya lo está haciendo. Cada día, se dijo, aumentará la actividad aérea y naval alemana hasta culminar en plazo aún no fijado, en una ofensiva general acompañada por desembarco de tropas.
N 31/1/66	AFP		Añaden que la propuesta del Papa no influye en la decisión del presidente Johnson a propósito de la reanudación de los bombardeos en Vietnam del Norte. Esta es una cuestión táctica que se enfoca desde el punto de vista militar mientras la iniciativa papal se refiere a una política a largo plazo que puede ser continuada paralelamente con la decisión relativa a los bombardeos.
M 1/2/66	AFP, etc.		la decisión de Washington cayó como una bomba en las Naciones Unidas.
P 20/7/40	United		El "News Chronicle" dice: Hitler habla en vano. El "Daily Telegraph" dice que si el discurso de Hitler quiso ser una ofensiva de paz "difícilmente se pudo concebir una alocución mejor para producir el efecto precisamente contrario al buscado".
M 1/2/66	AFP, etc.		Robert Kennedy dijo: "Iremos al desastre".



Fig. 42- Ricardo Carreira, *Mancha de sangre*, 1966.



Fig. 43- Joseph Kosuth, *One and three plants*, 1965.



Fig. 44- Roberto Jacoby, *Mensaje en el Di Tella*, 1968.



Fig. 45- Pablo Suárez, Carta/renuncia (transcripción do conteúdo), 1968.

Buenos Aires, 13 de Mayo de 1968

Sr. Jorge Romero Brest

Hace una semana le escribí dándole a conocer la obra que pensaba desarrollar en el Instituto Di Tella. Hoy, apenas unos días más tarde, ya me siento incapaz de hacerla por una imposibilidad moral. Sigo creyendo que era útil, ACLARATORIA, y que podía poner en tela de juicio los conceptos sobre los que estaban fundadas las obras de algunos de los artistas invitados, y tal vez llegar a conflictuarlos. Lo que yo ya no creo es que esto sea necesario. Me pregunto: es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción? Las cosas se mueren cuando hay otras que las reemplazan. Si conocemos el final, por qué insistir en hacer hasta el último paso? Por qué no situarnos en la posición límite? Ayer precisamente comentaba con usted cómo a mí entender, la obra iba desapareciendo materialmente de escenario, y cómo se iban asumiendo actitudes y conceptos que abrían una nueva época, y que tenían un campo de acción más amplio y menos viciado.

Es evidente que, de plantear situaciones morales en las obras, de utilizar el significado como una materialidad, se desprende la necesidad de crear un lenguaje útil, una lengua viva y no un código para élites. Se ha inventado un arma. Un arma recién cobra sentido en la acción. En el escaparate de una tienda carece de toda peligrosidad.

Creo que la situación política y social del país origina este cambio. Hasta este momento yo podía discutir la acción que desarrolla el Instituto, aceptarla o enjuiciarla. Hoy lo que no acepto es al Instituto, que no representa la centralización cultural, la institucionalización, la imposibilidad de valorar las cosas en el momento en que estas inciden sobre el medio, porque la institución sólo deja entrar productos ya prestigiados a los que utiliza, cuando, o han perdido vigencia o son indiscutibles dado el grado de profesionalismo del que lo produce, es decir los utiliza sin correr ningún riesgo. Esta centralización impide la difusión masiva de las experiencias que puedan realizar los artistas. Esta centralización hace que todo producto pase a alimentar el prestigio no ya del que lo ha creado, sino del instituto, que con esta ligera alteración justifica como propia la labor ajena y todo el movimiento que ella implica, sin arriesgar un solo centavo y beneficiándose todavía con la promoción periodística.

Si yo realizara la obra en el instituto, esta tendría un público muy limitado de gente que presume de intelectualidad por el hecho meramente geográfico de pararse tranquilamente en la sala grande de la casa del arte. Esta gente no tiene la más mínima preocupación por estas cosas, por lo cual la legibilidad del mensaje que yo pudiera plantear en mi obra carecería totalmente de sentido. Si a mí se me ocurriera escribir VIVA LA REVOLUCIÓN POPULAR en castellano, inglés o chino, sería absolutamente lo mismo. Todo es arte. Esas cuatro paredes encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte, y el arte no es peligroso. (la culpa es nuestra).

Entonces? Entonces, los que quieren trepar, trabajen en el instituto, yo no les aseguro que lleguen lejos. El Di Tella no tiene dinero como para imponer nada a nivel internacional.

Los que quieran ser entendidos en alguna forma, díganlo en la calle o donde no se los tergiverse. A los que quieran estar bien con Dios y con el Diablo les recuerdo: "los que quieran salvar la vida la perderán". A los espectadores les aseguro: nadie puede darles fabricado y envasado lo que está dándose en este momento, está dándose el Hombre. La obra: diseñar formas de vida.

(firma)

Esta renuncia es una obra para el Instituto Di Tella. Creo que muestra claramente mi conflicto frente a esta invitación, y por lo tanto haber cumplido con el compromiso.

Pablo Suárez

Fig. 46- David Lamelas, *Oficina de información sobre la guerra de Vietnam a tres niveles: la imagen visual, el texto y el audio*, 1968.

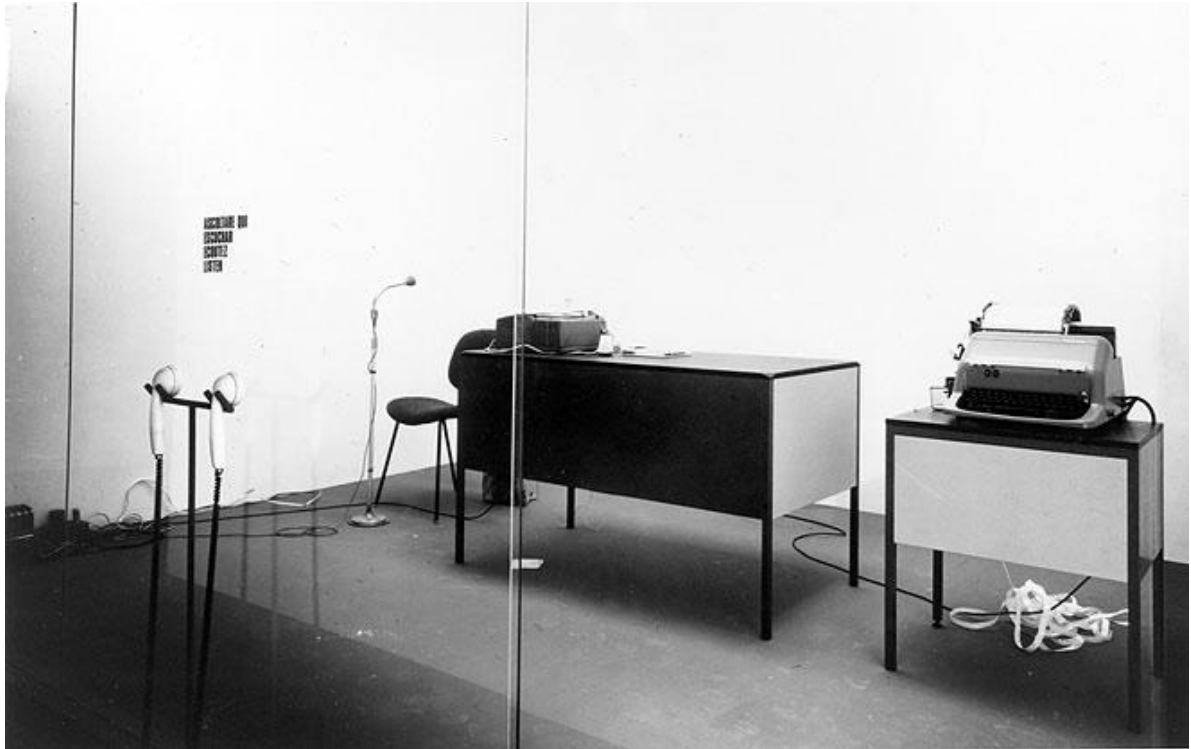


Fig. 47- Joseph Kosuth, *Information Room*, 1970.





Fig. 48- Luis Camnitzer, *Botella de Coca-Cola embotellada en botella de Coca-Cola*, 1973.



Fig. 49- Décio Pignatari, *beba coca cola*, 1957.



drink coca cola  
drool glue  
drink coca(ine)  
drool glue shard  
shard  
glue  
cesspool

Fig. 50- Antonio Caro, *Colômbia*, 1976.



Fig. 51- Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos - projeto coca-cola*, 1970.

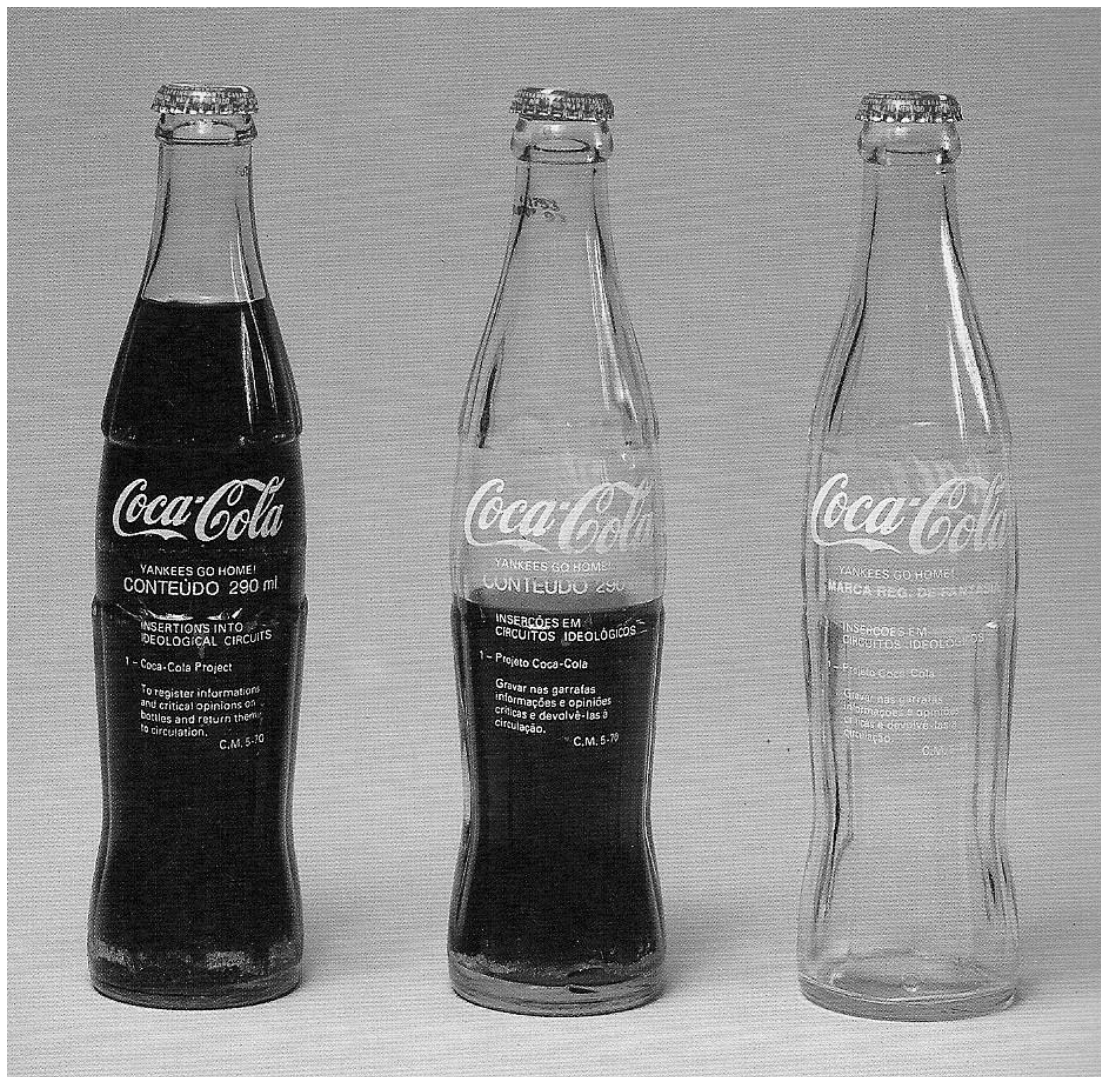


Fig. 52- Juan Pablo Renzi, *Panfleto N° 3: La Nueva moda*, 1971.

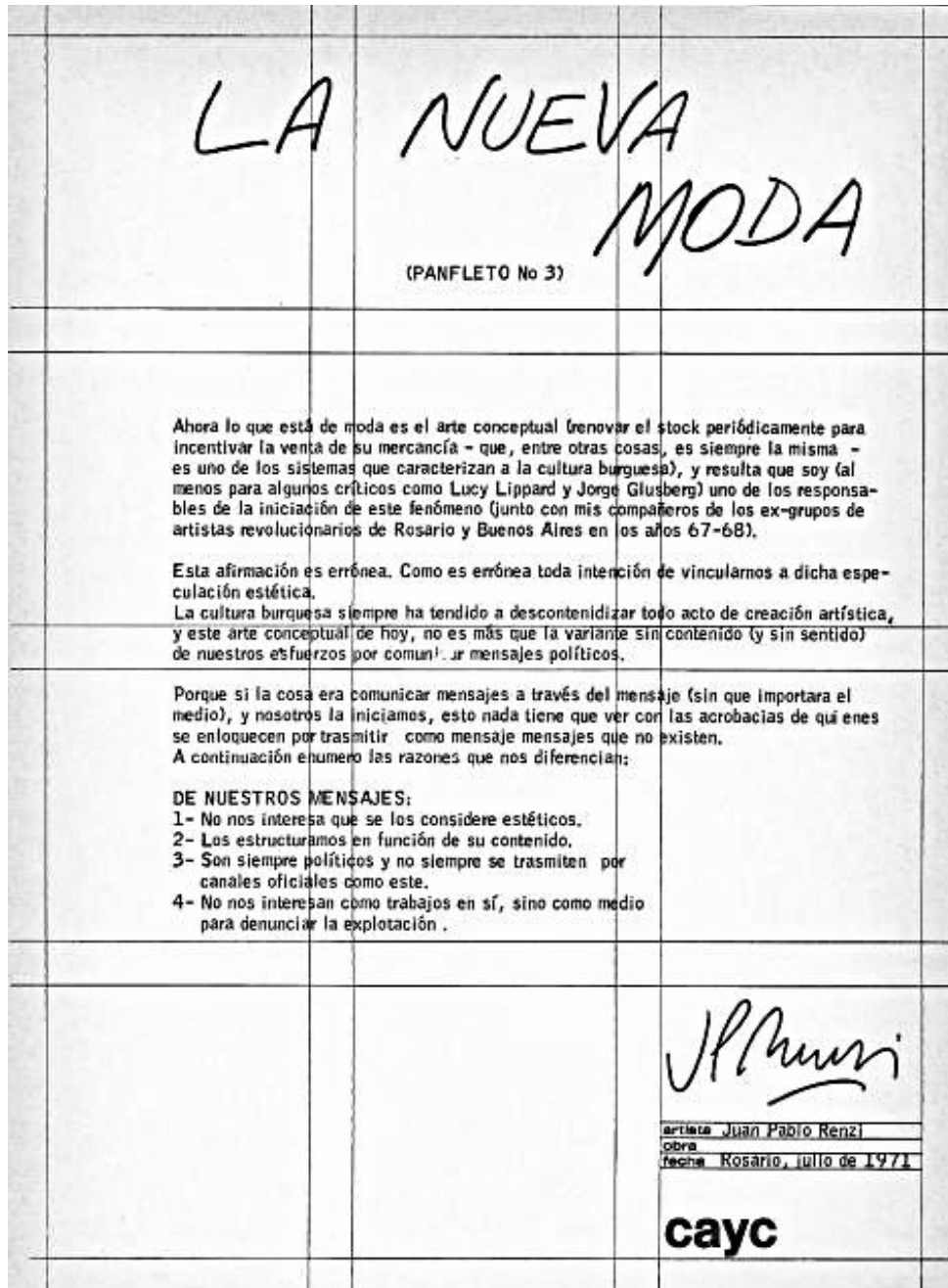


Fig. 53- Arte & Language, *Art-Language The journal of conceptual art* ,(capa da revista n.1),  
mayo de 1969.

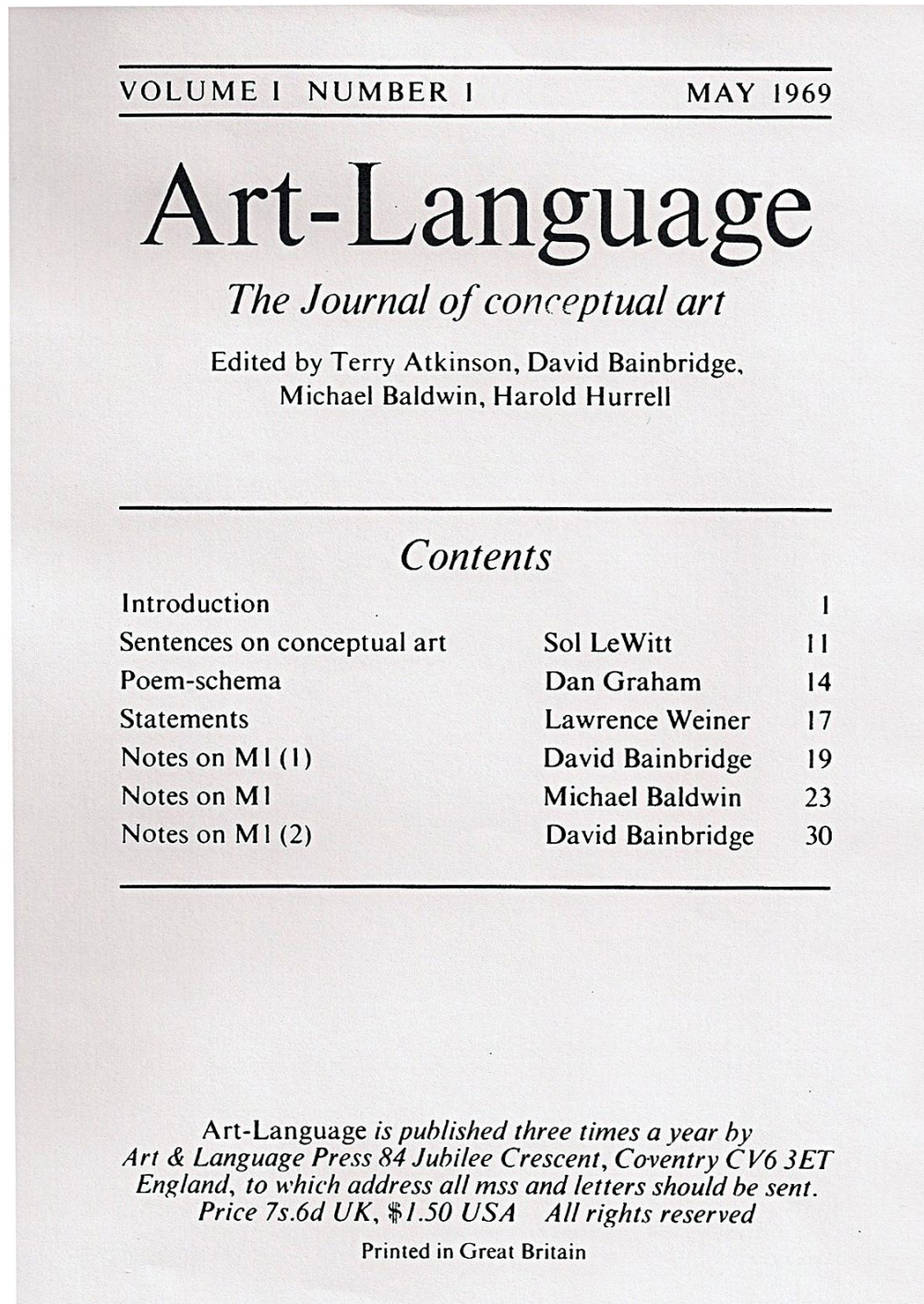




Fig. 54- Arte & Language, *Art-Language* (capa da revista n.2), fevereiro de 1970.

---

VOLUME 1 NUMBER 2

FEBRUARY 1970

---

# Art-Language

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge,  
Michael Baldwin, Harold Hurrell  
American Editor Joseph Kosuth

---

## CONTENTS

Introductory Note by the American Editor	Joseph Kosuth	1
	David Bainbridge	5
Three from May 23rd, 1969.	Frederic Barthelme	8
Notes on Marat	Stephen McKenna	11
Plans and Procedures	Michael Baldwin	14
Dialogue	Ian Burn	22
Moto-Spiritale	Robert Brown-David Hirons	23
From an Art & Language Point of View	Terry Atkinson	25
Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models	Terry Atkinson	61
Notes on Atkinson's 'Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models'	Harold Hurrell	72
Sculptures and Devices	Harold Hurrell	74
Conceptual Art: Category & Action	Michael Thompson	77
Notes on Genealogies	Mel Ramsden	84

---

Art-Language is published three times a year by  
Art & Language Press 26 West End, Chipping Norton, Oxon.,  
England, to which address all mss and letters should be sent.

Price 12s.6d. UK, \$2.50 USA All rights reserved

Printed in Great Britain by Willis & Co. (Printers) Ltd., Platts Common, Barnsley, Yorkshire.

Fig. 55- Jorge Caraballo, *Breve historia del arte en Latinoamerica- Hidrocinetismo*, 1986.

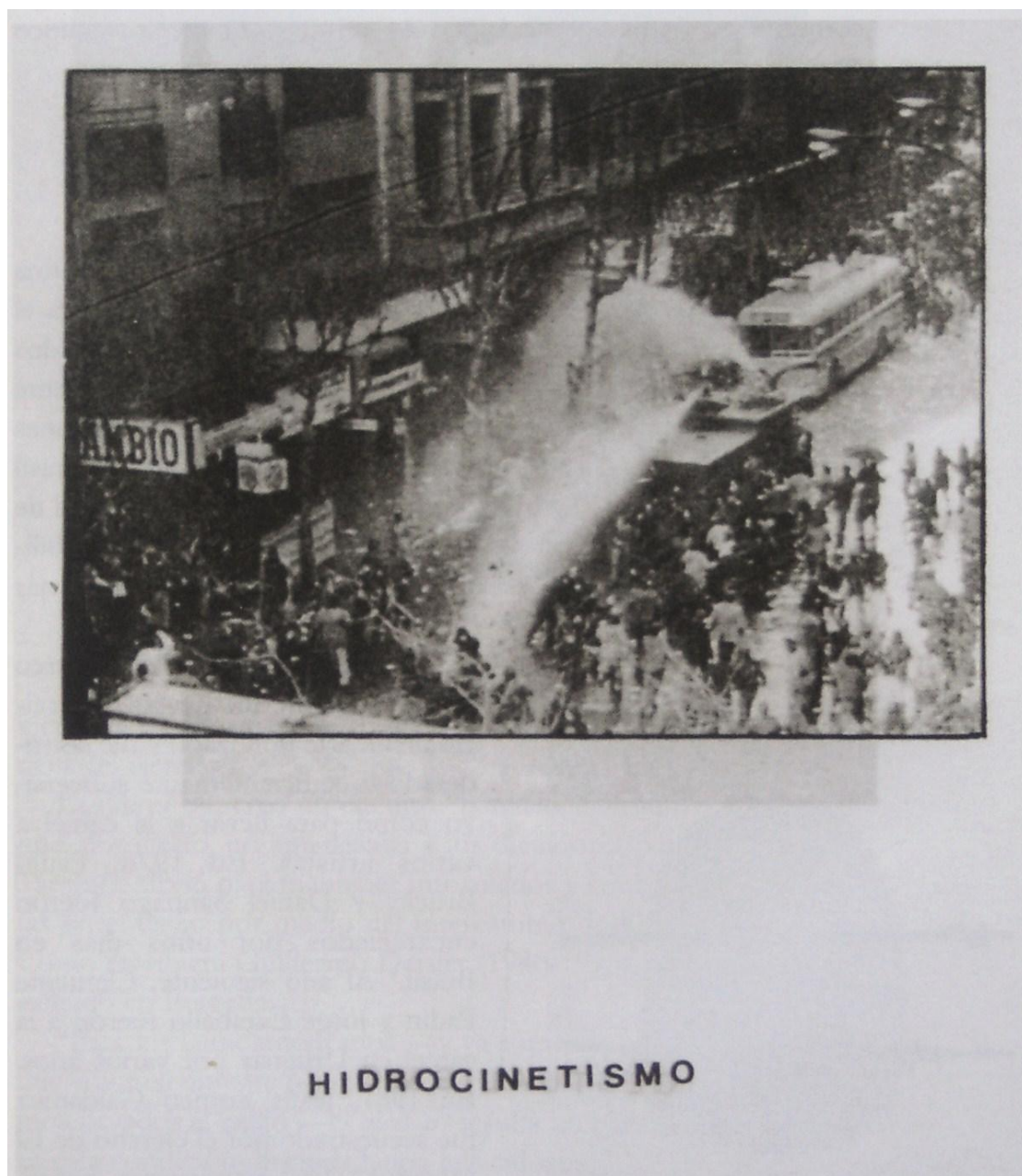




Fig. 56- Marcel Broodthaers, *Carte du monde poétique*, 1968.

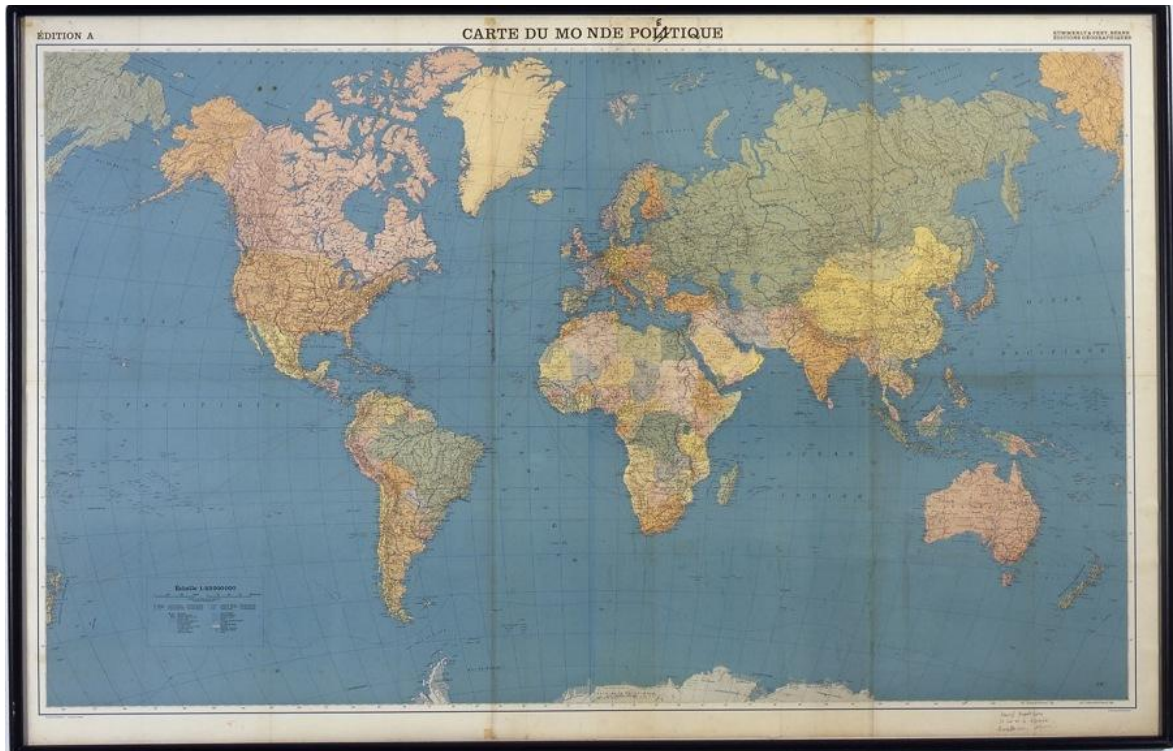


Fig. 57- Ana Bella Geiger, *Correntes dependentes/dominantes*, 1975.

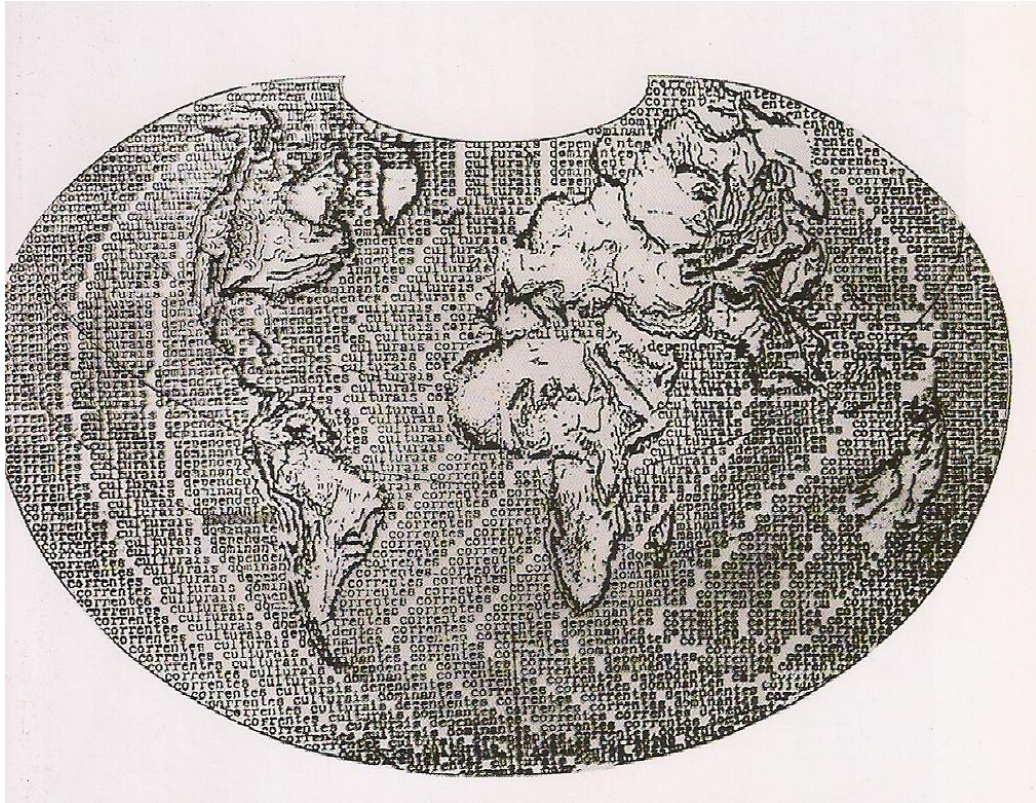


Fig. 58- Horacio Zabala, *Revisar/Censurar*, 1974.

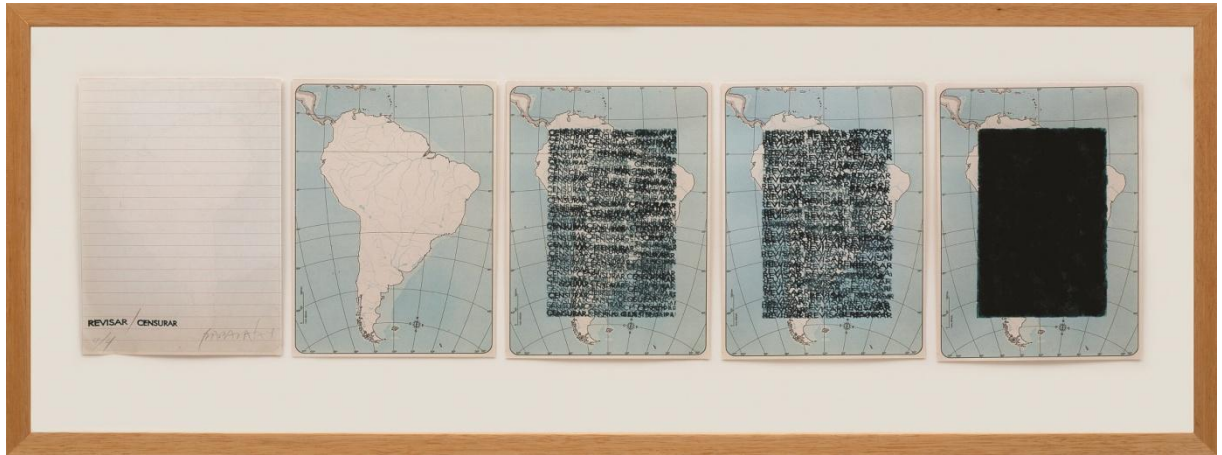




Fig. 59- Rubens Gerchman, *A Nova Geografia /Homenagem a Torres García*, 1971.

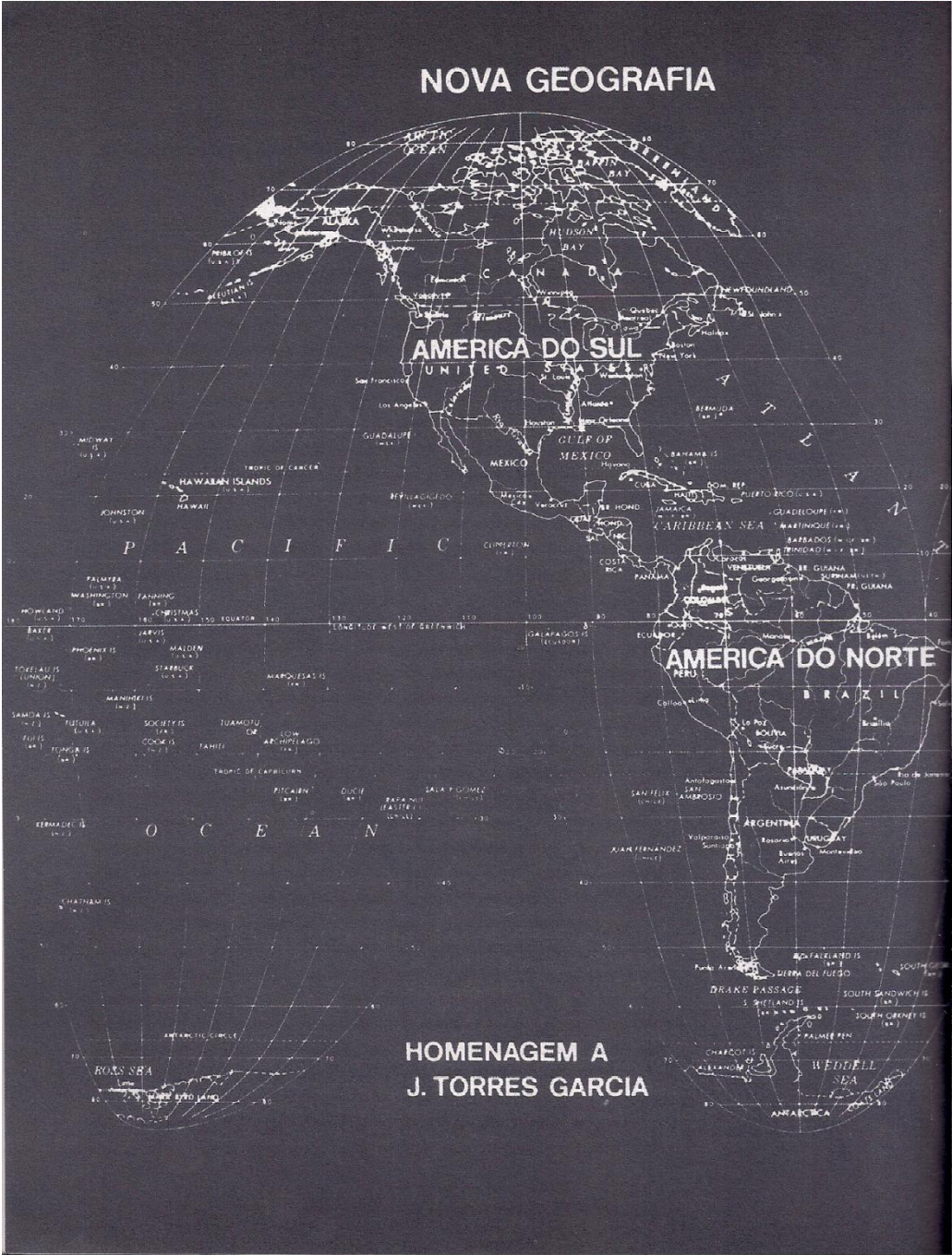


Fig. 60- Joaquín Torres García, *América Invertida*, 1943.

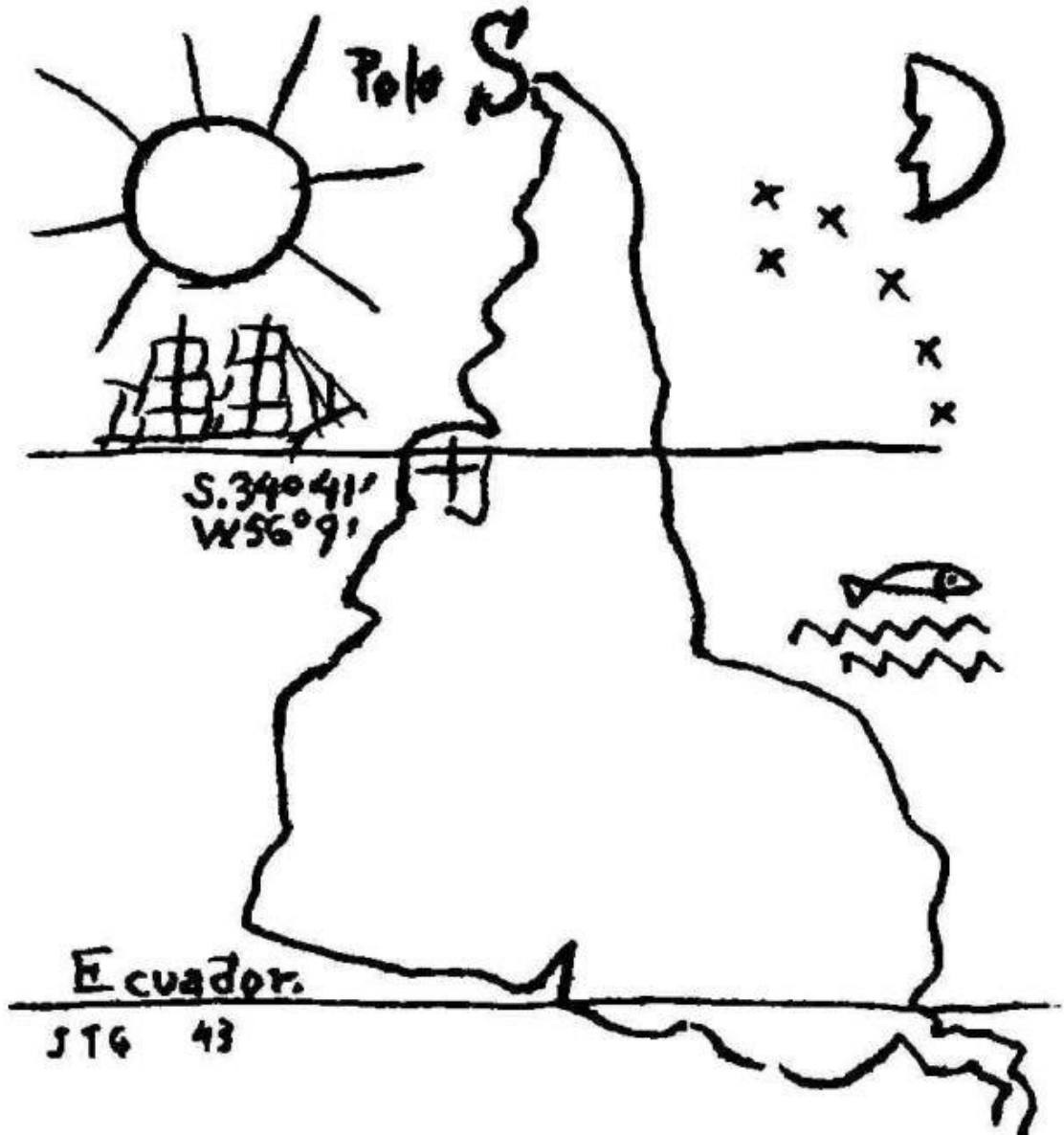


Fig. 61- Eduardo Costa, *A piece that is...*, 1970.

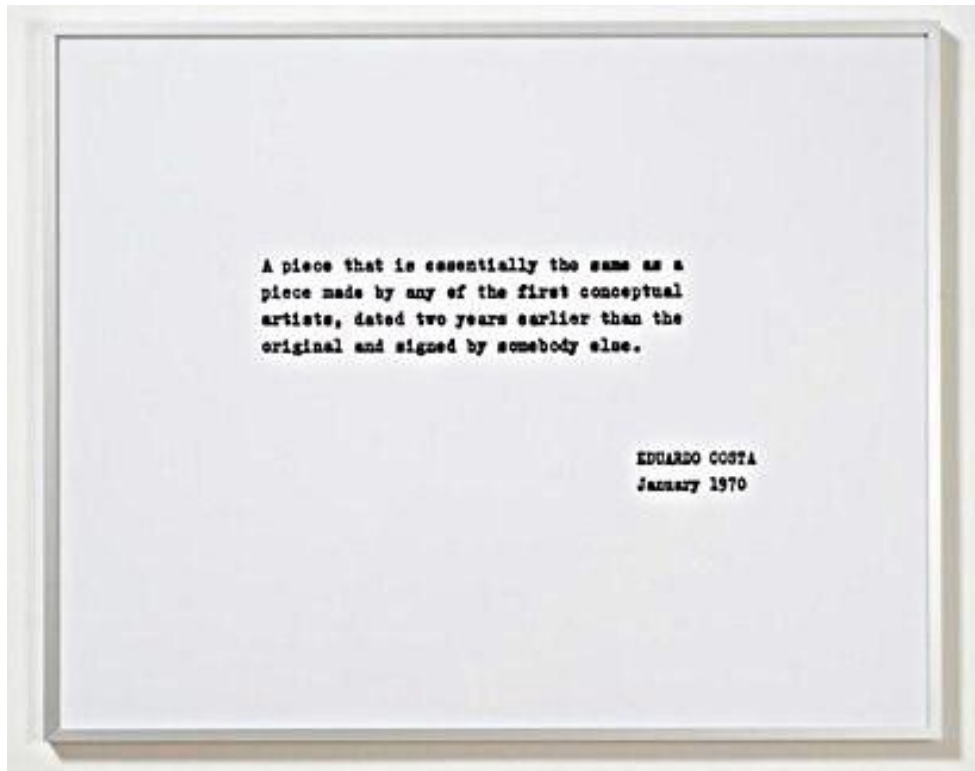




Fig. 62- Grupo de artistas de vanguardia/CGT, *Tucumán Arde*, (entrada da sede sindical), 1968.



Fig. 63- Grupo de artistas de vanguardia/CGT, *Tucumán*, (lambe-lambe), 1968.





Fig. 64- Grupo de artistas de vanguardia/CGT, *Tucumán Arde*, (adesivo), 1968.



Fig. 65- Grupo de artistas de vanguardia/CGT, *Tucumán Arde*, (grafite sobre muro), 1968.



Fig. 66- John Latham, *Arte e cultura*, 1966.



Fig. 67- Artur Barrio, *Trouxas ensanguentadas*, 1970.



Fig. 68- Cildo Meireles, *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1970.





Fig. 69- Antonio Manuel, *Repressão outra vez... eis o saldo*, 1968.

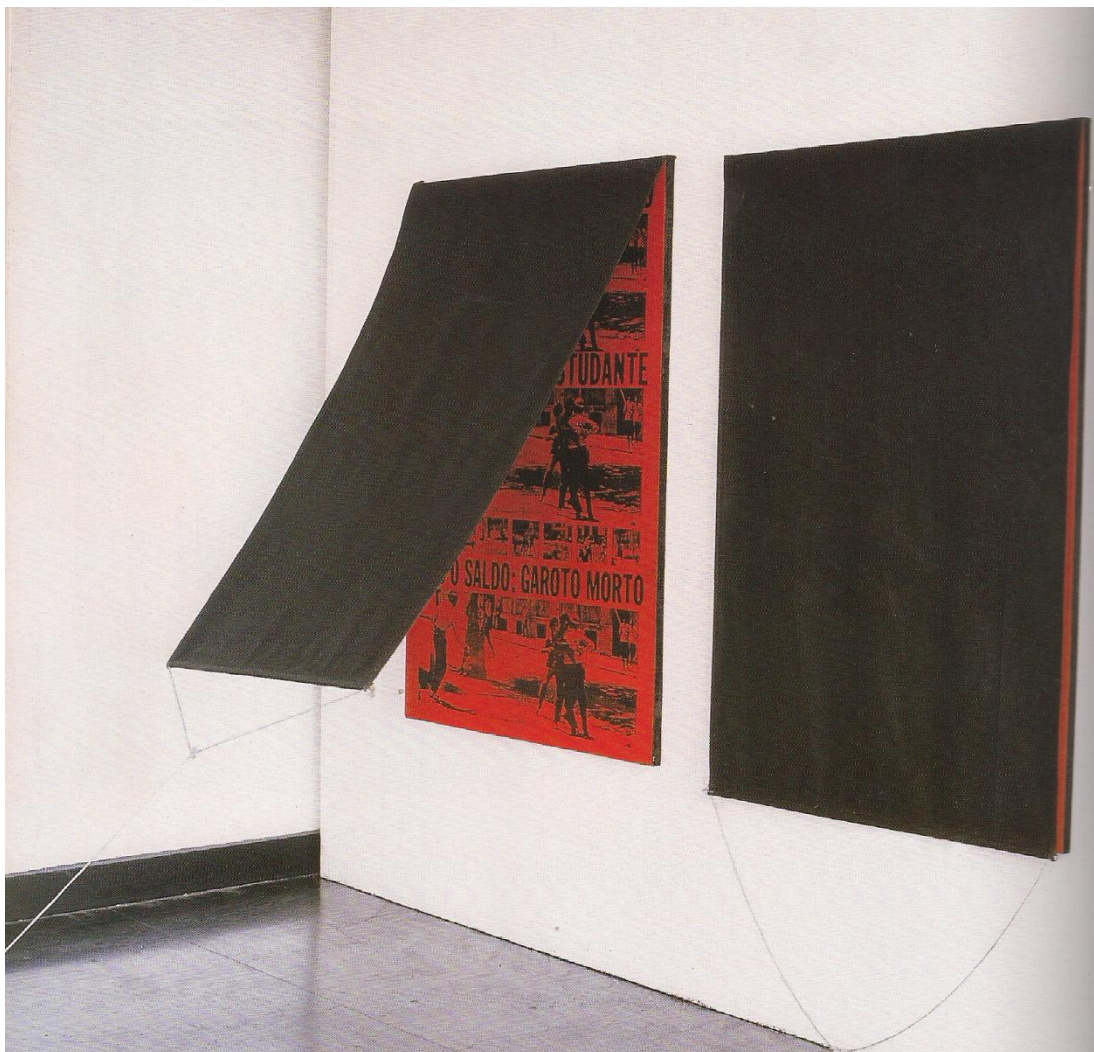


Fig. 70- Hélio Oiticica, *Cara Cara de Cavallo* (Bólido caixa 24), 1968.

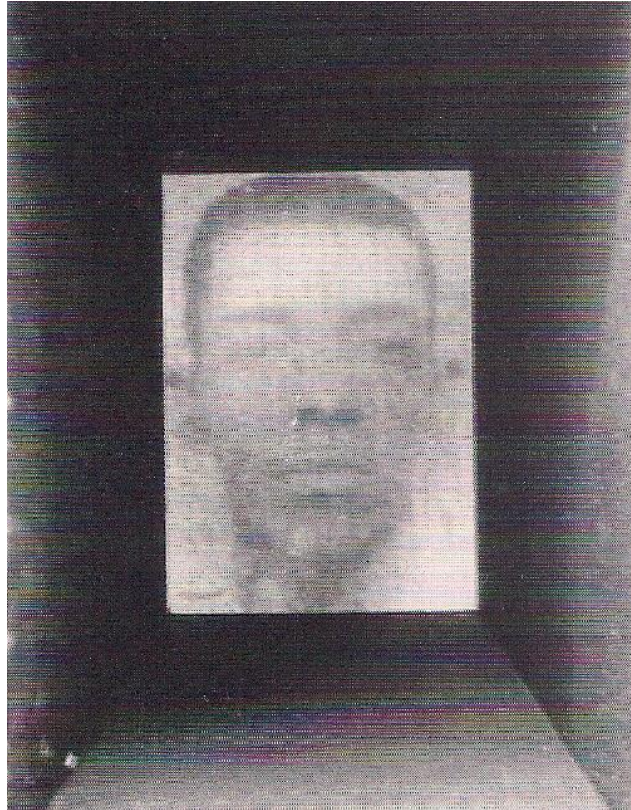




Fig. 71- Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos -projeto cédulas*, 1976.





Fig. 72- Hélio Oiticica, *Parangolé P15 Capa 11 - Incorporo a revolta*, 1967.



Fig. 73- Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos -projeto cédulas*, 2013.





Fig. 74- Luis Camnitzer, *Espejismo*, 1967.

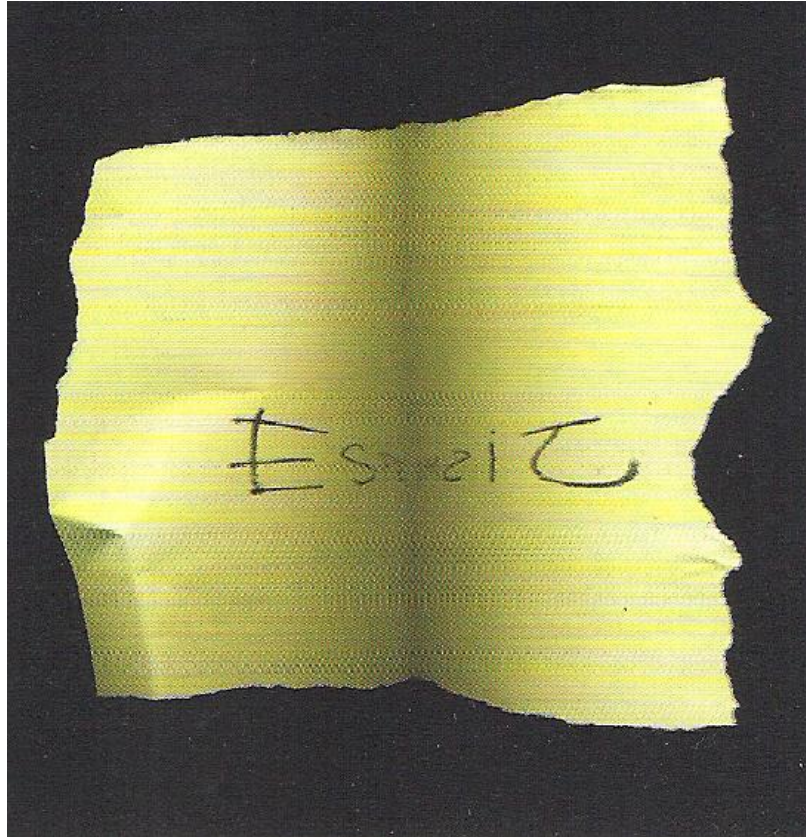




Fig. 75- Paulo Bruscky; Daniel Santiago, *Telexarte*, 1973.

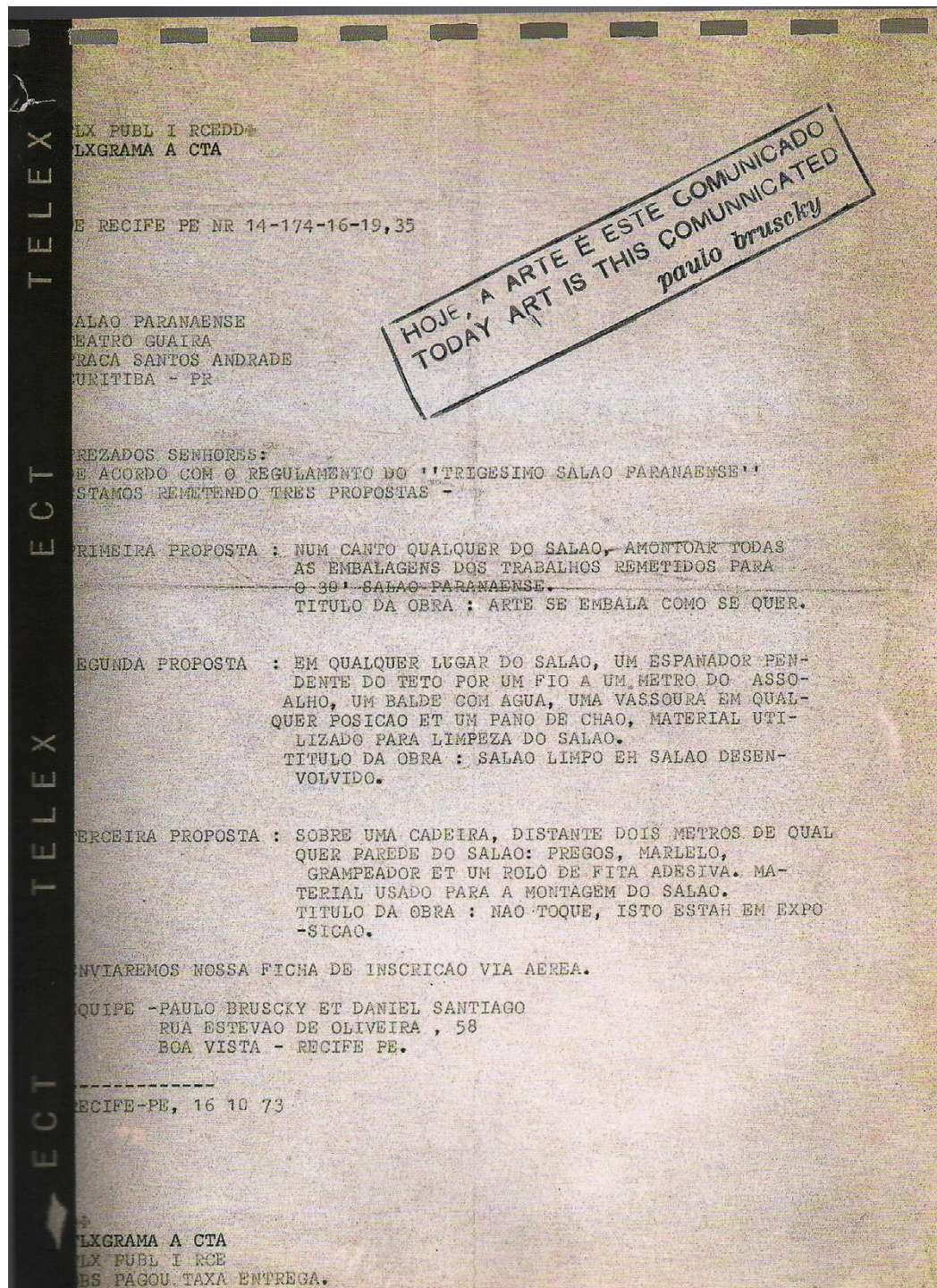


Fig. 76- Jan Dibbets, "By this paper." (formulário, catálogo *Information*), 1970.

Jan DIBBETS  
Born 1941, Weert, the Netherlands  
Lives in Amsterdam, the Netherlands

How do you want to be represented in the catalogue? A page is the size of this sheet and each artist will have one page.

Photographs of the piece in the show?

Photographs of a previous piece?

Other photographs,

By a statement?

In any other way?

*By this paper.*

6 April 1970  
Date

Jan Dibbets  
Signature

43



Fig. 77- Horacio Zabala, “Este papel es una cárcel/This paper is a jail”, 1972.

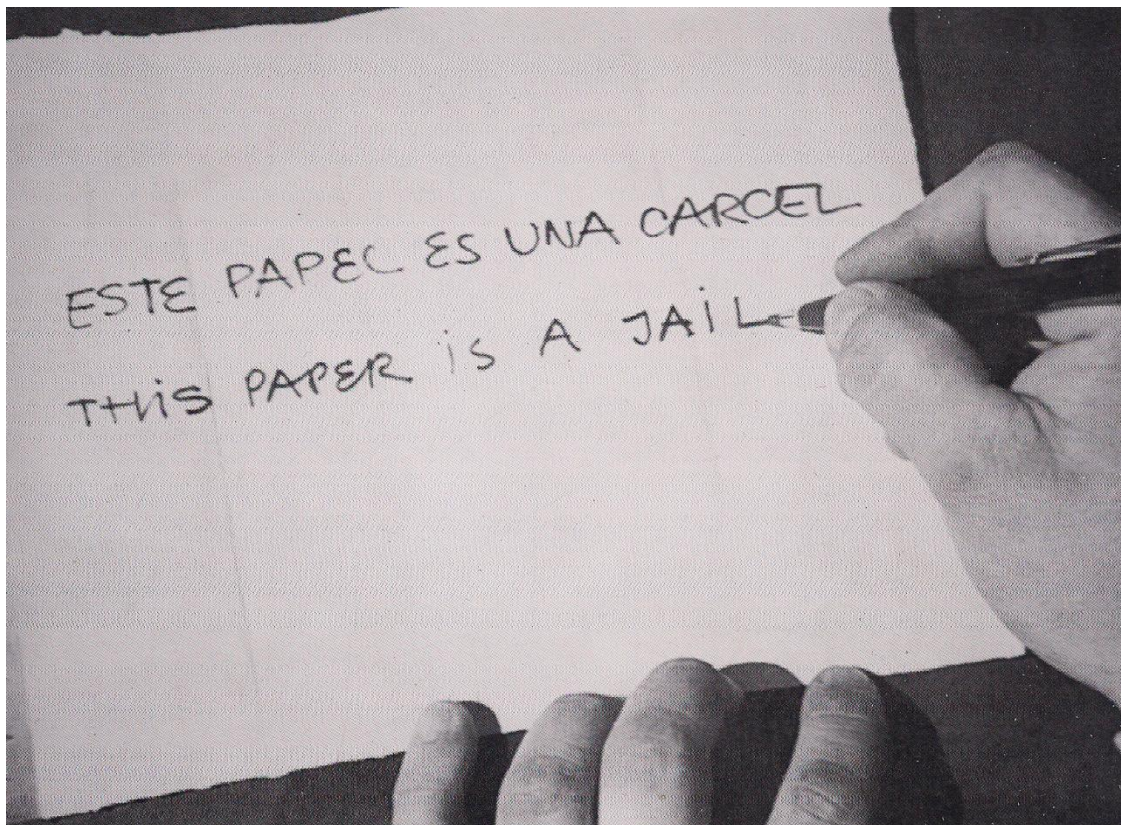


Fig. 78- Jorge Glusberg, *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, (capa da publicação), 1972.





Fig. 79- Jorge Glusberg, *Arte conceptual frente al problema latinoamericano*, (capa da publicação), 1974.

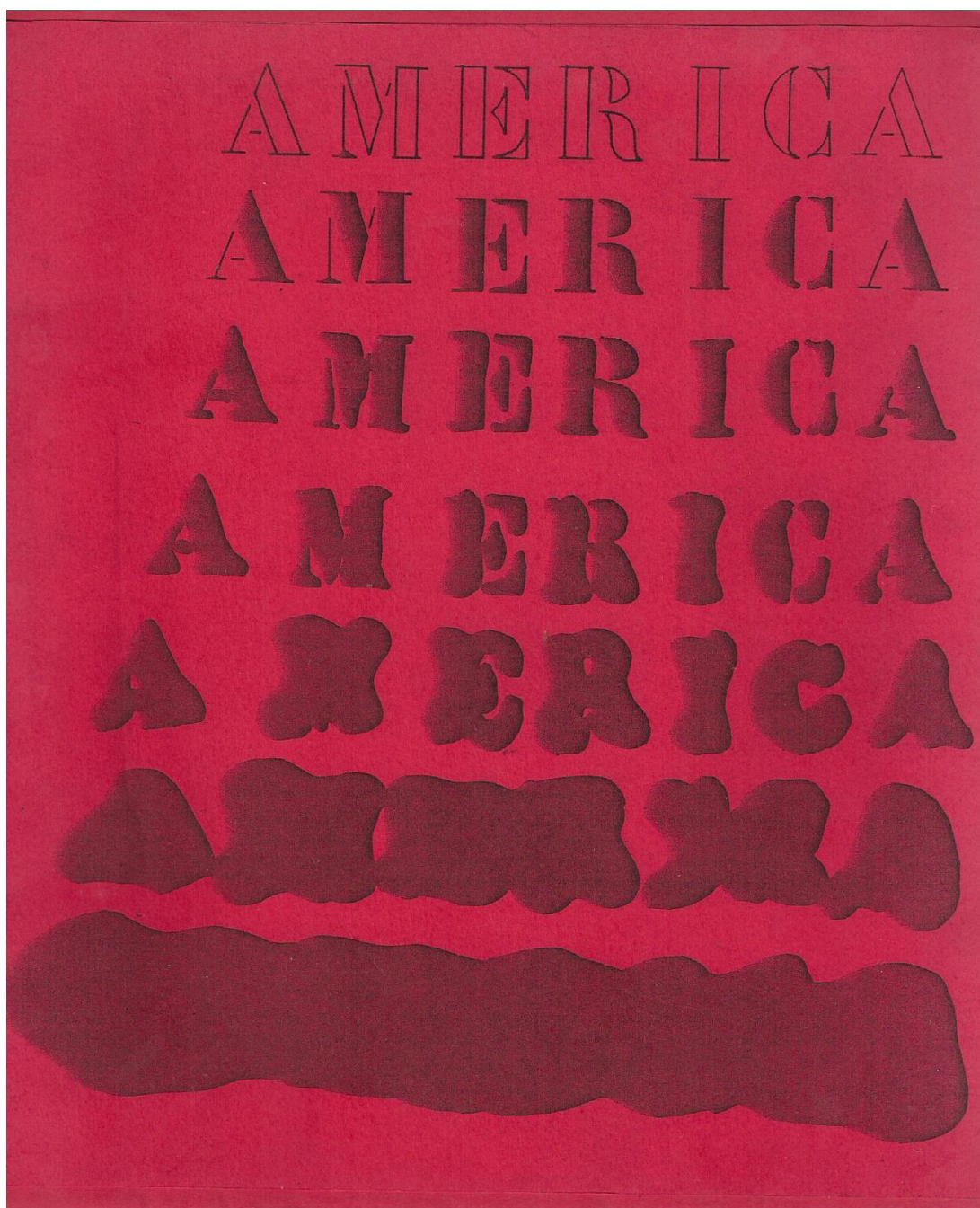




Fig. 80- Imagem panorâmica da mostra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, rerepresentada em *Sistemas, Acciones y Procesos* (PROA/Buenos Aires), 2011.



Fig. 81- Jorge Glusberg, *Presentación de esta muestra*, 1974.

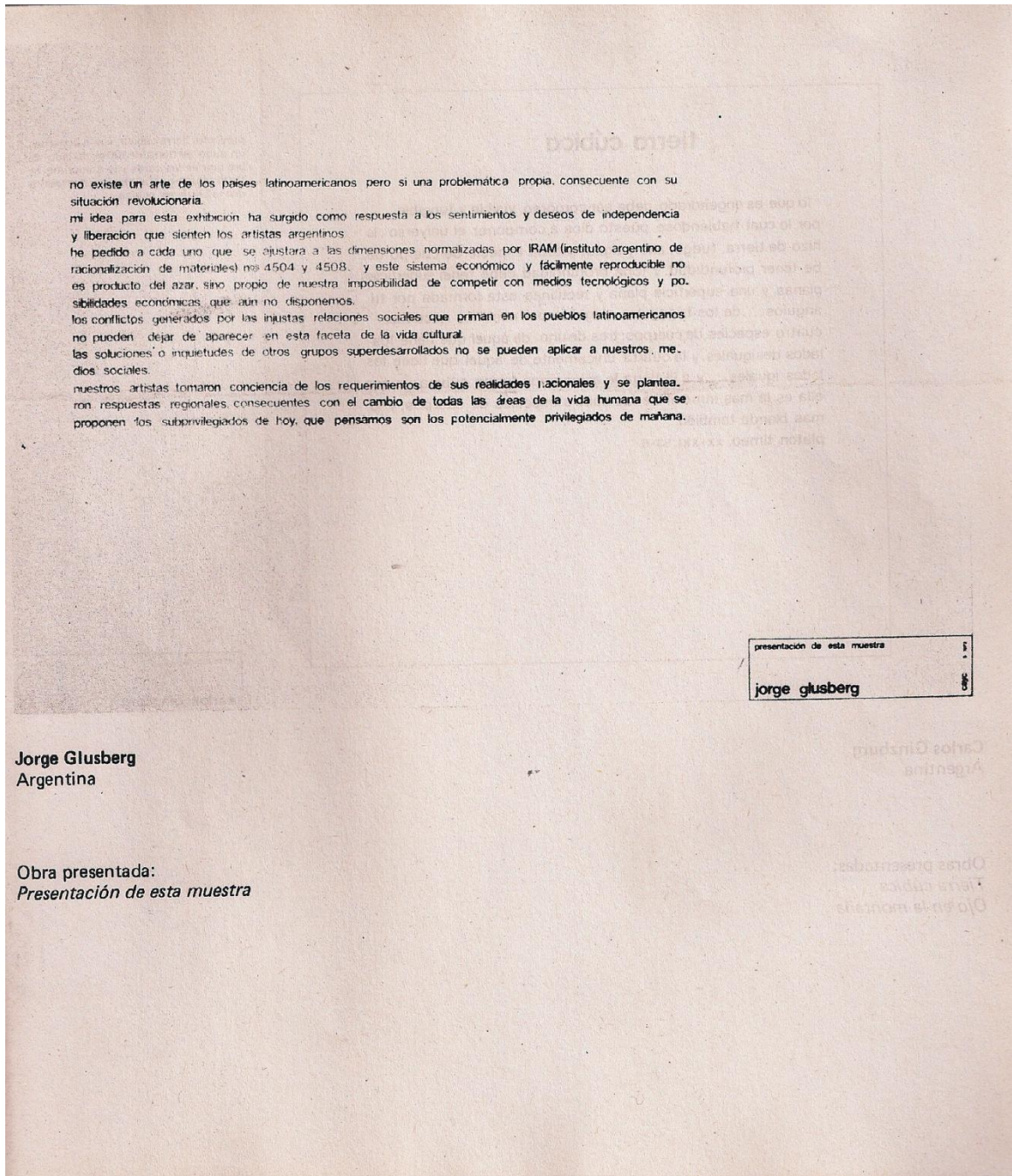




Fig. 82- Luis Pazos, *Proyecto de monumento ao prisionero político desaparecido e Cinco proposiciones para un arte latinoamericano*, 1972.

**luis pazos**

Obras presentadas:  
 El muro de los lamentos  
 El cazador maldito  
 Dialéctica de la realidad nacional  
 Proyecto del monumento al  
 prisionero político desaparecido

Works exhibited:  
 Wall of Mournings  
 The damned hunter  
 Dialectical of National Reality  
 Project of Manument to the  
 disappeared political prisoner

**CINCO PROPOSICIONES PARA UN ARTE LATINOAMERICANO**

1. HACER DEL ARTE LA CONCIENTIZACION DEL PRESENTE.
2. LIBERAR NUESTRA CULTURA COLONIZADA Oponiendole una CONTRACULTURA DE VIOLENCIA.
3. HALLAR UNA APERTURA HACIA LO POPULAR COMO UNICO MEDIO DE INTEGRAR EL ARTE A LA REALIDAD.
4. CREAR DE FRONTERAS PARA ADENTRO.
5. AMAR NUESTRA PROPIA CULTURA CON LA MAS FEROC DE LAS LEALTADES; ODIAR A LAS CULTURAS DOMINANTES CON EL MAS IMPLACABLE DE LOS ODIOS. PORQUE SOLO LA FEROCIDAD NOS HARA LIBRES.

**FIVE PROPOSALS FOR A LATIN AMERICAN ART**

1. MAKE OF ART THE CONSCIENTIOUSNESS OF THE PRESENT.
2. FREE OUR COLONIZED CULTURE BY MEANS OF A COUNTER-CULTURE OF VIOLENCE.
3. ENCOUNTER AN APERTURE TOWARDS THE POPULAR AS THE ONLY MEANS OF INTEGRATING ART TO REALITY.
4. CREATE FROM BORDERS INWARDS.
5. LOVE OUR CULTURE WITH FEROCIOUS LOYALTY; HATE THE DOMINANT CULTURES WITH THE MOST IMPLACABLE HATRED. SINCE ONLY FEROCITY SHALL MAKE US FREE.





**proyecto de monumento al prisionero político desaparecido**

luis pazos



Fig. 83- Juan Downey, *Haga rico a Chile*, 1972.

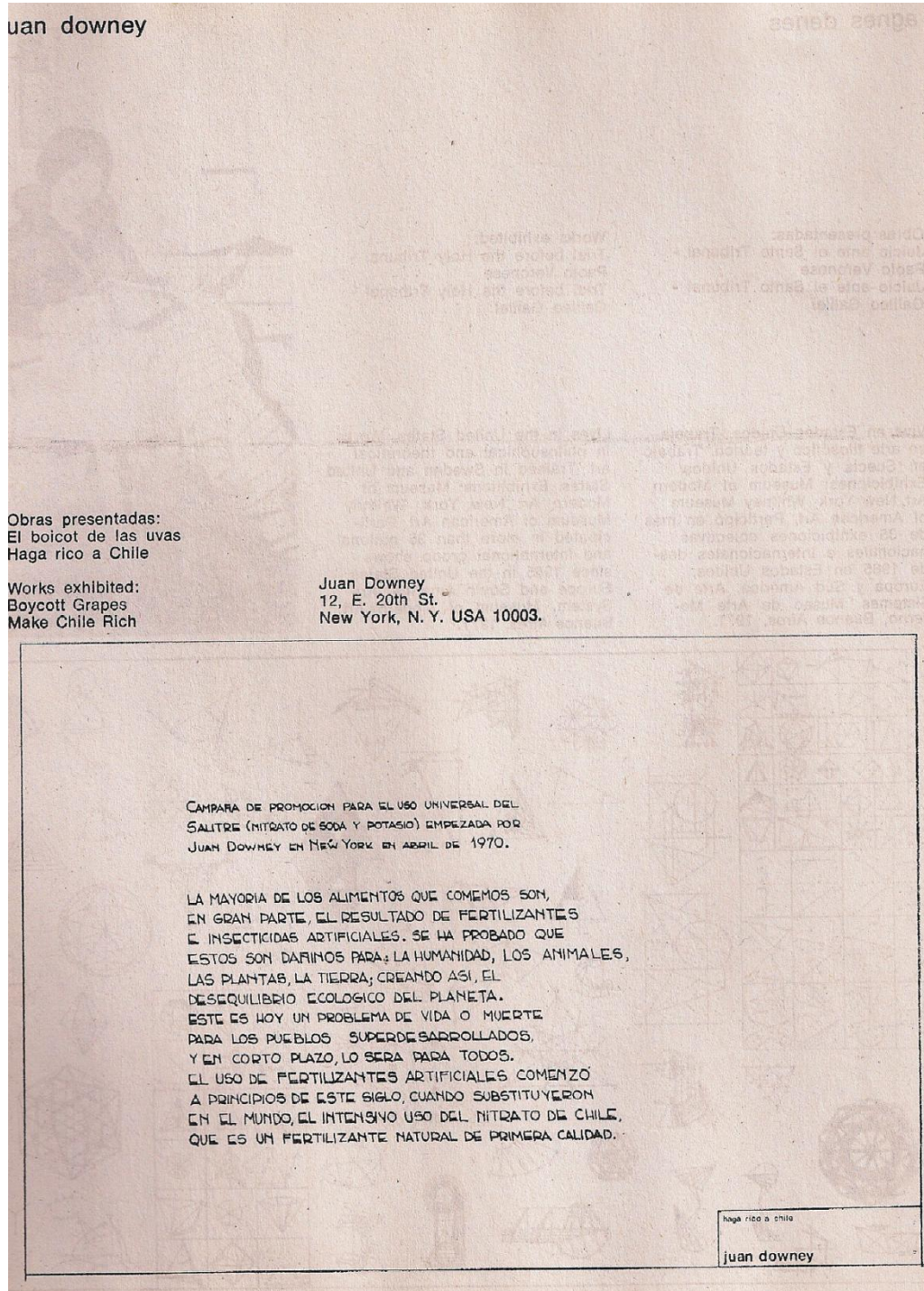


Fig. 84- Gumersindo Quevedo, *Chemérica*, 1974.

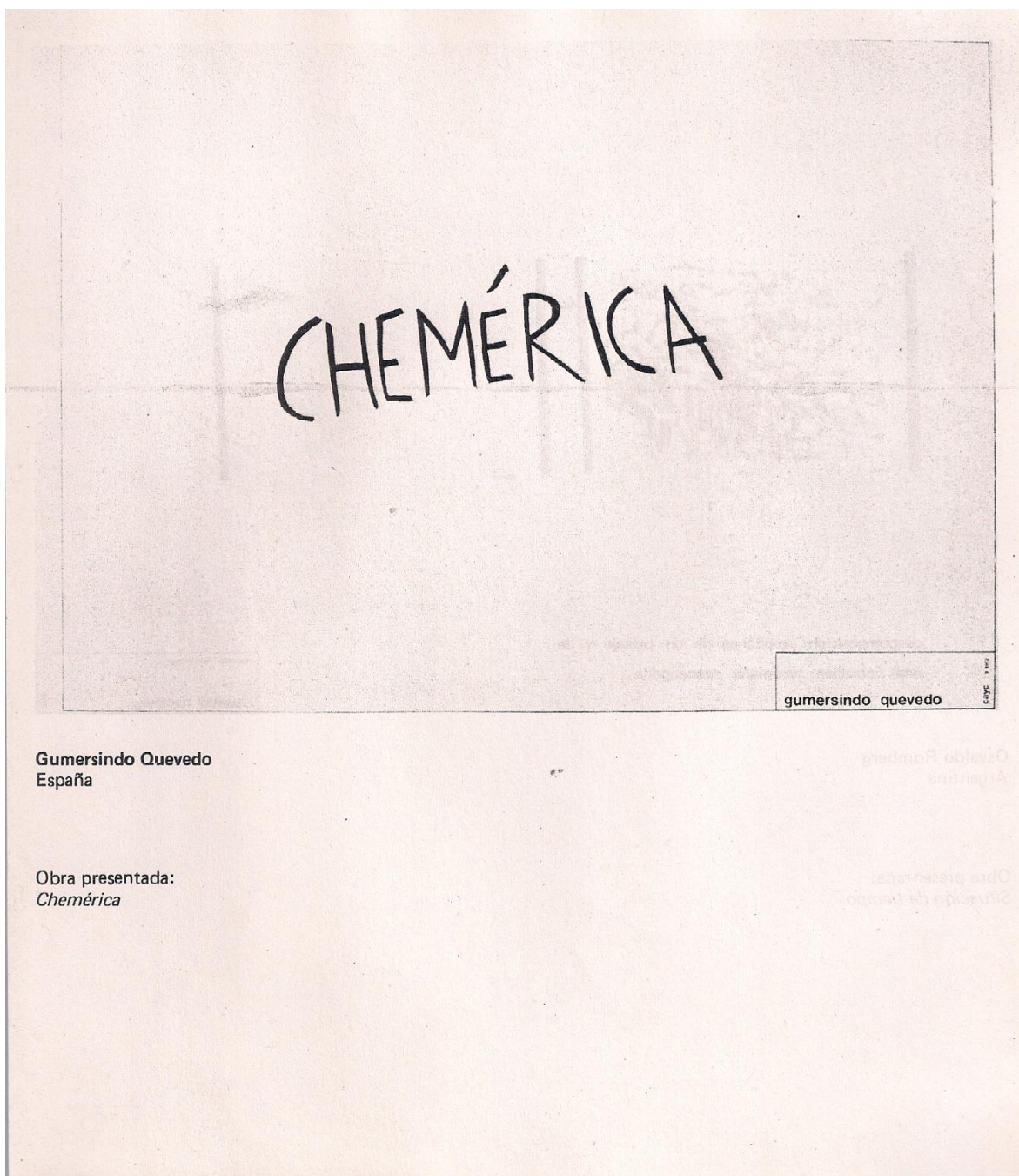




Fig. 85- Marcel Alocco, *El deterioro de América*, 1974.

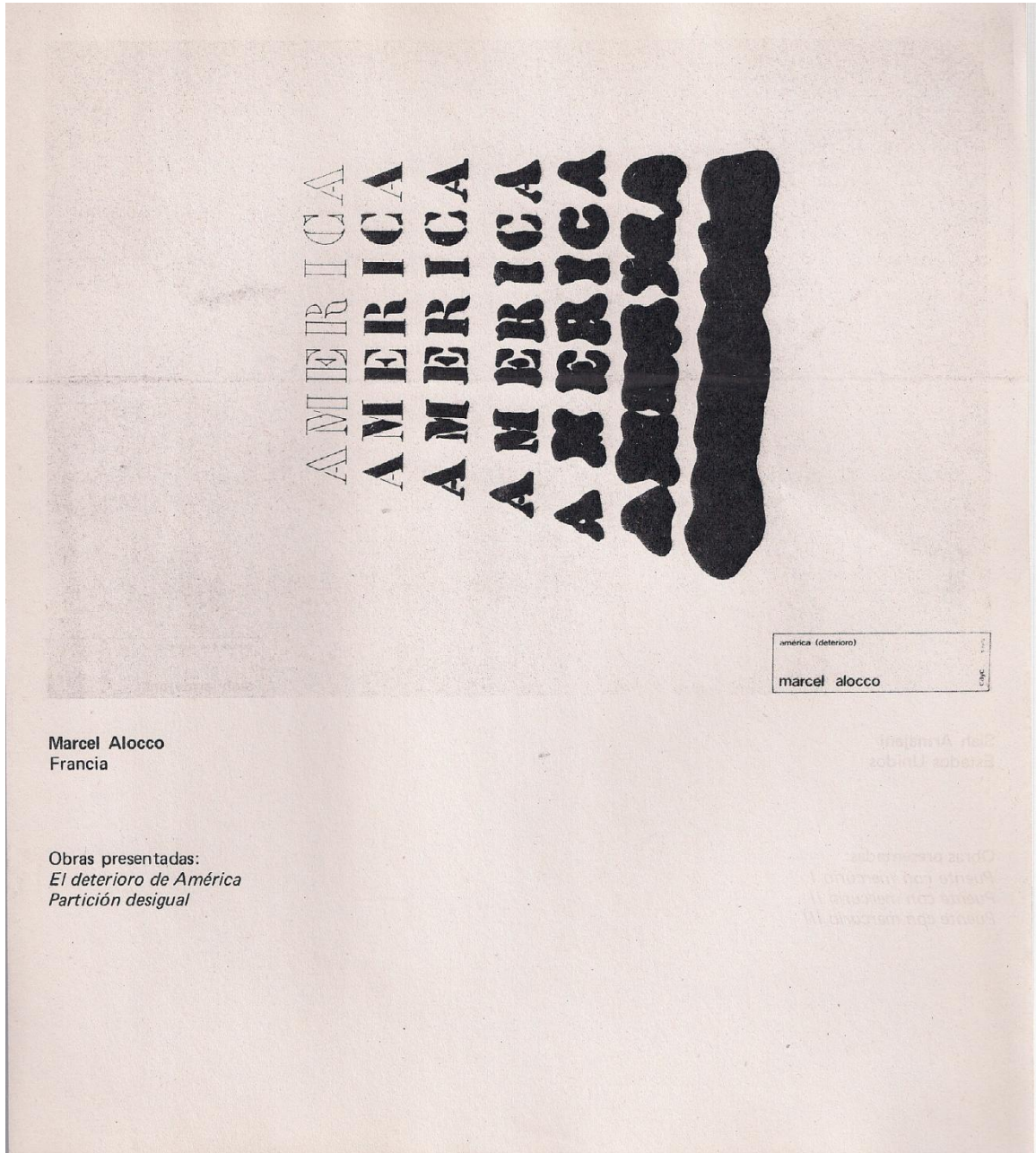


Fig. 86- Oscar Maxera, *Colonización*, 1972.

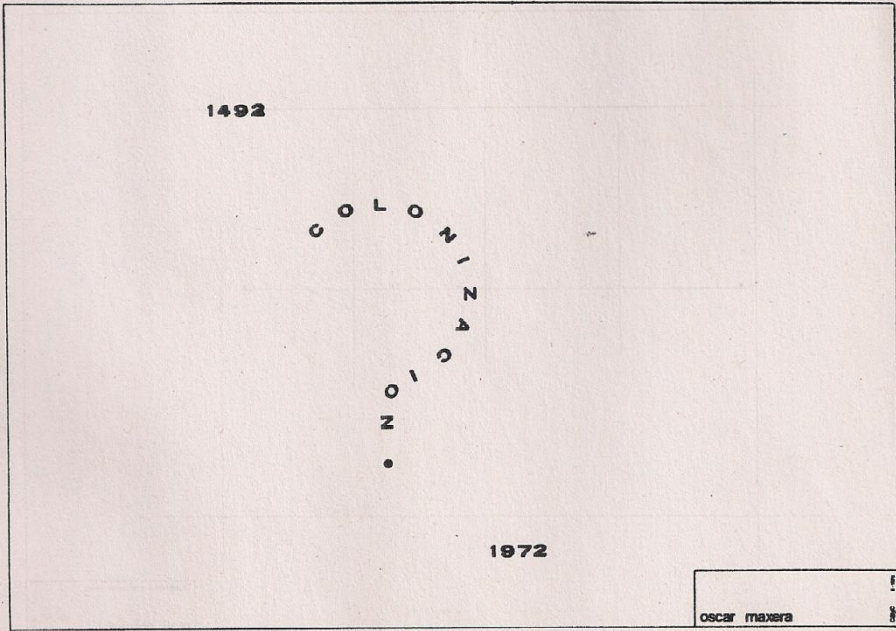

oscar maxera

Obras presentadas:  
Finalidad de la Creación  
Colonización

Works exhibited:  
Object of Creation  
Colonization

Nació en Argentina. Exposiciones:  
1970, Primer Certamen Nacional  
de Investigaciones Visuales. 1971,  
Galería Lirolay. 1972, invitado por  
el Centro de Arte y Comunicación  
participa de las siguientes muestras:  
Fotografía Tridimensional, CAYC,  
Buenos Aires; III Bienal Coltejer,  
Medellín, Colombia; Arte como  
Idea en la Argentina, Quito, Ecua-  
dor; Arte de Sistemas, Instituto  
de Arte Contemporáneo, Lima,  
Perú; Encuentro Internacional  
de Arte de Pamplona, España.

Born in Argentina. Exhibitions:  
1970, First National Competition  
on Visual Investigations. 1971,  
Lirolay Gallery. 1972, invited by  
CAYC, participates in Tridimen-  
tional Photography, Buenos Aires;  
III Biennial of Art Coltejer, Me-  
dellín, Colombia; Art Systems and  
Towards a Profile of Latin Ame-  
rican Art at Pamplona, Spain, and  
Lima, Perú.



1492

COLONIZACIÓN

1972

oscar maxera



Fig. 87- Jiri Valoch, *Concepto político (asociaciones)*, 1972.

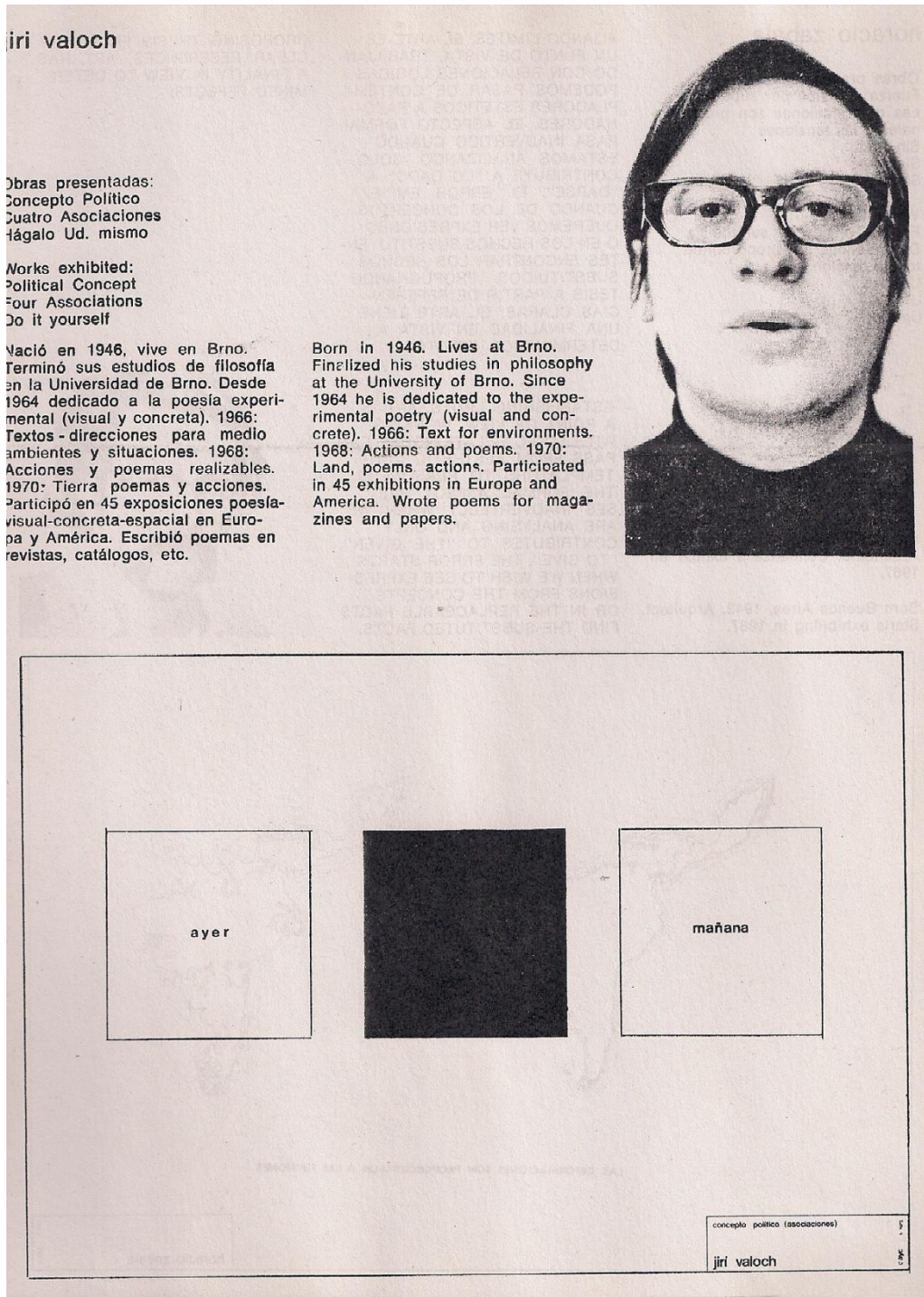




Fig. 88- Auro Lecci, *Coordenadas fundamentales para un tercer mundo*, 1974.

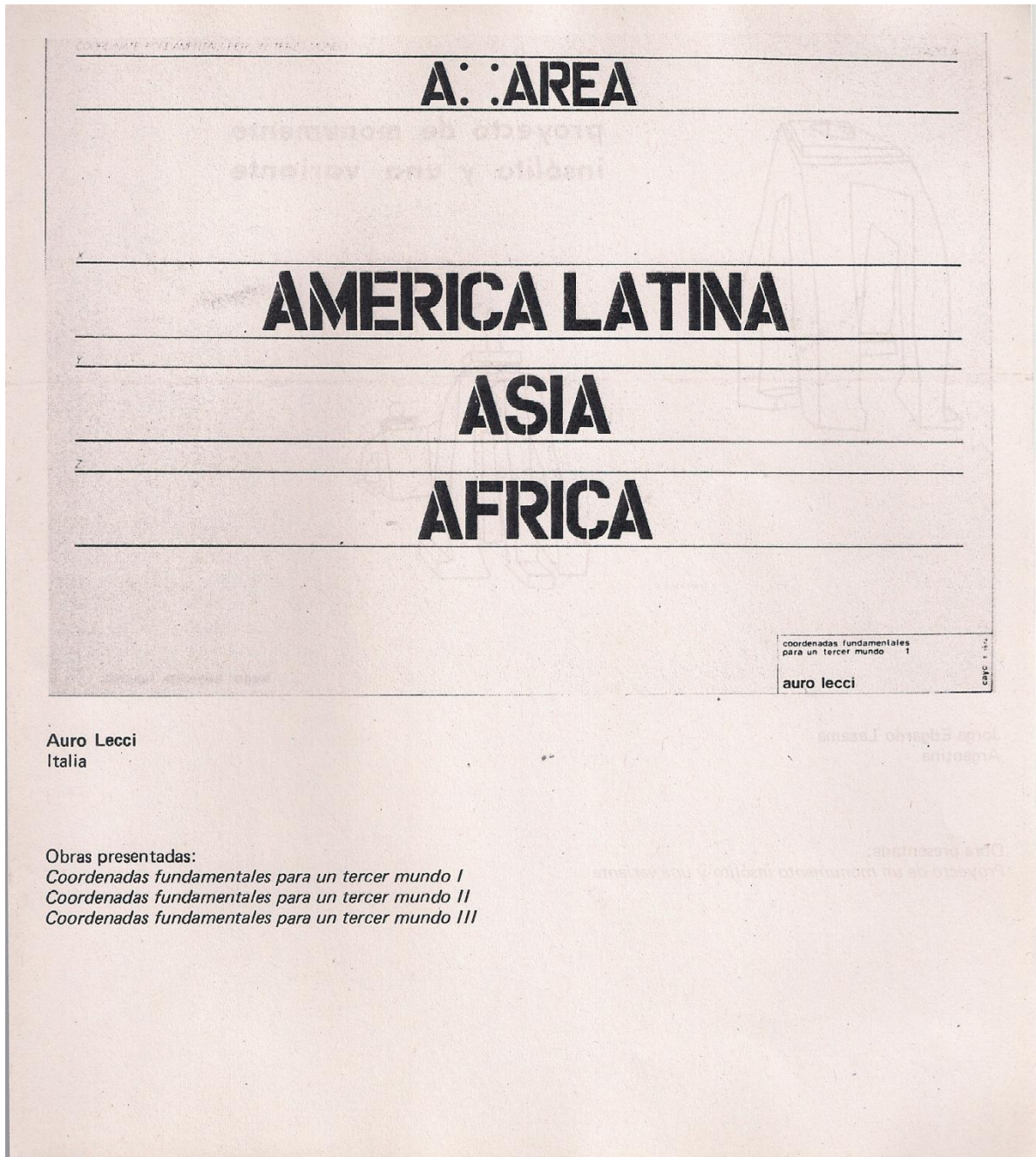


Fig. 89- Mauricio Nanucci, *Negación-Negada. Afirmación –Afirmada. Información- Informada*, 1974.

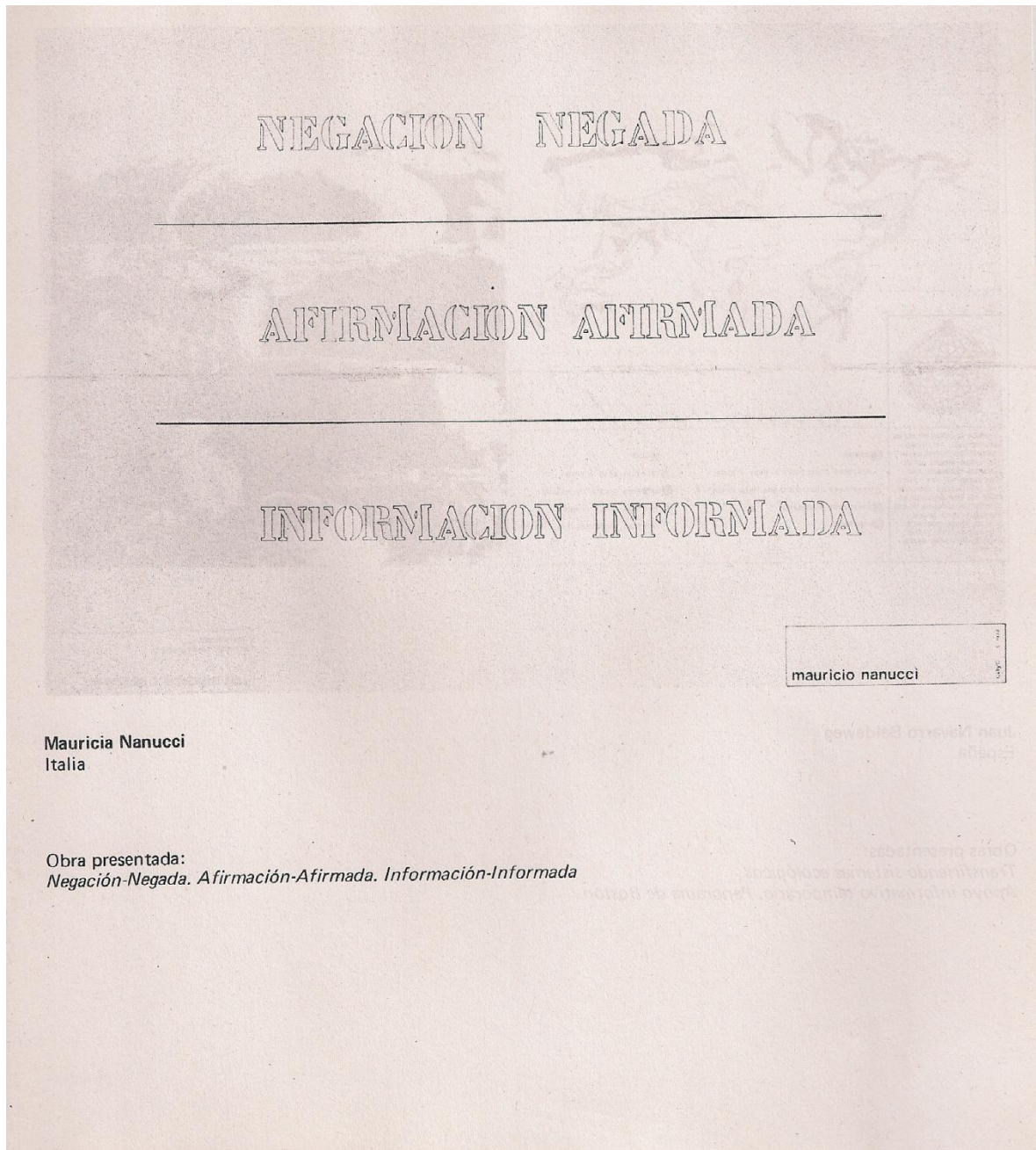
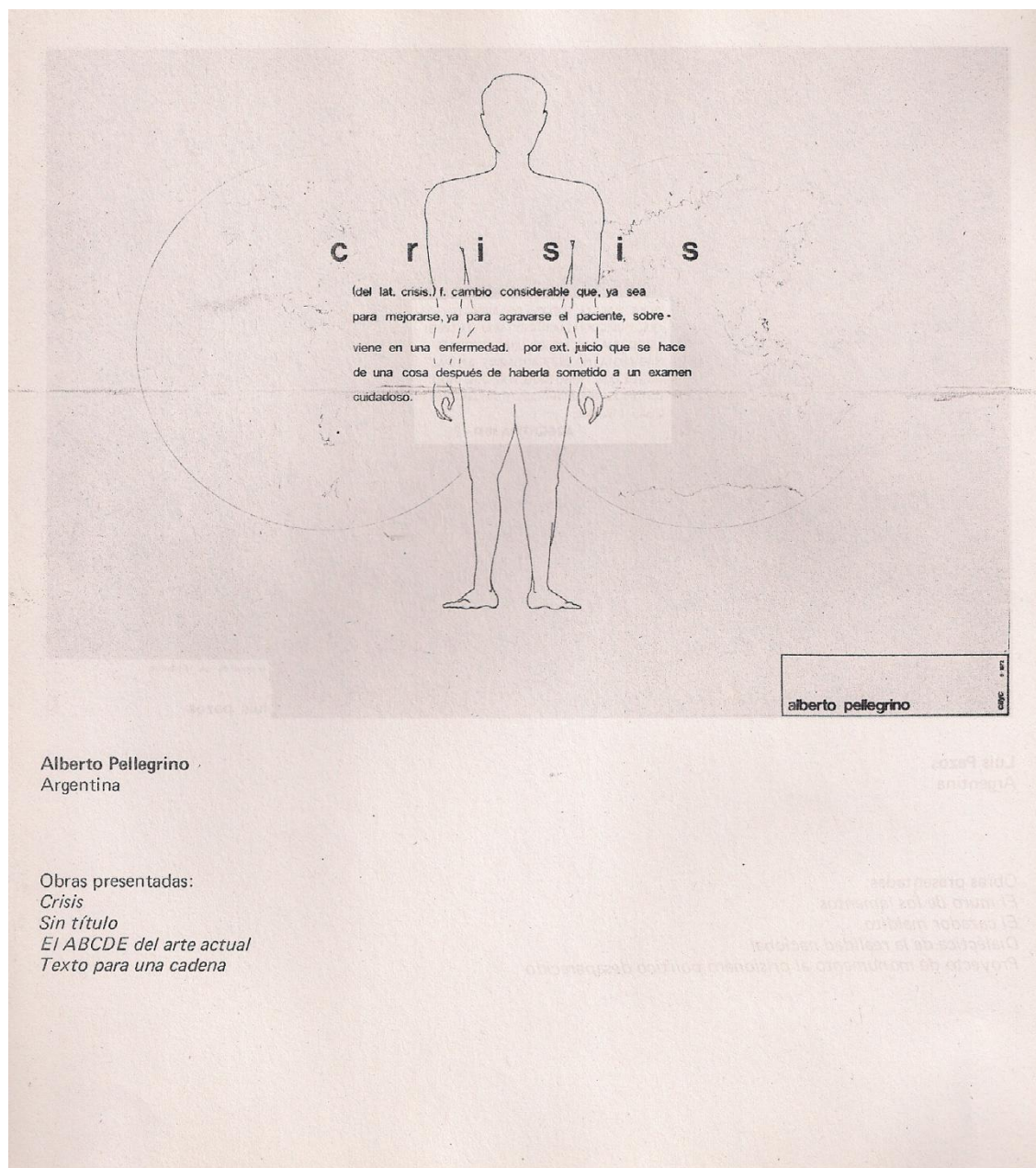




Fig. 90- Alberto Pellegrino, *Crisis*, 1974.



Alberto Pellegrino  
Argentina

Obras presentadas:  
*Crisis*  
*Sin título*  
*El ABCDE del arte actual*  
*Texto para una cadena*

Fig. 91- Guerrilla Art Action Group, *Estética y revolución*, 1974.

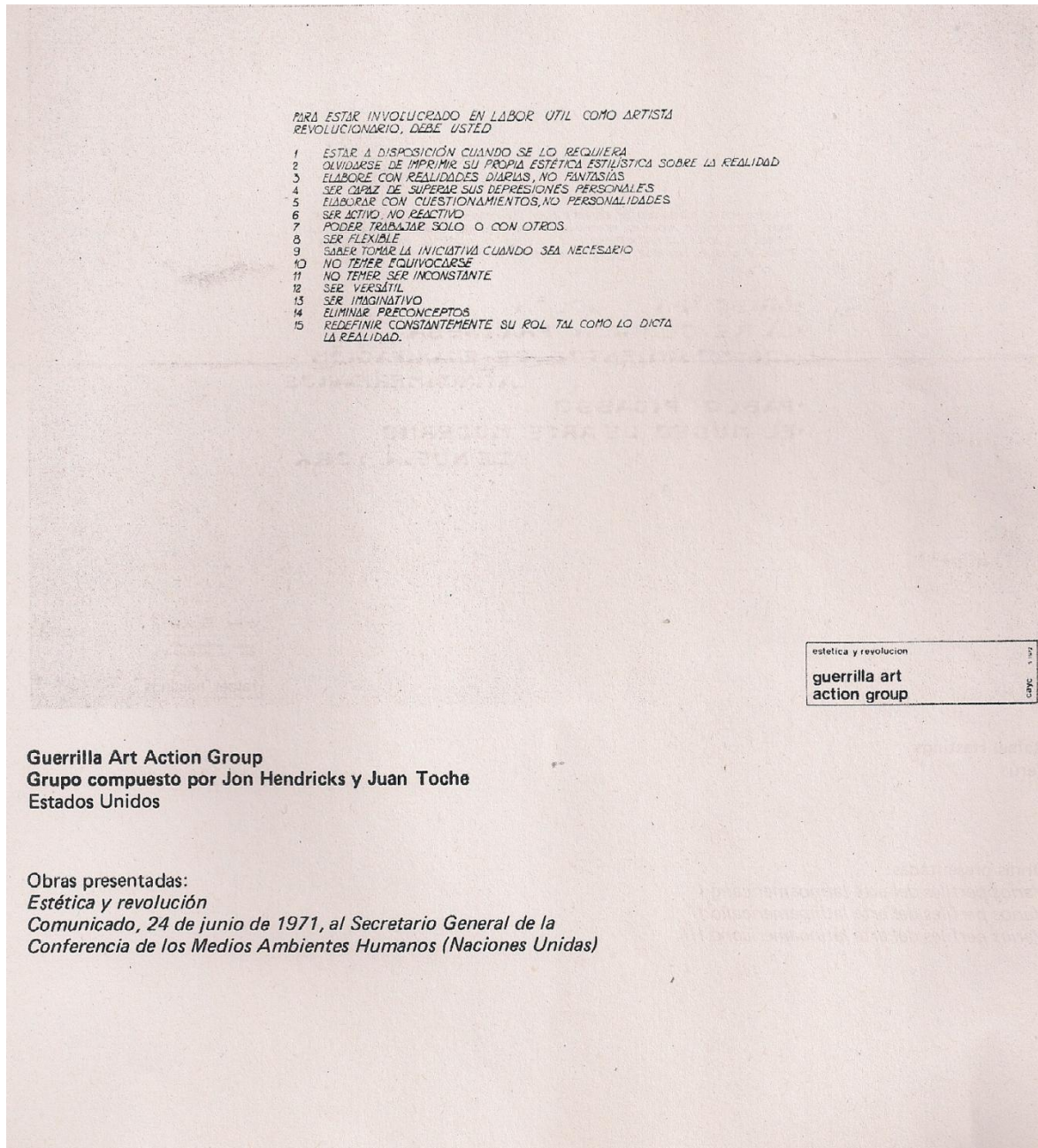


Fig. 92- Artur Barrio, *Livro de carne*, 1978-79.





Fig. 93- Augusto de Campos; Julio Plaza, *Poemobiles*, 1974.

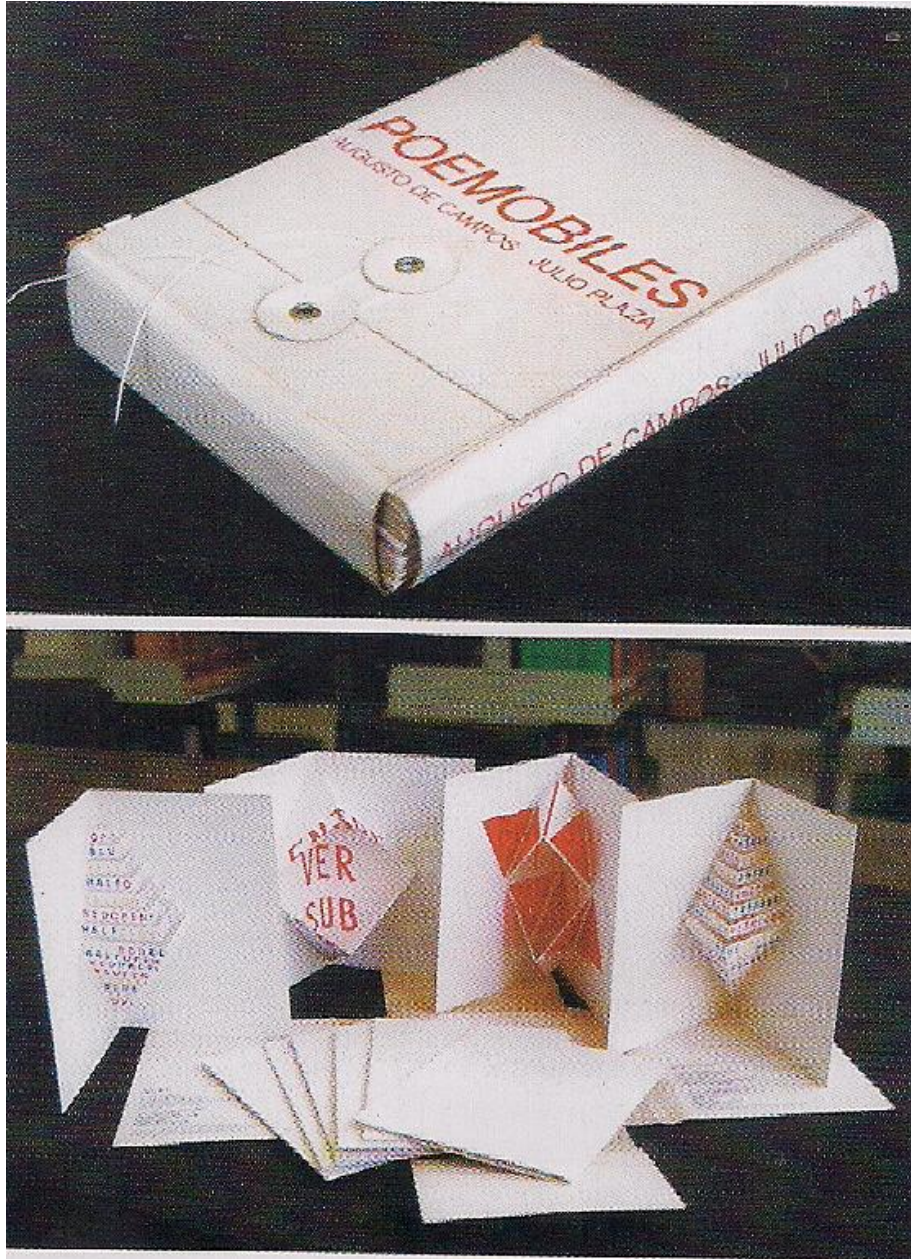


Fig. 94- Lygia Pape, *Livro da criação*, 1960.

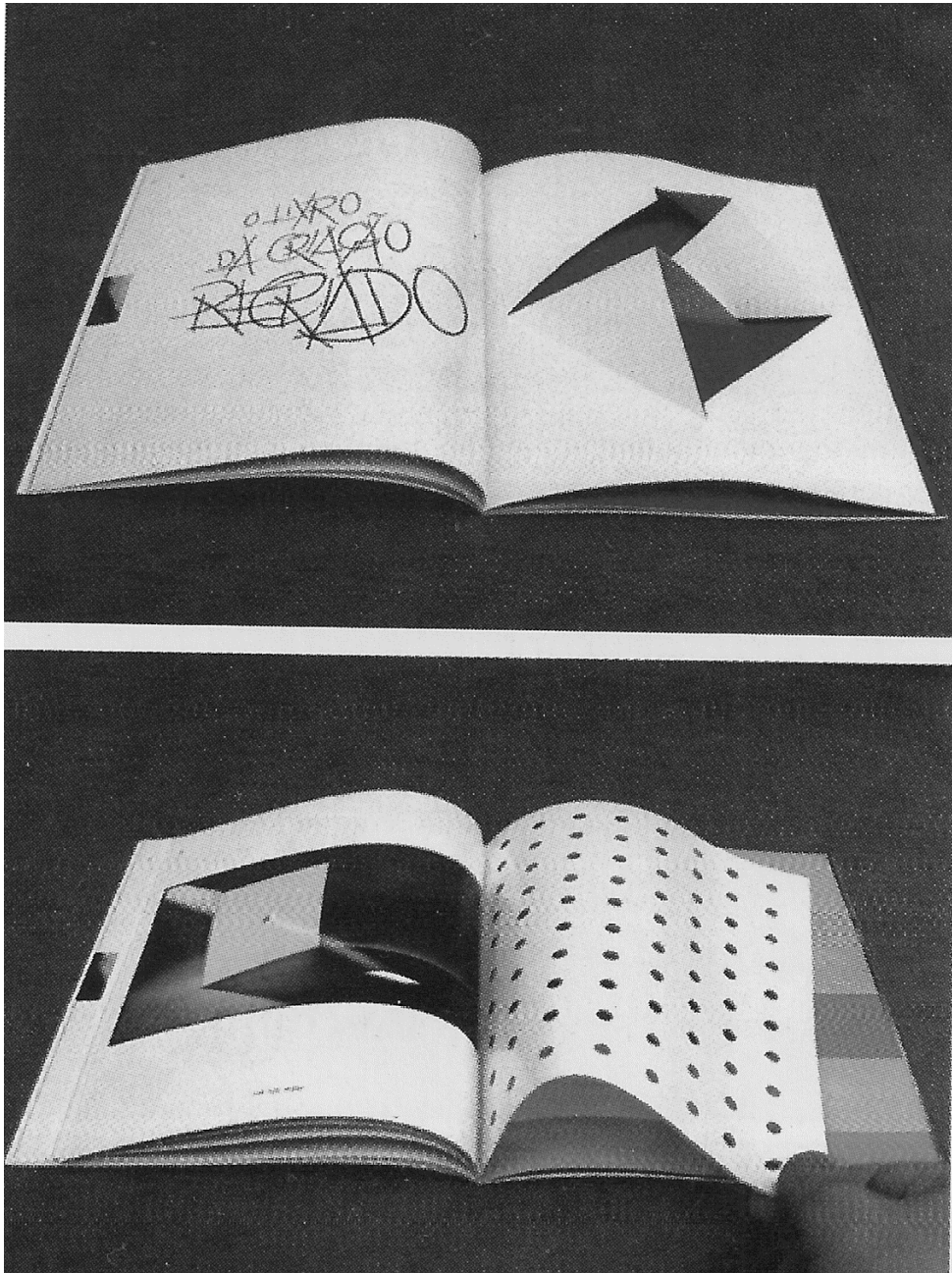




Fig. 95- Julio Plaza, Poética/política, 1977.

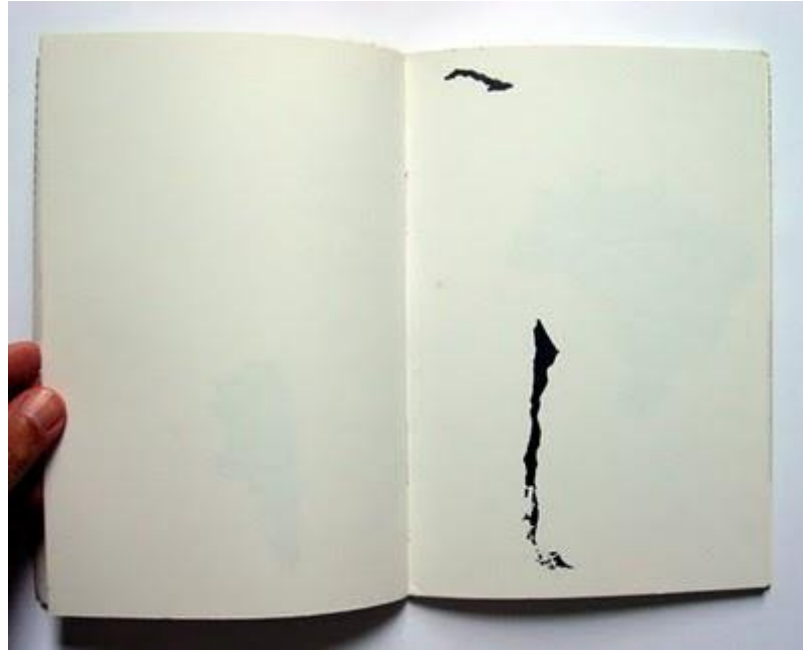


Fig.mesmo- Laurie Anderson, *HandBook*, 2010.

Manual

Este livro é escrito à mão

e também operado à mão

*a análise do manuscrito*

não é importante



aquí

o que importa é

vírar

cada página é presa  
entre o polegar e um dedo

o papel é levantado e retirado

enrolando-se ao girar

temporariamente lembrando  
suas origens



no pergaminho

o canto direito superior  
desta página

está agora no  
esquerdo superior

do verso da página

vísível agora como um espelho

a imagem à esquerda

Virar a página gera um leve sopro

que de longe cheira a tinta



Este livro é um manual

de como virar páginas

operá-lo requer habilidades  
físicas

e um gasto de energia

a leveza de cada página é

memorizada

pelos músculos da mão



este livro pesa quasa méio quílo

mas a mão prevê o peso  
de cada página

em aproximadamente 10 gramas

esta página tem o mesmo peso,  
formato, cor e textura

desta página

*cada página vira, comumente, como dobradiça*

o modelo é uma espiral



as palavras são lidas  
da esquerda para a direita

as páginas são giradas  
da direita para a esquerda

o sons produzido a virar

esta página

é o resultado do atrito da pele  
sobre o papel

o dobrar e amassar  
de partes da página

onde pressão é aplicada

É pela resistência ao ar à

medida que a página gira



a gravidade ajuda

a página a baixar

*cada retângulo é alçado*

formando um arco de  $180^\circ$

As margens do retângulo  
aparecem

brevemente apenas

de passagem

se tanto



nesta página o leitor deixa

moléculas de epiderme

manchas de gordura praticamente  
invisíveis

um cheiro

outros leitores

deixam vestígios semelhantes

o leitor já não pode ver  
a escrita  
na segunda página mas talvez  
se lembre dela

Cada página revela más palabras



ao mesmo tempo que oculta

outras palavras

o leitor está acostumado com  
a letra do escritor

com essa leve inclinação para a direita

a essa altura, virar as páginas tornou-se

um hábito

ao girar nesta espiral

pouco é apreendido



é uma série de

aberturas

e encerramentos

objetos tomam  
pouco ou nenhum

espaço

aquí

*a mão*

é



autônoma

agora

não

há

mais

descanso













