



Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina

Mari Carmen Ramirez

O texto aponta, fundamentalmente, uma polêmica: é possível fazer arte conceitual na América Latina? Esta dúvida se refere ao fato de os objetos, nos países colonizados, ganharem um caráter político mais evidente, impossibilitando, a princípio, sua autonomia artística. Assim, a autora propõe, respaldada por outros teóricos, o termo "conceitualismo ideológico" para tratar de imagens como as de Cildo Meireles e Luiz Camnitzer.

Arte conceitual, América Latina, nova objetividade, não-objetualismo.

*O que é, então, a arte senão um modo de pensar.
Os fenômenos sociais também são obras de arte e dizem respeito a todas as pessoas.*

Roberto Jacoby

Devemos começar por fazer pelo menos três perguntas. Será que podemos classificar retrospectivamente um movimento sob o globalizante termo "conceitualismo", quando seus fundadores nunca o consideraram assim? É possível postular versões regionais autônomas daquilo que de maneira geral foi entendido como fenômeno da cultura dominante? E, caso a resposta seja afirmativa, que aspectos determinam a especificidade das versões latino-americanas? O fato de, na região, as manifestações altamente divergentes que constituem essa categoria nunca terem assumido o rótulo conceitualista torna ainda mais difícil situá-las na história geral do termo.¹ Tal tarefa só será relevante se a segurança que nos dá exergar retrospectivamente ajudar a esclarecer o registro heterogêneo, contraditório até, das práticas individuais e coletivas que nessa região adotaram o paradigma conceitual.² Além disso, investigar os objetivos dessas práticas em sua especificidade local e ideológica pode ser muito mais do que um exercício acadêmico. Na verdade, pode esclarecer aspecto crucial de um projeto subestimado, cujos objetivos eram opor-se à arte, mas também transcendê-la, isto é, o projeto de fincar os pés nas margens contrárias entre cultura "não subordinada" e cânones centrais, metropolitanos. É do ponto de vista das fronteiras movediças dessa pesquisa utópica que as práticas ecléticas que constituem o conceitualismo na América Latina devem ser abordadas.

Antes de continuar, porém, gostaria de explicar o significado do termo "conceitualismo", tanto no abstrato como no contexto deste ensaio. Na minha opinião, depois da revolução artística inicial levada a cabo pelos movimentos históricos de vanguarda (em especial o cubismo, o futurismo e o dadaísmo), o conceitualismo pode ser considerado a segunda maior mudança verificada no entendimento e na produção de arte ao longo do século 20. Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da lingüística, o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um *medium* em particular e pode traduzir-se numa variedade de "manifestações" (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos "artísticos", mas, sim, em processos "estruturais" ou "ideáticos" específicos que ultrapassam meras considerações perceptuais e/ou formais. Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um "modo de pensar" (para evocar Jacoby) a arte e a sua

Leon Ferrari
**A civilização ocidental e
cristã**, 1965,
poliéster, madeira, cartão e
gesso, 200 x 120 x 60cm

Fonte: *Entre el silencio y la violencia:
arte contemporáneo argentino*. Buenos
Aires: arteBA Fundación, 2004: 53

relação com a sociedade. Submeter a nova formulação o conceitualismo em termos tão amplos me permitirá abordar as especificidades das práticas conceituais latino-americanas de modos que vão além do reducionismo crasso das formulações metropolitanas ou das dicotomias comuns do modelo centro/periferia; me permitirá, portanto, ver a obra desses artistas não como reflexos, derivações ou mesmo réplicas da arte conceitual central, mas sim como respostas locais às contradições originadas pelo fracasso, após a Segunda Guerra Mundial, dos projetos de modernização e dos modelos artísticos preconizados para a região. Nessa ordem de idéias, não pretendo que este ensaio seja uma história definitiva, nem sequer parcial, do conceitualismo na América Latina. Pelo contrário, ele se circunscreve em grande medida ao desenvolvimento de práticas conceituais nos centros urbanos de Buenos Aires, Rosário e Rio de Janeiro, mencionando algumas ocorrências em Bogotá, na Cidade do México e na comunidade de artistas latino-americanos em Nova York. Mediante esses casos paradigmáticos, caracterizarei certos aspectos gerais da passagem para o conceitualismo no contexto latino-americano. Esse objetivo, por sua vez, implica ir além das reclamações ingênuas (sincrônicas) de verdade dos registros historicistas, a fim de (diacronicamente) apreender a natureza das contribuições da América Latina para a generalidade das realizações do conceitualismo global.

A relevância continuada dessa tarefa baseia-se em dois preconceitos predominantes. Por um lado, há na história da arte uma teoria prevalecente extremamente redutora e instintiva que, apesar de uma década de reavaliação crítica, continua a privilegiar um grupo pequeno e iconoclasto de artistas norte-americanos e britânicos cuja obra, na forma de propostas linguísticas ou ideáticas, começou a atrair as atenções em finais da década de 1960. Por outro lado, existem os mal-entendidos gerados em nossos próprios países pela herança da guerra fria, dos quais é representativa a tendenciosa "tese da resistência" da crítica Marta Traba. Desde o início Marta Traba denunciou zelosamente as práticas conceituais como "modas importadas", cuja emergência revelava até que ponto uma parte de nossos artistas se tinha "rendido" ao imperialismo cultural norte-americano.³ O fim da guerra fria, juntamente com a perspectiva das três últimas décadas, exige que pretensões tão apaixonadas a uma autonomia continental sejam submetidas a escrutínio crítico.

Rebatendo ambos os pontos de vista, começo por defender que os processos condutores à emergência do conceitualismo não foram exclusivos dos artistas

norte-americanos ou britânicos, mas envolveram também produtores culturais para quem a crise ontológica da arte europeia após 1945 constituía quadro de referência. É essa a posição dos artistas latino-americanos que, em virtude de sua herança colonial, foram durante séculos colocados numa relação dialógica com várias tradições artísticas da Europa e dos Estados Unidos.

Como sucede com qualquer outra tendência proveniente de áreas não hegemônicas, porém, a obra desses artistas obedece a um padrão de assimilação/conversão em grande medida orientado pela dinâmica e pelas contradições internas do contexto local. Esse intercâmbio dialético resultou em versão – ou mesmo em inversão – autônoma de importantes princípios do modernismo europeu e norte-americano. Dessa perspectiva, a emergência do conceitualismo na América Latina não só surgiu paralelamente a importantes desenvolvimentos da arte conceitual central como também, em muitos exemplos-chave, os antecipou.⁴ O tipo de inversão que proponho é, pois, estratégia teórica que me permite ilustrar dialeticamente essa autonomia. Em segundo lugar, considero que, ao fazer da política e da ideologia o ponto de partida para o questionamento radical da arte enquanto instituição, os conceitualistas da América Latina produziram algumas das respostas mais criativas do século 20 ao problema da função da arte, levantado pela primeira vez por Marcel Duchamp. Compreender a origem do conceitualismo latino-americano nesses termos implica apreender a complexa articulação entre as necessidades "ex/cêntricas" locais e as tendências centrais, uma interação não excêntrica ou formalista, cuja dialética envolve um circuito recíproco de intercâmbio cultural e artístico. É preciso salientar, porém, que na América Latina o conceitualismo não foi fenômeno continentalmente exuberante nem homogêneo. A complexidade e a heterogeneidade da região, constituída por 20 países de grande diversidade política, econômica e racial, mesmo dentro de suas próprias fronteiras, exclui a existência de desenvolvimentos artísticos uniformes nacionais ou regionais. Tais condições necessariamente deram origem não a uma, mas a várias histórias distintas e a diferentes modos de conceitualismo, correspondentes a países e também a centros urbanos específicos dentro deles.

Além disso, o fato de nenhum dos artistas ou grupos aqui considerados subscrever abertamente o termo "conceitual" sublinha a autenticidade dos impulsos locais que determinaram e alimentaram as respectivas manifestações. No Rio de Janeiro, por exemplo, o fato

de os artistas questionarem a natureza e a função do objeto artístico, bem como sua reformulação em termos de arte baseada em ideais, levou Hélio Oiticica a cunhar a expressão "nova objetividade".⁵ Nas cidades de Buenos Aires e Rosário, a apropriação anterior de teorias estruturalistas, semióticas e comunicacionais como sujeitos/temas de propostas conceituais ajudou a popularizar a expressão *arte de los medios* [arte dos meios de comunicação de massas]. Entretanto, na Colômbia e no México o termo *no-objetualismo* [não-objetualismo], criado pelo crítico peruano Juan Acha, passou a ser a designação comum a todas as formas de arte experimental (instalação, performance e conceitualismo) que procuravam ver-se livres do estatuto fetichista.⁶ Em todos os casos, porém, a especificidade do local era colocada a serviço do objetivo mais amplo de produzir formas radicais de arte focada em conceitos. Em inevitável contraponto à espontaneidade do fenômeno que venho descrevendo, verificam-se também reações derivadas da disseminação das propostas de arte conceitual de Joseph Kosuth na imprensa internacional depois de 1969.

O grau de concentração das atividades conceituais em todo o continente permite-me distinguir em termos gerais três momentos cronológicos. O primeiro, cobrindo aproximadamente o período entre 1960 e 1974, restringe-se em grande medida ao Brasil (Rio de Janeiro),⁷ à Argentina (Rosário e Buenos Aires)⁸ e à comunidade de artistas sul-americanos residentes em Nova York.⁹ Esse primeiro momento, que acompanha de perto a emergência da arte conceitual na Europa, no Japão e nos Estados Unidos, produziu vários núcleos densos que, na maioria, defendiam, ideológica e teoricamente, a promoção de movimentos vanguardistas radicais para sociedades que lutavam contra regimes ditatoriais. Na fase seguinte, mais ou menos de 1975 a 1980, surgiu concentração igualmente substancial de grupos conceituais no Chile,¹⁰ na Colômbia, na Venezuela e no México.¹¹ Esse segundo momento, que coincide com a explosão mundial do conceitualismo, caracterizava-se por vasta rearticulação das práticas conceituais em termos da

apropriação dos espaços urbanos pelos artistas e de seus esforços no sentido de envolver a população em suas propostas ideáticas. Um bom exemplo dessa tendência é o posterior fenômeno de Los Grupos na Cidade do México. Antecipa cada um desses momentos a obra de figuras iconoclastas como Alberto Greco, Alejandro Jodorowsky (Chile/México), Rogelio Vicuña, Juan Pablo Langlois (Chile), Bernardo Salcedo e Antonio Caro (Colômbia, ambos), que em geral trabalhavam isolados. O terceiro momento do conceitualismo latino-americano (fora desse quadro cronológico) foi a emergência de práticas neoconceituais em finais das décadas de 1980 e 1990. Com notáveis exceções, esta última fase corresponde à institucionalização do conceitualismo como caro produto de consumo e língua franca dos circuitos artísticos globais.¹²

Apesar da heterogeneidade das práticas conceituais latino-americanas, é possível, no entanto, detectar na obra de muitos artistas da região pelo menos três aspectos comuns que os distinguem claramente de seus pares



He practiced every day.

Luis Camnitzer,
He practiced every day da
série uruguaia *Torture*, 1983
Fonte: www.elmuseo.org

anglo-americanos. O primeiro é o perfil fortemente ideológico e estético desse corpo de obras. Desde suas primeiras manifestações, o conceitualismo nesses países estendeu o princípio auto-referente da arte conceitual norte-americana a uma reinterpretação das estruturas sociais e políticas nas quais se inscrevia. Para esses produtores, a procura de estratégias para criar arte já não era "questão de um grupo oriundo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo a soluções coletivas".¹³ Assim, enquanto os artistas norte-americanos, refletindo o lema de Kosuth de que "a ausência de realidade na arte é, justamente, a realidade da arte", dirigiam suas críticas ao mundo artístico institucionalizado, os artistas latino-americanos, em sua maioria, fizeram do público seu alvo. Por conseguinte, não só a obra se destinava a funcionar no nível ideológico, como a própria ideologia se tornou a "identidade material" fundamental da proposta conceitual.¹⁴ Nesses termos, o "conceitualismo ideológico", como Simon Marchán Fiz observou em 1972, não é "uma força produtiva pura, mas sim uma força social" – em outras palavras, uma força que não se satisfaz com a investigação de suas próprias condições recorrentes (tautologia), mas procura transformar ativamente o mundo por meio da especificidade da arte.¹⁵ A substituição da natureza discursiva da arte por sua função cognitiva está implícita nessa transformação, que permitiu a grupos de artistas como o Tucumán Arde "postular o trabalho artístico como uma ação positiva e real cuja aspiração deve ser produzir um efeito modificador no meio que a engendrou". Transposta para a cena política de 1968, a noção de arte conceitual como veículo para entender e problematizar "o real" levou Tucumán Arde a rejeitar a estética a favor da "ação violenta e coletiva". Na opinião do grupo, a violência transformara-se numa "ação criadora de novos conteúdos".¹⁶ Posição semelhante está implícita na comparação de Luis Camnitzer sobre os meios e as estratégias da nova antiarte e das táticas da guerrilha. Umas e outras, segundo sua opinião, tinham um objetivo comum: "transmitir uma mensagem e ao mesmo tempo mudar, com esse processo, as condições em que o observador se encontra".¹⁷ É conveniente frisar que a obra inicial desses artistas anunciava claramente formas de conceitualismo político desenvolvidas nas décadas de 1970 e 1980 por movimentos políticos feministas, multiculturais e outros, nos países centrais.

O compromisso ativo com o "real" que caracteriza as práticas conceituais na América Latina é também responsável por seu segundo aspecto de relevo: a rela-

ção paradoxal e conflituosa com o princípio fundamental da arte conceitual da América do Norte/Grã-Bretanha, ou seja, a idéia da "desmaterialização" do objeto de arte e sua substituição por uma proposta lingüística ou analítica. Os artistas latino-americanos inverteram esse princípio por meio de diversas táticas inter-relacionadas. A mais contraditória dessas táticas consistiu na "recuperação" do objeto sob a forma do produzido em massa ou *readymade*, enquanto veículo do programa conceitual (Oscar Bony, Artur Barrio, Waltércio Caldas, Luis Camnitzer, Antonio Dias, Victor Grippo, Cildo Meireles, Hélio Oiticica e Antonio Manuel). Esse tipo de conceitualismo – mais próximo do modelo "impuro" de Robert Morris, Dan Graham e Daniel Buren do que de Kosuth ou Lawrence Weiner – baseava-se numa interpretação da herança de Duchamp que ia além das questões da intencionalidade (artista) e da produtividade (*readymade*). Como elemento integrante de estratégias de significação antidiscursivas mais abrangentes, frequentemente efêmeras, a noção de *readymade* como um "pacote para comunicar idéias"¹⁸ implicava importante questionamento das funções semióticas visuais do objeto a fim de produzir significados relacionados com sua posição estrutural num circuito ou contexto social mais amplo. Através dessa interação dialética com elementos do "real", os artistas procuravam uma "proximidade participante" com o espectador.

Outra tática consistia em abordagem cognitiva/perceptiva aplicada tanto a indivíduos como à sociedade em seu todo, com o fim de expor e contestar atitudes conformistas. Esse tipo de proposição (Lygia Clark, Barrio e Oiticica) 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.¹⁹ 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.

A terceira tática prende-se à utilização de teorias da comunicação e da informação por parte dos artistas latino-americanos para investigar os mecanismos através dos quais os significados são transmitidos ao observador. Os artistas argentinos que subscrevem essa visão (Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari e o coletivo Tucumán Arde) se apropriaram da estrutura existente de meios de comunicação de massa – quer na forma de imprensa, painéis informativos, televisão ou qualquer outro meio tecnológico

de informação – para produzir uma obra em que o *medium* é a mensagem. Mas, ao contrário da resposta não mediada da conhecida frase de McLuhan e da reação condicionada ou previsível de meras propostas lingüísticas e ideáticas, a mensagem induzida por esses argentinos é o produto crítico de um dispositivo metalingüístico que põe em causa tanto a “validade” quanto a “verdade” da própria mensagem.

O último aspecto do conceitualismo latino-americano a ser aqui discutido diz respeito à redefinição do observador como parte integrante do programa conceitual. A noção de uma arte de amplo alcance comunicativo baseada na idéia foi sempre parte integrante dessas práticas. O que nelas estava em jogo, porém, não era a potencialmente limitada acessibilidade material da obra (aspecto que também se encontra implícito em muitas práticas norte-americanas), mas sim o esforço consciente de *contradivulgar* mensagens ou transmitir novos valores aos observadores. Esse aspecto importante distingue ainda mais as práticas conceituais latino-americanas do modelo “telepático” prevalente nos Estados Unidos, um modelo caracterizado por sua “não-disponibilidade” e por sua resistência à constituição de públicos.²⁰ Em todos os casos aqui considerados a telepatia é substituída por *pathos* (contaminação) ou *pathia* (participação). Para além das aspirações metafísicas do modelo telepático, nossos artistas procuravam sistemas de comunicação alternativos, participantes. Procedentes de um complexo entendimento crítico e da aplicação de teorias da informação, comunicação e recepção, vários artistas e grupos latino-americanos (Barrio, Oiticica, Meireles, Manuel, o Tucumán Arde, Grippo e mesmo Los Grupos) fundamentaram deliberadamente suas práticas em matizes vernáculos de seus contextos locais. Por exemplo, os signatários da Declaração de Princípios da Vanguarda, que precedeu a exposição Nova objetividade brasileira (1967), proclamavam: “Além de dotar o trabalho criativo de importância cultural, nosso movimento adotará todos os meios de comunicação com o público, da imprensa ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, da rádio à televisão”.²¹ Com efeito, a obra desses artistas e grupos anunciava mais uma vez perspectivas metropolitanas, como a análise de audiências mais tarde introduzida pelos conceitualistas norte-americanos.

No Brasil, hoje, (nisto também se assemelharia ao Dadá), para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra,

visceralmente, contra tudo que seria, em suma, o conformismo cultural, político, ético, social... DA ADVERSIDADE VIVEMOS!

Hélio Oiticica, “Esquema Geral da Nova Objetividade”, 1967

Quase todos os artistas que se dedicaram a práticas conceituais atingiram a maioria em meio ao *desarrollismo* do pós-guerra (desenvolvimentismo, 1950-70). Além de industrialização avançada e de nível mais sustentado de desenvolvimento econômico, esse período caracterizou-se por acelerado crescimento urbano, pela introdução de novas tecnologias e novos meios de comunicação de massas (em especial a televisão), por significativa expansão do ensino universitário e pelo papel mais visível da arte e da cultura.²² Esses fatores alimentaram não só a esperança de libertação do jogo político e econômico dos Estados Unidos, mas também a ilusão de um papel emancipado para a América Latina no Primeiro Mundo. A promessa do *desarrollismo* foi particularmente relevante para a Argentina e o Brasil, ambos constituídos por grande mistura racial de grupos europeus, africanos e indígenas. Ao contrário de muitos outros países latino-americanos (à exceção do México), a Argentina e o Brasil tinham feito parte da vanguarda internacional da década de 1920, movimento para o qual contribuíram com paradigmas extremamente originais. Além disso, essa herança traduziu-se na emergência de movimentos de vanguarda “de exportação” nos anos 40 e 50. O Grupo Madi, argentino, e os movimentos construtivistas das artes visuais e da poesia concreta no Brasil foram experiências racionais ligadas à explosão do desenvolvimento do pós-guerra e aos sonhos de modernização; uma quimera que, pelo menos no Brasil, levou à construção de uma capital prospectiva – Brasília.

Acompanhando esse impulso de atualização criou-se uma infra-estrutura cultural para apoiar e promover a arte contemporânea. Em 1951, por exemplo, inaugurou-se a Bienal de São Paulo, e em 1958 Buenos Aires assistiu à criação do centro vanguardista mais importante do período, o Instituto Torcuato Di Tella. Além disso, essas instituições, empunhando a bandeira do internacionalismo, iniciaram um circuito ativo de intercâmbio cultural e artístico com os Estados Unidos, em particular Nova York. Associada a padrões de desenvolvimento econômico mais elevados, a presença de projetos de modernização cultural ajudou a eliminar aquilo que Nestor García Canclini

chamou de defasagem importante entre modernismos latino-americanos e modernização, possibilitando desse modo a reemergência de movimentos vanguardistas ativos em países específicos. Isso explica, em parte, por que razão o conceitualismo, a mais contestatária das formas de arte, surgiu tão cedo na Argentina e no Brasil. Pelo menos no início, outros países da região, nos quais não existiam projetos socioculturais semelhantes, permaneceram indiferentes à reviravolta conceitual. Ainda antes de terminada a primeira parte da década, a adversidade política frustrou o otimismo da geração *desarrollista*. Entre 1964 e 1976, seis países da América do Sul caíram sob o domínio militar, incluindo o Brasil, a Argentina, o Uruguai, o Peru e o Chile. Os regimes autoritários não só aboliram os direitos e privilégios da democracia burguesa, como institucionalizaram a tortura, a repressão e a censura. Todos os artistas aqui mencionados conheceram as consequências psicológicas e materiais do autoritarismo, exilados dentro ou fora do país. Na Argentina, as ofensivas dos artistas contra o regime do general Onganía, paradigmaticamente materializadas na experiência coletiva do Tucumán Arde, exigiam “a total rearticulação das práticas artísticas [paralelamente a] novos quadros institucionais, novos públicos, novos meios e novas mensagens”.²³ Para Juan Pablo Renzi, um dos teóricos desse grupo vanguardista de Rosário, a nova atitude exigia, por sua vez, “uma incorporação consciente da ação política na prática artística”.²⁴ No Brasil, Cildo Meireles já definira essa prática como inserção em círculos políticos e culturais, ou mesmo como *transgressão* do “real”, quer como representação ideológica ou espaço efetivo.²⁵ Nesse contexto, o impulso ideático do conceitualismo revelou-se precioso para o desenvolvimento de inserções politicamente subversivas ou transgressões artísticas contraculturais. Como os casos brasileiro e argentino demonstram, a substituição muitas vezes abrupta do objeto artístico por formas conceituais foi o resultado de um processo reflexivo (e não auto-reflexivo) que acompanhou a transferência das práticas artísticas do campo estritamente institucional para o campo sociopolítico.²⁶

A interação entre os êxitos e os fracassos do *desarrollismo* é fundamental para a origem do nosso conceitualismo. Por sua vez, o advento do autoritarismo pode também ser considerado responsável por outra característica da América Latina: seu tímido estatuto de conjunto de tendências políticas radicais e artísticas de vanguarda caracterizadas pela inovação formal (versões locais da arte Op, Pop e outras). O aspecto mais impor-

tante da vanguarda conceitual foi a fusão entre arte e política num projeto socioartístico de emancipação, isto é, um projeto em que a criação de novas formas de arte está de mãos dadas com a transformação hipotética da vida cotidiana e a construção de sociedade alternativa. O principal objetivo da “Nova Objetividade”, nas palavras de Oiticica, era, portanto, “objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, em consolidação cultural (mesmo que para isso fossem usados métodos especificamente anticulturais)”.²⁷ Em Buenos Aires, Jacoby apelou para uma vanguarda que “negasse permanentemente a arte” enquanto “afirmasse simultânea e também permanentemente a história”.²⁸ Essa fórmula, por sua natureza, desafiava tanto o autoritarismo como seu cúmplice, o capitalismo transnacional. Para muitos desses artistas, só uma arte que participasse de “reformulação sociopolítica completa” poderia resolver o dilema que enfrentavam os produtores culturais nesse momento preciso. “Como”, questiona Oiticica, “num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la não como alienação sintomática, mas como fator decisivo em seu progresso coletivo?” O esforço consciente desses artistas e grupos para contestar o mundo institucional da arte e eliminar o fosso que os separava do conjunto da sociedade situa-os no quadro em que Peter Bürger definia as vanguardas européias históricas.²⁹

Essa característica, por sua vez, ainda distingue mais as práticas latino-americanas do modelo de arte conceitual dominante de manifestações paralelas das chamadas vanguardas dos anos 60. Como o Tucumán Arde demonstrou, esses movimentos estavam em muitos aspectos mais próximos dos impulsos heróicos que animaram a vanguarda histórica do que do fenômeno de natureza mercadológica da neovanguarda.

A origem dessa consciência vanguardista de antiarte pode remontar a meados da década de 1950, quando grupos e indivíduos de diferentes países da região começaram a questionar a função do objeto de arte e seus sistemas de circulação e distribuição nas sociedades periféricas. Ao contrário dos Estados Unidos, onde o minimalismo preparou o terreno para a emergência da arte conceitual, na América Latina a passagem da arte baseada no objeto para a arte baseada na idéia teve origem numa diversidade de fontes procedentes do informalismo, da arte pop e de modelos de abstração geométrica. No Brasil, já na primeira metade da década de 1950, os manifestos de Ferreira Gullar, bem como as experiências corpóreas/

visuais do grupo Neoconcreto, abriram precedentes importantes aos conceitualistas brasileiros, aos quais devemos acrescentar o *popcreto* de Waldemar Cordeiro (1961-66), que sintetizava preocupações formais e funcionais em objetos montados nos quais a idéia já era da maior importância.

Em outros países também cedo se registraram manifestações de antiarte por parte de artistas previamente associados a tendências informalistas. Na Venezuela, por exemplo, o grupo político, literário e de artes visuais El Techo de la Ballena (1961-68) estimulou artistas radicais como Cláudio Perna, que logo se tornaria um dos expoentes máximos do conceitualismo. Na Cidade do México, Los Hartos [Os Enfastiados], no sentido de estarem enfadados com as galerias, irritados contra a manipulação do sistema da arte e de-saco-cheio, no México, contra uma exposição a mais um grupo de artistas

dirigido por Mathias Goeritz, proclamou seu descontentamento, tanto em relação às instituições quanto às formas de arte, em sacrilega exposição-manifesto realizada em 1961. Mais cedo ainda, a obra de um emigrado chileno, o realizador e ator teatral Alejandro Jodorowsky – centrada na noção de “pânico efêmero” e em seu potencial para desencadear reações inesperadas nos espectadores –, abriu importante via para a realização de espetáculos e a experimentação. O mesmo tipo de mudança antiinstitucional que animou os mexicanos serviu de impulso à série iconoclasta de Alberto Greco *Vivo-Dito* (1962-65), performances extemporâneas nas ruas de Madri, Buenos Aires, Florença e outras cidades.

À maneira dos “certificados de arte” de Piero Manzoni, Greco ou assinava o nome em indivíduos e objetos ou desenhava círculos de giz em volta deles, transformando-os em “obras de arte vivas”.³⁰ Sua “arte viva” encon-



Cláudio Meireles
Física, economia, política
Fio de ouro e feno
Fonte: *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural

trou mais tarde um equivalente na obra de Oscar Bony *La familia obrera* [A família proletária, 1968], que consiste em deixar imobilizados os membros de uma família da classe trabalhadora, como se fossem uma obra de arte, recebendo por isso o dobro de seus salários normais. O estatuto vanguardista dessas práticas, além do mais, envolve uma série de paradoxos que implicam diversas continuidades e rupturas com tradições de determinados países da América Latina. Talvez a maior proeza do conceitualismo tenha sido a formulação da contradição da “continuidade da ruptura” com herança vanguardista (Duchamp, dadaísmo, o movimento brasileiro Antropofagia, por exemplo) que, apesar de ter precedentes isolados na América Latina dos anos 20 e 30, estava perdida havia várias gerações.³¹ Como noção vanguardista, esse tipo de precedente radical não existiu nos Estados Unidos nem na Inglaterra, falta inconcebível nos dois países, aos quais geralmente se atribui a criação da arte conceitual. Esse fato explica a autonomia com que o conceitualismo surgiu na América Latina – a idéia-chave deste ensaio. No entanto, a continuidade de modelos anteriores não foi determinada por uma noção de estilo nem sequer de tradição, mas pela persistência do tipo de operações radicais conceituais e artísticas pelas quais a arte se torna um meio de emancipação sociopolítica. Foi isso o que aconteceu em Rosário, onde a vanguarda dos anos 60 recuperou a tradição política de Antônio Berni e dos artistas da Mutualidade dos anos 30.³² No Brasil, resultou na assimilação da noção de Oswald de Andrade de antropofagia (um impulso canibal de autodeterminação através da apropriação), que para os novos objetualistas seria o modo de se “defender” do colonialismo cultural.³³ O profundo sentido de ruptura que animou esses artistas e grupos nunca esteve tão explícito, é claro, como em sua proclamação de que a antiarte era o ponto de partida de sua prática. Assim, o que deve aqui ser sublinhado não é a idéia de vanguarda, mas a natureza radical da mudança contida na versão conceitualista da redefinição da arte e da prática artística em muitos países da América Latina. Como notou Juan Acha, “o aspecto mais importante dos *no-objetualismos* consistiu em destruir em nós a tradição humanista do Renascimento”.³⁴ Quanto a isso, não se deve esquecer que em muitos países da América Latina o conceitualismo contestou as formas de arte burguesa existentes, mas também redefiniu simultaneamente um modelo anterior de vanguarda latino-americana. Esse modelo – exemplificado pela arte e pelas teorias de David Afonso Siqueiros e Joaquín Torres García – postulava tendências vanguardistas que se opunham ao conceito original de ruptura com o

passado que motivou a vanguarda histórica européia. Essas tendências defendiam antes uma forma paradoxal de arte de vanguarda baseada em nova noção de tradição, entendida como “atualização” da herança da arte ocidental vista pela perspectiva incontaminada das sociedades do Novo Mundo.³⁵ Com exceção do Brasil e da Argentina, a prevalência dessa conjuntura na América Latina explica em grande medida a pouca influência que o dadaísmo e seu legado exerceram na região até essa década.

Se Marcel Duchamp interveio no nível da arte (lógica ou fenômeno), o que hoje se faz, pelo contrário, tende a estar mais próximo da cultura do que da arte, e isso é necessariamente político.

Cildo Meireles

Apesar de suas realizações ímpares, o conceitualismo na América Latina não conseguiu escapar às contradições intrínsecas de seu projeto utópico. Seu êxito enquanto modo de pensar também anunciava seu fracasso. Por um lado, os aspectos positivos do conceitualismo abriram novos territórios a artistas cuja herança continua hoje muito viva. Por outro, a idéia de que a arte podia trocar completamente seu “valor de uso puro” por “valor de comunicação”³⁶ situa essas práticas num registro já não vinculado à estética nem à esfera autônoma da arte. Nessas circunstâncias, a arte deixa de ser arte para se tornar uma espécie de “experiência limite” mais próxima da antropologia, da sociologia ou da prática cultural. Na medida em que está associada a um projeto étnico-sociopolítico, essa transformação difere substancialmente da idéia do artista como etnógrafo, popularizada pelo multiculturalismo contemporâneo. Em vez disso, oferece à arte espaço em que ela pode implicar criticamente a conjuntura social e em que está inserida. Talvez nenhum outro artista da América Latina tenha compreendido isso tão bem como Oiticica que, da perspectiva da antiarte, conseguiu identificar – ou refuncionalizar – formas alternativas de produção de arte na matriz social que o rodeava. Hoje, a produção de Oiticica continua a assinalar a capacidade do artista para transformar elementos da experiência cotidiana individual e coletiva na base de um modo dialético de produção artística. Esse paradigma primordial estava também presente nas realizações do Tucumán Arde e de todos os artistas representados na constelação: O crítico e o engajado deste catálogo. Como o Tucumán Arde mostra, porém, transpor esse “limiar” era chegar a um ponto de não-retorno. Com efeito, muitos artistas envolvidos em propostas conceituais radicais abandonaram a arte em favor

de outras experiências, incluindo mesmo o regresso a modos de arte tradicionais. Outros continuaram a produzir nas margens (*rock and roll*, profissões liberais, lazer, exílio) de um *status quo* artístico revitalizado que os ignorava. Os restantes enfrentaram considerações éticas acerca da "redoma artística" de que eram prisioneiros. Embora essa situação não fosse exclusiva das práticas conceituais da América Latina, aqui seu impacto foi mais forte, dada a ênfase que os artistas locais colocavam na eliminação do fosso que os separava da sociedade. Essas contradições ainda hoje minam as práticas de base conceitual.

Com algumas exceções, o conceitualismo latino-americano continuou a longo prazo a consistir em atividades marginais apreciadas e sustentadas por elites intelectuais em seus próprios países.³⁷ Como Marta Traba previu, o conceitualismo foi mal compreendido e, apesar de seus praticantes nunca terem entrado no mercado, para sobreviver eram obrigados a depender de infra-estruturas culturais precárias. Nesse sentido, a avaliação retrospectiva de Benjamin Buchloh da "ingenuidade crítica" com que os artistas conceituais dominantes subscreveram a "ilusão de que a transformação da obra de arte numa intervenção lingüística e textual faria necessariamente aumentar o número de leitores, a politização da prática cultural" pode também ser verdade para os conceitualistas latino-americanos.³⁸ A diferença, porém, reside no fato de os latino-americanos, por contarem desde o início com essa limitação, terem começado cedo a moldar suas práticas tendo em vista o potencial comunicacional e ideológico das suas propostas conceituais. Aqui o conceitualismo significava reformular essas práticas, o que se traduziu por: *táticas para viver na adversidade*. Esse fato salvou, sem dúvida, o conceitualismo latino-americano do impasse tautológico e do academicismo estéril que viriam a caracterizar as formas anglo/norte-americanas de arte conceitual.

Para finalizar, a relação entre o conceitualismo e o autoritarismo continua à espera de avaliação exaustiva. Se as primeiras práticas conceituais surgiram em grande medida como formas de oposição aos governos repressivos do Cone Sul, estes foram também responsáveis pela dissolução dessas práticas. Isso foi particularmente evidente na Argentina. Assim, a maior contradição que o conceitualismo teve de enfrentar na América Latina talvez se traduza por uma dolorosa ironia: o advento da democracia causou sua morte. O que me leva a fazer uma pergunta nitidamente injusta: se não tivessem existido regimes autoritários, teria o conceitualismo atingido a mesma dimensão na América Latina? Poder-se-á

contrapor que o destino do movimento foi o mesmo em todo o mundo, mas a verdade é que na América Latina a passagem do autoritarismo à democracia imprimiu um caráter especial a essas práticas, abreviando significativamente as investigações radicais que elas haviam iniciado. No entanto, apesar dessas dificuldades e limitações, a origem do conceitualismo na América Latina destaca-se como um dos capítulos mais brilhantes da história da arte do século 20 no continente. O paradigma era nada menos do que lutar para conseguir gerar todo tipo de significados num mundo voltado para si mesmo.

Mari Carmen Ramirez é diretora do International Center for the Arts of the Americas e curadora de arte latino-americana no Museum of Fine Arts, em Houston, EUA.

Versão portuguesa inicialmente publicada no livro *Arte da América do Sul: Ponto de Viragem 1989*, ed. Jesús Fuenmayor, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, Fundação de Serralves & Jornal Público, Porto, 2006, pp. 151-158.

Adaptação para português do Brasil: Marcelo Campos

Revisão técnica: Thais Medeiros e Héctor Olea

Notas

1 Na América Latina a palavra "conceitualismo" surgiu pela primeira vez em consequência de uma operação crítica retrospectiva cujo objetivo era determinar a especificidade das práticas latino-americanas em relação ao discurso corrente da arte conceitual. Os termos conceitual e conceitualismo não aparecem em textos dos artistas ou na literatura crítica que abordou suas obras até meados ou finais dos anos 70. Na verdade, alguns artistas resistiram, contrariados, ao termo, com medo de ser absorvidos pela arte dominante ou de fornecer aos censores do Estado rótulo facilmente identificável (Conversa com Luis Camnitzer, 21 de abril de 1998). Em muitos países, a popularização do termo deu-se após a divulgação internacional, em revistas especializadas (*Studio Internacional*) ou não (*Newsweek*), das idéias de Joseph Kosuth. Algo semelhante parece ter acontecido na Europa, como sugere Claude Gintz em "El arte Conceptual, una perspectiva: notas para un proyecto de exposición", in *El Arte Conceptual, una perspectiva*, ed. Claude Gintz, Fundación Caja de Pensiones, 1990: 10. O termo "conceitualismo" é usado neste ensaio para designar um fenômeno cultural e artístico mais amplo, completamente independente do modelo canônico tipificado pela arte conceitual norte-americana.

2 Com exceção de alguns ensaios de caráter geral, publicados em catálogos de exposições recentes, não

- existe estudo amplo sobre o desenvolvimento desse fenômeno na região. Para conhecer as primeiras incursões nesse terreno, ver Jacqueline Barnitz, "Conceptual Art and Latin América: A Natural Alliance" in *Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, Austin, 1992, 35-47; Ramirez, "Blueprint Circuits"; e Luis Camnitzer, "Uma genealogia del arte conceptual latinoamericano", *Continente Sul/Sur*, n. 6, 1997: 179-230.
- 3 Marta Traba, *Dos décadas vulnerables em las artes plásticas latinoamericanas*, Cidade do México: Siglo Veintiuno Editores, 1973: 87-153.
 - 4 Não pretendo aqui endossar um modelo determinista no desenvolvimento da história de arte, mas salientar a originalidade e a autonomia da perspectiva latino-americana.
 - 5 Como Oiticica observou, a "Nova Objetividade" era uma chegada constituída por múltiplas tendências cuja característica mais importante era a "falta de unidade de pensamento", como no dadaísmo. Essas tendências incluíam o grupo de artistas conceitualistas aqui referido. Ver Hélio Oiticica "Esquema Geral da Nova Objetividade", 1967, in: Hélio Oiticica, *Rotterdam/Rio de Janeiro: Witte de With/Projeto Hélio Oiticica*, 1992: 110-120. Para uma análise da origem contraditória da expressão "nova objetividade", ver Frederico Moraes, *Artes Plásticas: A crise da hora atual*, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975: 91-93 e *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*, Rio de Janeiro: Topobooks, 1995: 294.
 - 6 Juan Acha, "Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina", in *Ensayos y ponencias Latinoamericanistas*, Caracas: Ediciones Gan, 1984: 221-242.
 - 7 No Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, houve uma primeira fase da intervenção coletiva por parte dos artistas – marcada por exposições "Opinião 65, Opinião 66", "Nova objetividade brasileira", manifestações e eventos públicos "Arte no aterro", "Apocalipopótese" – entre o golpe militar de 1964 e o Ato Institucional n. 5 de 1969, que suspendeu direitos políticos, anulou direitos civis e instituiu a censura. Um segundo período corresponde a 1969-71 (Salão da bússola, do corpo à letra [Belo Horizonte], XIX Salão de Arte Moderna e uma série de exposições individuais organizadas pela Petite Galerie sob a designação genérica "Agnus Dei"). Em 1974, após intervalo de três anos marcado pelas ausências e migrações dos artistas, teve início uma terceira fase, com a publicação de *Malasartes*, editada por Cildo Meireles. Ver Francisco Bittencourt, "A vanguarda visual carioca nos anos 70", *Vozes* 72, n. 5, 1978: 29-42.
 - 8 No caso da Argentina, Andréa Giunta identificou estas três fases, que acompanham de perto os desenvolvimentos políticos da época: 1965-75, projeto político de vanguarda artística; 1976-85, resistência à violenta ditadura militar; 1986-à atualidade, restauração da democracia. Ver Andréa Giunta, "Arte y (re) presión: Cultura crítica y prácticas conceptuales en Argentina" in *Arte, historia y identidad en América: visiones comparativas*, Gustavo Curiel (ed.), Cidade do México: Unam, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993: 875-889.
 - 9 Em Nova York, o conceitualismo latino-americano surgiu em 1966-67, na obra de Luis Camnitzer e do New York Graphic Workshop, que incluía os artistas Liliána Porter e José Guillermo Castillo. Outros conceitualistas latino-americanos que desenvolveram suas carreiras em Nova York foram Leandro Katz e Eduardo Costa. Uma série de brasileiros (Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Rubens Gerchman) também lá moraram no início dos anos 70. Ver Barnitz, "Conceptual Art and Latin América", 37, e Carla Stellweg, "Magnet-New York: Conceptual Performance, Environment and Installation Art", in Luis Cancel (ed.), *The Latin American Spirit: art and artists in the United States, 1920-1979*, Nova York: Bronx Museum and Abrams, 1988: 284-311.
 - 10 No Chile, à exceção de algumas obras de Juan Pablo Langlois (pseudônimo de Rogelio Vicuña) e da obra poética de Cecilia Vicuña, o conceitualismo só surge em finais dos anos 70. Joseph Kosuth, em conferência na Universidade de Santiago, Chile, assumiu posição política, provavelmente encorajado pelo governo da Unidad Popular de Allende. Essa conferência, porém, não parece ter surtido efeito na comunidade artística local. Ver Joseph Kosuth, "Painting Versus Art Versus Culture", in Gabriele Guercio (ed.), *Art After Philosophy and After: Collected Writing, 1966-1990*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1991: 89-92.
 - 11 Em sintonia com outras manifestações não objetuais (video, performance), a forma como essas práticas depressa se espalharam pela região foi o tema de ampla exposição que acompanhou o Primeiro Colóquio Latino-Americano de Arte Não Objetualista e Urbana. Os dois eventos realizaram-se de 17 a 21 de junho de 1981, no Museo de Arte Moderno, em Medellín, Colômbia, e coincidiram com a IV Bienal de Arte em Medellín. Ver o sumário de Juan Acha em *El Colóquio*, Revista de Arte y Arquitectura en América Latina 2, n. 7, 1981: 26.
 - 12 Ver Ramirez, "Rematerialization", in *Universalis*. XIII Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996: 178-89, e "Contexturas: Lo global a partir de lo local", ensaio apresentado no simpósio "Globalização e Arte Latino-Americana", Arco, Madri, fevereiro de 1997.
 - 13 Oiticica, "Esquema Geral da Nova Objetividade": 117-118.
 - 14 "Quero demonstrar que os conteúdos, em especial os seus, são explicitamente ideológicos ou sociais, possuem, na consciência dos receptores, identidade material. Do mesmo modo que se trabalhava com diversos materiais (tinta, gesso, madeira), é possível trabalhar com conteúdos ideológicos." Roberto Jacoby, Buenos Aires. Leon Ferrari observou também: "Significados claros, intervenção social e ideologia constituem aquilo que [Luis Filipe] Noé considerou uma das antiestéticas mais resistentes. Leon Ferrari, *El arte de los significados*, Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, Rosário, 1968, documento datilografado, Documentos León Ferrari, Buenos Aires: 5.
 - 15 Simon Marchán Fiz, *Del arte objectual al arte de concepto, 1960-1974*, Madrid: Ediciones Akal, 1988: 269-271.

- 16 María Teresa Gramuglio e Nicolas Rosa, Tucumán Arde, manifesto, Rosário, novembro de 1968, Arquivos María Teresa Gramuglio, Buenos Aires. Ver também Ana Longoni, "Arte y violencia en los últimos años 60: Entre la representación y la acción", in *Arte, sociedad, cultura y identidad: I Jornadas de sociología y antropología del arte*, Buenos Aires: Facultad de Ciências Sociales, sem data: 17.
- 17 Luis Camnitzer, "Arte colonial contemporáneo", *Marcha*, Montevideo, 3 de julho de 1970.
- 18 Idem, ibidem.
- 19 Ver Marchán Fiz, op. cit.: 270.
- 20 Stephen Melville interpreta a "não-disponibilidade de muitas obras conceituais – o fato de só poderem ser vistas em documentação ou de não poderem ser vistas – como forma de resistir ou negar as condições de visibilidade existentes". Em sua opinião, essa característica pôs em perigo os "sonhos políticos de uma comunidade telepática, isto é, uma comunidade não afetada nem pelo ato de observar nem por sua capacidade de agitar públicos". Melville, "Aspects", in Ann Goldstein e Anne Rorimer (eds.), *Reconsidering the Object of Art, 1965-1975*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1995: 232.
- 21 Morais, *Cronologia*, 295. (Traduzido para o inglês pela autora.)
- 22 Ver Néstor García Canclini, "La Modernidad después de la postmodernidad", in *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*, Cidade do México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1969: 223.
- 23 "A Nova Vanguarda Cultural Argentina", declaração elaborada pela Comissão Organizador da Imaginação Revolucionária, distribuída na exposição do grupo Tucumán Arde em novembro de 1968, em Buenos Aires, Arquivos Graciela Carnevale, Rosário. (Traduzido para o inglês pela autora.)
- 24 La obra de arte como producto de la relación conciencia ética/conciencia estética, Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, Rosário, 1968; citado em Ana Longoni, "Tucumán Arde: Encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política" in Enrique Oteiza (ed.), *Cultura y política em los años 60*, Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1997: 318.
- 25 Ronaldo Brito e Eudoro Augusto Macieira de Sousa *Cildo Meireles*, Rio de Janeiro: Funarte, 1981: 24.
- 26 Guillermo Fantoni analisou as implicações desse processo no caso específicos da vanguarda de Rosário: ver "Rosário 1966: episodios de vanguardia y fragmentos de conversaciones" in *Serie 10: Arte y estética*, Rosário: Universidad Nacional de Rosário, Facultad Humanidades y Artes, 1993: 4-5.
- 27 Oitíca, "Esquema Geral da Nova Objetividade": 110.
- 28 Jacoby, *Mensaje en el Di Tella*, s/p.
- 29 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Ver também Guillermo Fantoni, "Horizontes problemáticos de una vanguardia de los años 60: uno movimiento artístico entre el heroísmo y la crisis" in *Anuario*, Rosário: Segunda Época, n. 13, 1988: 137-148.
- 30 Ver Angel Rama, *Antología de El Techo de la Ballena*, Caracas: Fundarte, 1987; Los ecos de Mathiaz Goeritz: Catálogo de la exposición, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Cidade do México, 1997: 242; Francisco Reyes Palma, "Oratório monocromático: Los Hartos" in *Los ecos de Mathiaz Goeritz: Ensayos y testimonios*, Cidade do México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997: 121-29; Alejandro Jodorowsky, "Hacia el efímero pánico o Sacar al teatro del teatro!" inédito, 1963; e Alberto Greco, Institut Valencià de Art Modern, Centre Julio González, València, 1991.
- 31 Devo essa idéia a minhas conversas com Hector Olea em Austin, no Texas, entre fevereiro e março de 1998, sobre o papel e a função da vanguarda na América Latina. O oxímoro aqui utilizado – "continuidade da ruptura" – sublinha tanto a firmeza das propostas fracturantes como o progresso significativo em relação ao cânone anglo-americano, bem como a "continuidade do desencanto" representado pela perda da aura.
- 32 Ver Guillermo Fantoni, "Rupturas en perspective: Modernismo y vanguardia en el arte de Rosário", *Cuadernos del Ciesal* n. 2-3, 1994: 177-184.
- 33 Oitíca, "Esquema Geral a Nova Objetividade": 110-111.
- 34 Acha, "Teria y práctica no-objetualistas": 236.
- 35 Na minha opinião, ambas teorizam essas inovações sob a noção de "realização" e não "ruptura" com tradições artísticas do passado, quer se referissem à arte das culturas pré-colombianas, quer à arte europeia a partir do Renascimento.
- 36 Benjamin Buchloh, "The Political Potential of Art" in *Politics-Poetics: Documenta 10 – The Book* Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1997: 386.
- 37 Ver Acha, "Teoría y práctica no-objetualistas": 237.
- 38 Buchloh, "The Political Potential of Art": 235.