



Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina

Mari Carmen Ramirez

conceptual art 4 critical anthology the mit press, 2000.

O ensaio discute a existência de uma arte conceitual política e ideologicamente engajada na América Latina. A partir da produção de duas gerações de artistas latino-americanos são analisadas estratégias que, inseridas em circuitos ideológicos, questionam os limites estabelecidos pela arte conceitual norte-americana.

Arte conceitual, circuitos estratégicos, arte latino-americana

Circuito... um percurso em torno de uma periferia... espaço contido numa circunferência... um sistema de dupla comunicação.¹

Em 1972, fazendo um inventário do estatuto da arte conceitual nos países ocidentais, o historiador da arte espanhol Simón Marchán Fiz observou os primórdios de uma tendência direcionada a um "conceitualismo ideológico" emergindo em sociedades periféricas, como a Argentina e a Espanha.² Essa versão da arte conceitual 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. Esses artistas investigaram a natureza do objeto de arte, assim como seus mecanismos institucionais de suporte, e o resultado tendeu a retirar a ênfase do objeto artístico ou eliminá-lo em favor do processo ou das idéias a ele subjacentes. 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.

Para Marchán Fiz, o que marca a diferença na forma do conceitualismo espanhol e também do argentino é que eles expandiram a crítica às instituições e às práticas artísticas, realizada pela arte conceitual norte-americana, para uma análise de questões políticas e sociais. Ao mesmo tempo, quando ele fez essas observações, o lado radical da crítica da arte conceitual norte-americana era obscurecido pela generalização, na postura redutora de Kosuth, *art-as-idea-as-idea*.³ Nesse modelo o trabalho de arte como proposta conceitual é reduzido a uma afirmação tautológica ou auto-referente. Ele insistiu na afirmação de que a arte consiste em nada mais além da idéia do artista sobre ela e de que a arte prescinde de significados além dela mesma. Marchán Fiz comparou a rigidez desse modelo, analítico e auto-referente, com a potência do "conceitualismo ideológico" para mostrar realidades políticas e sociais. Para os artistas ele viu nessa versão híbrida do conceitualismo a possibilidade de uma saída do impasse tautológico que, do seu ponto de vista, levou a um beco sem saída a prática da arte conceitual em torno de 1972:

Com relação à América Latina, Marchán Fiz referia-se especificamente ao Grupo de los Trece, da Argentina, embora a versão da arte conceitual que ele descreveu não tivesse florescido apenas na Argentina, mas também no Uruguai, Chile e Brasil desde os

meados da década de 1960.⁴ Assim como todo movimento originário da periferia, o trabalho dos artistas conceituais-políticos da América Latina – em sua relação com a fonte principal – engaja-se em um padrão de mútuas influências e respostas. Ele é ao mesmo tempo vinculado e distante do legado do conceitualismo norte-americano, representando sua transformação e antecipando, de muitas maneiras, as formas do conceitualismo ideológico desenvolvidas, no final da década de 1970 e 1980, por feministas e outros artistas politicamente engajados na América do Norte e na Europa.⁵ Investigar as razões dessas complexas interações é pesquisar profundamente a maneira pela qual a situação periférica e a dinâmica sócio-histórica da América Latina imprimiram uma nova lógica às conquistas mais radicais alicerçadas no "centro" da arte conceitual.

O *insight* de Marchán Fiz pode esclarecer o desenvolvimento da arte conceitual na América Latina. Duas gerações de artistas conceituais-políticos são abordadas em seu ensaio: a primeira – exemplificada pelo argentino Víctor Grippo, o uruguaio Luis Camnitzer, o brasileiro Cildo Meireles e os chilenos Eugenio Dittborn e Gonzalo Díaz – testemunhou a emergência da arte conceitual e das convulsões sociais e políticas dos anos 60 nos Estados Unidos e na América Latina; o segundo grupo – que inclui o chileno Alfredo Jaar e a brasileira Jac Leirner – surgiu nos anos 80 e acompanhou o fim do poder e o desfecho das políticas ditatoriais, cuja ascensão foi presenciada pela primeira geração. Tomado como um todo, o trabalho de ambos os grupos incorpora uma série de sistemáticas inversões de importantes proposições da arte conceitual norte-americana, "contraproposições" que funcionam como "saídas" para o impasse ideológico visto por Marchán Fiz.

Circuitos estratégicos: expandindo políticas

Em recente entrevista ao crítico Sean Cubitt, Eugenio Dittborn descreveu a função de suas *pinturas aeropostales* (pinturas por via aérea) como uma forma de viagem "para negociar a possibilidade de tornar visível o invisível: a distância". Viajar "para negociar um sentido", ele acrescentou, é o elemento político de seu trabalho; mais precisamente, é o "desdobramento dessa política".⁶ A preocupação com a ligação de distâncias, o cruzamento de fronteiras e a violação de limites é também evidente na descrição feita por Alfredo Jaar sobre suas instalações de caixas fotoluminosas como um corpo de produção que lida com "o extraordinário intervalo em expansão entre Nós e Eles, essa notável distância que é, afinal de contas, apenas mental".⁷ Cada instalação de Jaar apresenta evidências dessas viagens para lugares remotos com o objetivo de pesquisar e documentar um tema. Entendido conceitualmente, "viajar", no trabalho de Dittborn e Jaar, assim também como no de Camnitzer, Díaz, Grippo, Leirner e Meireles, era estabelecer "rotas invertidas" que alteraram a polaridade cultural do "Sul" e do "Norte", que persistentemente subordinou a América Latina à Europa e à América do Norte.

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, 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.⁸

Os artistas conceituais-políticos aqui considerados destacam-se por sua deliberada aceitação dessa condição periférica como ponto de origem de seus trabalhos.⁹ (...) Alcançando a maioria durante o esforço desenvolvimentista do pós-guerra, conhecido como *desarrollismo*, que reorganizou significativamente as estruturas socioeconômicas da maioria dos países da América Latina,¹⁰ esse grupo também viveu sob a promessa de libertação do estrangulamento político e econômico dos Estados Unidos. Empregando a Teoria da Dependência para analisar a situação, eles projetaram um papel emancipado para a América Latina na ordem do Primeiro Mundo. Esse otimismo coincidiu com 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. O ambiente artístico de Nova York teria um papel de pivô na emergência do conceitual e de outras tendências experimentais na América Latina, por oferecer ao grande número de artistas latino-americanos que lá chegaram nos anos 60 liberdade em relação ao conservadorismo oficial das instituições artísticas em seus países de origem.¹¹ É importante notar que, diferentemente do Brasil, onde o trabalho inicial de Hélio Oiticica e Lygia Clark antecipou muitas tendências experimentais, Argentina, Chile e Uruguai tinham pequena tradição artística para dar suporte à emergente prática radical da arte conceitual.¹² Por contraste, a postura de irreverência despojada de artistas nova-yorkinos, como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine, Andy Warhol e Robert Morris, ofereceu um contexto no qual se engajar abertamente numa experimentação artística. Em geral, o trabalho desses artistas norte-americanos ofereceu uma crítica ao formalismo e uma retomada do legado iconoclasta de Marcel Duchamp, ambos com forte apelo para os

artistas latino-americanos. Estar em Nova York também colocava em perspectiva os problemas sociais e artísticos dos latino-americanos.¹³

A geração que viveu o otimismo dos anos 60, contudo, experimentou uma frustração de suas esperanças para a América Latina. Entre 1964 e 1976, seis dos maiores países da América do Sul foram submetidos a governos militares, incluindo Brasil, Chile e Uruguai, cujos regimes autoritários não só aboliram os direitos e privilégios da democracia, mas também institucionalizaram a tortura, a repressão e a censura.¹⁴ O crítico Nelly Richard analisou como a queda do presidente do Chile Salvador Allende, em 1973, acompanhada da subida ao poder do general Augusto Pinochet, destroçou a estrutura existente de experiências sociais e políticas associadas à democracia. Essa transformação abrupta das estruturas sociais trouxe uma "crise de intelegibilidade", como denominada por Richard. Submetidos a estritas regras de censura, artistas preocupados com a produção de uma arte relevante para a história nascente do país não tiveram outra saída além de buscar caminhos alternativos para resgatar o significado dessa história, que foi substituída pela "Grande História dos Vitoriosos".¹⁵ As descrições de Richard podem ser estendidas a países como Argentina e Uruguai que, até a metade dos anos 60, conheceram algum nível de democracia.

Todos os artistas aqui apontados experimentaram o autoritarismo, em suas formas material e psicológica, bem como a condição de exilados internos ou externos.¹⁶ Para traduzir artisticamente essa experiência, de forma significativa, seria necessário dar novo sentido ao papel do artista como interventor ativo nas estruturas políticas e ideológicas.(...)

O apelo que a arte conceitual teve para esses artistas baseou-se em 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 abriam o caminho para a elaboração de uma forma de arte adequada à precariedade política e econômica da América Latina.¹⁷ Em vez de servir como veículos para analisar minuciosamente a transformação da arte em mercadoria sob o capitalismo, as proposições fundamentais da arte conceitual tornaram-se elementos de uma estratégia para expor os limites da arte e da vida em condições de marginalização e, em alguns casos, repressão. Deste lugar esses artistas desenvolveram uma série de inversões estratégicas do modelo conceitual norte-americano, determinando assim o caráter político de sua arte.

Barganhando circuitos: negociando significados

Se a interferência de M. Duchamp foi ao nível da Arte (lógica do fenômeno) (...) uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da Cultura do que da Arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se é a estética que fundamenta a Arte, é a Política que fundamenta a Cultura.

Cildo Meireles¹⁸

No trabalho da maioria dos artistas conceituais aqui considerados, o objetivo de conectar distâncias para negociar significados envolveu uma tática deliberada de inserção em circuitos artísticos e ideológicos dominantes. Isso foi feito no sentido de expor mecanismos de repressão e de romper o estatuto da identidade latino-americana como mercadoria de troca ao longo do eixo entre centro e periferia. O desenvolvimento de tal linguagem estratégica conceitual, entretanto, acabou colocando o trabalho desses artistas numa relação paradoxal com o princípio fundamental da arte conceitual européia e norte-americana: a desmaterialização do discreto objeto de arte único e sua substituição por uma proposição lingüística ou analítica. Os artistas da América Latina inverteram esse princípio por meio de uma retomada do objeto, na forma dos

readymades duchampianos produzidos em massa, veículo de seu programa conceitual.¹⁹ As garrafas de Coca-Cola de Meireles, as notas bancárias e as caixas de couro; as batatas de Grippo; as fotografias "achadas" e as "pinturas por via aérea" de Dittborn; as combinações texto/imagem de Camnitzer; os objetos achados e as apropriações de símbolos do mundo da propaganda de Diaz; as caixas de luz, os espelhos e as molduras de Jaar; as acumulações de "lixo" de Leirner nos fornecem curiosos desvios da idéia duchampiana. Tais objetos são a contrapartida visual do processo sugerido por proposições conceituais. Seguindo Duchamp, os artistas não estavam tão preocupados com a produção de objetos artísticos, mas com a apropriação de objetos e formas já existentes como parte de amplas estratégias de significação.²⁰

A inversão das proposições analíticas da arte conceitual norte-americana pode ser atribuída às explorações feitas, por esses artistas, das implicações do legado duchampiano que já tinha sido investigado, com diferentes resultados, tanto pela arte conceitual quanto pela *pop*. Como argumentou Benjamin Buchloh, em relação à arte conceitual analítica, o ressurgimento do *readymade* levou a uma análise das qualidades auto-reflexivas ou auto-referenciais do objeto. Essa análise foi originada em uma leitura estreita das intenções originais de Duchamp, segundo a qual a significação do *readymade* foi reduzida ao ato de sua criação: "Isso é arte porque eu o afirmo".²¹ Por outro lado, no caso de artistas *pop*, tais como Andy Warhol, a apropriação da idéia do *readymade* levou à exaltação das mercadorias vendáveis, representadas pela garrafa de Coca-Cola ou pela lata de sopa Campbell, como ícones de uma cultura orientada pelo mercado.²² Ambas as abordagens do *readymade* podem ser vistas como apoiadas numa atitude passiva em relação ao sistema dominante, que esse grupo de artistas conceituais-políticos pretende subverter. Assim, nos trabalhos latino-americanos, o objeto *readymade* é sempre carregado de significados.

relacionados a sua função dentro de um amplo circuito social. Essa é a proposição conceitual latino-americana. Na maioria dos casos a mistura de amplos significados estratégicos é ativada pela retirada do objeto de circulação, transformando-o fisicamente e, no caso de Meireles, reintroduzindo-o em um circuito cotidiano. Mediante atos tais como serigrafar mensagens nas garrafas de Coca-Cola e em notas bancárias (Meireles), costurar e juntar grandes quantidades de lixo (Leirner), ampliar, cortar e justapor fotografias "achadas" (Dittborn), ou rasgar e manchar embalagens comerciais de papelão com tinta vermelha simulando sangue (Camnitzer) o artista reinscreve significado no objeto mercadológico. Dessa forma, o *readymade*, como empregado por esses artistas, vai além da fetichização *pop* do objeto, transformando-o em um condutor de significados políticos num contexto social específico. Uma vez transformado, o objeto é inserido em uma proposição em que opera por meio dos seguintes mecanismos lingüísticos: mensagem explícita, metáfora e analogia.(...)

Circuitos de saída: "contextos reciclados"

Na tautologia existe um duplo assassinato: mata-se a racionalidade porque ela resiste; mata-se a linguagem porque ela trai... Agora qualquer recusa à linguagem é a morte. A tautologia cria um morto, um mundo sem movimento.

Roland Barthes²³



A lógica política da versão latino-americana da arte conceitual descrita até aqui apóia-se em dois fatores. De um lado, ela afirma a retomada do objeto e sua inserção numa proposição conceitual ou em um espaço físico. Essa característica pode ser interpretada como anacrônica no âmbito em que ela se opõe às principais tendências da arte conceitual que apontam no sentido de abolir o objeto de arte. A presença constante do objeto no trabalho dos artistas discutidos sugere que as razões para essa diferença estejam relacionadas com a demanda do contexto latino-americano. Basear linguagens artísticas em preocupações extra-artísticas tem sido uma constante na vanguarda da América Latina, desde os anos 20. Isso foi não apenas uma parte intrínseca do processo de romper ou reciclar formas transmitidas pelos centros culturais e políticos, mas uma etapa lógica no ato de construir uma tradição em que a cópia é o ponto de origem. Por outro lado, Benjamin Buchloh sugeriu que a obsessão com a facticidade das práticas da arte conceitual norte-americana podem derivar exclusivamente do conceito de "sociedade

administrada" típica de um capitalismo "atrasado".²⁴ A ausência, na América Latina, das condições sociais que estão na base de uma sociedade administrada faz dela um modelo inadequado, talvez até antitético, para o contexto latino-americano.

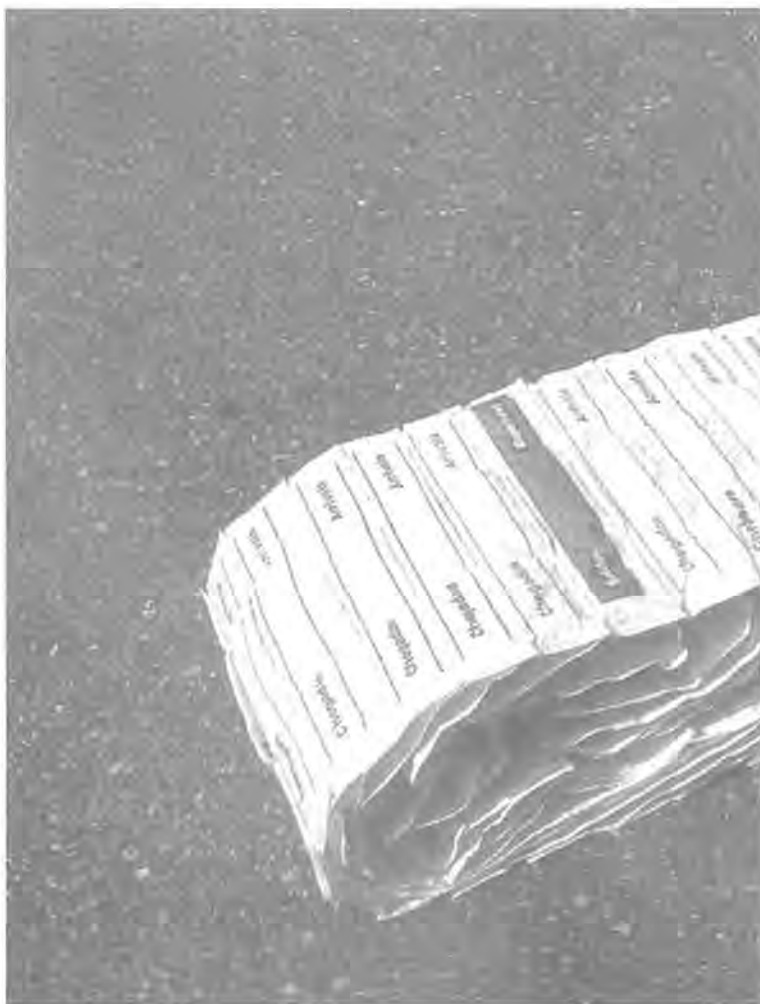
A elaboração de uma prática da arte conceitual, focada na exposição da política e da realidade social latino-americana, envolveu, desse modo, uma série de inversões dos modelos correntes da arte conceitual. Seguindo os exemplos já discutidos, as diferenças entre os dois podem ser resumidas pelas seguintes oposições: latino-americano x norte-americano; contextualização x auto-reflexividade; relatividade x tautologia; ativismo x passividade; e mediação x imediação.

Pode-se argumentar que, se a proposição de Duchamp encontrou solo fértil na América Latina, foi devido ao fato de que a recusa em abandonar a especificidade e o potencial comunicativo do objeto estético estava profundamente vinculada à tradição moderna da arte, iniciada pelo Movimento Mexicano dos Murais e, posteriormente, incorporada pelo grupo de artistas conceituais-políticos. Contudo, a subversão radical que Duchamp faz da arte como instituição, implícita na criação provocadora do *readymade*, é restabelecida no trabalho desses artistas como uma tática irônica, visando expor uma atividade precária: aquela da prática artística nas condições freqüentemente inoperantes da América Latina. Por consequência, utilizando o *readymade* como um "pacote para comunicar idéias",²⁵ como nomeado por Camnitzer; pontos de referência, em última análise, para formar um conceito subjacente de "desvalorização", a perda do valor simbólico dos objetos como o resultado de um processo econômico ou ideológico de negociação. Desse modo, os atos de reinserção levados a cabo por esses artistas intencionaram reinvestir o objeto de significado social. O *readymade*, então, torna-se um instrumento de intervenção crítica no real, um estratagema, por meio do qual padrões de compreensão podem ser alterados ou um lugar estabelecido para

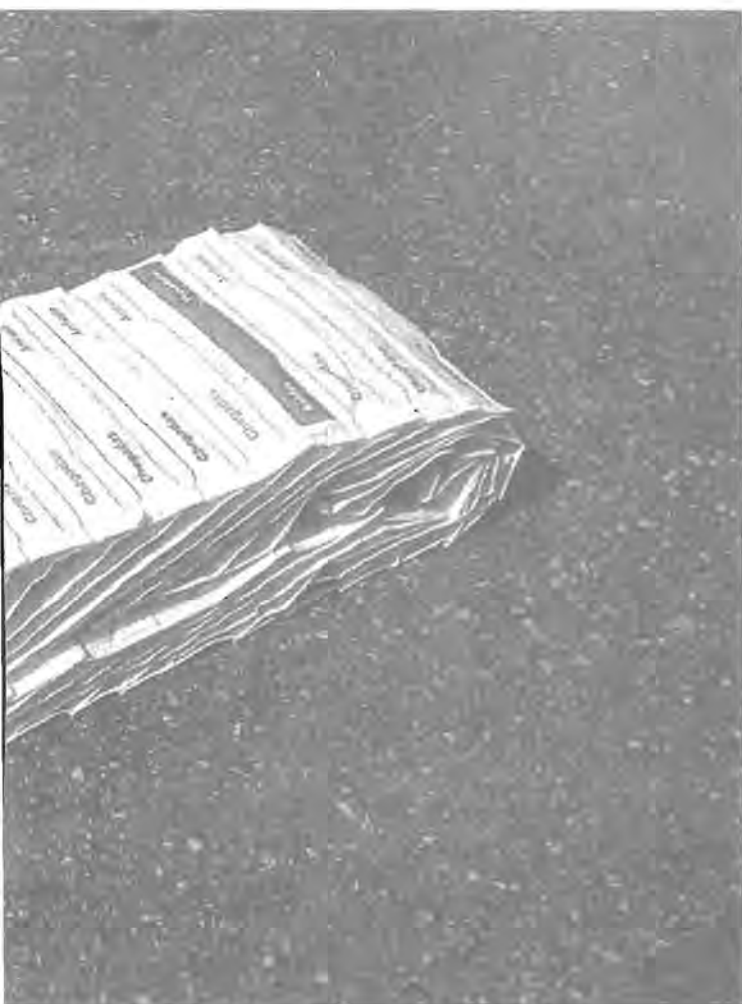
reinvestir a realidade de significado.

O *readymade* transforma-se também em veículo por intermédio do qual a atividade estética pode ser integrada a todos os sistemas de referências usados na vida cotidiana.²⁶

Tal reintegração só poderia proceder com a recusa da idéia de autonomia da esfera da arte, redescobrimdo, assim, a dimensão ética da prática artística. O objetivo final dessa forma de arte pode se visto como a elaboração de um sistema de signos, símbolos e ações, por meio dos quais o artista consegue intervir no que Jaar chamou "o processo de produção e reprodução de significado e consciência".²⁷ Diferentemente de modelos anteriores de



arte política latino-americana, que se baseavam no conteúdo da "mensagem" artística, a política dessa arte requer "desdobramentos", desconstruindo códigos lingüísticos e visuais, subvertendo significados e ativando espaços no sentido de imprimir no espectador os efeitos dos mecanismos de poder e ideologia. Apresentando o trabalho como um espaço (quer físico ou metafórico), essa arte retoma a noção de audiência, o que significa dizer que ela retoma para o artista a possibilidade de engajamento em uma comunicação ativa por meio do objeto artístico ou instalação. Nessas circunstâncias, o espectador, como um receptor, socialmente constituído, torna-se parte integrante da proposição conceitual do artista.



Para esses artistas o ato de substituir a tautologia pelo significado é baseado em um projeto mais amplo de saída de circuitos político-ideológicos em exaustão pela revitalização de contextos – artísticos, geográficos, econômicos – nos quais eles praticam sua arte. Esse projeto, por sua vez, revela um complexo entendimento das realidades da América Latina em relação àquelas do Primeiro Mundo. O profundo objetivo do trabalho reside na maneira pela qual ele consegue "colocar em crise a história de sua própria cultura sem trair um compromisso com essa mesma cultura".²⁸ Contudo, não mais confinado a fronteiras nacionais ou dividido entre forças nacionais e internacionais, centro e periferia, Primeiro e Terceiro Mundo, ele expõe as relações entre essas construções e sua independência. Atingir esse objetivo requer uma negociação ativa de significados. O modelo "invertido" da arte conceitual latino-americana revela, assim, uma prática que não apenas é inscrita em um diferente contexto de desenvolvimento, mas responde ao desalinhamento das políticas globais. Por sua capacidade de misturar fontes periféricas e centrais na estrutura e na função de um trabalho, ele desafia a autoridade do "centro" como originador de formas artísticas.

A prática de uma arte conceitual revisionista, vista no trabalho desse grupo seleto de artistas latino-americanos, representa a retomada de um projeto de emancipação. Em um tempo em que a "lógica" do capitalismo "atrasado" aniquilou as conquistas da vanguarda histórica e em que a maioria das formas da arte contemporânea foram em direção ao caminho cego da auto-referência, a amplitude e as possibilidades de tal empreitada não deveriam ser desconsideradas nos Estados Unidos, onde nasceram as primeiras proposições da arte conceitual.

Este ensaio foi publicado em Rasmussen, Waldo. *Latin American Art of the Twentieth Century*, cat. exp., New York: Museum of Modern Art, 1993: 156-167

Tradução Malu Fatorelli, Revisão Glória Ferreira.

Notas

- ¹ Webster's *Third New International Dictionary*, Springfield, Mass.: G.&C. Merriam Company, 1981: 408.
- ² Simón Marchán Fiz. *Del arte objeetual al arte del concepto: Las artes plásticas desde 1960* (1972), Madrid: Ediciones AKAL, 1988: 268-271. Esse livro fornece uma das primeiras discussões abrangentes a aparecer, em espanhol, sobre os movimentos artísticos conceituais na Europa e na América do Norte.
- ³ Nos últimos anos, alguns autores têm criticado o reducionismo apolítico da arte conceitual, tanto em suas versões originais quanto em recentes reapresentações. Por exemplo, Hal Foster, em *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985: 103), observou que as práticas dos artistas conceituais focadas em pressupostos genéricos governando a instituição da arte no capitalismo "atrasado" são comprometidas por "apresentar os limites de exposição da arte como socialmente indiscriminados e sexualmente indiferentes". Benjamin Buchloh apresentou uma análise detalhada e crítica dessas práticas em *Conceptual Art, 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, in *October*, 55, inverno 1990: 105-143. Outras críticas recentes que comentam essas questões incluem Morgan, Robert C. *The Situation of Conceptual Art*, in *Arts*, 63, fev. 1989: 40-43. Dos artistas considerados neste ensaio, Alfredo Jaar propôs uma crítica irrefutável desse aspecto da prática da arte conceitual no seguinte depoimento: "O maior fracasso da arte conceitual foi definitivamente seu provincianismo (...) no sentido que Tzvetan Todorov usou o termo (...) uma falha em reconhecer que muitas províncias e capitais realmente existem (...) todos os pressupostos correntes a respeito da arte foram desafiados, mas isso foi feito, praticamente a portas fechadas, de uma forma extraordinariamente [sic] exclusiva, quase arrogante, e cega em relação a uma série de eventos políticos que transformaram o mundo. Obviamente, para os artistas conceituais, a vida estava em algum outro lugar." Jaar, Alfredo. *Alfredo Jaar*, in *Flash Art International*, 143, nov./dez. 1988: 117.
- ⁴ Marchán Fiz. *Del arte objeetual al arte de concepto*: 269-270. O Grupo de los Trece foi constituído em Buenos Aires em 1971 após uma visita do diretor polonês Jerzy Grotowski. Tinha como base o Centro de Arte y Comunicación (Cayc), dirigido por Jorge Glusberg, e incluía os artistas Jacques Bedel, Luis F. Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Victor Grippo, Vicente Marotta, Jorge González Mir, Luis Pazos, Juan Carlos Romero e Horacio Zabala. Para um resumo da história e dos objetivos do grupo e ilustrações de trabalhos de seus membros, ver *El Grupo de los Trece*, in Levinas, Gabriel (ed.), *Arte argentino contemporáneo*, Madrid: Editorial Ameris, 1979: 197-201.
- ⁵ Uma olhada nos catálogos que acompanharam os dois levantamentos mais significativos de arte conceitual – *Live in your head: When Attitudes Become Form, Concepts-Processes-Situations-Information*, Bern: Kunsthalle Bern, 1969 e McShine, Kynaston L. (ed.), *Information*, New York: The Museum of Modern Art, 1970 – revela ausência quase total de preocupações políticas, o que surgiria mais tarde no trabalho de Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke, e também no trabalho das artistas feministas. Mesmo assim, com exceção dos últimos trabalhos de Haacke, Barbara Kruger, Louise Lawer e Martha Rosier, questões políticas ou ideológicas eram limitadas a críticas às instituições artísticas e, muito raro, politicamente endereçadas. Outros artistas importantes que contribuíram para a consolidação dessa forma de arte na América Latina são, no Brasil, Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Mario Ishikawa e Regina Vater; na Argentina, León Ferrari e o grupo Tucumán Arde; no Uruguai, Clemente Padín e Nelbia Romero; no Chile, Virginia Errazuriz, Carlos Leppe, Catalina Parra e o grupo Cada, que incluía Juan Castilho, Lotty Rosenfeld e outros; e, na Colômbia, Antonio Caro. Foram também importantes Felipe Ehrenberg e numerosas colaborações artísticas dos 70 no México. Ver Glusberg, Jorge. *Arte en la Argentina: Del pop-art a la nueva imagen*, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985; Richard, Nelly. *Margins and Institutions: Art in Chile Since 1973*, in *Art and Text*, 21, mai./jun. 1986: 17-114; Amaral, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*, São Paulo: Nobel, 1984; Zanini, Walter. *Circunambulation*, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1973: 6 [?] *jovem arte contemporânea*, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1972: 8 [?] *jovem arte contemporânea*, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1974; Goldman, Shifra M. *Elite Artists and Audiences: Can They Mix? The Mexican Front of Cultural Workers*, in *Studies in Latin America Popular Culture*, 1, 1985: 139-54; *De los grupos los individuos: Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Cidade do México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1985.
- ⁶ Cubitt, Sean e Dittborn, Eugenio. *An Airmail Interview*, in Brett, Guy e Cubitt, Sean. *Camino Way: The Airmail Painting of Eugenio Dittborn*, Santiago: Eugenio Dittborn, 1991: 28.
- ⁷ Jaar, Alfredo. *La géographie ça sert, d'abord, à faire la guerre* (Geography = War), in *Contemporânea*, 2, jun. 1989.
- ⁸ Esse ponto é abordado por Merewether, Charles. *The Migration of Images: Inscriptions of Land and Body in Latin America*, in *America: bride of the Sun*, Antuérpia: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1992: 197-222.
- ⁹ Dittborn (*Chile vive*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987: 282) tinha explicado "Como todo trabajo de arte que quiere dar cuenta de la periferia en la que se produce e circula, mi obra se ha propuesto asumir creativamente el irrecuperable atraso, así como la multiestratificación de esta periferia (como todo trabajo de arte que pretende llevar en cuenta a periferia na qual ele é produzido e circula, meu trabalho se propôs a assumir criativamente o atraso irrecuperável assim como a multiestratificação dessa periferia)".

- ¹⁰ Ver Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1989: 65-93.
- ¹¹ Dos artistas considerados neste ensaio, Camnitzer viveu na área de Nova York ininterruptamente desde 1964, e Meireles lá morou em 1970/71. Refletindo sobre a razão de ter se mudado para lá, Camnitzer declarou: "Nova York parecia fascinante: o centro do império. A medida do sucesso era estabelecida pelo império e não pelas colônias". Citado em Stellweg, Carla. Magnet - New York: Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art by Latin American Artists in New York, in Cancel, Luis et al., *The Latin Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York: Bronx Museum of the Arts and Harry N. Abrams, 1988: 285. Para um reconhecimento de outros artistas conceituais latino-americanos ativos em Nova York durante esse período, ver Stellweg, op.cit.: 284-311 e Barnitz, Jacqueline; Nelson, Florencia Bazzano e Carton, Bergman. *Latin American Artists in New York since 1970*, Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, 1987: 13-19.
- ¹² Para mais detalhes ver Barnitz, Jacqueline. *Conceptual Art and Latin América: A Natural Alliance, in Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, 1992: 35-48.
- ¹³ Vários artistas latino-americanos em Nova York criaram trabalhos experimentais sob os auspícios do New York Graphic Workshop, fundado por Camnitzer, Lilian Porter e José Guilherme Castillo em 1964 e dissolvido em 1970 (entrevista por telefone concedida ao autor por Luis Camnitzer em 24 de setembro de 1992). O Workshop foi criado como uma forma de ativismo político que rejeitava o estatuto de mercadoria atribuído à arte, buscando, em vez disso, fazê-la acessível a uma audiência de massa por meio de estampas. Lançou a idéia da gráfica serializada na qual um único elemento poderia ser utilizado de muitas maneiras, conceito descrito pelo acrônimo Fandso (*free assemblage, nonfunctional, disposable, serial object*). Ver Camnitzer, Luis. *Art in Editions, in New Approaches*, New York: Pratt Center for Contemporary Printmaking and New York University, 1968. Shifra M. Goldman analisou as atividades do Workshop em *Presencias y ausencias: Liliana Portes en Nueva York, 1964-1974*, in *Liliana Porter: Obra Gráfica, 1964-1990*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriquena, 1991: 1-22.
- ¹⁴ O governo constitucional do Brasil foi deposto por um golpe militar em 1964, e a nação foi governada por ditadores militares até 1985; o Uruguai foi governado por uma ditadura militar de 1973 a 1985; a Argentina viveu uma sucessão de governos militares depois do golpe de 1966; e o Chile foi governado de 1973 até 1989 pelo ditador general Augusto Pinochet. O Peru estava sob poder militar de 1968 a 1980, a Bolívia de 1971 a 1982, e o Equador de 1972 até 1980. Ver Adams, Beverly. *The subject of Torture: The Art of Camnitzer*, Nunez, Parra e Romero, Austin: University of Texas, 1992: 21-38 (tese de mestrado).
- ¹⁵ Richard, *Margins and Institutions*: 17.
- ¹⁶ Camnitzer estava em Nova York quando o governo democrático do Uruguai caiu, em 1973. Apesar de ele não ter retornado, o evento marcou indelevelmente sua vida e sua experiência nos Estados Unidos. Dittborn e Diaz permaneceram no Chile durante o governo militar de Pinochet. Jaar viveu a queda de Allende e deixou o Chile, indo para Nova York em 1982. Meireles permaneceu no Brasil durante a ditadura militar, com exceção dos dois anos que passou em Nova York. Grippo viveu os anos negros na Argentina, Leirner vivenciou o retorno da democracia e o período subsequente, de profunda crise econômica e social, no Brasil.
- ¹⁷ O tema arte e tortura no trabalho de Camnitzer, Dittborn e outros artistas da América do Sul foi analisado por Adams, Beverly, *The Subject of Torture*; e por Merewether, Charles, *El arte de la violencia: Un asunto de representación en el arte contemporáneo*, in *Art Nexus*, 2. out. 1901: 92-96, e 3, jan. 1992: 132-135, respectivamente.
- ¹⁸ "Se a interferência de Duchamp foi no nível da Arte (lógica do fenômeno) (...) uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a estética fundamenta a Arte, é a política que fundamenta a Cultura." (Cildo Meireles. *Arte-Cultura*, in *Malasartes*, 1. set./out./nov. 1975: 15).
- ¹⁹ Artistas conceituais utilizam objetos em seu trabalho - fotografias, fitas de vídeo e áudio, desenhos, mapas, diagramas -, que funcionam como documentos que registram a proposta conceitual.
- ²⁰ Camnitzer, por exemplo, referiu-se à forma como importante enquanto submetida aos propósitos do conteúdo, e Meireles falou a respeito de suas experiências para desenvolver uma linguagem de inserção mais do que um "estilo". Ver Camnitzer, Luis. *Cronology*, in Camnitzer, Mosquera e Ramirez. *Camnitzer Retrospective*: 52; e Meireles, in Brito e Marceira de Sousa. *Cildo Meireles*: 24.
- ²¹ Buchloh, *Conceptual Art - 1962-1969*: 124-127.
- ²² Para uma análise da relação entre Meireles, Leirner e outros artistas brasileiros com Warhol, ver Herkenhoff, Paulo. *Arte e money*, in *Revista Galeria*, 24, out. 1989: 60-67.
- ²³ Barthes, Roland. *Mythologies* (Lavers, Annette trad.), New York: Hill and Wang, 1972: 152-153.
- ²⁴ Buchloh, *Conceptual Art, 1962-1969*: 128-129.
- ²⁵ Camnitzer, Luis. *Contemporary Colonial Art*, paper apresentado no Annual International Congress of the Latin American Studies Association, Washington, D.C., 1970. Meireles também usou o termo *embalagem* para se referir a suas proposições com *readymades*.
- ²⁶ Ver Camnitzer, Luis. *Chronology*, in Camnitzer, Mosquera e Ramirez. *Camnitzer Retrospective*: 53.
- ²⁷ Jaar, Alfredo. Jaar: 117.
- ²⁸ Merewether, *Migration of Images*: 202.