

VOLUME 1 NUMBER 1 MAY 1969

Art-Language

The Journal of conceptual art

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge,
Michael Baldwin, Harold Hurrell

Contents

Introduction		1
Sentences on conceptual art	Sol LeWitt	11
Poem-schema	Dan Graham	14
Statements	Lawrence Weiner	17
Notes on M1 (1)	David Bainbridge	19
Notes on M1	Michael Baldwin	23
Notes on M1 (2)	David Bainbridge	30

Art-Language is published three times a year
Price 75p UK, \$2.50 USA All rights reserved
Printed in Great Britain

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-Spirale	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 ms and letters should be sent.
Price 12s.6d. UK, \$2.50 USA All rights reserved
Reprinted 1972 by W. H. Sharpe (Publishers) Ltd., 25-27 Chancery Lane, Coventry

VOLUME 1 NUMBER 3 JUNE 1970

Art-Language

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge,
Michael Baldwin, Harold Hurrell
American Editor Joseph Kosuth

CONTENTS

Proceedings Society for Theoretical Art and Analyses	Ian Burn	
	Roger Cutforth	
	Mel Ramsden	1
	Mel Ramsden	4
Art Enquiry (2)		
(i) Concerning Some Theories and their Worlds	Graham J. Howard	7
(ii) Mona Lisa	Graham J. Howard	9
Marshall McLuhan and the Behavioral Sciences	B. Bihari	11
A Preliminary Proposal for the Directing of Perception	Mel Ramsden	29
General Note: M. Baldwin		
(i) Atkinson and Meaninglessness		30
(ii) Preface		30
(iii) Dead Issues		31

Art-Language is published three times a year by
Art & Language Press, 26 West End, Chipping Norton, Oxon.,
England, to which address all ms and letters should be sent.
Price 12s.6d. UK, \$2.50 USA All rights reserved
Reprinted 1972 by W. H. Sharpe (Publishers) Ltd., 25-27 Chancery Lane, Coventry

VOLUME 1 NUMBER 4 NOVEMBER 1971

Art-Language

CONTENTS

Theory, Knowledge and Hermeneutics	Stuart Knight	1
Revelation and Art	Graham Howard	6
Actuality and Potentiality	Graham Howard	16
Accessibility and Conceivability	Graham Howard	23
Art Teaching	Terry Atkinson Michael Baldwin	25
La Pensée Avec Images	Terry Atkinson Michael Baldwin	51

Price 75p UK, \$2.50 USA All rights reserved

Revistas de Art[istas] dos anos 1968-79

Sylvie Mokhtari

Neste artigo, a historiadora da arte francesa traça um painel geral das revistas produzidas entre 1968 e 1979 por artistas europeus e norte-americanos, e comenta mais detalhadamente algumas iniciativas isoladas surgidas entre o final da década de 1960 e o início da seguinte (a revista alemã *Interfunktionen*, a americana *O To 9*, as publicações ligadas ao grupo *Art & Language* e a revista francesa *Peintures, cahiers théoriques*).

Revista de artistas, crítica, anos 60/70.

É em Colônia que Friedrich Wolfram Heubach, então assistente de Wolf Vostell e estudante de psicologia, participa da concretização, em 1968, das condições de uma ação coletiva em torno da revista *Interfunktionen*. Tornado público graças à revista, esse grupo estabelece-se sob a forma de uma organização sem fins lucrativos – Labor – criada pouco antes da abertura pública da Documenta IV de Kassel, em 1968. Fundada em 11 de janeiro de 1968 por quatro membros, o artista Wolf Vostell, o compositor Mauricio Kagel, o cineasta Alfred Feußler e a artista Ursula Burghardt, a associação declara seu interesse por um conjunto de práticas acústicas e audiovisuais em sentido amplo, como os meios experimentais da época gostavam de considerar. Os três primeiros números¹ de *Interfunktionen* evidenciam claramente a radicalidade das posições artísticas e políticas de seus membros por meio das *dé-coll/ages* de W Vostell, das ações sociais de Joseph Beuys ou das declarações de George Maciunas publicadas no número 2 (1969). Como muitas das revistas da época, *Interfunktionen* apresenta uma complexa montagem de documentos e informações tomados de registros diferentes: publicações de notas, descrições de obras feitas por artistas, legendas, projetos, entrevistas, declarações, esquemas. Sem restrições nem critérios estéticos predeterminados, *Interfunktionen* enriquece suas páginas com um registro sem fronteiras de produções aparentadas às partituras musicais de Steve Reich, a cenários como o de *Catalyst*, feito por Dennis Oppenheim, ou ainda a cadernos inteiros de fotografias ligadas a uma ação. As cerca de 150 páginas, reproduzindo na

revista alemã as ações que Joseph Beuys executou entre 1968 e 1971, são disso um exemplo preciso.

Como em relevante número de revistas dos anos 60-70 na contramão das revistas de arte convencionais e como na maioria das revistas de artista, a hierarquia é descartada nas obras reunidas em *Interfunktionen*. Não há mais diferenciação aparente na apresentação de fotografias, de desenhos, de notas, de fotocópias de documentos extraídos da imprensa, etc. Em tal embaralhamento de gêneros, tudo pode potencialmente ser arte. Qualquer que seja, a matéria (visual ou sonora) recolhida em *Interfunktionen* constitui os registros de uma atividade (passada, em curso ou em projeto) e a base de documentação a mais aberta possível.

Interfunktionen brinca com essa confusão de gêneros à maneira de periódicos criados por Fluxus² em particular, mas também à maneira da revista *Dé-coll/age*, concebida e criada por W. Vostell em 1962.³

Se F.W. Heubach retém espontaneamente o princípio da revista *Dé-coll/age* publicando um grande aparato artístico e documental sem hierarquia de gêneros, ele mantém sobretudo, e seus textos publicados em *Interfunktionen* são expressão disso, o essencial do pensamento artístico de W. Vostell: esse processo original que implica a realidade na arte. Processo que, para W. Vostell, adquire todo o seu sentido na identificação da arte com a vida e da vida com a arte. A obra adquire então a dimensão de uma experiência que faz entrar no campo estético e da arte tudo o que poderia

tradicionalmente dele estar excluído. Bastante vinculada a essa idéia de experiência, *Interfunktionen* apresenta as iniciativas que permitem uma tal abertura: arte ambiental, arte processual, obras conceituais, ações e *performances*. A dupla figura de autoridade de W. Vostell e de Joseph Beuys, o primeiro como fundador da revista, o segundo como colaborador ativo, encontra prolongamento natural no *corpus* de artistas e de obras representados em *Interfunktionen*, dos quais Jörg Immendorff, Lothar Baumgarten, Arnulf Rainer, Vito Acconci, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim são apenas alguns exemplos. Muito freqüentemente reduzidas a seus simples "enunciados" ou a um conjunto de fotografias, tais obras beneficiam-se de um espaço na revista onde são percebidas (e atualizadas) em uma esfera artística, mas também, social e política.

É, portanto, naturalmente em torno de W. Vostell que se forma aos poucos a rede de artistas implicados na história de *Interfunktionen*, a qual Friedrich W. Heubach saberá prolongar na forma de intercâmbios amigáveis e de convites aos artistas pelo período de 10 números.⁴

Pensadas como um contraponto necessário à hegemonia de um discurso estabelecido sobre arte e a uma difusão já então inadequada às novas tendências artísticas, *Interfunktionen* e também *Data* (Milão), *Avalanche* (Nova York), *Schmuck* (Surrey), *Left Curve* (San Francisco), *Control Magazine* (Londres), *Woman Art* (Nova York) ou *Art-Rite* (Nova York) tomam-se no final dos anos 60 as novas porta-vozes dos artistas e as plataformas de uma discussão espontânea sobre a arte e sobre as manifestações de que aqui tratamos. Um tal painel de jovens revistas, freqüentemente destinadas a uma existência precária e limitada no tempo, apresenta a leitura de uma atualidade registrada ao vivo. Em seu conteúdo, essa imprensa especializada se interessa, tanto quanto a grande imprensa nacional, pelos eventos que marcam a atualidade das exposições e das manifestações artísticas. Ela se oferece igualmente e de maneira mais específica como um órgão de difusão precursor do ponto de vista de certas idéias, de produções artísticas nascentes, de

correntes que se inscrevem com dificuldade em um circuito comercial clássico. Assim procedendo, essa imprensa abre-se a uma escala internacional e a critérios de avaliação que contrariam as tendências consagradas na grande imprensa. Impõe, assim, novas práticas e introduz artistas na cena de arte.

A cena artística, até então marcada pela abstração dos anos pós-guerra, assiste ao renascimento e ao desenvolvimento de revistas em reação a um ambiente acadêmico e cada vez mais em descompasso diante das vanguardas nascentes. Os representantes influentes da imprensa artística antes de 1968 são majoritariamente revistas de arte na linha das revistas criadas após a Segunda Guerra Mundial, ligadas a uma identidade geográfica ou a uma abordagem da arte sobretudo nacionalista. *Art in Australia* (Sydney, 1942), *Arts Review* (Londres, 1949), *Artes de Mexico* (México, 1957), *Bildende Kunst* (Berlim, 1953), *Kunsten Idag* (Oslo, 1947) constituem, nesse sentido, um leque dos mais significativos. O crítico e historiador da arte americano Irving Sandler conta como, segundo Philip Leiden (responsável pela revista *Artforum* entre setembro de 1964 e dezembro de 1971):

Art News estava perdendo agilidade porque o estilo poético-romântico de seus artigos não estava mais adaptado, e seu redator-chefe, Thomas Hess, permanecia ligado a um Expressionismo abstrato de segunda categoria, e hostil à nova arte em seu conjunto.⁵

De fato, a política editorial de uma revista como *Interfunktionen* e de outras jovens revistas nascidas na corrente dos anos 60 testemunha uma atitude bem mais positiva com relação à arte recente do que a das revistas de arte já estabelecidas como *Art News* (Nova York, 1902), *Arts Review* (Londres, 1949), *Studio International* (Londres, 1893), *Das Kunstwerk* (Baden-Baden, 1946) ou *Bollafarte* (Turim, 1945). O contexto histórico e político internacional do final dos anos 60 encoraja até 1975-79 a criação de iniciativas mais atípicas (com tiragens oscilando entre 20.000 e 300

exemplares), mas também menos dependentes da economia. Trata-se de *Artforum* (San Francisco, 1962), *Chroniques de l'art vivant* (Paris, 1968), *Cartabianca* (Roma, 1968), *L'Humidité* (Paris, 1970), *arTitudes* (Paris, 1971), *Data* (Milão, 1971), *VH 101* (Zurique-Paris, 1971), *Art press* (Paris 1972-1973), *+ - 0* (Genval-Lac-Bruxelles, 1973), *Kunstforum International* (Colônia, 1973), *Artes Plásticas* (Porto, 1973), *Der Löwe* (Berna, 1974), *Extra* (Colônia, 1974), *Parachute* (Montreal, 1975), *Alfa-Beta* (Milão, 1975), ou ainda *Artscribe* (Londres, 1976), para citar apenas alguns exemplos. Essas revistas são menos ambiciosas em sua forma; misturam os gêneros, sendo ao mesmo tempo revista, magazine, caderno, jornal ou livro de artista. Os editoriais de tais revistas inscrevem-se a partir de então no campo de uma crítica de arte militante, pregando credos estéticos e fazendo escolhas mais afirmadas no apoio a determinados artistas.

Nessa história das revistas, e das revistas de vanguarda em particular, ocorrem pequenas explosões efêmeras. *Interfunktionen* foi uma delas. Cada iniciativa toma forma no entusiasmo do momento. Evolui no sentido das reivindicações e das vibrações do contexto histórico que ela acompanha. Sem nenhuma dúvida, contribui para desbloquear aquelas situações que chegaram ao paroxismo. A história de *Interfunktionen* não escapa à regra e ilustra uma dessas tomadas de poder no contexto alemão do fim dos anos 60.

Além disso, historicamente essas revistas surgem entre 1968 e 1979 durante um momento importante do debate crítico que justifica um "grau zero" da crítica e acompanha as numerosas declarações coletivas de artistas e críticos ou a produção de textos nutridos por um saber pluridisciplinar e à margem de toda categorização.

Militantes, essas revistas optam pela parcialidade de tom, mas também em conteúdo em seus textos e em seus manifestos. Elas reivindicam implicitamente uma posição de vanguarda no combate, conduzido com meios escassos pelos ideais artísticos sustentados nas contestações sociais e políticas em torno de 1968. Do ponto de vista dos artistas, o monopólio do julgamento

de suas obras, até então concedido aos críticos, foi objeto de questionamentos. Os grupos de artistas se desenvolvem; artistas como Dan Graham, Joseph Kosuth ou Daniel Buren reivindicam maior responsabilidade e investem no campo do debate crítico publicando textos, notadamente nas revistas. Para tanto, eles investem no terreno da imprensa em geral, dos livros às revistas, em todos os níveis possíveis (da criação à difusão).

Na França, Anne Moeglin Delcroix, especialista em livros de artistas, isola esse período histórico como uma etapa determinante na constituição de um novo gênero. A partir de pesquisas conduzidas majoritariamente nos Estados Unidos (em torno de Clive Phillpot e de Ulises Carrión em particular), a autora apresenta os anos 60 como fundadores da emergência de uma produção editorial que ela se esforça em definir sob a denominação "livro de artista" em *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980* (Paris Ed. Jean-Michel Place, 1997). Essa obra de referência, rica em informações sobre a produção dos artistas ligados a esse tipo de edições (mais próximos dos *artists' books*, a partir das publicações de Ed Ruscha e de Dieter Roth, por exemplo, do que de livros ilustrados ou livros de pintores, tal como a denominação "livro de artista" poderia deixar entender em sentido restrito), encoraja a visão de uma época luxuriante em matéria de produção de objetos impressos e múltiplos de artistas. Se as revistas, e as revistas de artistas em particular, não se aparentam diretamente aos livros de artistas como objeto em si, elas fazem parte dessa onda de edições limitadas, de formas híbridas, evoluindo entre a revista de arte, o jornal de informação, o álbum ilustrado, a coletânea de obras originais (e às vezes assinadas em edições limitadas), o *fanzine*, o manifesto, o livro, etc. Os exemplos de revistas isoladas neste artigo mostrarão como é delicado reunir, sob uma mesma denominação e sem cometer exclusão, a multiplicidade de pequenas e médias revistas implicadas na atualidade mais recente entre 1968 e 1979.

Em sua análise, A. Moeglin Delcroix não deixa de citar alguma revista, exclusivamente produzidas por artistas, no âmbito de um projeto próximo do livro de artista, a não ser

por sua periodicidade e pelo conteúdo geralmente organizado em torno de mais de um interventor. Os poucos trabalhos hoje disponíveis sobre as revistas de arte contemporâneas, cobrindo o período que nos interessa, documentam bem mais as revistas produzidas pelos artistas, não se atendo àquelas implicadas em um tratamento da atualidade artística em geral. Essa constatação deve-se ao fato de que foram os artistas que primeiramente traçaram o inventário das revistas que eles mesmo produziram ou que acompanharam; eles foram os primeiros a conceitualizar essa questão (da mesma maneira como Ulises Carrión fez com o livro de artista). A artista americana Howardena Pindell, convidada pelo departamento de estampas (Print and Illustrated Books) do Museum of Modern Art de Nova York, traçou em 1977 uma bem detalhada cronologia e as bases de um primeiro estudo histórico cobrindo todo o século 20 (de 1900 a 1977) sobre as revistas de artistas europeias e norte-americanas.⁶

Em 1991, o artista húngaro Géza Pernecky publicou um conjunto de informações, extraídas de seus arquivos pessoais, sobre as revistas de artistas produzidas na Europa, na América do Norte e na América Latina entre 1968 e 1888. Essa obra⁷ está repleta de informações de primeira mão sobre certas publicações.

Deixando de lado essas iniciativas individuais, feitas pelos artistas, o território complexo das revistas será o objeto de pesquisas mais pontuais realizadas por críticos de arte ou por aficionados⁸ e mesmo pelas próprias revistas.⁹

Em 1980, Clive Phillpot, fino conhecedor de revistas e livros de artistas, propunha realizar uma distinção:

Pode-se, por exemplo, distinguir entre revistas destinadas a artistas (...) Pode-se também identificar revistas que tratam do mercado de arte, história da arte, crítica de arte, notícias artísticas e informação, a prática da arte, estética, arte e política, assim como aquelas que são de algum modo experimentais. Ainda, raramente a maior parte das revistas de arte existe por um

*único desses propósitos, antes possui um amálgama de funções.*¹⁰

A particularidade da posição de C. Phillpot com relação à inscrição das revistas dos anos 60-70 é que ele as diferencia das produções anteriores, como as de Lissitzky, Schwitters ou Van Doesburg. Com efeito, contrariamente às revistas do começo do século, as dos anos 60-70 exploram com total consciência o meio que representa a revista para interrogar a natureza das obras. Uma tal observação revela toda sua importância se considerarmos o potencial crítico da arte da segunda metade da década de 1960, como a arte conceitual, assim como as modalidades de experimentação e de apresentação das obras propostas pelos artistas desse período. Em 1970, o crítico de arte americano Jack Rurnham acentuava a forma como

*(...) os conceitualistas objetivaram a propagação da informação artística – isso quer dizer que os melhores deles repensaram o papel do artista com relação às mídias, aos museus e aos colecionadores. Disso resulta o fato de o interesse não se encontrar centrado sobre o conteúdo, mas, sim, como na teoria da informação, sobre a própria natureza da informação.*¹¹

Os exemplos de Dan Graham, Lawrence Weiner ou de Vito Acconci nos Estados Unidos ilustram essa tomada de consciência do meio. Suas propostas, sensibilizadas por uma teoria da informação fortemente encarnada por Marshall McLuhan, desenvolvem um modelo explicativo da informação, de sua transmissão, de sua percepção e de sua recepção. Não é por acaso que tais artistas decidiram investir várias vezes em páginas de revistas ou magazines.

A título de exemplo, Vito Acconci, consciente das propriedades da revista enquanto meio impresso, até prefere, quando o suporte permite, intervir no espaço reservado às inserções publicitárias. Em 1971, foi-lhe oferecida a oportunidade de investir num espaço fora do campo redatorial rotineiro. Foi na revista *Avalanche* (nº3, outono de

1971), onde o artista propôs uma dezena de parágrafos dispostos de maneira linear em uma página inteira dos anúncios publicitários. Em *Avalanche*, esse espaço pouco habitual para apresentar a arte foi encarado por Vito Acconci como outra possibilidade de encontro. O usuário da revista pode ler ali, ainda hoje, o conteúdo de uma inserção como esta, da qual aqui apresentamos um extrato:

I am thinking in terms like these: habitation – invasion – containment – placing – cover – intrusion – insinuation. / (...) This page is like a training ground: writing here is like preparing myself / Writing here is like nodding my head – a token of my readiness to the person who will call me into the activity. / This is my only means then, of contacting her. She can't be someone I already know, or someone I meet casually, in the future: I should know her only in terms of this situation: this page should cause our relationship.¹²

Essas peças escritas (ainda próximas das "language pieces" de 1968, segundo os próprios termos de Vito Acconci) têm lugar em um espaço "outro", aquele consagrado à publicidade (que se folheia geralmente com indiferença), com o risco de não ver a intervenção de Vito Acconci e de não a compreender.

O acréscimo de elementos de titulação feito pelo artista ou a inserção de declarações por ele redigidas favorecem conjuntamente uma leitura da obra de V. Acconci, a mais direta e a mais imediata possível.

Vito Acconci era tanto mais sensível às especificidades do meio impresso e das revistas, que foi ele próprio um dos fundadores da revista *O To 9*. Esta última interrompe sua tiragem em 1969, data na qual V. Acconci realiza suas primeiras ações. A escolha de uma enumeração de cifras, para o título da revista *O To 9*, estabelecia uma vinculação evidente com a pintura de Jasper Johns *O Through 9* (1961), que era na época uma referência importante para Vito Acconci. O título da revista não é, todavia, uma retomada *strictu sensu* do título do quadro. Ele nada mais é do que uma interpretação que permite à revista beneficiar-se de um título

que lhe dá corpo, mas que é em si desprovido de sentido.

Limitada à máquina de escrever, a revista é reproduzida segundo um processo dos mais simples (parecido com o da policopiagem). Como muitas de suas co-irmãs, *O To 9* (Nova York) deve sua origem em um encontro, o de Bernadette Mayer e Vito Acconci. Juntos, eles decidem associar seu interesse comum pela poesia, seus relacionamentos e seus meios para conceber uma revista na qual seriam publicados os autores que para eles contavam (Robert Walser, Gertrude Stein, Daniel O'Sullivan, Rosemary Mayer, Raymond Queneau, Aram Saroyan, Thomas Clark, Ron Faggett, Stefan Themerson, Clark Coolidge, Guillaume Apollinaire, Robert Greene, Gustave Flaubert, John Giorno, William McGonagall, Bruce Marcus, Harry Mathews, Steve Paxton, Emmett Williams...). Ao lado desses autores, Vito Acconci publica seus próprios textos poéticos e traça um território comum, um campo de referências dentro do qual deseja trabalhar. Seis números serão editados entre abril de 1967 e julho de 1969.

Essencialmente poética e literária em suas primeiras edições, *O To 9* abrirá suas páginas (a partir do nº 4) a alguns artistas como Dick Higgins, Sol LeWitt, Dan Graham, Robert Smithson, Yvonne Rainer, Les Levine, Adrian Piper, Jasper Johns, Lawrence Weiner, Bernard Venet, Robert Barry, Douglas Huebler e Michael Heizer. Vito Acconci também se servirá do contexto editorial oferecido por *O To 9* para, por exemplo, publicar, em 1969, *Street Works II*. Confidencial em sua difusão (e contando com uma tiragem que não ultrapassava os 300 exemplares), esse empreendimento ilustra mais uma vez o caso de uma iniciativa "revística" como outras tantas que o período conheceu. Essa precede, todavia, a trajetória de um artista vindo da literatura e da poesia, que tem a consciência de já ter experimentado certos limites do suporte impresso. V. Acconci também se servirá da riqueza e da multiplicidade de sentidos decorrentes desse suporte. Pois publicar em uma revista é inserir ao mesmo tempo peças de uma produção em um conjunto mais heterogêneo e mais vasto de

trabalho a partir do qual é possível estabelecer ligações, ou não.

Outros artistas endossam mais claramente a responsabilidade pela reflexão e pela difusão do sentido das obras que essas revistas acompanham. Elas instauram as bases de uma comunicação e de uma informação (de fato confidenciais, mas não sem repercussão) das questões artísticas e críticas das quais elas são as porta-vozes.

Art-Language (Oxon, 1969-1985), publicada pelo coletivo inglês *Art & Language*, em torno de Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell, é disso um exemplo. Numa época, aquela dos anos 1968 e 1969, na qual *Art & Language* não está presente ao lado de Joseph Kosuth ou Lawrence Weiner nas manifestações conjuntas que identificam então a orientação conceitual de certas obras reunidas em *When attitudes become form* (Kunsthalle de Berne; Krefeld; Londres) ou *Op Losse Schroeven: situaties en cryptostructuren* (Stedelijk Museum, Amsterdam),¹³ o meio visado pelo coletivo inglês para sair do isolamento toma rapidamente a forma de uma intervenção escrita nas revistas de arte influentes [*Art Magazine* (Nova York) e *Studio International* (Londres).¹⁴] Desde maio de 1968 e, para facilitar suas ações, sob a tutela de uma colaboração estabelecida, os membros de *Art & Language* fundam a sociedade *Art & Language Press*.¹⁵ A estrutura assim constituída permite o lançamento das primeiras edições de *Art & Language*,¹⁶ depois o da revista *Art-Language*. Apoiando-se na atividade de seus membros fundadores, a revista parte claramente das primeiras pesquisas feitas por David Bainbridge [*Crane*, (1966)] ou Terry Atkinson e Michael Baldwin [*Oxfordshire, Air Show, Air Conditioning Show, Temperature Show* (1966), *Declaration Series* (1967)], para chamar atenção para a idéia de que o aparato conceitual, filosófico, analítico e lingüístico não pode estar dissociado da prática artística. Com determinação, as declarações de *Art & Language* publicadas notadamente no primeiro número de *Art-Language* preparam um terreno comum e um meio de identificação entre os

artistas ingleses e alguns representantes norte-americanos reunidos em seu sumário. Com o subtítulo *The Journal of Conceptual Art* (O Jornal da Arte Conceitual) nesse número, a primeira edição de *Art-Language* associa alguns artistas americanos conceituais ou inseridos na tendência conceitual, tais como Sol LeWitt, Dan Graham, Lawrence Weiner, David Bainbridge e Michael Baldwin.

O crítico de arte Charles Harrison testemunha a oportunidade criada ao redor desse primeiro número publicado à sombra da arte conceitual:

Apesar da hostilidade explícita de Art & Language ao idealismo da vanguarda dos últimos anos da década de 1960, a noção de arte conceitual criou um clima um tanto oportunista entre 1967 e 1972. Por isso, tanto por oportunismo quanto visando à solidariedade desinteressada, deu-se ao primeiro número da revista Art-Language o subtítulo The Journal of Conceptual Art. Art & Language jamais pecou por excessos de ecumenismo, mas, no contexto expandido que essa apelação sugeria, a publicação de Art-Language serviu para reunir todos aqueles que não desejavam aceitar a divisão tradicional do trabalho segundo a qual um "artista" deve delegar a responsabilidade do sentido e da interpretação de seu trabalho ao "crítico".¹⁷

Para melhor assegurar essa conexão americana e esse ponto de convergência entre o coletivo inglês e a cena "conceitual" dos Estados Unidos, *Art-Language* aproveitou-se do auxílio de Joseph Kosuth, que desde 1969 se associa às primeiras ações de *Art & Language* e contribui para sua difusão. Desde o segundo número de *Art-Language*, J. Kosuth assina um prefácio no qual procura definir a arte conceitual americana. Sua argumentação se apóia em uma abordagem da arte dividida em três categorias: 1) uma arte dita estética e formalista ("*aesthetics art*"), limitada devido a sua restrição às considerações ligadas principalmente à percepção (o engajamento conceitual do artista nas pinturas ou esculturas às quais ele se refere é inexistente); 2) uma arte dita "reativa" ("*reactive art*"), questionando o por que e o como de sua

produção, mas sempre orientada pela busca, no final das contas tradicional, de um imprescindível suporte material ou visual (a arte "anti-form", os *Earthworks* ou a arte processual fazem parte dessa categoria, segundo J. Kosuth); 3) a arte conceitual (*conceptual art*) apresentada como a solução mais radical ("*the strict and radical extreme*") enquanto atividade não visando mais à formação material de proposições visuais, mas implicando uma reflexão sobre a obra, um questionamento da própria arte. Ele se explica assim:

*Esta arte conceitual é então uma investigação dos artistas que entendem que a atividade artística não está limitada apenas ao planejamento de proposições artísticas, mas, além disso, à investigação da função, do significado e uso de qualquer e de todas as proposições (artísticas), bem como a suas considerações quanto ao conceito do termo geral 'arte'.*¹⁸

Essa crítica radical da arte é ao menos a expressão do laço em que J. Kosuth e *Art & Language* desejavam então atar a Grã-Bretanha e os Estados Unidos. Mas esse empreendimento não será decisivo nas páginas de *Art-Language*.

À medida de sua evolução, a revista aplica-se sobretudo a publicar ensaios, discussões ou declarações escritas a várias mãos, que não comentam nem explicam diretamente os trabalhos de *Art & Language*. São uma exemplificação ou um prolongamento teórico e analítico indissociável de sua prática. Cada um dos fascículos de *Art-Language* (do vol. 1 nº1 surgido em maio de 1969 ao vol.5, nº1 difundido em outubro de 1985) sublinha a necessidade de uma análise teórica como método de fazer arte.

*(...) um texto de Art-Language não é uma declaração de fabricação", precisa Christian Schlatter, ele não precede a produção, ele não a sucede. Não é nem um proposição a priori, nem uma proposição a posteriori. Ele parte de um saber ou de um problema, mas conduz à arte. É a utilização artística de um problema ou de um saber.*¹⁹

A leitura difícil e austera de *Art-Language*, parcamente ilustrada e bastante banal em sua concepção gráfica, requer a atenção de um convertido. Intellectualizante, a revista ilustra a escolha de critérios teóricos (baseados em uma especulação lógico-semântica no quadro da teoria crítica elaborada pela Escola de Frankfurt), marxistas (teoria do socialismo e do materialismo histórico) e artísticos voluntariamente dirigidos contra os critérios mais "convencionais" da arte recente. Charles Harrison explica todavia a necessidade de um tal órgão de expressão e reflexão baseado sobre:

*(...) aquilo que pode às vezes conduzir a uma atitude que se assemelha à falta de tolerância. O tipo de instrumentos críticos retificadores na tradição essencialmente britânica da filosofia analítica mostrou-se útil nesse contexto.*²⁰

Nos anos 60, a revisão do ensino revelava de forma sensível a fragilidade da formação histórica e teórica oferecida até então nas escolas de arte e nos departamentos artísticos universitários. Os textos dogmáticos publicados nas jovens revistas, sustentados por leituras recentes e pensamentos tirados de um saber a explorar e de um campo de conhecimento aberto à filosofia, à psicanálise, à semiologia, etc. são, nesse sentido, representativos desse período de aprendizagem. O artista Michael Craig-Martin comenta essa mudança:

*Eu era estudante de pintura na Yale University School of Art entre 1961 e 1966 (...) A expansão da educação artística foi o efeito do desafio ao anti-intelectualismo tradicional nas instituições artísticas. Artistas e estudantes de arte tornaram-se gradualmente mais interessados em ler sobre arte contemporânea, teoria da arte e crítica da arte. O público leitor das revistas de arte cresceu dramaticamente, assim como o número de revistas (...) Parecia natural pensar a arte como participante ativa da vida intelectual da época. A expansão da educação artística coincidiu com, e sem dúvida ajudou a causar, uma perda de confiança (...) no ensino acadêmico tradicional (...).*²¹

Vários locais de ensino editam por si próprios revistas de reflexão crítica sobre a vida nas escolas de arte e sobre as práticas de arte no sentido mais abrangente. A Grã-Bretanha conhece numerosos exemplos, na linha de uma atividade editorial já bem presente mesmo antes de 1968. *It's* (Wimbledon School of Art) ou *Link* (Gloucester College of Art) são alguns exemplos ainda ativos durante os anos 70. *A Journal from the Royal College of Art* e *Ostrich* editados pelo Royal College of Art de Londres, *Ratcatcher* realizada, em 1975 e 1976, sob a fécula de Steve Lawton e Steve Daley-Yates no Kingstone-upon-Hull Regional College of Art and Design de Hull ou, ainda, *Analytical Art* (Coventry, 1971-1972), concebida na linha das edições de *Art & Language* no Coventry College of Art, são disso exemplos dinâmicos. Entre setembro de 1969 e o verão de 1971, Terry Atkinson, David Brainbridge e Michael Baldwin são encarregados de introduzir e lançar um curso de teoria da arte no Coventry College of Art. Antes da interrupção desse curso em 1971, esse ensino terá convertido alguns novos seguidores próximos do pensamento dos membros de *Art & Language*. É assim, sob a responsabilidade de Philipp Pilkington e David Rushton, que *Analytical Art* surge. Dois números, de mais de 60 páginas, são editados entre julho de 1971 e junho de 1972. A arte (depois de Duchamp), as relações com a política, a filosofia e a teoria da arte nela encontram desenvolvimento na penas de Christopher Willsmore, Graham Howard, P. Pilkington, Peter Smith, D. Rushton, Ian Burn, Mel Ramsden, Kevin Lole, Terry Atkinson e Michael Baldwin.

Simultaneamente, a abertura de locais para a difusão da arte contemporânea e do ensino de arte inaugura as bases de uma rede artística que as revistas exploram e desenvolvem em seu conteúdo.

A revista *The Fox* (A raposa),²² que investe sobre um terreno mais político e social do que *Art-Language*, o das funções da arte, das organizações culturais e políticas americanas, e do imaginário social (publicitário ou político), vem à luz em março de 1975 sob a tutela das edições *Art & Language Foundation inc.*, de

Joseph Kosuth, Michael Corris, Ian Burn, Sarah Charlesworth, Andrew Menard e Mel Ramsden. Concebida como um órgão de expressão direta entre os artistas, *The Fox* reproduz generosamente as discussões realizadas em Nova York entre Karl Beveridge, Jill Breakstone, Ian Burn, Sarah Charlesworth, Carole Conde, Michael Corris, Alex Hay, Preston Heller, Joseph Kosuth, Christine Koslov, Nigel Lendon, Andrew Menard, Mel Ramsden e Mayo Thompson.

Os grandes 'artistas' e os grandes 'pensadores' são sempre representados sozinhos, suas idéias provindo de uma espécie de revelação, geralmente provocada por um desses acidentes casuais do destino ou da natureza. Pela discussão, nós deveríamos evitar o resultado inevitável do isolamento que conduz a uma 'sobreformalização' e à abstração. Partindo de modificações da interação, nós deveríamos definir uma prática que tenha responsabilidades sociais. Assim, poderíamos colocar à prova nossa prática num contexto social, mais do que no domínio privado da 'revelação mística'.²³

Os artistas reunidos em torno das mesas de discussão da qual *The Fox* (emanação nova-yorkina de *Art-Language*) se faz eco investem em uma crítica marxista que tem por alvo a gestão estatal e o "monopólio capitalista" de uma cultura representativa do contexto americano e nova-yorkino, crítica essa atestada notadamente pelas contribuições de Michael Corris, Preston Heller e Andrew Menard (*The Organization of Culture under Monopoly Capitalism*, nº3, abril de 1976: 128); Mel Ramsden (*City's Arts Workshop: People's Art in New York City*, nº2, outubro de 1975: 39) ou ainda Andrew Menard (*On Understanding Art Museums*, nº2, *op. cit.*: 50). Outros textos apresentam reflexões e pesquisas de Joseph Kosuth (ver *The Artist as Anthropologist*, vol. I, nº1, março de 1975: 18), de Adrian Piper (*To Art*, vol. I, nº1, *op. cit.*: 60), de Mel Ramsden (*On Practice*, *ibid.*: 66), ou Brice Marden's Practice (nº 2, outubro de 1975: 8), mas também de Karl Beveridge e Ian Burn (*Don Judd*, nº2, *op. cit.*: 129).

Nesses anos de questionamento dos modos tradicionais de avaliação e de transmissão da arte, várias outras iniciativas coletivas tomam forma em torno de artistas na Europa e na América do Norte. Tão próxima das pesquisas artísticas de seus membros quanto a revista *Art-Language* pode ser do grupo Art & Language, a revista "parisiense" *Peinture, cahiers théoriques* desenvolve uma análise teórica e ideológica que permite a seus fundadores defender e aprofundar a prática de arte encarnada pelo grupo de artistas Supports-Surfaces em um campo específico comum. Desde 1971, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Claude Viallat, Vincent Bioulès constituem um "grupo de trabalho" em busca de instrumentos teóricos e de apoio intelectual encontrados junto ao escritor Marcelin Pleynet (que conhece Marc Devade desde 1967) e ao grupo de intelectuais parisienses reunidos em torno da revista literária *Tel Quel*, e ainda da revista *Art Press* (Catherine Millet, Jacques Henric, Guy Scarpetta). O primeiro número de *Peinture, cahiers théoriques* aparece durante o verão de 1971, sob a direção de Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade e Daniel Dezeuze. A sede da redação situa-se em Paris, na casa de Daniel Dezeuze (nº 1), depois na de Marc Devade. O "heroísmo intelectual" parisiense e o "centralismo burocrático" da revista suscitam desde os primeiros números uma seqüência de desentendimentos entre as representações parisienses do grupo (Louis Cane, Marc Devade et Daniel Dezeuze) e os outros membros ativos no sul da França (Claude Viallat, Vincent Bioulès). A carta de demissão de Claude Viallat, publicada no primeiro número de *Peinture, cahiers théoriques*, acarreta o início da cisão do grupo Supports-Surfaces. Posteriormente, Daniel Dezeuze, em carta enviada ao membros da revista em 22 de junho de 1972, anuncia sua saída do grupo Supports-Surfaces e da revista *Peinture, cahiers théoriques*.

Concebida como um caderno ou um jornal de estudos, não ilustrado e reconhecível por sua capa vermelha, *Peinture, cahiers théoriques* edita a cada um de seus 15 fascículos (de periodicidade irregular) entre 140 e mais de

400 páginas. Seus artigos ilustram a importância da teoria na prática dos membros de Supports-Surfaces. Ensaio crítico, análises, entrevistas (de Motherwell ou De Kooning), notas e documentos de artistas (Cézanne, Malevitch, Rothko) recolhidos na história da arte, e de críticos (Clement Greenberg), estudos sobre exposições, livros, filmes desenvolvem uma reflexão sobre a pintura²⁴ e suas relações com a ideologia,²⁵ a história ou a economia. Deve-se insistir, como fez Jean-Marc Poinot em 1983, sobre o papel de Marcelin Pleynet, que:

*Contribui em um período de crise no sentido de propor um estatuto para obras que as tendências internacionais do mercado marginalizavam. Esse obstáculo à desculturalização efetuada pela onipresença americana na Europa encobre certamente aquilo que Supports-Surfaces devia à vanguarda internacional, mas facilita a emergência dos pintores do grupo.*²⁶

Na continuidade dos escritos de Marcelin Pleynet sobre a pintura abstrata e americana, e do trabalho realizado a partir de 1972-73 pela revista de arte francesa *Art Press* diante da cena artística norte-americana, *Peinture, cahiers théoriques* consagra numerosas páginas à tradução francesa de textos americanos fundamentais²⁷ (como os de Clement Greenberg), à publicação de textos sobre Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin, James Bishop, Carl Andre, Rothko, Donald Judd, Barnett Newman ou Sam Francis. Pode-se aí também frisar a influência de Marcelin Pleynet que, no fim de 1966, fazia a "descoberta de um novo continente pictural", o de Gorky, C. Still, De Kooning, J. Pollock, B. Newman, Rothko, Stella e Olitski. O jornal francês *Les Lettres françaises* disse é um dos primeiros suportes críticos em 1967.²⁸

Os sumários de *Peinture, cahiers théoriques* articulados em torno de "documentos" (correspondências e escritos de artistas), de "posições" e de "intervenções" renovam a cada vez uma abordagem da pintura pelo viés de outras disciplinas, tais como a lingüística, a semiótica, a psicanálise ou a filosofia, matizados pelos ensinamentos do pensamento marxista-

leninista e chinês revisitados pelos autores da revista literária *Tel Quel*.

A revista *Peinture, cahiers théoriques* situa-se em um lugar completamente novo com relação às outras revistas existentes no campo artístico, precisa o comitê de redação de *Peinture, cahiers théoriques* em maio de 1971 (...) A própria existência dessa revista tem como origem a prática de um certo número de pintores, a teoria do marxismo-leninismo e o pensamento de Mao Tsé-Tung naquilo que ele tem de mais atual para a França na situação histórica (...) na qual ela se encontra (...).

A prática pictórica como prática significativa exclui toda consideração da pintura como discurso de um sujeito no sentido que o entende o analista ou como reprodução de suas próprias condições materiais objetivas de funcionamento como entende o materialista: a prática pictórica é um materialismo analítico (compreendendo o sujeito constituído por essa prática) trabalhando a partir das possibilidades materiais da pintura como operação inserida na história material da qual o materialismo histórico é o método.

Assim, nós consideramos a pintura um objeto de conhecimento complexo, e não um objeto real (...)

Peinture, cahiers théoriques também não propõe, tanto no nível prático quanto no nível teórico, uma pintura de tipo “novo”, vanguardista, mas uma nova prática da pintura, em correlação com outras disciplinas (lingüística, semiótica, psicanálise, filosofia) e tendo por fundamento, por lugar de reforma, o materialismo histórico e o materialismo dialético.²⁹

Mesmo se *Peinture, cahiers théoriques* acompanha desde 1971 e catalisa a ruptura entre os membros de *Supports-Surfaces*, ela permanece até 1979 (nº 14/15), sob a responsabilidade de Louis Cane e Marc

Devade, um espaço de pesquisa e reflexão motivado por Marcelin Pleynet e pelas contribuições ideológico-teóricas dos colaboradores de *Tel Quel*, como Philippe Sollers e Julia Kristeva.

Ao mesmo tempo, a Europa e a América do Norte conhecem numerosos outros exemplos de revistas criadas e animadas por artistas. Todavia, não conseguiríamos apresentar aqui o que as revistas criadas entre 1968 e 1979 devem por exemplo às revistas surrealistas [como *Le Surréalisme même* (Paris, 1956), *SMS* (por *Shit Must Stop*) lançada pelo pintor surrealista americano William Copley em fevereiro de 1968 (seis números serão publicados em Nova York)], mas também às revistas de expressões plásticas e poéticas na linha de *Cobra* [*Cobra: Organe du front international des artistes expérimentaux d'avant-garde*, 1949-1951], de *Zero* (por volta de 1965), da poesia concreta [*Kontexts* (Exeter, 1969-1977), *OU* (Londres, 1959-1974), *Approches* (Paris/Lyon, 1965), *Axe* (Anvers, 1970-1975), *Ur: la Dictature lettriste* (Paris, 1950-1967 ?), *Spirale* (Zurich, 1953-1964)], *Internationale Situationniste* (Paris, 1957-1969) e de *Fluxus*³⁰ (*V-TRE* (Nova York)).³¹ Nem todas dão conta de uma escrita teórica tão exclusiva como a difundida em *Art-Language* e *Peinture, cahiers théoriques*. Elas evoluem em um terreno delimitado em função de seu campo de intervenção. Vários artistas souberam difundir suas pesquisas em revistas, tanto no que diz respeito à arte do comportamento, como em *Control Magazine* (Londres, 1965), quanto às atividades do grupo canadense *General Idea*,³² em *File* (Toronto, 1972), à performance em *Art-Rite* (Nova York, 1973), à arte e ao computador em *Pages* (Hertfordshire, 1969), à arte da linguagem, das mídias e do conceito – oriundos de *Fluxus* – em *Schmuck* (Surrey, 1972) ou ainda o acionismo vienense em *Die Schastrommel* (Bolzano-Stuttgart, 1969). Como fontes de primeira mão sobre a arte inovadora da época,

essa revistas têm ainda muito a nos ensinar, na medida em que souberam se manter originais em seus projetos e em relação direta com as práticas artísticas que então procuravam se afirmar.

Doutora em História da Arte, Sylvie Mokhtari é autora de uma tese sobre as revistas das vanguardas européia e norte-americana dos anos 1960-1970: "Avalanche" – "arTitudes" – "Interfunktionen" 1968-1977. Trois trajectoires critiques au coeur des revues (sob a direção de Jean-Marc Poinot), Université Rennes 2 Haute-Bretagne, 2000. É responsável pela redação da revista *Critique d'art*, órgão do Archives de la critique d'art, Rennes, França.

Tradução: Arthur Gomes Valle
Revisão Técnica: Glória Ferreira

Notas

¹ A tiragem de *Interfunktionen* passa de uma centena de exemplares no número 1 a cerca de 1000 exemplares nos 11 números seguintes.

² O jornal *V-TRE*, criado em janeiro de 1964 por George Brecht e George Maciunas, é um exemplo entre outras numerosas publicações editadas por Fluxus.

³ *Dé-collage: bulletin aktueller Ideen* foi concebido e editado por Wolf Vostell. Sete números apareceram entre 1962 e 1969. Tiragem: de 500 a 1000 exemplares.

⁴ Benjamin H. D. Buchloh tomará o lugar de Friedrich Wolfram Heubach, como responsável pelas duas últimas edições de *Interfunktionen*: nº 11 (julho-setembro de 1974), nº 12 (maio de 1975). Buchloh dá então à revista outra direção editorial, baseada em números temáticos.

⁵ Sandler, Irving. *Le Triomphe de l'art américain, tome 2: Les années soixante*. Paris: Editions Carré, 1990: 144 (nota 65).
Art News foi fundada em dezembro de 1902, com periodicidade semanal. A atualidade do mundo da arte e, em particular, a atualidade institucional nela são desenvolvidas. Nos anos 60, a história de *Art News* atesta as dificuldades de julgamento em face da explosão das múltiplas tendências da arte. Para mais detalhes, ver: Diamonstein, Barbara Lee (ed.). *The Art World. A Seventy-five Year Treasury of "Art News"*. New York: Rizzoli International Publications Inc., 1977.

Todavia, enquanto revista de referência sobre a cultura americana, *Art News* oferece cobertura bem ampla da arte contemporânea, do mercado e das personalidades em voga. Thomas Hess foi seu redator-chefe mais ativo em matéria de arte recente.

⁶ O dossiê feito por Howardena Pindell está disponível na biblioteca do Museum of Modern Art de Nova York. Além disso, esse trabalho foi publicado em: Pindell, Howardena. "Alternative space: artists' periodicals", *The Print Collector's Newsletter* (New York), setembro-outubro de 1977: 96-109 e 120-121.

⁷ Pernecky, Géza. *A Háló: Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat-kiadványaik tükrében 1968-1988*. Budapest: Héttorony Kiadó, 1991 [O texto dessa publicação (desprovido das ilustrações que completam a primeira edição original) está também disponível em inglês: *The Magazine Network: The Trends of Alternative Art in Light of Their Periodicals 1968-1988*. Cologne: Soft Geometry, 1993].

⁸ De 1972 a 1975, Clive Phillpot assinou freqüentemente textos sobre as revistas no magazine de arte inglês *Studio International*. Em 1976, entre outros trabalhos, ele assumiu, com Trevor Fawcett, a realização de uma exposição histórica sobre as revistas de arte: *The Art Press: Two Centuries of art Magazines* (Londres).

⁹ Ver, por exemplo, o dossiê sobre as revistas de arte publicado pelo magazine *Studio International* (vol. 193, nº983, setembro-outubro de 1976).

¹⁰ Phillpot, Clive. "Art Magazines and Magazine Art", *Artforum* (New York), vol. XVII, nº 6, fevereiro de 1980: 52.

¹¹ Burnham, Jack. "Alice's Head: réflexions sur l'art conceptuel", *VH 101* (Zurique-Paris), nº 5, primavera de 1971: 62 [texto original publicado em 1970: "Alice's Head: Reflections on Conceptual Art", *Artforum* (New York), vol. VIII, nº 6, fevereiro de 1970: 37-43].

¹² "Eu estou pensando em termos como estes: habitação – invasão – contenção – colocação – cobertura – intrusão – insinuação (...). Esta página é como um campo de treinamento: escrever aqui é como me preparar. / Escrever aqui é como acenar a cabeça – um

sinal de minha disposição para com a pessoa que vai chamar-me à atividade. / Este é meu único meio, portanto, de contactá-la. Ela não pode ser alguém que eu já conheço ou alguém que eu encontre casualmente, no futuro: Devo conhecê-la apenas nos termos dessa situação: esta página deve provocar o nosso relacionamento. (...)". Inserção entre as páginas de publicidade no fim do número: *Avalanche* (New York), nº 3, outono de 1971, n.p.

- ¹³ Essas exposições são apenas dois exemplos de uma atualidade bastante rica sobre a arte conceitual a partir de 1969, também marcada por *Prospect 69* [Dusseldorf: Kunsthalle, 1969], 557, 087 [sob a direção de Lucy R. Lippard. Seattle: Seattle Art Museum], *Konzeption/Conception* [Leverkusen: Städtischen Museum, outubro de 1969], ou *Information* [Nova York: Museum of Modern Art, 1970].
- ¹⁴ Art & Language: "Remarks on Air-Conditioning", *Arts Magazine* (Nova York), vol. 41, novembro de 1967. "Against Precedents", *Studio International* (Londres), vol. 178, nº 9, setembro de 1969: 90-93. "On Exhibitions and the World at Large", *Studio International* (Londres), vol. 178, nº 9, dezembro de 1969.
- ¹⁵ Reconstituída em 1971-72 sob a forma de Art & Language Institute, depois sob a forma temporária de Art & Language Limited Company, antes de tomar a forma de Art & Language Foundation inc., que se beneficia de auxílios financeiros em Nova York entre 1975 e 1976.
- ¹⁶ *Frameworks – Air Conditioning*. Coventry: Art & Language Press, 1967. *Hot-Cold*. Coventry: Art & Language Press, 1967. *22 Sentences: The French Army*. Coventry: Art & Language Press, 1968.
- ¹⁷ Harrison, Charles. *Art & Language. Les Peintures*. Bruxelles: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1987: 12.
- ¹⁸ Kosuth, Joseph. "Introductory Note by the American Editor", *Art-Language* (Oxon; New York), vol. 1, nº 2, fevereiro de 1970: 1-4 [reeditado com o título "Introductory Note to Art-Language by the American Editor", in Kosuth, Joseph. *Art after Philosophy and After*:

Collected Writings, 1966-1990, ed. por Gabriele Guercio. Cambridge, Massachusetts; Londres: MIT Press, 1991: 37-40].

- ¹⁹ Schlatter, Christian. Prefácio do catálogo *Art & Language*. Toulon: Musée de Toulon, 1982: IV.
- ²⁰ Harrison, Charles. "Art-Language", *Chroniques de l'art vivant* (Paris), nº 29, abril de 1972: 13.
- ²¹ Craig-Martin, Michael. "Reflections on the 1960s and early '70s", *Art Monthly* (Londres), nº 114, março de 1988: 3.
- ²² Três números são publicados entre 1975 e 1976: nº 1 (março de 1975), nº 2 (outubro de 1975), nº 3 (abril de 1976), aos quais se pode adicionar o número póstumo *Fox 4*, disperso dentro do volume 3, nº 4 de *Art-Language* em outubro de 1976. Seu título enigmático vem de uma obra de Isah Berlin: *The Fox and the Hedgehog* (n.d.l.r. testemunho de Michael Corris).
- ²³ Beveridge, Karl. "A Forum on Artforum", *The Fox* (New York), vol. 1, nº 1, março de 1975: 140.
- ²⁴ Ver, por exemplo, Dezeuze, Daniel. Cane, Louis. "Pour un programme théorique pictural", *Peinture, cahiers théoriques* (Paris), nº 1, segundo trimestre de 1971: 65-81. Cane, Louis. "Peinture fondamentale", *Peinture, cahiers théoriques* (Paris), nº 14/15, op. cit.: 356-363. Devade, Marc. "Théorie ou les Figures de la peinture", *Peinture, cahiers théoriques* (Paris), nº 12, fevereiro de 1977: 54-67. Devade, Marc. "L'Après-coup de pinceau", *Peinture, cahiers théoriques* (Paris), nº 14-15, maio de 1979: 64-86. Devade, Marc. "La Peinture... au plus près", *Peinture, cahiers thoriques* (Paris), nº 14-15, op. cit.: 137-146.
- ²⁵ Ver, por exemplo, Devade, Marc. "Lutte critique auto-critique réforme transformation", *Peinture, cahiers théoriques* (Paris), nº 2-3, primeiro trimestre de 1972: 139-143.

- ²⁶ Poinso, Jean-Marc. *Supports/Surfaces*. Paris: Limage 2, 1983: 23 (Mise au point, n° 6).
- ²⁷ Catherine Millet, por exemplo, publica um artigo sobre Donald Judd: Millet, Catherine. "Une Avant-garde sans loi. Donald Judd", *Peinture, cahiers théoriques* (Paris), n° 10-11, dezembro de 1975: 165-168.
- ²⁸ Seus artigos estão reunidos em: Pleyne, Marcelin. *Les Etats-Unis de la peinture*. Paris: Seuil, 1986 (Fiction & Cie, Essais).
- ²⁹ Editorial assinado pelo comitê de redação, *Peinture, cahiers théoriques* (Paris), n° 1, maio de 1971: 7-12.
- ³⁰ A formação das estruturas das edições Fluxus na Europa e nos Estados Unidos encoraja a produção de numerosas edições de artistas pouco antes de 1975. O Centre Fluxus West Fluxus West Centre, Fluxshoe e a casa editora Beau Geste Press são exemplos bem ativos na Grã-Bretanha. As edições suíças Ecart, Other Books e Such Group nos Países Baixos, ou as edições do grupo Zaj na Espanha são oriundas dessa mesma vertente, à qual conviria adicionar a importância do trabalho de Hanjörg Mayer – impressor, editor e poeta concreto alemão – próximo de Wolf Vostell ou Robert Filliou.
- ³¹ Nove números de *V-TRE* são realizados por George Maciunas a partir de 1964. Robert Watts, Sara Seagull e Geoff Hendricks publicam uma dezena de números, até o desaparecimento da revista em 1979.
- ³² A.A. Bronson, Felix Partz e Jorge Zontal, reunidos sob o nome genérico de General Idea, exploram conjuntamente a *performance* e as mídias mais diversas após 1968. *File*, cujo primeiro número é publicado na primavera de 1972 por Art Official inc., é um dos múltiplos modos de intervenção escolhidos pelo coletivo canadense.