

# O MESMO: VARIAÇÕES TAUTOLÓGICAS E POLÍTICAS

**Silfarlem Oliveira**

**Doutorando em Processos Artísticos Contemporâneos pelo PPGAV-UDESC**

Apresentando o volume mesmo, parte da pesquisa mesmo, abordamos, neste relato, a exposição “January 5-31” (1969), cujo organizador Seth Siegelau, juntamente com os artistas, assume o catálogo como “informação primária” (o comentário como obra) e a mostra “Hacia un perfil del arte latinoamericano” (1972) e “Arte conceptual frente al problema latinoamericano” (1974) do Grupo de los Trece, organizada por Jorge Glusberg, que igualmente, em chave ideológica, assume os meios impressos como espaço de visibilidade e exposição.

Palavras-chave: tautologia; política; publicação; arte conceitual; conceitualismos.

Como artista (montador) interessado na relação entre prática artística e prática discursiva a partir do mestrado (2012-2014) – realizado no PPGA/UUFES – desenvolvi um trabalho de pesquisa baseado em aspectos autoanalíticos e aspectos contextuais que, ao mesmo tempo, era uma proposição artística. A pesquisa/proposição *mesmo* foi apresentada em dois volumes. Volume e Volume *mesmo*. Interessava a pesquisa/proposição tratar a materialidade da dissertação, assim como seus conteúdos, como parte da construção do objeto. Igualmente colocar em evidência o espaço da publicação, ainda que acadêmico, como espaço expositivo impresso.

Na dissertação, em um dos volumes foi apresentado o que comumente se identifica como *informação secundária* e no outro volume *informação primária* nos temos indicados por Seth Siegelau. Os volumes da dissertação não foram previamente identificados e o que os “distinguiram” foi o complemento *mesmo*. Os dois volumes, equivalentemente, foram construídos com o mesmo número de páginas. Os volumes da *pesquisa mesmo* podem ser acessados, lidos, de dois modos: podem ser consultados separadamente ou conjuntamente. São volumes que, assim apresentados, procuraram materializar em sua própria estrutura “duplicada” uma ordem incerta entre “teoria” (comentário) e obra de arte (objeto).

Concomitantemente, a nosso ver, o entrelaçar entre escrita como processo analítico e escrita como processo artístico (ficcional) ou entre *documentos e processos poéticos*, como sugere a chamada da revista Farol número 15, coloca em debate, entre outros assuntos, “as distribuições de funções” normatizadas no campo da arte (BALDWIN, 1990, p. 18).

Em termos históricos, a *pesquisa mesmo* teve como base a arte conceitual analítica e o concei-

tualismo ideológico dos anos 1960 e 1970 provenientes do “norte” (principalmente dos Estados Unidos) e do “sul” (América Latina). Percebendo uma possível lacuna na abordagem dos estudos artísticos, teóricos e historiográficos até então desenvolvidos, procuramos confrontar a separação entre tautologia e política, ressaltando as abordagens comuns e demonstrando que o tautológico – a arte como arte – é político.

Deste modo, buscamos enxergar a faceta política no tautológico (via produção conceitual anglo-saxã) e o tautológico no político (via produção latino-americana), tendo como apoio metodológico (prático e teórico) autores como Joseph Kosuth e Jacques Rancière. Nesse eixo, a *pesquisa mesmo*, apresentada ao PPGA/UFES, versou sobre as características tautológicas e políticas da produção conceitual latinoamericana e anglo-saxã por meio de proposições artísticas que faziam uso da linguagem escrita



e da publicação *como* espaço de visibilidade e exposição.

Contextualizando o debate, o teórico espanhol Simón Marchán Fiz, em 1972, no livro *Del arte objetual al arte de concepto*, ao descrever a abrangência do que ele chamou de “conceitualismo ideológico” (latino-americano), qualificou, ainda na década de 1970, a vertente conceitual analítica anglo-saxã como uma produção descontextualizada, purista e restritiva. Na mesma linha, a historiadora porto-riquenha Mari Carmen Ramírez, no início da década de 1990, em “Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina”, distinguiu o conceitualismo latino-americano como um modelo invertido da arte conceitual anglo-saxã, estabelecendo para tanto uma tese pautada pela negação da tautologia (por meio de um esquema de contrários) e pela afirmação de que tais práticas autorreflexivas operariam um *reducionismo apolítico* (RAMÍREZ, 2001, p. 162).

A partir das colocações destes autores, uma leitura que tem prevalecido na historiografia atual (principalmente via teóricos latino-americanos) aponta na direção de demarcar impossibilidades de vinculação entre estratégias tautológicas e estratégias políticas, de modo que o conceitualismo ideológico (latino-americano) seria antitautológico e a arte conceitual analítica (anglo-saxã) seria antipolítica.

Desvinculando-se de tal aceção restritiva, nos próximos parágrafos, analisaremos elementos autorreflexivos (analíticos) e elementos contextuais (políticos/ideológicos), a partir da exposição “January 5-31” (1969) e da mostra “Hacia un perfil del arte latinoamericano” (1972), ressaltando o vínculo entre tautologia e política presente em estratégias artísticas materializadas em publicações.

### “January 5-31, 1969”: inversões e posições

Segundo descreve Robert Morgan, a mostra “January 5-31, 1969” aconteceu em um espaço improvisado como uma galeria, mas não muito parecido com as galerias; em realidade se tratava de um espaço habitualmente alugado como escritório.<sup>1</sup> Nesta “galeria”, cada artista dispôs a sua obra<sup>2</sup> e na entrada deste espaço improvisado havia uma espécie de “sala de recepção” com o catálogo da mostra disponível para consulta.

Na publicação (catálogo), cada um dos quatro artistas (Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Robert Barry e Lawrence Weiner) trazia uma lista de oito trabalhos realizados anteriormente, duas fotografias de seus trabalhos (não necessariamente aqueles expostos na “galeria improvisada”) e uma declaração de “intenções”, com exceção de Barry, que não fez nenhuma declaração na ocasião da exposição. Huebler, em sua declaração, dizia que “o mundo estava cheio de objetos mais ou menos interessantes” e por essa mesma razão ele não desejava acrescentar, e não achava necessário construir nenhum objeto a mais. Já Weiner estava preocupado em indicar, em sua declaração, as diversas possibilidades de construção da obra rubricando as três condições para sua realização: “1. O artista pode construir a peça. 2. A peça pode ser fabricada. 3. A peça não necessita ser construída”. Kosuth, por sua vez, fazendo uso de definições

1 A sala estava situada no centro de Nova York no edifício McLendon, nº 44, Rua 52.

2 Kosuth expôs recortes de jornais com definições de dicionário como parte de sua série de proposições intitulada *Art as idea as idea* (1967). Barry, a partir de uma placa pendurada na parede, indicava que se havia liberado radiação na atmosfera. Huebler apresentava fotos tiradas em uma viagem de carro de Massachusetts a Nova York. Weiner tirou um pedaço da superfície da parede. Consultar Robert Morgan *Del arte a la idea*.

## SETH SIEGELAUB

Dear Mr. \_\_\_\_\_,

I am organizing an International Exhibition of the "work" of 31 artists during each of the 31 days in March 1969. The exhibition is titled "One Month."

The invited artists and their dates are:

|         |                    |    |                   |
|---------|--------------------|----|-------------------|
| March 1 | Carl Andre         | 17 | On Kawara         |
| 2       | Mike Asher         | 18 | Joseph Kosuth     |
| 3       | Terry Atkinson     | 19 | Christine Kozlov  |
| 4       | Michael Baldwin    | 20 | Sol LeWitt        |
| 5       | Robert Barry       | 21 | Richard Long      |
| 6       | Rick Barthelme     | 22 | Robert Morris     |
| 7       | Iain Baxter        | 23 | Bruce Nauman      |
| 8       | James Byars        | 24 | Claes Oldenburg   |
| 9       | John Chamberlain   | 25 | Dennis Oppenheim  |
| 10      | Ron Cooper         | 26 | Alan Ruppertsberg |
| 11      | Barry Flanagan     | 27 | Ed Ruscha         |
| 12      | Dan Flavin         | 28 | Robert Smithson   |
| 13      | Alex Hay           | 29 | De Wain Valentine |
| 14      | Douglas Huebler    | 30 | Lawrence Weiner   |
| 15      | Robert Huot        | 31 | Ian Wilson        |
| 16      | Stephen Kaltenbach |    |                   |

You have been assigned March \_\_, 1969.

Kindly return to me, as soon as possible, any relevant information regarding the nature of the "work" you intend to contribute to the exhibition on your day.

Your reply should specify one of the following:

- 1) You want your name listed, with a description of your "work" and/or relevant information.
- 2) You want your name listed, with no other information.
- 3) You do not want your name listed at all.

A list of the artists and their "work" will be published, and internationally distributed. (All replies become the property of the publisher.)

Kindly confine your replies to just verbal information.

All replies must be received by February 15th. If you do not reply by that time, your name will not be listed at all.

Thank you for your cooperation.

Sincerely,

SETH SIEGELAUB

21 January 1969

1100 Madison Avenue, New York 10028 (212) 288-5031

tiradas do dicionário, declarou que sua obra tratava “dos múltiplos aspectos da ideia sobre qualquer coisa” (SIEGELAUB et al., 1969).

Por último, Barry, embora não tenha feito declaração no catálogo da exposição “*January 5-31*”, no mês seguinte, em fevereiro de 1969, em uma entrevista fictícia publicada com o título “*Four interviews with Arthur R. Rose*” [Quatro entrevistas com Arthur R. Rose], fez a declaração de que seu trabalho (ondas eletromagnéticas) não questionava “somente os limites da nossa percepção, mas também sua verdadeira natureza” (BARRY et al., 1989, p. 36).

Quanto ao modo de apresentação das obras na exposição de Janeiro, Siegelau em entrevista com Charles Harrison, em 1969, ao responder a uma de suas perguntas sobre as mudanças nas condições de exposição da arte, comenta o papel das publicações nas novas perspectivas de “visualização”:

Para a escultura e a pintura, em que a presença visual – cor, escala, tamanho, localização – é importante para a obra, a fotografia ou a verbalização dessa obra é uma espoliação da arte. Mas quando a arte trata de coisas que não guardam nenhuma afinidade com a presença física, seu valor intrínseco (comunicativo) não é alterado por sua apresentação em um meio impresso (HARRISON; SIEGELAUB, 1977, p. 129).

Consequentemente, afirma Siegelau (1977, p. 129), “o catálogo pode servir como informação primária da exposição, [...] por oposição à informação secundária sobre arte que aparece em revistas, catálogos, etc.” Ou seja, o catálogo, em vez de unicamente apresentar comentários sobre a obra, “informação secundária”, apresenta-se como parte da obra ou como a própria obra em si, convertendo-se em “informação primária”.

Deste modo, o uso do catálogo como estra-

tégia de visibilidade torna explícito que a informação sobre a obra também é um modo de apresentação do trabalho artístico e que muito do que sabemos sobre a atividade artística sabemos a partir de publicações (comentários, textos teóricos, historiográficos e críticos). Além do mais, a substituição do objeto pela informação permite ampliarmos o entendimento que temos da arte para além dos seus componentes puramente visuais, o que também acaba modificando o campo de atuação dos produtores artistas, críticos e curadores. Podemos dizer que tais circunstâncias condicionam o crítico a perceber seu trabalho com certa perspectiva artística (Siegelau) e os artistas a assumirem o papel de críticos de seu próprio trabalho. Como vemos, Siegelau e os artistas da exposição de Janeiro procuraram estabelecer uma aproximação entre visualidade e textualidade, (não tanto no sentido de anular a visualidade em favor do enunciado senão de tentar demonstrar a influência de um sobre o outro), em dois aspectos: primeiro, a arte não se restringe a um modo de apresentação puramente visual, e segundo, os enunciados não são apenas explicações sobre as obras, são eles mesmos as obras. A partir desta perspectiva, no limite de transição da arte moderna para a arte contemporânea, ficou clara para os artistas conceituais a necessidade de unir “obra de arte” e “ensaio” na mesma situação, deixando de ser categorias subordinadas entre si. De modo que, segundo Harrison (1989, p. 29), “os textos linguísticos apresentavam-se como portadores de significados artísticos, enquanto o que se requeria das ‘obras de arte’ era que estivessem abertas a interpretações discursivas”.

Quanto ao debate sobre tautologia e política, sem aceitar a acepção canônica de que aspectos autorreflexivos (discursivos) são incompatíveis com aspectos políticos (contextuais),

entendemos que as estratégias de visibilidade utilizadas pelos artistas conceituais na exposição de Janeiro, ao mesmo tempo em que enquadram problemas políticos internos ao campo (modos de exibição, participação, autoria e função da arte), também colocam em evidência, simultaneamente, os desacordos simbólicos e discursivos do “espaço público”.

Conforme aponta Jacques Rancière (2005, p. 17), “a arte não é política pelas mensagens e sentimentos que transmite [...] também não é pela forma que representa as estruturas da sociedade”. Para ele, a arte é política “justamente pela distância que guarda em relação a estas funções”. Ou seja, se a arte é política não é porque apenas reproduz mensagens ou formas que são políticas, mas porque ela *cria* compreensões sobre o *ser* político das coisas, das imagens, dos objetos, dos fatos, do sensível e de si próprio (da arte).

Nesse sentido, Kosuth ao falar sobre a metodologia empregada nos trabalhos conceituais, argumenta que o potencial transformador das “proposições artísticas” reside justamente na capacidade de abrir caminhos, redefinir conceitos, sem ter que abrir mão de se enxergar “*como arte*”:

A potencial natureza revolucionária da arte conceitual consistiu em que enquanto faz foco sobre o contexto sociocultural não focaliza o seu próprio desenvolvimento formal, mas se torna um método espiralado, uma prática crítico reflexiva perpetuamente sobrevoando e recontextualizando sua própria história; uma opção metodológica que une a prática artística com a teoria. Cada vez mais, a metodologia da arte conceitual se ocupa de olhar amplamente para o contexto cultural, social e político que a arte depende para ter sentido [...] (KOSUTH, 1991, p.92).

Visto deste modo, o enfoque tautológico/analtico manifesta a impossibilidade de cons-

truirmos significados alheios às dependências contextuais. Ao que tudo indica, uma das aspirações dos artistas conceituais na exposição de Janeiro, ao tornarem o catálogo parte indissociável da obra era sinalizar que devemos estar atentos aos contornos da arte - “‘ver’ a arte”: suas propriedades conceituais e não apenas físicas “e ao mesmo tempo manter o foco sobre o contexto sociocultural que ela depende para ter sentido” (KOSUTH, 1991, p.91).

Assim diferentemente de um “ativismo artístico” eufórico que tem subentendido, presumidamente, uma capacidade “libertadora e criativa” da arte, o enquadramento autorreflexivo deixa em aberto esta capacidade. Como argumenta Kosuth (1991, p.91): “As políticas da arte, implícitas ou explícitas, podem trabalhar a favor da mudança ou contra ela”. Rancière (2005, p.59), igualmente, acompanhando Kosuth, declara que a arte, tanto quanto os saberes, constroem “‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o [que] se faz e o que se pode fazer.” Inclusive, para Rancière (2012, p.56), o que torna possível pensarmos sobre uma validade política da arte, ainda que em termos de uma *eficácia paradoxal*, são seus dispositivos. Nesses termos, a natureza revolucionária (política) da arte, parece residir na capacidade de criar proposições (ficções) – ainda que não fatuais – que dilatam o próprio entendimento sobre os limites do real. Até porque, como sustenta Rancière, *a ficção [ou o que Kosuth chama de proposição] não é a irrealidade*.

**“Hacia un perfil del arte latinoamericano” (1972) e “Arte conceptual frente al problema latinoamericano” (1974)**

A M E R I C A

A M E R I C A

A M E R I C A

A M E R I C A

A M E R I C A

A M E R I C A

A M E R I C A

america (delerato)  
marcel alocco

1950

No conceitualismo político latino-americano da década de 1960/70, os artistas, entre as diversas materialidades e os diversos modos de visibilidade utilizados, empregaram os meios impressos como espaço de exposição e a linguagem como materialidade. Um exemplo dessa utilização são as publicações/mostras *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (1972) e *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* (1974)<sup>3</sup>, organizadas pelo argentino Jorge Glusberg conjuntamente com o também argentino Grupo de los Trece.<sup>4</sup>

Em *Hacia un perfil del arte latino-americano* (1972), Jorge Glusberg declara – ao escrever sobre “arte e ideologia” em uma das peças/páginas de introdução do material – que o Grupo de los Trece, bem como os demais artistas convidados a participar da mostra, transmitia uma atitude na qual, sendo provenientes de países “ideologicamente submetidos pelas metrópoles e economicamente escravizados, as manifestações artísticas não podem deixar de significar esta realidade dependente e tributaria [...]”.

[...] lo importante es exaltar y hacer explícito y manifiesto este contenido casi oculto en muchas de las manifestaciones artísticas latinoamericanas. Ya sea en contra o a favor, el artista siempre revela su situación de dependencia. El propósito conciente de que este

3 A mostra *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (1972) foi exibida na III Bienal Coltejer, em Medellín, e foi posteriormente enviada como participação do Centro de Arte Experimental de Buenos Aires ao Festival de Pamplona na Espanha. Já a mostra *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* (1974) foi exibida no Museo Universitario de Ciencias y Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

4 Grupo formado pelos artistas Jorge Glusberg, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge Gonzales Mir, Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pelegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero e Julio Teich.

significado esté presente y adopte formas precisas, determina la constitución racional y sistemática de un nuevo programa creativo (el GRUPO DE LOS TRECE) donde la sustancia de los significantes remiten a un significado determinado y unívoco, independientemente del contenido conceptual que podrá ser más o menos revolucionario según la actitud de cada artista (GLUSBERG, 1972, s/n p.).

Recorrendo ao significado de ideologia do filósofo Louis Althusser, como “um sistema de representações coletivas sobre as condições de existência”, o grupo delimita seu posicionamento baseado na tomada de “consciência” das “condições de existência social e material”. Nesse sentido, estas publicações/mostras buscam apresentar e discutir uma realidade latino-americana, de modo geral, marcada por regimes de exceção, pelo subdesenvolvimento e pela dependência política e econômica frente aos países desenvolvidos. Logo, em consonância com esta realidade, Glusberg e o Grupo de los Trece vislumbraram os meios de informação impressos como espaço expositivo transgressor, facilmente reproduzível (econômico) e acessível.

Incluir en un mismo modelo formal distintos contenidos, es una transgresión al código (transgresión ideológica). Así lo dice Umberto Eco: “Toda real transgresión de las expectativas ideológicas, es efectiva en la medida en que se realiza en mensajes que transgreden también los sistemas de expectativas retóricas, es también una redimensionalización de las expectativas ideológicas” (GLUSBERG, 1974, s/n p.).

Deste modo, assim como na exposição *January 5-31, 1969*, organizada por Siegelau, as mostras *Hacia un perfil del arte latinoamericano* e *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* funcionam mais em nível informativo do

que pela exibição de objetos em um espaço expositivo. O que é importante nestas mostras é a circulação da informação, e não a materialidade dos objetos. Logo, o objeto se torna secundário e a informação sobre contextos e circunstâncias (que também envolve objetos), primária. Como vemos, processos autorreflexivos/discursivos não são incompatíveis com processos de contextualização.

Quanto ao modo de exposição, pelo que averiguamos nos trabalhos de ambas as mostras organizadas por Glusberg e o Grupo de los Trece, foram apresentados em um mesmo formato (retangular), “como se fossem páginas” soltas de uma publicação colocadas sobre a parede. Cada artista que participou destas publicações/mostras teve o espaço referente a uma página para apresentar seu trabalho.

He pedido a cada uno que se ajustara a las dimensiones normalizadas por IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales) Nos. 4504 y 4508, y este sistema económico y fácilmente reproducible no es producto del azar, sino propio de nuestra imposibilidad de competir con medios tecnológicos y posibilidades económicas de que aún no disponemos (GLUSBERG, 1974, s/n p.).

Tanto em *Hacia un perfil del arte latinoamericano* quanto em *Arte conceptual frente al problema latinoamericano*, participaram, além dos artistas integrantes do Grupo de los Trece, artistas convidados de diversas nacionalidades. O que quer dizer que não apenas artistas latino-americanos se ocuparam com a questão de pensar uma “realidade latino-americana” e uma inter-relação entre arte e ideologia.

Dado a dimensão de ambas as mostras, comentaremos nos próximos parágrafos apenas algumas obras/páginas da mostra *Hacia un perfil del arte latinoamericano* e *Arte conceptual*

*frente al problema latinoamericano*, tendo em conta que são muitos os artistas e os trabalhos expostos em cada uma delas.

O argentino Luis Pazos, integrante do *Grupo de los Trece*, apresentou, em sua “página”, a obra *Proyecto de monumento ao prisionero político desaparecido* e *Cinco proposiciones para un arte latinoamericano*. Em *Cinco proposições para uma arte latino-americana*, Passos recomenda, por exemplo, no item de número três, uma “[...] abertura em direção ao popular como [...] modo de integrar a arte à realidade”.

O espanhol Gumersindo Quevedo, em referência e homenagem ao espírito revolucionário do argentino Che Guevara, rebatizou em sua obra/página o continente americano de *Chemérica*.

Ainda em referência ao continente americano, o artista francês Marcel Alocco apresentou a obra *El deterioro de América*. Nesta obra, o nome do continente (*América*) aparece repetido várias vezes, começando com uma tipografia sem preenchimento e terminando com o nome borrado. Como sabemos, nas representações cartográficas, a parte superior do mapa das Américas corresponde à América do Norte (USA e Canadá), e a parte inferior (Sul) corresponde à América Latina (América central e do sul). Seguindo esta representação, quanto mais ao sul, menos reconhecemos o continente (mais se torna barroso), seja por sua condição de instabilidade econômica e política, seja por não possuir os mesmos atributos do norte, em termos de representatividade do continente.

O artista argentino Oscar Maxera, em *Colonización*, lembrou dos vínculos entre passado e presente, entre 1492 e 1972, por meio de uma grande interrogação (que graficamente lembra o continente sul-americano). Podemos retroceder no tempo e constatar perspectivas colonizadoras, da colonização europeia à colonização

norte-americana (Guerra Fria), a partir destas datas.

Outro trabalho que nos lembra do passado, do presente e também do futuro, é a obra *Concepto político (asociaciones)*, apresentada pelo artista Jiri Valoch, do Leste Europeu. A obra gráfica de Valoch representa uma sequência de três quadrados dentro de um quadrado maior, que é a forma quadrada da “página”. Da esquerda para direita, temos: no primeiro quadrado, a palavra *ayer* (ontem); no segundo quadrado, apenas um quadrado preto e, no terceiro, a palavra *mañana* (amanhã). Como o quadrado que na lógica sequencial corresponderia ao presente está coberto, podemos interpretá-lo como anulado. Com o presente anulado, resta apenas um passado e a promessa de um futuro.

O artista italiano Auro Lecci apresentou *Coordenadas fundamentales para un tercer mundo*, lembrando o que América Latina, Ásia e África, então conhecidas como regiões subdesenvolvidas, tinham em comum. As três regiões do planeta tinham em comum, entre outras coisas, pertencerem ao terceiro-mundo, a precariedade econômica advinda de tal pertencimento, e a letra A como inicial.

Em obras mais tautológicas, o italiano Maurizio Nanucci apresentou *Negación-Negada. Afirmación-Afirmada. Información-Informada*, o argentino Alberto Pellegrino exibiu, como nos verbetes de dicionário de Kosuth, uma definição para o conceito de *Crisis* e Juan Bercetche criou uma lista de dados com números e palavras, sem contextualizar os elementos inventariados.

Em *Estética y revolución*, os artistas do grupo norte-americano *Guerrilla Art Action Group* apresentaram uma lista de 15 itens versando sobre as atividades de um artista revolucionário. Entre as indicações contidas nos 15 itens, o grupo propõe: que o artista trabalhe coletivamente, que não tema se equivocar, que procure eliminar

preconceitos, que seja flexível, disponível e que repense constantemente sua função de acordo com a realidade existente.

Em ambas as publicações/mostras, Glusberg participou simultaneamente como organizador (curador) e como um integrante a mais do *Grupo de los Trece*. Com isso, Glusberg, ao invés de se colocar em uma posição hierarquicamente diferente dos artistas, ocupando o lugar de um crítico distanciado, participou das mostras como um integrante a mais do grupo, entendendo, dessa forma, o trabalho do curador como o de um artista. Prova disso é que em seu espaço, na página dedicada ao trabalho de cada artista expositor, Glusberg apresentou como obra a “Apresentação da mostra” (o texto de abertura da mostra).

Analisando novamente o catálogo da exposição de Janeiro, percebi que nele não há nenhum texto introdutório ou mesmo uma apresentação do organizador Siegelauub com referência à exposição. Diferentemente da grande maioria dos catálogos, nos quais geralmente encontramos um texto de abertura descrevendo as qualidades do artista e da obra apresentada, no catálogo da exposição de janeiro o que encontramos são as declarações de Huebler, Kosuth e Weiner convertidas em proposição artística. Como indica Glória Ferreira no livro “Escritos de Artistas”: “A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à *gênese* da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.10).

Nesse eixo, tanto na exposição de Janeiro quanto nas mostras organizadas pelo Grupo de los Trece, notamos uma aproximação entre prática discursiva e prática artística, entre informação *sobre* a obra e informação *como* obra (entre concepção e apresentação). Na exposição de

Janeiro, a estratégia utilizada para aproximar concepção (discursividade) e apresentação (visualidade) foi a supressão do texto introdutório (geralmente o texto do curador ou do crítico) e a inclusão dos comentários dos artistas. Nas mostras latino-americanas a aproximação entre estratégias textuais e estratégias visuais se dá pela inclusão do texto de apresentação da mostra juntamente com as obras, como uma página/obra a mais colocada sobre a parede.

Diante do exposto, comparando o material das mostras *Hacia un perfil del arte latinoamericano* e *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* com o material da exposição *January Show* (o que equivale comparar modos de apresentação do conceitualismo político com modos de apresentação do conceitualismo analítico), podemos sustentar que ambas as publicações/mostras (tanto as mostras organizadas por Glusberg quanto a mostra organizada por Siegelaub) utilizam estratégias de visibilidade próximas umas das outras. Utilizam os meios de comunicação como espaço de exibição e a linguagem escrita como uma possibilidade de representação relativamente menos ambígua e mais direta.

Como recentemente reconheceu Camnitzer (2009, p.51): “É importante notar que ambas as tendências do conceitualismo dividem uma preocupação que nunca ficou totalmente explícita. Com mais perspectiva, hoje se pode dizer que essa preocupação era evitar a erosão da informação”. Percebemos também, comparando com a arte conceitual analítica, que o conteúdo destas publicações/mostras latino-americanas tem uma carga de conteúdo político mais explícito. A autorreflexão, nestas obras, deixa para trás não só os pressupostos de uma opacidade pictórica (morfológica), como também os pressupostos de uma opacidade ideativa (puramente conceitual), para adotar o que Glusberg

chama de uma opacidade revolucionária (ideológica).

No entanto, devemos ressaltar que as práticas conceituais de cunho político e ideológico – ainda que sejam mais evidentes no contexto do “sul” devido, entre outros elementos, às “tensões provocadas pelas contradições sociais peculiares” (MARCHÁN FIZ, 1986), como foi o caso da América Latina – estão presentes também em práticas conceitualistas produzidas nos Estados Unidos e na Europa Ocidental. As experiências artísticas conceituais (acompanhando as transformações nos meios de comunicação por volta dos anos 60 e 70 do século passado) adotaram outros “espaços expositivos”, bem como, em muitos casos, problematizaram os papéis definidos anteriormente na produção do objeto autônomo, do curador, do crítico, do artista e do espectador. Portanto, acreditamos que de um modo e de outro, as práticas conceitualistas (analíticas e ideológicas) representaram uma substancial ênfase sobre os aspectos políticos da arte e da cultura em geral, uma “politização” da atitude do artista e de sua produção.

## REFERÊNCIAS

BARRY, Robert et al. “Cuatro entrevistas (con Barry, Huebler, Kosuth, Weiner)”. In: GINTZ, Claude. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1989.

BALDWIN, Michael. “Entrevista con Art & Language”. In: GINTZ, Claude et al. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1990.

GLUSBERG, Jorge (org.). *Arte conceptual frente al problema latinoamericano. Muestra del Grupo de los Trece e invitados especiales*. Buenos Aires: CAYC, 1974.

\_\_\_\_\_, Jorge (org.). *Hacia un perfil del Arte Latinoamericano. Muestra del Grupo de los Trece e invitados especiales*. Buenos Aires: CAYC,

1972.

HARRISON, Charles. "Objeto de Arte y Obra de Arte". In: GINTZ, Claude. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1989.

-----, Charles; SIEGELAUB, Seth. "Sobre exposiciones y el mundo como todo: conversación con Seth Siegelau". In: BATTCKOCK, Gregory. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after*. London: The MIT Press, 1991.

LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.

MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal, 1986.

MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003.

RAMÍREZ, Mari Carmen. "Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina". In: FERREIRA, G.; VENÂNCIO, P. Filho (eds.), *Arte & Ensaios, n. 8*. Revista do PPGAV, EBA - UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

SIEGELAUB, Seth. *January 5-31, 1969*. New York: Madison Avenue, 1969.

Contemporâneos. Tem como problema o mesmo, a tautologia e o político. Continua fazendo, desfazendo e refazendo o mesmo.

### **Silfarlem de Oliveira**

Artista visual (montador). Expõe e fala sobre o mesmo em diversas situações (aulas, rua, trabalho, biblioteca, sala expositiva...). Em 2009/10, estudou o mesmo na universidade de Castilla La Mancha. Graduado e Mestre pela Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente doutorando no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (UDESC), na linha de Processos Artísticos