

Em suas invocações rituais e em sua apelação a agouros alheios, a montagem parece estar assinalando diferentes sentidos sobrepostos: o rumo em direção à quebra iminente da ordem instituída ou um vazio de poder no continente, o que desataria a possibilidade de uma “revolução” expandida (de acordo com a clássica concepção leninista), gerada, no entanto, a partir de uma conflagração mágica em lugar de uma insurreição da massa, ou inclusive a evidência da inevitabilidade da morte (próxima ou distante) de todos os presidentes enquanto seres mortais. O desenlace do sistema instituído é reforçado, além disso, pela oferenda do não nascido, a vida em gestação e ainda por vir. Ao mesmo tempo, a estrela desenhada com giz não só se remete a um antigo e recorrente signo da magia pagã, mas também ao conhecido e reconhecido ícone do “foquismo”¹ latino-americano (a boina do Che, a bandeira do Exército Revolucionário do Povo etc.).

Mas, mais que abrir o jogo às variadas interpretações que esta obra pode desencadear, interessa-me trazer aqui o relato do próprio artista sobre as condições em que ela foi brevemente montada e desmontada nessa instância legitimadora do conceitualismo internacional. Carballa conta:

No dia da inauguração da exposição era tanta a decadência e um luxo tão escandaloso que me deu nojo. Mulheres com o torso nu, cobertas de joias. Tinha ido (a Nova York) com a minha mulher naquela época. Ela foi ao banheiro e quando voltou não encontrou nem eu nem minha obra. Eu a arranquei e levei comigo para a rua. Ela me encontrou na guia da calçada, abraçado aos restos e chorando. Eu tinha a sensação de que não chegava nenhuma emoção àquela gente. Alguém poderia até sangrar para se comunicar (alguém inclusive fez isso) e que isso fosse simplesmente arte. Minha obra estaria melhor no outro dia, quando os lixeiros a recolhessem, que ali dentro, entre aquela gente.²

Aquela noite foi a última e fugaz incursão de Carballa no relumbrante mundo da arte. O momento culminante e ao mesmo tempo o de maior desolação. Dentro a festa continuava, ficaram Andy Warhol e seu cortejo, e também Hans Hacke desenvolvendo o famoso questionário como público sobre a intervenção de Nixon na Indochina, junto com os trabalhos de Joseph Beuys e Joseph Kosuth, entre outros “pesos pesados”. Fora, enquanto chorava desconsolado, abraçado aos restos da sua obra, Carballa tomou a decisão de abandonar definitivamente a arte. Muitos dos seus companheiros da vanguarda argentina dos anos 1960 tinham enfrentado dois anos antes um trânsito similar ao destruírem suas próprias obras e jogarem os restos na rua, e acabaram adotando a mesma decisão peremptória – coletiva ou individualmente – de abandonar a arte, anunciados pela sensação de inutilidade ou vacuidade de qualquer gesto, por mais “revulsivo” que fosse. “Estas quatro paredes guardaram o segredo de transformar tudo o que está dentro delas em arte, e a arte não é perigosa”, tinha proclamado Pablo Suárez na sua carta de renúncia distribuída no Instituto Di Tella em maio de 1968, em meio à crescente fustigação da ditadura de Onganía e às urgências cada vez mais imperativas da ação política radicalizada.

Há algo desta experiência de desolação extrema e alheamento diante (próprio centro) do mundo da arte que me interpela de uma forma incômoda que não deixarei passar despercebido. A partir desse incômodo é que exploro algumas perguntas que não serão meros exercícios retóricos enquanto não tenho respostas convincentes nem fechadas. Ao contrário, vou tentar um exercício embaraçoso de expor a incompletude de uma discussão em processo, uma elaboração coletiva ainda aberta, que assume os termos de um diálogo muitas vezes polêmico e inacabado entre vários dos que integramos hoje a *Red Conceptualismos del Sur* e outros interlocutores próximos. Poderia dizer que a aposta em nossos projetos intelectuais para conjurar essa sensação de desolação (em sua versão mais extrema) ou de inquietação (na mais moderada) é chave na vontade de constituir uma plataforma de pensamento, discussão e intervenções conjuntas.

A primeira inquietação que quero introduzir é a questão de que, diante da insistente (e diria quase redundante) recuperação de algumas das experiências mais radicais da vanguarda argentina e brasileira dos anos 1960 – em particular *Tucumán Arde*,³ assim como um recorte das produções de Hélio Oiticica e Lygia Clark⁴ – que vem tendo lugar na última década, parece indiscutível falar hoje de seu ingresso definitivo no cânone. Esses indícios se inscrevem na tendência internacional evidente para a legitimação institucional de práticas que cruzam de maneira radical arte e política.⁵ Entretanto, aquilo que se pode perceber desde fora como uma operação monolítica, e que coincide nos relatos historiográficos, curatoriais e institucionais, está muito distante de ser um bloco homogêneo e compendia um acúmulo de conflitos explícitos e tensões implícitas, versões em choque, sentidos em pugna. A aparição de relatos anticanônicos ou alternativos sobre o início ou as origens de outros conceitualismos torna complexo o mapa no qual se dirimem as operações de construção de genealogias e hipóteses de leitura que não são de maneira nenhuma equiparáveis. Não se trata de encontrar matizes nas interpretações das fontes, ou diferenças nos problemas ou pontos de partida; trata-se de entender nossos projetos de pesquisa e a produção de sentido inscritos em distintas trajetórias político-intelectuais, vetores de força que ocupam aqui e agora posições muito diferentes e inclusive contrapostas. Dentro desse mapa, como assinala a própria Rachel Weiss – uma das curadoras da exposição pioneira *Global Conceptualism* – reconheço-me também “envolvida na batalha pela historização dos primeiros passos do conceitualismo”⁶ e em parte responsável por como são escritos e circulam esses relatos. Na hora de tentar construir algum dispositivo de leitura que reative o substrato crítico daquelas experiências que historiamos sem planificar os seus sentidos, quais efeitos – além da nossa vontade – ele produz ou desencadeia no nosso próprio trabalho de pesquisadores, críticos, curadores, docentes e artistas? Que reverberações e potências podemos fazer ressoar? De que forma as práticas conceituais latino-americanas dos anos 1960 e 1970 estendem seu potencial de conflito até o presente? Como deixamos transitar o paradoxo do ingresso no museu ou na história da arte dos escassos restos ou registros parciais de produções coletivas que se autoexcluíram explicitamente do circuito institucional da arte? É possível sair da armadilha da canonização para que esses acontecimentos passados voltem criticamente no nosso tempo?

Advertido desses riscos, Cristian Gómez⁷ nos questionava numa conversa há pouco tempo: “Nesse cruzamento da pesquisa histórico-social e a ação política rigorosa, podemos nos destituir da leitura que provém da instituição estetizante? Podemos ‘des-hegemonizar’ de cara a leitura de outros setores políticos implicados? Como se constituiu esta zona de pluridiscursividade radical?”.

Estas e outras questões continuam abertas nos ensaios de resposta que elaboraremos no dia a dia das nossas práticas e posicionamentos. Para além das intenções e dos lugares seguros em que possamos estar, não nos eximimos da responsabilidade enquanto sujeitos envolvidos na recuperação daquelas experiências e não podemos deixar de nos interrogar sobre as condições de visibilidade, os riscos de fetichização ou de mitificação que nosso trabalho pode contribuir para gerar, inclusive suas implicações involuntárias nas febres recentes do mercado para incorporar aos seus debates experiências até agora invisíveis ou marginais à sua lógica. Porque às vezes acontece de colocarmos em funcionamento processos cujas derivadas escapam das nossas mãos e da nossa vontade.

Trarei para a discussão alguns casos concretos. O projeto curatorial arriscado que resultou em 1999 no *Global Conceptualism* conseguiu provocar uma tensão (talvez pela primeira vez) no relato fechado sobre as origens anglo-americanas da arte conceitual, ao mesmo tempo em que supôs o efeito, ao apresentar um repertório obrigatoriamente limitado a poucas experiências por região, de que se acabe instalando e reiterando dentro do relato do conceitualismo global apenas dois ou três artistas ou obras latino-americanas, arriscando-se a desconhecer o cenário local muito mais complexo e a extrapolar tais produções fora dos seus contextos precisos de circulação. O mesmo catálogo de *Global Conceptualism* adverte sobre essa contradição forçosa: “Lamentamos que, inevitavelmente, (...) a sacralização de ações intencionalmente profanas tenha acontecido em nome da recuperação dessas histórias”.⁸

Suely Rolnik vem assinalando com insistência estes riscos quando adverte sobre a incorporação fetichizada ao circuito institucional daquelas coisas simples que Lygia Clark utilizava como “objetos relacionais” nas terapias da memória de corpos traumatizados pelo horror da ditadura brasileira buscando liberar a sua potência de criação. Ela se lembra, por exemplo, da indignação ao se deparar – justamente em *Global Conceptualism* – com um pedaço de plástico que Lygia utilizava para envolver os seus pacientes, agora colocado em cima de um cadafalso como “um nada fetichizado”,⁹ esvaziado da sua história, destituído do seu contexto experiencial. Suely Rolnik manifesta seu mal-estar diante da desativação que implica esse reingresso no território da arte das propostas experimentais mais radicais da artista, através de uma série de restos, documentos ou registros transformados em “obra” dentro de uma coleção, quando na sua origem eram somente dispositivos de ação e relação para produzir efeitos reparadores (estéticos, clínicos e políticos) com e sobre o corpo do outro. Diante desse dilema, Suely Rolnik vem experimentando novos dispositivos curatoriais para gerar outras possibilidades de aproximação sensível e não coisificadora nem redutora para aquelas experiências, entre elas a realização de dezenas de entrevistas filmadas

àqueles que Lygia chamava de seus “clientes”, “procurando construir um registro vivo da reverberação do corpo (...) mediante uma imersão nas sensações vividas”.¹⁰

Tensão semelhante acontece cada vez que se implica e interpela *Tucumán Arde* em contextos e circunstâncias muito diversos. Quando há mais de oito anos Mariano Mestman e eu terminamos de escrever nosso relato do Itinerário de 68, a sequência de ações e definições que evidenciaram a radicalização estética e política da vanguarda argentina que culminou em *Tucumán Arde*,¹¹ nós apostávamos por intervir num espaço incipiente de lutas para definir o sentido e o espaço dessa experiência radical, possibilitando o resgate de um desafio vigente não só no seu tempo, mas no nosso também. O interesse imprevisto por esses casos até então não atendidos por parte dos curadores, dos críticos e pelos espaços institucionais (muitos deles historicamente reacionários a qualquer manifestação artística que colocasse em dúvida o seu *status* de autonomia ou pretendesse relacionar-se criticamente com o seu entorno) poderia nos convencer da inutilidade daquela intenção, na medida em que nosso trabalho acabou – de alguma maneira e apesar disso – contribuindo para alimentar a versátil máquina canonizadora.

Um risco que se corre cada vez que se mostram materiais do Arquivo *Tucumán Arde* ou se compõe um relato fechado daquela experiência é cair na estetização banalizante ao reduzi-la a um objetivo fundador do “conceitualismo ideológico” e submetê-la àquele território artístico do qual aquela experiência desbordou. É possível relatar densamente essa experiência numa sala de museu distante do seu contexto afeito a uma época e geopolítica? Os restos documentais (fotografias, cartazes, manifestos, recortes de jornal) podem comunicar ao menos parcialmente as versões da história complexa daquela realização coletiva? E, nesse caso, o que comunicam?

Mas assinalar unicamente que esses legados radicais correm o risco de se aplacar ou se neutralizarem porque entram no museu e nos relatos oficiais seria limitar o ponto de vista diante de um processo que resulta, na verdade, em algo muito mais complexo e contraditório. É que essa visibilidade que adquiriu *Tucumán Arde* não foi prestígio exclusivo do circuito artístico internacional, na medida em que também está funcionando como uma referência importante para uma série de coletivos que surgiram desde meados dos anos 1990 dentro e fora da Argentina e que impulsionaram práticas que poderiam ser denominadas genericamente e com objeções¹² “arte ativista”.

Nesse contexto, outro risco é redundar numa mitificação acrítica, convertendo-a num tipo de cena fundadora (e igualmente atrofiada) do cruzamento entre arte e política, ou no “símbolo e modelo da arte ativista”, como bem assinala Jaime Vindel.¹³ Devo dizer que se podemos topar com leituras e apropriações de *Tucumán Arde* que ignoram as tensões e os conflitos inscritos na história do itinerário de 68 – que em parte são análogos aos dilemas que atravessam os coletivos de arte ativista nos últimos anos –, existem também muitíssimos exemplos da reativação desse legado crítico como um reservatório vital de recursos e experiências.¹⁴

Um terceiro risco é a insistência em fixar uma cena originária para estas experiências de vanguarda dos anos 1960, e em particular

Tucumán Arde como mito de origem, o que pode acabar diluindo diálogos com outros feitos, como o *Siluetazo* e as políticas visuais do movimento dos direitos humanos no final da última ditadura,¹⁵ ou até mais pertinentes pela sua conexão histórica e precisa, e sua afinidade com as práticas recentes.

Se na atual conjuntura predomina o signo da neutralização ou, ao contrário, o de uma reativação crítica, é um assunto que não acredito que esteja concluído. A disputa para definir o signo do legado daquelas experiências e suas propagações está aberta no nosso presente.

Suspeito que, no meio dessa pugna, sustentar uma posição anti-institucional unívoca, que reafirmo como principiante, diante dos riscos de incorporação ou fagocitose, funciona como um tipo de espartilho na nossa capacidade de pensamento e de movimento (um lastro principiante que provém talvez da teoria da vanguarda na linha de Peter Bürger,¹⁶ que associa indissolúvelmente a vanguarda à questão da anti-institucionalidade). Antes de sustentar uma posição purista, prefiro enfrentar a cada dia estes e outros dilemas, e sustentar a tensão entre quais nos cobram fazermos e quais riscos nos encorajamos a correr para ampliarmos nossas posições e articular esforços com os de outros. O trabalho hoje parece não ser mais – como pôde ser há uma década – reconstruir materiais e devolver alguma legitimidade, mas terçar, no meio de um clamor glamoroso, para insistir na condição radicalmente política dessa herança, que resiste em ficar reduzida a formas pacíficas, estilos renovados e classificações tranquilizadoras, e que continua nos obrigando a perguntar – uma vez ou outra – pelo que ainda não entendemos nem nos resignamos.

Do episódio que relatei no começo (a última noite de Carballa no mundo da arte) podemos depreender outras questões cruciais. Entre elas, como ouvimos hoje o incômodo e inclusive o repúdio de vários artistas de vanguarda dos anos 1960 diante da sua precoce e rápida inclusão – como chamaria o rosarino Juan Pablo Renzi – “a nova moda” da nascente arte conceitual, fenômeno que começa a se evidenciar no final dos anos 1960 e no começo dos anos 1970. A partir de que coordenadas se pode incluí-los dentro dessa inscrição à qual eles mesmos resistiram e renunciaram? No mesmo sentido vai a pergunta de Jaime Vindel: “Por que incluir *Tucumán Arde* dentro do Conceitualismo (seja político ou ideológico), quando muitos daqueles artistas se negaram a tal inscrição?”¹⁷ Sem dúvida, nos compete problematizar a etiqueta conceitualismo como enquadramento (potencialmente) redutor do potencial de conflito das experiências que abordamos e das suas derivações.

Talvez devêssemos antepor uma definição a esse dilema que, por sua obviedade, estamos passando por alto: o que designamos, no plural, entre aspas, “conceitualismos”? Entendo que não falamos de uma tendência artística pontual nem de um estilo coerente ou coeso, mas de “uma virada radical e definitiva cujo momento de inflexão pode ser localizado nos anos 1960, mas cujas consequências são indiscutíveis na produção e nas teorias artísticas contemporâneas”.¹⁸ Inclusive suspeito que devemos ser ainda mais radicais e enfáticos ao pensar tal virada como uma quebra irredutível da noção moderna de “arte”, que não pode se restringir a uma mera questão de renovação estética nem se explicar em termos internos à história da arte. A partir desta

perspectiva, os conceitualismos designam movimentos que impulsionam – e são parte de – um ânimo generalizado de revolta dentro e fora do mundo artístico que marcou a ferro e fogo uma época. São as diferentes tentativas pela arte (e que vão além dela) de transformar as condições de existência e impor formas de ação que não permanecem – como assinala Rachel Weiss – “encurraladas nas instituições e nos usos e costumes de um sistema artístico cada vez mais submisso e mercantilizado”.¹⁹ Desde esta perspectiva, então, acaba sendo uma desculpa falaz considerar que as produções experimentais e críticas das décadas de 1960 e 1970 nos diferentes contextos latino-americanos podem se submeter a uma subintendência periférica denominada “conceitualismo ideológico” ou “político”, porque de qualquer forma os “conceitualismos” que nos importa reativar são sempre, claramente, projetos políticos (o que nega a sua condição poética, mas a aplica para além dos limites modernos da arte). A condição política dos conceitualismos não pode ser analisada como um elemento externo colado ou agregado em termos de certos “conteúdos” ou “referências” a determinado contexto de exploração ou opressão. Trata-se de uma das experiências artísticas mais radicais que tende a se desbordar e se dissolver no próprio ato de apropriação dos territórios até então alheios à arte. Um desdobramento da sua capacidade de autorreflexão, a própria prática concebida como “uma maneira de pensar” – de acordo com a expressão acertada de Roberto Jacoby – a relação da arte com a sociedade, de expandir o pensamento e gerar novas formas de vida. Percorrê-la nas suas fronteiras mais imprecisas nos ajudará a elidir versões estereotipadas ou categorias tranquilizadoras que a confinam na “ordem” normalizada pelos relatos canônicos.

Que outros conceitos podemos recuperar do próprio vocabulário dos artistas e teóricos que foram protagonistas daquela época para designar as práticas que historiamos? “Vanguarda” é uma autodefinição recorrente de posições muito diferentes no campo artístico nesse período, insistência que pode acabar sendo chamativa num contexto internacional em que definir o experimentalismo ou a novidade nesses termos é fora de época ou aparentemente anacrônico.²⁰ Falar de vanguarda para nos referir a esses movimentos artísticos não é uma operação neutra, na medida em que enfrentamos um artefato verbal complexo em disputa contínua, que já na época nomeia não só a novidade, o avanço ou a ruptura, mas também uma posição de valor. Porém, além disso, pensar naquela intensidade em termos de vanguarda, implica colocar em discussão, e redefinição de uma categoria teórica (e a tomada de posição conseguinte dentro do *corpus* da teoria da vanguarda), e ponderar sobre suas possibilidades ou limites na hora de encarar nesses termos uma série de manifestações concretas. Isso supõe considerar, da mesma forma, os usos “da época” pelos próprios artistas e teóricos do termo vanguarda quando recorriam com insistência a essa noção para caracterizar a sua posição ou construir sua identidade. Associada a uma definição como vanguarda aparece uma bateria de conceitos propostos pelos mesmos participantes deste movimento para nomear o que fazem. Entre eles, o teórico, *happenista* e animador do cenário experimental, Oscar Masotta, postulava em 1967 de maneira excludente: “Na arte, só se pode ser hoje de vanguarda”.²¹ E associava essa noção às ideias de

“ruptura”, “desmaterialização”, “ambientação” e “descontinuidade”. Por sua vez, o artista Ricardo Carreira propôs a noção de “desabituação” para designar o efeito que a arte devia provocar, tão incômodo que resultasse intolerável para a boa consciência adormecida. Num sentido semelhante, o artista Edgardo Antonio Vigo empregou o termo “revulsão”, e insistiu – como de alguma maneira também tinha feito Alberto Greco – que na arte (ou pelo menos na sua forma de praticá-la) não havia representação ou evocação, mas “apresentação”, o que leva a uma ruptura com a condição idealista da arte como reflexo ou janela do mundo. Apresentar é assinalar a condição material e construída do objeto artístico, sua capacidade de invenção.

Aproximar-nos de uma compreensão das poéticas políticas dos anos 1960 que não desative sua potência, nem deixe óbvios os seus limites, nem mitifique os seus alcances, implica nos determos nos transbordamentos que esses episódios supõem, tanto na história da arte como da política, e nos perguntarmos o que podem nos deixar como legado para inventar novas formas emancipatórias no presente, dentro e fora do território da arte. Como assinala Guillermo Fantoni: “Não se trata simplesmente de emular os estilos das vanguardas, mas de encontrar ali uma reserva no sentido que contribua para uma crítica do presente e potencialize a construção de um futuro; em outras palavras, de um mundo mais habitável e compreensivo”.²²

Nisso estamos, apaixonados por essa expectativa febril de nos reunirmos para pensar, idear e experimentar juntos, para que a rua desolada na qual Carballa chorou se torne prometedora inclusive sob o signo do não nato, aquilo ainda não alumbrado e sequer concebido. Energias coletivas que com certeza farão com que o espectro do glamour artístico definitivamente nos afete menos.

Notas

- 1 NdT: Termo que se refere a uma certa política de luta armada própria dos anos 1960. [NdE Não temos informações sobre a tradução deste texto.]
- 2 Entrevista a J. Carballa, Buenos Aires, 1999; destaque meu.
- 3 *Tucumán Arde* foi incluído em dezenas de exposições internacionais, desde *Global Conceptualism* (Museu Queens, Nova York, 1999) até a *Documenta XII* (Kassel, 2007).
- 4 A respeito disso, Freire (2007) assinala como sinal inequívoco que as “obras de Hélio Oiticica e de Lygia Clark foram assimiladas na nova apresentação da coleção do narrador hegemônico da história da arte ocidental, o MoMA de Nova York, depois da última reforma”. In: FREIRE, Cristina. O discurso latente da arte brasileira nos anos 1970. In: *Papers d'Art*, nº 93, segundo semestre de 2007, Girona.
- 5 Diante do apelo insistente à palavra “revolução” na agenda artística atual, e alertando para os efeitos neutralizadores dessa profusão, Rachel Weiss (2007) pergunta: “A que se deve esse interesse, agora, por esses legados radicais? O que explica esse ressurgimento exatamente no momento atual?”. WEISS, Rachel. Reescribir el arte conceptual. *Papers d'Art* nº 93, Girona, Espai d'Art Contemporani, 2007.
- 6 Ibid.
- 7 Integrante do coletivo de pensamento sobre arte latino-americana.
- 8 TRISTESTEPICOS, CAMNITZER, Luis; FARVER, Jane; WEISS, Rachel. Foreword In: *Origin, 1950s-1980s, Global Conceptualism: Points of cat.* (Tradução de Rachel Weiss). Nova York: Queens Museum of Art, 1999.
- 9 ROLNIK, Suely. A memória do coreo contaminada no museu. In: *Revista Brumaria*, nº 8 Arte y Revolución, Madri, primavera, 2007.
- 10 Ibid., p. 111. A respeito disso, numa entrevista recente, Cuauhtémoc Medina, ao contrastar esta estratégia com a empreendida na exposição mexicana *La era de la discrepancia*, comentava: “Suely está tratando de reestabelecer as potencialidades micropolíticas de um trabalho que já foi canonizado. Ou seja, ela está desandando o caminho para reestabelecer um sentido originário que sofreu com o êxito da canonização de Clark (...). Ela está apresentando um trabalho com efeitos subjetivos da memória. A aposta ali continua sendo gerar um mecanismo para ativar aquela memória desativada, obliterada, por meio de uma representação: a entrevista em vídeo dos participantes da experimentação de Clark. Mas esse trabalho não é a apresentação da coisa em si; não é uma reposição, mas outra estratégia de documentação”. Cuauhtémoc Medina em entrevista com a autora, Buenos Aires, 27 maio 2008, p. 97.
- 11 Retiro-me ao livro *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2000 (2ª edição: Buenos Aires, Eudeba, 2008).
- 12 Com objeções, dado que alguns grupos resistem a se definir como “artistas” e suas práticas como “arte”, pois as entendem como uma forma específica de militância vinculada a estratégias criativas de comunicação política.
- 13 VINDEL, Jaime. Los 1960 desde los 1990: notas acerca de la reconstrucción historiográfica (en clave conceptualista) de la vanguardia argentina de los años sesenta. In *Revista* nº 82. Buenos Aires, julho 2008.
- 14 De qualquer maneira, a questão deveria se enquadrar num problema mais geral: a mitificação ou “heroicização” da militância armada dos anos 1970 que subsiste em setores da militância de esquerda e do movimento de direitos humanos.
- 15 Ver o volume coletivo *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- 16 Retiro-me ao livro pioneiro de BÜRGER, Peter *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987
- 17 VINDEL, Jaime. Los 1960 desde los 1990, op. cit.
- 18 Programa da Rede de Investigadores sobre Conceitualismos na América Latina, 2008.
- 19 WEISS, Rachel. *Origin, 1950s-1980s...*, op. cit.
- 20 Rodrigo Alonso assinalava isso na sua intervenção em: VVAA, *Vanguardias argentinas*. Buenos Aires: Libro del Rojas, 2003.
- 21 MASOTTA, Oscar. *Revolución en el arte*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- 22 Guillermo Fantoni, na revista *Faro*, Rosario, 2007.