



## **Historiografias do Contemporâneo**

## **Historiographies of the Contemporary**

**Dr. Michael Asbury**

Como citar:  
ASBURY, M. Historiografias do contemporâneo. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, p.88-97, mai. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/760>> DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.760>

Imagem: Reprodução fotográfica da exposição *Global Conceptualisms: points of origin 1950s-1980s*, realizada no Museu de Queens, Nova York, em 1999, com obras de Antonio Dias, Hélio Oiticica e Oscar Bony. Fonte: <http://post.at.moma.org>

## Historiografias do Contemporâneo

### Historiographies of the Contemporary

Dr. Michael Asbury\*

#### Resumo

Desde a exposição *Global Conceptualisms: points of origin 1950s-1980s*, realizada no Museu de Queens, Nova York, em 1999, o termo “conceitualismo” firmou-se como o principal meio para descrever “práticas artísticas globais” de 1950 até a presente data. O termo foi se consolidando e, em grande medida ultrapassou as intenções originais da exposição para tornar-se uma forma derivativa da arte conceitual norte-americana. Tenho como hipótese de que essa relação histórica com arte conceitual é metodologicamente problemática, já que ela foi um movimento amplamente descrito como tendo surgido a partir da rejeição do formalismo greenbergiano e sua crença na especificidade dos meios. Nesse sentido, é uma denominação que é cultural, geopolítica e historicamente situada. Pretendo discutir outras terminologias possíveis para essas práticas diversas, enfatizando genealogias em que propostas de caráter conceitual surgiram sem relação direta com a arte conceitual canônica.

#### Palavras-chave

Genealogias; Conceitualismo; Arte Conceitual; tradução.

#### Abstract

Since the landmark exhibition ‘Global Conceptualisms: points of origin 1950s-1980s’ held at the Queens Museum in New York in 1999, the term ‘conceptualism’ has become consolidated as the principle means of describing ‘global art practices’ from the 1950s to date. While the term ‘global conceptualism’ may have consolidated itself, it appears to have shifted from the original intentions of that exhibition to now serve primarily as a shorthand for implying that global contemporary art is somehow derivative of procedural characteristics that stem from Conceptual North American Art. I believe that this historical relation to conceptual art is methodologically problematic, since it was a movement widely described as having arisen from the rejection of Greenbergian formalism and its belief in medium specificity. It is therefore a denomination that is culturally, geopolitically and art historically located. I intend to discuss other possible terminologies for these various practices, emphasising genealogies in which conceptual-like art emerged outside of any specific derivation from the canonical conceptual art.

#### Keywords

Genealogies; Conceptualism; Conceptual art; translation

O título do meu artigo toma como ponto de partida duas declarações do filósofo Peter Osborne, que, na minha concepção, parecem se contradizer: a primeira argumenta que o termo contemporâneo deve ser compreendido como uma “conjunção de distintas, porém igualmente ‘presentes’, temporalidades”. A segunda afirma que arte contemporânea é uma arte pós-conceitual.

Para Osborne, o termo contemporâneo é inadequado como concepção meramente periodizante do tempo da história da arte (Osborne, 2013: 18), ou seja, quando é utilizado como demarcador de uma época, como, por exemplo, o período após o modernismo. É neste sentido que entendemos sua primeira declaração.

Osborne, aqui, parece concordar com Giorgio Agamben (2009: 39). Todavia, se para Agamben a ‘contemporaneidade’ é “aquela relação com o tempo que adere a ele através de uma disjunção e de um anacronismo”, para Osborne, a conjunção se dá devido ao fato de estarmos vivendo juntos no tempo, no presente, enquanto a disjunção é relativa à anacrônica presença das diferentes temporalidades do tempo da história da arte. Segundo Osborne, essas disjunções interrompem uma lógica cronológica, típica do período moderno das vanguardas.

Em sua segunda afirmação, a de que a arte contemporânea é pós-conceitual, o filósofo se refere aos procedimentos do próprio movimento (se é que podemos chamar a arte conceitual de movimento). De fato, as estratégias da arte conceitual e seus modos de pensar a arte tiveram forte impacto na maneira pela qual entendemos a arte hoje. Muitas vezes, o artista conceitual tem consciência de sua própria relação com a genealogia do movimento, de seu próprio papel no processo histórico, no tempo da história da arte. Para Osborne, essa disjunção se encontra no anacronismo expresso pela ruptura da arte conceitual com o expressionismo abstrato, juntamente com as re-elaborações da ideia de *readymade* de Marcel Duchamp. A arte conceitual atua no sentido de criar uma disjunção similar a dos *readymades* dos anos 1910, que nos parecem bem mais atuais do que as pinturas de Jackson Pollock.

Entretanto, essa “conjunção de distintas, porém igualmente ‘presentes’ temporalidades” parece-me problemática. O potencial libertador que esta conjectura ou hipótese oferece, em termos de validação de diferentes temporalidades, parece contradizer, ou ao menos minar, a afirmação de que “a arte contemporânea é arte pós-conceitual”. Principalmente se nosso olhar for *de fora*, excêntrico ao tempo da história da arte canônica. Embora Osborne identifique uma importante falha dos discursos legitimadores sobre a arte contemporânea – através da crítica da periodização sobre a passagem do moderno ao contemporâneo –, ele também parece padecer do mesmo problema. Seu argumento existe puramente no âmbito da arte ocidental.

Assim, Duchamp é o elemento disjuntivo histórico na arte conceitual, tal como a arte conceitual é a disjunção da arte contemporânea. Se aceitarmos que a significância histórica de Duchamp se deve à arte conceitual, podemos afirmar o mesmo da arte conceitual em relação à arte contemporânea? A negação do contemporâneo como termo de periodização é contradito pela conceitualização teleológica do tempo da história da arte que esta equação revela. Este tempo da história da arte demonstra-se mais conjuntivo que disjuntivo, mais hegemônico do que discrepante. Em outras palavras, esta afirmação levanta a questão a respeito da possibilidade de pensarmos a arte contemporânea por meio

de exemplos que não se relacionam com as genealogias advindas da ruptura com o expressionismo abstrato nem tampouco com o legado de Duchamp.

Se, tal como argumentado por Osborne, “os primeiros trabalhos artísticos propriamente conceituais são identificados na transposição das partituras musicais e de dança para o contexto institucional da galeria e na exibição da documentação de eventos performáticos” (2002: 11), então a própria práxis da arte conceitual poderia ser descrita como um processo de tradução, denominado de transmídia, algo tão específico como a arte conceitual e que se define como uma operação na qual o projeto do artista cruza as fronteiras disciplinares.<sup>1</sup> Como exemplo dessa problemática, podemos citar Henry Flynt, em 1963, descrevendo a arte conceitual como uma arte feita de conceitos e, por isso mesmo, linguagem, ao passo que, para Joseph Kosuth (1969: 164), “o evento que possibilitou a constatação de que é possível falar outra língua na arte e ainda assim fazer sentido foram os primeiros *readymades* de Marcel Duchamp”.

A filiação da arte conceitual é estabelecida através da figura de um antepassado, Duchamp, figura essa que determina a cronologia histórica, provoca a disjunção e a práxis específica da arte, bem como uma mudança de ênfase da forma e especificidade do meio para a linguagem e o processo transmidiático.

Vale ressaltar que, aqui, eu menciono linguagem com cautela pois proponho que a arte conceitual não pode ser estritamente compreendida como linguagem e sim, tal como Kosuth argumenta, por sua possibilidade de falar outra língua e continuar a ser compreendida. Nesta perspectiva, a arte conceitual pode, portanto, ser compreendida como uma arte de tradução, no mais amplo sentido da palavra.

Por meio de uma analogia, podemos imaginar essas “distintas porém igualmente presentes temporalidades” como diferentes línguas, enquanto que sua conjunção pode ser pensada como um processo que requer tradução. Tal analogia demanda ou requer uma curta digressão.

### **A tradução e sua condição de exílio**

Fernando Pessoa, por meio de um de seus heterônimos, Bernardo Soares, declarou, em uma célebre frase, que sua ‘pátria é a língua portuguesa’. No contexto de nossa analogia, é revelador que esta frase - ‘minha pátria é a língua portuguesa’ - não possa ser traduzida satisfatoriamente para o inglês. Sua tradução para o inglês - *the Portuguese language is my fatherland* - afasta o sujeito de seu objeto; embora não contradiga o que é dito, distancia-se de seu sentido original, assim como o autor se separa de si mesmo ao usar um personagem para clamar tal pertencimento. Em sua versão original, em português, podemos questionar quem clama por esse pertencimento, Pessoa ou Soares. Ao se traduzir a pátria de Soares por *fatherland*, essa ambivalência é problematizada: pois afirma um lugar ao qual ele uma vez pertenceu, que ele ainda clama pertencer, mas que não mais habita. Esta tradução celebra aquilo que traz consigo, aquilo que é considerado digno de ser reiterado e que, embora represente um ato de generosidade ao outro, perpetua ao mesmo tempo uma traição. Esta traição ocorre em função da separação que transforma o traduzido em órfão de sua própria língua materna e de sua pátria. Ao traduzido é, portanto, atribuído um outro lugar no qual ele deve habitar, só que agora em exílio.

É esta condição de exílio, esta condição órfã, tão facilmente despercebida, que é naturalizada *pela* e *na* tradução. É desta maneira que eu sugiro ilustrar a condição nas quais as linguagens artísticas se encontram quando submetidas à chamada *Global Art History*, à história da arte global, à qual, como

argumento a seguir, a ideia de arte contemporânea como arte pós-conceitual não somente pertence, mas se oferece como modelo a ser seguido. Um modelo, a meu ver, perigoso, um modelo a se temer.

Ao denominar discursos como *Global Art* ou *Global Pop* como traduções, busco enfatizar sua estranheza, isto é, pretendo trair a naturalidade com que tais discursos são enunciados, normatizados em sua condição desenraizada e órfã. Pretendo discorrer aqui sobre o caso particular do conceitualismo como fusão de linguagens artísticas distintas e ainda assim igualmente presentes, mas que são traduzidas para a linguagem da arte conceitual, por meio do ato de nomeação.

Ao considerarmos a tradução como uma possível forma de descrever as várias práticas que constituem nossa compreensão de arte conceitual, vemos que existe uma distinção fundamental entre as práticas dos contextos canônicos e aquelas oriundas de temporalidades excêntricas, em particular aquelas que são traduzidas para a linguagem da arte conceitual e que são denominadas de forma mais ampla como conceitualismos.

A tautologia reivindicada pela arte conceitual, ou melhor, reivindicada em seu nome, a chamada arte-como-ideia-como-ideia, transforma-se, no conceitualismo, em arte-como-tradução-da-tradução. O dicionário de Oxford define o substantivo “tradução” como: (1) O processo de traduzir palavras ou textos de uma língua para a outra; (2) A conversão de algo para alguma outra forma ou meio; (3) O processo de mover algo de um lugar para outro.

Como veremos, a transposição de diversas práticas artísticas para o âmbito da arte conceitual, por meio do rótulo de conceitualismo, envolve as três definições de tradução: (1) o ato do pesquisador enquanto tradutor, que possibilita que um grupo acesse práticas artísticas até então desconhecidas através da tradução e interpretação de escritos críticos, de documentos em arquivo e de narrativas da história da arte de uma língua fonte – espanhol ou português, por exemplo – para uma outra língua destinatária - neste caso, predominantemente o inglês; (2) a própria ideia da arte conceitual como transmídia; (3) a conjunção dessas duas formas de traduções, linguística e artística, como meio de mover práticas artísticas “periféricas” para o *mainstream* da esfera cultural hegemônica.

O texto de Mari Carmen Ramírez “Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America” (1993) é geralmente reconhecido como a primeira fonte que descreve a relação do termo conceitualismo com as diversas práticas que se originaram na América Latina entre os anos de 1960 e 1970.<sup>2</sup> Este texto, contudo, começa propondo uma outra origem histórica para esta associação, a saber, Simón Marchán Fiz, o qual, em 1972, de acordo com Ramírez, cunhou a expressão ‘conceitualismo ideológico’ para diferenciar as práticas periféricas da manifestamente tautológica arte conceitual norte-americana, exemplificada pela “postura redutiva e generalizadora de [Joseph] Kosuth em relação à “arte-como-ideia-como-ideia’.” (Ramírez, 1993: 551). Enquanto para Fiz a definição se restringe ao caso específico do grupo argentino *Los Trece* e sua relação com as práticas contemporâneas da arte espanhola, para Ramírez a expressão se torna mais abrangente, englobando a arte produzida na Argentina, Brasil, Chile, Uruguai e, em geral, na América Latina, desde meados de 1960, e estabelecendo uma relação dialógica com a arte produzida nos Estados Unidos e, em menor grau, com aquela arte produzida na Europa. Para Ramírez:

Assim como todo movimento originário da periferia, o trabalho dos artistas conceitualistas-políticos da América Latina - em sua relação com a fonte principal - engaja-se em um padrão de mútuas influências e respostas. Ele é ao mesmo tempo vinculado e distante do legado do conceitualismo norte-americano, representando sua transformação e

antecipando, de muitas maneiras, as formas do conceitualismo ideológico desenvolvidas no final da década de 1970 e 1980, por feministas e outros artistas politicamente engajados na América do Norte e na Europa. (1993: 551)

Neste ensaio, traduzido para o português em 2001, na Revista *Arte & Ensaios*, Ramírez propõe uma reciprocidade entre a arte dos chamados centro e periferia que é de natureza cartográfica, geopolítica, e é evidenciada através do tempo: a periferia traduz a linguagem da arte conceitual, sua “fonte”, para um conceitualismo ideológico, o qual, em seguida, antecipará desenvolvimentos subsequentes dentro da própria arte conceitual. Ramírez, desse modo, estabelece ao mesmo tempo uma relação e uma separação entre a arte conceitual e o conceitualismo. A primeira é entendida como arte predominantemente norte-americana, embora autônoma em relação a seu local de origem, enquanto a segunda é definida por sua especificidade latino-americana. Conceitualismo, como termo de definição, é aplicado retrospectivamente, e precisa, portanto, ser compreendido como uma forma de tradução, um termo que acarreta uma enxurrada de re-traduições a partir de e de volta ao centro, a *língua fonte* de onde parte.

Nesse processo de traduções, a traição inerente ao ato não é considerada uma forma de perda mas sim, ao contrário, uma forma positiva de diferenciação. Assim, o conceitualismo, com a vantagem de um olhar histórico retrospectivo, é definido como uma arte que transpõe a autorreflexividade, a tautologia, a passividade e a urgência da arte conceitual norte-americana (Ramírez, *op.cit.*: 556). Tais transposições, distorções ou traições cometidas pela tradução, agora no sentido de volta à fonte, antecipam, de forma legitimadora (compreendendo como inovação), aquilo que viria a ocorrer no desenvolvimento da arte conceitual norte-americana.

Na relação proposta por Ramírez, a arte conceitual persiste como língua viva, como uma língua em plena evolução, enquanto que o conceitualismo, com suas especificidades, suas ideologias didáticas, seu pertencimento a seu local de produção, segue essa mesma evolução, embora não faça parte dela. Não é reconhecido como entidade que pode se desenvolver, sendo até hoje condenado, por conta de sua própria marginalidade subversiva, a ser reencarnado como a afirmação de sua diferença. Ou seja, o conceitualismo, neste modelo, está condenado a ser sempre uma tradução dentro do tempo da história da arte, um produto híbrido de uma estratégia de negociação (que não é sua, mas dos curadores e historiadores).

No que se refere ao conceitualismo, a diferença parece ser a questão central, já que aquilo que é considerado intraduzível torna-se sua marca distinta, a característica de seu reconhecimento, sua estratégia processual subjacente e unificadora, seu denominador comum. Este processo, como sabemos, é rotineiramente associado ao termo hibridismo, um termo que designa aquele amálgama de elementos centrais e periféricos que são condenados à não resolução de seus conflitos internos. Se a tradução das diversas práticas em conceitualismo trai a práxis primeira, a normatização do conceitualismo no tempo da história da arte, como uma categoria em si, nega qualquer relação que a linguagem transmitida pela enunciação, pela tradução, possa ter com seus próprios antecessores. Nesta perspectiva, a tradução desenraiza, exila e deixa órfão o sujeito de suas próprias genealogias (de suas línguas maternas e suas pátrias mães), como no caso de Bernardo Soares (heterônimo de Fernando Pessoa).

### **Global Conceptualisms**

Terry Smith (2011: s/p), por exemplo, discute a significância e propósito do conceitualismo nas economias legitimadoras das práticas contemporâneas como uma categoria paradoxal dentro do

tempo da história da arte. Para Smith, a natureza paradoxal do conceitualismo se revela no fato de que este termo não se encaixa na genealogia de seu próprio tempo, por tratar-se de uma arte ao mesmo tempo precursora, contemporânea e derivada: em resumo, uma arte que embora seja definida por suas especificidades históricas e por seu contexto geopolítico, é também celebrada como proposta de um possível futuro:

É um paradoxo interessante que o termo “conceitualismo” adentre o mundo da arte após o advento da arte conceitual nos grandes centros como Nova Iorque e Londres - proeminente e programaticamente na exposição *Global Conceptualisms: Points of Origin, 1950s–1980s*, realizada no Museu de Queens, em Nova Iorque em 1999 - sobretudo para destacar o fato de que práticas inovadoras de arte experimental ocorreram na União Soviética, Japão, América do Sul e em outros lugares antes, ao mesmo tempo, e depois das iniciativas europeias e norte-americanas que pareciam tão paradigmáticas, alegando que o conceitualismo era mais engajado social e politicamente - e, portanto, mais relevante para o presente, representando melhores modelos para a arte de hoje e, nesse sentido, simplesmente melhor - do que os conhecidos exemplares euro-americanos (2011).

O conceitualismo é, portanto, traduzido naquela específica e hegemônica filiação, sendo atribuído a uma forma de práxis específica, que impõe a representação como seu método artístico, uma linguagem que é compreendida fora da arte e através da (representação da) esfera política/ideológica: uma arte exilada da própria linguagem da arte.

Analisando a historiografia da consolidação do termo conceitualismo, Miguel A. Lopez (2010) sugere que, ao se tornar normalizado, ao ser utilizado pelo *mainstream* em exposições como *Global Conceptualisms*, o termo passou a negar a possibilidade de desvendar “uma multitude de genealogias potenciais e ainda não articuladas. Mais do que uma mera forma de nomear, essas outras genealogias aparecem como prova do fato de que existe algo irreduzível – um cruzamento discordante de histórias que apontam para maneiras divergentes de viver e de construir o contemporâneo (2010: s.p.).

O uso do termo conceitualismo pressupõe que os artistas latino-americanos sejam desqualificados da reflexividade de suas próprias e específicas relações genealógicas.<sup>3</sup> Nessa perspectiva, não são compreendidos em sua relação direta com Duchamp, nem pela afirmação ou negação do trabalho de seus predecessores; ao contrário, são mediados (traduzidos) através da arte conceitual. Apesar da vontade de diferenciar o conceitualismo da arte conceitual, apesar do desejo de encarar o conceitualismo como uma forma de espelho, uma inversão da arte conceitual, a relação entre ambos é estabelecida através de seu próprio nome. No caso do conceitualismo, trata-se de um nome impróprio que pressupõe uma hierarquia fundamental, na qual ele ocupa uma posição subalterna. Pensando que esta relação pode ser entendida como tradução, recordamo-nos de Walter Benjamin e de seu argumento que postula que na “tradução o original cresce em uma esfera linguística que é tanto maior quanto mais pura” (1969: 157).

Apesar das variadas negações propostas pela arte conceitual, o ideal de pureza permanece como o cordão umbilical que a une com a concepção de modernismo greenbergiano. Kosuth argumenta, por exemplo, que a mais pura definição da arte conceitual é aquela que questiona as fundações do conceito de arte (1969: 171). Na transição de uma arte baseada na morfologia (na forma e no meio) para uma baseada na linguagem, o ideal de pureza não apenas persiste como também é investido do poder da legitimidade. O conceitualismo, como tradução da arte conceitual, atua, portanto, como o ato que afirma a suposta pureza da arte conceitual, sendo contaminado pelo próprio fato de ser uma

tradução, pela sua condição de ser exilado da linguagem da arte. É esse ato que possibilita, ou ao menos torna crível, a absurda comparação de um artista, Kosuth, tido como representante geral da arte conceitual, com aquelas numerosas práticas que emergiram na América Latina. O conceitualismo dissimularia assim tanto a heterogeneidade daquilo que o define quanto daquilo que o transpõe, que o traduz, a saber, a arte conceitual.

Benjamin argumenta que o propósito da tradução é ser a “expressão da mais íntima relação entre duas línguas”. Tal relação não pode ser revelada pela tradução mas apenas representada (1969: 154). Se, para seguir o exemplo de Kosuth, a apresentação da Cadeira em meios distintos revela não apenas o seu ideal mas também aquilo que é meramente representado, o conceitualismo, nesta compreensão, torna-se, portanto, uma representação de sua própria relação com a arte conceitual. Esta relação é substanciada, assim como posto por Smith, no contemporâneo, no aqui e agora. Esta conjunção temporal pode ser compreendida mais amplamente (do que em Osborne), se considerarmos a postulação de Benjamin de que:

A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir das fontes, sua configuração na época do artista, e o período de sua “pervivência”, em princípio eterna, nas gerações posteriores. Quando surge, essa continuação da vida das obras recebe o nome de fama. Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra tiver chegado, na continuação de sua vida, à época de sua fama. Por isso elas não estão tanto ao serviço da fama (como costumam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho) quanto lhe devem sua existência. Nelas, a vida original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desenvolvimento. (1969: 154)<sup>4</sup>

O conceitualismo, portanto, representa a “renovação constante, o último desdobramento compreensivo” da arte conceitual. Neste sentido benjaminiano, o conceitualismo deve a sua própria existência à arte conceitual. Isto é, as práticas reivindicadas pelo termo conceitualismo existem em um estado de exílio de suas línguas nativas, exiladas de sua própria genealogia e/ou linguagens. Deste modo, essas práticas estão condenadas a projetar a linguagem do outro, da arte conceitual, em contextos que elas reivindicam para si mesmas mas que não mais as habitam. Para Benjamin, a “tradução indica uma língua superior a si mesma, e, portanto, permanece inapropriada, violenta e alienada de seu assunto” (1969: 157).

O termo tradução é aqui traduzido para o campo da arte e, nesta transposição, percebo que talvez eu esteja sendo inoportuno, falando de traição quando cometo o mesmo pecado. Talvez esteja traído uma linguagem artística na qual a identidade é construída sobre a tradução de uma arte que assume ser traduzida, que veio a identificar-se com seu próprio sotaque estrangeiro<sup>5</sup>.

A tradução, afinal, não se alcança sem esforço, ela se arrasta ao ser carregada, se apega aos vestígios de si mesma, ela polui e contamina seu novo anfitrião. Ela não fala a língua franca com fluidez, com a naturalidade com que fala sua própria língua, ela invariavelmente carrega um sotaque que é pronunciado na fala e no texto, por meio de suas estranhas figuras de linguagem nativa. Esse sotaque e seus estrangeirismos, para aqueles para quem a pátria é a língua franca, tornam-se a característica unificadora desses outros. Assim, as múltiplas e polifônicas vozes que vivem traduzidas no exílio tornam-se homogêneas.

Contudo, até mesmo Benjamin (2001) afirma ser necessário traduzir, apesar das falhas, apesar de sua inevitável traição, ou, como Maurice Blanchot (1997) afirma, apesar de sua falsidade. Afinal,

sugerir a intraduzibilidade absoluta de um ao outro é tão absurdo como sugerir o oposto, que um seja o mesmo que o outro.

Para Paul Ricoeur, como para Benjamin, é necessário traduzir o intraduzível. Esta tarefa impossível ocorre através do tradutor, o qual, no próprio ato de traduzir, revela tanto o esplendor da tradução quanto seu risco inerente. Esta traição criativa do original (ou esta transcrição, como diria Haroldo de Campos), “esta apropriação criativa da língua receptora, almeja a uma construção do comparável” (2006: 37).

Voltando à nossa questão, do conceitualismo como tradução, parece-me que esta ideia de Ricoeur, da construção do comparável, é interessante para melhor entendermos a língua de recepção, ou seja, o contexto *mainstream* em que estes artistas, ou suas famas, vêm habitar. Afinal, segundo Osborne ou Smith, é neste contexto hegemônico que elas se tornam contemporâneas. Esta transição, entre a arte conceitual e a arte pós-conceitual, parece ser natural, normal, apenas dentro de um tempo da história da arte muito específico. Este tempo, que eu chamo aqui de língua franca, esta língua franca que possui pátria e língua materna, é a que, como tradutores, habitamos e percebemos como natural, ordinária, legítima e até mesmo pura.

Creio ser necessário atentarmos que quando falamos de arte latino-americana, esta categoria singular que engloba um mundo na verdade heterogêneo, estamos falando nesta língua franca, seja ela a nossa língua ou não. Talvez essa seja a única língua, o único enquadramento histórico da arte que possuímos. Entretanto, como brasileiros (ou latino-americanos) precisamos estar atentos que esta não é a língua que reivindicamos para nós mesmos, mas sim uma língua que apenas utilizamos através do ato de tradução.

Esta condição, este predicamento fatal em que nos encontramos, parece ser o do ‘monolinguismo do outro’, um predicamento no qual uma origem prostética se torna aparentemente necessária (tal como a arte conceitual como a prótese da origem da arte contemporânea). Como Jacques Derrida (1998) descreve a sua própria condição, como judeu algeriano que fala francês, a língua central, hegemônica, que não é a língua de sua tradição (o hebraico ou o árabe), mas que, entretanto, é sua única língua, sua monolíngua. É esta verificação fatal que reside no predicamento e na tarefa do historiador da arte latino-americana. A partir do momento em que falamos do continente neste sentido homogeneizante, já entramos na monolíngua do tempo da história da arte. Nossa tarefa seria apenas estarmos conscientes de que, em tal condição, como órfãos de nossa pátria estamos condenados a traduzir.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *What is an apparatus? And other essays*. Stanford University Press, 2009.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*.

São Paulo: Ed. 34, 2011. Trad. Susana Kampf Lages e Ernani Chaves.

BENJAMIN, W. “The task of the translator”. In: *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CAMPOS, Haroldo et alli. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. Marcelo Tapia (org.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore, MD: JHU, 1998.

DOS ANJOS, Moacir. *Contraditório. Panorama da arte brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007.

KOSUTH, Joseph. "Art After Philosophy". In: HARRISON; WOOD. *Art in Theory*. Oxford: Blackwell, 2001 [1969].

LÓPEZ, Miguel Angel. "How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?" *Afterall*, nº 23 (Spring 2010), s/p.

OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002.

OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at all: The Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.

RAMIREZ, Mari Carmen. "Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina". *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, nº 8, 2001, p. 155-163.

RICOEUR, Paul. *On Translation*. Trad. Eileen Brennan. London: Routledge, 2006

SMITH, Terry. "One and Three Ideas: Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art". *E-Flux Journal*, nº 29 (November 2011), s/p.

## Notas

\* Historiador de arte, crítico e curador anglo-brasileiro. Professor do *Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation* (TrAIN) da University of the Arts London (UAL).

<sup>1</sup> Devemos, entretanto, reconhecer que Osborne, no decorrer do seu texto, discute a dificuldade de encontrar uma definição abrangente para a arte conceitual

<sup>2</sup> Ao longo das citações desse texto, se tornará claro que o uso dos termos conceitual e conceitualismo parecem ser intercambiáveis. Para distinguirmos as terminologias, usarei o termo arte conceitual como denominação das práticas norte-americanas do *mainstream*, enquanto que conceitualismo será aplicado às várias formas equivalentes sul-americanas, que são em geral consideradas políticas, ideológicas ou específicas a seu contexto. Apesar de usar esta distinção para mantermos uma metodologia clara em relação a esses termos, ela também pode ser vista como uma forma de enunciação, um ato interpretativo, um ato de tradução. Eu aceito essas críticas pois, como vemos mais tarde, todos estamos condenados a traduzir.

<sup>3</sup> Encontramos na pesquisa de Osbourne, *Conceptual Art* (2002), uma quebra dessas negociações, o que ilustra o quão permeáveis essas categorizações se tornaram para os artistas latino-americanos. Na realidade, o problema com a arte latino-americana é que ela não pode ser incluída em tais preceitos, tal como um suplemento politicamente correto, em um movimento revisionista benigno. Alternativamente, considerá-la com o merecido respeito desmantelaria as premissas históricas que legitimaram a própria arte conceitual.

<sup>4</sup> Este trecho foi retirado da tradução em português realizada por Susana Kampf Lages e Ermani Chaves (2011).

<sup>5</sup> Sobre a arte contemporânea como sotaque, ver, por exemplo, Moacir dos Anjos (2007).