


# Global Conceptualism (1999): revisão e/ou historiografia contra hegemônica?

Aline Luize Biernastki<sup>1</sup>

 0009-0003-8666-1503

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE,  
18, 2024. **Atas do XVIII Encontro de  
História da Arte.** Campinas:  
IFCH/UNICAMP, n. 18, 2024.

DOI: 10.20396/eha.18.2024.11796

## Resumo

Este artigo tem como tema central a proposição curatorial e historiográfica presente na exposição *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (Queens Museum, Nova York/EUA, 1999), idealizada por Jane Farver, Luis Camnitzer e Rachel Weiss. Nela é defendido o termo *conceitualismo* como uma episteme cultural prática e teórica que busca emancipar uma série de ações artísticas realizadas globalmente entre 1950 e 1980 do hegemônico e hierárquico gênero da Arte Conceitual. Analiso a repercussão crítica sobre a exposição à luz das alternativas que esta trouxe para o pensamento e a escrita da história da arte na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Conceitualismo global. Arte conceitual. Teoria e historiografia da arte. Luis Camnitzer. Exposição de arte.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP).

Quando *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* foi exposta em Nova York, em 1999, no *Queens Museum*, recebeu uma série de críticas positivas e algumas bastante negativas, como a de Robert C. Morgan (*Art Journal*) e a de James Meyer (*ArtForum*). O primeiro sugeriu que a exposição fazia revisionismo histórico “no pior dos casos”, acusando a curadoria de ser ideológica e intelectualmente desonesta.<sup>2</sup> O segundo afirmou que a exposição era ambiciosa e irritante.<sup>3</sup> Ambos os autores tiveram/tem reconhecimento na cena da crítica e da historiografia da arte estadunidense por escreverem para periódicos de arte e publicarem livros especializados sobre a produção de Arte Conceitual e minimalismo.

A exposição, rechaçada por ambos, tinha como mote principal propor outra abordagem narrativa e interpretativa para um tipo de arte feita globalmente entre 1950 e 1980, incluindo aquela produzida nos EUA e amplamente discutida pelos dois críticos. Na nova proposição a Arte Conceitual seria uma das práticas existentes dentro do guarda-chuva dos *conceitualismos*, algo que soou inaceitável para os dois críticos estadunidenses.

O termo, conceitualismo, foi escrito pela primeira vez pelo uruguaio Camnitzer na década de 1970 (quando este já morava em Nova York), especialmente visando a produção de arte da América Latina, e seguiu sendo desenvolvido entre o início dos anos 1990 até a publicação do livro *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* em 2007, pela Universidade do Texas.<sup>4</sup> A ousadia da organização da exposição – Jane Farver, Luis Camnitzer e Rachel Weiss – foi apresentar à cena nova-iorquina a noção de conceitualismo globalmente estendida.

O termo propõe uma diferenciação em relação à definição de Arte Conceitual, desenvolvida pelo artista e teórico Henry Flynt em 1959 e adotada por uma série de artistas, críticos/as e historiadores/as estadunidenses a partir do fim da década de 1960 e início de 1970, até os dias de hoje.

Segundo Camnitzer, conceitualismo se refere a uma episteme cultural prática e teórica de interpretação ampla. A definição abrangente do termo é caracterizada pela recusa à ideia de autonomia do campo da arte e pela redefinição do papel do objeto artístico enquanto um portador de significado reintegrado à cultura. Parafraseando o artista francês Amédée Ozenfant em texto de 1931, o autor afirma que o conceitualismo

---

<sup>2</sup> MORGAN, Robert C. **Conceptualism: Reevaluation or Revisionism?** In: *Art Journal*, vol. 58, no. 3, 1999, pp. 109–111. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/4864/conceptualism-reevaluation-or-revisionism-art-journal>. Acesso em: 22 de janeiro de 2025.

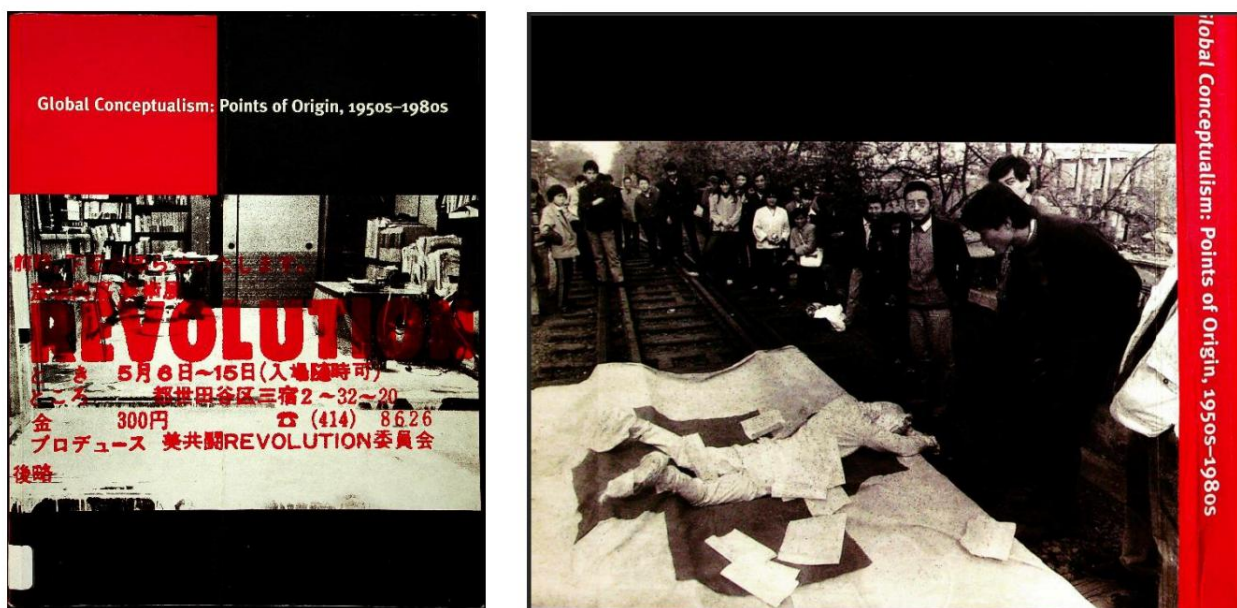
<sup>3</sup> MEYER, James. **Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s**. In: *ArtForum*, September 1999, vol. 38 no 1, p. 162. Disponível em: <https://www.artforum.com/events/global-conceptualism-points-of-origin-1950s-1980s-193532/>. Acesso em: 22 de janeiro de 2025.

<sup>4</sup> A edição em espanhol, *Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*, foi lançada em Montevideu, pela Casa editorial HUM, no ano seguinte, 2008. Até o momento o livro não tem tradução para o português.

Não é uma estética, mas uma espécie de superestética da mesma maneira que a Liga das Nações é um superestado. Com isso me refiro ao que sempre permanece “constante” por cima das maneiras individuais de sentir, pensar ou atuar. [O conceitualismo] não é, portanto, uma forma de arte, mas uma atitude da mente e dos procedimentos [...]. A arte não é assunto de uso de uma técnica em particular, é somente um agente interpretativo. [tradução da autora]<sup>5</sup>

Em 1994 Camnitzer e Rachel Weiss iniciaram uma conversa com Jane Farver (naquele momento diretora do *Queens Museum*) a fim de organizarem uma exposição [Figura 1] com o propósito de apresentarem o conceito que Camnitzer vinha desenvolvendo sobre a produção artística na América Latina. Foi aí que a investigação começou a ganhar proporções globais.

Segundo Farver, dentre as razões para a realização da exposição estava a frustração com a presunção de que as obras conceitualmente baseadas eram simplesmente derivadas da arte ocidental estadunidense, a vontade de decentralizar a história da arte e demonstrar as capacidades políticas do conceitualismo [Figuras 2, 3, 4 e 5].<sup>6</sup>



**Figura 1:** Capa (frente e verso) do catálogo da exposição *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, 1999. Queens Museum, Nova York.

<sup>5</sup> CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo: Casa Editorial HUM, 2008, p. 18.

<sup>6</sup> FARVER, Jane. *Global Conceptualism: Reflections*, 29 de abril de 2015. In: MoMA: POST (website), notes on art in a global context. Disponível em: <https://post.moma.org/global-conceptualism-reflections/>. Acesso em: 22 de janeiro de 2025.



**Figura 2, 3, 4 e 5:**

Vistas da exposição *Global Conceptualism*, Queens Museum, 1999 (NY).

Fonte: <https://post.moma.org/global-conceptualism-reflections/>

A equipe da exposição convidou doze curadores/as internacionais representando onze áreas geográficas, contextualizando-as cultural, social e politicamente. A exposição foi dividida em duas periodizações: a primeira abarcava produções de 1950 a 1973 no Japão, Europa Ocidental, Europa Oriental, América Latina, América do Norte, Austrália e Nova Zelândia; a segunda, de 1973 a 1980, incluía a União Soviética, África, Coreia do Norte, China Continental, Taiwan e Hong Kong.

Em 2015, Farver escreveu que a exposição foi muito bem recebida e posteriormente classificada como uma das mais importantes daquele ano e daquela década – o que pode ser verificado por uma breve nota [Figura 6] de dez/1999 da revista *ArtForum* – a mesma que publicou, três meses antes, o texto de Meyer. A nota dizia:

Uma forma desafiadora de encerrar o século, este empreendimento revisionista teve o efeito surpreendente de ser ao mesmo tempo provocativo e edificante. Liderada por Luis Camnitzer, Jane Farver e Rachel Weiss, a exposição não só colocou Yoko Ono no centro original do movimento, mas também demonstrou o que há muito temíamos: que a variação americana fosse menos engajada do que as contribuições recentemente descobertas de Ásia, África e América do Sul. [tradução da autora] <sup>7</sup>



**Figura 6:** ArtForum (periódico), dez/1999. Texto de Dan Cameron, *Global Conceptualism* (nota), Nova York/EUA. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo4865global-conceptualism-art-forum>

Considerando a relevância que a exposição teve entre múltiplos agentes da arte, gostaria de direcionar o olhar com atenção para a crítica contrária a ela, especialmente aquela feita por Robert C. Morgan, por ter supostamente constituído seu discurso a partir de uma teoria historiográfica, no texto *Conceptualism: Reevaluation or Revisionism?* (“Conceitualismo: Reavaliação ou Revisionismo?”), em tradução livre), publicada na revista *Art Journal* [Figura 7], no outono daquele ano.

Para não ser injusta com Morgan, preciso antes mencionar que ele afirma reconhecer que a exposição expandiu seu conhecimento sobre a Arte Conceitual (ele não usa o termo sugerido pela curadoria) para além dos limites nova-iorquinos, com artistas de diferentes contextos globais, negligenciados pelas narrativas ocidentais – segundo as palavras do autor.

<sup>7</sup> CAMERON, Dan. **Global Conceptualism** (nota). In: ArtForum (periódico), dez/1999. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo4865global-conceptualism-art-forum>. Acesso em: 22 de janeiro de 2025.

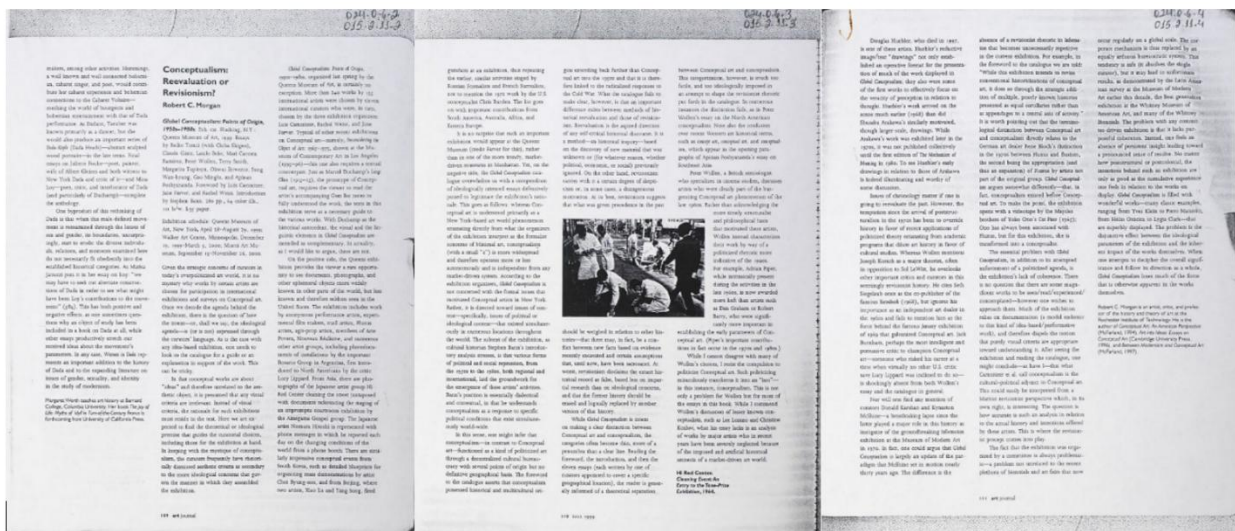


Figura 7:

Art Journal (periódico), vol. 58, no. 3, 1999, pp. 109–111, com o texto *Conceptualism: Reevaluation or Revisionism?*, de Robert C. Morgan. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/4864/conceptualism-reevaluation-or-revisionism-art-journal>

Várias críticas são levantadas por Morgan, algumas de ordem estrutural da exposição, como por exemplo o questionamento da eficácia do modelo de comitê curatorial, que a teria desarticulado resultando em uma falta de coesão; a dependência da documentação textual exposta para sustentar o argumento curatorial; e a ausência de contribuições intelectuais e artísticas importantes do campo da Arte Conceitual estadunidense.

No entanto, são os comentários sobre a concepção curatorial e o que ela significaria em termos teóricos que importam para esta discussão. Segundo Morgan, ficava explícito principalmente no catálogo, “sobrecarregado” com um “compêndio de ensaios orientados ideologicamente”, que a exposição foi orientada politicamente. Tal politização tornaria “simplista” a distinção proposta pela curadoria entre Arte Conceitual e conceitualismo. Isso porque, a politização das obras transformaria a Arte Conceitual “milagrosamente em um ‘ismo’ – neste caso, o conceitualismo”.<sup>8</sup>

É possível ler no texto de Morgan uma tentativa de desqualificar o trabalho intelectual do grupo curatorial quando o autor posiciona a exposição dentro de uma atmosfera geral que ele vê pairando no mundo da arte naquele período histórico: um momento “excessivamente politizado”.<sup>9</sup> Segundo Morgan, essa tendência teria interferido na escrita histórica contida na exposição, fazendo-a “impor uma agenda politizada” para o recorte artístico trabalhado. Parte da responsabilidade deste cenário seria da presença

<sup>8</sup> MORGAN, op. cit., p. 110.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 109.

do pós-estruturalismo nas universidades que, desde 1970, “diluem a história da arte em favor dos estudos culturais”.<sup>10</sup>

Tal conservadorismo fica ainda mais evidente quando o autor faz a defesa da sua área de estudos a partir de uma abordagem teórica e metodológica da historiografia. Sua principal crítica à exposição recai sobre a concepção da noção de conceitualismo e sua distinção da Arte Conceitual. A interpretação realizada por Morgan pode ser identificada no seguinte trecho escrito por ele:

O que se segue é o seguinte: enquanto a Arte Conceitual é compreendida principalmente como um fenômeno do mundo da arte baseado em Nova York, emanando diretamente do que os organizadores da exposição interpretam como as preocupações formalistas da arte minimalista, o conceitualismo (com "c" minúsculo) é mais disseminado e, portanto, opera mais ou menos de forma autônoma e é independente de qualquer sistema orientado pelo mercado. Segundo os organizadores da exposição, o Conceitualismo Global não se preocupa com as questões formais que motivaram os artistas conceituais em Nova York. Em vez disso, é direcionado a questões de conteúdo – especificamente, questões de conteúdo político ou ideológico – que existiam simultaneamente em numerosos locais ao redor do mundo. [tradução da autora]<sup>11</sup>

Morgan insiste na interpretação de que Arte Conceitual e conceitualismos seriam formas contrárias de se fazer arte devido ao viés politizado de uma e não de outra. Diferentemente disso, os organizadores estavam propondo que ambas as práticas artísticas, a politizada e a não politizada, estariam dentro do mesmo espectro dos conceitualismos e que seria inadequado e insuficiente continuar insistindo no termo Arte Conceitual para definir uma série de obras produzidas globalmente que carregam diferenças contextuais daquelas que originaram tal denominação.

Ciente desta chave interpretativa, mas recusando-a, Morgan propõe a seguinte leitura:

Vale a pena apontar que a distinção terminológica entre Arte Conceitual e conceitualismo se relaciona diretamente à distinção do comerciante de arte alemão Rene Bloch na década de 1970 entre Fluxus e fluxismo, sendo o segundo a apropriação (e, portanto, uma expansão) do Fluxus por artistas que não faziam parte do grupo original. Conceitualismo Global argumenta de forma um pouco diferente — que, na verdade, o conceitualismo existia antes da Arte Conceitual. [tradução da autora]<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 110.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 111.

Morgan, portanto, insiste na manutenção do *status quo* narrativo onde o que se define como Arte Conceitual estadunidense mantém uma posição originária e hierárquica dentro da narrativa histórica sobre as práticas conceituais da arte contemporânea.

Tal disputa pela narrativa fica ainda mais explícita quando Morgan, se colocando ao lado de uma verdadeira história da arte, reivindica que o “conceitualismo é o adjunto cultural-político da Arte Conceitual” e sugere que a exposição, ideologicamente embasada, fez revisionismo histórico “no pior dos casos”:

O prefácio do catálogo afirma que o conceitualismo possuía origens históricas e multiculturais que se estendiam ainda mais do que a Arte Conceitual, remontando à década de 1950, e que, portanto, está ligado às respostas radicalizadas à Guerra Fria. No entanto, o que o catálogo não deixa claro é que existe uma diferença importante entre métodos de reavaliação histórica e aqueles de revisionismo. Reavaliação é a direção almejada por qualquer discurso histórico autocrítico. É um método – uma investigação histórica – baseada na descoberta de novos materiais que eram desconhecidos ou (por qualquer razão, seja política, econômica ou social) anteriormente ignorados. Por outro lado, o revisionismo carrega consigo um certo grau de ceticismo ou, em alguns casos, uma motivação desonesta. Em seu melhor, o revisionismo sugere que o que tinha precedência no passado deve ser ponderado em relação a outras histórias — que pode, de fato, haver um conflito entre novos fatos baseados em evidências recentemente escavadas e certas suposições que, até agora, têm sido sacrossantas. No pior dos casos, o revisionismo descarta o registro histórico existente como falso, e que a história anterior deve ser apagada e logicamente substituída por outra versão daquela história. [tradução da autora]<sup>13</sup>

Ao considerar uma “boa” reavaliação e um “bom” revisionismo, dois aspectos importam para Morgan: 1) a descoberta de “novos fatos baseados em evidências recentemente escavadas” (o que a historiografia chama de fontes históricas) e 2) “questões de cronologia são importantes se alguém vai reavaliar o passado”, ou seja, a primazia da ordem cronológica dos eventos (que funciona para a manutenção de um tipo de discurso originário). O autor entende que a exposição, sem ter nenhum dos dois aspectos, buscou substituir uma história já estabelecida por uma versão interpretativa particular dos fatos.

Camnitzer, que nos anos seguintes seguiu desenvolvimento em seu livro as noções de conceitualismo especialmente para América Latina, relembra a crítica de Morgan na Introdução de sua publicação:

---

<sup>13</sup> Ibidem, p. 110.

De acordo com estas distinções úteis de Morgan [revisão e reavaliação], este livro se encaixa perfeitamente no “pior dos casos” do revisionismo. Não tenho informação histórica nova e nada que tenha sido escavado. [...] Trato a história existente não exatamente como se fosse falsa, porém como ignorando totalmente as conquistas das outras pessoas, e tão carregada ideologicamente que de fato só podemos enfrentá-la corretamente se estamos armados com uma ideologia clara. Dadas as alternativas que nos oferecem Morgan, o “revisionismo no pior dos casos” é o único caminho racional que posso tomar. [tradução da autora]<sup>14</sup>

O autor afirma “advogar (...) por múltiplas histórias” que devem ser “apresentadas como corolários iguais, em vez de apêndices a um eixo central de atividade”, pois assim “enriquecem em vez de empobrecer a interpretação dos fatos”.<sup>15</sup> Postulado que consta no prefácio do catálogo da exposição entre os objetivos almejados: “revisar histórias existentes”, “expandir e descentralizar o cânone” e “ampliar o escopo da discussão em geral”.<sup>16</sup>

A exposição *Global Conceptualism* concatenou uma das principais ideias contidas no livro posteriormente publicado por Camnitzer, a saber, que o conceitualismo é uma “atitude da mente e dos procedimentos”, não uma forma ou uma técnica específica de arte, mas um agente interpretativo e prático que pode ser encontrado manifestado globalmente a partir da década de 1950. Sobre este aspecto, o autor, em seu livro, propõe que é preciso rever a separação radical que as humanidades fazem entre as áreas do conhecimento, a fim de compreender suas permeabilidades, especialmente nos âmbitos da arte e da política.

A curadoria reconhece Duchamp como introdutor da “desmaterialização do objeto artístico”, a partir dos ready-made, já no início do século XX. Duchamp “tomou consciência da arte como um sistema dominado pela linguagem e pelo contexto, com significados determinados pelo consenso e uso, em vez de qualidades inerentes ao objeto feito à mão”.<sup>17</sup> Essa consciência guiou muito das produções desde a 2ª Guerra e preparou o terreno para a arte conceitual, os happenings, os eventos multimídia do Fluxus, a arte minimalista etc., que substituíram a ênfase ao objeto para a ênfase à comunicação. Ainda assim, o autor defende que existiram manifestações artísticas e não artísticas por todo o mundo capazes de localizar historicamente os conceitualismos sobre eixos próprios e independentes.

A exposição, assim como o livro de Camnitzer, buscou quebrar a hierarquia imposta pela historiografia estadunidense. E, para rejeitar o termo Arte Conceitual enquanto uma classificação geral que daria conta das manifestações artísticas das quais a exposição e o livro de Camnitzer tratam, foi

---

<sup>14</sup> CAMNITZER, op. cit., p. 18.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>16</sup> GLOBAL CONCEPTUALISM: POINTS OF ORIGIN, 1950s-1980s (catálogo), p. VII-XI.

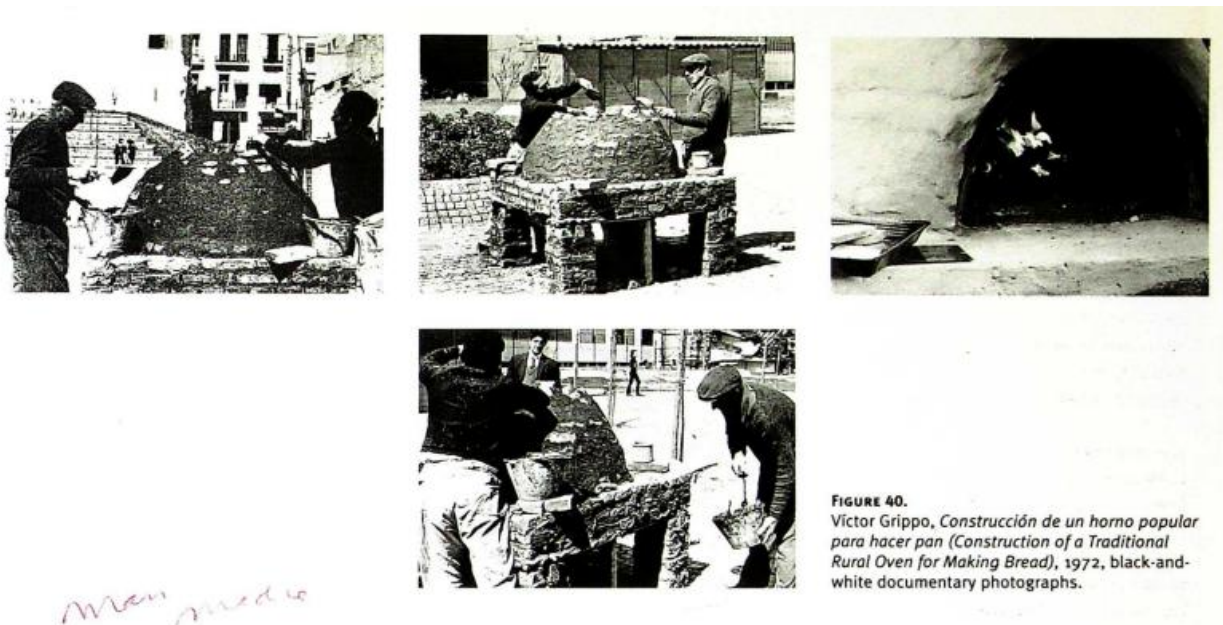
<sup>17</sup> Ibidem, p. VIII.

mobilizada outra definição relevante. Enquanto o termo “desmaterialização”, como cunhou Lucy Lippard na década de 1970, foi fundamental na discursividade sobre a Arte Conceitual – para compreender os conceitualismos como manifestações diversas, a noção de “contextualização” se fez mais eficaz.

Isso porque “contextualização” indica “a redefinição do papel do *objeto* como portador de significado, o reinvestimento de significado em objetos preexistentes e a tentativa de eliminar a erosão da informação”, buscando a reaproximação entre arte e a presente cultura.

Em parte do mundo, especialmente no Sul Global, artistas, que neste entendimento eram conceitualistas, utilizavam materiais acessíveis para suas obras, as exposições podiam ser facilmente montadas. As estruturas físicas e burocráticas institucionais podiam ser criticadas e, em países com regime político repressivo, havia margem para fugir da censura.

Nesta chave de compreensão proposta por Mari Carmen Ramírez, historiadora da arte e curadora da sessão referente à América Latina em *Global Conceptualism*, o objeto de arte não perde sua materialidade, porque ele é meio/dispositivo/médium fundamental para a transmissão de uma informação [Figura 8]. Segundo a autora, o conceitualismo latino-americano, por exemplo, “implicou um processo no qual, dado o ambiente altamente politizado, ‘a própria ideologia tornou-se a ‘realidade material’ fundamental para a proposição conceitual”.<sup>18</sup>



**Figura 8:**

Imagem retirada do catálogo *Global Conceptualism: Points of Origin*, 1950s–1980s, p. 57, retratando o trabalho artístico de Victor Grippo, *Construcción de un horno popular para hacer pan*, Argentina/1972.

<sup>18</sup> Ibidem.

Especificamente sobre a América Latina, Camnitzer ressalta que

o conceitualismo latino-americano inclui qualidades sensoriais normalmente proibidas no cânone conceitualista dos centros culturais da América do Norte e Europa. O trabalho, para além das angústias produzidas pelas necessidades sociais, também se permite ao luxo de ser prazeroso. Isso faz com que o conceitualismo latino-americano, em comparação com as obras feitas naqueles centros, pareça sujo e pagão. Vista a partir do *mainstream* (a menos que se trate de obras conscientemente derivativas), a arte [latino-americana] tende a ser impura (hibridização) e, ao não cumprir com as regras, é heterodoxa. Vista desde dentro do conceitualismo latino-americano, a arte é o que é, sem buscar comparação com as obras do *mainstream*. Tem suas próprias raízes e, para entendê-la são necessárias definições próprias, um marco de referência histórica apropriado, que é precisamente o que estou buscando. [tradução da autora]<sup>19</sup>

Os conceitualismos possibilitaram um rompimento decisivo com a dependência histórica da arte em relação à forma física e à sua percepção visual, agregando expressões de atitude mais ampla e reimaginando as possibilidades da arte em relação às realidades sociais, políticas e econômicas em que era produzida. Um de seus principais resultados foi a maior possibilidade de engajamento de artistas com o público naquelas décadas, movendo-se “do objeto à conduta de arte”.<sup>20</sup>

Nessa chave de pensamento, a curadoria ressalta que o conceitualismo também responde às preocupações com as “estruturas de poder e ideologia dentro do sistema de arte”. Nos EUA, a prática artística conceitual (não de forma homogênea) tinha como alvo as galerias de arte, a produção teórica-crítica formalista e o mercado da arte. No entanto, observa a curadoria, que eram ataques frequentemente enfraquecidos pois a classe artística definia a si mesma dentro dessa paisagem institucional e mercadológica.<sup>21</sup>

O texto curatorial afirma que o conceitualismo *mainstream* (especialmente nos EUA) deriva das noções de autonomia do campo da arte, enquanto que em lugares como a China continental e África, ausentes desse legado, relacionam fortemente arte e vida à cultura tradicional e à religião. O texto chama atenção às diferentes respostas e formas de se fazer conceitualismos que contrastam com o que foi entendido como a Arte Conceitual – com exceção da Europa ocidental, cuja orientação visava o legado de Nova York.

<sup>19</sup> CAMNITZER, op. cit., p. 17.

<sup>20</sup> GLOBAL CONCEPTUALISM: POINTS OF ORIGIN, 1950s-1980s (catálogo), op. cit., p. VII.

<sup>21</sup> Ibidem, p. VIII.

Austrália e África do Sul, o texto informa, se conectam às ideias do conceitualismo produzido em Londres e reconfiguram tais influências em seus contextos locais. No Japão há um paralelismo estilístico com o Ocidente, mas com preocupações em relação às tensões do pós-guerra com os EUA. Na China continental tanto os preceitos do budismo mahayana (chan budismo) como os do Dada fundamentam as práticas conceitualistas. Em Taiwan “uma tradição de arte pela arte, junto com uma crescente dissidência contra uma cultura política repressiva” dão o tom de seu conceitualismo.<sup>22</sup>

As associações com a arte *mainstream*, foram contrastantes em cada parte do mundo: algumas regiões ansiavam por essa associação (Leste Europeu), outras a repudiavam (América Latina), outras eram ambíguas (Austrália). Sobre este aspecto, o texto curatorial inicial se detém por um parágrafo na América Latina, contextualizando, a partir de Ramírez, a relação conflituosa que o continente tem com a Europa e os EUA, devido ao colonialismo e ao imperialismo. Segundo o texto, tais circunstâncias resultaram em uma “‘versão autônoma – ou mesmo inversão’ do conceitualismo, como entendido no Norte”.<sup>23</sup>

*Global Conceptualism* parece irromper, entre outros, do ímpeto de se indispor com a arrogância intelectual estadunidense pelo domínio da narrativa historiográfica da arte global. Em Nova York, berço da Arte Conceitual, a exposição ousou, dessa forma, propor uma abordagem que evidenciou o objetivo de descentralizar os EUA do cânone artístico que vinha sendo galvanizado desde o pós II Guerra.

Morgan, historiador representante do *mainstream* estadunidense – que apresenta um extenso currículo ao fim de seu texto crítico, buscando reconhecimento enquanto autoridade com poder de afirmação e recusa de pressupostos sobre o assunto – mostrou resistência em reconhecer que toda a historiografia é produto de um contexto cultural de disputas discursivas e preferiu se apoiar na falsa segurança de métodos historiográficos teoricamente questionáveis. Sua afirmação e imagem, de que o mundo da arte estaria politizado em excesso, retorna para o autor como um espelho.

## Referências bibliográficas

CAMERON, Dan. Global Conceptualism (nota). In: **Art Forum** (periódico), 12/1999. Disponível em: <https://portal.lygiacklark.org.br/cervo4865global-conceptualism-art-forum>. Acesso em: 22 de janeiro de 2025.

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. X.

<sup>23</sup> Ibidem.

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano**. Montevideo: Casa Editorial HUM, 2008.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FARVER, Jane. Global Conceptualism: Reflections, 29 de abril de 2015. In: **MoMA: POST, notes on art in a global context**. Disponível em: <https://post.moma.org/global-conceptualism-reflections/>. Acesso em: 22 de janeiro de 2025.

GLOBAL CONCEPTUALISM: POINTS OF ORIGIN, 1950s-1980s, por Luis Camnitzer, Kane Farver e Rachel Weiss (catálogo).

KLEINBERG, Ethan; SCOTT, Joan Wallach; WILDER, Gary. **Teses sobre Teoria e História** (2018). Disponível em: [https://www.academia.edu/36775977/Teses\\_sobre\\_Teoria\\_e\\_História\\_TRADUÇÃO\\_](https://www.academia.edu/36775977/Teses_sobre_Teoria_e_História_TRADUÇÃO_). Acesso em: 22 de janeiro de 2025.

MEYER, James. Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s. In: **ArtForum**, September 1999, vol. 38 no 1. Disponível em: <https://www.artforum.com/events/global-conceptualism-points-of-origin-1950s-1980s-193532/>. Acesso em: 22 de janeiro de 2025.

MORGAN, Robert C. Conceptualism: Reevaluation or Revisionism? In: **Art Journal**, vol. 58, no. 3, 1999, pp. 109–111. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/4864/conceptualism-reevaluation-or-revisionism-art-journal>. Acesso em: 22 de janeiro de 2025.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WEISS, Rachel. Thinking Back on Global Conceptualism, 1 de maio de 2015. In: **MoMA: POST, notes on art in a global context**. Disponível em: <https://post.moma.org/thinking-back-on-global-conceptualism/>. Acesso em: 22 de janeiro de 2025.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.