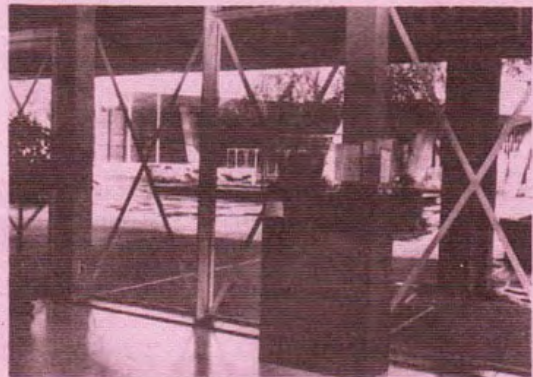

**¿HAY EN ?
PORTUGUÉS ?**

**I LOVE
LUCY**

Seis Anos: A desmaterialização do objeto de arte, de 1966 a 1972: um livro de consulta que informa acerca de algumas fronteiras estéticas: consistindo em uma bibliografia na qual se inserem fragmentos de textos, obras de arte, documentos, entrevistas e simpósios, ordenados cronologicamente e centrando na assim chamada arte conceitual ou arte de informação ou arte de ideia, com referências à áreas de denominações tão vagas como arte minimal, antifoma, arte sistema, arte da terra ou arte processo, que estão ocorrendo nas Américas, Europa, Inglaterra, Austrália e Ásia (ocasionalmente com conotações políticas), editado por **Lucy R. Lippard**.

Seattle Installation

- 1) Reading room (Ruscha, Kawara, Darboven, etc.)
- 2) Latham, Perreault, (Bollinger)



Name: John Ferreault
Birthdate: August 26, 1937
Place of residence: New York City

Tape Event: Using masking tape, make a large X on every window in the room or auditorium in which this piece is performed.

Tape Work II: Using masking tape, make a large X on one window only in any given room. (This is not a performance piece. It should be executed, if possible, with no one else present.)

Tape Work III: In any given city, using masking tape, make large X's on the outsides of windows (house windows, car windows, bus windows, store windows, door windows) in as many different locations as possible.

Ed Ruscha -
Hollywood, Ca



a) Hanne Darboven b) 29.4.41
c) Hamburg - NYC d) 6 books, "68",
8 1/2 x 11 inc, paper, 1968
e) each book, 6 different indices:
f) 366 pages

index 1: 16K → 57K
42 numbers

written in numbers
index 2: 16K → 57K

42 numbers
in squares
index 3: 16K → 57K

12 numbers

index 4: 3 numbers
written in "
16K → 57K

index 5: 3 numbers
in squares
16K → 57K

index 6: 68
366X 16K → 57K

ON KAWARA

JAN. 2, 1933

RESIDENCE: 340

PIECES SUBMITT

MEDIUM: PEOPLE

DATES: FROM J

Vito Acconci; 102 Christopher St., NYC; b. Jan. 24, 1940

untitled; 28"x34"; materials: calendar, postcards;
date: exhibition dates

A postcard sent, for the duration of the exhibition, at the same time each day, from the same mailbox in New York City, to the exhibition site; the postcard, when received placed on a calendar, on the date-rectangle of the day it is received.

1. Performing; forming; transforming. 2. Day by day; from day to day; the other day. 3. End of an action; an action without an end. 4. "Place" (specific locality; an indeterminate region or expanse). 5. "Post" (to mail; to station in a given place). 6. "Point" (a particular place; a particular narrowly limited step, stage, or degree in the condition or development of something; a run — as a cross-country run — made straight from one place to another; to cause to be turned in a particular direction or toward a particular thing). 7. "Points of view" (view of the sender; view of the sender).



E. 13th ST. N.Y.C.

ED: "I MET", TWO BOOKS, 11"x12"

"I WENT", TWO BOOKS, 11"x12"

AND CITIES

JULY 1, 1968 TO JUNE 30, 1969

1971¹



JOHN BALDESSARI
GEORGE NICOLAIDIS

June 17, 1931
September 6, 1939

National City, California
Jersey City, New Jersey

Title: Border Project

Size: 10'x6'

Date: First version May 3, 1969

Description: Piece was inspired by a larger project of enlarging map details directly on site. Specifically it is a segment of a graded color and dotted line boundary between California and Mexico. It is a flexible piece and can be done on any border. Size and color varies according to site.

Robert Barry apresenta três exposições e uma crítica por Lucy R. Lippard. Yvon Lambert, Paris, abril de 1971. A 'crítica' é a seguinte: O convite enviado por correio da exposição atual de Robert Barry, na galeria Yvon Lambert de Paris diz: 'ROBERT BARRY apresenta três exposições e uma crítica de LUCY R. LIPPARD'. A Sra. Lippard é uma crítica de arte americana. A exposição consiste em sua crítica e de uma caixa contendo cerca de 150 fichas que constituem os catálogos de três exposições que a Sra. Lippard organizou nos anos de 1969 a 1971, cujos títulos correspondiam ao número de habitantes de cada uma das cidades onde as exposições aconteceram: 557.087, em Seattle (EUA), 955.000, em Vancouver (Canadá) e 2.972.453 em Buenos Aires (Argentina) (algumas fichas desta última exposição foram expressamente retiradas porque não seguiram as instruções de impressão). Desde 1968, Barry trabalha com fio de nylon, quase invisível, radiação invisível, mas existente, campos magnéticos, ondas radiofônicas, telepatia, pensamentos esquecidos, qualidades não específicas que definem condições indefinidas. Esta exposição é a terceira de uma série de trabalhos apresentados por Barry. As duas anteriores foram relativas à obra dos artistas James Umland e de Ian Wilson. Ela faz parte também de outro grupo, de 1969, que consiste em comentar o uso do espaço da galeria e do sistema internacional de galerias para uma arte tão desmaterializada que não necessita nada disso. A primeira obra deste grupo foi um anúncio que dizia: 'Durante a exposição, a galeria permanecerá fechada'. Em janeiro de 1971, a galeria Yvon Lambert mostrou uma obra de Barry na qual se lia: "Alguns lugares que podemos vir e, por um momento, 'ficarmos livres de pensar no que vamos fazer' (Marcuse)". 'Ler' não é o melhor termo; Barry não trabalha com palavras; comunica condições. Sua obra mais recente indica que entre arte e vida há uma junção mais que uma separação, no sentido de tentar definir (novamente dando voltas ao redor de algo) o papel do artista no mundo, não de um ponto de vista social (ainda que isto insinue um impacto social), mas sim do artista como um propositador de arte mais do que como uma pessoa. Talvez a pergunta mais importante das muitas propostas pela obra de Barry seja: O artista tem uma função no mundo, e por isso deve mudá-lo? Ou é só um questionador que impõe regras sobre a capacidade estética dos outros, e sem ele o mundo seria um lugar diferente?

*

De minha parte, tenho também algumas perguntas. Uma crítica que não foi publicada em revista, mas que faz parte de uma exposição, pode ser considerada uma falsa crítica? Pode-se considerá-la objetivamente? Ou é válida de qualquer forma, porque as pessoas leram, porque comentam a exposição da qual faz parte? Quem escreve uma crítica é um artista, ainda que não faça arte? Se um crítico denomina 'crítica' o que faz, pode outra pessoa denominá-la de arte? O artista que 'expõe' a obra de um crítico somente como uma parte de seu trabalho (a maior parte sendo a apresentação em si) ele pode ser considerado um crítico? Um artista tem necessariamente que fazer arte? E, finalmente não importa sobre do que trata esta crítica. Seu potencial confirma-se pela sua existência, mais do que pelo seu conteúdo.

1 Fragmento traduzido para o português do original em inglês retirado do livro *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, organizado e comentado por Lucy Lippard, Berkeley e Los Angeles, *University of California Press*, edição de 1997, pp. 231-233.

Curadoria por Números¹

A amnésia cultural- promovida menos por perda de memória do que por uma deliberada estratégia política- atraiu uma cortina sobre importantes trabalhos curatoriais realizados nas quatro décadas passadas. Como essa amnésia tem sido particularmente prevalecente nos campos do feminismo e da arte de oposição, é encorajador ver jovens pesquisadores abordando a história de exposições e esperançosamente ressuscitando alguns dos eventos mais marginalizados.

Eu nunca me tornei exatamente uma curadora. A maior parte das cinquenta ou mais exposições das quais eu fiz a curadoria desde 1966 foram pequenas, pouco 'profissionais', e frequentemente realizadas em espaços não convencionais, variando entre vitrines de lojas, ruas, sindicatos, manifestações, uma cadeia antiga, bibliotecas, centros comunitários e escolas... além de alguns museus. Não possuo metodologia curatorial nem qualquer treinamento museológico, exceto por ter trabalhando dois anos na biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova York, quando recém saída da faculdade. Mas essa experiência- o único emprego de verdade que já tive- provavelmente me preparou bem para o aspecto arquivista e informacional da arte conceitual.

Devo me concentrar aqui nas primeiras exposições que organizei nos 1960 e começo dos 1970, especialmente aquelas com números nos seus títulos. Para começar, meu modus operandi contradizia, ou simplesmente ignorava o connoisseurismo que é convencionalmente entendido como o coração da curadoria. Eu sempre preferi o inclusivo ao exclusivo, e tanto a arte conceitual como o feminismo satisfiziam o contínuo desejo pelo open-ended. 'Julgamentos ilógicos levam a novas experiências' escreveu Sol LeWitt em 1969². Rejeitar o connoisseurismo fazia parte da rebeldia geracional contra a ditadura da estética greenbergiana que estava se tornando obsoleta em Nova York em meados dos 1960. Assim como os artistas pop e minimalistas com os quais aprendi sobre arte, irreversivelmente virei minhas costas para os excessos diluídos da segunda geração do Expressionismo Abstrato.

Nos 1960 os críticos raramente realizavam curadorias, e artistas muito menos, mas todos os tipos de limites começavam a ser borrados, como na fusão ou confusão da pintura com a escultura que marcou o início do Minimalismo. Eu o chamei de 'Third Stream' (como no jazz) ou 'Rejective Art' e depois 'Primary Structures' (Estruturas Primárias). Minha primeira exposição foi Eccentric Abstraction (Abstração Excêntrica), em 1969 na Galeria Marilyn Fischbach, em Nova York. Ela foi uma tentativa de borrar limites - neste caso entre o minimalismo e algo mais sensorial e sensual - além de, vindo em retrospecto, ter tido algo de feminista. Não havia nada de inovador sobre as exposições exceto a arte. Donald Droll, diretor da galeria e grande amigo, estava lá para me ajudar, e tínhamos que lidar com os oito artistas: Louise Bourgeois, Eva Hesse, Alice Adams, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Gary Kuehn, Don Potts e Frank Lincon Viner. Depois de Eccentric Abstraction, organizei algumas exposições no departamento de exposições itinerantes do Museu de Arte Moderna, às quais não contabilizo porque não tive a oportunidade de montá-las. Ao montar, finalmente pode-se ver o todo, antes fragmentos. É como segurar um livro terminado nas mãos, isso faz todo processo árduo valer a pena. Suspeito que todo curador sinta o mesmo.

Em novembro de 1968, quando Paula Cooper abriu a sua primeira galeria na Prince Street, em Nova York, eu concebi uma mostra na qual havia principalmente trabalhos minimalistas, com os artistas Robert Huot e o Socialist Workers Party organizado por Ron Wolin, em benefício da mobilização estudantil contra a guerra do Vietnã. Eu havia recém voltado de uma radical viagem à Argentina (com o crítico francês Jean Clay) durante a ditadura militar³. Lá, conhecemos os membros do grupo Rosario, durante a campanha Tucumán Arde (a qual apenas na última década foi finalmente reconhecida pelo trabalho groundbreaking que era). Foi a primeira vez que ouvi artistas dizerem que não faziam arte até que o mundo fosse mudado para melhor. Isso me marcou profundamente.

Na América Latina eu estava tentando promover uma série de 'suitcases-show' que podiam ser transportadas de país em país pelos artistas, ignorando as instituições e permitindo uma rede internacional e uma interação mais cara-a-cara entre os artistas. Quando voltei a Nova York conheci Seth Siegelau, que tinha ideias parecidas com as minhas e estava começando a implementá-las. Logo depois a Art Worker's Coalition (AWC) foi fundada em torno dos direitos dos artistas e logo concentrou ações anti-guerra do Vietnã. Ambos, Siegelau e eu, e a gangue dos quatro- Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner- nos associamos a AWC, como fez Carl Andre, e perifericamente meu querido amigo e modesto mentor, Sol LeWitt.

Havia uma espécie de energia internacional inconsciente: ideias formadas no ar, como a doença de Alzheimer, de um incompreensível enredo de nervos e interações entre artistas de diversos meios. Isso tudo surgiu da amizade como matéria prima, da história da arte,

OPEN-
ABSTRACT
END-
FINAL

QUE SE
RELUZA A
ARGENTINA
MA BOMBA
LI NA DA

IDEALIZO FU
TENTATIVA DE
UM NOVO IDI
MUSICAL MI
MÚLTIPLA CRISE
+ JAZZ
SE ARUMENTE
IMPROVIS

CRONOL -
SOLO
SERVICIOS
PARTICIPA
MONTARNA B
DE PRACIA
TRANSPORTE
INNOVADA

B-POLY-
BORTE
DE PRACIA
TRANSPORTE

dos livros e de um fervor em mudar o mundo e também as formas como os artistas atuavam nele. O movimento trans-disciplinar *Do It Yourself* (Faça Você Mesmo) ou *DIY*, que esta sendo redescoberto hoje em diversos contextos por uma geração muito mais jovem, era um elemento integrante dessa rede internacional. Você não se candidatava a subvenções: você trabalhava apenas com o que estava à mão. Para mim, o ponto principal da Arte Conceitual estava nessa noção de fazê-la nós mesmos- ignorando as instituições oficiais e a noção opressiva de ascensão no mundo da arte ao ter qualquer ideia e, direta e independentemente, atuar nela.

Mesmo tendo claramente emergido do minimalismo, os princípios básicos da Arte Conceitual eram muito diferentes, salientando o 'aceitável' e em aberto, em contraste com o 'rejeitável' e o auto suficiente. Por um breve período, a *Process Art* (Arte-Processo, *Arte Povera* na Europa) se interpôs, com sua perversa recusa sobre a materialidade do objeto de arte em favor da obsessão pelos materiais. Dispersando, salpicando, empoçando e pulverizando, ela abriu novos caminhos para os artistas se identificarem com o que estavam fazendo, incluindo performance, trabalhos na rua, vídeo e outras rebeliões efêmeras contra o que então era chamado de 'síndrome do objeto precioso'.

Eu gostava da idéia de fragmentar o *meu* trabalho também. Nunca considerei a crítica como uma arte em si mesma, separada dos outros assuntos, como alguns consideravam, mas sim como tecer um texto (a raiz etimológica é a mesma), tecido com arte e também com os sistemas que a rodeiam, incluído exposições. Nos anos 1960, eu estava tentando- às vezes sem muito sucesso- realizar uma aproximação camaleônica (ou parasitária) para escrever sobre arte, escolhendo um estilo de escrita que fosse congruente com o estilo do artista em fazer arte. O Dada era o meu campo histórico, se eu posso falar que tive um, e Ad Reinhardt era um herói e influência maior pela sua iconoclastia fundamental. De formas diferentes, Dada e Reinhardt estavam tentando a *tabula rasa*, um quadro em branco para nele desenhar planos para um mundo novo e um novo tipo de arte. Somente o Minimalismo e a Arte Conceitual aparentemente ofereceram esse quadro em branco para os artistas, assim como o fizeram para os curadores. (É claro, o palimpsesto nesses quadros se tornou óbvio em retrospecto, a história sempre alcança os rebeldes.)

Parecia perfeitamente lógico que se a arte iria mudar tão drasticamente em relação a seus antecessores, então a crítica e as estratégias expositivas também deveriam mudar. Artistas faziam filmes em branco, trancavam galerias, e praticavam o 'fazer nada'. Eles estavam negando a arte convencional enfatizando o vazio, o cancelamento, o vácuo, a anulação, a desmaterialização, o invisível. Julgamentos de valor estavam fora de questão – outra reação contra a definição estreita de qualidade disseminada pelos greenberguianos, bem como uma forma de desafiar e questionar a autoridade no 'resto do mundo'. Minhas exposições, cuja curadoria baseava-se em números, ilustravam todos esses aspectos. Assim como Hanne Darboven escreveu em 1968: 'A contemplação deu lugar à ação, como uma maneira de se aceitar outras formas'⁴. Huebler disse que já havia muitos objetos no mundo e que ele não queria acrescentar mais nenhum. Ao invés, ele queria fazer uma arte que abraçasse tudo em relação a tudo. Quanto mais expansiva, mais inclusiva uma exposição pudesse ser, mais coerente ela seria com todas as outras chamadas revoluções que aconteciam naquela época. Eu comecei a enxergar curadoria como sendo simplesmente uma extensão física da crítica.

Em maio de 1969 organizei a primeira das minhas exposições numeradas- *Number 7* na galeria Paula Cooper. Não consigo lembrar de onde veio o número, mas tinha base em algum fato. Essa foi a progenitora das outras exposições numeradas, e ela se reverteu como uma mostra beneficente para a AWC. Havia apenas um cartão com o nome dos artistas: eu chamei a mim mesma de 'compiladora' da exposição, mais do que curadora. A galeria de Cooper tinha três salas relativamente pequenas e haviam trinta e nove artistas, dos quais todos ou a maioria estariam nas próximas exposições numeradas. A sala maior parecia virtualmente vazia, embora contivesse nove trabalhos, inclusive um dos primeiros desenhos de parede de LeWitt, o *Air Current* de Haacke (um discreto ventilador num canto), *Existing Shadows* de Bob Huot, um pisca-pisca de Richard Artschwager, uma pequena marca na parede de Lawrence Weiner deixada por um tiro de espingarda de pressão, um campo magnético de Robert Barry, um *secret* de Steve Kaltenbach, *Oral Communication* de Ian Wilson (estes três últimos eram invisíveis), e um pequeno arame encontrado no chão, por Andre. A sala do meio apresentava duas paredes vazias pintadas de azul (por Huot), enquanto a sala pequena estava cheia de trabalhos conceituais, na maioria livros, fotos, fotocópias e textos em uma mesa comprida. Eu acho que essa exposição foi visualmente muito mais interessante em termos de instalação do que seriam as próximas exposições numeradas. Mas já que nenhuma documentação dessa exposição sobrou, pode ser apenas um otimismo exagerado.

Tenho vergonha de dizer que haviam apenas quatro mulheres e meia na *Number 7*: Christine Kozlov, Rosemarie Castoro, Hanne Darboven,

LUGAR
DE COIAR
SIDIOMA
MINTAMPO
SÉCIA

É POR
ISSO.

BACIAL
MISTAS;
MIMAMPA

de
TELO

de
de

Adrian Piper, e Ingrid Baxter (que era metade do *NE Thing Co.*). *557.087* não foi muito melhor, apesar de que tinha quase o dobro do tamanho. Em termos de representação global, *557.087* foi até pior. Eu só posso murmurar, em minha defesa, de que eu ainda não havia visto a luz. Me tornei feminista um ano depois.

Quando assumi *557.087* no vasto pavilhão do *Seattle's World Fair* em 1969 e a sua irmã *955.000*, em Vancouver em 1970, eu estava mal preparada para executar uma coisa naquela escala. As duas exposições consistiam no alastramento de uma variedade de objetos, não-objetos e trabalhos em site-specific. Minha falta de treinamento e minha falta de respeito pela ubiquidade das luvas brancas deve ter chocado os profissionais na hora. Mas por outro lado, a ignorância era uma vantagem: eu tinha tão pouca bagagem quanto os artistas. As exposições numeradas de 1969-1973 foram dispersas e expansivas (pode-se dizer desfocadas) como a própria arte. Embora *557.087* tenha sido patrocinada pelo *Contemporary Art Council* do Museu de Arte de Seattle, não aconteceu no museu propriamente dito, mas no antigo pavilhão da *World's Fair*, cuja posição marginal era altamente adequada.

Levei a sério a afirmação de Barry em 1968: 'Durante anos as pessoas estiveram preocupadas com o que acontecia dentro da moldura. Talvez tenha alguma coisa acontecendo fora da moldura'⁵. Pensando os museus como a moldura, *557.087* e a subsequente versão de Vancouver *955.000*, foram as primeiras mostras que fiz- e quem sabe as primeiras mostras em qualquer lugar- que aconteceram metade fora do museu, pela cidade, num raio de 15 milhas. Embora os mapas fossem fornecidos pelo museu, acho seguro afirmar que poucas pessoas de fato viram a exposição inteira- a fragmentação, mais uma vez, apropriada para a própria arte, como nos piscapiscas de Artschwager ou nas etiquetas de John Baldessari marcando os limites do gueto. Enquanto a arte pública não é vista com a intensidade privada que a arte nos museus geralmente recebe, ela é vista por pessoas que não entrariam nem mortas em um museu. Trabalhar fora de um museu ou de uma galeria é a minha parte preferida do exercício de curadoria, e o mais arriscado, já que expõe tanto o artista quanto a audiência a experiências inesperadas e desconhecidas, que podem levar a vilification e vandalismos.

DEIXO MUITO DE VILIFICATION

As exposições de Seattle e Vancouver foram as primeiras das exposições numeradas a terem um catálogo- fichas avulsas no tamanho de 10x15cm para serem lidas e arranjadas randomicamente, incluindo meu texto introdutório, ou interfoliado. (Quarenta e duas fichas e três artistas foram acrescentados quando a mostra foi para a *Art Gallery of Vancouver* e a *Student Union at the University of British Columbia*, onde o título se tornou *955.000*). Gostava da ideia de que o leitor podia jogar fora as fichas que ela ou ele não gostasse, fazendo um paralelo com o viés anti-gosto de toda a exposição. A mostra era tão grande que o público seria sobrecarregado e teria que depender das suas próprias percepções. O formato de fichas foi levado adiante nas exposições subsequentes: 2.972.453 no *Centro de Arte y Comunicacion*, em Buenos Aires, em 1971 (incluindo apenas artistas que não estavam nas primeiras exposições, dentre eles Siah Armajani, Stanley Brouwn, Gilbert & George, e Victor Burgin) e c. 7.500 na *CalArts*, em Valencia, Califórnia, em 1973-4. Não montei nenhuma dessas exposições, e c. 7.500 viajou para muitos outros lugares.

Os títulos dessas mostras numeradas eram aproximadamente os números da população das respectivas cidades onde as mostras aconteciam. Estava, é claro, procurando por alguma coisa *neutra*- não associativa, não relacional, de acordo com a cartilha da época. Eu também estava determinada a não fornecer uma nova categoria na qual disparate artistas poderiam ser amalgamados. Os números eram, como sabemos, um fator importante na Arte Conceitual. Havia uma certa competição silenciosa pra ver quão longe o artista podia ir: On Kawara teve os livros *One Million Years*, Barry produziu *One Billion Dots* (recentemente reconstituído em cores) e o *March 31, 1966*, de Dan Graham, cobrindo uma extensão entre a beira da extremidade do universo e o micro espaço entre a córnea e a retina do olho. Nenhuma área estava a salvo, pois os artistas iam longe à procura de matéria-prima. Tenho em mente as discussões que Robert Smithson e eu tínhamos sobre a finitude versus infinitude (como se fosse possível discutir uma coisa dessas); ele era pela finitude, eu era, de forma idealista, pela infinitude.

DISPARTE DISTINTO

Embora a vertente teórica da *Arte Conceitual*, representada pelos gostos de Kosuth, Mel Bochner e antes o *Art&Language*, tivesse sido encontrada em análises filosóficas e boundaries, a vertente de livre forma com o qual eu me identificava era essencialmente utópica na sua abertura a tudo que existisse. Nessa vertente éramos obcecados com o tempo e o espaço, corpo e mapeamento, percepção, medidas, definições, o literal e o cotidiano e com o enigmático, atividades entediadas que apareciam simplesmente para preencher o espaço e tempo, um tipo de experiência de vivência corriqueira que poderia não estar disponível àqueles que não a vivessem. Um dos meus vários focos- como escrevi em uma das fichas do catálogo de *557.087*, uma observação que ressurgiu anos depois no meu livro *Overlay* que ressoava na minha contínua fascinação com a arqueologia- era numa 'arte deliberadamente comedida que/e

CONTINUA NOS
LIVROS
DE 1973
DE 1974

associada à ruína, mais com o Neolítico do que com os monumentos clássicos, amálgamas do passado e futuro, reminiscências de alguma coisa a mais, vestígios de um empreendimento desconhecido'. E passei a falar sobre o 'fantasma do conteúdo' pairando sobre a mais obstinada e impenetrável arte e sugeriu que 'quanto mais aberta, ou ambígua a experiência oferecida, mais o observador é forçado a confiar em suas próprias percepções'.

Peter Plagens, revisando 557.087 na *ArtForum*, me acusou de ser artista. Ele escreveu: 'Existe um estilo total para a mostra, um estilo penetrante o suficiente para sugerir que Lucy Lippard é de fato uma artista e que o seu meio consiste em outros artistas'⁶. Fiquei irritada com isso naquela época, mas por outro lado, não é uma má avaliação de todo exercício curatorial, pois aponta um dos assuntos principais do período no qual essas mostras foram feitas— a deliberada diluição dos papéis, assim como dos limites entre os meios e as funções. Ao passar dos anos fiz o meu melhor pra exacerbar essa confusão, colaborando com vários artistas conceituais, LeWitt, Barry, Huebler, David Lamelas, dentre outros. Em um texto labiríntico, no qual fundia minhas contribuições para um livro e um projeto de exposição de Lamelas em colaboração com Huebler, escrevi: 'É tudo apenas uma questão de como chamar. Isso interessa? ... É o curador um artista por que usa um grupo de pinturas e esculturas em uma mostra temática para provar o seu ponto de vista? É Seth Siegelaub um artista quando formula novas *frameworks* dentro das quais os artistas podem mostrar seu trabalho sem referência a um tema, galeria, instituição, até mesmo espaço e tempo? E ele um autor por que suas *frameworks* são livros? Sou eu artista quando peço aos artistas para trabalhar ou responder a uma dada situação?'⁷.

Esta 'dada situação' era uma referência à minha 'exposição'-reação em cadeia que aconteceu em um volume de 1970 da *Studio Internacional* co-editada por Siegelaub, que era inspirada por uma frase de LeWitt: 'As palavras de um artista para outro podem gerar uma cadeia de ideias'⁸. Na mesma época, eu também fiz uma exposição chamada *Groups*, na *School of Visual Arts*, na qual pedi aos artistas que fotografassem grupos de pessoas. Eu tinha uma segunda intenção aqui, pois estava escrevendo um romance — *I See/You Mean*— que começou unicamente com descrições escritas de fotos de grupos e um índice; que eventualmente se abriu para outra coisa, mas a Arte Conceitual era sua influência principal⁹.

Então perguntei, 'É Robert Barry um artista quando ele 'apresenta' um trabalho de lam Wilson dentro do próprio trabalho, sendo que o processo de apresentar é seu trabalho, e o trabalho de lam continua sendo o trabalho de lam? Se a crítica é um veículo para a arte, um artista que torna a si mesmo o veículo da arte de outro artista se torna um crítico?'¹⁰. Este jogo de inclusões pode seguir adiante de forma que lembre o jogo significativo do Dada. *Imagine* do John Lennon nos atiquou, e o poder da imaginação era a raiz até das tentativas mais convencionais de escapar da torre de marfim onde a arte parecia estar aprisionada.

Em outra versão desta diluição de papéis, eu fui chamada para escrever uma crítica *in absentia* (já que estava morando na Espanha) para a influente exposição *Information* no *MoMA* no importante ano de 1970, ano da Primavera do Camboja e dos massacres em Kent State e Jackson State. Quando produzi uma 'coisa' incompreensível e randômica, o curador Kynaston McShine não teve outra opção senão me listar como uma artista, já que o texto crítico que ele havia me pedido estava definitivamente *in absentia*. (Ele me deixou fazer outro texto randômico—'*readymade*' para o catálogo de uma exposição do Duchamp no *MoMA*. A gente tinha várias brechas naqueles tempos.)

Não me tornei artista por colaborar com artistas, mas a fixação que tinham pelo 'ordinário' permitiu minha participação em seus trabalhos. A introdução do texto como arte e a noção de artista trabalhando num estudo ao invés de em um estúdio— como John Chandler e eu colocamos no nosso artigo de 1967 'A Desmaterialização da Arte' — deu-me, como escritora, a entrada no jogo¹¹. Os próprios artistas estavam tentando mudar toda a definição de artista, eu acompanhava isso, em parte porque eu nunca quis ser uma crítica, e porque a palavra soava antagônica aos artistas com os quais me associei. Já que *eles*, certamente, não estavam de acordo com o que era esperado das artes visuais, não vi motivos para que eu tivesse que atender às expectativas da crítica.

Em Seattle e Vancouver, no entanto, não tive a oportunidade de encenar a artista: fui realmente forçada a *fazer* vários dos trabalhos destas exposições, pois não havia dinheiro para levar os artistas. Involuntariamente, curadoria tornou-se criação. E mais, as fichas dos catálogos que descreviam os projetos dos artistas, não pareciam muito com nada do que realmente estava na exposição. Isso acontecia por dois motivos: o/a artista mudou de ideia, ou o trabalho era fora de escala ou proporção com o tempo e dinheiro disponíveis. Não tenho nem certeza se todos os artistas listados de fato produziram alguma coisa. Nós tentamos construir cada trabalho de acordo com as instruções do artista. Às vezes conseguíamos. Por exemplo, Smithson não estava em Seattle, então me

deu instruções de tirar 400 fotos dos horizontes de Seattle- deveria ser vazio, plano, silencioso, comum, ordinário, esvaziado, simples, nivelado. Realmente, lembro de sair um fim de tarde na montanhosa Seattle em busca de lugares que atendessem seus critérios. Andre não teve tanta sorte. Suas instruções eram simples: 'Timber Piece', 28 unidades, 1'x1'x3" e um pequeno desenho. Eu supus 'timber' (lenha) como toras longas, enquanto ele queria dizer tábuas serradas. Ficou ótimo, mas ele insistia em dizer que era um trabalho meu, e não dele. Os trabalhos com corda de Barry Flanagan e Robert Roehm tampouco deram certos. O arco branco de Randy Sims, pintada com spray nas árvores, parecia lindo na maquete e terrível no real. O trabalho de Sol LeWitt não foi executado em Seattle por conta de uma má carpintaria, nem o de Jan Dibbets, por causa das condições climáticas. Richard Serra não produziu sua contribuição para a exposição de Seattle, mas havia um trabalho de compensados dele nos registros fotográficos, portanto, alguém o deve ter feito. Em Vancouver o trabalho de LeWitt foi habilmente executado pelo artista Glenn Lewis. Smithson arrumou um jeito de viajar até lá e fez seu trabalho principal – *Glue Pour*.

Essas duas exposições me ensinaram muito mais do que tudo que se havia dito a respeito da natureza da arte. Elas também deixaram muito claro, – assim como outras exposições contemporâneas, como *When Attitudes Become Form*, *Op Losse Schroeven* e *Information* – que este trabalho era impossível de categorizar. Mesmo com a atenção que minhas exposições numeradas tem atraído hoje em dia, elas não chegam nem perto em inovação que as exposições desmaterializadas que Seth Siegelaub fazia na mesma época – especialmente a sua exposição *March*, que quebrou todas as convenções, acontecendo simultaneamente ao redor do mundo, e o *Xerox Book*, que introduzia a noção de que uma exposição de trabalhos reais, ao invés de reproduções, podiam ser apresentadas nos livros, que por sua vez desencadeava a significativa, e sempre marginal, indústria artesanal de livros de artista. Certamente, minha compilação *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* etc (o título tinha 87 palavras que cobriam a capa inteira do livro) podia ser visto como uma exposição. Também foi chamado, ele mesmo, de um 'objeto de arte conceitual' e 'autocrítica específico-temporal da crítica como um ato'. Por fim, *Six Years* foi provavelmente o meu mais bem sucedido esforço curatorial, justamente por eu ser uma escritora e não uma artista.

A estratégia em ambas exposições numeradas e no livro, era um acúmulo, o resultado de uma estética politicamente intencional e anti-exclusiva, que era o valor essencial da arte feminista, que me atingiu em Nova York no outono de 1970 e que me levou a um ativismo político. Desde 1969 o *Guerrilla Art Action Group* usou texto e performances para protestar contra a hierarquia dos museus e para, metaforicamente, depor contra o governo americano. Em 1970, o *Ad Hoc Women Artists Committee* usou meios da arte conceitual em protestos feministas contra as exposições anuais predominantemente masculinas do Whitney. Nós distribuimos um release falso, supostamente produzido pelo Whitney, anunciando orgulhosamente que, já que o museu tinha sido fundado por uma mulher, era apropriado que a exposição de escultura do museu consistisse em 50% mulheres artistas e outros 50% para artistas não brancos (como ardidamente colocamos). No modelo da carteirinha falsa de filiação do MoMA, de Kosuth, em 1969, nós também forjamos convites para a abertura no Whitney, onde faríamos um sit-in dentro do museu, enquanto mostrávamos slides de trabalhos de artistas mulheres do lado de fora do museu – uma torcida bacana no *site-specificity*. (Graças aos nossos esforços e da *Womens Art Slide Registry*, o Whitney incluiu quatro vezes mais mulheres do que tinham antes). Por sorte, tudo isso foi feito de forma meio anônima, já que o FBI tinha sido chamado para prender os criminosos (eles não prenderam nenhum). Como Lee Lozano disse, 'Busque os extremos. É lá que está a ação'.

A última exposição numerada com fichas como catálogo – c. 7.500, em 1973 – foi uma resposta exasperada, como escrevi no catálogo, 'para aqueles que dizem "não existem mulheres fazendo arte conceitual".' A exposição terminou em Londres, depois de viajar por sete localidades, e por isso a população, que dá o título à exposição, tornou-se irrelevante. Não havia pensado naquilo. Dentre os vinte e seis artistas que participaram da c. 7.500 tinham poetas, escritores, performers, assim como artistas visuais. Os trabalhos eram pequenos e estreitos com mais fichas informativas (texto dos dois lados) do que nos catálogos de fichas anteriores. Comparando c. 7.500 com as exposições anteriores, formadas majoritariamente por artistas conceituais homens, há um destaque às contribuições da arte feminina ao movimento, principalmente através da ênfase no corpo, biografia, transformação, assim como percepções de gênero. Havia uma linha política que incorporava um populismo rarefeito, a esperança de que pela desmaterialização do objeto de arte nós pudessemos torná-lo acessível a uma audiência mais ampla. Mas, ao fazer isso, esquecemos que o público precisa desejar o que foi disponibilizado. Blake Stimson sugeriu que a Arte Conceitual tinha 'um pouco da utopia social' que levou aos primeiros movimentos

SIT-
DANTAE
IN -
EPA
MANIFESTAÇÃO
PARTECIPAÇÃO
OLUPAYAU

de vanguarda, mas eu iria argumentar que esta união idealista de tudo sobre tudo era utópica, um termo que eu não rejeito: porque não querer um ideal?¹³. De qualquer modo, esta união estava limitada ao mundo da arte, que é onde nós vivíamos, a parte boa e ruim. Ao mesmo tempo fazia sentido estar debruçados principalmente sobre as instituições de arte, o seu sistema de distribuição, etc, precisamente porque é onde nós vivemos, que nos afeta tanto, onde nós temos o conhecimento e um pouco de poder (se não muito) – em outras palavras, onde nós podemos de fato mudar. A ideia era de que a revolução iria acontecer por mudanças radicais em *todos* os setores. A soma dessas partes chegaria a uma mudança política permanente. Então, se tudo poderia ser arte, e digno de ser assunto para arte, pareceu – em 1969 – que a curadoria poderia se tornar obsoleta. O fato é de que ela não apresenta sinais de falência. Apesar da sua grande influência no mundo da arte até os dias de hoje, a curadoria conceitual continua sendo o que Luis Camnitzer chamou ‘arte de barriga cheia’¹⁴.

Ao se pensar isso, exposições sedentárias tornam-se veículos estranhos para a comunicação e informação de assuntos globais, mas podem permitir curadores e grupos de artistas fazerem o que chamo de exposições-colagem, ou trabalhos coletivos em formato de exposição. Como exemplo, posso falar das duas vitrines da *Printed Matter*, de frente à *Lispenard Street*, em Nova York, onde fiz uma curadoria de uma exposição que durou vários anos. *Group Material*, *Anti-World War 3*, *CoLab* e *PAD/D (Political Art Documentation/Distribution)* estavam dentre os primeiros que estrearam esse trabalho conceitual em Nova York por volta dos anos 1980. Jerry Kearns e eu organizamos juntos várias exposições parecidas, e mais tarde eu trabalhei com grupos no Colorado para produzir exposições nas quais os temas- homofobia, as guerras na América Central e a consciência do lugar- tomaram o lugar da produção individual dos artistas. Não vemos exposições deste tipo hoje em dia, enquanto a sociedade esta cada vez mais ‘baseada na individualidade acumulada ao invés de uma estrutura comunitária’ como colocado por Camnitzer. A última exposição que fiz a curadoria – *Weather Report: Art and Climate Change*, em 2007, no *Boulder Museum of Contemporary Art* – foi convencionalmente instalada dentro da galeria, mas também incluía dezessete trabalhos espalhados na cidade, indo da escultura à displays fotográficos, performances, desenhos de criança na biblioteca pública e uma intervenção no jornal. Muitos destes trabalhos foram feitos para lugares onde o aquecimento global mudaria drasticamente o ambiente.

Em meu comentário favorito à segunda edição do *Six Years*, o artista Liam Gillick criticou-me por entender, em retrospecto, o poder das ideias que surgiram entre 1966 e 1972.

Ele argumentou que os artistas, críticos e organizadores, ao mesmo tempo ‘articularam um conjunto de pensamentos e uma quantidade de mudanças sociais que não estavam limitadas ao campo da arte e por isso abriu um novo território disponível pra nós todos’¹⁵. Ele está certo, porque a riqueza imaginativa e liberdade daquela época ainda estão comigo.

1 Tradução para o português do original em inglês publicado em *TATE PAPERS - Tate's Online Research Journal*, n. 12, outono de 2009. Esse texto é a versão da palestra de Lucy Lippard realizada na conferência *Landmark Exhibitions: Contemporary Art Shows Since 1968*, em Londres, em outubro de 2008.

2 Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972...*, Berkeley/Los Angeles, 1973, última edição 1997, p. vii.

3 Em 1968 Lucy Lippard e Jean Clay foram jurados de um salão. Em entrevista com Hans Ulrich Obrist (*Breve História da Curadoria*, SP: Bei Comunicação, 2012, p. 266) ela conta que durante todo o período que ficaram em Buenos Aires o hotel era vigiado por militares que apontavam rifles sempre que alguém chegava. N.T.

4 Hanne Darboven, ‘Statement to Lucy Lippard’, em *Alexander Alberro and Blake Stimson (eds.), Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge/Londres, 1999, p. 62.

5 Lippard, *Six Years*, p. 40.

6 *Ibid.*, p. 111.

7 *Ibid.*, p. 188.

8 *Ibid.*, p. xiii.

9 Lucy Lippard, *I See/You Mean*, Los Angeles, 1979.

10 Lippard, *Six Years*, p. 188.

11 Lucy Lippard e John Chandler, ‘The Dematerialization of Art’, *Art International*, fevereiro 1968, pp. 31-36.

12 Lippard, *Six Years*, p.xii.

13 Alberro e Stimson, *Conceptual Art*, p. xlvii.

14 Lippard, *Six Years*, p.xiii.

15 Liam Gillick, ‘Twenty-five Years: The Rematerialization of the Art World’, *Art Monthly*, Fevereiro 1999, p. 44.

Caro (artista)¹

Gostaria que seu trabalho participasse de uma grande exposição que abrirá em 4 de setembro de 1969, no Pavilhão da Feira Mundial de Seattle, e que viajará para três outros museus na Costa Oeste. Haverá algumas pinturas e esculturas em meios não convencionais, uma grande seção de documentos, fotografias, livros e projetos conceituais, e peças ao ar livre (ou no interior), que poderão estar na cidade e na paisagem circundante, ou onde você queira escolher. Não haverá um tema específico; o título será diferente em cada cidade; e não haverá limitação quanto à concepção, com exceção à questão financeira. Não tenho orçamento para transportar coisas pesadas ou executar projetos caros.

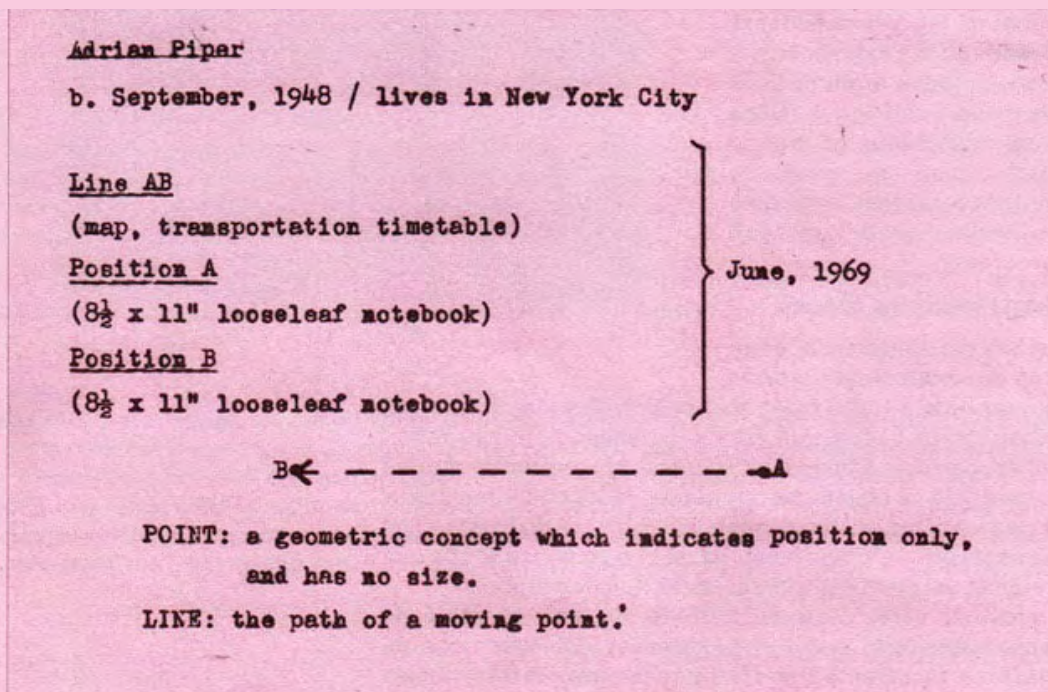
Eu gostaria de ter várias proposições, para escolher a mais viável. Não sei exatamente quanto terei para despesas até que todos os projetos estejam aqui, mas sei que não terei como levar o artista para Seattle. Desse modo, tem que ser algo que eu possa executar com a ajuda de amigos e voluntários. Se você precisar de informações específicas - plantas do pavilhão (que é enorme, com muito espaço de parede), mapas da cidade, etc. - me avise.

O catálogo (e o texto também) será datilografado em cartões de 10 x 15 cm e os projetos podem ser alterados a cada cidade (outros cartões provavelmente serão adicionados, a cada lugar). Você pode me dizer qual informação e reprodução gostaria que estivesse em seu cartão.

Quanto mais rápido eu tiver seu retorno, melhor, e terei mais esperança quanto a capacidade de realizar projetos mais ambiciosos. O endereço está acima.

Obrigada, Lucy R. Lippard

1 Carta de Lucy R. Lippard datada de 14 de março de 1969, do arquivo Lippard, '557.089/' '955.000': *Correspondências, Arquivo da Arte Americana*, traduzida do original em inglês publicado no texto de Cornelia Butler, "Women - Concept - Art: Lucy R. Lippard's Numbers Shows" publicado no livro *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows - 1960-74* organizado por Cornelia Butler, *Afterall Books - Exhibition Histories*, Londres, 2012, p. 31.



1969¹

557.087. *Seattle Art Museum (World's Fair Pavillon, Seattle Center)*, patrocinada por *The Contemporary Arts Council*, 5 de setembro-5 de outubro de 1969. Organizada por Lucy R. Lippard. O catálogo consiste em 95 fichas de 10 x 15 cm ordenadas aleatoriamente; cada uma desenhada pelo próprio artista, 20 fichas de texto de Lippard, três fichas de bibliografia, lista dos filmes projetados (Barry, Frampton, Gehr, Huot, Jacobs, Landow, Schum, Serra, Sharits, Snow, Wieland e *Land Art*).

Artistas: Acconci, André, Arnatt, Artschwager, Asher, Atkinson, Baldessari, Baldwin, Barry, Barthelme, Baxter, Beery, Bochner, Bollinger, Borofsky, Burgy, Buren, Castoro, Darboven, de Maria, Dibbets, Ferrer, Flanagan, Graham, Haacke, Heizer, Hesse, Huebler, Huot, Kaltenbach, Kawara, Keinholz, Kinmont, Kosuth, Kozlov, Latham, Le Va, LeWitt, Louw, Lunden, McLean, Morris, Nauman, *N.Y. Graphic Workshop*, Nikolaidis, Oppenheim, Perreault, Piper, Rohm, Ruppertsberg, Ryman, Ruscha, Sandback, Saret, Sawchuk, Serra, Sims, Smithson, Sonnier, Wall, Weiner, Wilson.

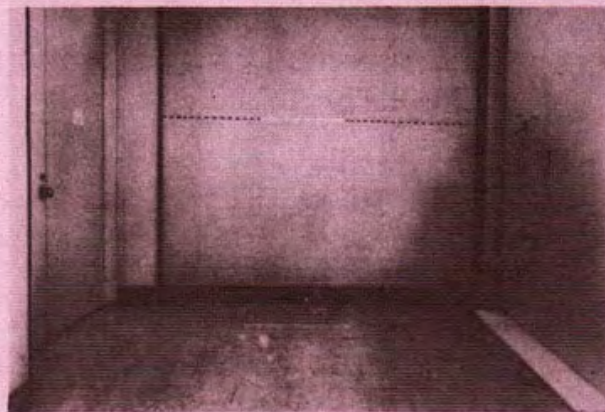
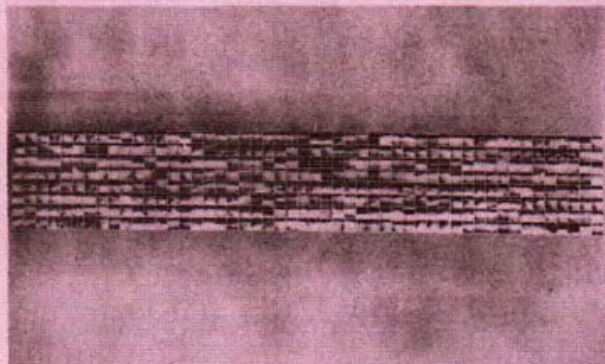
Críticas de John Voorhees, *Seattle Times*, 5 de setembro; Thomas Albright, *San Francisco Examiner & Chronicle*, 21 de setembro; William Wilson, *Los Angeles Times*, 21 de setembro e Peter Plagens, *Artforum*, novembro de 1969. O parágrafo seguinte pertence ao artigo de Plagens.

555.087... será lembrada, em geral, como a primeira exposição relevante de 'arte conceito' organizada por uma instituição pública, mas o que ela é na realidade é um amálgama de trabalhos acromáticos mostrando

um espectro até seus mais recentes, *funky Minimal* até o ponto em que a arte é literalmente substituída pela literatura. A mostra é um termômetro, suficientemente consolidado para separar a enorme chatice da arte pensante da *Canal Street*, do material genuinamente perigoso e substancial... A exposição tem um estilo próprio, um estilo que impregna-se a mostra até o ponto de sugerir que Lucy Lippard é na realidade a artista, e os outros artistas são o seu meio, uma consequência previsível da prática atual dos museus de contratar um crítico para fazer uma exposição e o crítico, por sua vez, pedir aos artistas que 'façam' trabalhos para a exposição... Em cada parte de 557.087 surgem múltiplas fontes de distintos graus de relevância ('relevância' depende da crença nas 'questões' na arte atual, em oposição a um refinamento sem fim, 557.087 é sobre questões)... A única e mais pertinente fonte, acredito, é uma preocupação moralista,

Seattle Installation

- 1) Smithson
- 2) N.Y. Graphic Workshop (Camnitzer)



Vito Acconci; 102 Christopher St., NYC; b. Jan. 24, 1940

untitled; 28"x34"; materials: calendar, postcards;
date: exhibition dates

A postcard sent, for the duration of the exhibition, at the same time each day, from the same mailbox in New York City, to the exhibition site; the postcard, when received placed on a calendar, on the date-rectangle of the day it is received.

1. Performing; forming; transforming. 2. Day by day; from day to day; the other day. 3. End of an action; an action without an end. 4. "Place" (specific locality; an indeterminate region or expanse). 5. "Post" (to mail; to station in a given place). 6. "Point" (a particular place; a particular narrowly limited step, stage, or degree in the condition or development of something; a run — as a cross-country run — made straight from one place to another; to cause to be turned in a particular direction or toward a particular thing). 7. "Points of view" (view of the sender; view of the sender).

exposição foi concebida, no outono de 1968, a arte conceitual ainda não estava cristalizada e na época em que a lista de artistas estava completa, no início da primavera de 1969, eu estava particularmente preocupada em não fornecer uma nova categoria onde artistas tão diferentes fossem aglomerados. Eu não via como podia ser possível agrupar 'minimal art', 'outdoor art', 'idea art', etc. em um único conjunto. O título derivou-se do número de habitantes da cidade onde a mostra estava sendo apresentada. De qualquer maneira, era a primeira exposição, que eu saiba, na qual as obras se espalhavam não só pelo interior e exterior, mas em um raio de 50 milhas ao redor da cidade. Ainda que mapas estivessem disponíveis no museu, parece certo dizer que, além de mim e Anne Focke, a ajudante do museu, ninguém viu a exposição completa. O tronco gigante de Bollinger (pesando várias toneladas) estava justamente em frente ao museu, porém o crítico da Artforum sequer notou. Imaginem, então, o destino do trabalho de Louw, postes brancos que seguiam os contornos de uma colina próxima ao museu, os espelhos de Baxter que refletiam uma paisagem isolada, o arco pintado de spray branco de Sims nos limites de uma floresta ao longo de uma rodovia, os tubos de George Sawchuk colocados no meio de um amontoado de arbustos, etc. Muitas propostas não foram executadas em Seattle por causa de falta de dinheiro, falta de ajuda, minha própria inaptidão ou qualquer outra coisa. Tudo foi tentado; três propostas (a de André, de Flanagan e de Rohm) não deram certo; Serra nunca foi lá fazer seu trabalho; os projetos de LeWitt e Dibbets nunca foram terminados devido à má carpintaria e às condições do tempo. O trabalho de Heizer, tanto o de Seattle como o de Vancouver, tomou um tempo muito grande e jamais chegou a ser executado. Eu fico espantada, ao rever, que tenhamos feito muitos dos trabalhos, dado minha tremenda ingenuidade em relação ao esforço necessário para realizar cada um dos projetos. Contudo, foi uma experiência que eu só repetiria se estivesse louca, mas que me ensinou mais sobre a natureza da arte

quase puritana, com a ameaçadora, irritante, e perversa presença da arte e, como uma sub-fonte, a anti-tecnologia.

Na realidade esta exposição foi concebida como um exercício de 'anti-gosto', como um compêndio de trabalhos tão diversos que o público teria que preparar sua mente para ideias a que anteriormente nunca havia sido exposto. Não foi uma mostra de 'arte conceito'; se fosse certamente eu não teria incluído trabalhos de artistas como André, Bollinger, Hesse, Ryman, Serra, etc. Quando a

envolvida que todos os trabalhos que tinham sido realizados ao longo dos últimos dois anos. O catálogo randômico das fichas de leitura tendia a uma simplificação romântica, em cada uma eu redescubro meu desgosto. Porque algumas das ideias oferecidas foram, para melhor ou para pior, no momento atual, como os trechos a seguir:

- Arte deliberadamente comedida frequentemente associada à ruína, mais com o Neolítico do que com os monumentos clássicos, amálgamas do passado e futuro, reminiscências de alguma coisa ‘a mais’, vestígios de um empreendimento desconhecido. O fantasma do conteúdo continua a pairar obstinadamente sobre a arte abstrata. Quanto mais aberta, ou ambígua a experiência oferecida, mais o observador é forçado a confiar em suas próprias percepções.
- O artista visual usa palavras para transmitir informações sobre fenômenos sensoriais ou potencialmente perceptíveis. Sua constante preocupação com a linguagem, semântica e estruturas sociais, como expostas pela antropologia, não é surpreendente. O fato é que são exatamente os padrões estruturais que são a base desses campos que determinam o alcance visual.
- Se a insistente presença física da estrutura primária é um dispositivo de parada no tempo que resiste ao fluxo do mundo moderno ao criar monumentos novos, frontais e estáticos para o presente, a maioria dos trabalhos aqui tratados funcionam à base de energia, animação, e linhas de tempo e matéria relativamente irracionais e não sequenciais. Eles podem, no entanto, ser especulativamente concretos, mesmo quando invisíveis. Apesar da apresentação enganosamente científica ou aparentemente pragmática, os artistas geralmente aceitam e se envolvem com o desconhecido num nível diferente dos cientistas. Artistas não analisam as circunstâncias em mente com ‘progresso’, mas como colocá-las em evidência, fazendo a si mesmos, e a seu público, conscientes, de coisas anteriormente desconsideradas, informações que já estão no ar e que podem ser aproveitadas como experiência estética. E o que não pode ser?
- Um artista pode fazer ser sentida sua própria presença ou a de seu entorno apontando para um ponto, uma linha, um acento, uma palavra, no mundo, abrangendo todas as partes de qualquer área, ou período em qualquer lugar ou tempo. Simultaneamente a importância do lugar ou tempo pode ser neutralizada até que a arte se torne mais abstrata do que nunca até quando é virtualmente inseparável da vida. A implicação é que aquilo que agora nós consideramos arte será eventualmente irreconhecível. Por outro lado, os limites de ver, como os aspectos perceptíveis da natureza ou outro espaço, parecem se estender infinitamente até onde a experiência do homem e seus experimentos podem levá-lo.
- Experiência e consciência são, afinal, compartilhadas por todos. Arte entendida como experiência pura não existe até que alguém a experimente, desafiando propriedade, reprodução, identidade. A arte imaterial poderia romper com a imposição artificial da ‘cultura’ e ao mesmo tempo fornecer um público mais amplo para o tangível objeto de arte.

1 Fragmento traduzido para o português do original em inglês retirado do livro *Six Years: The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 ...*, organizado e comentado por Lucy Lippard, Berkeley/Los Angeles, University of Califórnia Press, edição de 1997, pp. 100-112.

Resposta de Lucy Lippard à proposição de Douglas Huebler posteriormente publicada em *Publication*, de David Lamelas¹

David Lamelas me pediu (provavelmente como parte de sua própria obra de arte) que, junto a outros críticos e artistas, ‘comentasse’ três afirmações: 1) O uso da linguagem oral e escrita como uma Forma de Arte. 2) A linguagem pode ser considerada uma Forma de Arte. 3) A linguagem não pode ser considerada uma Forma de Arte.

Douglas Huebler enviou-me uma obra sua (de arte) e me pediu que lhe enviasse algo (artístico, se entende), em troca.

Não faço arte. Mas, às vezes, escrevo sobre os artistas e utilizo seus trabalhos de tal modo que me acusaram de fazer arte. Digo ‘acusaram’ porque isso não se trata necessariamente de um elogio. Eu sou uma escritora e me agrada quando me consideram como tal, pois uso as palavras como uma Forma de Arte convencional, que se chama literatura ou crítica artística. Uso o termo Arte, neste caso, como um termo amplo que se refere a qualquer tipo de enquadramento, não necessariamente visual, colocado ao redor de uma experiência real ou imaginada. Não pinto. Não utilizo quadros. Não faço esquemas sobre a página, com as palavras (se faço, são esquemas convencionais, ao acaso, não hierárquicos; apenas secundários em relação à intenção de escrever algo). O único objeto que faço é uma pilha de papel coberto de palavras, ou um livro de bolso (os de capa dura são pretensiosos e normalmente são livros muito grandes para carregar no bolso; por isso devem ser lidos pretensiosamente, colocando-se na situação de sentar-se em uma cadeira de balanço fumando um cachimbo – Agora Vou Ler Um Livro –, e não na do transcorrer fragmentado, do ir e vir da vida e do livro).

Depois de um tempo, falei com Doug e ele (por engano) disse-me que ia publicar as obras que recebesse em resposta, como parte de seu trabalho com trocas. Eu havia pensado em fazer uma ‘série artificial de palavras’ a partir do livro que estou escrevendo, ou simplesmente escolher uma página ao acaso, de seu primeiro rascunho manuscrito (ilegível). Mas, agora, creio que irei lhe dar algum tipo de declaração neste sentido:

A ‘literatura’ convencional (definição do dicionário: ‘a profissão e a produção de um autor’), ao contrário da arte visual convencional (primeira definição do dicionário: ‘habilidade humana de fazer coisas’), não vale nada em si mesma até se tornar um livro; e, quando se torna um, talvez valha dois dólares, e então está disponível para quem possui dois dólares ou pega-o emprestado em uma biblioteca ou de um amigo. A arte também pode ser comercializada, como os livros; mas, se eu troco uma cópia de meu livro por uma pintura ou uma escultura, ou ainda por uma gravura impressa, quem o receber provavelmente se sentirá fraudado. Meu livro só poderá ser trocado quando estiver publicado – e somente se o estiver – e por uma reprodução de obra de arte. Se a obra de Doug existisse em uma edição de 50, seria uma reprodução? Se assim fosse, do que seria essa reprodução? Talvez a obra de Doug possa ser trocada por um livro impresso em uma edição de 50 cópias e que ‘valha’, portanto, 200 dólares ao invés de dois. Por um acaso, meu livro publicado ou não, e a obra de Doug como exemplar único ou múltiplo, ‘valem’ o que se pode ganhar com eles? Ou, ainda, a obra de Doug ‘vale’ o que se paga por ela, de forma que este tipo de situação tem a ver com o tipo de obra que ele está fazendo, e uma vez que ela se incorpore em nossa troca, sua obra ‘valerá’ mais como a soma das partes do que ‘vale’ cada parte separada, ou ainda valerá 200 dólares ou 1.000 dólares ou o quanto essas coisas ‘valem’ no mercado?

É algo desagradável. Evidentemente, a Doug não importa se se trata de uma troca ‘equivalente’, somente lhe interessa que ela aconteça. A questão não está nem no valor monetário, nem no prestígio da obra de Doug, nem no que eu lhe dê em troca (gostaria de dar-lhe uma resposta específica a esta obra, mais do que algo que já existisse antes dele me propor a troca). A questão está nas diferenças entre os meios e nos objetos que são.

É quase o problema da água e do óleo. Pode-se trocar arte por literatura? Ou por couves-flores? As linguagens como Forma de Arte (visual) e a linguagem como Forma de Arte (escrita), como por exemplo a literatura, são intercambiáveis? Se a arte (visual) escrita é uma Forma de Arte (visual) viável, como distingui-la da literatura? Se diferenciam unicamente no fato de que uma é realizada por um artista e a outra por um escritor? Se um artista inventa uma história e a relata em forma de livro, isso é arte? Se um escritor realiza um lindo quadro, isso é literatura? Se pego emprestado (plágio, que significa roubo) uma obra de Joseph Kosuth (*Special Investigation*, 1969/1970), que foi apresentada como Arte (visual) depois de ser tomada de um livro de charadas de outro ‘autor’, e a uso em meu livro de ‘ficção’, ela volta a ser literatura? (E era literatura no livro de charadas?) Não há, portanto, mais plágio no primeiro empréstimo, de Kosuth? Qual é o preço do resgate? Se ponho meu livro de ficção em uma exposição de arte, se trata então de um plágio de uma obra de Kosuth? Uma questão semelhante surgiu há muitos anos quando Erle Loram quis pedir a Roy Lichtenstein que fizesse pinturas baseadas nos diagramas pedagógicos de Loran sobre Cézanne. Não se chegou a qualquer conclusão. Seria diferente se eu pusesse uma nota de rodapé que dissesse ‘agradeço a Joseph Kosuth que me fez achar este material’? Mudaria a obra de Kosuth se eu agradecesse sua informação?

Se tudo isso é confuso, considere o seguinte: um curador é um artista pelo fato de que usa um grupo de pinturas e esculturas em uma exposição temática para demonstrar algo? Seth Siegelau é um artista quando formula um novo lugar onde os artistas podem mostrar sua obra sem nenhuma referência a qualquer tema, à galeria, à instituição ou, ainda, ao tempo e ao espaço? Ele é um autor por que seu território de trabalho são os livros? Sou uma artista quando peço a vários artistas que trabalhem em uma situação dada e depois publico os resultados considerando-os como os de um grupo relacionado? Bob Barry (Robert Barry) é um artista quando apresenta a obra de Ian Wilson dentro de uma obra sua, na qual o processo de apresentação constitui sua obra e a obra de Ian segue sendo a obra de Ian? Se o crítico é um veículo para a arte, um artista que se converte ele mesmo em um veículo para arte de outro artista, se converte em um crítico?

Tudo isso é uma questão de nomenclatura? E isso importa? Deve importar quando, por exemplo, Joseph Kosuth faz ‘arte como ideia como ideia’ e não somente ideia como ideia, e quando o grupo *Art & Language* está fazendo linguagem sobre arte e chama isso de arte.

É claro que o modo como chamamos é importante; é possível que seja ainda mais do que é, na verdade? Ainda que haja ‘Exposições de Arte’ e ‘Livros como Exposições de Arte’, como algo distinto de ‘Livros como Literatura’, e, ainda que se possa escolher um livro-come-objeto, sem saber nem se importar se ele se chama arte ou literatura, ou ficção ou ensaio, é claro que tudo isso importa. Os artistas querem ser chamados de artistas. Os escritores querem ser chamados de escritores. Embora isso não importe.

Não é o meio que conta, nem a mensagem, mas como cada um se apresenta, separado ou junto, e em que contexto. E os artistas que afirmam estarem fazendo não-arte ou antiarte deveriam ter a bondade de permanecerem fora das galerias, dos museus e das revistas de arte até que esses nomes estejam apagados. Nenhuma arte, independente de sua semelhança com a vida ou com a literatura, pode chamar-se a si mesma de outra coisa que não arte, se ela foi, é ou será mostrada dentro de um contexto artístico.

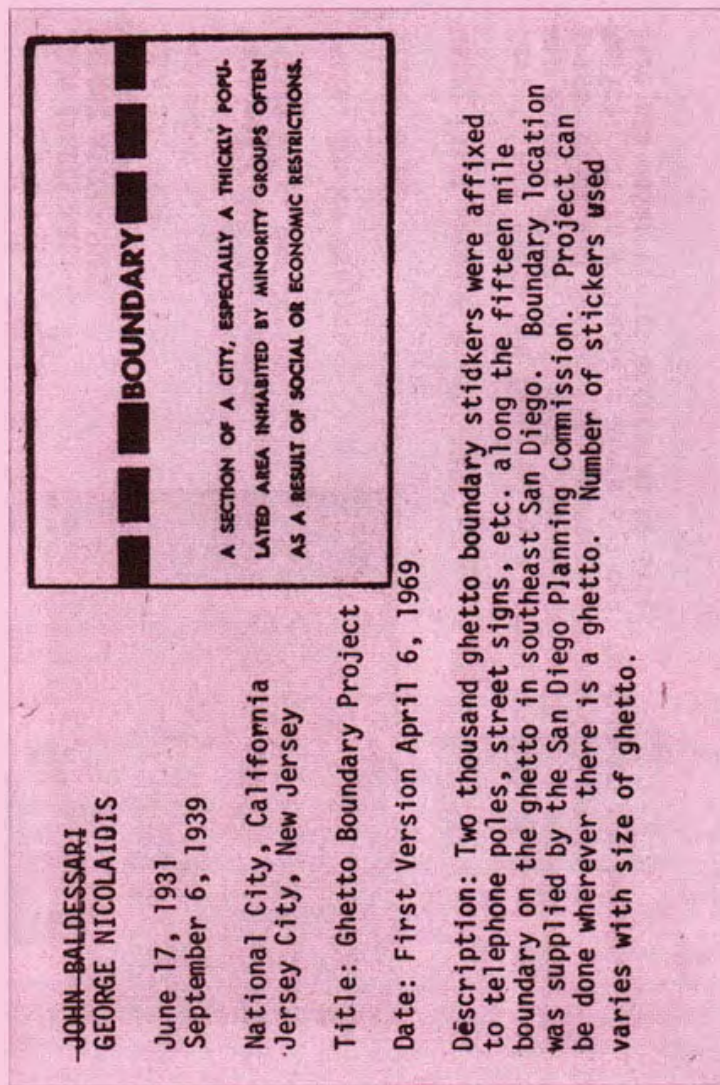
Os escritores que se declaram como tal deveriam permanecer nos livros, nas revistas e nos catálogos? Considerando a o que o catálogo se refere, no entanto, pode haver confusão, agora que existe arte que aparece somente no catálogo da exposição. O texto crítico (não totalmente reconhecido como tal) que escrevi para o catálogo da exposição *Information* do Museu de Arte Moderna se colocou no corpo do livro junto das obras dos artistas e eu aparecia entre eles, no índice. Isto é desconcertante, e eu só percebi quando já era tarde. Gosto que se crie desconcerto, mas não gosto que me incluam no índice como artista. A auto-identidade pública é importante. No plano privado, não importa. Uma das poucas coisas das quais estou segura, é a de que uso as palavras como escritora. Gosto de parágrafos sucessivos, relativamente grandes, e gosto das palavras que se referem a outras palavras. Não posso pensar em nenhum artista (visual) que faça isso sem chamar de arte (o que já converte em arte), ou que o faça sem referir-se ao seu lugar estrutural. Não, isto não é completamente exato. As investigações de Kosuth, quando sobre páginas (não em letreiros de parede), a comunicação oral de Ian Wilson, a entrevista de Lamelas com Duras e o grupo *Art&Language* e seus amigos, tudo isso prova que a linguagem é um meio artístico, mas tem que estar dentro dos limites do território da Arte para ser uma Forma de Arte. É o costume que faz com que um artista mantenha sua linguagem dentro dos limites da Arte? Ou é a disciplina? É possível que, uma vez que a linguagem não é chamada de arte (ou literatura, que seja), isso já não seja significativo? É significativo como arte, principalmente por que, ao isolá-la como arte, ao separá-la da vida, isso faz as pessoas serem conscientes em relação à linguagem em um contexto inesperado e, portanto, mais poderoso? É semelhante à pintura e à escultura que se distanciam da arte comercial, da decoração e do desenho industrial, para se autossituarem um grau acima? Estão os artistas fazendo sua obra significativa como arte devido à sua relutância em participar (e competir) num âmbito acadêmico-literário mais amplo, e que faz uso da linguagem? Qual a diferença entre 'esta frase tem cinco palavras' e 'este todo tem cinco partes'?

Talvez tudo isso se trate de um dualismo artificial, um dilema artificial que simplesmente nos leva de volta ao problema de se as próprias intenções afetam o mundo ou não, e como. Se sou totalmente a favor de um futuro onde as distinções se confundam e se apaguem, por quê, então, me preocupa tanto manter minha identidade pública como escritora? Quero isso porque mesclar a crítica com a arte dilui ainda mais a arte. Ao mesmo tempo, farei o que posso para apagar a distinção entre a escrita e a escrita de arte e, quem sabe finalmente, entre a arte e os escritos de arte; e para gerar circunstâncias onde estas distinções se borrem. Provavelmente, se trate de um dilema artificial, mas o que há na arte que não seja artificial quando se chega a ela ou se escreve sobre ela?

Tudo que foi escrito aqui por mim e seus direitos pertencem a Douglas Huebler em troca por sua obra *Duration Piece n. 8, Global*; somente perante a permissão de Douglas Huebler por escrito, pode-se publicar no livro de David Lamelas, que também constitui sua exposição.

Lucy R. Lippard, Nova York, 25 de setembro de 1970

1 Tradução para o português da versão em espanhol, *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966-1972*, organizado e comentado por Lucy Lippard, Editora Akal, Madrid, 2004, pp. 269-273, realizada por Tradutores Anônimos S.A. cuja intenção 'é de fazer circular informações em português. Ela nasceu de um botar as mãos nas cadeiras e bradar: que diabo de antropofagia é essa nossa, que não traduz o que interessa? Traduzidos de forma amadora, os textos aqui vertidos para o português seguem o lema de que é preferível tê-los assim, do que não tê-los - antes mal acompanhado que sozinho. A Tradutores Anônimos S.A. se desculpa publicamente com tradutores profissionais que fariam de modo espetacular o serviço aqui prestado, caso fossem contratados e pagos para tal.' O texto original, em inglês, foi publicado pela primeira vez em *Publication*, livro-exposição de David Lamelas, Editora Nigel Greenwod, Londres, 1970.



Conversa entre Seth Siegelaub e Jo Melvin

Curador, marchand e editor, Seth Siegelaub trabalhou com Lucy Lippard na elaboração da exposição 557.087, em Seattle, em 1969. Sob o nome comercial de International General, Siegelaub foi pioneiro em novas estratégias de apresentação e circulação da arte contemporânea na década de 1960. Sua ação mais radical foi enfatizar o catálogo como um espaço expositivo onde a página expunha a própria obra, ausente de qualquer comentário crítico. Na verdade, dispensava-se, temporariamente, a necessidade do espaço da galeria, deixando o pensamento livre para reavaliar possibilidades de acesso aos trabalhos de arte distribuídos de forma diferente e barata através das publicações – como catálogos, livros de artista ou revistas - e da arte correio.

Jo Melvin Você conheceu os trabalhos curatoriais de Lucy Lippard na década de 1960? Você viu, por exemplo, *Eccentric Abstraction* (Abstração Excêntrica) ou *Primary Structures* (Estruturas Primárias)?

Seth Siegelaub Estamos falando de 45 anos atrás. Em relação ao trabalho de Lucy, minha atenção era mais voltada à escritora e à crítica, não tanto à organizadora de exposição... o surgimento da prática da curadoria independente estava no ápice. E, em parte, foi com o meu trabalho e com o desenvolvimento do projeto dela que a ideia de curador independente passou a existir como possibilidade. Nós, obviamente, tínhamos muito em comum: uma atração homem e mulher que era, também, intelectual. O projeto estético e intelectual que hoje se tornou a arte conceitual tomou forma durante esses contatos, o que naturalmente inclui Lucy.

JM De qualquer maneira, você a conheceu antes...

SS Eu sabia dela também – não somente a conhecia. Conversávamos nas aberturas de exposições e depois no bar. Você se refere a uma pequena comunidade de vanguarda, de provavelmente cem pessoas e cinco, talvez dez, galerias. Todos se viam diariamente. Pode-se dizer que, como premissa, tinha-se que estar doente ou fora da cidade para não ver as coisas.

JM Lippard diz que foi durante sua viagem à Argentina, em 1968, onde participou do júri de uma exposição, que ela teve o que chamou de ‘despertar para a política’ através de seu contato com artistas locais, sobretudo com o *Grupo Rosario*. Enquanto viajava pela Argentina e Peru, Lippard promovia o que descreveu como uma ‘*suitcase show*’ (exposição dentro de uma mala), na qual todos os trabalhos eram facilmente transportáveis de um país para outro pelos próprios artistas, sem custo, utilizando apenas suas passagens aéreas. Ainda segundo Lippard, ao voltar a Nova York ela descobriu que você já estava empregando as mesmas estratégias. Neste retorno da Argentina, ela foi convidada por Robert Huot para organizar uma exposição na Galeria Paula Cooper, uma mostra beneficente para o *Student Mobilization Committee (SMC)* para o fim da Guerra do Vietnã.

SS Foi a exposição de abertura da galeria, e foi feita também com Ron Wolin.

JM Wolin foi responsável pelo contato com a política partidária?

SS Sim, ele era membro de uma organização trotskista, o Partido Socialista dos Trabalhadores, e super envolvido com o movimento anti-guerra no Vietnã.

JM Então, esse tema político foi quase uma declaração para a mostra de abertura.

SS Cooper ganhou muitos pontos por isso. Talvez por outras coisas também, mas certamente por essa exposição.

JM Outra exposição que Lucy Lippard fez na Galeria Paula Cooper foi uma mostra beneficente para a *Art Workers’ Coalition (AWC)*, chamada *Number 7*. ‘Para-visual’, foi assim que John Perreault descreveu como parecia a grande sala ‘vazia’ na galeria, embora contivesse um campo magnético de Bob Barry, a corrente de ar de um ventilador de Hans Haacke, os *blps* de Richard Artschwager, uma reentrância na parede de Lawrence Wiener e um trabalho com fio de arame de Andre. Perreault observou que a *AWC* estava preparando um contrato padrão, de modo a permitir um percentual de lucro das revendas.

Creio que esta foi a primeira menção de contrato de direito dos artistas que o advogado Bob Projansky elaborou. O projeto surgiu diretamente das demandas da AWC? Ou já estava no ar?

SS Ele nunca foi amplamente utilizado por causa da concorrência entre os artistas, embora tenha sido proposto em muitas ocasiões nas quais uma obra de arte era comprada. Eu não acho que alguém iria perder uma venda porque se recusava a assinar. O contrato foi impresso como um encarte que poderia ser anexado ao trabalho. Andre utilizou-o e insistia que o contrato não fosse removido da obra.

JM Eu gostaria de falar sobre a 557.087, a curadoria da exposição de Lucy Lippard em Seattle, em 1969, questionada por ter o caráter de trabalho de artista – no caso, ela mesma. Peter Plagens escreveu na *Artforum*⁶ que ela usou as obras como meio de produzir outro trabalho de arte, o seu próprio, ou seja, a exposição. Existe um paralelo com o modo como Jack Burnham considerou você como um artista, e sua prática como uma prática artística ⁷.

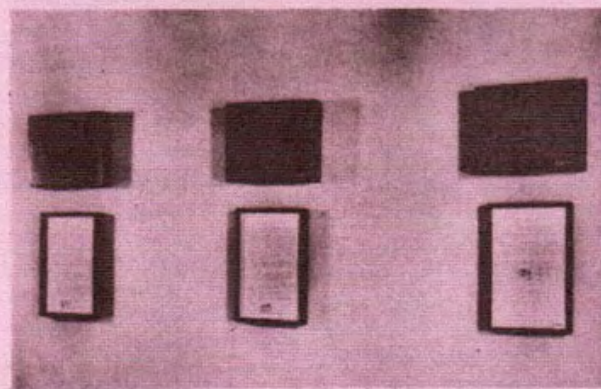
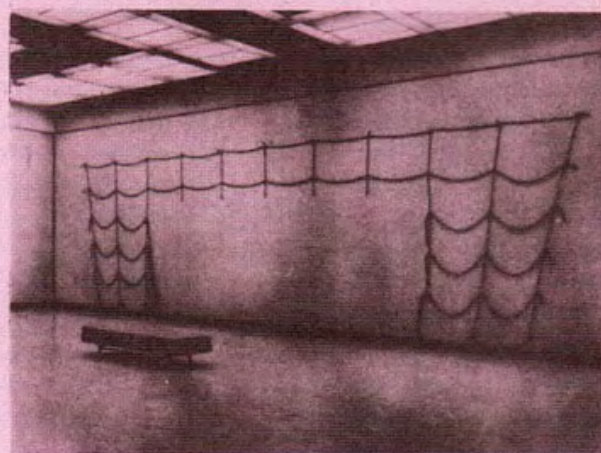
SS Sim, eu fui acusado disso e você certamente poderia considerar Lucy e eu como vanguarda dessa tradição. Provavelmente existem paralelos, mas eu teria que pensar cuidadosamente sobre quem mais estava fazendo isso. Um exemplo, não tão perfeito, foi Germano Celant, na Itália, talvez Charles Harrison, na Inglaterra, embora eu não acho que ele tenha curado muitas exposições, e também Michel Claura, na França. Todos eram críticos e curadores, mas independentes de instituições. Gene Goossen foi uma personalidade importante no mundo da arte, para mim; ele me influenciou em termos de atividades curatoriais e também estava trabalhando com a ideia de ser crítico e curador. Joseph Kosuth também é um outro exemplo - um artista-curador.

JM Era o mesmo que você estava fazendo na época?

SS Não, acho que não. Eu estava mais interessado em fazer coisas. Não me vejo como um intelectual. Detecto um problema, uma questão ou situação e tento fazer algo desenvolvendo-o da forma mais interessante, com um olhar crítico para o que está acontecendo ao meu redor. Minha 'tese' é estar perto do chão, para ser o mais diverso possível e enfrentar muitas áreas. Em contrapartida, creio que hoje os chamados 'curadores independentes' têm a intenção de teorizar. Todas as pessoas que acabei de mencionar no contexto dos anos 1960 e, certamente, outros que escapam de minha memória ou que eu nunca soube que exerciam essas atividades na época, estavam cumprindo novas funções práticas. Muito disso teve a ver com questões como a do mais etéreo, do mais barato e do envolvimento de materiais mais acessíveis. Isso tornou possível viabilizar tipos de exposições que você não poderia fazer facilmente com esculturas e pinturas tradicionais – exposições sem o problema do transporte ou de ter que mover coisas.

Seattle Installation

- 1) Rohm
- 2) Kienholz



JM Isso caracterizou a exposição de Seattle. Vocês foram lá? Lippard escreveu que você colaborou desde o início no desenvolvimento dessa mostra.

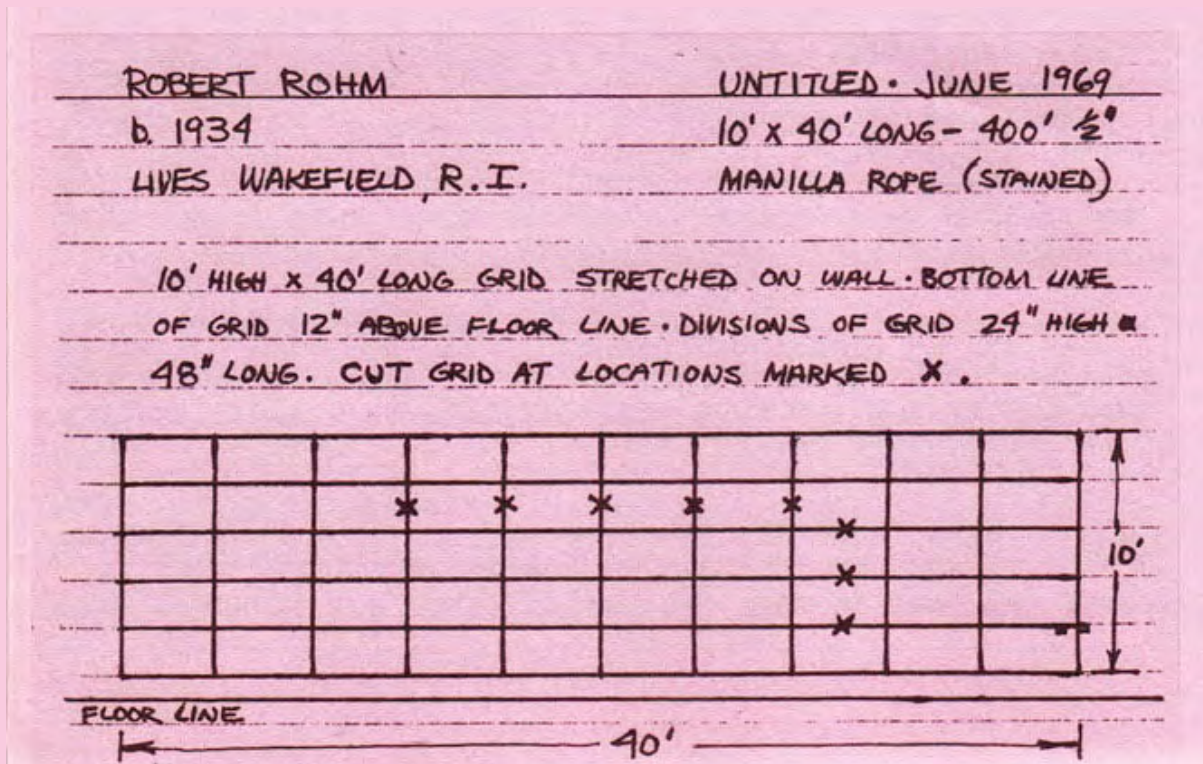
SS Sim. Lucy era uma crítica conhecida nos EUA, provavelmente também na Europa. Ela estava em uma posição na qual podia fazer este tipo de coisas e tinha contato com pessoas que a conheciam através de seus escritos. Na verdade, eu não tinha muito a fazer nesta mostra, o que fiz foi acompanhá-la, e o meu trabalho foi produzir o catálogo. Eu estava lá, então eu sabia o que havia na exposição, mas as escolhas curatoriais e a ideia de fazer o catálogo em formato de fichas foram inteiramente dela. Eu só oferecia apoio para os aspectos da produção - acompanhar a impressão do catálogo em Nova York, por exemplo. Fomos juntos a Seattle para trabalhar na montagem; todo o trabalho havia sido feito por Lucy um ou dois anos antes. Nós alugamos um carro na Califórnia e em seguida fomos para Seattle. Ficamos lá algumas semanas e eu a ajudei a definir a exposição .

JM Havia também outras pessoas envolvidas?

SS Certamente havia pessoas de Seattle e, mais tarde, quando a exposição foi para Vancouver, a população local também ajudou. Era uma tarefa particularmente importante para uma pessoa independente e nova no lugar ter que descobrir onde obter isto ou conseguir aquilo. Depois de cerca de duas semanas, voei de volta para produzir o catálogo com base no trabalho fornecido e no material reunido em Nova York. Tenho quase certeza de que eu estava fazendo isso enquanto ela ainda estava lá.

JM Como os catálogos foram distribuídos?

SS Através de minha escassa rede de vendas, ou da de *Wittenborn George* e sua livraria em Nova York, além de outros contatos.⁹ Mas um dos problemas do catálogo, e isso vale para as publicações não encadernadas, é que os livreiros não queriam se



SS Não sei. Isto deixa claro quais são as intenções do curador e, provavelmente, resulta em algo mais imparcial. Pode-se dar a todos os artistas um peso semelhante - ao menos poderia, no contexto desse projeto. Obviamente, se alguém é muito conhecido ou alguém está presente, a realidade pode ser outra. Mas você pode apresentar condições de igualdade para que todos tenham as mesmas possibilidades.

JM Ele dá espaço e representação iguais a todos, tal como você fez em seus próprios catálogos.

SS Sim. Acho que isso é sempre importante. Não sei se pode-se chamar isso de vontade democrática, mas acho profundamente chocante quando no catálogo de uma exposição coletiva há um artista na capa. Tomei consciência de outras disparidades quando eu trabalhava em exposições. Por exemplo, que alguém cujo trabalho é muito desmaterializado está efetivamente pagando a escultura de Richard Serra. Temos um orçamento de, digamos, \$100.000; a obra de Lawrence Weiner custa US \$ 1 para produzir e a de Serra US \$ 50.000. Você pode argumentar que é a forma como o trabalho é, mas eu não vou por aí. Ocasionalmente, como um protesto simbólico, Lawrence e eu, ainda que eu fosse o dono da obra, pedíamos uma taxa para o empréstimo.

JM Os catálogos de Lippard para suas exposições numeradas, normalmente com uma ficha para cada artista, poderiam ter tido uma ordem se assim você preferisse, mesmo que fosse alfabética.

SS Acho que pode ter sido o espírito da época, para tentar fugir da figura do artista que é privilegiado. Eu não acho necessariamente que isso aconteceu, mas foi uma tentativa de lidar diretamente com essas questões de uma forma muito antecipada. Entender o que existe por trás de certos tipos de escolhas é algo que desmistifica - outra palavra da década de 1960 - os processos em jogo. Isto lhe torna mais responsável e faz com que as pessoas envolvidas - o artista e quem está produzindo o catálogo - compreendam um pouco mais claramente estes tipos de mecanismos e entendam como funcionam essas coisas. Uma das perguntas que me acompanham é a questão da qualidade na arte. Como, quem, onde, por que e quando é que um artista se torna mais importante do que o outro? E quem determina isso? Obviamente a resposta rápida é o dinheiro, mas na verdade é uma série de coisas. É muito estranho que não exista um estudo realizado sobre isso. É um território totalmente desconhecido, como se diz. As pessoas simplesmente tomam por certo o acordo de que 'x' é ótimo e 'y' não é.

JM Eu gostaria de voltar à questão da propriedade de uma ideia e como isso se desenvolve, a fim de relacionar o que Lippard fez com o seu catálogo de fichas ao apresentá-las como parte do trabalho total e também como contribuições distintas de cada artista. E apesar de eu não concordar com Plagens, de que todas as obras em 557.087 tornaram-se componentes do projeto de uma artista - Lippard - eu acho que a apresentação das fichas assemelha-se nitidamente com um projeto de arte.

SS Eu concordo, e isso é um problema - se você quer que seja um problema. Assume-se uma responsabilidade por isso, suponho eu, como qualquer um assume responsabilidade por qualquer outra coisa. É um problema para se pensar. Eu não sei como será superado, a não ser através de um certo tipo de anonimato.

JM É claro que uma pilha de fichas dá infinitas possibilidades para embaralhar e, por isso, há a chance de reorganização e participação do espectador.

SS Sim, isso é verdade. Mas você também pode pintar a sua casa da cor que você quiser, mas foi o arquiteto que projetou a edificação. Por isso, esta pode ser uma ideia falsa. Provavelmente, o mais interessante sobre as fichas é sua ordem arbitrária. Não haver linearidade faz com que você possa lê-las como quiser e compará-las entre si, porém esta falta de ordem também pode ser um pé no saco. Lucy assume a responsabilidade de tudo isso ao colocar seu nome. Contudo, eu não iria tão longe em dizer que fichas são a liberdade e os livros são a morte. (...) você pode ler um livro a partir desta página, ou daquela outra página. Tenho certeza de que Lippard também pensou sobre isso em relação aos livros.

JM Ela fez isso em sua contribuição para o catálogo da exposição de Marcel Duchamp, no *MoMA* em 1973, ao usar um sistema randômico que selecionou o material de um dicionário e, através disso, construiu uma série de textos *readymade*. Antes, havia seu ensaio para a mesma instituição, para o catálogo da exposição *Information*, em 1970. Ela escreveu sobre ausência, sistemas e casualidade, abordando como organizar um determinado processo de catalogação, apropriando-se do aumento contínuo de cruzamento de referências.

JM Você falou sobre os momentos do passado que foram se tornando importantes.

SS Por outro lado, existe a crença de que quando você está fazendo algo, você está ‘fazendo história’. Eu certamente nunca tinha pensado dessa forma. Se você acha que você está mudando o mundo, significa que você já tem uma ideia da história antes que ela tenha acontecido. E se você pensa assim você está tentando encaixar-se em uma linha histórica. Eu acredito que essas coisas sejam talvez lentas ou demorem muito. Então, olhando para trás, talvez algo pareça se constituir como o ponto inicial, ou pareça ter desencadeado muitas das ideias adjacentes daquilo que você vinha matutando na sua cabeça durante muito tempo.

1 Tradução para o português do original em inglês publicado no livro organizado por Cornelia Butler, *From Conceptualismo to Feminism – Lucy Lippard’s Numbers Shows 1969-1974. Exhibitions Histories, London, Afterall*, 2012, pp. 250-262. Reproduzimos aqui apenas um trecho desta conversa que ocorreu em 28 de outubro de 2008.

2 Seth Siegelaub expõe suas estratégias curatoriais em ‘*On Exhibition and the World at Large*’ (*Studio International*, dezembro de 1969, vol. 178, no. 917, pp. 202-203), entrevista a Charles Harrison publicada após a exposição 557.087, em Seattle, e antes de 955.000, em Vancouver. Ver a tradução para o português, ‘Sobre exposições e o mundo como um todo’, em *¿Hay en português?*, número zero- edição experimental, maio/junho de 2012. N.T.

3 ‘*Number 7*’, Galeria Paula Cooper, Nova York, 18 de maio a 15 de junho de 1969. Uma grande sala da galeria, aparentemente ‘vazia’, continha trabalhos, por exemplo, de Robert Barry (um campo magnético), Lawrence Weiner (um reentrância na parede deixada por um tiro de espingarda), Ian Wilson (comunicação oral), Stephen Kaltenbach (segredo), Hans Haacke (corrente de ar produzida por um ventilador na porta), Robert Huot (sombras existentes), Richard Artschwager (pequenos losangos pretos, na janela e outros espalhados pela na rua), e de artistas que participaram com publicações impressas, cadernos e livros sobre uma mesa.

4 *Blips* (pronuncia-se ‘blips’) é uma denominação criada pelo artista, no final dos anos 1960, para pequenas estruturas pretas ou brancas que são inseridas na paisagem urbana (fachadas de edifícios, metrô, galerias, etc) chamando a atenção para superfícies ou elementos que normalmente passam despercebidos. N.T.

5 O projeto ‘Os Direitos dos Artistas e Transferência de Contrato de Vendas’ foi elaborado por Siegelaub e o advogado Robert Projansky respondendo às demandas da AWC para a realização de um contrato de trabalho para os artistas. O contrato especificava lucro de revenda que seria compartilhado entre artista e galerista, e que a cada transação seria declarado que o colecionador teria acesso direto à informação. Isso foi publicado na *Studio International*, vol. 181, no.932, abril de 1971, pp. 186-188.

6 Peter Plagens. *Artforum*. Vol. 8, no. 3, novembro de 1969, p. 67.

7 Refere-se ao texto que Jack Burnham publicou na *Artforum*, vol. 8, no. 6, fevereiro de 1970: ‘*Alice’s Head: Reflexionon Conceptual Art*’, pp. 37-43.

8 Lucy Lippard lembra também de Anne Focke como colaboradora chave.

9 O envelope contendo as fichas tinha o *Seattle Museum* como o seu endereço de retorno.

10 Em um documento intitulado ‘Despesas propostas para a Exposição Seattle’, Lippard orçou US\$ 750 para as despesas de viagens dela e de Siegelaub, uma taxa de US\$ 1.500 para ela com despesas do catálogo e seleção de artistas e US\$ 1.000 à Siegelaub para impressão do catálogo, embalagem e negócios em geral.

